02 EDUARDO DE MIGUEL

Renglones rectos, el diseño constructivo

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE
JUAN GARCÍA MILLÁN

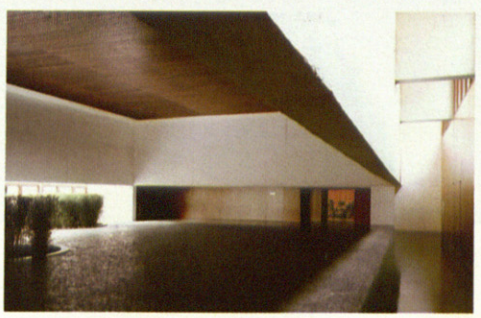
Siempre apreciamos, en el sucederse de arquitecturas y de arquitectos, líneas que trazan afinidades y sintonías, y que nos permiten reconocer corrientes, tendencias, escuelas o grupos. Por más que resulte frecuente que estas trayectorias vayan ligadas a intereses que sólo resultan comunes desde el momento en que suscitan agrupamientos involuntarios y ajenos a los autores, a menudo a despecho de sus deseos, podemos pensar, para la mejor de sus posibilidades, que el esfuerzo por intentar ordenar o clasificar algo correctamente exige su auténtico conocimiento y su explicación, y que dividir implica, antes que separar, valorar una diferencia.
En cualquier caso, al pretender reconocer en esas líneas un sentido evolutivo, pensando por tanto que se desarrollan estableciendo relaciones con otras obras y proyectos, anteriores o coetáneos o incluso futuros, se advierten enseguida demasiadas discontinuidades y resulta fácil adivinar que las relaciones sospechadas reflejan dudas y ambigüedades y no presentan la previsible solidez. Esbozar hoy con pericia un mapa de intereses de la arquitectura española contemporánea, por ejemplo, exigiría, antes que nada, emplear signos suficientes para definir una gran diversidad de itinerarios. Además, habría que poder diferenciar los cuerpos tipográficos para medir su aceptación o su fortuna, que deberían poder ir transformándose conforme perdieran rigidez las alineaciones previstas, para conformar finalmente perfiles más bien imprecisos. Las conexiones entre diferentes términos también se deberían ir cruzando profusamente, con trazas temblorosas de espesor variable, que se tendrían que ir interrumpiendo, tanto para hacer sitio a otros distintos como para describir un dato último de discontinuidad.
Pero también habría otras líneas más nítidas, por ciertas y seguras, que prescindiendo de otros principios conceptuales o coyunturales hubieran adoptado el estricto hecho de construir como su razón primera y fundamental. No resulta difícil relacionar arquitecturas y arquitectos de la modernidad con el entendimiento de que los problemas formales de la arquitectura puedan quedar resueltos desde la forma generada por la propia construcción y, yendo algo más allá, por la férrea confianza de que así deba ser. Una razón constructiva última que aseguraría también renglones rectos para la arquitectura. Inevitablemente, dibujar ese mapa de intereses exigiría tener que abrir este profundo surco constructivo donde la obra de Eduardo de Miguel constituiría su penúltima germinación. Como queda dicho, destacar lo que pueda atesorar esa diferencia debería contribuir a su conocimiento. Valorarla, en ese mejor supuesto, a comprenderla.

Que todos los caminos conducen a Roma permite sospechar que algunos puedan partir de ella. De Miguel, pensionado allí durante el curso 1992-93, adoptó rápidamente la luz como otro material constructivo más. No resulta inoportuna la referencia romana, sabiendo que la radiografía de intereses que Roma obtiene de quienes a ella acuden es de una nitidez y fidelidad abrumadoras. En su trabajo de investigación, comenzado allí, Eduardo de Miguel escoge una referencia a Schopenhauer que revela sus afanes: "*La arquitectura está destinada a expresar, junto a la solidez y la gravedad, la esencia de la luz, completamente contraria a éstas. En efecto, como la luz está como aprisionada, cohibida, rechazada por las impenetrables masas variamente configuradas, desarrolla su naturaleza y sus cualidades de la manera más pura y distinta con gran placer del espectador*". Podría decir Eduardo de Miguel lo que dicen algunos pintores que precisan viajar hasta Roma para pensar lo que pintan y pintar lo que piensan: que no pintan Roma, porque no se pinta lo que se ve; que es Roma la que les pinta, porque se pinta lo que se piensa.

El Premio Nacional de Ladrillo distinguió ya entonces su Centro de Salud de Azpilañaga, realizado con Jesús Leache hace ahora algo más de diez años. Sintomáticamente, la breve memoria con que se presentaba la obra, leída hoy, resulta ser la mejor prueba de la perseverante constancia con que de Miguel ha venido trabajando estos años. Después de una primera valoración del entorno y la consecuente justificación de la introvertida contención con que se había abordado el proyecto, la memoria apuntaba, primero, que "*la abstracción como único lenguaje, clave para afrontar la formalización arquitectónica, se acentúa en el diseño constructivo*", y después que se trataba de "*una caja de vidrio dentro de otra de ladrillo. En los intersticios, la luz*". Ese diseño constructivo aparece, por tanto, desde el primer momento como el rasgo definitorio de su obra.
En las viviendas de realojo en El Carme valenciano fueron precisamente las técnicas y los materiales escogidos para su construcción (los techos con las viguetas y las bovedillas de hormigón vistas, las persianas del entorno rigidizadas hasta poder convertirse en correderas interiores,...)

los encargados de crear las razonables relaciones de contigüidad con el tejido existente.
La ampliación del Palau, semienterrada, quedó supeditada al volumen del edificio existente, y la construcción de su diseño logró otorgar un aire intemporal a una arquitectura que evoca espacios de años atrás. Como si todo hubiera pasado, sirve esta ponderación del tiempo, nada fugaz para de Miguel, para apuntarlo como el otro firme sostén de su valoración del construir: en sus obras resuena siempre una respuesta precisa y concreta al aserto de Deleuze "*el pasado no sucede en el presente que ya no es; coexiste con el presente que ha sido*".
Se entregó y confió el diseño de El Musical, de nuevo, a su construcción. Todo el esfuerzo quedó centrado en lograr reducirla a unos listones de madera. Unos, de una tabla pronunciadísima en relación a su canto, que además desaparecerían apenas fraguara el hormigón que encofraban, y otros listones más que en cambio han permanecido para envolver y terminar de encerrar el espacio comprimido por medianeras y alineaciones.
El Parque de Cabecera del río Turia le ha permitido, por fin, eludir esa condición en cierto modo subordinada que confieren los pies forzados. La necesidad de crear esta vez una imagen de algo que no existía introduce dos variables nuevas en su proyecto, que reconocemos como plenamente contemporáneas: la creación de "un paisaje de acontecimientos" donde ir engarzando circunstancias favorecedoras de diferentes situaciones singulares, y la utilización de "la imagen como material constructivo", uno más, para el reconocimiento de un lugar necesitado de una fuerte caracterización: la albufera, los canales y las acequias, los bancales, los bosques de ribera,... resuenan por haber sido predeterminados. Así, la memoria del proyecto hace expresa referencia, por ejemplo, a las estructuras hidraúlicas de la huerta o a los islotes formados por las crecidas.

Los proyectos de Eduardo de Miguel atienden con tanto esmero cuanto de coyuntural pueda tener cada proyecto que las cuestiones habitualmente más circunstanciales acaban por definir buena parte de la especificidad de cada obra. Cuestiones que si resultan inevitables para todos, para de Miguel además son imprescindibles para poder fundamentar la respuesta más pertinente en cada caso. Tan inusual es que resulta casi paradójico comprobar cómo emergen hasta la superficie de lo visible esas minúsculas historias que son las vicisitudes de cada obra (los clientes, las normativas,...), condenadas siempre a quedar ocultas tras la evidencia de lo construido, o tras la exposición del exuberante mapa de intereses del autor. Tan determinantes resultan estos mimbres en la obra de Eduardo de Miguel, ajena a la adopción de desabridas conceptualizaciones, a la imposición de sofisticados procesos, a la claudicación frente a formuladas formalizaciones, que parece ineludible considerar la importancia de los términos precisos de los sucesivos requerimientos. Así, las mismas obras se podrán recorrer apreciando en sus sucesivas explicaciones y memorias el sentido y el gusto por subrayar lo que supone "*ir al médico*"; lo que requiere un realojo temporal pensando que "*es muy probable que el espacio de las viviendas nunca llegue a personalizarse y que se requiera de toda la superficie de almacenamiento disponible para guardar los objetos trasladados*"; lo que implica querer "*no alterar visualmente la configuración del lugar*" reconocida su especial localización respecto del río como única en la ciudad, y reconocida también "*la personalidad de la arquitectura existente*"; *lo que el programa demandaba* "*en un solar cuyo perímetro está prácticamente definido por muros medianeros*";...
También su dibujo presenta las diferencias suficientes en cada uno de los proyectos como para poder insistir en que vuelven a ser la caracterización de las claves constructivas y el latido de las exigencias previas los que dictan cómo debe serlo. Eduardo de Miguel no se ha impuesto ningún empeño por definir un estilo propio, ni tampoco por distinguir las maneras de presentar cada uno de los proyectos para transmitir ninguna otra idea que vaya más allá de las celosías de piezas diseñadas respecto de las tensas superficies cerámicas de Azpilañaga; los muros de carga y las mencionadas viguetas y bovedillas de El Carme; las negras tierras que entierran las salas en el seco cauce del Turia; las medianeras que perfilan y delimitan las posibilidades de El Cabanyal... Sus escasos textos también, tan elaborados siempre en busca de la precisión de cualquiera de sus obras, no hacen más que abundar en estas consideraciones.



Mantiene Eduardo de Miguel en su estudio, en una posición discreta pero central, abriendo al patio, dos mesas bien diferentes dispuestas en salas contiguas. La sala grande acoge una gran mesa de reuniones preparada para poder departir con varias personas. Está vacía, esperando resolver lo que pueda tener su arquitectura de trabajo común y consensuado. La sala pequeña, en cambio, apenas logra encerrar su mesa de trabajo. Ésta, la más suya, resulta sorprendente. Tanto como la arquitectura que en ella se piensa y produce, tan cierta y certera. Es absolutamente contingente, su día a día; está repleta de cosas que, finalmente, desaparecerán todas finalizada su razón de ser: catálogos, facturas, certificaciones, detalles de carpinterías, muestras, retales... Algunas cosas quizá lleven unos días sobre la mesa, incluso algunas semanas, otras tendrán ya utilidades, y las menos estarán para archivarse, esperando que algún día puedan servir. Apenas una somera presencia de su quehacer como profesor del Proyecto Fin de Carrera de la Escuela de Valencia, y algún mínimo atisbo de otros intereses, siempre Roma. Todo lo que sobre ella está depositado parece estrictamente necesario. Todo tan ordenado y útil, que nada resulta arbitrario. Quien piense que en las mesas también quedan retratadas las arquitecturas, adivinará pronto cuánto modelan las de Eduardo de Miguel su férreo tesón, las ilusiones y ambiciones por construir la suya.