

1999. POÈTICA DE LA CIUTAT. CRÒNIQUES DES D'ELX

Gaspar Jaén i Urban

**Notes sobre la poesia completa que Luís Alpera ha editat a
Tres i Quatre**

Gener 1999

**Informe razonado sobre el trabajo final de carrera La casa-
estudio del pintor Jose Maria López Mezquita en Elche del
alumno Angel Luis Rocamora Ruiz**

Febrer 1999

Calduch/Aalto

Febrer 1999

**La mirada de la filla del capità mercant alemany: Ana Peters a
la mar de Dénia**

Abril 1999

Juanjo Estellés a l'Escola d'Arquitectura

Maig 1999

El campus de la Universitat d'Alacant: una ciutat assetjada

Juny 1999

El gel i el foc de la memòria

Juny 1999

**¿Qué enseñar en las materias gráficas de arquitectura técnica
hoy?**

Juliol 1999

**Una obra de Cataluña revisitada diez años despues: la iglesia
y el cementerio de Malla, cerca de Vic**

Setembre 1999

Discurso inicial de bienvenida del curso 1999-2000

Octubre 1999

**Informe razonado sobre el trabajo final de carrera Las
barracas del Bajo Segura del alumno Antonio M. Rodriguez Cases**

Octubre 1999

**La gallina y la estación del ómnibus. Del olvido y la memoria
del presente: entre la nostalgia estéril y el recuerdo útil**

Novembre 1999

Les chinoisseries d'Enric Balaguer

Novembre 1999

**Trabajos final de carrera en la Escuela de Arquitectura
Técnica de Alicante. 1989-1999. Una experiencia en la
investigación gráfica arquitectónica**

Novembre 1999

NOTES SOBRE LA POESIA COMPLETA QUE LLUIS ALPERA HA EDITAT A TRES I QUATRE

Gener 1999

Tres i Quatre publica l'obra poètica completa per ara de Lluís Alpera (1938). Segona obra poètica: la primera l'any 80 també a ca'n Climent. Set llibres afegits a aquells primers poemaris, després del trencament de Surant... (llarg títol que ja indicava el camí ampulós i barroquitzant que seguiria el nostre poeta).

Poeta de vocació, com diu Rdez Bernabeu

Col·lecció d'obres completes: Salvador Jàfer, Maria Mercè Marçal. Es palesa la unitat d'aquestes obres

no cercle tancat sino espiral oberta deia Llompart

He anat espigolant entre els llibres d'Alpera

Lluís Alpera com a gran poeta, prolífic poeta de vers abundant i fluid, continuat i immens, sense mesura. Amb llargues etapes de silenci intermèdies. Eixamplament verbal, diu Rdez Bernabeu

Una figura històrica

Molts llibres de vària mena al llarg de més de quaranta anys: del neorrealisme d'on prové a l'irracionalisme lingüístic dels anys 80 i 90

Personatge significatiu de la cultura catalana a l'extrem meridional.

Ensenyant, estudis de la literatura catalana contemporània, però sobre tot poeta. Com saben bé els seus alumnes de la universitat d'Alacant

Nombrosos estudis sobre la seua obra: Miquel Dolç, Llompart, Espriu, Fuster, Molas, Alex Broch, E. Rdez. Bernabeu, David Castillo, Vicenç Llorca, i ara Arthur Terry

Seleccionat a nombroses antologies

Temes que desenvolupa: patria, sexe, llenguatge. L'amor, la mort, el poble

Gran concentració d'imatges que de vegades fa difícil de copsar el sentit

Gran lector dels seus poemes que us enlluernarà tot seguit

GJiU. 28-01-1999

CALDUCH/AALTO

Febrer 1999

En junio del año 1990, Juan Calduch y yo mismo, junto con otros compañeros, hicimos un viaje por Finlandia para conocer la obra de Alvar Aalto. Fue uno de esos viajes largos, intensos y cansados que solemos hacer los arquitectos y que, por la fe y la pasión que ponemos en ellos, tienen un cierto parecido a las peregrinaciones, los jubileos y las romerías (aunque, a veces, también a los porrates de la festividad de los santos y a las fiestas de pueblo). En cualquier caso, se trata de viajes que dejan una profunda huella en nosotros y que ya forman parte de la disciplina arquitectónica.

Recuerdo muchos momentos de aquel viaje en los que la experiencia de vivir la arquitectura se convertía en una intensa experiencia vital. Recuerdo la mañana en que fuimos a Villa Mairea, en mitad del bosque, con las babuchas de plástico que nos hicieron poner los dueños de la casa para no ensuciar el suelo; los paseos por el sanatorio de Paimio, que comparábamos con el hospital provincial de Alicante, tan contemporáneos y, sin embargo, tan diferentes; el Ayuntamiento de Saynatsalo, que los alumnos de primero habéis estudiado este año; los edificios cívicos y de oficinas de Helsinki, una ciudad encantadora y ordenada; las obras primerizas en Jyvaskila, Turku y otros pueblos de pronunciación difícil, cuyos nombres he olvidado. Recuerdo el sol de medianoche en Rovaniemi, donde las leyendas antiguas y las modernas agencias de viajes sitúan la casa de Papá Noel; y, en Rovaniemi, una cena rodeados de novios que se casaban, en un restaurante calurosísimo de grandes vidrieras orientadas hacia el sol de medianoche, con las gaviotas y otros pájaros marinos alrededor del edificio, dando gritos espeluznantes, como animales locos ante la luz permanente, sin oscuridad alguna ni noche alguna que los durmiera y los calmase. Recuerdo los floreros de vidrio que compramos, con las preciosas faldas onduladas, las formas heterodoxas y los colores intensos, de azul o de blanco.

Recuerdo las preciosas acuarelas que pintaba Ximo Sanchis cuando atravesábamos en autobús los llanos de Finlandia, cubiertos de bosques y de lagos y de unos campos amarillos que debían ser las flores de los nabos, de los rábanos o de alguna otra planta forrajera (no crepo que fuera el trigo que señalaba recientemente en un artículo un arquitecto que suele hacer de periodista pretencioso).

Y es curioso como vuelven a ti los recuerdos cuando los necesitas, como las parejas de cerezas que se enganchan las unas a las otras cuando tiras de ellas.

Aquel verano Carmen Jordà preparaba la oposición a profesora titular de la Escuela de Valencia y pensaba dedicar a Aalto su lección magistral. Quetglas estaba en el tribunal y

(como he podido después comprobar personalmente) con Quetglas siempre hay que tomar precauciones. Juan Calduch, que ha sido siempre, y lo sigue siendo, un excelente compañero de sus compañeros y amigo de sus amigos, se comprometió con Carmen a traerle algunas fotos que le faltaban (ella había hecho la peregrinación aaltiana un año antes) y hacerle algunas comprobaciones in situ que revalidasen no recuerdo qué hipótesis sobre no recuerdo qué relación que pensaba plantear entre un club social de no sé que pueblo y no sé que obra de Alberti en Italia.

El caso es que, con esto que cuento, quiero decir que me consta que la atracción de Juan Calduch por la obra de Alvar Aalto, que a estas alturas ha desembocado ya en un abierto amor, se remonta a bastantes años atrás. Y ahora hemos aprovechado un ciclo de conferencias que ha dado el profesor Calduch en el Colegio de Arquitectos de Castellón para invitarlo a repetir la charla en esta Escuela de Arquitectura de Alicante, de la que también es profesor, un lujo de profesor, y donde ahora prepara la oposición a titular, como lo hacía la doctora Jordá en aquel ya lejano año de 1990.

Lo que son las cosas; quien nos iba a decir entonces que un tiempo después nos íbamos a encontrar dando clase los dos en la misma Escuela de Arquitectura, una escuela que se va haciendo poco a poco y con esfuerzo, y que quisiéramos abierta y cosmopolita, local y universal, moderna y heterodoxa, como lo es la obra de Aalto. Pero estas cosas forman parte de la magia y del dolor del tiempo: encuentros, reencuentros, desencuentros, separaciones, experiencias arquitectónicas que se convierten en referencias vitales y viceversa, etc. etc.

Así, hoy es para mí un motivo de gozo presentar esta conferencia de Juan Calduch sobre Aalto en la Escuela de Arquitectura de Alicante, convencido de que se trata de un pequeño acontecimiento que pasará a formar parte de vuestra experiencia cultural y de vuestro bagaje arquitectónico.

GJiU. 17-02-1999

Revisat: 02-10-2003

**INFORME RAZONADO SOBRE EL TRABAJO FINAL DE CARRERA LA CASA-
ESTUDIO DEL PINTOR JOSE MARIA LÓPEZ MEZQUITA EN ELCHE DEL ALUMNO
ANGEL LUIS ROCAMORA RUIZ**

Febrer 1999

Conozco pocos alumnos de esta Escuela de Arquitectura Técnica de Alicante que tengan la extraordinaria capacidad gráfica y que hayan demostrado la apasionada entrega por el dibujo que tiene y ha demostrado el alumno Angel Rocamora. Brillantemente cursó las asignaturas gráficas de la carrera y brillantemente ha desarrollado el estudio gráfico de lo que fue la casa y estudio que el pintor José María López Mezquita se construyó en Elche.

La casa del huerto popularmente denominado de la Mezquita, quizá como referencia a su promotor más que a los rasgos arabizantes de la construcción, inauguraba en los años 20 de nuestro siglo uno de los momentos más interesantes de la arquitectura de los huertos de palmeras de Elche. Se trata de un episodio culto que enlaza con la arquitectura tradicional de este espacio agrícola y que desemboca en los edificios que el arquitecto Antonio Serrano Peral construyó en el palmeral en los años 40 y 50. Son obras afortunadas, destinadas a una burguesía agrícola o industrial, y algunas de las cuales han llegado hasta nosotros.

Dos corrientes aparentemente contrapuestas se dan cita en estas arquitecturas: de una parte la corriente racionalista de volúmenes puros, superficies tersas y blancas y volúmenes compactos y elementales; de otra parte los restos de una visión romántica que veía en Elche, con sus palmeras, su arquitectura tradicional cúbica y su paisaje reseco, resonancias del Oriente, de Palestina o de Arabia que se reflejaban en una arquitectura con cúpulas, arquerías, porches y cubiertas planas.

Es cierto que de este pretendido carácter oriental también participaba la ciudad de Alicante con obras neoárabes que han desaparecido en su mayor parte. Pero Alicante era un destino esencialmente turístico. Y correspondía a Elche, como Granada o Sevilla, ser uno de las metas románticas a finales del siglo XIX y principios del XX.

Con casas como ésta que nos ocupa y otras similares que se construyeron, aquellos huertos de palmeras cargados de exotismo podían haberse convertido en una extensa ciudad jardín que rodeaba el centro histórico de Elche, pero la burguesía desistió de ello y apenas algunos edificios se levantaron en los huertos entre los años 30 y 60. De todas ellas, quizá esta sea una de las que responde a planteamientos más cultos y más novedosos en el primer cuarto del siglo.

En la casa del huerto de la Mezquita, hoy en mal estado de conservación, mutilada y transformada, después de muchas décadas de desinterés y abandono, apenas reparada por el usuario de la vivienda, todavía se puede percibir claramente el intento de

encontrar una arquitectura autóctona relacionada con el paisaje y la historia de las poblaciones y con el genius loci, el espíritu del lugar.

Y sin embargo, las casas de huertos de palmeras, como las casas del campo de Elche y la arquitectura tradicional de otras comarcas, es algo que desaparece aceleradamente. Desde el punto de vista de su fragilidad, no es menor el interés que tienen los levantamientos hechos por los alumnos de esta escuela.

Pero además del levantamiento se muestra también la descripción, la situación en su contexto histórico y geográfico, la revisión de documentos originales escritos, gráficos y fotográficos y el estudio de soluciones constructivas, daños y posibles reparaciones en estas edificaciones, como corresponde a los estudios de arquitectura técnica. Con todo, destaca sobremanera el excelente estudio gráfico del conjunto, las distintas partes y los detalles de la obra.

Y más interés tienen todavía estos documentos cuando están hechos con el cuidado, la minuciosidad y el exquisito gusto con que Rocamora los ha dibujado. Grises, rayados y punteados, raspados, lavados, texturas... Las plantas, fachadas y secciones que aquí se presentan recogen fielmente no solo las formas de esta arquitectura, sino una visión cuidadosa y personalísima de la misma hecha por un alumno privilegiado en las artes del dibujo.

Quede, pues, este documento como muestra de unos edificios condenados en su mayor parte y por desgracia a la desaparición. Espero que su sensibilidad arquitectónica disfrute de este espectáculo gráfico como yo mismo he disfrutado durante el proceso de elaboración del mismo.

GJiU. 22-02-1999
Revisat: 14-04-2002

LA MIRADA DE LA FILLA DEL CAPITÀ MERCANT ALEMANY: ANA PETERS A LA MAR DE DÉNIA

Abril 1999

Des d'un bell començament se'm van gravar a la memòria els seus ulls, aquells ulls que em corprenien rera el vidre banyat per on regalimaven gotes d'aigua miraculosament aturades sobre la pintura verda, dibuixos de brocats grocs i vermells en la sala d'exposicions de la Universitat d'Alacant.

Eren uns ulls clars que enamoraven aquells ulls clars que miraven el món per a crear el seu propi món en aquells grans quadres on la pintura, com un vel o una capa, com una marea, com la lava d'un volcà silenciós i lent cobria tota l'extensió de l'espai pla, escampant-se en llibertat, en delicades textures que, quan et movies al seu voltant, també es movien, fràgilment i rigorosa, com un calidoscopi de gra finíssim i petits vidres.

D'igual manera s'estenia aquell primer matí una fina boira sobre la costa de la Marina Alta, una boira baixa i espessa que no deixava veure l'horitzó ni gairebé la mar. Les masses blanques i toves embolicaven pietosament els desgavells arquitectònics, mediambientals i urbanístics d'aquell litoral valencià, els caminals antics, els pins incòlumes, les façanes de la casa de l'enginyer anglés on havien anat a parar la filla del capità mercant alemany que des de petita volia ser pintora, l'escriptor, teòric i crític d'art i els fills educats a Anglaterra.

La boira a penes ens permetia distingir la riba, on una marea, rara en el Mediterrani com aquella mateixa boira, havia baixat moltíssim fins deixar a la vista tota mena de pedres i rocam, rodals d'arena, algues immòbils abandonades sobre el fons, semblant als llimacs llargs i ondulants que baixen amb l'aigua escassa dels rius mediterranis i que els hortolans d'Elx, quan fan neteja, trauen en grans bardomeres de la séquia Major del Pantà que agafa el minso cabal del Vinalopó.

Quan vaig arribar a la casa fonda, en l'extrem dels bancals allargats que unien el camí de les Rotes amb la mar, ella es trobava amb un mocador al coll, com si m'esperàs, amb unes estisores de podar a les mans, plantada enmig del caminal que envoltaven buganvíl·lees morades, totes florides, composant una escena que la boira de primavera acostava a les imatges difuminades d'alguns jardins de Monet.

La casa havia estat construïda per enginyers anglesos o suïssos; com era habitual, es tractava d'un model repetit a diferents llocs de l'Estat, Càdis, El Ferrol o Cartagena; tenia estructura metàl·lica, ornaments de rajola vista, paraments estucats i una coberta de teulades inclinades a diverses aigües que suportaven uns grans cavallets de fusta ben treballada. Era una de les moltes restes que quedaven encara a la comarca de l'època en que La Marina era tota de moscatells (en afortunada

imatge de Gabriel Miró) i el mercat mundial de la pansa consumia grans carregaments que eixien pels ports de Dènia i Xàbia, tot donant poder i riquesa als burgesos i terratinents, i treball als camperols i proletaris d'aquell rodal valencià.

La casa tenia un corredor amb la mar al fons, entre els pins. Una bay window centrava la façana posterior de la planta baixa i l'eix longitudinal de la casa. A través d'aquell cilindre de finestrals de vidre es veia la badia i, al fons, a un costat, el Cementeri dels Anglesos, envaït pel brossam i esdevingut finalment un tòpic escenari romàntic; a l'altre costat es veia l'alegre perfil de la vila de Dènia coronat per l'antic castell, com deixat caure damunt el petit turó, sobresortint de la pinada, com si fos de juguesca, una vista indefugiblement grega que s'albirava enllà la mar, enllà les barques i els vaixells, enllà els textos d'estiu més inspirats de Manuel Vicent, enllà les violetes de Nadal, aquells ciclaments que cada any ella plantava, deixava brotar, créixer i florir i guardava d'un any per a l'altre enrotllats amb paper de periòdic, com cal fer amb les plantes de temporada. Des de la bay window, situada en una posició alta, prominent, es veia també el passeig de la costa que duia cap al Montgó i Xàbia, un passeig per on passava la gent com si passàs la vida; alguns caminants feien aquell itinerari cada dia i, amb el temps, s'havien convertit en coneguts, sinó amics, dels habitants de la casa.

Arrenglerats rera les finestres del menjador hi havia també nombrosos testos amb cactus de Nadal, una mata delicada que fa unes flors espectaculars, tot penjant cap per avall en copinyes d'un intens color de rosa i que ma mare havia tingut al corral de la casa antiga però se li havia anat perdent, arrojada, apollada i podrida. Era una de les flors que més m'agradaven d'aquell antic jardí de la mare i de l'àvia i que molts anys després vaig trobar dibuixada per Mackintosh en un llibre d'acuarel·les, un dibuix que vaig copiar en alguna ocasió. També hi havia un cactus de Nadal vora un finestral en la sagristia d'una església pombalina de Lisboa, vora el Chiado (crec recordar que a la Igreja da Encarnação). Era aquell un exemplar grandíol, amb nombroses branques multiplicades i un tronc ja gros, fort i llenyós, que li donava un aspecte de vegetal centenari i que m'agradaria tornar a veure si vaig de nou a Lisboa alguna vegada.

Ella em va regalar un dels molts fillols d'aquells cactus de Nadal descendents encara dels que sa mare, l'àvia Gretchen, havia tingut des de petita a Pomerània i, des d'aleshores, creix ufanós a la cuina de ma casa i floreix cada desembre per Nadal plenament-me la memòria de records amables.

Dalt, en el sostremort, estava el seu estudi. Ocupava una gran superfície sota aquella poderosa estructura ingenieril de fusta i ferro que aguantava la coberta. Tot l'instrumental,

pinzells, brotxes, corrons, pots de pintura i disolvent, draps, papers, llenços... es trobava curiosament disposat sobre els bancs i les parets, les taules, les cadires, els prestatges, el terra.

Els llocs de treball dels que fan feina de creació tenen sovint un ambient màgic i íntim, com una aurèola diferent, una irradiació pròxima a la dels llocs on fan el seu treball els artesans i tots aquells que estimen la seua feina i ofereixen acabats els productes que han eixit de les seues mans o de la seua inventiva (tot controlant, per tant, el procés sencer de fabricació o el.laboració), coses disposades per a l'ús o el consum com ara el pa o les sabates antigues, les col.leccions de versos, els llibres relligats a mà o els tapets de randa.

Vaig retrobar en aquell estudi dibuixos de textures delicadíssimes, amb les lluentors que fa la seda quan la mous sota la llum, o els caminals incerts de les gotes d'aigua que rellisquen per la superfície del vidre, o el rastre dels caragols sobre les fulles del jardí en les pluges d'abril. Hi havia en aquella obra un moviment tènue, gairebé imperceptible, com un tresor ocult darrere l'apariència monòtona de la superfície monocroma, un treball de textures i colors, ratlles, curves, partitures. Era una pintura d'intensitats, difuminats i rastres que en un lloc eren meduses o fils de llum i en d'altres, mapes, cartografies de color, tovallons o geometries. En uns llocs hi havia el rastre de la ploma d'ocell sobre el paper que deixava un gest irregular, trencat, de la tinta. En d'altres hi havia traços, línies com estams, com flors en terra, com coralls que creixien, com les flors vermelles dels cactus; gargots com traços que es multiplicaven. Però era aquell també un material fet de superposicions: negre sobre blanc, textura sobre textura, densitats, negres, bandes, petjades de colors. Roses. Verds foscs i negres. Granes. Un sol mangra fet de mangres diversos. Un sol blau fet de molts blaus.

Era una obra pictòrica que tenia el pitjor enemic en la fotografia, car la reproducció li eliminava els matisos i els detalls, li feia desaparèixer les delicades lluentors, tot eliminant-li els canvis de l'original amb la llum del dia i que feia que es veiessen o no els dibuixos del fons, gens aparents, que l'espectador descobria movent-se, mirant l'obra amb la llum enrasada, lateral, com convingués el besllum en cada peça i en cada moment, una llum que havia d'agranar i relliscar per les superfícies i les cal.ligrafies de color.

No hi havia a la natura superfícies de colors com aquelles i, en canvi, eren llenços i dibuixos que s'integraven en la vida quotidiana, en l'espai de cada dia, en les superfícies del cel i la mar i les parets i les teulades.

Fora, el vent xiulava sobre els arbres. Dalt, per les finestres cenitals que il.luminaven la cambra, passaven prestament gavines i núvols empesos pel vent. Una mar violeta,

igual i fixa, quedava sobre l'altra mar del fons, mutable i verdadera.

Tot envoltant la casa hi havia el jardí feréstec i esplendorós que plantaren els primers habitants, amb els pins gegants que algun veí volgué mutilar, amb les tanques de buganvíl·lees i alguns rosers esparços. Des de l'entrada, el jardí baixava fins bolcar-se damunt el passeig de la mar amb baranes de ciment armat que simulaven troncs entrelligats; l'aire, la sal i el temps havien rosegat una part de les peces, tot deixant a la vista els filferros de les armadures. Més enllà, a la vora mateix del passeig, estava també la casa del pescador que, de jove, havia estat pastor transhumant, blanca i arrodonida, petita i baixa, d'escasíssima altura, com un monument a l'arquitectura tradicional, amb el seu minúscul hortet tancat amb una cleda de canyes. Més enllà, el barranc per on havien deixat el seu senyal les avingudes ferèstegues de les tempestes, un seguit de còdols arrodonits per l'aigua de la mar i de les barrancades.

Un dia va arribar a ma casa un paquet lleuger, aproximadament cúbic, que vaig destapar amb l'emoció infantil que tothom conserva encara dins seu per a rebre un present inesperat. Hi havia una capsa amb aquells mateixos ulls fent-me una pregunta, la mateixa pregunta que segueixen fent-me des de darrere de la porta de ma casa cada vegada que isc al carrer: I la música, t'agrada?. L'interrogant estava escrit en un dibuix per on pujaven, com tènues flames, línies ondulades, cal·ligrafies, pentagrames amb notes musicals negres i vermelles enganxades en les ratlles com s'enganxaven les gotes de pluja en aquell vidre de color verd fosc. La capsa de cartó, amb el dibuix dins, formant un pergamí allargat, enrotllat curosament, anava nugada amb una cinta vermella que vaig gastar la següent primavera per a subjectar les fresilles del terrat en una canyeta de bambú i que no es doblegassen amb el pes de les flors. Em semblà que era un destí digne per a tan digne missatge. Ja des de petit, vaig aprendre dels pares, hereus d'una cultura agrària, el valor de fils, cordells, cordetes i cordes, en tant que són objectes d'utilitat en el camp o en la casa. I des d'aleshores tinc el costum de guardar-los en el calaix dels estris, les ferramentes i les andròmines.

I la música, t'agrada?. Mai havia estimat tan intensament la música, la poesia i la pintura com després d'aquells dies de calma, de vent i de boira, uns dies de primaveres diferents, quan els bons déus de la vida em feren el regal de conèixer Ana Peters.

GJiU. 15-04-1999

[La mirada de la filla del capità mercant alemany: Ana Peters en la mar de Dènia, Alcoi, ed. Centre Cultural d'Alcoi, 1999,

32 p.]

Revisat: 14-04-2002

LA MIRADA DE LA HIJA DEL CAPITÁN MERCANTE ALEMÁN: ANA PETERS EN LA MAR DE DÉNIA

Abril 1999

Desde el principio se grabaron en mi memoria sus ojos, aquellos ojos que me cautivaban detrás del vidrio mojado por donde se deslizaban gotas de agua milagrosamente suspendidas sobre la pintura verde, dibujos de brocados amarillos y rojos en la sala de exposiciones de la Universidad de Alicante.

Eran unos ojos claros que enamoraban, aquellos ojos claros que miraban el mundo para crear su propio mundo en aquellos grandes cuadros donde la pintura, como un velo o una capa, como una marea, como la lava de un volcán silencioso y lento, cubría toda la extensión del espacio plano, esparciéndose en libertad, en delicadas texturas que, cuando te movías a su alrededor, también se movían, frágil y rigurosamente, como un calidoscopio de grano finísimo y pequeños vidrios.

De igual manera se extendía aquella primera mañana una fina niebla sobre la costa de la Marina Alta, una niebla baja y espesa que no dejaba ver el horizonte ni casi el mar. Las masas blancas y suaves envolvían piadosamente los desórdenes arquitectónicos, mediomambientales y urbanísticos de aquel litoral valenciano, los antiguos caminos, los pinos incólumes, las fachadas de la casa del ingeniero inglés donde habían ido a parar la hija del capitán mercante alemán que desde pequeña quería ser pintora, el escritor, teórico y crítico de arte y los hijos educados en Inglaterra.

La niebla apenas nos permitía distinguir la orilla donde una marea, rara en el Mediterráneo como aquella misma niebla, había hecho menguar tanto el mar que dejaba a la vista todo tipo de piedras y roquedos, rodales de arena, algas inmóviles abandonadas sobre el fondo, semejantes a las melenas largas y ondulantes de verdín que bajan con el agua escasa de los ríos mediterráneos y que los hortelanos de Elche, cuando hacen limpieza, sacan en grandes montones de la Acequia Mayor del Pantano que recoge el menguado caudal del Vinalopó.

Cuando llegué a la casa honda, en el extremo de la parcela alargada que unía el camino de las Rotas con el mar, ella se encontraba con un pañuelo en la cabeza, como si me esperara, con unas tijeras de podar en las manos, erguida en medio del camino que rodeaban las buganvillas moradas, todas en flor, componiendo una escena que la niebla de primavera acercaba a las imágenes difuminadas de algunos jardines de Monet.

La casa había sido construida por ingenieros ingleses o suizos; como era habitual, se trataba de un modelo repetido en diferentes lugares del Estado, Cádiz, El Ferrol o Cartagena; tenía estructura metálica, ornamentos de ladrillo visto, paramentos estucados y una cubierta compuesta por tejados

inclinados a diversas aguas soportados por grandes caballetes de madera bien trabajada. Era uno de los muchos restos que quedaban todavía en la comarca de la época en que La Marina era toda de moscateles (en afortunada imagen de Gabriel Miró) y el mercado mundial de la pasa consumía grandes cargamentos que salían por los puertos de Denia y Jávea, dando poder y riqueza a los burgueses y terratenientes, y trabajo a los campesinos y proletarios de aquel lugar valenciano.

La casa tenía un corredor con el mar al fondo, entre los pinos. Una bay window centraba la fachada posterior de la planta baja y el eje longitudinal de la casa. A través de los vidrios de aquel cilindro de ventanales se podía ver la bahía y, al fondo, a un lado, el Cementerio de los Ingleses, invadido por la maleza y convertido, finalmente, en una tópica imagen romántica. Al otro lado, se veía el alegre perfil de la villa de Denia coronado por el antiguo castillo, como dejado caer sobre el pequeño cerro, sobresaliendo del pinar, como si fuera de juguete, una imagen ineludiblemente griega que se oteaba más allá del mar, más allá de las barcas y los veleros, más allá de los textos de verano más inspirados de Manuel Vicent, más allá de las violetas de Navidad, aquellos ciclámenes que cada año ella plantaba, dejaba brotar, crecer y florecer y guardaba de un año para otro envueltos en papel de periódico, como hay que hacer con las plantas de temporada. Desde la bay window, situada en una posición alta, prominente, se veía también el paseo de la costa que conducía al Montgó y a Jávea, un paseo donde pasaba la gente, como si pasara la vida; algunos caminantes hacían aquel itinerario cada día y, con el tiempo, se habían convertido en conocidos, si no amigos, de los habitantes de la casa.

Alineados detrás de las ventanas del comedor, también había numerosos tiestos con cactus de Navidad, una planta delicada de espectaculares flores que cuelgan hacia abajo, en ramilletes de un intenso color de rosa, y que mi madre había tenido en el corral de la antigua casa, pero que se le había ido perdiendo, enmohecida, podrida y arruinada. Era una de las flores que más me gustaban de aquel antiguo jardín de la madre y la abuela y que muchos años después encontré dibujada por Mackintosh en un libro de acuarelas, un dibujo que copié en alguna ocasión. También había un cactus de Navidad junto a un ventanal en la sacristía de una iglesia pombalina de Lisboa, junto al Chiado (creo recordar que en la Igreja da Encarnação). Era aquel un ejemplar grandioso, con numerosas ramas multiplicadas y un tronco ya grueso, fuerte y leñoso, que le daba un aspecto de vegetal centenario y que me gustaría volver a ver si voy de nuevo alguna vez a Lisboa.

Ella me regaló uno de los numerosos vástagos de aquellos cactus de Navidad descendientes todavía de los que su madre, la abuela Gretchen, había tenido desde pequeña en la Pomerania y, desde entonces, crece ufano en la cocina de mi casa y florece

cada diciembre por Navidad llenándome la memoria de recuerdos amables.

Arriba, en el sobrado, estaba su estudio. Ocupaba una gran superficie bajo aquella poderosa estructura ingnieril de madera y hierro que sostenía la cubierta. Todo el instrumental, pinceles, brochas, rodillos, botes de pintura y disolvente, trapos, papeles, lienzos... se encontraba cuidadosamente dispuesto sobre los bancos y las paredes, mesas y sillas, los estantes y el suelo.

Los lugares de trabajo de quienes se dedican a tareas de creación tienen a menudo un ambiente mágico e íntimo, con una aureola diferente, una irradiación próxima a la de los lugares donde hacen su oficio los artesanos y todos aquellos que aman su trabajo y ofrecen los productos acabados que han salido de sus manos o de su imaginación (habiendo controlado, así, todo el proceso de fabricación o de elaboración), cosas listas para el uso o el consumo, como el pan o los zapatos antiguos, las colecciones de versos, los libros cosidos a mano o los tapetes de ganchillo.

Reencontré en aquel estudio dibujos de texturas delicadísimas, con los brillos que emanan de la seda cuando la mueves bajo la luz, o los caminos inciertos de las gotas de agua que se deslizan por la superficie de los cristales, o el rastro de los caracoles sobre las hojas del jardín en las lluvias de abril. Había en aquella obra un movimiento ténue, casi imperceptible, como un tesoro oculto detrás de la apariencia monótona de la superficie monocroma, un trabajo de texturas y colores, rayas, curvas, partituras. Era una pintura de intensidades, difuminados y rastros que en un lugar eran medusas o hilos de luz y, en otros, mapas, cartografías de color, manteles o geometrías. En unos sitios estaba el rastro de la pluma de ave sobre el papel que dejaba un gesto irregular, roto, de la tinta. En otros, había trazos, líneas como estambres, como flores caídas, como corales que crecían, como las flores rojas del cactus; garabatos como trazos que se multiplicaban. Pero era aquel también un material hecho de superposiciones: negro sobre blanco, textura sobre textura, densidades, negros, cintas, huellas de colores. Rosas. Verdes oscuros y negros. Granas. Un solo almagre hecho de almagres diversos. Un solo azul hecho de muchos azules.

Era una obra pictórica que tenía su peor enemigo en la fotografía, ya que la reproducción la despojaba de los matices y los detalles, la privaba de sus delicados brillos, eliminando los cambios que producía en el original la luz del día y que hacían que se viesen o no los dibujos del fondo, nada aparentes, que el espectador descubría moviéndose, contemplando la obra con la luz enrasada, lateral, como convenga al trasluz en cada pieza y cada momento, una luz que tenía que barrer y resbalar por las superficies y las caligrafías de color.

No existen en la naturaleza superficies de color como aquellas y, en cambio, eran lienzos y dibujos que se integraban en la vida cotidiana, en el espacio de cada día, en las superficies del cielo y del mar y las paredes y los tejados.

Fuera, el viento silbaba sobre los árboles. Arriba, por las ventanas cenitales que iluminaban el estudio, pasaban rápidamente gaviotas y nubes empujadas por el viento. Un mar violeta, igual y fijo, quedaba sobre el otro mar del fondo, mutable y verdadero.

Rodeando la casa estaba el jardín silvestre y esplendoroso que plantaron los primeros habitantes, con los pinos gigantes que algún vecino quiso mutilar, con los setos de buganvillas y algunos rosales dispersos. Desde la entrada, el jardín bajaba hasta volcarse sobre el paseo del mar con barandas de cemento armado que simulaban troncos entrelazados; el aire, la sal y el tiempo habían roído una parte de las piezas, dejando a la vista los hierros de la armadura. Más allá, al lado mismo del paseo, estaba también la casa del pescador que, de joven, había sido pastor trashumante, toda blanca y redondeada, pequeña y baja, de escasísima altura, como un monumento a la arquitectura tradicional, con su minúsculo huertecillo cercado con una valla de cañas. Más allá, el barranco donde habían dejado su huella las avenidas salvajes de las tormentas, una sucesión de cantos rodados pulidos por el agua del mar y de las barrancadas.

Un día llegó a mi casa un paquete ligero, aproximadamente cúbico, que abrí con la emoción infantil que todo el mundo conserva dentro de sí para recibir un presente inesperado. Había una caja con aquellos mismos ojos haciéndome una pregunta, la misma pregunta que continúan haciéndome desde detrás de la puerta de mi casa cada vez que salgo a la calle: I la música, t'agrada?. El interrogante estaba escrito en un dibujo por donde subían, como tenues llamas, líneas onduladas, caligrafías, pentagramas con notas musicales negras y rojas prendidas en las rayas como se prendían las gotas de lluvia en aquel vidrio verde oscuro. La caja de cartón, con el dibujo en su interior, formando un pergamino alargado, enrollado con mimo, iba atada con una cinta roja que utilicé la primavera siguiente para sujetar las fresias del terrado a una cañita de bambú y que no se doblaran con el peso de las flores. Me pareció que era un destino digno para tan digno mensajero. Desde pequeño aprendí de mis padres, herederos de una cultura agraria, el valor de los hilos, cordeles, cuerdecillas y bramantes, puesto que resultan de gran utilidad en el campo o en la casa. Y desde entonces tengo por costumbre guardarlos en el cajón de los utensilios, las herramientas y los cachivaches.

I la música, t'agrada?. Nunca había amado tan intensamente la música, la poesía y la pintura como después de aquellos días de calma, de viento y de niebla, unos días de primaveras diferentes, cuando los buenos dioses de la vida me hicieron el

regalo de conocer a Ana Peters

GJiU. 15-04-1999

(Traducció de l'original en català revisada per l'autor)

JUANJO ESTELLÉS A L'ESCOLA D'ARQUITECTURA

Maig 1999

Una escuela de arquitectura es un ámbito donde algunas personas más mayores intentamos enseñar alguna cosa de lo que es la arquitectura (y quizá lo consigamos o quizá no), pero donde habeis otras personas más jóvenes que, vosotros sí, con toda seguridad, y, en parte, sin saber como, aprendeis algo de lo que es la arquitectura.

Como dice Torres Nadal, quizá sólo la enseñanza y el aprendizaje de la arquitectura sea tan apasionante como lo es, a veces, la práctica de la arquitectura. Y por eso, quizá, unos cuantos apasionados iniciamos esta aventura de hacer una escuela de arquitectura en Alicante.

A quienes amamos la arquitectura, el paso por las escuelas donde se aprende arquitectura suele dejarnos una huella imborrable en nuestra experiencia profesional y vital si sabemos aprovechar ese tiempo, si somos receptivos a lo bueno que nos rodea, a lo mejor que ese ámbito nos ofrece.

En un poema rememoré una vez la estancia de un grupo de estudiantes, y de mi mismo, en nuestra primera escuela de arquitectura, una escuela que, como decía allí, no nos gustaba demasiado, pero que fue la única que tuvimos y que hicimos nuestra porque supimos apropiarnosla. Apropiarse de un espacio, de un ámbito o de una institución, sentirlo propio, sentirse parte de él. Ahí creo que se encuentra alguna clave para aprender de las cosas, de las personas y de las situaciones. Poder elegir, seleccionar influencias, experiencias y memoria que nos acompaña en nuestra actividad.

Esta, nuestra escuela de Alicante, es mi segunda escuela de arquitectura, pero uno, cuando se hace mayor, sigue intentando encontrar en las cosas nuevas aquello que antes no tuvo, de lo que carece o lo que perdió.

Aquí intentamos cada día encontrar y ofrecer algunas cosas que pensamos que son importantes en el aprendizaje de la arquitectura y que en aquella primera escuela nuestra no encontramos. Pero también intentamos valorar aquellas cosas buenas que tuvimos.

El profesor arquitecto Juanjo Estellés fue una de las personas que con más agrado recuerdo en unas lejanas clases de Estética y Composición muy a principio de los años 70. Con Emilio Giménez, Trinitat Simó, Tomàs Llorens y algunos otros formaba un embrion de la escuela de arquitectura de Valencia, un embrion de escuela que no pudo desarrollarse entonces y que aun echamos en falta los que no pudimos disfrutar de ella pero que, en cambio, sufrimos la escuela que, efectivamente, fue.

Los estudios sobre arquitectura de Juanjo Estellés, el enlace de su obra con la modernidad de antes del 36, perdida después de la guerra en Valencia y en España, aquellas ligeras

estructuras de hierro, aquellas estupendas restauraciones de monumentos convirtieron a Juanjo en un símbolo para nuestra generación. Sus edificios modernos, su capacidad de ilusionar e ilusionarse, su trato cercano, afectuoso, cálido, inteligente, su vitalidad, su capacidad de trabajo, su sólida formación cultural... eran elementos no demasiado comunes en aquella gris sociedad valenciana del inicio de los 70. Juanjo Estellés venía de una larga experiencia de trabajo y había sabido guardar dentro de sí los restos de juventud necesarios para mantener la ilusión en el futuro y en la novedad.

Pero Juanjo también fue niño y estudiante, también tuvo sus escuelas de arquitectura, su ámbito de enseñanza y su aprendizaje. Y pensamos que quizá sería productivo que viniera a contarnos en esta escuela que nace como fueron sus escuelas de arquitectura, como y donde aprendió a mantener la vitalidad y la ilusión con la que sigue haciendo de arquitecto y de profesor de arquitectura. Tengo el gusto de darle la bienvenida a esta escuela de arquitectura.

GJiU. 19-05-1999
Revisat: 14-04-2002

EL CAMPUS DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT: UNA CIUTAT ASSETJADA

Juny 1999

1 Aquest campus pulcre, acurat i net que sorprén gratament
2 el visitant, sense pintades ni estridències cromàtiques ni
3 visuals, pijo, modèlic, que podria recordar vagament algun
4 campus nord-americà, planificat i perifèric, va ser en principi
5 un campament militar, amb pavellons per al comandament i la
6 tropa, una pista d'aterratge d'avions, hangar i torre de
7 control. I quelcom de l'origen castrense roman en les pinedes
8 frondoses, els edificis de petita escala, l'ordenació ortogonal
9 de la trama, la gran plaça central i algunes bardisses de romaní
10 que imagine retallades una i mil vegades pels soldadets
11 disciplinats.

12 L'any 1968, el Centre d'Estudis Universitaris (CEU),
13 dependent de la Universitat de València, començà les classes en
14 aquells pavellons militars situats a Sant Vicent del Raspeig que
15 encara estan en ús. Després s'alçaren els primers edificis nous:
16 les facultats de Lletres, Ciències, Dret i Econòmiques. L'Escola
17 d'Obres Públiques, adscrita a la Politècnica de València, se
18 situà vora l'accés des de la carretera que uneix Alacant i Sant
19 Vicent. I el 1979 es creà la Universitat d'Alacant. Es féu un
20 segon campus a Sant Joan per a Medicina i la institució
21 s'arredoní en integrar-s'hi l'Escola Politècnica el 1991. Però
22 el 1996 la Generalitat Valenciana inicià una política
23 d'encalçament i setge amb la segregació del campus de Sant Joan
24 per a crear la Universitat Miguel Hernández, aqueixa hidra de
25 tres caps, engendrada pel partit polític governant.

26 Uns anys abans la intel·ligent política del Rectorat havia
27 permès la urbanització del campus i la construcció de nombrosos
28 edificis, molts d'ells d'una qualitat arquitectònica reconeguda
29 per publicacions i premis, cosa que originà un dels conjunts
30 arquitectònics més interessants del País Valencià modern. Citem
31 els dos grans aularis, els pavellons de servei, la Biblioteca,
32 el Museu, els instituts, el Germà Bernàcer, el Centre Químic, la
33 Politècnica, Infermeria, Arquitectura, Optica... Alguns dels
34 projectes foren triats amb un concurs entre empreses, fórmula
35 poc popular entre els arquitectes, ja que només hi poden
36 participar si s'associen amb l'empresa. En d'altres, però, ha
37 pogut concursar tothom. Així es féu en el Museu i en l'Escola
38 d'Arquitectura, dos dels edificis més suggerents del campus. Els
39 autors de les obres han estat prestigiosos professionals, tant
40 seniors (Fernández Alba, Carvajal, García Solera pare o
41 l'admirat Alvaro Siza) com juniors (Maseres-Pacheco, Magro-Del
42 Rey o el multifacètic tercet, ara solistes, ara duo, format per
43 Alonso, Payá i García-Solera fill, que ideen espais i formes
44 resplendents de llum i de geometria).

45 La perifèria d'Alacant és un terreny desèrtic envoltat per
46 muntanyes que, sense una vall que modele i mitigue la pluja, es

47 desfan en rieres que inunden la plana amb l'aigua de les
48 torrentades. En el paisatge destaca el perfil de les fàbriques
49 de ciment, formes cilíndriques i esfèriques, torres i
50 conduccions que semblen tretes d'un còmic futurista o d'una
51 pel·lícula d'aventures espacials, formes potents i suggeridores
52 que cal mirar en els capvespres de tardor, quan el cel es
53 cobreix de núvols encesos desfets, o en les horabaixes violades
54 de finals de primavera, perfumades ja de gessamí. El campus es
55 tancà al trànsit, tot creant grans aparcaments (i llargues
56 distàncies per als vianants), es deixaren extensos espais buits
57 i s'adornà amb una jardineria de xalet de ric. Tot separant-lo
58 de les autovies, es feren uns turonets plantats amb espècies
59 autòctones que, amb la via perifèrica i la tanca, emmurallen la
60 Universitat.

61 Aquest model de campus que no participa de la dinàmica
62 urbana, ha creat, en canvi, una urbs tan forta que es relaciona
63 amb les poblacions veïnes des d'una posició dominant (com a
64 Oxford o Cambridge, on les universitats són més potents que els
65 municipis). Però això ha estat un avantatge per als qui no som
66 d'Alacant, una ciutat secularment enfrontada al sistema de
67 ciutats que l'envolta format per Elx, Alcoi, Elda, Oriola,
68 Benidorm, Petrer, Villena, etc, riques poblacions industrials o
69 de serveis, amb consciència de la seua identitat, que han fet
70 seu el campus i l'han conformat com un terreny neutral on, per
71 exemple, és normalíssim parlar en valencià. Actes, trobades,
72 congressos, cursos d'estiu per a estrangers, caracteritzen la
73 vida d'aquesta ciutat jove i cosmopolita. Però també el seu
74 ambient aïllat, amb la ronda i la tanca definint un espai clos
75 en si mateix, una ciutat de quaranta mil habitants que cada dia
76 s'ompli i es buida amb infinits cotxes i autobussos replets
77 d'estudiants, professors i personal d'administració i serveis
78 que hi van i hi tornen des d'Alacant o les comarques, en un
79 funcionament d'àrea metropolitana possibilitat per les autovies
80 que van a Múrcia, València i Alcoi.

81 Així és l'espai físic sobre el qual ara es fan projectes
82 de creixença i acabament. Tanmateix, la lenta asfíxia a què el
83 govern valencià ha sotmés els darrers anys la Universitat ha
84 marcat de forma traumàtica la seua evolució, ha hipotecat
85 inversions i projectes i ha repercutit en el clima d'entesa que
86 reclama l'ensenyament. Esperem que prompte el campus de la
87 Universitat d'Alacant deixe de ser una ciutat assetjada i torne
88 a ser el lloc de reunió grat, d'investigació i estudi, que mai
89 no degué deixar de ser.

GJiU. 14-06-1999

[«Una ciutat assetjada. El campus de la Universitat
d'Alacant», El País. Quadern, València, 24-06-1999, p. 1, 3]

Revisat: 14-04-2002

EL GEL I EL FOC DE LA MEMÒRIA

Juny 1999

1 Com son pare portà el coronel Aureliano Buendía a conèixer
2 el gel, a mi em portà mon pare per primera vegada a la
3 Universitat d'Alacant. Es cert que ja sabia de la seua
4 existència, puix que la germana major del meu millor amic
5 d'institut havia començat a estudiar filosofia al CEU. Però el
6 primer record que guarde d'aquest lloc, que els darrers deu anys
7 he vist amb passió transformar-se profundament, es remunta a
8 l'estiu del 1969. Havíem acabat el batxillerat i a ma casa
9 havien acceptat que estudiàs Arquitectura. Els meus pares, de
10 família de palmerers i llauradors, no sabien com es feia això
11 que el fill estudiàs una carrera. I vam venir a demanar-li
12 consell a D. Manuel Moragón, que havia estat professor meu a Elx
13 i s'havia traslladat al CEU. Tanmateix, amb el primer curs de
14 Ciències que impartien a Alacant es podia fer Enginyeria, però
15 no Arquitectura. De manera que em van portar a València. Qui
16 m'havia de dir aleshores que vint anys després, el 1989, amb una
17 il·lusió renovada, tornaria a aquesta Universitat d'on no havia
18 pogut ser alumne, a fer de professor i dedicar-hi el millor del
19 meu esforç intel·lectual. Amb el pas del temps, la vida et dóna
20 situacions sorprenents. Es quelcom que comente sovint als meus
21 alumnes (sempre joves de divuit anys, sempre els mateixos,
22 sempre diferents, com el temps i el riu) quan vénen a demanar
23 ajut per als capficaments i els desconsols del seu primer any
24 universitari. Potser els pares i les mares (potser també els
25 ensenyants) hem de procurar deixar en la memòria dels fills (o
26 dels alumnes) imatges tan potents com aquell barracó on es
27 mostrava el gel enmig de la selva de Macondo o aquell camí
28 universitari que mos pares m'obriren l'any 1969 i que encara
29 roman obert. Des d'aquí els dóna les gràcies.

GJiU. 14-06-1999

[«El gel i el foc de la memòria», El País. Quadern, València,
24-06-1999, p. 3]

Revisat: 14-04-2002

¿QUE ENSEÑAR EN LAS MATERIAS GRÁFICAS DE ARQUITECTURA TÉCNICA HOY?

Juliol 1999

Si toda enseñanza, todo aprendizaje, están indefectiblemente condenados al olvido, ¿para que aprendemos las cosas?. Y, más concretamente, ¿para que estudian nuestros alumnos (y quizá, con suerte, aprenden algo) las materias que forman una carrera, cuando muchos de sus contenidos se empiezan a olvidar de una forma definitiva e irreparable inmediatamente después de haber obtenido el aprobado?. Es cierto que estas materias (y las gráficas entre ellas) han servido habitualmente de filtro frente a un alumnado que suele empezar a cursar una carrera universitaria con escasa preparación específica, con una orientación insuficiente y sin pruebas previas que lo relacionen o vinculen con la carrera que ha elegido. Así, muchas materias cumplen una doble función: por una parte son filtros que dejan pasar o retienen al alumno y, por otra, sirven de entrenamiento para el salto de obstáculos (¡cuantas veces con poca hilación y poca reflexión!) en que suelen convertirse las carreras técnicas.

En cuantos alumnos míos he podido comprobar los devastadores efectos del olvido cuando, al cabo de tres o cuatro años, les he dirigido su trabajo final de carrera y he constatado que habían olvidado por completo los elementales códigos que se enseñan en Dibujo Arquitectónico para la representación de puertas o ventanas, suelos o paredes, códigos de líneas, ejes o secciones, o las reglas elementales de ordenación y composición de las vistas y detalles de los edificios. Yo mismo, aunque ahora lo sienta, estudié para olvidarlos a continuación aquellos cálculo y álgebra de altísimo nivel (o dificultad) que teníamos que estudiar en la Escuela Politécnica de Valencia por los años de 1970, o las virtudes gráficas que nos vimos obligados a adquirir en el encaje y en la mancha del dibujo de copias de yeso de estatuas grecoromanas.

Frente al aprendizaje de un oficio al lado de la persona que conoce ese oficio, un aprendizaje tradicional, que, desde la edad media, sigue siendo el más habitual en las ocupaciones manuales, en las carreras técnicas vivimos los restos de una enseñanza de raíz ilustrada y romántica que se basó en inculcar saberes teórico-científicos vinculados a la carrera objeto de estudio, una carrera cuyo título, posteriormente, era (y sigue siendo) condición sine qua non para ejercer la profesión. Unas escuelas que, por otro lado, marcan carácter.

Pero en 1999 vivimos inmersos en un panorama confuso y múltiple, en un mundo cambiante, variado y contradictorio, a veces (las más) terriblemente banal y a veces (las menos) sumamente refinado, un mundo que no deja de sorprendernos y de obligarnos a cambiar nuestros hábitos, nuestras ideas y nuestro

comportamiento. A cambiar nosotros mismos.

En ocasiones pudo parecer que escapaba a esta regla una universidad como la española, tradicionalmente tan ensimismada, tan endogámica, tan dada a reproducirse a sí misma, tan alejada de los temas laborales y empresariales de la sociedad en que está inmersa. Y esto es algo que todavía hoy se percibe en la vida universitaria, en sus pequeñas mezquindades e intereses creados, a pesar de los discursos que se hacen en un sentido contrario y a pesar de los esfuerzos que se han hecho en la última década para acercar el mundo universitario al mundo laboral, desde la potenciación de los trabajos de prácticas o los convenios de colaboración hasta la valoración de la investigación, las patentes o las publicaciones.

Sin embargo, a pesar de todos los inconvenientes, ha habido enormes renovaciones y cambios en la vida universitaria española a partir de 1983 que han mejorado su ordenación y su racionalidad. Por lo que respecta a los nuevos planes de estudio, como es sabido, los planes de los años 90, promovidos desde la Ley de Reforma Universitaria, han tenido una sustanciosa reducción de la carga lectiva de todas las materias lectivas. En todas las carreras ha habido una paulatina reducción de horas y, lo que quizá sea más grave, de niveles de madurez y de exigencia. En ocasiones, estos cambios han supuesto la necesaria eliminación de peso muerto, pero en otras tienden a convertir las titulaciones en una formación general, una cultura general que el alumno adquiere como continuación de la enseñanza secundaria y que tiene más o menos relación con la carrera de que se trate.

Como se sabe, esta reducción ha sido especialmente significativa en las materias gráficas, asignaturas en la mayoría de las cuales el profesor podía con facilidad no estar pendiente del alumno. Unas materias con mucha base práctica, habilidosa, y escaso cuerpo teórico, que, por el hecho de creer que no era necesario el desarrollo de los temas en la pizarra (excepción hecha, claro está, de la Geometría Descriptiva), posibilitaban un importante grado de absentismo (de profesores y alumnos) que conducía al autoaprendizaje y al descrédito frente a otras materias más científicas, útiles o serias. Esto se agravaba por la masificación de los centros, la cual, por cierto, disminuye aceleradamente con la llegada a la universidad de los efectos del descenso de la natalidad en España durante las últimas décadas y con la multiplicación de los centros universitarios públicos y privados.

Contradictoriamente con esta situación de descenso de los niveles de formación, he podido comprobar como la mayor parte de los arquitectos técnicos titulados por Alicante en los últimos años (e incluso alumnos de últimos cursos) encuentran trabajo (con un grado mayor o menor de explotación, pero con facilidad), inmediatamente después de acabar la carrera: bien por su cuenta,

con su propio estudio, cuando residen en pueblos pequeños, bien asalariados en empresas constructoras o estudios en pueblos o ciudades más grandes; bien en la enseñanza, bien en ésta o en aquella administración pública. Tampoco sé si la agitada y veloz sociedad del sur del País Valenciano y del litoral de Murcia es representativa de lo que pasa en el conjunto del Estado español.

Ante el actual estado de cosas, tan mutable, y convencido que ya ha pasado la hora de las lamentaciones, propongo mantener y profundizar la reflexión que se abrió en los centros de enseñanza hace algunos años y propondría cuatro puntos de actuación que quizá, en gran medida, ya estén en el aire en las escuelas de arquitectura y arquitectura técnica españolas:

1. Sería fundamental que fuésemos capaces de distinguir entre lo fundamental y lo accesorio y que liberásemos nuestras materias del lastre, el polvo y la rutina que han acumulado en el último siglo. Enseñar aquellas cosas fundamentales y útiles para el ejercicio de la profesión (dirección y gestión de obras, empresas, control de calidad, colaboración en proyectos arquitectónicos y planes urbanísticos, administración pública, etc.). Dentro de este apartado es importante que los alumnos se familiaricen con todos los usos posibles del ordenador (gráficos, textuales y numéricos), así como con la manipulación posterior de los productos gráficos del mismo. Cada día me parece más necesario huir tanto del virtuosismo como de los niveles esquemáticos y simplones en que han caído muchas enseñanzas no universitarias, huyendo de los riesgos de convertir la carrera de arquitectura técnica en un reflejo de otras carreras o en un ciclo superior de formación profesional. Ello debe ir unido siempre a una renovada capacidad para motivar e ilusionar a los alumnos en su dedicación a las asignaturas gráficas.

2. Ver las materias gráficas como una herramienta para comprender la representación de la arquitectura, su ideación y su construcción, subrayando la importancia de las cuestiones conceptuales frente a las formales. Si en la práctica cotidiana comprobamos la dificultad (o la imposibilidad) de normalizar el dibujo arquitectónico, démosle importancia, al menos, a la claridad y a la homogeneización técnica de los códigos de la representación de la arquitectura.

3. Evitar una enseñanza de las materias gráficas desligada y desvinculada de las otras materias que forman, en conjunto, la enseñanza de la ideación y la construcción de la arquitectura, vinculando nuestras enseñanzas con otras materias (construcción, proyectos en arquitectura, etc.), que tengan más carácter finalista o de aplicación evidente e inmediata que la nuestra. (No enseñar dibujo, enseñar arquitectura, proponía Quetglas hace unos meses en una memorable conferencia en la Escuela de Arquitectura de Donostia)

4. Potenciar entre nosotros y hacia el exterior el

conocimiento de lo que se hace en las asignaturas gráficas de las escuelas de arquitectura técnica españolas como método fundamental de unir esfuerzos, discutir resultados y marcar líneas de trabajo, exponiendo dudas y resultados y aprendiendo de nuestra práctica. Ahí radica el inestimable valor que muchos de nosotros concedemos a los Congresos de Expresión Gráfica Aplicada a la Edificación inaugurados en Sevilla en 1991 gracias al tesón del profesor Raya y al nacimiento, también gracias a él, de la revista EGE de la asociación de profesores del área, cuya aparición saludo con gozo y a la que auguro una larga y fructífera existencia.

GJiU. 00-07-1999

[«¿Que enseñar en las asignaturas de Arquitectura Técnica hoy». EGE revista de expresión gráfica en la edificación, núm.

1, 00-10-1999, p. 12-15]

Revisat: 14-04-2002

UNA OBRA DE CATALUÑA REVISITADA DIEZ AÑOS DESPUES: LA IGLESIA Y EL CEMENTERIO DE MALLA, CERCA DE VIC

Setembre 1999

Las obras en la iglesia y el cementerio de Malla representan una actuación absolutamente canónica desde el punto de vista de los principios, criterios y técnicas de intervención en el patrimonio arquitectónico vigentes en el último cuarto del siglo XX; vigentes o que, al menos, han sido aceptados por la mayoría de los profesionales y estudiosos de la restauración y han movido últimamente sus estudios y proyectos.

Se trata de una obra emblemática del Servei de Protecció del Patrimoni de la Diputación de Barcelona que se ha presentado como modélica en numerosos foros públicos, tanto durante su ejecución como una vez acabados los trabajos, y que ha contado antes, durante y después de los mismos con abundantes y sustanciosos estudios históricos, arqueológicos, constructivos, teóricos y del estado de conservación. Estos estudios permitieron un conocimiento pormenorizado y fidedigno del edificio antes de la intervención y durante la misma. Además, la abundante bibliografía que se ha ido produciendo sobre esta obra nos permite conocer con detalle los criterios, disyuntivas y decisiones que movieron la práctica. Se trata de una bibliografía acorde con el gran aparato de estudio, difusión y publicidad que ha creado el Servei en su última etapa, a partir de 1981.

Ciertamente, sobre esta obra se ha escrito mucho, pero no en vano el director del Servei y de la intervención, Antoni González Moreno-Navarro, es consciente de la importancia de la memoria escrita (así como de la memoria gráfica y de la memoria fotográfica a partir de los siglos XVI y XIX respectivamente) para dejar permanencias y constancias que retarden lo efímero de la existencia y el saber humanos. Esta preocupación por el tiempo y por el olvido y el convencimiento del valor único e insubstituible que tiene el documento ha ido más allá del habitual planteamiento de reversibilidad de las actuaciones arquitectónicas (aunque también podríamos hablar mucho sobre esta cuestión) y se ha concretado en la existencia de abundante material perfectamente datado sobre las obras: fotos, folletos, textos, planos, etc. Suponemos que también deben existir dibujos, croquis, notas de campo y bocetos previos, aunque llama la atención que aparezca tan poco material gráfico original de los autores en las memorias de obras del Servei.

Así pues, ha sido constante la preocupación de Antoni González por dejar constancia del tiempo que pasa por allá por donde pasa el Servei (com enterrant tresors que ha de trobar algú, como enterrando tesoros que habrá de encontrar otro, en

afortunada expresión del poeta catalán Feliu Formosa). Esta obsesión ha llevado a que se escriba siempre el momento (día, mes, año, hora, estación o circunstancias) en que se hizo tal o cual cosa y a que se hagan prolijas descripciones que parecen destinadas más a los estudiosos del futuro que a los de ahora. Aparece, así, el monumento no sólo como documento sino también como creador de nueva documentación.

Por otra parte hay que destacar que la de Malla no es una obra aislada, sino que forma parte de un abundante y rico conjunto de intervenciones en el patrimonio, lo cual supone la existencia de un equipo humano grande, compacto, bien coordinado y cada vez con más experiencia, que se dedica a la restauración de forma intensiva y monográfica. Este hecho permitió la comparación con otros casos y la existencia y utilización de un soporte técnico y documental de gran consistencia a la hora de tomar decisiones. Con todo, entre las muchas actuaciones ejemplares del Servei, la de Malla tiene características que la individualizan y le otorgan un interés peculiar.

En primer lugar, porque en Malla se aplicaron estrictamente por primer vez (o una de las primeras veces) los principios científicos y actuales, modernos de hoy, de lo que Antoni González, en sus escritos más recientes, ha llamado método objetivo de restauración. En segundo lugar porque la actuación en Malla fue el resultado de un acto de estima de la gente del pueblo hacia aquel sitio y de habilidad y clarividencia política de sus gobernantes. Y en tercer lugar porque no fueron desdeñables las consultas posteriores que se hicieron con el Servei intentando evitar las desastrosas modificaciones que empiezan a degradar de nuevo un edificio al día siguiente de acabarse la restauración. Es sabido el peligro que representan muchas veces para la integridad de los edificios las reparaciones y adaptaciones sin control, incluso las más bienintencionadas.

La iglesia de Malla, a pesar de la falta de declaración formal específica, era una arquitectura de gran importancia social, arqueológica, histórica, artística y territorial, con numerosos añadidos que habían enmascarado tanto la obra original (por otra parte difícil de definir cual era) como las sucesivas aportaciones que le había dado el paso del tiempo, algunas de valor. Estos añadidos hacían que fuese difícil la lectura del conjunto y que no se entendiese aquel despropósito de añadidos y reformas. Por lo tanto, el objetivo inicial fue realizar en aquel conglomerado sucio, confuso y en exceso pintoresco, una importante operación de limpieza y de clarificación formal y espacial de la arquitectura.

En la intervención se trató la obra como un documento que hablase de su historia y que lo hiciese con claridad. Así, desde

un principio no se dieron por buenas las mezclas y superposiciones existentes, a veces confusas o incluso disparatadas, y, ante la terrible disyuntiva que se le presenta siempre al arquitecto restaurador (qué derribar y qué mantener; qué añadir y qué no), en Malla se optó por reconstruir con criterios modernos zonas desaparecidas, conservando o renovando la imagen más adecuada de cada elemento, desde la cubierta de teja de la torre hasta la pila bautismal.

Y esto se hizo a partir de una defensa de la arquitectura y de sus criterios de actuación como hilo argumental de la intervención. Se reconstruyeron ideas, medidas y funciones, más que formas exactas (desde la portada y los ábsides hasta los desagües y las cubiertas), acudiendo a recursos propios de las técnicas constructivas del siglo XX: las juntas del hormigón, por ejemplo, que evocan las juntas de las piedras. La finalidad era darle al conjunto una forma que se pudiera reconocer fácilmente y, de hecho, la imagen románica resultante no puede resultar más clara. Se optó por la claridad en contra del tipismo y para conseguirla se tuvieron que eliminar los elementos superpuestos en los siglos XIX y XX, en una operación de limpieza consistente en quitar los añadidos, cambios y contaminaciones que se empiezan a adherir a la obra inmediatamente después de que quienes la han ideado y construido la abandonan.

Pero esos derribos o desmontajes tampoco son un valor absoluto, sino solamente un signo de nuestro tiempo. Y no sabemos como serán los de un mañana que todavía está por venir. ¡Quien sabe si en el futuro alguien no echará en falta alguna de las cosas que nosotros deshacemos o derribamos por que consideramos que molestan o tienen un valor escaso!

De hecho, se trata de una obra que desagradaría sobremanera al amigo Ruskin y no digamos ya al Ganivet más tradicional, tanto por haber eliminado el pintoresquismo que se puede ver en las fotografías antiguas (e incluso restos de la obra originaria, como los enterramientos o una parte de la cubierta medieval), como por la abundancia de elementos modernos que se han añadido: la hábil sacristía, la escalera metálica de la torre, la mampara de vidrio interior, las preciosas vidrieras de colores, el pavimento continuo de piedra, como una alfombra, la portada esquemática y el panel con la inscripción de hormigón, el ábside también de hormigón, la cubierta de teja, etc.

En cambio, lo que hay detrás de estas novedades es la búsqueda de aquellos elementos tipológicos que podían ser fundamentales en la definición de la obra acabada (planta de la iglesia, orientación, ábside en la cabecera, portada, punto de entrada lateral, chapitel de la torre). A fin de cuentas, era

una cuestión de formas: cómo reconstruir un ábside y una portada desaparecidos buscando una inspiración formal de carácter conceptual más que una mimesis de lo que pudo ser pero que se desconoce como fue. El resultado de este proceso en Malla ha llevado a una comprensión clara de las características de la idea inicial/original de la obra.

Pero aquí, la clarificación de la arquitectura no era una operación meramente arqueológica o cultural, sino que estaba al servicio de otra idea más profunda: darle un sentido social, colectivo, a la obra acabada. Y no debemos olvidar la importancia que tienen los objetivos y las circunstancias iniciales en toda actuación creativa, ya que son el motor inicial, el big-bang, el primer impulso que pone en marcha la acción y que, por tanto, informa y marca todo lo que viene detrás.

Para obtener este nuevo sentido de la obra se potenciaron valores existentes, pero también se crearon nuevos valores formales, funcionales y simbólicos: una nueva concepción del culto en la iglesia y un nuevo cementerio, formado por una sucesión de muros, que cerraba la parte trasera. Hubo, así mismo, algunos añadidos simbólicos, en parte debidos al azar (el pararrayos y el depósito de agua que coronan el conjunto), en parte debidos al cuidado diseño (camino de ronda que rodea el cementerio). Así, la sucesión pararrayos-algibe-cementerio-iglesia evoca el aire, el fuego, el agua y la tierra que riegan la vida y la muerte, mientras que el camino de ronda que asciende y desciende, con la grava que hace un ligero ruido cuando se la pisa, evoca el límite del recinto sacro, como un huerto cerrado. También la torre, haciendo de charnela entre el cementerio y la iglesia, con su sombra recorriendo el espacio de las tumbas, como un gran reloj de sol, evoca de inmediato el sentido del tiempo y de la muerte.

El cementerio, una interesante obra de nueva planta, destaca por su homogeneidad, sin panteones ni otros signos de diferencia de riquezas o poder, y por su configuración a base de terrazas y paredes blancas, ligeramente dibujadas. La relación entre los muros, el césped y las lápidas crea una inteligente ambigüedad, de forma que se simulan enterramientos en el suelo. Cuando me encontraba allí, coincidí con un grupo de jóvenes que iba de visita y uno de ellos me preguntó, intrigado, si sabía como se enterraban los muertos en aquel cementerio. Frente al negro habitual de la muerte en la cultura católica moderna, aquí se ha recuperado el cementerio blanco, como una arquitectura unitaria, que recuerda algunos ejemplos ilustres como los cementerios de Mahón o Sete. Cualidades estas, ciertamente, que se superponen y cualifican el valor de todo cementerio como lugar donde los vivos se sientan y recuerdan la vida de sus

mueritos. Cuando el alcalde me acompañó hasta lo alto del campanario, miró hacia abajo y evocó con una viva tristeza mezclada de legítimo orgullo su padre muerto hacía unos años que reposaba en una tumba blanca del cementerio blanco que había hecho construir su hijo.

Otra cuestión que jugó un papel significativo en Malla fue la conciencia de los autores de que las nuevas arquitecturas no se pueden dejar caer en un lugar previamente humanizado como pulpos en un garage, como objetos extraños ajenos al lugar y a las personas. Por el contrario, para empezar a integrar esas obras en la comunidad hay que explicarlas, contar historias sobre ellas (principios, ideas, objetivos, resultados, cuentos en el buen sentido de la palabra). Es fundamental usar palabras que la gente entiende si queremos que acabe apreciando aquellos nuevos objetos arquitectónicos. Y solo se pueden contar las cosas que se saben, que han sucedido, que uno ha pensado bien antes: la narración no se improvisa.

Aunque poco nuevo se puede añadir sobre la obra de Malla, para iniciar el debate voy a plantear cuatro aspectos de mi visión personal de la actuación que se me ocurrieron tanto con el estudio de la bibliografía como del día que pasé en Malla. Era el segundo día de pascua de las vacaciones de semana santa, el alcalde me acompañó en mi subida al campanario y fui huésped del cura y la mayordoma, quienes amablemente compartieron conmigo su mona de pascua. A pesar del viento un poco incómodo que soplaba en la comarca de l'Osona, entre el Montseny y el Canigó que se recortaba, solemne, a lo lejos, a pesar del intenso olor de excremento de ganado porcino que se extiende por aquellas tierras (un olor ilustre, según decía el poeta Vicent Andrés Estellés, acorde con los excelentes embutidos de Vic), se estaba bien aquel día en Malla, hablando con el lugar y con las piedras, dejando que ellos hablasen, escuchándolos y buscando la emoción del lugar.

Un primer aspecto que cabe señalar es la extensión temporal de la actuación (a lo largo de buena parte de la década de los 80), lo cual permitió a los autores seguir un proceso más o menos pausado de adquisición de conocimientos del sitio, de la obra y de la gente, una maduración adecuada de las ideas y una organización presupuestaria factible (quiero decir, alejada de las elevadas sumas que se plantean de golpe y que no siempre son posibles; no olvidemos, con todo, las sustanciosas inversiones realizadas en Malla). Este proceso supuso la creación de un delicado entramado de situaciones, circunstancias e intereses y repercutió en el sumo cuidado con el que hicieron su trabajo los que intervinieron en la obra: desde los arquitectos hasta los habitantes del lugar (con independencia del juicio que cada uno pueda tener sobre los resultados). Importan aquí las sucesivas

aproximaciones al tema, unos 20 proyectos, con posibles cambios de pensamiento, ideas y concreciones físicas sobre el terreno, así como la incidencia en la obra tanto del dibujo como de la escritura de la arquitectura. A pesar del tiempo dilatado, se dió una gran unidad en la intervención, aunque tampoco es menospreciable en este proceso ni el peso de la historia del Servei, con cerca de un siglo de actuaciones, ni el peso político e intelectual del organismo (tanto de su director como de sus componentes) en los ámbitos disciplinares de la Catalunya y la España democráticas.

Un segundo aspecto que podemos destacar es el valor social, paisajístico y territorial de la obra acabada. Ciertamente, con esta obra, sobre un antiguo nodo, el montículo del Clascar, donde estaba presente el genius loci, ya que se habían ido superponiendo actividades humanas durante un milenio, se ha creado un nuevo centro para la población, un foco, un lugar de encuentro, un punto de referencia. Con ello nos encontramos con la formalización de un principio de urbanidad en un territorio disperso y con el uso del pasado (es decir, del recuerdo, del monumento y de la historia) como plataforma útil para la vida que hemos de vivir cada día y para la escena que cada día construimos.

El conjunto acabado se señala en la plana de Vic, frente a la colina, con una volumetría clara y limpia, con los paramentos blancos, lisos, brillantes, del cementerio, sirviendo de fondo y contraste a la mampostería vista de la iglesia y a los dos cipreses laterales que tienen una gran importancia visual entre los bosquecillos de robles. La intervención le devuelve el corazón a un territorio humanizado formado por campos de cultivo, caminos, granjas y masías y el valor del perfil del conjunto se remarca por la no existencia de núcleo urbano que atraiga la población rural del municipio.

En el proceso seguido hasta darle su plena significación al monumento, fue importante establecer una estrecha vinculación con el entorno social y territorial y con los habitantes. Para conseguir aquel nuevo centro cívico, además del cementerio, fue importante situar junto a la iglesia la casa del cura, el pequeño museo que informa de la obra y del sitio, y el salón polivalente donde se guardan objetos y se celebran fiestas y banquetes. También se planteó la creación de un entorno adecuado al monumento y a su carácter central, modificando, restaurando, rehaciendo o adecuando el terreno y las pendientes de la colina.

El resultado ha sido que los grandes momentos de la colectividad, alegrías y tristezas, pasan por aquí, suceden en este lugar: nacimientos (bautizos), bodas (uniones de personas y esperanzas), fiestas (música, bailes y encuentros), muertes (entierros, enterramientos y pésames). Se trataba de recuperar

un hito físico y monumental del pueblo, el único con que podía contar Malla, y convertir este hecho en un motivo de alegría, como se señala en los escritos, placas y documentos conmemorativos. Además, se buscaba que el sitio volviera a tener capacidad de producir emociones estéticas y aquí radica la clave de la cuestión para los que no somos de Malla.

Un tercer aspecto a mencionar en la actuación de Malla es la búsqueda de líneas (líneas en planta que son a veces planos en el espacio), líneas cuya misión es hacer de límite entre cosas contrapuestas, ayudar a la búsqueda de la definición del borde entre naturaleza y artificio, entre agricultura y arquitectura, entre piedra y tierra, entre hierba y pared. Y también de búsqueda de diferencias de texturas que establezcan ese contraste; mampostería, piedra, hierba, flores, hormigón, blanco, gris. La definición de límites ha implicado levantar muros que son líneas y delimitan tierra sacra y profana, la pradera de césped (con margaritas amarillas y blancas en abril) y los muros de hormigón, la civilización (urbanidad) y la naturaleza, los elementos horizontales y los inclinados (se agradece la ausencia total de curvas en la planta: solo el semicilindro del ábside y el medio punto de la portada). También se juega con el valor del tiempo que crea pátinas sobre las texturas: muros, cubiertas, superficies, sombras, los hormigones con verdín, moho y líquenes. Esto produce múltiples sorpresas en la obra acabada, perspectivas, focos y puntos de atracción, que dan un nuevo interés al espacio arquitectónico (torre, pila bautismal, fachada nueva, ábside de hormigón, entradas de luz superior y laterales, etc.)

En cuarto lugar, y ya para acabar, hay algunas cuestiones problemáticas de carácter doméstico que quizá valga la pena señalar; casi todas ellas aparecen también en el informe afterten encargado por el Servei. Así, es discutible que los terraplenes excavados en el montículo del Clascar no se hayan tratado correctamente como fondo paisajístico de la arquitectura y como un elemento singular en el perfil de la comarca, buscando la unión de la zona construida y el territorio natural, sin dejar el habitual terreno periférico sin tratar que separa la ciudad del territorio no urbano (y que aquí separa el conjunto y el territorio que lo envuelve).

También es discutible el gesto (quizá demasiado ostentosamente moderno) de haber sacado las lápidas sepulcrales a la intemperie, embutidas en la pradera, como un valor plástico más del entorno, en vez de dejarlas empotradas en el pavimento, dentro de la iglesia, donde encontraban su pleno sentido a la vez que estaban protegidas de las inclemencias del tiempo que han ha acelerado su deterioro.

Otro aspecto es el hecho de que no se restaurasen las

campanas a la vez que el campanario posibilitando su volteo, cuando el inicio de las obras fue que las campanas de la iglesia estaban mudas y no es menospreciable, incluso hoy en día, la importancia del sonido de las campanas, tanto en el territorio como en la ciudad, como una permanencia ancestral en la vida de los habitantes.

A partir del modo como ha envejecido la obra podemos plantear también la absoluta necesidad de disponer materiales que soporten bien el paso del tiempo, sin que deban estar sujetos a mantenimientos frecuentes que casi nunca se dan, como es el caso del camino de grava, los hormigones armados o la limpieza de vidrios.

Respecto a la plantación de los dos cipreses, es una lástima que estén situados en unas jardineras y no plantados en tierra; es absurdo disponer árboles en maceteros, no enraizados en tierra, con lo que esto provoca de crecimiento endeble e inestable del vegetal, cuando se está en medio del campo. Es cierto que se incorporan a la obra, pero podían estar en la tierra, incluso fuera del recinto, definiendo límites.

Es curioso constatar como en las obras de arquitectura muy diseñadas, el cuidado de la idea de la obra no se acompaña de la efectividad en aquellas cosas que no son propiamente arquitectura, pero que debieran ser servidas por ella: campanas que no suenan; cipreses que no pueden enraizarse y crecer; terraplenes laterales crudos, deshechos, sin acondicionar; lápidas antiguas sometidas a la intemperie. En contraste destaca la elevada calidad y el buen mantenimiento de las aportaciones más propias del diseño, como el cobre de la pila bautismal.

Y todavía unas últimas preguntas: ¿se podría haber hecho un seguimiento tan cercano como el que se ha hecho en Malla en otras obras de restauración y en territorios geográficos como Galicia, Andalucía o el País Valenciano? ¿O ese intenso cuidado solo puede aparecer en aquellos episodios aislados, modélicos por determinadas circunstancias sociales, políticas y técnicas? ¿Cuándo se puede y cuándo no hacer una inversión económica e intelectual tan sustanciosa como esta? ¿Como se pensaba la intervención, de forma empírica, poco a poco, toda de golpe?. ¿Que significa que una obra adquiriera un estatuto de protegida? ¿Ya no se puede tocar nada de lo que hay? Y el corolario inmediato ¿se puede tocar ahora la intervención de González o se debe considerar protegida en tanto que actuación modélica del siglo XX?

Pero si les parece vamos a dar ya la palabra a los asistentes, autores y actores para que planteen dudas o diferencias, resuelvan cuestiones y podamos obtener alguna conclusión sobre esta obra.

GJiU. Santiago de Compostela 23-09-1999

Revisat: 14-04-2002

DISCURSO INICIAL DE BIENVENIDA DEL CURSO 1999-2000

Octubre 1999

Buenos días. Como ya sabeis algunos de los aquí presentes, mi nombre es Gaspar Jaén i Urban, soy arquitecto y ocupo el cargo de coordinador de la carrera de Arquitectura en la Universidad de Alicante.

Os hemos convocado a este acto fundamentalmente para daros la bienvenida a esta escuela donde se enseña Arquitectura, la escuela pública de Arquitectura más joven del Estado Español, una escuela que, con éste que ahora empezamos, sólo lleva cuatro cursos en funcionamiento, pero que ya va a inaugurar su propio edificio, una magnífica obra cuyo proyecto fue escogido por un jurado internacional en 1997, hace tan solo dos años. De forma que el próximo curso quizá ya no hagamos el tradicional acto de recepción de alumnos en este viejo y ajado salón de actos, sino en el salón de grados del nuevo edificio que ocuparemos a partir de mañana.

Llegais a una escuela que cuenta también ya con cátedras de Construcción y de Proyectos. Una escuela cuyo funcionamiento es conocido y bien valorado por los muchos profesionales que han estado aquí los tres pasados años.

Y así de deprisa van las cosas en la Escuela de Arquitectura de Alicante, así de potentes son aquí las cosas. Deprisa, deprisa, como en aquella película memorable de Carlos Saura, más que como en el tengo prisa, tengo prisa del conejito de Alicia en el País de las Maravillas. Aunque no creais que por que vayan deprisa, hacemos las cosas sin haberlas pensado y meditado previamente, ya que somos de la opinión de que lo que está bien hecho suele haber estado antes bien pensado. Creedme si os digo que, a pesar de que en este momento fundacional de la Escuela nuestras preguntas y nuestra inexperiencia se parecen a las vuestras, somos muchos los que hemos unido esfuerzos para hacer de ésta una escuela modélica, moderna, abierta a todo lo que suponga innovación, peculiaridad y diferencia. Es lo mínimo a que se puede aspirar en una escuela joven, con un profesorado joven y en una universidad tan joven como ésta.

Un segundo motivo de la convocatoria al presente acto es que empecéis a pensar en qué significa ser arquitecto, cómo hace uno para convertirse en arquitecto. Porque ser arquitecto va más allá de colgar en la pared un título que le dan a uno cuando ha conseguido completar una colección de créditos después de pasar un determinado número de barreras y obstáculos de todo tipo curso tras curso. Ser arquitecto es o debe ser otra cosa. A ser arquitecto se puede aprender y difícilmente se deja de ser arquitecto, aunque haya muchas formas de convertirse en arquitecto y también muchas formas de serlo. Cuando uno se ha

convertido en arquitecto, pasa a formar parte de una peculiar especie, los individuos arquitectónicos, en expresión afortunada de José María Torres Nadal. Pero también lo sois ya vosotros por el simple de haber elegido hacer esta carrera.

El arquitecto, un no-técnico, un no-especialista, se caracteriza, sobre todo, por tener la capacidad de proyectar. Capacidad de redactar proyectos o documentos de arquitectura, de idear y construir formas arquitectónicas, edificios, calles, parques o ciudades, pero también otras cosas como libros, carteles, barcos, coches, muebles, o estanterías, y no solo objetos, también ideas, estructuras o relaciones. Proyectar es dar forma a las aspiraciones de una comunidad, a dar forma al día de mañana.

Y tener la capacidad de proyectar quiere decir tener una medida del tiempo y de la forma, del espacio y de la escala, del lugar y del territorio, de la técnica y de la historia que es sensiblemente diferente de la que tienen otros profesionales y otros universitarios, pero también es diferente de la que nosotros mismos teníamos ayer. Los arquitectos sabemos que el objeto de nuestro trabajo debe empezar, pero también acabar y ello implica tener que darle una medida y un valor peculiares al tiempo y a todo lo demás. Quiere decir saber engarzar momentos y situaciones para extraer de ellas el máximo provecho, montar una organización o una puesta en escena en función de un objetivo. Quiere decir saber aprender de todas las cosas, como algunos aprendimos con gozo hace ya algún tiempo, incluso de aquellas cosas que en una primera aproximación parecería que no tienen nada que ver con la arquitectura, ya que ciertamente, la arquitectura ha roto en las últimas décadas sus límites disciplinares y ha empezado a colonizar o reocupar otros territorios cercanos o lejanos, a alimentarse en ellos, a buscar en ellos nuevas relaciones, palabras o conceptos o nuevos sentidos o significados para lo que ya existe.

La capacidad de proyectar se nutre de todas las materias y disciplinas que forman o pueden formar la arquitectura: las materias gráficas, las materias artísticas, las materias científicas (física, matemática, estructuras), el pensamiento y la poesía, la construcción, la teoría y la historia, la urbanística. Pero en el centro de la visual se debe situar siempre la tarea de aprender a pensar arquitectónicamente, la capacidad de proyectar. Y nunca debe tener límites la libertad de ese pensamiento. Hacerse arquitecto es descubrir, con los medios del proyecto arquitectónico, la complejidad de lo real.

Todo esto es lo que pretendemos que os vayais encontrando en esta Escuela de Arquitectura, estas son las cosas que debéis situar en el eje central de vuestro aprendizaje para ser arquitectos. Procurad perseguirlas y no abandonarlas cuando

hayais conseguido hacerlos con ellas.

Como os dije al principio, sed bienvenidos al curso 1999-2000 de esta Escuela de Arquitectura de Alicante, una escuela que quiere ser moderna, la escuela que debeis hacer vuestra. Esperamos que saqueis aquí el máximo aprovechamiento en el aprendizaje y el saber de la arquitectura. Muchas gracias por vuestra atención.

GJiU. 14-10-1999
Revisat: 14-04-2002

INFORME RAZONADO SOBRE EL TRABAJO FINAL DE CARRERA LAS BARRACAS DEL BAJO SEGURA DEL ALUMNO ANTONIO M. RODRIGUEZ CASES

Octubre 1999

[...]Com la gavina de la mar blavosa
que en la tranquil·la platja fa son niu,
com lo nevat colom que el vol reposa
de l'arbre verd en lo brancatge ombriu;
blanca, polida, somrient, bledana,
casal d'humils virtuts i honrats amors,
l'alegre barraqueta valenciana
s'amaga entre les flors.[...]

Con la incontinencia lírica habitual en su poesía empezaba Don Teodoro Llorente su extenso y conocido poema La Barraca en el cual se exaltan con bucolismo extremo las gracias y virtudes de esta pequeña construcción vernacular.

Pero como es habitual en la loa del tipismo de los siglos XIX y XX, a la vez que se valoraban literariamente las virtudes de una ciudad, una arquitectura o un paisaje, se iniciaba su degradación y desaparición de una forma irreversible.

Aunque valencianas también, no son de la comarca de la huerta de Valencia las barracas que recoge y estudia el alumno Antonio Rodríguez Cases en su trabajo final de carrera, sino de su tierra, la comarca del Bajo Segura. Estas barracas oriolanas están emparentadas con las de Valencia y con las de Murcia, todas ellas están situadas en las huertas, junto a los ríos, y todas ellas han corrido la misma suerte durante las últimas décadas: una paulatina transformación, mutilación, falseamiento y destrucción. Un sino trágico más acorde con los versos de Miguel Hernández en los que, con su pathos característico, se nos presenta la barraca oriolana modesta, de pobre figura que destaca en la huerta

[...] tan rota y desierta,
de tantas miserias cubierta [...]

Ciertamente, cada día es más difícil la conservación de un patrimonio etnológico rural como este cuando ha caído en desuso por completo, cuando está hecho de materiales endebles, frágiles y quebradizos, de vegetales y tierras, cuando está necesitado de un mantenimiento continuado y cuando no tiene valor mercantil alguno. Y sin embargo, contradictoriamente, a estos elementos se le viene prestando una cierta atención, aunque sea escasa, desde las instancias administrativas e intelectuales.

Una muestra de ello es el trabajo que aquí se presenta, un trabajo desarrollado concienzudamente a lo largo de casi dos años en los que el alumno ha puesto todo su esfuerzo y toda su capacidad de entusiasmo. Lo que aquí se presenta es un trabajo pegado a la tierra propia, basado en la querencia que uno siente

por lo que conoce desde niño y ve como va desapareciendo.

Aquí, en un intensivo trabajo de campo, se han buscado las 20 barracas que, mejor o peor, todavía siguen en pie en la comarca; se han estudiado con rigor los textos que hablan de tales construcciones, sus orígenes, su distribución geográfica y sus características tipológicas, se ha recabado información histórica sobre ellas, se han estudiado con detalle los materiales y los sistemas constructivos, y se han medido y dibujado cuidadosamente, utilizando para ello el método de croquizar y tomar los datos in situ y delinear cuidadosamente los datos por medios informáticos. El resultado de todo este proceso, en el que destacan los aspectos gráficos por su dificultad, importancia y originalidad, ha sido una obra valiosa y ordenada que se añade a los estudios sobre arquitectura tradicional rural que se han sucedido en las últimas décadas y que sería de sumo interés que viese la luz pública en algún folleto, revista u opúsculo y ayudase, así, al conocimiento y conservación de aquel casal d'humils virtuts i honrats amors a que se refería Don Teodoro.

Asimismo, este trabajo se une a los que hemos tutelado desde 1989 en el Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía, en su mayoría de levantamiento gráfico de arquitecturas de interés, tanto de origen culto como popular. Se une a ellos y los cierra, ya que se trata del último de todos. Sirva también, pues, esta presentación como despedida de estos tribunales de trabajo final de carrera de arquitectura técnica a los que he estado vinculado, como miembro de los mismos o como tutor durante los últimos diez años. Con la tutela este trabajo se ha cerrado una importante etapa en mi labor docente, de cuyos resultados, con quince trabajos dirigidos, me siento especialmente orgulloso.

Pero dejemos ya que Antonio Rodríguez Cases nos hable de las barracas del Bajo Segura.

GJiU. 18-10-1999
Revisat: 14-04-2002

LA GALLINA Y LA ESTACIÓN DEL ÓMNIBUS. DEL OLVIDO Y LA MEMORIA DEL PRESENTE: ENTRE LA NOSTALGIA ESTERIL Y EL RECUERDO ÚTIL

Novembre 1999

El antropólogo Levy Strauss planteó en Tristes trópicos la disyuntiva en que se encuentra cada estadio de la cultura humana en lo que se refiere a la valoración de lo que tiene ante sus ojos, de lo que existe en esos momentos como herencia del pasado, de lo que conforma su contemporaneidad. Si yo, viene a decir Levy Strauss, hubiera podido visitar estos pueblos que estoy estudiando ahora cincuenta o cien años atrás ¡cuantas cosas no habría encontrado aquí todavía incólumes, todavía vírgenes, sin la menor contaminación de progreso o de occidentalismo! ¡Cuantas cosas, hoy transformadas o desaparecidas, que, con mi saber de ahora, me darían una luz nueva y brillante sobre los rituales, las costumbres y el pensamiento de los pueblos primitivos!. Dice Levy Strauss:

[...] Cada lustro pasado me permite salvar una costumbre, ganar una fiesta, compartir una creencia suplementaria.
[...]

El antropólogo, en consecuencia, se lamenta ante la imposibilidad de esa vuelta atrás en el tiempo. Sin embargo, sigue meditando, ¡cuantas cosas de las que yo tengo ahora al alcance de la mano, de las que puedo observar y estudiar, no desearía conocer alguien que como yo venga a este mismo sitio dentro de cincuenta o cien años! ¡Cuantas de las cosas que aun permanecen para mi habrán desaparecido en unas décadas! Y sin embargo, en el actual estadio del saber todavía no puedo valorar debidamente cuales de todas estas cosas que me rodean serán las que interesen a aquellos que vengan detrás de mi y que ya no las podrán contemplar. Levy Strauss escribe:

[...] Yo, que gimo ante sombras, ¿no soy quizá impermeable al verdadero espectáculo que toma forma en este instante pero para cuya observación mi grado de humanidad no tiene todavía el sentido requerido? De aquí a unos cuantos centenares de años, en este mismo lugar, otro viajero, tan desesperado como yo, llorará la desaparición de aquello que yo habría podido ver y se me ha escapado. [...]

Se situaba así Levy Strauss en un callejón aparentemente sin salida, prisionero de la doble angustia del tiempo pasado y del tiempo futuro, dos abismos entre los cuales solo nos queda para transitar la frágil, inestable y movediza arista del presente. Pero ese presente es el momento de las decisiones; como advierte Octavio Paz, es el manantial de las presencias, es el instante, ese pájaro que está en todas partes y en ninguna, que queremos asir vivo pero abre las alas y se desvanece, vuelto un puñado de sílabas.

¿Que hacer ante la terrible disyuntiva planteada?. La conclusión de Levy-Strauss se acerca a la idea de que solo el conocimiento salva. Por tanto, lo único que podía hacer era mirar y estudiar en profundidad todo aquello que tenía ante sus ojos, dejar escritas, dibujadas, interpretadas, aun a riesgo de cometer errores, las cosas que había encontrado en aquel estadio de la evolución de un pueblo primitivo. Dejar constancia para que alguien, en el futuro, pudiese encontrar algún rastro de lo que él estaba viendo en aquel instante y que el otro hubiera querido ver pero que ya no podría porque habría desaparecido.

[...] Víctima de una doble enfermedad, todo lo que veo me hiere y me reprocho incesantemente no mirar demasiado.

[...]

concluye el antropólogo.

De una forma quizá más contundente explicó Ray Bradbury la destrucción irremediable que procura el tiempo en un relato memorable en el cual un hombre mira por la ventana del hotel en que se hospeda hacia la extensa playa donde, con la marea baja, un hombre que pasea ha estado toda la tarde haciendo dibujos en la arena con un palo. Podría ser una de esas anchas playas atlánticas de Bretaña, Inglaterra o Normandía. Debía ser una de esas largas tardes de un domingo de verano. El hombre, con unos prismáticos, presta atención a los dibujos en la arena y el corazón le da un vuelco al descubrir que el autor de aquellos dibujos era Pablo Picasso. El dibujante se aleja porque se ha hecho tarde y ya se acerca el crepúsculo. El observador baja corriendo a la playa. Ve con sorpresa y admiración aquel grandioso fresco con escenas mitológicas de gigantes, tauromaquias, faunos y doncellas, cortesanos, arlequines, palmeras y palomas. Y con espanto comprueba que, lentamente, empieza a subir la marea. No sabe que hacer. Buscar escayola, sacar moldes, salvar algo de aquel dibujo gigantesco y valioso que se va a perder en unos instantes. Pero no hay tiempo, no hay remedio, todo esfuerzo es inútil. La marea, incesante, sigue subiendo. Y, ante la gran verdad, con la calma de lo irremediable, lo único que puede hacer es pasear lentamente por la orilla del mar que se mueve, mientras lentamente sube la marea, y lentamente contempla como se deshace aquel grandioso fresco que Picasso había dibujado en la arena para que lo fuera deshaciendo un tiempo acelerado que había tomado la forma del mar. Mirarlo y dejarlo escrito para los demás.

Muchas de estas sensaciones se pueden encontrar entre los que trabajamos en el patrimonio arquitectónico desde hace casi un cuarto de siglo. La búsqueda a veces angustiosadel pasado y de la permanencia en la arquitectura y la ciudad antiguas que han llegado hasta nosotros, depositarias de unos valores que intentamos preservar para el porvenir porque pensamos que

todavía son útiles para nosotros y pueden serlo también para los que nos sucedan. Unos espacios y unos lugares que siempre se podrán volver a recorrer si no desaparecen. Hétenos aquí, situados entre lo posible y lo imposible, tanteando posibilidades a ciegas, buscando soluciones de una forma empírica. Soluciones políticas, conceptuales y técnicas.

El poeta catalán Feliu Formosa expresó también esta sensación en un afortunado verso que dice: com enterrant tresors que ha de trobar algú, (como enterrando tesoros que habrá de encontrar alguien). Y otro poeta catalán, Pere Rovira, con un argumento similar escribió uno de los poemas más hermosos que he leído en los últimos años. Se titula Carta del padre y, como el título indica, se trata del mensaje que un padre dirige desde el presente a su hijo todavía niño para cuando sea adulto. La traducción al castellano diría algo así:

La mar besándote los labios,
una sombra de eucaliptus, una hoja de menta
quizá hagan sonreír el tiempo
y sentirás cristales de voz pequeña,
de canciones y preguntas,
y verás unos piecitos borrándose
sobre la arena de una tarde triste.
Tu no sabrás que vienen de un verano muy feliz
a buscarte. Nosotros no estaremos.
Ya hará tiempo que no estaremos en tus sueños
ni en tu sufrimiento. Te daremos lástima,
tan viejos y tan absurdos, siempre todavía con los libros
el tabaco, la manía de tenernos cerca,
solos, en esta casa luminosa,
plantándole cara al invierno;
la vida te habrá tomado nuestra vida
de ahora, y ya no nos recordarás
jóvenes y fuertes, queriéndote
con un amor, ya lo se, que tu quisieras
diferente y que habrá cambiado poco.
Pero el olvido es natural,
y las cosas solo vuelven cuando quieren.
Que estos versos te ayuden a volver
a una casa feliz en los días malos.

Y todo este largo preámbulo antropológico y literario viene a cuento de plantear cuales pueden ser las razones últimas que tiene nuestra cultura y nuestra época para la permanencia del patrimonio arquitectónico y urbanístico, para su defensa y para las actuaciones que permitan mantenerlo en pie y con un uso adecuado. ¿Que nos mueve a ello a quienes llevamos décadas en estas lides? ¿Que mueve a los políticos, a los periodistas, a los legisladores, a los creadores de opinión pública, a los

manipuladores de decisión de voto para que una cierta arquitectura haya sido en los últimos tiempos un caballo de batalla que puede hacer quedar bien o mal, subir o bajar, ganar o perder en la opinión de los ciudadanos? ¿A todos nos mueven las mismas razones? ¿Se ha convertido la protección de la arquitectura en un valor universal e inmutable como se pretende que sean los derechos del hombre, los principios democráticos o la defensa de la infancia? ¿No se trata de una postura más o menos farisaica que, como en los otros temas mencionados, oculta otra realidad, la de la continua especulación y la destrucción sistemática de las ciudades y los edificios? ¿No estamos ante un aspecto más del proceso de cretinización que vive nuestra rica y obesa sociedad postindustrial y multicapitalista en unos años en los que, además, el «usar y tirar» alcanza a todos los productos y actividades humanas, desde los pañuelos y los envases hasta la informática, los periódicos, los libros, los conocimientos e, incluso, las relaciones entre las personas; y, por supuesto, a la arquitectura y al urbanismo?.

Pero es este despilfarro constante de nuestros recursos materiales e intelectuales lo que quizá nos lleva a intentar distinguir entre los productos efímeros y los que no lo son o, al menos, entre los que tienen voluntad de serlo y los que no. Los que llevan fecha de caducidad y los que no la necesitan.

Y respecto a los destinatarios, ¿Para quienes intentamos preservar las arquitecturas históricas, antiguas, o que consideramos valiosas? ¿Para quienes restauramos? ¿para una mayoría de la población? ¿para los políticos que sufragán las costosas restauraciones, casi siempre públicas, poquísimas veces privadas? ¿para nosotros mismos, un reducido grupo de personas, intelectuales, cultos o cultivados? ¿Para los que piensan como nosotros? ¿Tiene la gente verdadera necesidad de preservar su entorno construido? ¿Porqué unas personas necesitamos de la presencia del pasado y otras lo violentan continuamente?.

En otras manifestaciones plásticas, pintura o escultura, la obra puede tener un importante valor material en si misma; en la literatura, la edición puede convertirse en un negocio aceptable; cine, música, teatro, ópera o danza forman parte de la gran industria del entretenimiento. Pero la arquitectura construida, a pesar de su enorme valor de uso y del elevado valor de cambio del suelo sobre el que se asienta, no tiene un valor material en el mercado de los bienes que se compran y se venden. ¿O sí? ¿De que modo puede llegar a tenerlo, aparte del traslado de fragmentos de edificio o de edificios completos piedra a piedra como las piezas de los claustros de Nueva York o los monumentos que cambian de lugar por diversas causas como los de Marín, en Pontevedra o la iglesia de Nuestra Señora del Corte Inglés de Valencia?

Soy consciente que son muchas las preguntas que dejo sobre la mesa y no fáciles de contestar. Tampoco creo que en mi intervención pueda dar muchas respuestas por que las desconozco, pero sí quiero incitar en estas jornadas a una reflexión sobre el momento que vivimos y sobre lo que hemos vivido en las tres últimas décadas del siglo XX por lo que se refiere a la defensa y conservación del patrimonio arquitectónico.

Hoy ya no podemos considerar absoluto ningún valor ni evidente ninguna propuesta. Con la inocencia perdida en la entrada del siglo XXI, ya nada es evidente. No podemos decir que haya valores inmutables en el mundo que vivimos y, por lo tanto, no es evidente ni la necesidad de mantenimiento del patrimonio arquitectónico y urbanístico ni el destinatario de la restauración y la reutilización del mismo. Pero tampoco es evidente la necesidad de su destrucción. Quedan ya lejos los años en que las asociaciones ciudadanas se movilizaban para que no se derribase éste o aquel edificio o no se destruyese éste o aquel barrio antiguo. Y, a pesar de ello, todavía hoy el mercado del Born de Barcelona sigue estando amenazado, ahora desde la misma disciplina arquitectónica, y el barrio de San Matías de Granada ha seguido degradándose y desapareciendo. Por poner dos ejemplos emblemáticos de la reivindicación ciudadana de los años setenta.

Sin embargo, por otra parte, a partir de los años ochenta hemos asistido a una generalización de la actividad restauratoria de monumentos, edificios y ciudades (bien es cierto, insisto, que sufragado generosamente por la iniciativa pública y escasamente por la iniciativa privada) pero, sobre todo, hemos asistido a una sacralización aparente de la idea de que es necesaria esa actividad porque los pueblos y las ciudades necesitan del mantenimiento de los monumentos que los definen, los identifican o los caracterizan. Sin embargo ni los catálogos incluidos en el planeamiento urbanístico, ni las declaraciones monumentales, ni las exposiciones más o menos solemnes de buenas intenciones en los programas electorales han hecho avanzar en profundidad las ideas conservacionistas, sobre todo después que a principios de los años noventa las administraciones públicas empezasen a revisar a la baja el objeto de sus declaraciones de protección (que, por otra parte, tampoco habían supuesto un cambio radical en las prácticas contrapuestas de destrucción y conservación), después que los principios disciplinares de intervención en la arquitectura histórica permitiesen y jaleasen grandes derribos de la obra existente y después de que la cuestión de la conservación del medio ambiente pasase a ser un tema más candente, habitual y prioritario en el discurso de los mass-media.

Por tanto, aunque la defensa del patrimonio arquitectónico

y urbanístico podría parecer que no admite discusión, eso también sería discutible. No hemos de olvidar que es preciso volver una y otra vez sobre el tema, que los catálogos de edificios protegibles han ido hacia adelante y hacia atrás, que las nuevas leyes urbanísticas y los valores del mercado (cuando no las mismas intervenciones arquitectónicas) han atentado sin descanso contra la pervivencia de la memoria material y espiritual de los pueblos.

Actualmente, entre el método objetivo de restauración de Antoni González, la incorporación a la actividad restauradora de los principios del movimiento moderno y del diseño industrial y la conversión de algunos conjuntos monumentales en operaciones cercanas a la implantación de grandes parques temático-turísticos, las actuaciones en el patrimonio construido siguen situadas mayoritariamente entre el burdo falseamiento, la destrucción irrespetuosa y la utilización inadecuada. Ahí están en inventario no exhaustivo del profesor Calduch las actitudes que nuestra sociedad adopta en relación con su patrimonio arquitectónico:

[...] el abandono sistemático de barrios enteros a un deterioro irreversible a fin de justificar su renovación drástica y completa empezando por el desalojo de los habitantes; la ruina de edificios antiguos (incluyendo con demasiada frecuencia accidentes mortales) originados por intervenciones chapuceras; la degradación visual del perfil urbano y el paisaje con carteles y vallas publicitarias de todo tipo; los pastiches de falsos lenguajes historicistas y castizos que enmascaran el uso abusivo del espacio y la especulación; los basureros incontrolados, nidos de todo tipo de actividades marginales, en que se convierten los solares urbanos en barbecho a la espera de suculentas plusvalías; la destrucción de tramas y tejidos urbanos sacrificados impunemente al interés omnipresente del transporte privado individualizado; la sobreelevación y el aumento de plantas sobre edificios existentes, haciendo añicos la imagen de la ciudad sólo para aumentar el lucro de propiedades amortizadas hace décadas; el cerramiento chapucero y caprichoso de balcones, terrazas y áticos, realizados siempre fuera de toda reglamentación urbanística y en contra de todo decoro de la imagen pública; los enrejados de zaguanes y ventanas, donde las comunidades de propietarios sacan a la calle su ramalazo más hortera; la contaminación sistemática del paisaje rural con casetas y chabolas de pésima construcción ejecutadas al margen de cualquier control técnico y legal; la depauperación de plazas y jardines con todo tipo de tenderetes,

chiringuitos de venta ambulante, quioscos de propaganda y remodelaciones traumáticas; la rapiña y destrucción fraudulenta de restos arqueológicos para la construcción de sótanos infames y edificios de ínfima calidad [...].

Claro que hay también dignísimos ejemplos de restauraciones, reconstrucciones y reutilizaciones como puede comprobarse en muchas de nuestras ciudades, en las revistas y publicaciones especializadas surgidas en los últimos años y en los cursos que, como este, se multiplican por todo el Estado Español y a los que cada vez asiste un público más numeroso y más joven.

Pero lo que más sorprende es la forma como ha calado en la población el consumo de patrimonio y la idea, más teórica que práctica, de que su mantenimiento es algo necesario o incluso imprescindible. La idea de conservación que, en un principio, aparecía vinculada a la historia y a la arqueología, se ha unido últimamente, como ya hemos apuntado, a la idea de defensa del medio ambiente o del entorno y de los recursos naturales, o de los recursos de todo tipo, como campo más genérico que engloba el nuestro y que se ha impuesto en las dos últimas décadas en ciertos ámbitos de nuestro contexto occidental.

Un contexto que en el Estado Español ha experimentado un gran aumento de la riqueza privada y pública en estos años, por lo que se han podido destinar importantes cantidades económicas a la tarea del mantenimiento de las arquitecturas (y no solo a las obras en sí, sino también a la publicidad y a los discursos institucionales y periodísticos). Parece que cuando otras necesidades más urgentes y prioritarias estaban ya cubiertas, había que buscar el prestigio de "lo antiguo" o de "lo natural".

Es curiosa esta asunción en un momento determinado por las instituciones públicas y los mass-media de los discursos de búsqueda del presente, de mantenimiento del legado cultural que a mitad de los setenta iniciábamos los que entonces eramos unos jóvenes más o menos airados que aprovechábamos las fisuras del franquismo tardío, aparentemente aun tan monolítico, para lanzar el mensaje de que valía la pena conservar todos aquellos bienes que se estaban tirando impunemente a la basura. "¡Patrimonio el último!", gritaba desde un divertido chiste de la revista CAU un obrero que, piqueta en mano, se afanaba en demoler un edificio antiguo. Cabe recordar como en aquella época la defensa del patrimonio arquitectónico y urbanístico de nuestras ciudades, tan maltratado durante los años sesenta y setenta, era una labor urgente y prioritaria para los que creíamos en su valor irremplazable. ¿Que nos impulsaba? ¿Que nos impulsa?.

Una vez conocí a alguien que padecía una enfermedad que consistía en no ser sensible al paso del tiempo, de manera que el pasado no acababa nunca de pasar, por lo que todo el tiempo

era siempre presente para él. Y solamente algunos agujeros en aquella enfermedad crónica le permitían tener recuerdos del pasado y hacer proyectos para el porvenir.

Pero para la mayoría de nosotros, todo el presente que vivimos está hecho de una mezcla de proyectos y de metas, de olvido y de memoria, olvidos y memorias personales y colectivas, materiales e inmateriales, valiosas económicamente o sin ningún valor monetario, con un mero valor de uso, sentimental, cultural o paisajístico. Tiramos aquello que nos molesta, lo que nos estorba, lo que consideramos que no vale la pena, lo que ya no necesitamos para nada. Y, en cambio, guardamos las cosas que nos gustan, que nos atraen, que consideramos útiles o valiosas, las cosas a las que pensamos volver.

Muchas veces se nos confunde cuando defendemos ciertas presencias (la historia, el monumento, la trama urbana, la ciudad, el patrimonio construido, el idioma materno, los objetos que nos acompañan) y se nos acusa de nostálgicos o de improductivos. Y, sin embargo, yo distinguiría entre una nostalgia productiva y otra inútil, improductiva, estéril, falsa o, peor todavía, paralizadora.

Hay nefastas miradas hacia el pasado que no dejan avanzar y crean una nostalgia de cartón piedra que solo se lamenta de algo tan inevitable como es el paso del tiempo, pero que no utiliza el pasado como espejo, guía o fuente de placer, de aprendizaje, de conocimiento o de supervivencia. Esta nostalgia estéril se puede complacer en la melancolía, pero sin mover un dedo para evitar la desaparición de los bienes materiales en los que se puede conservar algo del pasado o para crear alguna obra nueva en la que se contenga algo del presente. No es una nostalgia que suponga un obstáculo a la destrucción de las arquitecturas existentes porque se contamina de un nihilismo paralizador y se alía con reaccionarios intereses inmobiliarios o políticos que en muchas ocasiones la potencian como una defensa o justificación de sus propósitos. ¡Cuántas promotoras responsables de la destrucción de su ciudad editan cada año un calendario con fotos antiguas de esa misma ciudad en un canto inútil a la más inútil nostalgia!.

A la satisfacción de la destrucción de lo antiguo para que nazca lo nuevo pero también para poder evocar con nostalgia lo antiguo desaparecido se refiere Italo Calvino cuando describe una de sus ciudades invisibles, Maurilia, en la cual los habitantes se envanecen de mostrar postales antiguas con vistas de la ciudad. Dice Calvino:

[...] la misma plaza idéntica con una gallina en el lugar de la estación del ómnibus, el quiosco de música en el lugar del puente, dos señoritas con sombrilla blanca en el lugar de la fábrica de explosivos [...]

y, aunque con estas postales les viene la melancolía, los maurilienses se muestran orgullosos, a la vez, de haber destruido la ciudad anterior para levantar la nueva ciudad. Sigue Calvino:

Ocurre que para no decepcionar a los habitantes, el viajero elogia la ciudad de las postales y la prefiere a la presente, aunque cuidándose de contener dentro de las reglas precisas su pesadumbre ante los cambios: reconociendo que la magnificencia y prosperidad de Maurilia convertida en metrópoli, comparada con la vieja Maurilia provinciana, no compensan cierta gracia perdida, que, sin embargo, se puede disfrutar sólo ahora en las viejas postales, mientras antes, con la Maurilia provinciana delante de los ojos, no se veía realmente nada gracioso, y mucho menos se vería hoy si Maurilia hubiese permanecido tal cual, y que de todos modos la metrópoli tiene ese atractivo más: que a través de lo que ha llegado a ser se puede evocar con nostalgia lo que era.

Esta postura contradictoria que provoca la falsa nostalgia que sentían los maurilienses destructores ante las imágenes antiguas de su ciudad está muy próxima a la mala conciencia que subyace muchas veces en la reedición sin ningún contenido crítico, de imágenes antiguas urbanas o rurales de nuestros pueblos o en los revivals decimonónicos que en las últimas décadas han llenado de falsedades nuestras ciudades, desde Elche a San Sebastian.

Pero puede haber también una nostalgia útil, una memoria productiva, unos recuerdos fecundos. Y, como pueden ver, utilizo los símiles habituales en una cultura como la nuestra que conserva todavía, al menos en el lenguaje, unas raíces agrarias y, por tanto, valora positiva o negativamente que la tierra, los animales o los hombres y, por extensión, las cosas, las situaciones o los acontecimientos, produzcan o sean estériles, sean fecundos o yermos. Quizá porque en ello nos ha ido a los humanos la supervivencia física durante mucho tiempo.

Así, cuando hablo de recuerdos útiles o de nostalgias productivas me refiero a aquellas sensaciones, percepciones o sentimientos que permiten avanzar, que aportan datos para avanzar, que están en la base de la producción de nuevas obras, libros o ideas, o de nuevas visiones de las cosas existentes. Creo que la nostalgia como recurso colectivo solo tiene sentido si sobre ella se es capaz de levantar un edificio consistente y riguroso desde el punto de vista intelectual. No debe ser ningún imposible viaje hacia atrás en el tiempo el que nos proponamos, sino un uso rabiosamente actual, para nuestra época, de los elementos antiguos.

En un primer momento la conservación de la arquitectura

pudo tener un carácter arqueologista, plantearse como el mantenimiento de una muestra de la vida del pasado (un pasado siempre superior al presente en arte, en esfuerzo y en resultados) o como una mera curiosidad ilustrada o romántica, como los gabinetes de estampas o las colecciones de objetos raros. Alguna vez planteamos que era como guardar el retrato de la abuela, una mera cuestión afectiva. En un segundo momento pudimos pensar en el papel que juega la arquitectura en la conformación de los pueblos y las ciudades, del paisaje urbano y del paisaje rural, de su imagen física y de su identidad social; recurrimos a la idea de las señas de identidad de nuestras poblaciones (ese título de una novela de Juan Goytisolo que tanta fortuna publicitaria ha tenido entre políticos y periodistas que han hablado tanto de señas de identidad que han acabado vaciando el término de contenido a fuerza de desgaste semántico). Y se adujo también, claro está, el factor turístico como gran recurso económico y creador de riqueza.

Ciertamente, a un nivel pecuniario no es menospreciable el valor de recurso del patrimonio edificado, el valor económico de la conservación del patrimonio existente más allá de que consideremos que tiene o no valor artístico o histórico. Me refiero al valor material de las construcciones, de todas las construcciones que se encuentran en buen estado y que pueden ser aprovechadas para nuevos usos o para los mismos mediante reformas y adaptaciones adecuadas, lo cual debiera implicar evitar por principio las destrucciones generalizadas previas a la renovación urbana que viene haciendo el capitalismo en barrios enteros de las ciudades europeas y americanas.

Pero el motivo fundamental que encuentra nuestra época para mantener las arquitecturas históricas es porque pensamos que nos siguen siendo útiles. Por una parte suponen un considerable valor económico, un recurso insustituible, pero, por otra parte, forman parte de nosotros mismos, de nuestros recuerdos, de nuestras experiencias y de nuestras sensaciones. Son nuestra memoria material.

Quizá aquello que buscamos en el patrimonio arquitectónico es la capacidad de emocionar que todavía poseen determinados edificios, barrios o ciudades y si las restauramos es para potenciar o para devolverles esa capacidad de emocionar. Se trata de una capacidad que tiene la obra arquitectónica de crear emociones que la une al resto de las obras de arte. Una capacidad de sugerir que puede hacer de ella una obra de arte. Claro que la emoción es distinta en cada época histórica, por lo que conviene buscar o dejarse llevar por el signo de nuestro tiempo, que es lo que, a fin de cuentas, hacía Levy-Strauss en la cita del comienzo. Quizá deseamos conservar monumentos, ciudades o paisajes para que las personas podamos depositar

nuevas y diferentes miradas sobre ellos, nuevas miradas que a veces enlazan con otras miradas de nosotros mismos y nuevas miradas de los que vendrán detrás que enlazarán con nosotros y con nuestra mirada.

La arquitectura y las ciudades son documentos que originan nueva documentación, realidades que inspiran nuevas realidades, puesto que en ellos permanecen escondidos secretos inexplorados que alguien algún día sabrá descubrir y descifrar.

Quizá restauráramos para aquellas personas que son sensibles a las cosas que aquí se han expuesto, para quienes son capaces de escuchar el mensaje de las piedras viejas en las que perduran las voces, los sentimientos y las aspiraciones de los pueblos, para los que piensan que la mirada sobre lo que cada día nos rodea debe ser intensa y apasionada, debe ser absolutamente contemporánea y debe llevar el germen del futuro. Quizá para ellos restauráramos. La cantidad de personas que así piensan ya sería harina de otro costal.

Una aclaración para terminar: es evidente que las imágenes que han estado viendo durante mi exposición tienen poca relación con la arquitectura o con la restauración. Sin embargo han sido el paisaje alrededor del cual he hilvanado los argumentos que acabo de exponer: mi casa y el huerto de palmeras de mis antepasados, en Elche, al sur del País Valenciano. Es un trabajo fotográfico que, sin esta conferencia, no existiría, ya que he aprovechado el encargo para realizarlo y que sirviera de fondo a mis palabras. Quizá era otra manera de buscar la permanencia del presente: mirar cómo es el mundo doméstico que nos rodea, como son las cosas que miramos unos días de otoño cualesquiera de un año cualquiera, cuando han llegado las lluvias (que en el sur valenciano son tan escasas), en las palmeras han madurado los dátiles y en el jardín languidecen los jazmines y brotan con fuerza los acantos. Mirar y dejar una imposible y mínima constancia de ese mundo; como indica Paco Jarauta, es su sombra o aquella instancia irrepetible, agotada en su instante y que se ha quedado fijada, hecha gesto. He querido compartir con Vds. ese mundo huidizo, teniéndolo como fondo de mis palabras, ya que, como digo, conforma el paisaje que veía mientras elaboraba este texto y quizá algo se han transmitido mutuamente el uno y el otro.

GJiU. Logroño 04-11-1999. Donostia 31-08-2000
[«El olvido y la memoria del presente. ¿De la nostalgia estéril al recuerdo útil?», ponencia presentada a les X Jornadas de Patrimoni Històric-artístic, «El monumento vivo. Para quien y como restaurar», Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja, Logroño, 03/06-11-1999. També als cursos d'estiu de Sant Sebastià, «El Patrimonio vivo. Para quien y como restaurarlo», Universidad del País Vasco, 31-08-

2000. «El olvido y la memoria del presente. ¿De la nostalgia estéril al recuerdo útil?», en Autors diversos, Quaderns científics i tècnics de restauració monumental, Q 12, Barcelona, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació Provincial, 2001, 240 p., p. 163-172]
Revisat: 14-04-2002

LES CHINOISSERIES D'ENRIC BALAGUER

Novembre 1999

El gust per les chinoisseries que s'encetà al segle XVIII a l'Europa il·lustrada, amb importacions de porcellanes, marfils i sedes, esclatà en el canvi del segle XIX al XX amb els viatges d'exploradors i aventurers i amb les estampes japoneses i orientalistes tan grates als impressionistes. Aquesta atracció vers el llunyà Orient, durant el segle XX ha pres la forma de les músiques, els estimulants i les filosofies. I ja acabant-se el segle, el de la incorporació a l'art i al pensament.

Són paradigmàtiques figures com la de Gauguin a Tahití o els Beatles al Nepal, tot cercant uns móns purs, incials, verges encara, que es podrien incorporar a la seua obra i allunyar-la de la vida de cada dia, gastada, mesquina i quotidiana. Es tracta d'una búsqueda que ha estat constant al llarg del segle XX i a la qual no és aliena l'obra dels escriptors de viatges i d'aventures, les ciutats de nom màgic, com ara Macao, Xangai, Patusan o Batavia, les obres exòtiques que portaven els devots missioners jesuïtes, els crucifixos d'ivori i els naixements amb els ulls retallats, com el dels orientals, a major glòria de la universalitat del Déu judaico-cristià. Tampoc no han estat alienes a aquesta búsqueda les estampes japoneses amb arbres i flors, insectes i ocells, amb les ones de la mar o amb geishes barrocamment pentinades i revestides de robotges i de cortines amb formosos estampats de dibuixos geomètrics.

La influència ha evolucionat especialment en el món de l'art, amb tota la seua càrrega de marxants i de col·leccionistes riquíssims, de senyores cultes fines i estupendes que regenten gal·leries i museus d'art modern. També en els artistes com ara, per posar un exemple, Chillida, qui, com Tàpies, ens confessava la intensa atracció i admiració que sentia envers les idees, filosofies o costums japonesos, amb la consegüent influència sobre els principis i l'obra pràctica pròpia.

Pero també en aquest àmbit de barreja podem esmentar l'acupuntura o la medicina oriental. I sofrir un turment xinès, haver fet un treball de xinesos o sentir-se enganyat com un xinès son expressions incorporades al nostre imaginari vulgar i quotidià.

Pero també per la búsqueda d'un estat inicial pur, una edat d'or, autèntica i primigènia, l'estadi presimbòlic que diu Balaguer, ja que, conforme ha anat avançant el segle XX i s'han enfonsat les idees i els estats d'arrel marxista, hom ha aprofundit en altres vies compatibles amb el capitalisme, com ara l'interés per allò oriental. Així, d'una mirada curiosa i

superior, com era la dels comerciants i navegants, missioners o artistes dels segles passats, s'ha passat els darrers anys a una mirada interessada i angoixada que busca solucions.

Un món que inclou, sobre tot, la Xina i el Japó, amb algun ressò hindú, però que sol excloure extenses àrees de l'Orient llunyà com ara la península Indoxina, Mongòlia, Corea, les illes Filipines o Indonesia .

D'alguns punts d'aquest intens, extens i apassionant itinerari de contacte entre dos móns allunyats ens parla el llibre d'Enric Balaguer. Es tracta d'un llibre ben escrit, amb dosis estimables d'estudi i de cultura, ben documentat i on s'expliquen les coses amb claredat i mesura. L'aproximació de Balaguer és fonamentalment assagística, aproximativa, com qui va recollint notes, reflexions o suggerències d'unes lectures insistents i continuades. Aquesta idea d'assaig no es troba exempta de rigor ni del coneixement que donen les lectures acumulades, ja que hi ha en aquest llibre el gust de les lectures d'un lector fervorós, l'observació atenta del professor i l'acurada expressió literària i didàctica de qui sap escriure.

Balaguer revisa les idees, conceptes o formes d'arrel xinesa o japonesa que es poden trobar en algunes manifestacions de la cultura catalana: Junoi, Papasseit, Torres, Manent, Brossa, Tàpies, Gimferrer. Abunden, com cal, les notes a peu de pàgina i s'hi inclou una extensa bibliografia i un aparell crític acadèmic i professoral d'allò més adequat. El resultat és un llibre entenedor, fàcil de llegir, resultat de l'estudiós que exposa la seua experiència literària.

Després d'exposar les característiques del pensament budista i taoïsta i les formes i continguts d'haikus i tankas, Balaguer repassa les chinoïsseries dels poetes catalans del s XX, encara que en ocasions fa la impressió que es parla dels poetes catalans (que potser de vegades queden una mica casolans en aquest context tan universal) amb l'argument de l'Orient i de l'orientalisme. I s'acosta també la difícil i críptica poesia de Gimferrer on, més encara que a la pintuta de Tàpies, no s'expliquen gaires coses, sinó que tot queda suggerit per la multiplicitat de lectures i relectures possibles.

Per aquest camí, autor i lector arriben a albirar de quina manera l'occident ha vist l'orient al segle XX, algunes de les contemplacions de l'orient des de l'occident, per a acabar en el terreny de contacte -una mica esmunyedís- de la filosofia i de la literatura que, gracies al periodisme i a l'articulisme, com encertadament assenyala Balaguer, ha fet furor des de fa uns anys en l'opinió pública.

Es especialment intreressaant entendre la diferència entre poesia i poesies, ja que aquesta és una de les formes poètiques. Així, com recorda Balaguer, a meitat dels anys cinquanta es

donava a l'Estat espanyol, juntament amb formes orientalizants, la poesia social o poesia realista.

També la unitat còsmica de les coses apareix en el cinema (recordem la pel·lícula Dersu Urzala de Kurosawa, on totes les coses del bosc eren sers amb vida pròpia) o en la arquitectura, ja que les manifestacions poètiques o pictòriques es troben molt pròximes a l'obra elegant delicadíssima dels arquitectes japonesos més subtils, com ara Tadao Ando o Toyo Hito, moltes de les creacions dels quals han fet furor en occident al llarg de la darrera dècada.

Apareix al llibre la laxitud i la calma oriental que ens contenen les cròniques, el silenci, allò que no es diu. Pròxim als poemes taquigràfics, als poemes curts, breus, epigrames o pintades en les parets (sota l'asfalt hi ha la platja), com una imatge que se't dona de colp, apareix l'haiku, amb la tendresa, la sorpresa i la dolçor del món oriental. Com un organisme unicel·lular si el comparem amb els romanços o les elegies que des d'Homer a Segarra componen la poesia occidental. Res més lluny de les nostres llargues elegies que aqueixos esclats brevíssims, com una florida instantània, que, des del buit i l'absència, et fa recórrer al record per tal de sentir el curt plaer que s'ha esdevingut. ¿Pot ser poesia per a llegir quan condueixes el cotxe i t'atures en un semàfor vermell, com diria Joan Margarit, qui, com a bon cartesià, al igual que D'Ors, és més descregut que Manent o Palau i Fabre de la possibilitat d'empeltar entre nosaltres les delicadeses orientals?.

Fet i fet, no sabem fins a quin punt ens poden arribar els continguts més pregons d'una cultura tan allunyada de nosaltres com la xinesa o la japonesa, fins a quin punt la búsqueda ha estat reeixida. Com diu l'Enric, potser aquests poemes es converteixen per a nosaltres en símbols i en metàfores, quan en el seu lloc original tenen un sentit i un significat més pregon. No se si podem entendre aquesta poesia, amb una llengua tan allunyada, o només albirar, entreveure, com proposa Octavio Paz en el pròleg al seu Vislumbres de la India.

Es tracta d'una poesia, doncs, allunyada de l'anàlisi i de la dissecció, però allunyada més encara de la lletjor i de la coentor com a norma estètica, de la barroeria i de la vulgaritat com a norma de comportament, allunyada, doncs, del nostre món quotidià, el món dels valencians, faller, groller, consumista i nou ric com pocs que, probablement, no veuria en un delicat poema de Manent (p. 107) més que pins per a cremar i vinyes per a construir urbanitzacions, serres per a fer un parc temàtic i una mar per a botar-hi iots o vaixells per als nous rics locals.

Pero potser la màgia de la poesia pot transformar aquestes coses. I no sols l'escriptura de poesia, sinó també la màgia de

la lectura i de l'estudi. I ajudar a veure la natura com un jardí, pero no a la manera dels romàntics ni dels caçadors ni dels nobles diletants, sinó com una unitat del món.

Entre el ascetisme i la voluptuositat; entre la religiositat i el panteisme se'ns expliquen les característiques del món oriental, un món que l'occident ha valorat més i més al llarg del segle XX gràcies a la mundialització de la cultura humana i de l'economia, la qual cosa ja és un fet absolut en el món dels diners.

En fi, els anime a llegir aquest llibre del professor Balaguer, ja que es tracta d'una obra valuosa que conté suggerències de gran interès per a qualsevol persona interessada en l'òsmosi entre cultures i en les influències filosòfiques i literàries d'aquest petit món nostre.

GJiU. 25-11-1999

[Presentació del llibre Ressonàncies Orientals, d'Enric Balaguer, llibreria «Compas», Alacant, 25-11-1999.
«Les chinoisseries d'Enric Balaguer», La Rella, núm. 13, Elx, 2000, p. 181-183]
Revisat: 26-02-2004

TRABAJOS FINAL DE CARRERA EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA TÉCNICA DE ALICANTE. 1989-1999. UNA EXPERIENCIA EN LA INVESTIGACIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA

Novembre 1999

A lo largo de diez años, entre 1989 y 1999, hemos dirigido en la Escuela de Arquitectura Técnica de Alicante catorce trabajos final de carrera con un contenido fundamentalmente gráfico, alguno de ellos expuesto en anteriores ediciones de Edigráfica.

Estos trabajos se unen a los otros que han sido dirigidos en la misma etapa por diversos compañeros de las áreas de conocimiento Expresión Gráfica Arquitectónica y Construcciones Arquitectónicas y forman en conjunto un importante corpus con una abundante documentación gráfica original de distintas arquitecturas del sur del País Valenciano y de comunidades autónomas vecinas, como Murcia o Castilla-La Mancha.

La intención al elaborar la presente comunicación es triple:

1. Por una parte sirve al que suscribe como reflexión sobre sus tareas de tutor de trabajos monográficos final de carrera a lo largo de una década.

2. Por otra parte, la reseña de estos trabajos (que, como decimos, forman tan solo una parte del conjunto de los desarrollados en el Departamento y en la Escuela) comporta un intento de salvarlos del desinterés y el olvido en que suelen caer, cosa que nos parece injusta, ya que los grandes esfuerzos que hacen los estudiantes universitarios en sus trabajos académicos no se merecen una repercusión social tan escasa. De hecho, una vez pasadas las pruebas son pasto del olvido o la indiferencia, como si fueran trabajos inútiles, cuando lo cierto es que en su mayor parte tocan temas inéditos y aportan grandes dosis de frescura y novedad a los campos del conocimiento.

3. Y en tercer lugar nos parece interesante exponer las experiencias docentes de nuestras escuelas para formar un cuerpo de experiencias del que podamos extraer consecuencias y teorías, en la actualidad o en el futuro, de forma que no caigamos en el habitual lamento de un tiempo perdido, pasado y mejor, sino que sepamos aprovechar de forma productiva los cambios que, nos gusten o no, conllevan la transformación de la sociedad, de la administración pública y de la enseñanza universitaria.

Quizá en algún momento se reconozca el gran valor de esta documentación de la Escuela de Alicante, lamentablemente dispersa y sujeta a un cierto riesgo de perderse al no estar recogida en boletín o publicación alguna que dé cuenta de la misma y al encontrarse los originales depositados no en un archivo de documentos sino en la biblioteca de la Escuela,

incorporada recientemente a la Biblioteca General de la Universidad.

En un trabajo de investigación que, con otros cinco profesores, hemos desarrollado entre los años 1997 y 1999 para el Colegio de Arquitectos de Alicante y la Diputación Provincial, la «Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante», hemos podido comprobar la gran utilidad que tienen los trabajos de referencia como banco de datos y con nuestras reseñas bibliográficas hemos intentado dar a conocer a la comunidad de investigadores aquellos que estaban incluidos en nuestro ámbito de trabajo. De hecho, no sólo hemos citado los trabajos en la bibliografía, sino que, mediante las citas oportunas, hemos utilizado plantas, alzados y secciones de algunos edificios que habían sido estudiados previamente por los alumnos, lo cual supuso una gran ayuda en nuestra investigación por la alta aplicabilidad y la excelente información que tenían aquellos dibujos.

Aumenta, si cabe, el valor de tales trabajos el hecho de que ya se estén dejando de elaborar debido al nuevo plan de estudios de Arquitectura Técnica aprobado en 1996. En efecto, en dicho plan de estudios, el Proyecto Final de Carrera aparece dotado de un cierto número de créditos y se ha adscrito al área de conocimiento Expresión Gráfica Arquitectónica. Pero el desarrollo del mismo se plantea como una asignatura más de tercer curso, quizá de carácter cuatrimestral, o incluso vinculada a Oficina Técnica. Y a pesar de la situación inicial de dudas y tanteos en la que todavía nos encontramos en la aplicación del plan del 96 (y a pesar de que este plan tenga ya ultimada una modificación para adaptarlo a los recientes decretos ministeriales) parece claro que por cuestiones de falta de incompatibilidades entre materias y de organización general de los estudios en tres años ya no se van a seguir haciendo estos Trabajos Final de Carrera, los cuales se caracterizaban, además de por su carácter monográfico (aunque también podían ser de prácticas en obra), por el hecho de que el alumno los desarrollaba para obtener el título cuando ya había aprobado todas las asignaturas de la carrera, exponiéndolos y defendiéndolos ante un tribunal formado por profesores de distintas áreas de conocimiento. Así pues, lo que se expone aquí es ya una experiencia cerrada, tanto por el cambio de plan de estudios como por la nueva orientación de la carrera que el mismo implica.

Nos centramos en esta exposición en los catorce trabajos dirigidos por el ponente porque forman un cuerpo cerrado que se ha desarrollado en un momento histórico concreto de la escuela y porque tenemos todas las referencias y los trasfondos que influyeron en el desarrollo de los mismos, con lo que supuso

para nosotros una experiencia docente de gran interés. La relación de todos ellos, con la indicación de los autores y la fecha de lectura, aparece en el anexo, pero si hacemos una taxonomía de los mismos podríamos obtener distintos grupos en función de las características de las obras arquitectónicas estudiadas:

1. Edificios singulares, que pueden tener un elevado valor histórico (la iglesia de Santa María y la Calahorra en Elche) o un mero valor documental de una época y/o una ciudad (Cámara de Comercio en Albacete; Colegio Campoamor en Alicante, Casa de López-Mezquita en Elche)

2. Conjuntos urbanos con arquitecturas tradicionales o de raíz culta (fachadas de piedra en Novelda; casas tradicionales de L'Alfàs)

3. Tipologías tradicionales de hábitats rurales (Masos de Relleu, Ermitas del Campo de Elche, Barracas del Bajo Segura)

4. Oficios artesanales, procesos de fabricación y estudio de los resultados (el hierro forjado en Jávea)

En los dos primeros trabajos que tutelamos, las alumnas iban de lo general a lo particular, centrándose en el estudio de los daños de un elemento constructivo (cúpulas de Orihuela, cubierta de madera de Onil) y en ellos el dibujo estaba en función de otro objetivo, el estado físico de las edificaciones. Pero de inmediato comprendimos que debíamos cambiar la orientación de los estudios, de forma que un levantamiento gráfico de los edificios lo más exacto y detallado posible fuera el objeto primordial de la investigación mientras que el estado físico de los mismos pasaba a ser un elemento subsidiario, una consecuencia del trabajo gráfico.

Inmediatamente otros profesores de expresión gráfica siguieron nuestra línea de trabajo, la cual se vió asimismo favorecida por el departamento de Construcciones Arquitectónicas, desde donde también se desarrollaron diversos trabajos con temas similares y con un contenido gráfico e histórico. Fue significativo en este proceso el establecimiento del premio Guillén de Rohan para estudios de arquitectura tradicional, el cual supuso un estímulo importante para alumnos y profesores que hasta entonces habían orientado sus esfuerzos en campos alejados de la expresión gráfica y de la arquitectura existente.

En nuestro caso dirigimos, además, un trabajo específico sobre vocabulario de la construcción y otros sobre prácticas en obra o en la administración pública que se apartan de la línea gráfica que preferentemente hemos desarrollado.

Con los catorce trabajos reseñados se cubre un extenso período histórico que va desde obras árabes hasta edificios racionalistas y en todos ellos se nos muestra un típico uso del

dibujo como representación gráfica de objetos originales, alejado por tanto del dibujo de concepción y cercano al dibujo de presentación, con la habitual utilización de los recursos de la croquización, la puesta a escala y la axonometría que ponemos en práctica en nuestra asignatura de Dibujo Arquitectónico.

Respecto al método seguido, tenía interés el acercamiento del alumno al tema de una forma inductiva, con ayuda del profesor, examinando sus posibilidades y sus diferentes campos de interés. La toma de datos solía ofrecer dificultades por su carácter de trabajo de campo en propiedades ajenas, tanto por los permisos previos necesarios para poder acceder al edificio como por la dificultad intrínseca del proceso (así, en la escalera de Santa María de Elche se midieron y referenciaron todas las juntas de los sillares que componen la obra a tres ejes de coordenadas con la ayuda de una caña, una plomada e infinitas dosis de paciencia).

Las técnicas gráficas utilizadas que a principios de los 90 eran, básicamente, el dibujo con instrumental dieron paso a mitad de la década, al dibujo por ordenador. El CAD ya se generalizó en los últimos años para arquitecturas de origen tradicional, aunque el dibujo manual se mantuvo para aquellos casos en los que con el virtuosismo gráfico se querían resaltar las características pictóricas del dibujo y la realidad o el valor de la edificación (Calahorra y casa de López Mezquita, en Elche).

Así, por una parte obteníamos datos absolutamente originales a partir de las fuentes primarias (fundamentalmente el mismo edificio o conjunto de edificios) en un trabajo de elaboración gráfica que cae de lleno dentro de la enseñanza y la competencia del arquitecto técnico. Pero por otra parte, este cuerpo base del estudio se reforzaba mediante fuentes secundarias, es decir datos y escritos debidos a otros autores que al alumno le venían ya dados desde campos ajenos al del arquitecto técnico, como la historia, la geografía, la arqueología o el periodismo.

En todos los casos, los alumnos afrontaban el trabajo como un verdadero reto intelectual y, en la mayoría de los casos, los avances y resultados eran sorprendentes tanto para ellos como para nosotros mismos. El proceso que seguían, a indicación nuestra, era de carácter inductivo, no deductivo, como una espiral que se movía hacia dentro (no hacia fuera), hacia el punto de origen, donde se acababa; un movimiento que partía de una nebulosa de puntos dispersos cuando ni siquiera el trabajo estaba definido del todo y que llegaba a unas conclusiones, no a la inversa, un trabajo que tomaba cuerpo, que obtenía resultados y conclusiones conforme el alumno avanzaba en el mismo en la búsqueda de conclusiones que muchas veces eran los mismos

dibujos como expresión del estado real de la edificación en un momento determinado. Pero con todo, interesa resaltar aquí el trabajo intelectual, no meramente manual o técnico, del estudio.

Y ya para acabar, ¿que conclusiones podemos extraer de esta experiencia?. La principal es la necesidad e interés que tiene para nuestras universidades, para otros estudiosos e investigadores y para la sociedad, los trabajos de levantamiento gráfico que se desarrollan en las escuelas de arquitectura técnica y la importancia de mantener y potenciar esta línea de trabajo desde aquellas materias, disciplinas o asignaturas en que ello sea posible. Ciertamente, se trata de una línea de investigación que tiene un gran interés y muchísimas posibilidades, tanto por el enriquecimiento en su aprendizaje que representa para sus autores como por el carácter acumulativo, de banco de datos originales, de los resultados; pero también por el hecho de que este campo haya sido olvidado desde otras carreras como arquitectura, más centradas en la proyectación de la arquitectura de nueva planta que en la sostenibilidad de la arquitectura existente. Un corolario que cabe apuntar es la ineludible necesidad de que nuestros trabajos se conozcan y se difundan allá donde sea posible, de forma que no caigan en el olvido y no se conviertan en esfuerzos perdidos y, a la larga, inútiles.

Anexo: Relación de trabajos final de carrera dirigidos por el ponente (1989-1999). Título, autor y fecha de lectura:

Patologías en un elemento constructivo: la cupula. Pilar Bello. Junio 1991.

Estudio y análisis de daños en cubiertas inclinadas de madera. Un ejemplo: la cubierta de la iglesia del Convento de Religiosas Agustinas Concepcionistas de Onil (Alicante). María del Mar Cerrada Castelao. Julio 1992.

Escaleras de boveda de piedra. La escalera de la sacristia de la Iglesia de Santa María de Elche (Alicante). Ana María Muñoz Pérez. Octubre 1993.

La piedra de bateig en paramentos verticales. Uso de la piedra de bateig en el casco antiguo de Novelda (Alicante) y estado de conservacion. Marcos Abellot Durá. Febrero 1994.

Aportació a un vocabulari de la construcció: 785 termes populars vius a la provincia d'Alacant. José Ramón Carrilero Machuca, Isaac Cascales Cortés, Andrés Jover Román, Pedro Soler Cuestas. Octubre 1994.

Estudio arquitectónico y levantamiento de planos de los «masos» situados en el municipio de Relleu (Alicante). María José Ferrandiz i Buforn. Julio 1995.

Estudio arquitectónico y levantamiento de planos de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Albacete. Carlos Carrasco

González. Julio 1995.

La arquitectura del casco antiguo de l'Alfàs del Pi: evolucion y estado actual. Jose Resina Lopez. Octubre 1996.

Las ermitas del campo de Elche (1717-1955). Enrique Vicedo Bernad. Octubre 1996.

El ferro forjat en el poble antic de Xàbia. Antoni Llido i Bas. Julio 1997.

La torre de la Calahorra en Elche. Rafael Bernabé Carrión. Junio 1998.

Estudio gráfico y constructivo del colegio público Campoamor en Alicante. Manuel José Sierra López. Octubre 1998.

La casa-estudio del pintor José María López Mezquita en Elche. Angel Luis Rocamora Ruiz. Febrero 1999.

Las barracas del Bajo Segura. Antonio M. Rodriguez Cases. Octubre 1999.

GJiU. 00-11-1999

Revisat: 14-04-2002