

Editorial

La actividad editorial de la revista ha procurado desde su arranque en 2011 recoger aquellas aportaciones de mayor interés para la sociedad realizadas desde la disciplina de la arquitectura. La elaboración de los sumarios no siempre ha partido de un tema específico y cerrado, sino que más bien se ha organizado en un entorno próximo de intereses que confrontados elaboran una coherencia sobrevenida, un guion sin final predeterminado y cuya ideología surge de las relaciones entre distintos textos y proyectos. En este número 27 esta puesta en común se despliega específicamente en el llamado territorio de la investigación, un espacio continuamente cuestionado en el que presentamos algunas de sus múltiples manifestaciones.

La contra recoge la reflexión teórica del reconocido crítico William Curtis a través de su clase magistral en la ETSAB donde la obra de arquitectura, depositaria del conocimiento de la disciplina, sirve de base para trazar múltiples relaciones y reflexiones en torno a los maestros del movimiento moderno y sus resonancias en la contemporaneidad. La puesta en valor de la figura de Mies resalta la espiritualización de la tecnología innovadora del momento que, en una suerte de vaivén, dialoga con el firme posicionamiento recogido en una extensa entrevista del arquitecto catalán Jordi Badia en favor de los oficios, del valor de la preexistencia y de la emoción. Sin embargo, una lectura profunda de ambos textos permite analizar esta supuesta oposición, soportada incluso en la visión contrapuesta de figuras como Alejandro de la Sota, aunque cuestionada por múltiples apuntes, como la cita de Curtis atribuida a Valery donde una certeza convive con su contraria: “el papel de la arquitectura es mentir para decir la verdad”.

Badia reclama a la Universidad una investigación más comprometida con la disciplina y la cultura local, alineándose con algunas de las aportaciones de la jornada *Research by Design* orientada por Daniel García-Escudero y Berta Bardí-Milà. Tras el establecimiento de sus objetivos y con el soporte de textos como el de Bruce Archer, presentan tres ejemplos desarrollados en universidades del mundo anglosajón; en la London Metropolitan University con la investigación de Pau Bajet sobre el tiempo como materia de proyecto en el Sur de Barcelona; en el Royal College of Art también de Londres con la interpretación de Raül Avilla-Royo del arquitecto como facilitador en su tesis “Community Architecture Barcelona”; o finalmente en el Royal Melbourne Institute of Technology con la reivindicación de la figura del cliente en la investigación proyectual de la reconocida práctica profesional de Eva Prats. La aportación de cuatro profesores de la ETSAB, Marta Domènech, David López, Ignacio López y Nuria Arredondo completa este papel de la investigación como proyecto en este caso a escala urbana e incluso histórica, a través de la operación de Siza en el IBA de los años 80, inscrita en los procesos urbanos del recosido de Berlín y a la vez catalizadora de su transformación.

El paso del tiempo es uno de los ejes del trabajo de Elisabet Quintana y Javier Pérez Igualada sobre el jardín de la casa del pintor José Benlliure en Valencia, un sorprendente remanso donde el proyecto se funde con la investigación multidisciplinar. Detrás de este trabajo inédito desarrollado en la ETSAB aparecen reflexiones que trascienden el propio descubrimiento, no solo en la consideración del tiempo como material de proyecto sino en el impacto que el cambio climático produce en todas las escalas, desde este pequeño jardín hasta al territorio al que se asoma: un río recuperado por una catástrofe trágicamente repetida en la barrancada de la DANA de octubre del 24, agravada seguramente por una operación territorial incompleta fruto de una visión estrictamente infraestructural propia de los años 60.

Las múltiples relaciones entre los distintos textos nos conducen a la investigación de Eduard Gascón Álvarez presentada recientemente en el MIT, en la que traslada la actitud de Mies a la crisis ambiental. Su tesis “Enfriar con menos” donde investiga tres mecanismos ambientales de proyecto, remite además a la sustitución de la tecnología por el conocimiento, al papel aglutinador de la geometría como forma y eficiencia y a la actualización de los sistemas pasivos tradicionales mediante una investigación profunda y realista, alejada de algunos dogmas de la descarbonización.

Todo ello revierte en la mejora de nuestros entornos de vida, acaso el fin último y mejor justificación de la investigación en cualquier disciplina. El profesor Dario Costi, desde la Universidad de Parma, asienta esta convicción en un texto profundo y culto que actualiza algunos de los parámetros de la regeneración urbana. El nuevo proyecto urbano y territorial establece relaciones múltiples también entre sus vacíos que adquieren nuevos significados al calor de parámetros como la renaturalización, la digitalización o la regeneración social, que aguardan un nuevo tipo de proyecto, tal vez otro lenguaje.

El enigma de su resolución soportado por una investigación de múltiples relaciones como las que este número desvela, tal vez conduzca a revertir las dinámicas iniciadas desde mediados del siglo pasado y a esbozar respuestas con una visión regeneradora más amplia y territorial a la pregunta que se hacía la canción popular de Celentano en el 66, *E quella casa in mezzo al verde ormai/ Dove sarà?*



▲ IZQ. Edificio de viviendas en Poblenou, Barcelona © Adrià Goula
DCHA. VHIR, Barcelona © BAAS



Entrevista a Jordi Badia

Carlos Ferrater y Alberto Peñín

Recibido 2024.11.05 :: Aceptado 2024.11.10
DOI: 10.5821/palimpsesto.27.13446
Persona de contacto: alberto@penin.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5099-8644>
Doctor arquitecto por la UPC

La entrevista se desarrolla durante los primeros días tras la vuelta del verano de 2024 en el despacho de Carlos Ferrater de Barcelona. En torno a su mesa redonda y rodeados de dibujos, se inicia una conversación a tres con Jordi Badia, arquitecto, fundador de BAAS y profesor de la ETSAB, que amablemente se ha desplazado hasta allí. El diálogo discurre por sus orígenes, sus intereses, preocupaciones y su compromiso tanto con su tiempo, con la profesión y con la universidad.

Orígenes

Alberto Peñín: Solemos iniciar estas conversaciones con una breve mención a los inicios. En particular nos interesa retornar al origen de tu interés por la arquitectura, vinculado, como en alguna ocasión señalas, a la dimensión creativa y libre de tu padre.

Jordi Badia: Efectivamente, mi interés por la arquitectura está probablemente relacionada con la profesión de mi padre, que fue dibujante y pintor. Siempre me sentí atraído por esa capacidad que tenía de encerrarse en su propio estudio y concentrarse en su trabajo durante horas de una manera muy íntima y autónoma. Yo nunca tuve vocación de artista y siempre quise cursar una carrera técnica, pero dentro de mi desconocimiento, me pareció que la arquitectura tendría una componente creativa relacionada en cierto modo con ese mundo interior que intuía en mi padre, que me permitiría un estilo de vida parecido.

Luego descubrí que la arquitectura es mucho más compleja. Mi padre trabajaba completamente sólo en el estudio con sus pinturas y yo en cambio para hacer cualquier cosa necesito un equipo enorme.

(A.P.) Sobre tu paso por la escuela de Barcelona, entre los episodios que has citado alguna vez, destacaría tu propuesta para el célebre banco que planteaba Federico Correa. En aquella respuesta de “no hacer nada”, puede reconocerse una actitud todavía presente en tu arquitectura.

(J.B.) Es cierto, lo he pensado muchas veces. Creo que ese primer curso que planteaba Federico Correa, que suponía el primer contacto de los estudiantes con el proyecto, era un ejercicio muy acertado y una buena introducción a la arquitectura, porque te obligaba a hacer un análisis previo de observación muy preciso del lugar, de la gente que lo habitaba, del asoleo, de sus múltiples circunstancias, para luego aplicar todo ese análisis en un diseño de una pieza muy sencilla, un simple banco para sentarse que se adaptara al emplazamiento que habías escogido, que en mi caso fue la plaza del Diamante en Gracia, cerca de donde vivía.

En esa plaza existía un murete bajo que enmarcaba completamente la plaza y que la gente ya utilizaba como un asiento informal que permitía la contemplación de la actividad cotidiana de la plaza. La pregunta que me hice en aquel momento fue ¿para qué voy a añadir algo si esto ya está funcionando bien?

Reivindico esta actitud que, en mi opinión, ahora tiene más sentido que nunca. En algunos concursos que hemos realizado recientemente, por ejemplo, en los que se planteaba una ampliación de un edificio existente para un nuevo uso, nuestra propuesta consistió en encajar todo el programa en el edificio existente, porque sencillamente cabía y no nos parecía justificado ampliarlo.

Pienso que, en algunas ocasiones, el no hacer nada o muy poco, es la mejor propuesta posible. A veces los arquitectos hemos pecado de ser excesivamente arrogantes, con un cierto afán de protagonismo. A mis estudiantes les recomiendo siempre que, hagan lo que hagan, lo más importante es no molestar. Es lo mínimo que se le puede pedir a un arquitecto: si una preexistencia, un espacio, un lugar, tiene una cierta armonía, es importante que no la rompas.

(A.P.) Habría tal vez una tercera dimensión en ese punto de partida de tus proyectos y que también bebe de la Escuela de Barcelona. Si la primera remite a la lectura del lugar y la segunda al “no molestes”, la tercera se



▲ Museo Can Framis, Barcelona © Fede Cairoli

refiere quizá al cómo se pueden lograr ambas. En ese sentido has hablado en alguna ocasión de Moisés Gallego, como alguien capaz de transmitir una relación específica con la profesión y el oficio.

(J.B.) Moisés Gallego tuvo una influencia enorme en mi formación aunque seguramente él nunca lo supiera. Durante toda la carrera trabajé en estudios de muchos tipos, a razón de casi uno en cada curso, interesado en un aprendizaje del oficio paralelo al académico. Cuando estuve en el curso de Moisés me fascinó su manera de explicar los proyectos, de entenderlos y verlos. Colaboré durante un par de años en su estudio, cuando lo compartía con Franc Fernández, en los que seguramente yo no aportaría demasiado, pero en los que aprendí muchísimo de su actitud ante la profesión y del valor que le daban en aquel estudio a la estrategia general del proyecto, pero también al detalle.

Más tarde estuve también en muchos otros despachos, como en el de Fargas y Tous donde vi cosas completamente distintas, como que un despacho de arquitectura no tenía por qué ser un despacho artesanal y pequeño sino que podía también ser grande y profesionalizado. Todas esas experiencias me ayudaron a pensar sobre lo que quería ser y hacia dónde quería dirigirme.

(C.F.) Además de tener una relación personal estrecha con él, tuve a Moisés como alumno junto a Beth Galí o Ramón Godó. En una sesión en la cátedra de Rafael Moneo, que venía a corregir casi más al profesor que a los estudiantes, primero saqué a Beth Galí y luego a Moisés, quién explicó de manera extraordinaria cómo construía el edificio, un conservatorio en el Raval. Cómo dices, él tenía más bagaje que sus compañeros de promoción, tenía la carrera de aparejador y estaba más preparado.

(J.B.) Era un personaje de un gran carisma. Fue extremadamente duro conmigo, quizás en exceso. Pero esa crítica fue positiva, porque si una crítica así sabes asumirla, te hace crecer. Era dura, pero certera e incisiva.

Referentes

(A.P.) Por cerrar el círculo, Moisés fue mi director de tesis -su primera tesis leída- y también muy incisivo. Recuperando la idea del detalle que también me inculó en el texto, enlace con algún referente internacional que parece subyacer en tu arquitectura. Superado el disruptivo movimiento moderno, parece darse esta recuperación de la escala cercana, del cuidado en la elección de los materiales, de la atención por el detalle... Has hablado de Plecnik, de arquitectos nórdicos como Utzon, así como de la arquitectura británica. ¿Cuáles serían tus principales referentes?

(J.B.) Creo que para mi generación los referentes ya no eran los de la arquitectura moderna, del estilo internacional más puro, sino más bien aquellos arquitectos que adaptaron esa arquitectura radical a un entorno más local. Los arquitectos que has nombrado, Utzon y Plecnik, pero también muchos otros, me parecían más útiles que los grandes maestros del movimiento Moderno. Sentía que el contexto en el que habían hecho ellos su arquitectura ya no era el mío.

Nuestra arquitectura se refiere siempre al contexto. Al físico, obviamente, si es una ciudad o un paisaje, pero también al temporal. El mundo que estamos viviendo ahora es radicalmente distinto del que vivieron Le Corbusier, Mies o Wright y la arquitectura siento que debe pertenecer al tiempo en el que se está produciendo. En esos maestros nórdicos encontré ese matiz que me servía como referente para adaptar la arquitectura a mi propio contexto.

(A.P.) En la entrevista que realizamos a Anne Lacaton su actitud y análisis crítico parece próxima a la que mencionabas pero no así su renuncia explícita al trabajo en maqueta a la que atribuyen una mera condición objetual. Describes a menudo el arranque de tu proceso de proyecto a través de la maqueta justa, aquella que con cierta indiferencia hacia el programa se inscribe como la pieza que falta.

(J.B.) Admiro la arquitectura de Lacaton Vassal, pero no es uno de mis referentes más cercanos. En cambio, su actitud sí. Recuerdo perfectamente el proyecto de la plaza León Aucoc, donde decidieron no hacer nada, en una actitud muy radical en la que si me reconozco. Pero me siento un poco alejado de su arquitectura, quizás porque a veces parecen despreocuparse de la forma del proyecto o de su consideración estética. Respecto a la maqueta, creo que es la mejor manera de comprobar instintivamente qué es lo que encaja en un lugar y por eso trabajamos con ellas. Y no una, sino muchas, muy sencillas, cortadas con trozos de porex como material de trabajo, que acaban en la papelera. Nos permiten ver si aquella pieza encaja bien y es luego cuando nos preguntamos por qué. Las respuestas nos sirven para orientar el proyecto, trazar las primeras líneas más estratégicas. Me interesa mucho ese primer tanteo con el lugar, descubrir la pieza precisa que va a ser capaz de mejorarlo.

(A.P.) En algún proyecto esta deliberada desconexión con el programa puede llegar a ser radical como por ejemplo en las viviendas en Poblenou en las que la planta, y las tipologías, se repiten inalteradas mientras que el volumen va variando, se achafana o se abre al testero cuando cambia el volumen. Me viene a la cabeza una cita de William Curtis que recogemos en este mismo número, "La arquitectura miente para decir la verdad".

(J.B.) Es cierto que a veces en mi arquitectura no hay una relación directa entre la planta funcional y la apariencia del volumen. Muchas veces he dicho que creo que la arquitectura no está en la planta, o al menos no sólo en ella y que la fachada no corresponde tanto al interior del edificio como al entorno.

Algo de esas dos afirmaciones ocurre en el proyecto que mencionas; por un lado, se desarrolla una planta meramente funcional, casi banal, mientras que en el exterior el volumen encuentra sus propios argumentos y dialoga con lo que le pasa alrededor.

Esos gestos del volumen responden a diferentes alturas del entorno, con el edificio en una posición un tanto incómoda en medio de un patio de manzana y también con una cierta condición escultórica, que asumo y no quiero evitar, por esa ubicación extraña.

Ocurre en muchos de nuestros proyectos que la fachada no responde tan sólo al programa interior y

creo que es así porque trata de trascenderlo. El edificio perdura siempre más que su programa, pertenece al lugar, a la calle y a la plaza y debe permitir cambios de uso. El programa cambia; la arquitectura permanece.

La pieza que encaja

(C.F.) Tu proyecto nace por tanto de una reflexión sobre el contexto, con esta idea del trabajo en maqueta, sin tener en cuenta el programa, hasta encontrar aquella pieza que parezca estar allí desde siempre. Sin embargo, se vislumbra una serie de programas a los que te enfrentas con mayor asiduidad como el sanitario, educativo, museístico, vivienda, que son más complejos. ¿En todos los casos recurre a esta suerte de indiferencia programática?

(J.B.) Creo que sí, es mi manera de trabajar.

Hace años proponía a menudo un ejercicio en mis clases en el que sólo daba información sobre la parcela y su superficie, sin mencionar su uso. Los estudiantes trabajaban durante dos, tres semanas, diseñando el volumen respecto al contexto, trabajando su forma, escala y apariencia, pero desconcertados por no saber nada del programa. No había nada que pudiera ayudar a diseñar funcionalmente una planta, por ejemplo. Sin embargo, cuando la estrategia ya estaba trazada y proponía a cada uno de ellos un uso distinto: biblioteca, escuela, viviendas, oficinas, etc., descubrían que esos programas acababan encajando en esa arquitectura con pocas variaciones.

En muchos de mis proyectos procedo igual, pensando al inicio, ¿qué encajaría en este sitio?

Te voy a poner un ejemplo reciente. Hace unos años ganamos el concurso para un centro de investigación en el Campus Hospitalario de Vall d'Hebrón. Un concurso que era doble, puesto que debía plantear unas líneas de actuación para la transformación de todo el recinto y por otra parte un diseño del primer edificio, el VHIR.

Pasamos mucho más tiempo pensando cómo resolver y mejorar el Campus Hospitalario que no en el diseño del propio edificio, que no apareció hasta el final de todo el proceso. En el Vall d'Hebrón hay un enorme caos de edificaciones construidas a lo largo de los años en una pendiente muy pronunciada y se trataba de ordenarlo. La estrategia que propusimos era la de aprovechar los nuevos edificios que debían construirse para empotrarlos en la montaña y así conseguir, gracias a sus cubiertas, paseos y jardines planos que ayudaran a mejorar la accesibilidad. Una vez más, la forma del edificio es deudora de su rol en el conjunto, ayuda a construirlo.

El edificio de investigación, que justo ahora estamos acabando de construir, genera la pauta para una transformación futura de todo el recinto, establece unas directrices. Su forma no es sólo una consecuencia de su uso interior, tiene otros objetivos más trascendentes.

(C.F.) Creo que en este caso era clara la puesta en valor de la situación, la propuesta de terrazas, su recuperación, la unión de dos barrios, la configuración de un eje estructurante, etc. Estuve en el jurado, presidido por David Chipperfield, con Anne Lacaton, Marta Thorne, Beth Galí, etc. y me encantó la idea, cómo se formaliza el proyecto sin bajar al programa.

(J.B.) Fíjate que hablas de las virtudes del proyecto sin mencionar su adecuación al programa, que por supuesto es muy compleja y está bien resuelta pero que no es su valor fundamental, sino que hablas de la manera en la que es capaz de transformar el Campus. Creo que lo que hemos construido aquí no es un edificio, es más bien una adaptación de la topografía para acoger un centro de investigación en su interior. La arquitectura se funde en la montaña y desaparece como tal.

(A.P.) Se entrevisté un cierto cambio de rol del arquitecto, que pasa de abanderar la novedad y la innovación como ocurría en el Movimiento Moderno, a poner orden, por así decirlo, en el desahogado del neoliberalismo donde cada uno va por su cuenta, y particularmente en la arquitectura sanitaria consolidada a base de parches. Se me antoja que uno de nuestros roles hoy en día es poner orden.

(J.B.) Es cierto, muchas veces he entendido mi oficio como una simple tarea de ayudar a poner orden en las cosas, en la ciudad, en los edificios. Tal como dices, hoy en día hay una consciencia mayor de que lo colectivo prima sobre lo privado. Las actitudes más



▲ IZQ. CAP Cotet, Premià de Dalt © Gregori Civera
DCHA. Universidad de Cine, Katowice © Adrià Goula



individualistas o extravagantes de ciertas arquitecturas ya no merecen tanto nuestra atención. A veces incluso se ven un poco ridículas, fuera de lugar. Me parece que si algo caracteriza el momento en el que estamos viviendo es que ya no tiene demasiado sentido reivindicar la modernidad. Los edificios no tienen por qué mostrarse a sí mismos, visibilizar su radicalidad, sino que adoptan una actitud un poco más modesta, incluso retirada, para así formar parte de un todo. Ya no es necesario usar los materiales más modernos, más radicales y más brillantes para mostrar nuestra adhesión a los valores de la arquitectura moderna. Al contrario, hoy, en este caos en el que se han convertido la mayoría de las ciudades, lo que toca es coser, unir las cosas, establecer un diálogo con lo existente.

La emoción

(A.P.) Podía parecer de lo que decías anteriormente que la arquitectura surge sólo del lugar, pero ahora hablas de otro tipo de actitud que recurre, como a menudo mencionas, a la emoción como algo necesario para considerarse arquitectura. Me gustaría ahondar en los mecanismos para provocar esa emoción. Tal vez podríamos identificar la fe en la forma como estructuradora del objeto, el proyectar el movimiento, el juego del contraste en las intervenciones sobre lo existente, e incluso en la transposición tipológica, como cuando remites en el centro de salud de Premià de Dalt a una Basílica o como cuando en Oliva Artés introduces un nártex en un espacio ya con tres naves. Aquí diría que la emoción tiene que ver con la sorpresa, con lo inesperado.

(J.B.) Recuerdo una entrevista a Niemeyer en la que se le preguntaba sobre qué era para él la arquitectura y su respuesta era "sorpresa y emoción". Creo que es una buena definición.

Algunas arquitecturas recientes, por lo menos en nuestro entorno cercano, a veces me parecen demasiado prosaicas, poco emocionantes. Creo que en ellas se manifiesta un cierto desprecio de la forma del proyecto, que en mi opinión es un aspecto esencial de esa emoción, como si fuera demasiado superficial hablar de ella en estos momentos de emergencia climática y social. No estoy en absoluto de acuerdo con esto.

Pero pienso que la emoción está relacionada con muchas cuestiones, no sólo las puramente estéticas. A veces cuando hablo de emoción explico la capilla Bruder Klaus de Zumthor porque me parece un buen ejemplo. Es un edificio que he tenido la ocasión de visitar un par de veces, donde la emoción creo que está relacionada, entre otras cosas, por su particular proceso constructivo y participativo. La capilla la construye la propia comunidad, cortando los árboles del bosque para el encofrado y quemando ese encofrado tras el vertido del hormigón para acabar consiguiendo ese color negro y esa forma tan particular. El olor a quemado todavía se percibe, con una fuerza enorme. Creo que parte de la impresión que te genera ese lugar tiene que ver con ese relato.

Esta emoción creo que es imprescindible en cualquier arquitectura que quiera serlo. Sin ella no será nunca completa ni perdurará en la memoria. En los proyectos en los que trabajo intento plantear arquitecturas que generen una cierta emoción. A veces se logra más, a veces se logra menos. Probablemente sea lo más difícil de conseguir en un proyecto.

(A.P.) En un texto en el que cita tu obra, Oriol Bohigas entiende la preexistencia no desde el punto de vista patrimonial sino como pretexto para la emoción, como recurso arbitrario y por tanto estético. ¿Describe tu actitud también frente a lo existente?

(J.B.) Sí, y creo que responde a un cambio de sensibilidad respecto a la generación anterior a la mía. Con independencia de su valor patrimonial, lo existente constituye siempre una buena oportunidad para añadir texturas y una cierta pátina a la arquitectura que la enriquece. No se trata de preservar una pieza que tenga un cierto interés, ni de construir otra nueva en diálogo con ella. Se trata de construir algo nuevo que no pretende evidenciar las dos piezas, una nueva y otra vieja, sino ser una sola como resultado de las dos.

(C.F.) ¿Podría decirse que es una forma de reordenar un caos preexistente creando una nueva realidad, incluso material?

(J.B.) Si, la intención es crear un nuevo proyecto que utiliza la preexistencia como un material más de trabajo. Aunque esa preexistencia no tenga ningún valor patrimonial, a veces vale la pena utilizarla. Aprecio ciertos valores en cualquier textura que ha acumulado una pátina a lo largo de los años. Desde el punto de vista material, todos nos emocionamos cuando tocamos un hormigón o una madera envejecidos o la textura de la piedra de una masía centenaria. Creo que se trata de incorporarlos al proyecto como un elemento más que le añade complejidad y profundidad.

(A.P.) En el proyecto de la guardería de la Remunta, la textura trasciende su condición material para entenderse casi como una pauta nacida del ritmo de las caballerizas existentes. Se trata de una compleja operación técnica que, en esa suma de dos cosas y al introducir el programa, genera una guardería única.

(J.B.) Se trata de analizar la preexistencia, su orden compositivo y aceptarlo. Intento que la intervención mantenga lo esencial de esa arquitectura. En este caso me interesaba especialmente la tipología de la planta formada por una serie de muros paralelos que generaban unos diafragmas interesantísimos capaces de acoger el programa. En ocasiones es cierto que detrás de esa aparente naturalidad y sencillez, nuestra arquitectura requiere un esfuerzo técnico enorme. Precisamente Moisés Gallego hacía una crítica certera a alguno de mis proyectos diciéndome que mataba moscas a cañonazos.

(A.P.) Es cierto que en ese proyecto apeaste toda la estructura...

(J.B.) No solo ocurre en ese proyecto. El esfuerzo que hemos hecho en el campus del Vall d'Hebrón para generar esas plataformas planas en la montaña es tremendo, y luego el edificio desaparece al quedar enterrado. Pero es una operación absolutamente necesaria para transformar un lugar complicado. El esfuerzo técnico queda oculto, no hacemos alarde de él, pero tampoco nos causa ningún remordimiento.

Contexto constructivo

(A.P.) Otro elemento que tienes en cuenta del contexto es el constructivo. Tal vez no figure -o sí- en esa primera maqueta, pero luego interviene en el propio planteamiento del proyecto. En Katowice, tal vez el ejemplo más claro, además de la transformación urbana a través del diseño de los vacíos, el recurso al hollín vitrificado en los ladrillos da cuenta de la relación con su entorno. ¿En qué momento del proceso aparece el contexto constructivo?

(J.B.) Siempre he pensado que, en cierta manera, esta relación entre forma y proceso constructivo es una herencia de nuestra formación en la escuela de Barcelona. Si alguna diferencia identifico con otras arquitecturas del resto del mundo, incluso diría del resto de España, es que compartimos la idea que el proyecto debe ser consecuente con la manera en la que se construye. Esta peculiaridad me fascina, porque creo que es una invariable de nuestra arquitectura. Casi te diría que, desde Jujol y Gaudí, pasando por Coderch o Miralles hasta ahora, ha habido una gran diversidad de arquitecturas, pero una constante preocupación de todas ellas por la coherencia con la que se construyen.

Creo que el material aparece de manera natural en las primeras intuiciones de los proyectos en los que trabajamos, y casi siempre surge de una relación contextual con el entorno, con una cierta voluntad de ser respetuoso y a la vez de la intención de que la propuesta se funda con ese contexto.

(A.P.) En la maqueta del concurso de Katowice ya aparecía.

(J.B.) El proyecto de Katowice surge de una anécdota curiosa en la que precisamente el material aparece incluso antes que el propio proyecto. Hace años me invitaron a dar una conferencia en esa ciudad del sur de Polonia y me quedé absolutamente impresionado por la atmósfera tan particular de una ciudad totalmente tiznada de negro. Todas las fachadas de los edificios estaban extrañamente sucias, manchadas, pero con una belleza muy particular a causa precisamente de esa pátina. Descubrí que la razón de ese color era la cercanía de las minas de carbón de Silesia que rodean la ciudad, que tuvieron un papel fundamental durante siglos en la historia de Europa. Me pareció fascinante que una ciudad acabe adoptando un color con un significado tan sentimentalmente asociado a su historia. Al volver a Barcelona descubrí por casualidad un concurso en Katowice, y surgió la oportunidad de poder explicar esa fascinación personal a través de un proyecto.

De la metáfora a la forma

(A.P.) Aquí la referencia, la metáfora es casi velada, material. Hay otros proyectos en los que esas referencias son más explícitas como los disipadores de calor del Computing Center o mucho antes incluso, la manera de acceder enterrado al tanatorio de León. ¿Qué rol juega esa idea en el desarrollo del proyecto? Cuando Utzon imagina inicialmente unas velas en Sídney, luego desaparecen. Es como un recurso de inicio, una plantilla que se desvanece.

(C.F.) En el proyecto de León lograsteis transformar algo tan triste como un tanatorio.

(J.B.) Un tanatorio es un tipo de equipamiento no sólo triste, sino muchas veces incómodamente aséptico. En esos momentos cercanos a la muerte y a la tristeza pienso que el entorno debería ser más espiritual que funcional. Al principio de mi carrera estos temas me interesaban mucho y el simbolismo tuvo aquí un papel relevante. Si las formas tienen significado, y me parece evidente que lo tienen, los arquitectos deberíamos ser muy hábiles en su manejo. Una iglesia, por ejemplo, tiene forma de cruz por aquello que representa.

El tanatorio de León es una tumba a gran escala, de forma que aquí sí que la forma del proyecto explica su uso, acogiendo a la muerte en un edificio enterrado, donde el recorrido de acceso es importante para poner en situación al visitante, descendiendo poco a poco a través de una rampa suave en medio de un bosque de abedules.

(A.P.) La forma, a pesar de tener una etimología próxima a la metáfora, puede trascenderla de dos maneras. La primera como estructura del objeto. Hay un texto muy reciente de Helio Piñón donde reivindica la cultura visual y la condición estructurante de la forma. La segunda, por el contrario, se refiere al eclecticismo y un cierto manierismo. La recuperación de la forma se encuentra en este vaivén, donde en algunos proyectos la metáfora se diluye y a la vez genera un cierto misterio personal.

(J.B.) Ya he admitido que para mí el aspecto formal de la arquitectura siempre me ha interesado. Probablemente es una característica común que nos ha quedado de la Postmodernidad. Todos somos postmodernos desde el momento en que estamos viviendo después de la modernidad, cada uno con diferentes actitudes, pero no me genera ningún problema admitir esa reivindicación de la forma, a veces directa, a veces más cauta.

Parece que en las escuelas de arquitectura se acostumbra a hablar poco de ello, quizás porque es un tema muy personal y la academia debe enseñar cuestiones más objetivas, pero en arquitectura las subjetivas son fundamentales.

(A.P.) Hablar de emoción en una escuela de dos mil estudiantes se antoja más complejo. También existe el peligro de anteponer la emoción, la sorpresa y la forma ante cuestiones como el oficio o la capacidad y la solvencia. El desastre puede ser mucho mayor. Compartiendo tu convicción de la centralidad de la forma ¿cómo se logra el equilibrio?

(J.B.) No trato de teorizar demasiado sobre ello porque mi papel en la escuela, en el taller de proyectos, creo que es otro. Me limito a tratar de enseñar aquello que sé, el oficio de proyectar arquitectura, pero creo que intentar que las arquitecturas que enseñamos a proyectar sean memorables y no banales, forma parte de nuestro trabajo. De hecho, en la primera clase del taller siempre explico cuál es el trato: lo que yo hago no es la única manera de trabajar posible, pero para que las correcciones sean útiles y los estudiantes puedan sacar un buen provecho de ellas, lo más práctico es que les explique de manera transparente mi manera de trabajar, y para mí el trabajo sobre la forma es un tema relevante.

(A.P.) ¿Coges el lápiz?

(J.B.) Si, cojo el lápiz, pero eso no es lo principal en las clases. Lo que es cierto, enlazando con la pregunta anterior, es que en clase hablamos mucho de la arquitectura y de su encaje en la ciudad. Habitualmente construimos en el taller una gran maqueta colectiva del lugar y trabajamos conjuntamente materializando primeras intuiciones transformadas en volúmenes que encajan en esa maqueta colectiva. Los estudiantes ensayan diferentes piezas que sitúan en ese lugar y las vamos probando, discutiendo entre todos, tal como hago en mi propio estudio. Y luego, sí, en las correcciones no tengo ningún problema en coger el lápiz, no para sugerir soluciones, sino más bien para poder discutir ideas de una forma entendedora. Por supuesto, las correcciones se basan en un análisis crítico del proyecto, pero llega un momento en que con el lápiz explicas mejor los conceptos. El buen estudiante entiende y luego trae una solución mejorada a la discutida en clase. Pero ten en cuenta que si yo tuviera en la cabeza una solución a su problema y no la transmitiera al estudiante me parecería un engaño. No se trata de manipularlo para que haga las cosas como las haría yo, pero creo que el contrato entre estudiante y profesor obliga a que el profesor explique todo aquello que sabe sin ocultar nada.

(A.P.) Tampoco pasaría nada porque un estudiante aprendiera a hacer las cosas como las haces tú, no deja de ser la manera más antigua de transmitir un oficio.

(J.B.) Es cierto. En una escuela grande, como la de Barcelona, lo más positivo es que puedes acabar teniendo diez profesores de proyecto distintos, con diez formas de trabajar diferentes. Al terminar los estudios habrás conocido todas ellas y adoptarás tal vez una o construirás la tuya propia desde esa riqueza.

(C.F.) Se trata de un trabajo en los dos sentidos. Si tú ganas algo, el alumno también.

(J.B.) Si, de hecho aprendí muchísimo trabajando en diferentes estudios a lo largo de la carrera y cuando el director del estudio cogía el lápiz, sentado a mi lado, yo aprendía. Esta parte no tan abstracta ni teórica, sino más intuitiva, de puro oficio, aparece también en mis clases, aunque debo decir que me interesa mucho más enseñar esa visión estratégica de los inicios: saber qué



▲ Tanatorio de León © Eugeni Pons

quieres hacer antes de hacerlo. A menudo el estudiante se enfrenta a la hoja en blanco y acaba haciendo lo que le sale, sin preguntarse si eso es lo que quiere hacer o lo que es pertinente. Y creo que el inicio de un proyecto pasa siempre por analizar el lugar. ¿Por qué ocurren determinadas cosas? ¿Qué precisa ese lugar?

Universidad

(A.P.) Volviendo a la universidad nos preguntamos a menudo qué significa investigar en arquitectura o qué tendría que producir la “academia”. Podemos glosar los motivos de una cierta desconexión con la profesión, donde cuestiones como su etnografía, o aportaciones más directas como las que puede recibir un médico en un congreso para aplicar a su práctica, parece que no se producen. Pero, ¿qué esperarías de la universidad ya no como profesor-alumno, sino como profesional?

(J.B.) Esperaría que la investigación en la universidad fuera útil y pienso que no lo es. Nos perdemos en elucubraciones, pura especulación teórica, que no me interesan. Leo muchos libros relacionados con la arquitectura, pero confieso que no leo tesis doctorales porque no me parecen útiles para mi trabajo. De la investigación producida por una universidad me interesaría, por ejemplo, una reivindicación de los arquitectos locales a través de un trabajo de documentación: redibujar, volver a fotografiar y organizar esa información de arquitectos que tal vez no hayan tenido la suerte de ser publicados y quizás lo merecen. Este trabajo serviría para aflorar la arquitectura local gracias a un esfuerzo que solo la universidad puede hacer. Solo con que varios cursos se dedicaran durante dos, tres semanas a esta tarea realizaríamos una fantástica aportación al conocimiento.

La segunda cosa que le pediría a la universidad es que genere opinión. La mayoría de cursos planteamos ejercicios que se posicionan sobre lo que ocurre en nuestra ciudad, pero no somos capaces de organizar esta información en un contenido transmisible al público en general.

La artesanía y la industrialización

(A.P.) De alguna manera la actividad que reclamas la realizas desde tu plataforma HIC documentando y, digamos posicionándose. Tal vez quedaría un papel no solo de documentar y opinar sino también de mirar a oportunidades de futuro. Antes hablábamos del material, de la forma, la entrada ineludible de la industrialización y la pérdida del detalle, con lo que implica en las obras agravado por la falta de oficios. No hay formación profesional.

(J.B.) Es un tema que me interesa. Hay una presión enorme para utilizar productos industrializados que precisen de la menor mano de obra posible para economizar el proceso de obra, pero estoy convencido que no sólo no significan un ahorro, sino que suponen un empobrecimiento de los oficios tradicionales y desde mi particular punto de vista, de la calidad de la arquitectura. En mis proyectos más recientes trato que intervengan lo mínimo. Las técnicas y materiales tradicionales siento que tienen más garantía de durabilidad, como se ha comprobado a lo largo del

tiempo y me parecen más cercanos a nuestra cultura, de manera que encajan mejor con su entorno.

(A.P.) De la Sota también puede emocionar...

(J.B.) Creo que se produjo en otro contexto distinto al mío y probablemente ahora me emociona más una iglesia gótica como Santa María del Mar, por ejemplo. Me interesa mucho esa conexión con la arquitectura tradicional. La recuperación de las técnicas artesanales, una pared de piedra, de ladrillo, de hormigón con sus texturas, me cautivan mucho más que un panel prefabricado o industrializado, o incluso un CLT que me emociona poco porque ha perdido su condición de material natural.

Pero es que, además, cuando reivindico el uso de estos materiales tradicionales lo hago también desde una cierta conciencia social. Construir un edificio, que moviliza una cantidad importante de dinero, supone decidir si esa riqueza revierte en unas pocas marcas de materiales industrializados caros que requieren poca mano de obra, o por el contrario preferimos usar materiales sencillos y poco elaborados que requieran el máximo de mano de obra posible. El presupuesto de la obra va a ser el mismo y yo prefiero esta segunda opción.

(A.P.) Pero un ladrillo en el fondo también está industrializado, no deja de ser un proceso de repetición. La universidad sería un lugar donde podríamos pensar en cómo humanizar esa industrialización, ni soviética, ni onerosa.

(J.B.) No pretendo imponer mi manera de trabajar. Cada uno hace la arquitectura que considera. A mí, en este momento me interesa este tipo de arquitectura más manual y pesada. Me preocupa la perdurabilidad del edificio, su supervivencia durante siglos y confío en esas técnicas ancestrales que han mostrado su durabilidad. Francamente, no me motiva que el edificio se acabe convirtiendo en un simple montaje de piezas industrializadas.

Pero es cierto que en algunas escuelas de arquitectura trabajan mano a mano con empresas para generar nuevas patentes que ayuden a financiar la educación de los estudiantes. Esto sí me parece interesantísimo.

(A.P.) La escuela de Graz sería una de ellas, situada en una región con un amplio tejido industrial vinculado al automóvil con el que los investigadores trabajan codo a codo, con laboratorios a su disposición, donde no existe división departamental sino un espacio integrado que dirige Roger Riewe, un gran arquitecto.

Estuve allí invitado por él y me fascinó. Es una escuela que aporta conocimiento al exterior. Pero creo que sería extremadamente difícil implantar algo parecido en nuestra escuela, por ejemplo, porque requiere de una organización distinta.

Difusión

(C.F.) En tu caso, amplías el abanico de conocimiento al unir la dedicación académica, el trabajo en el estudio y la actividad cultural o de difusión, como tu colaboración con el diario *Ara* o tu comisariado de la bienal de Venecia. Seguramente esta multiplicidad te dé una visión muy precisa de la realidad contemporánea.

(J.B.) Siempre me ha interesado estar informado sobre lo que otros están haciendo. Estas actividades paralelas de difusión aparecen como oportunidades de compartir esas inquietudes. Me parece necesario entender el tiempo que estamos viviendo y estudiar la arquitectura que se está produciendo para ver cómo responden otros estudios a esos nuevos requerimientos. Me pareció que esa reflexión personal podía ser motivo para una serie de artículos en el periódico sobre temas propios de la profesión y a la vez interesantes para los que nos son arquitectos.

En cuanto al comisariado del pabellón de Venecia, *Vogadors*, no fue una participación premeditada. Descubrimos, con Felix Arranz, que en Cataluña había una serie de arquitectos jóvenes con una serie de puntos en común, que construían en ladrillo, piedra, madera, algo que nadie hacía en aquel momento y sobre lo que valía la pena detenerse, hablarlo con ellos y mostrarlo en una exposición. No nace de una voluntad personal de comisariado, sino de detectar una manera de trabajar y mostrarlo. Tras más de diez años creo que se reconocen aspectos de la arquitectura actual que ya se percibían entonces.

(A.P.) ...y que recogió la exposición del año pasado "Los nuevos realistas".

(J.B.) Sí, exactamente, era un poco lo mismo, pero para ser sinceros nosotros tampoco fuimos los primeros. Hubo una exposición llamada "Materia sensible" comisariada por Pere Buil, entre otros, que ya indagaba sobre ese tema.

(A.P.) No deja de ser una exposición que hace aquello que pedías a la Universidad; documentar prácticas próximas, en tu caso, de toda una generación. Ahondando en esta coincidencia, siempre solemos preguntar al final de la entrevista, ¿qué harías si fueras director de la Escuela?

(J.B.) Creo que lo primero que trataría de hacer es fichar bien. Tener el mejor de los equipos probablemente te asegura buenos resultados. Intentaría detectar en la ciudad los mejores arquitectos jóvenes o con más proyección para atraerles poniéndoles las cosas fáciles. Te daría una lista larga de gente que debería estar por lo que son y por lo que van a ser. Y me pregunto ¿por qué no están? ¿por qué no quieren estar? La labor de un director puede ser ésa también, ¿qué soy capaz de ofrecerles para interesarles? No se trata de dinero, la mayoría de nosotros no estamos aquí por eso.

Como soy muy pragmático creo que, colocando buena gente en el equipo, mejoraría poco a poco la forma de jugar. Oriol Bohigas fue capaz de hacerlo y además rompió con ciertas inercias cambiando a todo el mundo de sitio para encontrar la mejor posición de cada uno, pero también para forzar una cierta renovación de las asignaturas.

(C.F.) Fue lo más parecido a un departamento único.

(J.B.) Creo que actualmente volvería a funcionar muy bien, existen demasiadas inercias en la universidad que la están lastrando. La gente tiende a repetirse indefinidamente, es humano, pero si la cambias de lugar, no tiene más remedio que replantearse las cosas completamente y aportar algo nuevo. Además, hay mucho talento desperdiciado en la escuela y es una pena. En otras universidades a los profesores de mayor prestigio se les ofrece la oportunidad de dirigir sus propios cursos, de desarrollar sus propias teorías e intereses independientemente de su contrato y esto deberíamos fomentarlo. Tenemos arquitectos con un potencial enorme completamente desaprovechados.

Parte del problema es que en la universidad conviven en este momento dos ideas de hacia donde debería dirigirse: una más academicista, la mayoritaria probablemente, y otra basada en el talento. Yo me siento más próximo de ésta última, porque estoy convencido que el nivel de una escuela no depende tanto del plan de estudios como de la calidad particular de su equipo de profesores, acumulada por su experiencia personal proyectando y construyendo en sus propios estudios.

Últimamente nos hemos desviado de este modelo, que era el original de la ETSAB y con el que habíamos cosechado muchos éxitos. Trataría, en la medida de lo posible, de revertirlo, seguro que hay formas de hacerlo.

CARLOS FERRATER y ALBERTO PEÑÍN son Doctores Arquitectos por la UPC y catedráticos del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS Arquitectura de Barcelona.

El jardín histórico en un contexto contemporáneo de crisis climática

Jardín de la Casa-Museo Benlliure en València

Elisabet Quintana Seguí, Javier Pérez Igualada

Recibido 2024.09.30 :: Aceptado 2024.10.04
DOI: 10.5821/palimpsesto.27.13447
Persona de contacto: elquise@urb.upv.es
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0677-6737>
Arquitecta por la ETSAB

ABSTRACT

El estudio del jardín histórico de la Casa-Museo Benlliure en Valencia plantea importantes interrogantes sobre su conservación en el contexto actual de crisis climática. Este jardín, que data de finales del siglo XIX y pertenecía a una familia de artistas, ha experimentado diversas transformaciones a lo largo de los años. La investigación destaca la importancia de adoptar un enfoque integral que contemple tanto los aspectos culturales, arquitectónicos y naturales del jardín, así como los cambios en su uso, de un espacio privado a uno público. La Carta de Florencia, un documento clave en la protección de jardines históricos desde 1981, subraya la necesidad de preservar tanto los elementos materiales como inmateriales de estos espacios. Sin embargo, en las últimas décadas se ha debatido la urgencia de actualizar sus principios para abordar los retos contemporáneos, como el cambio climático y la transformación social. La investigación enfatiza la necesidad de estrategias sostenibles que respondan a la crisis ambiental y preserven la autenticidad dinámica del jardín, donde los elementos naturales evolucionan. Asimismo, propone restaurar características originales del jardín, como el sistema de riego tradicional y la variedad de especies, para mejorar su capacidad de funcionar como refugio climático urbano. De esta manera, los jardines históricos, además de ser testimonios del pasado, pueden desempeñar un papel crucial en la infraestructura verde urbana, contribuyendo a mitigar los efectos del calentamiento global y ofreciendo espacios de bienestar para la comunidad.

PALABRAS CLAVE: Jardín histórico; Casa-Museo Benlliure.; Carta de Florencia; Arquitectura del Paisaje; Crisis climática; Infraestructura verde.

El estudio detallado del jardín histórico de la Casa-Museo Benlliure en València¹ ha sido el punto de partida de nuestras reflexiones, despertando una serie de preguntas clave en torno a su caracterización y conservación. Este espacio, un pequeño jardín burgués de finales del siglo XIX perteneciente a una familia de artistas, ha pasado por diversas transformaciones a lo largo de los años, pero hasta ahora no se había realizado un análisis exhaustivo de su evolución. A medida que profundizábamos en su estudio, emergieron cuestiones fundamentales que nos llevaron a adoptar una postura crítica frente a la intervención en jardines históricos: ¿Qué define a un jardín como "histórico"? ¿Es viable restaurarlo fielmente? ¿Cómo afecta el cambio climático a su conservación y qué papel juega el cambio de uso, de jardín privado a espacio público?

La investigación revela que intervenir en un jardín histórico no solo implica enfrentarse a retos formales y técnicos, sino también abordar su dimensión cultural, arquitectónica y ambiental. Al tratarse de espacios que combinan elementos naturales y humanos, su conservación exige un enfoque integral y crítico, especialmente en el contexto de las actuales crisis ambientales.

En cualquier caso, el marco conceptual para el trabajo en jardines históricos es el planteado por la Carta de Florencia. Este documento, elaborado en mayo de 1981 por el Comité Internacional de

Jardines Históricos de ICOMOS-IFLA y adoptado oficialmente en 1982 como complemento de la Carta de Venecia (1965), establece los principios fundamentales para la conservación de estos espacios². La Carta subraya la necesidad de preservar tanto los componentes materiales de los jardines como su dimensión inmaterial, y define al jardín histórico como "una composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista histórico o artístico, tiene un interés público".

Esta relación indisoluble entre arquitectura y vegetación es ampliamente analizada por Marta Llorente en su obra *Entre la Naturaleza y la Arquitectura* (2023), donde describe el jardín como "un lugar donde la arquitectura ha arrebatado a la naturaleza su dominio exclusivo", y destaca cómo "la fuerza de la naturaleza busca destruir la huella humana en el jardín". Esta tensión dinámica debida a la evolución natural de los elementos vegetales y los cambios en el uso y gestión de los jardines es reconocida también en la Carta de Florencia y genera desafíos únicos para su conservación.

La Carta de Florencia, desde su adopción, ha sido un referente esencial en la protección de jardines históricos, proporcionando directrices para su manejo y preservación. Sin embargo, no podemos ignorar que este documento fue redactado hace más de cuarenta años, en un contexto muy distinto al actual. En las últimas décadas, ha emergido un debate sobre la necesidad de actualizar estos principios para afrontar los desafíos contemporáneos, que abarcan desde el impacto de la crisis climática hasta la transformación en los usos sociales de los jardines históricos.

Necesidad de actualización de la Carta de Florencia

El debate en torno a la actualización de la Carta de Florencia ha sido abordado en diversos textos significativos. Entre ellos, destacan los trabajos de Pelissetti y Scazzosi, quienes en *A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive* (2009) reflexionan sobre los retos contemporáneos y las oportunidades que enfrentan los jardines históricos. Asimismo, desde 2013, un grupo de trabajo liderado por Jochen Martz, Stéphanie de Courtois y Mónica Luengo ha estado dedicado a la revisión de este documento, con el objetivo de adecuar sus principios a las nuevas realidades.

En cuanto a los aspectos ambientales, Marzanna Jagiello en su artículo "Do We Need a New Florence Charter?" (2021) plantea la necesidad de integrar enfoques más sostenibles en la gestión de jardines históricos, subrayando la urgencia de actualizar la Carta de Florencia para incluir estrategias que respondan a los desafíos ambientales contemporáneos, particularmente frente a las consecuencias de la crisis climática.