

"LA ARQUITECTURA DE ARNAU MIRAMÓN EN LA VALENCIA DE 1900"

Arnau Amo, Joaquín
Peiró López, M^a Teresa
Poyatos Sebastián, Javier

Resumen

Esta Ponencia tiene por objeto el estudio de la obra de Joaquín María Arnau Miramón —nacido en Valencia el 16 de marzo de 1849 y fallecido en Godella el 8 de septiembre de 1906— y su contribución como urbanista y como arquitecto a la configuración de la ciudad en el último cuarto del siglo diecinueve y primera década del veinte.

Tras unas consideraciones sobre los Proyectos de Ensanche de 1858/68 —de Sebastián Monleón, Antonio Sancho y Timoteo Calvo—, de 1884/87 —de José Calvo, Luis Ferreres y Joaquín María Arnau— y de 1907/12 —de Francisco Mora—, se analiza la formación de Arnau Miramón arquitecto en la Escuela de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en la Escuela de Arquitectura de Madrid —de 1868 a 1874— y su encuentro con la arquitectura romana en su calidad de arquitecto de los lugares Píos de Santiago y Montserrat en Roma —años 1874/75.

A continuación, la Ponencia entra en el estudio de las obras, comenzando por el Salón para la Gran Asociación Domiciliaria de Nuestra Señora de los Desamparados, con singular cubierta de hierro, en Muro de Blanquerías —proyecto de 1886— y el Pasaje de Ripalda, de 1889, entre las plazas de la Pelota —hoy calle de Moratín— y de Cajeros —hoy Plaza del Ayuntamiento—.

En el capítulo de los edificios de viviendas, se hace el análisis de los proyectos correspondientes a los emplazamientos de calle Baja/Portal de Valldigna, Paz/Juan de Ribera, Paz/Cruz Nueva, Paz/Comedias, María de Molina/San Andrés/Plaza de Vilarrasa (desaparecido), Pintor Sorolla 6 (desaparecido), Colón 22 (desaparecido), Pizarro/Gran Vía (desaparecido) y Palacio de Castellfort, en calle de Caballeros (ahora en curso de rehabilitación para dependencias del Gobierno Autónomo). Por último, se describe el demolido Castillo de Ripalda al comienzo de la Alameda y el Templo de los Dominicos en Cirilo Amorós, cuya obra dirigió Francisco Almenar, tras la muerte de Arnau Miramón, autor del proyecto.

La arquitectura de Arnau Miramón en la Valencia de 1900

En la definición de la ciudad europea —y la ciudad de Valencia no es una salvedad—, la arquitectura antigua incide fundamentalmente de dos modos: como monumento y como trama.

La segunda de esas incidencias apenas es evidente para el ciudadano medio. La evidencia de la trama urbana y de su significado histórico está reservada al estudioso y es asumida a través de una cartografía bien aparejada. Para el viandante, la trama se esclarece tan sólo cuando, de puro elemental, ha sido reducida a esquemas de la geometría más simple. Por otra parte y aún contando con una información suficiente, la trama histórica de una ciudad es a menudo borrosa, cuando no ha sido definitivamente borrada por el aluvión de sus propias ruinas, voluntarias e involuntarias.

El elenco monumental, en cambio, es visible en principio y constituye en buena medida el rostro de la ciudad —un rostro se identifica con más facilidad que una huella: y la trama es una huella—. Es un rostro visible y, en ocasiones, impenetrable: pero, para aquél que le interroga al menos, es desde luego evocador.

Aldo Rossi asigna al monumento la conservación de los mitos de la ciudad por medio de sus ritos. Escribe: "Puesto que el rito es el elemento permanente y conservador del mito, lo es también el monumento que, desde el momento mismo que atestigua el mito, hace posibles sus formas rituales".

El monumento es así el eslabón necesario entre la historia de la ciudad que la identifica como ser y como memoria y su actualidad operativa y viviente. Tales eslabones, sin embargo, salvo ciudades singulares —y Valencia no se cuenta entre éstas—, son contados y dispersos. La ciudad que ellos configuran es, de algún modo, una ciudad soñada, tan necesaria como irreal. La ciudad antigua es un fantasma y por eso, como a los fantasmas en el juego de los niños, se la ilumina desde abajo con luces frecuentemente espectrales: es una ciudad de cuento en el más noble sentido.

Esa es, si se quiere, la ciudad que fue. Pero hay otra ciudad que no llegó a ser: me refiero a la ciudad moderna. Espero que nadie me malentienda si digo que nuestras ciudades no son, en modo alguno, ciudades modernas. Ciudades modernas son las que imaginaron los visionarios de la modernidad, primero en el primer cuarto de este siglo y luego en el tercer cuarto de este mismo siglo. Pero esas ciudades, de cuyo aborto han sido testigos algunas muestras internacionales, no están, salvo algún caso insólito y muy apocado, como el de Brasilia, por ejemplo, en parte alguna.

Manhattan no es, de ningún modo y para citar un modelo paradigmático, una ciudad moderna. Lo son algunos de sus medios y no pocos de sus artefactos, pero, ni su estructura urbana ni su arquitectura son arquetipos propios de la modernidad —el rascacielos, sin ir más lejos, es un ingenio romántico característico—. Sin duda Sant'Elia, el arquitecto futurista que profetizaba sobre las ciudades del futuro hacia los años 10, hubiera menospreciado el Manhattan de los 80. La ciudad moderna no ha pasado de ser una ciudad-ficción.

Realidad, y no ficción, fue y ha sido la arquitectura moderna: una arquitectura que apenas ha llegado a ser, por el contrario, arquitectura de la ciudad. La Casa Schröder —modelo purísimo de esa arquitectura moderna— permanece, por ejemplo, en el Utrech antiguo y pos-moderno, como una "rara avis": una especie incomparable y milagrosa, si por milagro se entiende el hecho infrecuente al límite.

En todo caso, es obvio que Valencia no cuenta con una sola casa Schröder, ni cabe hallar entre sus más recientes episodios nada que pueda parangonarse al Pabellón Alemán de Mies —y no aludo a estas arquitecturas ejemplares en virtud de su superior calidad, sino sólo por lo que ellas tienen de ejemplares, esto es por su modo de entender la arquitectura—. La arquitectura de los últimos años 50 ha producido en el tejido de nuestras ciudades obras de todo punto decorosas. Afirmó, sin embargo, que rara vez esas obras se atuvieron a los postulados de la modernidad.

Resumiendo y para poner fin a esta introducción, la ciudad moderna no ha sido y la arquitectura moderna no ha cambiado la ciudad. La forma real de la ciudad, visible y palpable, reconocible sin mediar secretas cartografías y ni tan siquiera un mediano conocimiento de la historia, viene dada por una arquitectura ni antigua ni moderna, ni monumental, ni funcional, representativa sólo en parte y en parte sólo útil, que se ha ido fabricando desde finales del dieciocho y que alcanza su plenitud y también su fatiga hacia finales del diecinueve. Es la arquitectura que se suele llamar "eclectica" y cuyas claves nos son indispensables para el entendimiento de eso que he llamado

nuestra ciudad "real".

Esa ciudad real, cuya forma se nos hace presente desde su mismo centro —la Plaza del Ayuntamiento— a las afueras, paso a paso, se ha configurado en el primer cuarto de este siglo, en base a patrones decantados en el último cuarto del siglo anterior. En algo menos de 50 años, Valencia ha perfilado la imagen por la cual ahora la reconocemos. Su pasado es o ruina, o monumento: o ambas cosas a la vez. Lo sucedido luego ha dejado su impronta, por supuesto, pero no más allá de un maquillaje.

El Modernismo, en algunos lugares dispersos, puso, en las primeras décadas del siglo, su "atrezzo". Era lo suyo: el Modernismo amueblaba la casa y amueblaba la ciudad —los metropolitanos de París y de Viena no eran sino piezas de mobiliario urbano—. Valencia disfrutó de ese mobiliario de la nueva Estación que entonces se llamó Compañía de Ferrocarriles del Norte, por ejemplo.

La Modernidad fue menos afortunada que el Modernismo, porque era de suyo más radical. O mejor: era radical. La Guerra Civil sorprendió a Valencia prácticamente virgen de la Modernidad. Por eso cuando la Modernidad pudo acampar en ella, no fue ella, sino su eco, morigerado y discreto, limados sus gestos de vanguardia. Era en el mejor de los casos una Modernidad "aaltiana" a menudo con el sello distinguido de la importación.

Esa Modernidad otoñal de los 60 no era capaz tampoco se lo proponía— de transfigurar el rostro de la ciudad, ni aún su "look". Era una Modernidad meramente mercantil —el "design" apurando sus márgenes de credibilidad— que se cobijaba sin más aspiraciones en el "ground" de la ciudad de siempre.

Hubo muros-cortina, por supuesto, y estructuras colgadas. Hubo, en definitiva, ciertas soluciones novedosas, cuando las finanzas las propiciaban; pero la ciudad asimiló la nueva cocina en su viejo estómago decimonónico y burgués. Manhattan —lo recuerdo y lo repito— no había hecho otra cosa.

De algún modo —y es un tremendo sarcasmo—, la Modernidad que, con su impulso moral de saneamiento de los mecanismos de producción, apostaba por reconvertir la vida humana en su complejo juego social, ha acabado en un bombardeo de artefactos que la hacen confortable, ya que no la embellecen. La Modernidad, como el Modernismo, sucumbe en una siembra de cachivaches: los de aquella se diferencian de los de éste porque son más feos. La "máquina de habitar" —lengua universal y transparente que Le Corbusier había soñado para la arquitectura se ha atomizado en una babel de pequeñas máquinas —tienen a gala, además, el ser así, diminutas— únicos testigos salpicados aquí y allá que atestiguan que la ciudad no ha cumplido en vano su último centenario.

Prestar, pues, atención a la arquitectura del último diecinueve y del primer veinte es reconocer el cuerpo de nuestra ciudad, acicalado apenas con algunos detalles del progreso reciente. Este estudio en torno a la obra del arquitecto Arnau Miramón quiere ser una discreta contribución a ese reconocimiento.

El tránsito de la Valencia Antigua —con su trama semiborrada y algunos de sus monumentos dispersos— a la Valencia Moderna —con sus toques de modernidades y pos-modernidades no menos dispersos— sucede, pues, en los alrededores de 1900. El calendario de ese tránsito se articula sobre unos pocos hitos que nos conviene retener. Los enumero a continuación.

1858 es la fecha del Proyecto General del Ensanche de la Ciudad de Valencia, que suscriben los arquitectos Sebastián Monleón, Antonio Sancho y Timoteo Calvo. El Proyecto no obtiene una

definitiva aprobación, pero se le toma como base para la concesión de licencias de edificación.

La concepción y la redacción de este Proyecto acusan sin titubeos la pasión de la historia que gravita absolutamente sobre el pensamiento y la cultura del diecinueve. Es sintomática en la paternidad del proyecto la mención del historiador y cronista Vicente Boix.

Las murallas de la Valencia Gótica están aún en pie cuando este Proyecto de Ensanche ve la luz pública. Y el Proyecto, previendo su demolición, establece sin embargo un nuevo recinto mural, naturalmente más capaz, pero morfológicamente semejante, en planta, al primero. La ciudad, por lo tanto, se descifra de su cinturón gótico para acomodarse un nuevo cinturón, que será el cuarto de los que la Historia ha registrado.

El plano de Monleón, Sancho y Calvo, contempla cuatro recintos urbanos: tres de ellos —todos, salvo el primero— son tangentes al cauce del Turia y entre sí por lo tanto.

El primer recinto —romano— supone una hipótesis de los arquitectos sobre una definición histórica cuyo debate no se ha cerrado. El segundo recinto —árabe— corresponde a la documentación histórica establecida y firme. El tercer recinto —gótico— está presente todavía —como he dicho— cuando este Proyecto es llevado a cabo y es el que su propuesta de Ensanche decide sobrepasar. Pero ese mismo Ensanche se autodelimita por un nuevo cinturón: el cuarto de los grafiados.

En la idea, pues, de Monleón —autor, a su vez, de un relevante mojón urbano, como es la Plaza de Toros— y de los coautores del Proyecto de 1858, Valencia crece semejante a sí misma. Las regularidades impuestas a su nuevo tejido son locales y discretas. La orientación del plano sigue la del Geométrico y Topográfico de Montero de Espinosa, confeccionado sólo cinco años antes y donde capea un decidido criterio geográfico. Los vectores que designan los nortes geográfico y magnético se cruzan en la Plaza Redonda —que se llamó del Cid—, erigida en centro geométrico de la ciudad gótica.

Esa orientación, inducida por la cartografía militar de comienzos del diecinueve, que contempla la ciudad como parte del territorio, invertía la orientación original y primitiva del plano emblemático de Vicente Tosca, que representa la ciudad sobre la "predela" de su río. Una disposición tal, eminentemente figurativa, prevalece sólo en los planos del dieciocho, deudores de la matriz de Tosca.

A partir de la carta militar de 1811, la topografía de la ciudad se nos aparece, con leves giros, encabezada por el norte geográfico: coronada, pues, y no sustentada, por el cauce del Turia. La inclinación del eje norte-sur, adoptada por Montero y aceptada por Monleón y compañía, adopta simplemente el contorno de la ciudad a un mejor provecho de los pliegos. El Proyecto de 1858, fiel a esa imagen de la Ciudad y entendiendo su desarrollo natural en la forma de anillos tangentes en el cauce fluvial —forma sancionada por la historia—, hace suyo ese mismo criterio cartográfico.

Del Proyecto de Ensanche de 1858, se reproduce una segunda versión diez años más tarde, que tampoco obtiene un refrendo definitivo. De ahí que, en 1884 y a través de un concurso, se promueva un nuevo Plano General de Valencia y Proyecto de Ensanche, que toma como condiciones imperativas de partida la realidad construida y las licencias otorgadas al amparo del Proyecto de 1858/68. En ese sentido, el Ensanche de 1884 es heredero de aquél.

Son autores de este nuevo Proyecto de Ensanche José Calvo Tomás, Luis Ferreres Soler y Joaquín María Arnau Miramón. Su aprobación tiene lugar tres años más tarde: en 1887.

Si bien hemos tomado nota de la filiación de este Proyecto de Ensanche con relación a su

precedente, asumiendo consecuencias "de facto" derivadas de él, ciertos conceptos peculiares suyos se distancian notablemente de anteriores premisas. Observemos algunos de tales conceptos.

El derribo de las murallas del cinturón gótico, previsto en el Proyecto de 1858, se había iniciado cuando se redacta su segunda versión del 68. En 1884, por lo tanto, el recinto de la Ciudad Histórica ha sido abiertamente desbordado y no se considera ya que la ruptura de un cinturón haya de conducir a la fijación de otro cinturón más holgado.

En el plano de 1884 —y ésta es su novedad radical con relación al de 1858—, el Ensanche no ha sido concebido como "recinto". El Ensanche implica una dirección del crecimiento y una organización del mismo: pero no le previene unos topes. Ya no se trata de saber "hasta" dónde, sino "hacia" dónde y, relativa, no absolutamente, "cómo".

Ese distinto entendimiento de la cuestión urbana no consiste así en la definición de una linde —una o varias—. Concede, por el contrario, todo su valor a la disposición de ciertos ejes y al aparejo de la trama vial.

Apercibimos cómo las supuestas condiciones de la historia y de sus precipitaciones seculares se relajan para dar paso a consideraciones de otra índole, higiénicas, funcionales, visuales.

El límite de la propuesta de Ensanche de 1884 es, en efecto, el límite de la propuesta, pero no el límite del Ensanche mismo. De hecho, su naturaleza no es la de un límite, puesto que se trata de dos Grandes Vías: dos grandes vías que son, además, perpendiculares entre sí y sensiblemente perpendiculares al cauce fluvial en sus lugares de encuentro con él.

Esas dos grandes vías no delimitan recinto alguno. Establecen —eso sí— un sistema ortogonal de ejes propio para generar una retícula que tiene sentido por ella misma y entra naturalmente en conflicto con la abigarrada trama irregular de la Ciudad Histórica. La habilidad para resolver la casuística de ese conflicto dará la medida de los variables méritos de este Proyecto de Ensanche.

Es notable —por eso mis anteriores consideraciones a las diversas orientaciones de nuestra cartografía urbana— que el Plano Ensanche de 1884/87 tome como base de orientación la de sus dos Grandes Vías ortogonales y, con ella, la de su retícula principal, llevada luego a término, sin embargo, en sólo una pequeña porción. El urbanismo vence a la historia y a la geografía: el Ensanche atrae a sí a la ciudad de la que toma impulso.

Cuando en 1907, Francisco Mora Berenguer redacta su Proyecto de Ensanche de Valencia y ampliación del actual, esta disposición dependiente de la trama ortogonal y regular se mantiene y se consolida: con la ampliación, en efecto, hasta el perímetro de los Caminos de Tránsitos, el Ensanche adquiere una entidad que impone sus propias condiciones de forma y de representación.

A tales dos ejes principales, tomados del Proyecto de Calvo/Ferreres/Arnau, Mora añade un tercero, al norte del cauce, que restituye al "topos" urbano el eje geográfico este-oeste: es el Paseo de Valencia al Mar.

Tres pares de fechas amojonan, pues, este proceso urbano que constituye el fundamento morfológico de la Ciudad de Valencia: 1858/68 —Proyecto de Monleón, Sancho y Calvo (Timoteo)—, 1884/87 —Proyecto de Calvo (José), Ferreres y Arnau— y 1907/12 —Proyecto de Mora Berenguer—. 1912 es la fecha de aprobación de éste último.

El carácter del Proyecto de Ensanche intermedio —de 1884/87—, innovador del concepto, por una

parte, con relación al Proyecto de Monleón, y determinante de la forma, por otra, con relación al Proyecto de Mora, queda manifiesto —entiendo— a través de estas sencillas observaciones.

En la autoría compartida de este Proyecto de Ensanche de 1884 podemos reconocer la idea de ciudad a la cual contribuye Arnau Miramón —que cuenta en este momento 35 años— con su arquitectura a lo largo del último cuarto de siglo pasado y primeros años de éste.

Joaquín María Arnau Miramón nació en Valencia, bajo el signo de "piscis", el 16 de marzo de 1849.

Su formación de arquitecto, a causa de la coyuntura histórica, comprende dos etapas y dos estilos: en la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia comienza sus estudios y los concluye en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Entre 1869, fecha del comienzo, y 1874, fecha de la conclusión, la enseñanza de la arquitectura por la vía académica de las Bellas Artes ha sido suprimida: las Escuelas Especiales han asumido la función de las Academias en relación con el aprendizaje de la Arquitectura.

Es obvio el giro que ello supone en la apreciación de los contenidos de la arquitectura: la arquitectura en tanto que artefacto construido para el cual es menester un aparato tecnológico considerable desplaza a la arquitectura entendida como forma visual y de representación. La "edad del Humanismo", amanecida en el Renacimiento meridional, se da por concluida. Es el relativamente retardado acuse de recibo de la Revolución Industrial por parte de las enseñanzas de esta antigua profesión.

Arnau Miramón ha conocido, pues, escolarmente, ambos regímenes: el antiguo, de los ideales clásicos y de la fatigada retórica académica y el nuevo, de materiales y sistemas recién incorporados a los menesteres de la edificación. La vieja arquitectura artesanal gravitará en adelante sobre su personal imaginación de la arquitectura, al lado de la joven arquitectura industrial. Una y otra — peso y contrapeso— inciden en su obra de un modo que bien pudo haber complacido a los venturianos de los 60 de este siglo, si hubiesen parado en ello.

Esta contradicción aguda de gusto académico y aficiones industriales, de detalle y seriación, de nostalgia y aventura, puede ser una clave para el adecuado juicio de la arquitectura de Arnau Miramón y de algunos —pocos— de sus colegas más inmediatos. Pues bien, esa contradicción no implica, en modo alguno, una pose deliberada —como pudo serlo la de los "pop" de hace veinte años, antes aludidos—, es una consecuencia natural y espontánea de una formación ambivalente, de una carrera quebrada por el curso de la historia. El caballero Beaux Arts es reconvertido ingeniero civil.

En la singularidad de las obras de Arnau Miramón hallaremos, en desconcertante vecindad, episodios demasiado antiguos al alimón con otros demasiado modernos, lo cual desborda, con mucho, el abanico ecléctico. Porque no se trata, pura y simplemente, de una desprejuiciada mezcla de estilos. La diversidad que aquí se nos aparece no concierne al estilo; el estilo, si se nos apura, es, incluso, homogéneo.

La diversidad es de otra suerte, atañe a los materiales, desde luego, pero atañe sobre todo a la idea misma de la arquitectura. Es la diversidad, por ejemplo, que Walter Benjamín cifra en lo que él mismo llama la "pérdida del aura" de la obra de arte, una pérdida que compromete gravemente su "status" histórico. Pues bien, en la arquitectura de Arnau Miramón, colisionan, más allá de los

remilgos de estilo, piezas "con" y "sin" el aura benjaminiana. En definitiva, lo singular y lo múltiple o, mejor, aquello que de suyo se singulariza y aquello otro que por sí se multiplica.

A este hecho coyuntural, pero decisivo, en la formación del arquitecto, hemos de añadir todavía un evento asimismo providencial y poco usual en los primeros pasos de un arquitecto español: me refiero a la breve estancia —pero, no por breve, insignificante— en Roma —apenas un año— de Arnau Miramón, recién obtenido su título en Madrid, en abril de 1874, como arquitecto de los Lugares Píos de Santiago y Montserrat.

No es, naturalmente, el "soggiorno" romano de un arquitecto español lo que merece calificarse de inusual. Lo poco común es la operación por la cual ese arquitecto, académico y antiacadémico a la vez y en porciones muy equilibradas, se halla vinculado a una institución a rebosar de intrincada diplomacia eclesiástica, o para-eclesiástica, en un papel nada sencillo y desempeñado, antes y después, por avisados profesionales italianos de la confianza de los gobiernos españoles.

En este punto, Arnau Miramón, con 25 años, no sólo no se "topa" como Don Quijote con la iglesia, sino que parece que ésta le regala en bandeja lo que otros muchos y bien pertrechados apetecen con avidez. Esclarecer esta coyuntura aconseja algún comentario.

Lo que se conoce —y aún subsiste— como la Obra Pía de España en Roma es una institución cuyo origen se remonta, nada menos, a la Baja Edad Media.

En principio fueron dos las instituciones: la de Santiago, dependiente de la Corona de Castilla, y la de Montserrat, dependiente de la Corona de Aragón. Con los Reyes Católicos, ambas instituciones se unen, conservando sin embargo sus respectivas identidades en sendos domicilios romanos: San Giacomo degli Sapiagnuoli —por una parte—, con cabecera recayente a la Piazza Navona, y Monserrato, que da su nombre a la "via" de su emplazamiento, paralela a Via Giulia, no lejos del miguelangelesco Palacio Farnesio, hoy Embajada de Francia. La Obra Pía está vinculada a la única Embajada Española en Roma que es, en aquel entonces, la Embajada ante la Santa Sede.

La Obra Pía tiene una misión originalmente asistencial, de protección y apoyo a las necesidades de los españoles que por distintas causas visitan la Ciudad de Roma o han de residir en ella. El desempeño de esa función es posible sobre la base de un importante patrimonio de bienes inmuebles. Al arquitecto de la institución compete la restauración, conservación y, si ha lugar, embellecimiento de tales bienes inmuebles.

Al arquitecto novel Arnau Miramón le incumbe, pues, en 1874, el cuidado de un patrimonio arquitectónico de España en Roma, de considerable magnitud. Es el encuentro vivo —y operativo— con la arquitectura de varias centurias, comprendiendo el esplendor romano de la Contra-Reforma. El patrimonio es de tal amplitud que, coincidiendo con los vaivenes de la política italiana y de los gobiernos españoles, se hace imprescindible reducirlo para rentabilizarlo correctamente.

En esa gestión, la sede de San Giacomo, que ha sido recortada para la apertura de nuevas vías, es enajenada y pasa a poder de la Congregación francesa del "Sacre Coeur", trasladando a Monserrato los archivos y haciendo de este lugar el centro único de la Obra Pía, tal y como todavía se halla.

¿Por qué Arnau Miramón presenta su dimisión como arquitecto de los Lugares Píos, al año corto de su toma de posesión? Es un enigma a merced, de momento, de las conjeturas. La consulta de los documentos en el Archivo de Monserrato no revela tensión alguna en los servicios del arquitecto que, eso sí —y de ahí el hecho singular—, ha sucedido y es sucedido por un arquitecto italiano que emerge entre un buen número de aspirantes al puesto acreditados los más por altos personajes de la

Curia vaticana.

El único detalle que se cita de su gestión en los mencionados documentos es el ahorro en las obras de reparación y embellecimiento llevadas a cabo, un ahorro que, en clave política y diplomática, puede cotizarse como desdoro y acarrear esos y otros quebrantos.

En todo caso, Arnau Miramón prefiere la dura brega en su tierra natal a la "dolce vita" romana y cede su puesto con elegante inapetencia. Ha sido tan sólo un año y no cumplido. Pero la impronta de ese año romano, intenso por el calibre de la responsabilidad y espléndido por la materia de sus competencias, estará presente desde este momento en el hacer del arquitecto.

En 1875, Arnau Miramón vuelve a España, a su Valencia natal, y contrae matrimonio con su prima Elisa Moles, previa dispensa papal requerida por el parentesco.

El desempeño libre de su profesión de arquitecto acapara su atención desde este momento y a lo largo de su vida no larga, acabada en Godella y en 1906, en plena actividad, cuando tan sólo cuenta 57 años. Es el ejercicio de la arquitectura privada la razón que le mueve a cancelar sus servicios como Arquitecto Municipal en septiembre de 1888, tras una década de actividad pública como Arquitecto de Distrito en el Ayuntamiento de Valencia —en esa década, 1879/1888, se inscribe la redacción del Plan de Ensanche que he comentado.

Es asimismo su tarea principal de edificador el motivo que restringe su contribución a la Academia de San Carlos, de la cual ha sido nombrado Académico Numerario en mayo de 1893. Como Académico de número, Arnau Miramón cumple estrictamente con los oficios que se le requieren, sin más aditamentos. Académico de formación en sus años mozos —como hemos visto—, su concepto de arquitectura sobresa, sin embargo, de los estereotipados contornos de la ancestral Academia.

Es, por tanto, en la práctica de la arquitectura construida donde habremos de asentar su perfil profesional. Es una arquitectura "privada", si la calificamos en base a su promoción, pero "pública" en sus consecuencias; es, consciente y deliberadamente, una "arquitectura de la ciudad", concebida desde y para la ciudad. En este sentido se revela falaz la dicotomía de arquitecturas pública y privada que Durand ha sostenido en sus lecciones de la Escuela Politécnica de París, acomodando al estado contemporáneo de la cuestión ciertos principios vitruvianos.

La arquitectura de Arnau Miramón es, en lenguaje durandiano, arquitectura privada concebida a partir de presupuestos públicos —me refiero, claro está, a presupuestos ideológicos y conceptuales.

Arnau Miramón ejerce la arquitectura principalmente en Valencia capital, Alcoy, Gandia, Onteniente, Segorbe, Sueca y Villanueva de Castellón. Sus obras afuera de la capital no son numerosas y corresponden las más de ellas a instituciones religiosas —tales como los colegios de Onteniente y Villanueva de Castellón o los templos de Segorbe y Sueca—. A menudo —y el Palacio Ducal de Gandia es el ejemplo más relevante—, la restauración es el fundamento de sus trabajos.

Pero la obra más variada y personal del arquitecto Arnau Miramón sucede con probabilidad en la capital, cuya trama él mismo, como hemos comprobado, ha contribuido a desarrollar. Nos conviene advertir, sin embargo, que son contadas sus obras insertas en el nuevo tejido urbano del Ensanche; a ellas aludiremos en su lugar. La porción más importante de sus trabajos se inscribe, pues, en la ciudad histórica —entendida en este caso como vieja ciudad y no como ciudad monumental—. De hecho, la trama más frecuente de sus obras posee el carácter romántico de una historia reciente.

Una primera ojeada a los proyectos de Arnau Miramón permite observar a primera vista que el interés del autor —como, por otra parte, el de sus contemporáneos sin salvedad— se ha cifrado en la fachada, esa que Alberti había denominado con todo honor como la "frons aedis" y que el Movimiento Moderno reduciría luego a la condición de asunto secundario y derivado.

La conocida crítica de las vanguardias de este siglo a esa común actitud decimonónica se fundamentó en un concepto —más ético que estético— de la "interioridad" en la arquitectura, subsidiario a su vez del dogma del espacio como naturaleza de la misma arquitectura. Si la arquitectura es una cuestión de espacio —como canonizaría en su momento H. P. Berlage—, habrá de ser entendida, como lo es el espacio, desde su interior —"de adentro a afuera" era la fórmula consagrada.

De modo arbitrario y argumentando en un solo sentido, se llegaba a estimar la fachada de un edificio como el "resultado" de su espacio interior. Y no se caía en la cuenta fácil de que, si espacio es el domicilio que un edificio encierra, no es menos espacio la urbe jalonada de edificios y ambos con el mismo título "interiores". Hay una interioridad doméstica y una interioridad urbana y hacer que la primera preceda y se imponga a la segunda es un gesto cuando menos arbitrario que privilegia lo individual con menoscabo de lo social.

Si invertimos el discurso, cabe imaginar un espacio generador —el espacio colectivo urbano—, desde cuyo "interior" derivamos a los espacios individuales domésticos. En ese discurso —no menos lógico que el anterior y más consecuente con la historia de los asentamientos humanos y con la naturaleza social de la Arquitectura—, la fachada, como tránsito a la vivienda y umbral de la privacidad, es el principio del edificio y no su consecuencia. Ella se debe a la ciudad —de todos— y no a la casa —de algunos.

Los arquitectos del diecinueve —y Arnau Miramón entre ellos— lo entendieron de ese modo y aplicaron su saber y su gusto al diseño de fachadas, conscientes de que ellas son hechos urbanos de primera entidad. Como hechos urbanos las concibe y las dibuja el arquitecto Arnau Miramón, con la imagen de la ciudad presente y activa en sus procesos imaginativos, de suerte que una fachada suya es, en primer lugar, un episodio de la ciudad.

El curioso mirador/atalaya —por ejemplo— del edificio de Arnau Miramón en Paz/Comedias sólo se entiende cabalmente al dictado de la trama urbana: no pertenece al edificio, cuya simetría compromete y perturba, sino al cruce en ángulo ligeramente agudo de dos vías relevantes, a su perspectiva y articulación urbanas. La esquina, que afecta, pero no determina en cambio el espacio público: a él da respuesta la oportuna señal con fuerza emblemática.

La "frons aedis" es, por lo tanto, un asunto urbano que trasciende la idea doméstica de la arquitectura. Pero es, además y con relación a esa idea doméstica —desde el otro "adentro", el del espacio privado— un asunto de "representación" que la Modernidad luego evadiría con perseverancia. Ese debate, que abre un abismo entre las vanguardias y sus antecedentes eclécticos, nos importa en este lugar para puntualizar el discurso de nuestro arquitecto.

Con frecuencia y en muchedumbre de comentarios en torno al arte abstracto —paradigma de las artes visuales de las vanguardias de los años 20 de este siglo—, se ha aludido —es un tópico— a la naturaleza abstracta de la arquitectura, una naturaleza que —se supone— pudo mantenerla alejada y al abrigo de los anatemas pronunciados en aquel tiempo en menoscabo de la figuración. En tanto la pintura y la escultura se purificaban de sus seducciones figurativas en una nueva iconoclasia —la iconoclasia es un fenómeno recurrente de la historia y sucede en épocas de alza de la sensibilidad

moral—, la arquitectura, apenas contaminada de tales seducciones, se limitaba a reafirmar su ancestral modo de ser cubista, un modo de ser que, con buena voluntad, puede ser reconocido en las pirámides egipcias y en el pequeño templo griego de la Niké áptera incluso.

De ahí que los profetas del Movimiento Moderno recibieran de buen grado el magisterio de la arquitectura y repitieran, por una nueva vía y por distintas razones, la antigua jerarquía, vitruviana y humanista, de la arquitectura receptáculo de las artes. Para las vanguardias, la escultura y la pintura modernas eran escultura y pintura "arquitectónicas" —una simple observación del fenómeno "constructivista" puede ser útil para redundar en lo que digo.

Era, sin embargo, un error de concepto y constituye una de las no pocas falacias de la Modernidad, considerar la Arquitectura de la tradición europea, clásica y para-clásica, como arquitectura abstracta: se confundía lamentablemente la abstracción con la geometría, el pensamiento abstracto —y la abstracción es un proceso del pensamiento— con el cubo. El "cubismo" que, en términos de escultura y pintura, enarbolaba la bandera de lo abstracto, no consiente una lectura arquitectónica equivalente: un cubo construido no es, en modo alguno, un ente abstracto. Un poblado neolítico "cubista" no es el correlato de las pinturas estilizadas —abstractas— de las cuevas de la Prehistoria en el Levante español.

La figuración en arquitectura tiene otro sentido, propio y peculiar, y, correlativamente, la abstracción en los edificios se lee de otro modo. Un obelisco puede ser —y de hecho es— geoméricamente impecable, inmaculadamente racional, y no deja por ello de ser altamente figurativo. Y es figurativo porque posee valor de representación, porque es un emblema que comporta un significado muy peculiar, como una bandera o un escudo. A nadie se le ocurre, por muy "mondrianesca" que sea una bandera, asimilarla a un cuadro neoplástico. Un cuadro "De Stijl" puede confundirse, en efecto, con una bandera, pero una bandera, jamás se confunde con un cuadro "De Stijl". Porque una bandera es figurativa y su lectura es específica y singular.

La figuración de la arquitectura coincide y se identifica con su poder de representación. Una pirámide faraónica —geometría pura, limpia de ornato— es absolutamente representativa —ni los egipcios de entonces ni la humanidad de todos los siglos lo han puesto en duda— y, porque lo es, es estrictamente figurativa. La pirámide de Keops es, literalmente, un nombre propio. Un nombre imborrable e inconfundible.

Lo abstracto en arquitectura viene, precisamente, de la pérdida o del abandono, mejor, puesto que es un hecho deliberado, de la representación. A mediados del siglo dieciocho, Carlo Lodoli, monje veneciano secularizado, predicaba este aforismo a los arquitectos: "Niente sia in rappresentazione, che non sia in funzione". Que nada haya en la representación que no esté en la función.

Aquél era un alegato en contra de una arquitectura que, abandona a los fastos de la representación, había declinado todo compromiso funcional. La arquitectura, a juicio de Lodoli, veneciano, había llegado a ser pura representación. Lodoli argumentaba, con buen sentido, que era menester reequilibrar esos dos montantes: el funcional y el representativo, la vida y el teatro. Condenaba así una arquitectura que se consumía en escenografía, diluido su decoro en mera y frívola decoración caprichosa.

La vanguardia retomó el argumento y la postura de Lodoli se radicalizó. Se quiso decantar el binomio lodoliano de "función tanto monta/monta tanto como representación" del otro costado: y así vemos emerger una arquitectura que se quiere de la pura función. Esa es la verdadera arquitectura "abstracta" del Movimiento Moderno. La función —la estricta función— es la vía por la cual la Arquitectura Moderna se "desfigura", esto es elude sus ancestrales compromisos

representativos.

Y del mismo modo y por la misma razón que el hombre medio rechaza la pintura y la escultura abstractas porque echa de menos en ellas la figuración que él está habituado a buscar, ese mismo hombre medio rechaza asimismo la arquitectura funcional porque echa de menos en ella la representación que de ella está habituado a esperar. La Escultura y la Pintura Modernas son repelentes porque no figuran nada. Esa es la clave —diversa— del aislamiento de las artes visuales hacia el segundo cuarto de este siglo.

La arquitectura del diecinueve, por el contrario, y la de su último cuarto de siglo en particular, pone el énfasis en la representación, recayendo en un talante semejante en parte al de la arquitectura tardobarroca veneciana que Lodoli había combatido. Las lecciones de Durand, fuera de su reducido círculo, o no han sido asimiladas, o han sido olvidadas. Los requerimientos de la función con frecuencia son subestimados. Y Arnau Miramón no es ajeno a esa subestima corriente.

La atención de los arquitectos más avanzados se ha desplazado, en cambio, hacia el análisis de los modelos estructurales que un maridaje sabio de tradición historicista y progreso tecnológico hace posibles. Es la tradición que en Francia sustentan personajes como Viollet-le-Duc, Labrouste y Choisy. Las colecciones de fotografías de arquitectura conservadas en el Archivo particular del arquitecto Arnau Miramón acreditan su destacado interés hacia soluciones derivadas de ese análisis estructural.

Las estaciones ferroviarias, los pabellones para muestras colectivas internacionales, los grandes mercados y los pasajes o galerías públicas, son los modelos favoritos en donde la nueva arquitectura estructural se viene ejercitando. Arnau Miramón toma nota de tales ejemplos para dos de sus primeras obras entre las más significativas, en los años 80 de hace un siglo: el Gran Salón para la Asociación Domiciliaria de Nuestra Señora de los Desamparados, en Muro de Blanquerías, no lejos de las góticas Torres de Serranos, proyecto de 1886 —el autor cuenta 37 años—, y el "Pasage" (sic) de Ripalda —promovido por la Condesa de ese nombre—, entre la Plaza de la Pelota —hoy calle de Moratín— y la Plaza de Cajeros —hoy lugar de articulación de la Plaza del Ayuntamiento en la calle de San Vicente—, Ambas fábricas, con las inevitables manipulaciones posteriores, se hallan todavía en pie.

El proyecto para la Gran Asociación —conocido luego como Salón de Racionalistas— se suma a una primera fábrica, de 1864, elevada por Sebastián Monleón para esta misma institución. En este encargo, como en el antes descrito Proyecto de Ensanche, Arnau Miramón trabaja sobre las huellas de Monleón. En el tema que ahora nos ocupa, Monleón había dispuesto un delicioso "claustro" rodeado de columnas de fundición, muestra muy ajustada de medida y buen gusto.

Se trataba ahora, veinte años después, de proveer a la Asociación benéfica de una sala espaciosa para el reparto solemne de sus beneficencias con un protocolo que hoy se nos aparecería fuera de lugar, pero que, en aquellas calendas, era asumido como parte inseparable de las funciones asistenciales de la institución.

Arnau Miramón recurre con soltura a la fórmula del "hangar" —lo que ahora se llama poco felizmente un "contenedor"— cubierto con entablado de madera y cubierta de cinc a dos aguas, sobre cerchas de hierro ancladas en los muros laterales y sin pilares intermedios. De ese modo, la triple nave —alta central y bajas laterales— se integra en un espacio único, sin obstáculos, que las cerchas salvan de parte a parte. Sus tramos laterales actúan en voladizo como grandes ménsulas que, a su vez, reciben y transmiten la carga del tramo central. La elevación considerable de la subnave central con relación a los espacios laterales faculta una perfecta y abundante iluminación.

Este modelo de espacio único idealmente tripartito por el juego de las diversas alturas corresponde a los que los humanistas del dieciséis —Palladio entre ellos— conocían como "sala egipcia", si bien en su caso dos hileras de columnas —para el genio arquitectónico antigua clásica la gran ménsula estaba prohibida— filtran el tránsito del espacio principal a los subsidiarios. Palladio identifica en ocasiones esta "sala egipcia" con el modelo basilical.

La articulación del espacio, sin embargo, en nuestro caso queda referida a la figura estructural del hierro: el arco principal y los dos semiarcos. Como esa identidad estructural es acusada por la específica entrada de luz, que subraya un enérgico contraste de luz y sombra en los nudos mismos del artefacto metálico, ocurre una feliz compenetración de espacio, estructura y luz, que confiere a esta sala la nobleza incuestionable de una gran arquitectura, entendida esa grandeza al margen de las cantidades conmensurables.

Espacio, estructura y luz son, pues, las componentes substanciales de esta arquitectura interior que no manifiesta de ningún modo su poderío emocional a través del frente discreto que recae al Muro de Blanquerías, en la que fue muralla y empezaba a ser ronda de la Ciudad gótica. Arnau Miramón oculta la unidad del espacio interior en una fachada tríptico que tan sólo trasluce el arco central de la sala, flanqueado por dos pequeños cuerpos de dos plantas y huecos a su vez tripartitos, todo ello rubricado horizontalmente por un friso corrido con el título de la institución.

El también triple arco "decorativo", alojado en el arco central de la fachada y compuesto de modo que absorbe la entreplanta en el bajo, no responde a la estructura interior, pero la prefigura, comprimiéndola, de algún modo. Así, este frente hecho de angostura actúa a modo de válvula y prepara con calculada eficacia la diástole del ámbito interior.

El proyecto del Pasaje de Ripalda —conservado pero notoriamente desfigurado— data de 1889 —el año de la Tour Eiffel—. La idea, que los historiadores suelen remitir al modelo milanés —la "Galleria Vittorio Emanuele II" de 1865/67, obra de Giuseppe Mengoni— es aplicada con la modestia que autoriza el reducido solar, pero con cierta complejidad, de la cual nos podemos percatar sin dificultad si verificamos su recorrido interior. El entorno original por uno de sus costados —que ahora recae a la embocadura de la Plaza del Ayuntamiento— es prácticamente irreconocible. Ambos frentes, por otra parte, han sido torpemente adulterados.

Arnau Miramón proyecta en los umbrales del Pasaje un mismo frente con dos variantes: una dilatada, de cinco vanos, para la Plaza de la Pelota, y otra ceñida, de tres vanos, para la Plaza de Cajeros. Dispone arcos en todos los vanos inferiores y duplica las columnas que flanquean el arco principal, en un gesto palladiano cuyo énfasis se refuerza por la superposición de un ático recayente en este mismo y único vano principal.

Los entresuelos se alojan en las arcadas —siguiendo el patrón bramantesco de la llamada "Casa de Rafael"—, pero el concurso del hierro permite al arquitecto aligerar al límite y dotar de transparencia a esos tímpanos recuperados, permitiendo la elegante continuidad del arco. Las dos plantas superiores están integradas en un orden único de pilastras de irreprochable gusto académico.

Pero tal vez lo más notable de este pequeño pasaje/galería sea el juego interior de macizos y vanos, de prismas oblicuos interpuestos, y la luz que de ello resulta rítmicamente escanciada —un efecto que hace irreconocible el descuido actual—. Arnau Miramón combina en este episodio de arquitectura pública y privada —arquitectura de la casa y de la ciudad a un mismo tiempo o, mejor, arquitectura de la casa erigida en ciudad— dos tipos de procedencias diversas: el pasaje público, cubierto e iluminado naturalmente, y el que los arquitectos de aquel tiempo llamaban "lunado" y los

de éste llamamos "deslunado" —ignoro el por qué de esta reversión—, patio de luces de carácter privado. La simbiosis de tales dos recintos, de tránsito y de luz, horizontal y verticales, produce un original ejemplo de arquitectura ambivalente —Venturi diría "compleja y contradictoria"— que no merece el abandono del cual es objeto.

A mi ver, esta discreta, pero enjundiosa, solución es una muestra evidente de un entendimiento de la arquitectura como hecho urbano —de lo que he llamado con fórmula rossiana "la arquitectura de la ciudad"—, entendimiento que ha sido barrido en la ciudad antigua —monumental— y que no ha llegado a decantar la ciudad moderna o, por decirlo con más precisión, la ciudad de las modernidades, los modernismos y las pos-modernidades. En el episodio que comento, la Arquitectura, lejos de ser "atrezzo" para la ciudad, crea por ella misma una porción de ciudad.

Pero este entendimiento de la Arquitectura desde la Ciudad y esta voluntad de hacer Ciudad por medio de la Arquitectura no se satisface tan sólo en el Pasaje que ahora nos ocupa. Una observación mínimamente cuidadosa de otros edificios domésticos de Arnau Miramón revela un entendimiento y una voluntad semejantes. Hagamos una breve prueba, recorriendo algunos —los más significativos— de sus edificios de viviendas en Valencia.

Comenzaremos por el edificio —relativamente bien conservado, remozado incluso recientemente— de las calles Baja y del Portal de Valldigna, en el cuartel histórico conocido como de Serranos, cuyo proyecto en dos fases data de 1897/98. Pasaremos luego a los proyectos para la calle de la Paz, todavía en trance de apertura: los menos conocidos, en las esquinas de Juan de Ribera y Cruz Nueva, de 1896, y el más notorio, antes citado, que hace esquina a la calle de las Comedias, de 1901.

La calle de la Paz, por cierto, no aparece grafiada en el Proyecto de Monleón, de 1858, antes descrito, ni en el Proyecto de Calvo, de 1884, asimismo descrito y donde colabora el propio Arnau Miramón. Aparece, quizá por primera vez, en una copia de 1889 de un Plano Topográfico de 1880, indicada por dos líneas superpuestas en rojo. El trazado completo con la solución de alineaciones colindantes y trazado viario completo en torno se encuentra en la Sección 9 del Plano Geométrico de Valencia de 1892. Los tres edificios de Arnau Miramón formalizan un breve tramo de esta apertura.

Concluiremos este sencillo periplo por la arquitectura doméstica de Arnau Miramón con la consideración del Palacio de Castellfort en la calle de Caballeros —ahora en vías de rehabilitación—, no sin antes detener la atención en algunos edificios desaparecidos, pero relevantes, tales como los de María de Molina, Pintor Sorolla, Colón y Pizarro/Gran Vía.

El edificio que conforma el encuentro de la calle Baja con la del Portal de Valldigna, en las inmediatas afueras del recinto árabe de la Ciudad, es un modelo nada enfático de rigor, ritmo y medida. Sobre un bajo de vanos que dilatan y encogen a la medida de las necesidades, pero correspondiendo a ejes regulares, se elevan dos plantas con huecos y balcones regulares coronados por arcos escarzanos, equivalentes y sin otro ornamento que el que define y describe los elementos del hueco.

Es notable la sutil diferencia en la resolución de los vuelos en primero y segundo piso, matizando sus diversas posiciones, de arranque o intermedia, en una composición bien trabada y sin aspaviento alguno. Sorprende, con relación a la arquitectura precedente —barroca, rococó y neoclásica—, la generosidad de los huecos que presta a esta arquitectura medio-burguesa una diafaneidad que la emancipa del viejo sentido monumental.

En las fábricas recayentes a la incipiente calle de la Paz el esquema de base para la composición es idéntico en los tres casos, con diferencias tan sólo de acento y retórica. La superposición de estratos habitables contempla un basamento, que incluye bajos y entresuelos en marcada compenetración, un piso "principal", directo heredero del "piano nobile" italiano, renaciente y barroco, y dos pisos superiores conjugados y equivalentes, que apenas desmerecen —cuestiones de matiz— del principal.

Esta composición, pese a los rasgos clásicos en el detalle, es de naturaleza anticlásica e invierte el esquema que, hacia estas décadas maneja con fortuna la Escuela de Chicago, aplicándola a edificios de altura.

En efecto, la composición que propicia la tradición académica francesa y que la escuela americana ha dilatado felizmente superpone tres cuerpos correspondientes al modelo secular de un basamento, un peristilo y un entablamento, con o sin ático. La dilatación de las relativas dimensiones no es otra cosa que la traducción a un lenguaje moderno, o proto-moderno, del orden colosal arbitrado por el manierismo de la segunda mitad del dieciséis.

En ese género de composición, el cuerpo intermedio de la fábrica se dilata considerablemente con relación a los cuerpos superior e inferior, sustentado y sustentante. La lectura vertical de tales artefactos comporta, por lo tanto, una diástole entre dos sístoles.

La composición que Arnau Miramón suscribe —y con él otros colegas de su tiempo— invierte esa lectura, intercalando una sístole entre dos diástoles. El cuerpo intermedio —la planta noble— está comprimido entre dos cuerpos, superior e inferior, dilatados. Esta es la razón por la cual, sin asomo de duda, se puede calificar de anti-clásica a esta arquitectura que, en lugar de acotar un "vientre" entre dos "nodos" —como se da invariablemente en el ejercicio clásico—, aprisiona su nodo central, discretamente lujoso, pero implacablemente limitado, entre dos vientres que apuntan hacia un crecimiento sin término pre-establecido.

Resumiendo: la composición de Arnau Miramón en estos edificios de alrededor de 1900, con independencia de los detalles que perfilan sus contornos y los describen como piezas acabadas, es "abierta" y propensa al crecimiento desde sí misma —Lloyd Wright llamará, pocos años después o acaso al mismo tiempo, "orgánica" a esa cualidad edificatoria.

El estrato noble de estos edificios que configuran la trama remodelada de la ciudad histórica en el semieje de Levante, comprimido —como he dicho—, se revela tan sólo en detalles sutiles —balaustres de fábrica, almohadillado o encintado del muro, columnas en el edificio de Paz/Juan de Ribera, etc.—. El basamento dilatado pone cuidado muy esmerado en la integridad de sus huecos, por la cual el bajo y el entresuelo constituyen una unidad diáfana de acusada transparencia. En esa operación, la fundición juega un papel eficaz, permitiendo delgadas divisiones en columnillas y antepechos, y la geometría de proporciones y contornos aporta su contribución para una lectura "de corrido"

En Paz/Comedias son notables los arcos escarzanos y los dinteles adobelados, configurando como las escamas de un diafragma en plano delicadamente degradados.

Por diversos medios —duplicado de columnas o pilastras en los flancos del vano central, frontón en la coronación del inmueble o pseudo-ático—, la simetría queda asegurada, en contradicción con la disposición abierta de la composición vertical y en contradicción asimismo con las disimetrías que impone la complejidad de la trama urbana. Pero tales contradicciones se recogen en las reglas del juego y revelan la naturaleza ambivalente de toda fachada, pieza de la casa y pieza de la ciudad, con

dos caras como la diosa Jano, que es la diosa de los umbrales del tiempo y ¿por qué no? del espacio.

En los edificios de María Molina —desaparecido con la restauración y "re-inención" del Palacio del Marqués de Dos Aguas—, de Pintor Sorolla —demolido para dar lugar al "regional" Banco de Valencia— y de Colón —arruinado en la loca metamorfosis de esta ronda cuya belleza y equilibrio han pasado a la Historia de un modo irreversible—, una composición más convencional, en dos, en lugar de tres, cuerpos, remite fácilmente al palacete barroco con una diferencia notoria en la mayor generosidad de huecos —que por cierto revierte en un barroco inevitable, no caprichoso, de paramentos y, en ese sentido, como forzoso y forzado— y buen número de detalles varios prudentemente esparcidos —diferentes arcos y dinteles, diferentes antepechos, frontones en algún caso, miradores con cuentagotas, pilastras sólo cuando el desarrollo horizontal ha menester de ellas (son como sus juntas de dilatación), etc.

A propósito de los miradores, Arnau Miramón desliza en su carpintería y en la última etapa de su obra novedades "modernistas" de muy reciente importación.

El edificio de Pizarro/Gran Vía —desaparecido mucho más recientemente—, responde asimismo a un esquema de dos cuerpos, pero lo diluye en una porción de matices que hacen de cada estrato un capítulo aparte. Algunas de sus soluciones, más impregnadas curiosamente de rasgos clásicos, son retomadas en el Palacio de Castellfort, luego de Fuentehermosa y ahora en rehabilitación para dependencias del Gobierno Autónomo, en la calle de Caballer y frente a la Generalidad gótico-renaciente en su origen y en parte pseudo-gótica. En contra de supuestos que hemos encarecido antes y que dominan la mayor parte de la obra de Arnau Miramón, Castellfort destaca como pieza singular, que se quiere ajena de contactos, con cierta pretensión monumental. Acaso la índole de los clientes o el carácter del lugar histórico, afinamiento de la antigua nobleza indujo al arquitecto esta respuesta inusual.

He relegado al epílogo de este sencillo estudio dos obras ciertamente singulares, no específicamente urbanas, de Arnau Miramón: una fue un "divertimento" que el estúpido azar no dejó perdurar —el "Château" de Ripalda, al comienzo de la Alameda y junto a los Jardines de Monforte, no lejos de los del Real— y la otra es una ambición venida a menos —otro arquitecto, Almenar, hubo de llevarla a cabo después de cierto tiempo—, pero conservada en el corazón de aquel Ensanche que el arquitecto había programado en 1884: el Templo de los Padres Dominicos.

El Ripalda era una imagen: una imagen fuerte, en virtud de su alta pregnancia figurativa y su simpática condición utópica. Ese era su valor y eso lo que se perdió con su demolición: un gesto pintoresco, caprichoso desde luego y fuera de lugar por supuesto —de ahí su encanto o, mejor, su "encantamiento"—, signo arbitrario y por ello muy eficaz para el reconocimiento simple y fácil de una ciudad.

Los historiadores atribuyen en ocasiones a Francisco Almenar Quinzá, arquitecto por Barcelona y sucesor de Arnau Miramón en el sillón de la Academia, la obra del Templo de los Dominicos, que sin duda dirigió años después de la muerte de Arnau Miramón. Pero la autoría del proyecto, perfectamente documentada, corresponde a Arnau Miramón y las alteraciones introducidas en el curso de las obras no comprometen en ningún caso su forma fundamental, aunque reducen radicalmente sus originales ambiciones materiales —el autor del proyecto había determinado recubrir la fábrica de mármol blanco y negro, colores ambos emblemáticos de la Orden Dominicana.

Trátase de un ejercicio neo-gótico esmerado —el gusto y la atención prestada a los monumentos góticos están profusamente documentados en los cuadernos de notas del arquitecto—, ajustado prudentemente a las dimensiones de los tiempos y depurado, con un cierto sentido clásico, de las fantasías y los arrebatos líricos del gótico original. De hecho, la esculturalidad de todo orden que arrebató absolutamente las fábricas de los siglos trece y catorce, al servicio de una delirante y apocalíptica iconografía, está ausente de este proyecto contenido, de pura arquitectura, deudor en parte de las ideas y de las recomendaciones del neo-gótico francés de origen violletiano.

Recuérdese, por otra parte, que los ingleses habían adoptado la fórmula neo-gótica en la reconstrucción de templos y pequeñas capillas, con preferencia sobre la fórmula clásica, por razones estrictamente económicas. La nota, pues, de economía, aún en la magnificencia, está presente en procesos proyectuales como el de este Templo de Arnau Miramón, noble y sobrio al mismo tiempo, concebido al dictado de una "pragmática" que no es la de la función y sus servicios fácticos, sino la pragmática del signo. Este "revival" gótico es un gesto de economía semiológica.

Y subyace todavía, aunque contestada, la opinión violletiana según la cual el gótico fue, en su momento original, una respuesta cabal a las condiciones estrictamente estructurales de la arquitectura construida.

No nos ha de sorprender, en ese caso, que el arquitecto que había encarado sin reservas las estructuras de hierro de reciente invención en la nave basilical de la Gran Asociación, de 1886, haga suyo en 1905 el pensamiento neo-gótico como solución ideal —que cundirá luego en el ámbito mismo de este sector del Ensanche de Valencia— para un templo de cierta envergadura, como es éste de la Orden de Predicadores, una Orden vinculada a la Historia de la ciudad desde su conquista por el Rey Don Jaime.

Joaquín María Miramón murió en Godella el 8 de septiembre de 1906.