

VIAJES DE IDA Y VUELTA

Fundamentos arquitectónicos excavados entre el pasado y el futuro

Ángel Martínez García-Posada

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Sevilla

Resumen

A propósito del proyecto de la estación de metro de Álcazar Genil en Granada, de Antonio Jiménez Torrecillas, se ensayan aquí algunas reflexiones sobre la arquitectura como puente entre pasado y futuro, a través de la materialidad del hormigón armado, lo que permite además apuntar ciertas relaciones con algunos proyectos contemporáneos, y algunos pensamientos sobre la idea esencial de la excavación, como vehículo de registro del pasado o como fórmula primera de descubrimiento del espacio.

Palabras clave: Arquitectura, proyecto, tiempo, excavación, hormigón, encofrado

Abstract

Regarding the project of the Álcazar Genil subway station in Granada, by Antonio Jiménez Torrecillas, the text presents some reflections on architecture as a bridge between past and future, through the materiality of reinforced concrete, which also allows us to point out some relationships with some contemporary projects, and some thoughts on the essential idea of excavation as a vehicle for recording the past or as the first formula for discovering space.

Key words: Architecture, project, time, excavation, concrete, formwork

Vaciar lo sólido para descubrir espacio —o encontrar la oquedad a través de la roca— es el origen de toda arquitectura, desde que el ser humano encontró refugio en las cavernas. Sustraer materia es la primera forma de construcción, la energía desencadenante que permitirá luego el desplazamiento de la masa extraída en algún lugar distante, donde habrá de disponerse según alguna lógica compositiva. Es resonante que la misma etimología —proveniente del latín, pero heredada también en la lengua anglosajona— sirva para aludir a la base estructural de nuestras edificaciones o a un asentamiento humano pionero, igual que para designar una idea trascendental o la acción primigenia de toda creación: fundar, fundación o fundamento. Por ello, el suelo es el lugar donde leer —en sentido literal además de metafórico— nuestra historia, nuestras ciudades brotan sobre la superficie y se proyectan hacia lo nuevo porque hay estratos de otros tiempos sepultados, igual que las islas no flotan sino que emergen. Como dijera Walter Benjamin, quien quiera acercarse al pasado habrá de comportarse como un hombre que excava. Toda excavación es un desafío, para la técnica o la memoria, y es un pasadizo entre lo que vendrá y lo que fuimos.

El turbador proyecto de la estación de metro Alcázar Genil en Granada, del añorado arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas, viene a ser una hermosa demostración de todo ello, que de un modo tristemente casi póstumo ha venido a sublimar el emocionante acercamiento al pasado y la tradición que él fue exemplificando con sus proyectos, a través del espacio y la materia, con una extraordinaria sensibilidad contemporánea y un refinado cuidado constructivo. Como quisieramos explicar en este texto cabría decir que la feliz conjunción de lugar, programa y proyecto consigue aquí una arquitectura fascinante, que es a la vez moderna y atávica: la visita es una suerte de inmersión en una atmósfera entre la eficiencia ingenieril y la sugerencia de una ruina, como un viaje en el tiempo, entre la cueva y la máquina, en que uno lograra estar en simultáneo en una aventura espeleológica o en una galería ultramoderna, como en las dos ciudades, la moderna y la antigua, que Charles Dickens presentaba al inicio de *Historia de dos ciudades*, en las que ambas iluminaran en este caso lo mejor de los tiempos; como en esa cita de Vladimir Nabokov, “el futuro es lo obsoleto al revés”, que era tan afecta a Robert Smithson, así, entre otras conjeturas, cuando evocaba su interés desde niño por el Museo de Historia Natural de Nueva York, pues allí, decía, convivían el hombre de las cavernas con el hombre del espacio, una estela que en 1968 había sabido recoger Stanley Kubrik en su *Odisea*, en la elipsis que fundía el hueso con la nave, o en torno al enigma del monolito; en su *Vindicación del arte en la era del artificio*, J.F. Martel comentaba que *La cueva de los sueños olvidados* de Werner Herzog, la narración filmada en 2010 de su visita a las grutas de Chauvet con pinturas rupestres, parece tanto una película de ciencia ficción como un documental, así cuando una de las investigadoras que lo acompañan en la expedición señala unos restos de carbón en el suelo y explica que cayeron de la antorcha de un artista primitivo, “su expresión recuerda a la de un testigo del avistamiento de un ovni que señalara anonadado las huellas dejadas por el platillo volante al aterrizar en su patio trasero”.

El transcurso de la ciudad de Granada es rico y complejo, y ello alcanza a su presente, en el que podemos seguir disfrutando de la sabiduría fabril de las distintas culturas que en ella fueron solapándose. Está por supuesto la grandeza monumental de la

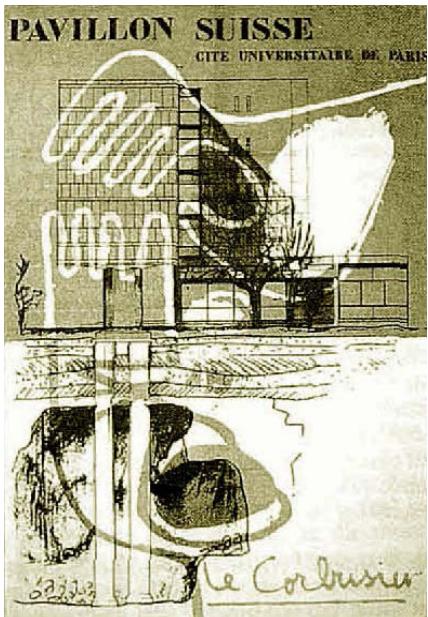
Alhambra, alarde ornamental y también técnico, con su feliz galería de artistas y artesanos o su despliegue de conducciones del agua entre sus jardines y patios en una orografía escarpada. Y está al mismo tiempo, la decantación popular de ciertas prácticas constructivas, ciertos modos de hacer humildes, respuestas pragmáticas y esenciales a requerimientos medioambientales, como las casas en las cuevas, algunas todavía visitables. El propio arquitecto se dedicó a reunir muchas de ellas, a la manera de un álbum vernacular de soluciones —sostenibles, bellas y funcionales sin pretenderlo, vitruvianas de un modo natural y decantado durante siglos— en su heterodoxa, también controvertida, pero coherente, disertación doctoral, *El viaje de vuelta. El encuentro de la contemporaneidad a través de lo vernáculo*, leída en 2006 aunque de gestación larga y vivencial, con capítulos de títulos tan elocuentes como “La arquitectura popular que nos rodea”, o “Encontrar la solución bajo tierra”, en el que pretendía “evidenciar los rasgos comunes de las construcciones de tierra del sur de Estados Unidos y de África del Norte, estas últimas emparentadas con las que, en un pasado no muy lejano, poblaron Andalucía”.

Es fácil imaginar la relevante información por capas que el subsuelo de Granada contiene todavía, dormida bajo la ciudad que conocemos y que afecta a su conjunto por completo, así el barrio en el que esta estación de la reciente red de metro se ubica, una expansión periférica de la ciudad hacia la vega cultivada, ajena casi por completo a los turistas. Precisamente esta posición intermedia entre el campo y la ciudad explica parte del interés contenido bajo la superficie en este emplazamiento, donde con los trabajos de trazado de la red del ferrocarril subterráneo salió a la luz una infraestructura de agua perteneciente a un antiguo palacio musulmán de recreo periurbano en la margen izquierda del río Genil, junto a la ermita de San Sebastián, el Alcázar Genil, mandado a construir en 1218. En “Integración de restos arqueológicos Almohades en el metropolitano de Granada. La investigación multidisciplinar para el proyecto y desarrollo de infraestructuras contemporáneas en los centros históricos”, un artículo aparecido en el nº535 de *Informes de la Construcción*, Jiménez Torrecillas, junto a una nutrida lista de colaboradores multidisciplinares, entre ellos el arquitecto Ricardo Hernández Soriano, detalla que hay ya descripciones de los arrayanes y el estanque de este palacio en el siglo XVI, o que Gómez Moreno recoge el testimonio de la existencia en la finca de una alberca de más de 120 metros donde se formaba una naumaquia que simulaba batallas navales. Según refieren, además de este uso integrado en la vida lúdica de la sociedad de entonces, un albercón controlaba la irrigación de los cultivos de la vega, al margen de su valor recreativo era esta función infraestructural de control del regadío la principal tarea para la que fue concebido. Los autores recuerdan en el texto que, aunque la edificación palaciega ha llegado a nuestros días en aceptable estado de conservación tras varias restauraciones, el albercón había sido destruido por dos urbanizaciones residenciales hacia 1977, y únicamente quedaba a salvo el tramo de alberca que pisa el Camino de Ronda que, trazado en 1930, ya había intentado alterar su recorrido para protegerlo.

El proyecto de la estación de metro ha supuesto por tanto que una ingeniería almohade del siglo XIII haya sido alumbrada por otra del siglo XXI, infraestructura del presente que desvela otra del pasado, de nuevo dos momentos opuestos en la línea del tiempo que, como en el pliegue temporal de Kubrik, se hubieran superpuesto. Esta historia

de la ciudad soterrada por estratos vino aemerger en efecto durante las obras de la red de transporte soterrado. Jiménez Torrecillas supo entender la trascendencia cultural del hallazgo y logró integrarlo en la nueva construcción. El citado texto —centrado en el estudio histórico y arqueológico, y después en la procelosa resolución estructural— menciona alguno de los cambios, como la variación en la ubicación de uno de los ascensores, o la modificación del trazado de las escaleras pedestres y mecánicas. El arquitecto consiguió integrar los restos, en pleno proceso constructivo, sin afectar a la cotidianeidad de la estación, dejando a la vista las distintas texturas materiales pretéritas en los paramentos y permitiendo la visita por los ciudadanos a los restos arqueológicos, en torno a 500 metros cuadrados, situados como en un limbo levitando, entre las aguas del pasado y el futuro, en un puente entre el vestíbulo y la calle, gracias a una inteligente estructura para las nuevas cargas del nuevo programa, que posibilitaba asimismo no desmontar los muros de la alberca, en una conjugación de pragmatismo y patrimonio, fundiendo en su carnalidad en bruto la textura rugosa de la tierra, o la caverna, con la estratigrafía del hormigón, trasuntos de las fábricas pasadas y actuales.

Quizás proceda recordar aquí, a colación de este hallazgo contingente durante el proceso de excavación, y también por la alusión honda a los fundamentos esenciales de la arquitectura, aquel artículo de Francesco Venezia, “Teatros y antros. El retorno del mundo subterráneo a la modernidad” (*Quaderns d’arquitectura i urbanisme* nº 175), que glosaba “no la construcción de los edificios, sino la de las ideas que se forman en los intersticios de la construcción de aquellos” y en cuya disertación intentaba explicar “cómo la reactivación del interés por el mundo subterráneo es la expresión de la modernidad más auténtica, una de las condiciones de afirmación de la modernidad”. Venezia acabará hablando del proyecto de Le Corbusier para Sainte-Baume pero empieza su texto interpretando un pequeño boceto del maestro, realizado en el bienio de 1952 a 1954, que “veinticinco años después, vuelve a un clamoroso episodio que marcó la construcción de un edificio de los años treinta, el Pabellón Suizo de París, recordando, en cierto sentido, el proceso constructivo del mismo. Durante la realización de aquel edificio aconteció un extraordinario imprevisto: al excavar los cimientos se descubrieron antiguas canteras que habían servido para levantar algunos barrios de la vieja París. El nuevo edificio, al cimentarse, sacaba a la luz lo que había proporcionado la materia para construir otros edificios. Un incidente técnico que podía haber quedado olvidado en el subsuelo, y así hubiera ocurrido si no hubiera provocado una reacción en el arquitecto. Un incidente con *reacción poética*. De hecho, la elaboración que Le Corbusier realiza del proyecto del ingeniero, en el que está representada la gran columnata que atraviesa los estratos y la cavidad del subsuelo —orden subterráneo gigante—, aparece como imagen prometida de futuros proyectos. Es decir, como imagen que fundara una nueva idea de arquitectura. La sección transversal del proyecto ejecutivo en curso, con los onerosos cimientos subterráneos viene determinada por la presencia de la cavidad. En el gesto de dos manos que se estrechan hay dos mundos puestos en contacto inusitadamente: un mundo subterráneo, misterioso y un mundo solar, dominado por la geometría. El proyecto se transforma en metáfora, en representación de la unión de estos dos mundos: el mundo inferior de la cavidad y el mundo superior del edificio”.



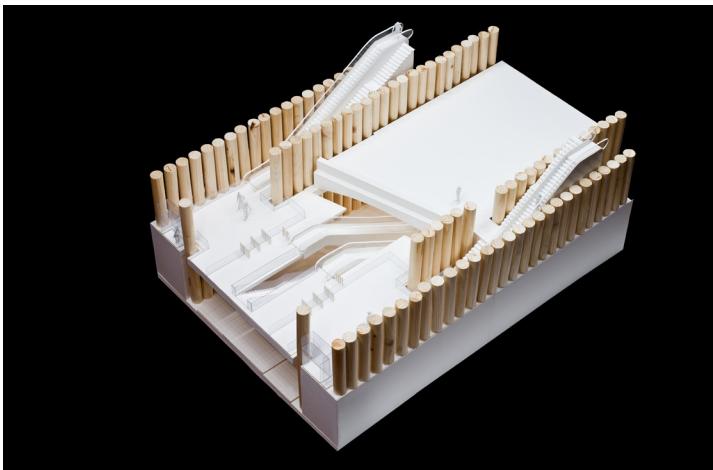
Le Corbusier. Croquis para el Pabellón Suizo en París, c.1952.

La construcción de la red de metro en Granada comenzó en 2007. Fue entonces cuando apareció en este lugar la infraestructura de agua almohade que el proyecto integra, como se ha dicho una muestra de la ingeniería islámica en el siglo XIII que salía a la luz por los trabajos para otra infraestructura casi ocho siglos más tarde, en el siglo XXI, como en el entrelazamiento de las manos que esbozara Le Corbusier. Torrecillas supo abrazarla en su nueva construcción sin afectar al moderno programa —en torno a los 3500 m², incluyendo andenes, corredores y espacios técnicos— exponiendo en la superficie de los muros esa particular rugosidad, mezclando la tierra con el hormigón como resultado de la cimentación por pilotes sin encofrado. El afán era, ya se ha indicado, no afectar a los muros del antiguo albercón almohade, un rectángulo de 128 x 27 metros, de manera que esa preexistencia pudiera permanecer en la misma posición en la que siempre había estado, como las piedras de Petra, que también fotografiara Jiménez Torrecillas en su tesis, de las que asimismo escribía con lucidez Mario Algarín en su provechosa tesis doctoral *Arquitecturas Excavadas: el proyecto frente a la construcción del espacio*. Después de la ejecución de los pilotes y de las losas de cubierta, se continuó la excavación hasta rescatar el referido tanque de agua, y después se creó una estructura armada formando una bóveda para contenerla utilizando hormigón vertido directamente contra la tierra. Esta manera de hormigonar contra el terreno sería seguida en otros puntos del proyecto. Después, con la retirada de la tierra se desvelaba esa particular apariencia de especularidad de esta en el hormigón, como los encofrados de la madera producen vetas en el concreto que retrotraen a los árboles, aleando ambos materiales, el antiguo y el moderno, aunando por igual en su aspecto áspero la rugosidad de la tierra, o de la cueva, con la estratigrafía revelada del hormigón.



Fotografía de obra cuando el albercón fue descubierto. Estación Alcázar Genil. Estudio Jiménez Torrecillas. Fotografía de Antonio Luis Martínez Cano.

Hernández Soriano lo explica así en otro artículo, “Alcázar Genil, estación término”, donde refiere parte del proceso (*Márgenes de la arquitectura* nº10) aludiendo finalmente a esta noción de solape entre lo antiguo y lo moderno: “La premisa era no desmontar los muros laterales de la alberca encajados entre las empalizadas longitudinales de pilotes. Se han mantenido en su cota original, permitiendo que los restos arqueológicos permanezcan inmóviles mediante un sistema de apeo en su actual posición a través de arcos escarzanos que garantizan la continuidad de la fábrica histórica en su cota original. Para ello, los arcos se han anclado lateralmente a la estructura general de estampidores y pilotes, hormigonándose entre el muro original del albercón y un talud de terreno compactado. Al ser desmontando el talud, cada arco ofrece la textura rugosa de la tierra y la estratigrafía horizontal de las tongadas contra las que se vertió el hormigón, presentando hacia el vacío de la estación la expresión honesta del material del siglo XXI bajo el muro original almohade”.

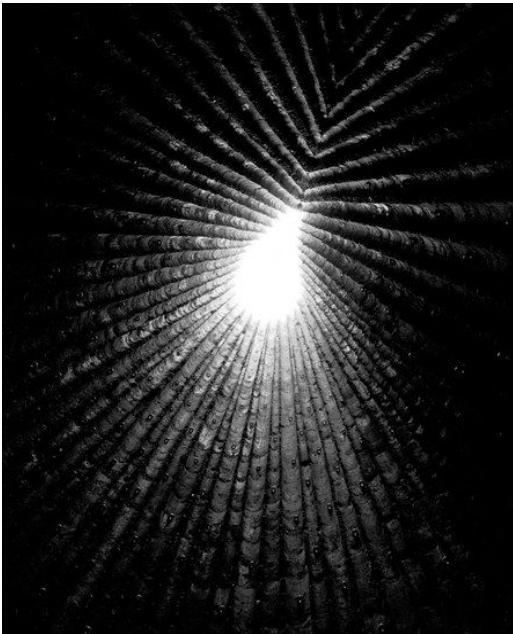


Maqueta de trabajo del Proyecto de la Estación Alcázar Genil del Estudio Jiménez Torrecillas. Fotografía de Antonio Luis Martínez Cano.

No sería difícil pensar en alguna práctica artística reciente que haya ensayado estas fórmulas de interacción entre el positivo y negativo, como ciertas piezas de David Nash por citar alguna, como tampoco habría de serlo pensar en otros momentos pasados, desde el mismo origen de la expresión escultórica, así la propia idea del vaciado como técnica —en la tesis del profesor Algarín aludida, puede encontrarse una sintética sistematización de los modos generales de la escultura, desde la adición a la sustracción—, o la simbólica idea de la máscara mortuoria, aunque ahora no nos ocuparemos de ello. Hay una significante simbiosis en que sea la tierra la que modele al hormigón: si la arena es la descomposición de la roca originaria, el hormigón es un intento de revertir el polvo a lo pétreo por intercesión de la técnica, de manera que en este procedimiento se enrocarían ambos estados de la materia en viajes circulares. Quizás sí que pudiésemos evocar a continuación alguna experiencia contemporánea semejante, como las variaciones escultóricas con el hormigón de Ensamble Studio, entre otras las de la vaca Paulina comiéndose la paja empleada como molde en su refugio gallego de La Trufa al borde del Atlántico o sus formas paisajísticas en el Centro de Arte Tippet Rise, otra hibridación entre lo biomórfico, lo paleontológico o lo geológico —la concha, el fósil, la gruta— y la modernidad del hormigón como materialidad del presente, tal que la cubierta de Ronchamp había sido una ensoñación entre el croquis de aquel caparazón de cangrejo encontrado en un paseo por la playa de Long Island —o así lo reconocía Le Corbusier verbalmente y no dejan duda ciertos croquis en sus conocidos cuadernos— a la par que una revisitación de la megalítica del dolmen o una indagación de la expresividad de la fluencia del hormigón, más ejemplos pues del influjo del enigma del monolito.

La textura terrosa de los hormigones de la estación granadina podría asimismo retrotraernos a otra forma diferente de experimentar con el moldeado del hormigón, casi mística, la de Peter Zumthor en la capilla Bruder Klaus de 2007 en Mechernich, al sur de Colonia, otro monolito, en mitad de los campos de cultivo, construida con el procedimiento del hormigón compactado, con sus ciento doce troncos del bosque cercano convergentes en un óculo en la cima anclados a un basamento de losa de hormigón sobre el que se elevaban hasta una altura de 12 metros, y contra los que se fue volcando, medio metro a medio metro, una capa de hormigón cada día, confiriéndole su acabado con estrías: cuando la última parte del hormigón terminó de fraguar, fueron quemados los troncos y el resultado fue ese espacio interior emocionante definido por un hormigón ennegrecido que remite al material que le dio forma, esto es, a la ausencia del mismo, el negativo del bosque vecino, y que en tono hermenéutico podría verse como una alusión a la inmaterialidad divina. Este mismo año leímos un librito que recogía una conversación entre Peter Zumthor y la historiadora noruega Mari Lending, acompañada de fotografías de Hélène Binet, *A Feeling of History*, y constatábamos el interés del arquitecto suizo en el formidable proyecto de Paul Rudolph para The Art and Architecture Building de la Universidad de Yale que hace poco hemos tenido la fortuna de visitar. Zumthor menciona el valor de la integración de la colección de moldes de yesos en el edificio y en ese punto desliza una reflexión genérica sobre la importancia de embeber los trazos del pasado en las nuevas construcciones, algo que algunos proyectos suyos —el del museo de Kolumba, el de los restos romanos en Chur— han hecho con buena ventura. Aunque no lo refiera en ese diálogo específicamente, parece evidente que su interés por este edificio en New Haven es extensivo a la famosa

textura rugosa en sus hormigones, tan característica, y que enseguida explicaremos. Podríamos quizás aventurar que de la atención del arquitecto suizo por esa forma de trabajar la encarnadura de los paramentos en la edificación de Rudolph, más allá de una tersura uniforme insustancial, pudiera haber nacido una cierta idea de la apariencia del interior de su capilla antes comentada, una teoría que intentaremos luego cimentar con más apoyos. Es la nuestra una lectura interesada, claro está, pues el interés de Zumthor por la materia y la textura es hondo y esencial, como demuestran muchas de sus reflexiones y de sus obras, pero tiene en esta asociación una ilustración plausible.



Peter Zumthor. Interior de la capilla Bruder Klaus, Mechernich, 2007. Fotografía de Hélène Binet.

La Escuela de Yale, y su acabado superficial, interior y también exterior, así como el asunto de los yesos que Zumthor apuntaba en esa charla, depara incluso algún episodio que conferiría a todo ello otras sugerencias y expansiones. La propia Lending, en su ensayo *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, al que llegamos después de haber leído el pequeño libro antes mencionado, cuenta la jugosa circunstancia del incendio de este edificio, un acontecimiento que entroncaría con ciertos debates sobre la presencia pedagógica del pasado en la academia americana como indica el título del capítulo en el que Lending lo aborda: “The Yale Battle of the Casts: Rudolph vs. Albers”. En algún punto cercano al cierre la autora trata de condensar sintéticamente este enfrentamiento: “Albers retiró los moldes por razones pedagógicas. Rudolph los reintrodujo por razones que resonaban con ideas no solo de arquitectura contemporánea, sino también de planificación urbana, ornamento e historia. Los incorporó al edificio como parte de su programa para la formación de estudiantes de arquitectura. Mientras que desde la perspectiva de la Bauhaus, los moldes sólo podían connotar el atraso, en la visión construida por Rudolph señalaban la historia al servicio del presente y el futuro”.

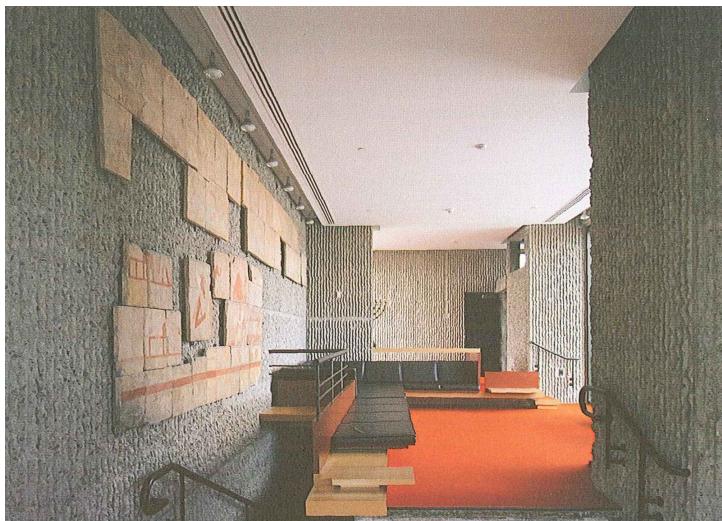


Imagen de uno de los espacios interiores de The Art and Architecture Building de la Universidad de Yale (actual Rudolph Hall) tras su última intervención de 2008.

Cuando Josef Albers llegó a Yale en 1950, como máxima autoridad de la formación en arte, pidió que la colección, atesorada durante dos siglos hasta lograr reunir valiosas piezas egipcias, asirias, griegas, helénicas, romanas, medievales y renacentistas, fuese retirada del edificio, le parecía un signo improcedente de un arte del pasado, una suerte de rémora beaux-artiana. Sin embargo, cuando la nueva sede —con sus treinta y siete niveles desplegados en sus nueve plantas— proyectada por Rudolph, a la sazón al frente del Departamento de Arquitectura, fue inaugurada en 1963, la colección volvió a ocupar una posición prevalente, articulada en los distintos paramentos del edificio como quien dispone cuadros en una galería, sobre todo en los niveles inferiores. La textura masiva y tosca de los hormigones de Rudolph y la blancura lisa de los yesos componían un efectivo maridaje y eran, como señalaba Zumthor, una meritaria fusión de distintos tiempos. Cabe imaginar que Rudolph pudiera pensar que por una parte el contraste de ambas apariencias y por otra la analogía conceptual que relacionaba ambos materiales con la noción de molde, generaría un baile ambivalente, en cualquier caso es evidente su interés por ir un paso más allá de la ortodoxia del Estilo Internacional y lograr al tiempo una sutil dulcificación de su pieza brutalista, una moderna actualización del rústico renacentista. Al margen de la controversia en torno al tratamiento de la historia en la educación académica, colocar los yesos venía a ser un modo de acentuar este afecto de Rudolph por los contrapuntos de luces o sombras y por mostrar la carnalidad de la materia. Lending sostiene que el conjunto añadía textura, matices, color y atmósfera al edificio, también afirma que este era monumental y a la vez un monumento a la materialidad. Los yesos animaban el edificio y le daban una idea humana de la escala. Luego, ambos irían deteriorándose y habrían de restaurarse varias veces; en los manuales de la historia de la arquitectura de la pasada centuria pueden leerse alabanzas y críticas al edificio que han continuado hasta nuestros días (la última y flamante restauración es de 2008, cuando el edificio ha sido rebautizado como Rudolph Hall, pero en algún decanato anterior, se llegó a decir que se conservaba sólo porque resultaba más económico que demolerlo, y de hecho

durante muchos momentos estuvo bajo esa amenaza). Y así se llegaría al confuso episodio del incendio, y a esa teoría difundida de que pudiera incluso haber sido provocado. Podríamos lanzar aquí una segunda derivada de esa conjectura anterior, la de que Zumthor pudiera haber encontrado en estos acabados una semilla para la quema de sus troncos en la capilla: la visión de los yesos y hormigones ennegrecidos por el fuego, así como el caos de estatuas entre cascotes, debió deparar una sublime colección de estampas como en un momento incierto de la historia, otro limbo estancado en las aguas del tiempo.

Aquel acabado rústico de Rudolph en Yale fue laborioso, mucho más que pudiera haberlo sido aquella quema del más de centenar de troncos de Zumthor. La de capilla fue, además de una dialéctica similar a la de esa práctica habitual en el campo, una rápida catarsis de fuego, como las celebraciones campesinas de las cosechas, no como final sino principio. No sé en qué medida el proceso tras el fraguado en el edificio universitario americano sería más arduo que la retirada de la tierra en Granada, que se acerca a hibridar arquitectura con arqueología, una comparación que hemos ensayado en más de una ocasión y que más adelante esbozaremos. Sí que hay diferencia en el carácter, uno es ornamental o cuanto menos afuncional, si se quiere ruskiniano —el esfuerzo añadido que en palabras del teórico inglés distinguiría a la arquitectura de la mera construcción— el otro es práctico como era el caso de la pequeña ermita Bruder Klaus. En Granada la complejidad era la del apeo estructural, y procedía igualmente de la singularidad de no usar tableros por ambas caras en el encofrado, así como de la posterior retirada de la tierra. En Yale la técnica exigía, además del empleo a priori de unos moldes acalanados verticalmente, una posproducción manual, una suerte de convocatoria del factor artesanal después de una construcción protomoderna, de ahí esa aura de Ruskin: después de veinticuatro horas, la superficie era martilleada a mano, casi como si se cincelara un bajo relieve; finalmente generaba ese contraste de luz y sombra casi dramático, tan interesante y distintivo (esta podría ser la tercera derivada, sumada a las otras anteriores, de nuestra hipótesis del interés de Zumthor por este edificio, pues el hormigón de Bruder Klaus era vertido a este ritmo de jornada tras jornada, como en la propia métrica del campo). No abordaremos aquí la sugerente conexión entre este rastrillado vertical y el modo con el que Rudolph usaba el lápiz en sus dibujos, aunque sugerimos la lectura del artículo de Noelia Cervero, “El dibujo. Primera construcción de la arquitectura de Paul Rudolph” (*VLC*, vol. 6, nº 1), que lo analiza en un sentido global para toda la trayectoria de este arquitecto. Cervero apunta que el arquitecto Gerhard Kallmann llegó a relacionar esta concepción del acabado del hormigón, hasta convertir lo liso en textura, con el expresionismo abstracto americano y lo etiquetó como *Action Architecture*. En palabras de Reyner Banham que Cervero recuerda: “Es uno de los pocos edificios que, cuando se fotografió era exactamente como un dibujo, con todo el sombreado en el exterior saliendo como si fuera un lápiz muy suave”. Llegó también a usarse la denominación *Corduroy Concrete*, aludiendo así a la textura textil del pantalón de pana, Charles Jencks añadiría que aquello estaba entre la pana y el tweed; el asunto quizás hubiera subyugado a Gottfried Semper. En el exterior Rudolph exponía el agregado, que contenía minerales, restos de conchas y corales reflectantes, con efectos múltiples, y también había negativos de conchas en algunos paramentos interiores; sería esta otra conexión con algunos muros corbusianos, o en general

con una tradición milenaria y europea, la de la concha peregrina. Podríamos cerrar esta prolífica consideración y poner fin a este repaso arquitectónico sobre huellas y texturas volviendo una última vez al edificio que servía a Venezia para postular la modernidad esencial de surcar la materia sólida, el Pabellón Suizo en París: en los paramentos interiores del nivel inferior Le Corbusier usó estampados fotográficos de algunas fotografías de su colección particular alimentada durante años de paseos por las costas, capturando su propia huella sobre la arena, retratando corrientes de agua, efímera metonimia de la acción milenaria del agua conformando paisajes.



Le Corbusier. Fotografía de uno de los paramentos interiores de su Pabellón Suizo en París.

Cervero seguía así su disertación sobre el edificio de Rudolph: "Se produce con ello un patrón siempre cambiante que rompe la escala de los muros, capta la luz de forma diversa y aumenta la sensación de profundidad, generando efectos ópticos y táctiles que desmaterializan las superficies o les dan una solidez adicional. Según Timothy M. Rohan, estos efectos son la respuesta de Rudolph a la desnortamentación de la arquitectura contemporánea. En su crítica de la modernidad, reexamina el ornamento y lo sublima en la materialidad de la construcción". Llegamos así a otro aspecto relevante, el debate de si existe o no una voluntad estetizante en estos acabados del hormigón, el de Granada, el de Mechernich, el de New Haven. Creemos que sí en todos ellos, en la medida en que son consustanciales a algunas ideas de cada proyecto, así la fusión de distintos tiempos emparentando la apariencia de las fábricas nuevas y las viejas; las alusiones al programa religioso o a las tradiciones campesinas; el contraste entre el pasado y el futuro o la actualización de la idea de rusticidad en el material del siglo XX. En la estación y en la capilla sí existe un sentido de eficiencia procesual, pese a que ello tenga un efecto estético fotogénico además de ese otro identitario de la esencia —contextual o programática— de proyecto, pues la retirada de tierra o la quema de troncos fueron parte del proceso constructivo necesario, mientras que en el de Rudolph había ese valor adicional no estrictamente indispensable, por tanto prescindible —de ahí la evocación de la

definición de Ruskin sobre el valor añadido del esfuerzo regalado. Extremando la mirada, Rudolph estaría actuando con cierto manierismo; sí podríamos decir que los tres, el arquitecto americano, Zumthor y nuestro Jiménez Torrecillas, actualizarían en su apariencia aquellos modos extravagantes de Giulio Romano en sus columnas de cariz grutesco en una de las logias y en el acceso a la gruta del jardín secreto del Palacio del Té en Mantua, o de la evocación de la noción de cueva de Ledoux en la Salina Real de Arc-et-Senans algo más de dos siglos después, por citar dos iconos de la historia de la arquitectura, cuajados de lecturas simbólicas, aunque los proyectos del arquitecto suizo en Alemania y el del arquitecto y profesor granadino, resultarían de una coherente *brutalidad* (la etiqueta brutalista fuera la usada para el edificio universitario y otros varios en aquellos años), de una transparente sinceridad, de una elocuente apelación al material conformante de la masa.

Decíamos justo al inicio que en la oquedad encontrada en la roca había nacido la primera arquitectura, ahora podríamos igualmente recordar que en esa roca se alumbraría también —el verbo es preciso— la primera traza artística del ser humano en el mundo, cuando quiso dejar su huella en las paredes pétreas, a la luz del fuego de sus antorchas, que sirvió en este momento fundacional para convertir —literalmente— en hogar esos interiores restados a la materia maciza, e intentaba avivar las figuras pintadas dándoles movimiento, prehistoria del cine o de la perspectiva —muchos de los dibujos tienen marcas de la tiza de las antorchas como prueba. Lo de Rudolph, que sería más una talla en la roca que una pintura en la misma, podría acercarse desde la contemporaneidad a esa forma de operar en la pared de la caverna, porque aquellas pigmentaciones rupestres no eran estrictamente necesarias, aunque hicieran la cueva más habitable, como un vínculo de apropiación de los lugares, tan humano; la voluntad de dejar trazos, de tender puentes entre el pasado y el futuro, nos distingue como especie. Zumthor y Jiménez Torrecillas también apelarían a este factor humano, además desde una eficiencia constructiva y funcional. Si hemos encontrado algún indicio sobre el interés de Zumthor por el proyecto de Rudolph, que nosotros hemos extremado, no tenemos constancia escrita de lo que pudiera pensar Jiménez Torrecillas por Zumthor, quién sabe si también en viceversa. No tenemos ya, para nuestro lamento, forma alguna de saberlo, más que en la indiscutible sintonía matérica de los dos. Acaso sea esta doble hipótesis, junto a otras convergencias con nuestros intereses investigadores, la llama secreta que haya abrigado gran parte de este escrito.

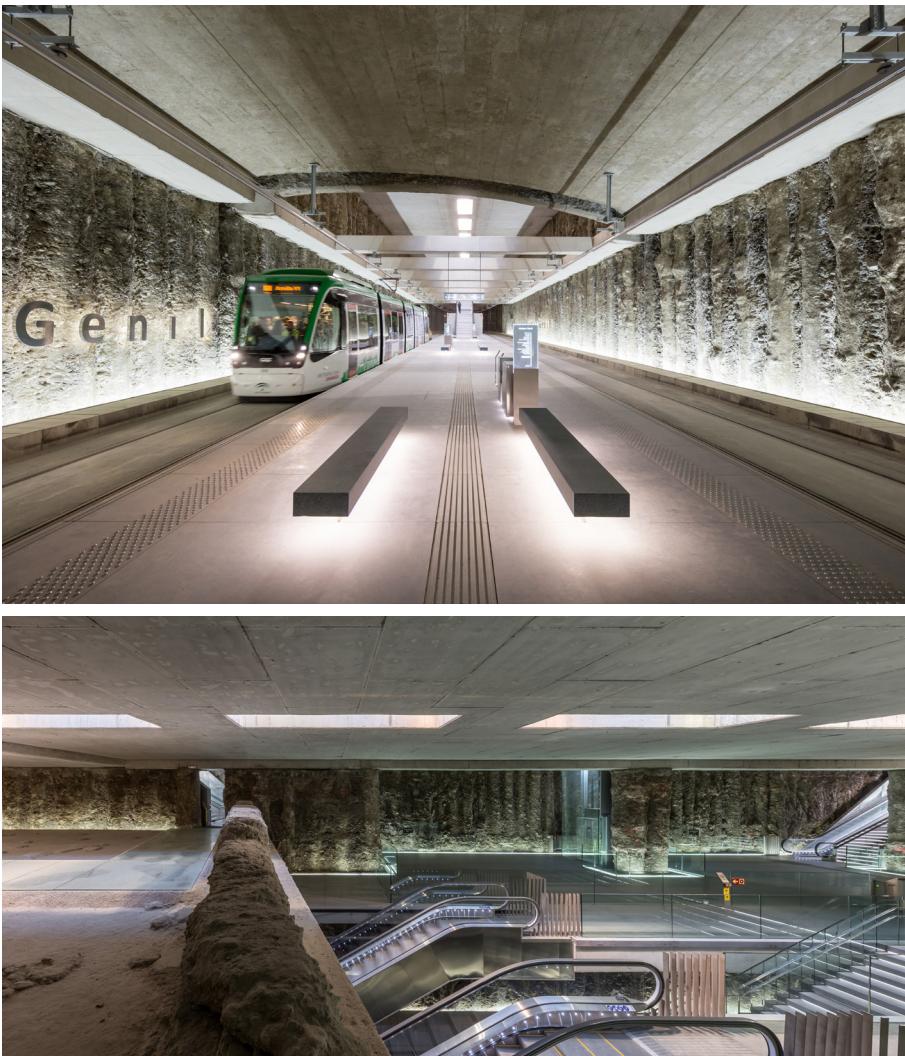
Nos quedaba por desarrollar esa interrelación a relacionar la arquitectura con la arqueología, que nos servirá para acabar nuestro paseo, hacia atrás y hacia delante, con una mención al programa del proyecto de Granada, ya habíamos postulado en la apertura que era la conjunción de lugar, programa y proyecto la que hacía reseñable a este proyecto. Alguna vez hemos escrito del trabajo de los arqueólogos sobre su mesa —donde clasifican las piezas de diversos períodos encontradas a cada cota de sus prospecciones tierra adentro; la inversión del orden vertical de superposiciones impuesto por la gravedad y por los siglos convocada sobre un plano horizontal— como parejo, y simétrico, al hacer arquitectónico. La arquitectura recorre precisamente el camino que existe entre la bidimensionalidad de un plano y las tres dimensiones del espacio que este describe. Sólo al sumar la cuarta dimensión del tiempo, al construirlo, cobra vida y empieza su discurrir en

el tiempo, el transcurso por la erosión y el desgaste, hasta el día de su derrumbe. Arquitectura y arqueología se emparentan también en el afán investigador. Esta última lo hace como una autopsia del suelo que permite estudiar la historia a través de fragmentos materiales, desde la actitud curiosa de mirar bajo las cosas. Hace unos años Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano compusieron una vívida narración que servía como inspiración de su proyecto de centro de interpretación junto al yacimiento arqueológico de Mediana Azahara, al ficcionar que su proyecto sería descubierto bajo tierra, desenterrando, siguiendo las cuadrículas de un damero tal y como proceden los arqueólogos. El proceso de Jiménez Torrecillas ha tenido en un sentido doble esa filiación arqueológica: por el modo de recuperar el albercón y por el modo de desvelar los hormigones una vez endurecidos.



Sección de trabajo para mostrar el resultado final de los distintos niveles. Estudio Jiménez Torrecillas.

Una infraestructura urbana permite esa misma posibilidad de mirar debajo de las cosas, una arqueología alentada por el progreso. La ciudad de las calles o las plazas es como una alfombra, Granada mejor que ninguna otra, cuidada al detalle, con colores y patrones, por debajo habita sin embargo una amalgama de hilos que alimentan el dibujo de la trama sobre rasante. Los ámbitos enterrados son de una modernidad radical —la etimología latina de radical alude a nacer de las raíces, como aquí sucede, de nuevo, en lo literal y en lo metafórico—, todo en ellos remite a la volumetría que la función demanda, no a la búsqueda objetual de la forma, por eso resultan de una pura espacialidad sobrecogedora, en la que no hay fachadas, y todo es tridimensionalidad de aire en la masa, grandiosidad vaciada sin ornamentos.



Estado final del proyecto. Fotografías de Antonio Luis Martínez Cano.

Quizás existan pocas tipologías más vibrantes que una estación, lugar de tránsito y de encuentros. Escribía Claudio Magris en “Las vías del tiempo”, un pasaje contenido en *El Danubio*: “No existe un único tren del tiempo, que lleva en una única dirección a una velocidad constante; de vez en cuando se encuentra con otro tren, que procede del lado opuesto, del pasado, y durante un cierto trecho ese pasado corre junto a nosotros, está a nuestro lado, en nuestro presente. Las unidades de tiempo son misteriosas, difícilmente mensurables”. En su *Historia de la Eternidad*, Jorge Luis Borges imaginaba el tiempo como un estado fluido en el que era difícil percibir una dirección: podría desembocar en el futuro, o manar desde este hacia el pasado. Es evocador pensar en los modernos vagones que cruzan este espacio entre paredes de nuestros ancestros, iluminados con luces del mañana, en una escenografía que —en un sentido dickensiano, nabokoviano, smithsonian, kubrikiano o corbusieriano— bebe de ambas fuentes.

Jiménez Torrecillas falleció prematuramente en 2015, no pudo ver la imagen de estos trenes viajando entre el pasado y el futuro después de la inauguración oficial en 2017, sólo pudo imaginarlo desde su proyecto, como antes hiciera con el nuevo lienzo de la muralla nazarí en la misma Granada, con la nueva encarnadura de madera para la torre de Huéscar, con los reflejos en el Dal Bat Showroom —estampa de unos vidrios entre piedras rugosas que contenía en potencia esta de la estación que ahora recorremos. En los mismos años en que nuestro proyecto iba excavándose, construyéndose hacia dentro, y él luchaba su batalla contra la enfermedad —la vida, de momento es un viaje sólo de ida— sin perder esa ilusión y entusiasmo contagiosos, tan tuyos, Antonio desarrollaba otro encargo singular, la instalación de un ascensor entre los muros del palacio de Carlos V, los que conforman ese patio circular en medio del recinto islámico de la Alhambra. Es un proyecto análogo a este de Alcázar Genil, y complementario en su escala menuda, una pequeña caja precisa, conectando el nivel bajo del palacio con el museo de Bellas Artes, una tecnología transparente y pulida junto a la presencia ciclópea y áspera de la piedra —si en la estación es el metal, intensificado por la iluminación indirecta que confiere un cierto aire de ingratitud surreal, el que juega el papel del yeso en el edificio de Yale, en la Alhambra es el vidrio; metal, yeso o vidrio contrastan frente al hormigón, o la piedra, o el hormigón emulando a la arena o a la piedra—, una cabina que hiciera posible nuevos usos que mantuvieran vivo el patrimonio, un ascensor en una cavidad como en una gruta, entre la masa y el vacío, el fundamento y el arte, o la cueva y la geometría como Francesco Venezia aludía para Le Corbusier, como esta estación, otro intercambiador entre el pasado y el futuro, dedos entrelazados entre el aire y el subsuelo, mientras permanecemos en los raíles del presente, en viajes de ida y vuelta.

PS. Agradezco la información prestada para la elaboración de este texto a Miguel Ángel Gilabert Campos, arquitecto egresado de la Escuela de Sevilla, que fuera alumno brillante del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, colaborador de Antonio Jiménez Torrecillas en este proyecto de Alcázar Genil (“si algo tuvo Antonio fue la generosidad de hacernos creer, a todos los que pasamos por allí, que sus obras eran nuestras”), graduado con el proyecto final de carrera “FABRICAE viviendas y talleres en la calle de los Mármoles de Sevilla”, calificado con Matrícula de Honor 10, y alumno nuestro en aquella memorable asignatura con el significante nombre de Fundamentos de Arquitectura y Patrimonio, impartida junto a los compañeros departamentales, queridos amigos, Ricardo Alario —tutor, junto a otros insignes profesores, de ese proyecto fin de carrera de Miguel Ángel— y Juanjo López de la Cruz, a los que igualmente agradezco haber llegado en compañía a muchos pensamientos que aquí también aparecen inferidos.

Bibliografía

- ALGARÍN COMINO, Mario. Arquitecturas Excavadas: el proyecto frente a la construcción del espacio. Caja de arquitectos. Barcelona, 2005.
- CERVERO SÁNCHEZ, Noelia. “El dibujo. Primera construcción de la arquitectura de Paul Rudolph”. VLC vol.6, nº1. Valencia, 2019.
- JIMÉNEZ TORRECILLAS et al. “Integración de restos arqueológicos Almohades en el metropolitano de Granada. La investigación multidisciplinar para el proyecto y desarrollo de infraestructuras contemporáneas en los centros históricos”. Informes de la construcción nº535. Madrid, 2014.

- HERNÁNDEZ SORIANO, Ricardo. "Alcázar Geni, estación término". Márgenes de arquitectura nº10. Granada, 2016.
- LENDING, Mari, ZUMTHOR, Peter. A Feeling of History. The Chicago University Press. Chicago, 2018.
- LENDING, Mari. Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction. Princeton University Press. Nueva Jersey, 2017.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura. Lampreave. Madrid, 2009.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel, BLÁZQUEZ, Pablo, NAVARRO DE PABLOS, Javier, ed. La obra abierta. La idea de tiempo en las obras de arte y arquitectura. Recolectores urbanos. Málaga, 2019.
- VENEZIA, Francesco. "Teatros y antros. El retorno del mundo subterráneo a la modernidad". Quaderns d'arquitectura i urbanisme nº175. Barcelona, 1987.