

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

MIRADAS SOBRE LA CIUDAD

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. MIGUEL OLMEDO BENÍTEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ



Granada
MMIX

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

MIRADAS SOBRE LA CIUDAD

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. MIGUEL OLMEDO BENÍTEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO

EL DÍA DIEZ DE DICIEMBRE



Granada
MMIX

DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. MIGUEL OLMEDO BENÍTEZ

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

Quiero en primer lugar agradecer a los Señores Académicos Don Antonio Almagro Gorbea, Don Joaquín Casado de Amezúa Vázquez y Don Carlos Sánchez Gómez la propuesta de mi elección como miembro de esta Institución, que han efectuado con una generosidad que les honra debido a mis muy limitados méritos, y asimismo a los Señores Académicos que la aceptaron. Con mayor agradecimiento aún, a aquéllos que sin conocerme personalmente han confiado en mí para compartir un trabajo que no por prestigioso va a ser menos arduo, y que va exigir por mi parte la mayor dedicación y entrega. Cuenten con ella, junto con mi mayor gratitud y aprecio.

Ha querido el destino que yo reciba la medalla nº 10 que ostentó en vida el ilustre catedrático y académico Don Andrés Soria Ortega, del que recuerdo vivamente su imagen física, pero al que no llegué a conocer personalmente por nuestra diferencia de generación y de ámbito profesional. Ahora bien, siempre tuve de él la mejor y más afectuosa referencia a través de mi padre, Miguel Olmedo Collantes, unido a su vez a él por razón de parentesco. Sí tuve de su saber y cultura cumplido testimonio en muchas de mis lecturas, como en sus colaboraciones para *Cuadernos de la Alhambra* y en sus estudios sobre personajes ilustres, algunos de ellos granadinos de nación o de adopción, o sobre viajeros románticos fascinados ante nuestro primer monumento, o sobre otros profesionales que dedicaron a su restauración y estudio riguroso lo mejor de su quehacer, no siempre, triste es decirlo, con el reconocimiento público que su labor merecía.

A la memoria del profesor y académico Andrés Soria Ortega, a su humanismo ilustrado y poético, y a su lúcida y culta percepción de nuestro ser, quisiera, desde mi campo de trabajo aparentemente tan alejado del suyo, y dentro de mis modestas limitaciones, dedicar mis mejores esfuerzos en esta Academia. Nunca creí merecer mayor honor, ni nunca me sentí tan obligado a dar lo mejor de mí mismo.

Señor Director y Señores Académicos, soy, y pronto se darán cuenta los que no me conocen, un arquitecto un tanto peculiar, muy alejado del clásico cliché del profesional que hace del lápiz o del rotulador su “sexto dedo”, y que no desaprovecha superficie horizontal en blanco, sea cuartilla,

folio, mantel o servilleta a mano, para plasmar sus ideas y algunas veces sus delirios.

Soy, y me considero, un “arquitecto de letras”, (*rara avis* pensarán muchos de ustedes), y aunque he usado, y uso los instrumentos propios de mi profesión, siempre me encontré más cómodo en el debate y en la palabra, en la lectura y en la reflexión, en el conocimiento y en los territorios interiores.

Y, ya que saben lo que les espera, me dispongo sin pérdida de tiempo, a algo tan sencillo como es el definir el objeto de nuestra atención que no es otro que la Ciudad con mayúscula y, con la curiosidad recelosa de un entomólogo, acercarme a ella desde diversos ángulos y puntos de vista y mirarla, simplemente mirarla, y ver cómo se deja mirar y cómo se deja querer.

Y para empezar, imaginémonos situados sobre un territorio real pero desconocido, en el que nos desplazamos por la propia pulsión del caminante, y podremos constatar que somos pasajeros de un “no-lugar” atravesado por el “vector-tiempo” y que el único hito reconocible serán nuestras propias pisadas impresas sobre la tierra. Dos semiólogos de nuestro tiempo, Gilles Delleuze y Félix Guattari, en su fascinante ensayo *Mil Mesetas*, han establecido la distinción entre este espacio “liso”, puramente direccional, atemporal y sin medida que corresponde al nómada, con el espacio “estriado”, entrecruzado como la trama y la urdimbre de un tejido, que es el espacio propio del sedentario.

El más característico de estos espacios estriados es la Ciudad, que captura, engloba y organiza el medio físico en una multitud de líneas y aristas. Para poder apreciar esta relación, nuestra mirada debe ascender a una posición superior, perpendicular al plano de la Tierra, que nos permita escapar de nuestras propias huellas y a interpretar los signos, estrías y contornos grabados sobre la piel del territorio. A relacionarlos dedicó sus esfuerzos la incipiente cartografía de la Antigüedad, siendo el mapa la expresión gráfica de esta peculiar percepción desde la verticalidad.

En la Edad Media la representación territorial está desvinculada de todo mimetismo con el espacio urbano descrito y el medio físico que lo circunda. No cabe pues referirse a mapas geográficos fieles al territorio, pues su interpretación sólo cobra sentido dentro de un contexto simbólico, como iconos abstractos de otras cosas que se expresan a través de ellos.

Las descripciones de ciudades y países de mayor influencia en posteriores representaciones gráficas son las que San Isidoro incluye en el Libro XIV de sus *Etimologías* titulado “Acerca de la Tierra y sus partes”. En él describe una India “con montes de oro poblados de peligrosos grifos salvajes”, una Arabia “productora de perfumes y en cuyos bosques nace el ave fénix” y hace mención de los pueblos del Nilo, “habitados por basiliscos y enormes dragones, de cuyos cerebros se extraen piedras preciosas”, en páginas en que la erudición anda pareja con la más desbordada fantasía.

De alguna copia de las *Etimologías* surgió un pasaje que el *Apocalipsis de Beato de Liébana* recoge y que se refiere a los países en los que ejercieron su predicación los Apóstoles. La mayor parte de los Códices posteriormente copiados del mismo incluyen entre sus ilustraciones miniadas un mapamundi en que se describe con ingenuidad el mundo conocido de la época y los lugares sagrados de predicación.

Estos mapamundis medievales presentan la Tierra en un formato rectangular con los bordes redondeados o, como en el *Códice de San Andrés de Arroyo*, en forma circular, circundada por la amplia línea de un mar azul poblado de peces, monstruos marinos, barcos de remos e ignotas islas de forma cuadrada entre las que figuran Cádiz, las Afortunadas, Escocia y la ignota Thule.

En cuanto a la tierra firme, ésta se escinde en tres continentes divididos por el Mediterráneo y el río Don, en un esquema en forma de “T”, con Asia situada en la parte superior incluyendo al Edén y las imágenes de Adán y Eva avergonzados de su pecado como queda de manifiesto al representarse la Serpiente y el Ángel que los expulsa. En la parte inferior está Europa con una Hispania agazapada tras unos esquemáticos Pirineos y tres ciudades: Tarragona, Lisboa y Sevilla, y a la derecha una África colindante con Etiopía que deja a su Oriente una amplia franja también descrita por Isidoro como “de ardiente desierto inexplorado”. En el *Códice de Burgo de Osma* se llega a incluir un dibujo de un “*sciopodes*”, gentes de pies de sombrilla que habitan la tórrida zona de las Antípodas y que se resguardan del sol levantando un gran pie.

Esta abstracción simbólica deja paso, a partir de la nueva vigencia de los textos clásicos y sobre todo aristotélicos que trae el Renacimiento, a un procedimiento heredado del clasicismo de la Antigüedad: la “mímesis”, es decir la simulación de parecidos con el modelo representado. El miniaturista medieval ha cedido su lugar al cartógrafo. Ya la Iglesia o el Palacio no se agrandan según su papel simbólico, sino que guardan en la

representación gráfica la misma proporción que observan en la realidad física.

Para trasladar fielmente las tres dimensiones del mundo físico a las dos dimensiones del plano de representación fue necesario disponer de una técnica que cuenta Plinio el Viejo que realizaba el pintor Apeles, haciendo converger hacia un punto de fuga los hitos de la trama cuadrículada ptolomeica extendidos sobre la superficie plana, introduciendo así la veracidad dimensional en los planos urbanos y territoriales, como antecedente de la futura perspectiva pictórica renacentista.

Como en tantos otros aspectos, fue Leonardo el primero en desarrollar esta técnica en sus trabajos cartográficos para fortificaciones y ciudades militares, introduciendo en ellos la debida relación métrica entre los hitos urbanos y los accidentes topográficos. Esta proporción relativa no es otra cosa que la noción de “escala”, que ejerce el mismo papel de fidelidad visual que en la mirada horizontal ejercerá la “perspectiva”, siendo ambas, escala y perspectiva, hijas de la tradición clásica, redescubierta por la mirada curiosa y analítica de los hombres del Renacimiento.

Si transformamos ahora la mirada vertical que hemos mantenido en oblicua, mediante el desplazamiento hacia arriba de la línea de horizonte y por tanto del punto de fuga, haremos posible una mirada “a vista de pájaro” que permite mostrar de forma extensa y amplia el plano de la ciudad en visión panorámica con todos sus pormenores y accidentes, tal y como se presenta ante el viajero curioso. Son las “vistas de ciudades” mostradas desde un punto de vista aéreo que llegaron a incluirse en los propios mapas cartográficos como una forma adicional y duplicada del conocimiento de la urbe así representada.

Cartógrafos como Ortelius y Wyngaerde, pintores como Brueghel el Viejo y nuestro Greco en su “Mapa y vista de Toledo” e incluso arquitectos como Palladio en su plano aéreo de Vicenza de 1580, son exponentes de esta forma de contemplación. Ésta llegó a constituirse como un nuevo género pictórico, del que son tributarios un conjunto de pintores mayoritariamente holandeses que, desde esta posición de “asomados al vacío” introdujeron la noción de “paisaje” en la pintura de caballete y nos transmitieron la más precisa información de las ciudades, campos y tipos de la época. Pienso en el Patinir de *El paso de la Laguna Estigia* o de *Las tentaciones de San Antonio Abad*, en las “vistas italianas” de Brueghel o en la muy proustiana *Vista de Delft* de Vermeer.

Ahora bien, ni la mirada vertical ni la oblicua corresponden a actitudes físicas habituales por su propia falta de naturalidad. El Renacimiento coloca al hombre como centro y referencia y por tanto nos obliga a adoptar un nuevo punto de vista, desplazando la línea de horizonte y su consiguiente punto de fuga a una posición central, en imitación del efecto estereoscópico propio de la visión humana, principio proyectivo recogido ya por Alberti en su *Tratado sobre la Pintura*.

Este efecto, que fue llamado “*perspectiva artificialis*”, no es otro que el de la caja teatral italiana, que situaba al espectador en una posición central y privilegiada por medio del sistema de la “cuarta pared” determinante del formato rectangular y proporcionado de las modalidades de representación posteriores. Tanto la incipiente fotografía de sus comienzos como los primeros encuadres cinematográficos eran todavía como bocas de escenario limitadas por bambalinas en las que el interés de lo representado derivaba del realismo impuesto por la centralidad visual.

La Ciudad así percibida y representada cobra verosimilitud, y el tópico de la “escena urbana” adquiere sentido, pues la ilusión proyectiva y la debida proporción que la perspectiva impone, confiere a personas y acontecimientos así representados una mayor o menor importancia significativa según su proximidad o alejamiento del punto de vista.

Estos espacios ilusorios en perspectiva ya habían sido desarrollados como decorado en el teatro de las cortes italianas del Quattrocento, y una vez codificados en tratados como el *Segundo Libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio, alcanzan su ejemplo más arquetípico en el Teatro de la Academia Olímpica de Vicenza de Andrea Palladio, cuya “*scenae frons*” ofrece un forzado efecto en perspectiva mediante una suave ascensión del suelo y el progresivo estrechamiento de las líneas de fuga a través de los arcos del escenario, artificio ya plenamente manierista debido a la posterior intervención de Scamozzi.

La Ciudad como escenario responde así a un modelo de “teatro urbano” de fuerte axialidad, como el que rige las composiciones de Rafael y Bellini, en las que un gran espacio público tallado en gradas y paramentos sirve de soporte a la acción dramática de las figuras, presidido por un gran edificio de imponente envergadura como un hito simbólico de centralidad visual.

Este discurso espacial renacentista, con variaciones, se mantiene en los tiempos subsiguientes, del mismo modo que la perspectiva continuará siendo el principio inmutable al que en adelante deberá supeditarse toda representación pictórica.

Y llegados a este punto, hemos de asistir a una de las más fascinantes paradojas que nos ofrece el complicado mundo de las relaciones sociales: Es, curiosamente, un desmesurado ejercicio de retórica espacial el que inicia la andadura de la moderna escena urbana. La remodelación del prefecto Haussmann del París del II Imperio, pensada en principio como una operación de antisepsia social al eliminar la posibilidad de barricadas, convierte los insanos callejones medievales, una vez derruidas las viejas murallas, en amplios cauces arbolados por los que discurre un tráfico abigarrado de personas y carruajes, un espacio físico y humano unificado y abierto a todo el mundo sin distinciones.

Son las masas de los nuevos tiempos las que irrumpen en nuestro teatro urbano, arrastrando en un mismo magma humano a personas de toda condición y origen, que hacen del recién nacido “*boulevard*” el nuevo espacio de mutua convivencia en el que el individuo puede sentirse en privado mientras transita por un lugar público.

Esta muchedumbre tiene también su juglar, su antihéroe vencido y desheredado: Es el “*flaneur*”, en palabra de Baudelaire, el viandante anónimo que deambula sin destino entre la multitud, escondiéndose entre la misma para pasar desapercibido y al mismo tiempo saciar su curiosidad ante la fascinación de lo nuevo, disolviendo su identidad en el tumulto y escapando así de su propia insignificancia social.

Pero nuestra ciudad es teatro, y sus dos caretas nos dicen que hay también en ella sitio para los sentimientos, El torbellino de la masa arrastra también gotas de lágrimas y sonrientes gemas preciosas. Hace mención Walter Benjamin, al glosar el soneto “A una que pasa” de las *Escenas Parisienses* de Baudelaire, a la aparición súbita entre la multitud de una figura femenina tan bella como inesperada, tocada con velo de luto y de majestuoso atractivo, cuyo andar se balancea sobre la corriente humana que la impulsa con el porte de un velero. Y exclama el poeta al verla pasar y alejarse:

*Un relámpago... ¡después la noche!...Fugitiva belleza
Cuya mirada me ha hecho súbitamente renacer
¿No te volveré a ver más que en la eternidad?*

¡En otra parte, bien lejos de aquí! ¡Demasiado tarde! ¡Puede que jamás!

*Ignoro a donde huyes y tú no sabes a donde yo voy
¡Oh tú, a quien hubiera amado, oh tú que lo sabías!*

Y observa Benjamin, con perspicacia, que estos versos sólo podrían haber nacido en una gran ciudad, es más, ellos ponen de manifiesto los estigmas que la vida en una gran ciudad inflige al amor y que en ella, éste no es tanto un amor a primera vista como un amor “a última vista”.

Si Dante volvió a ver a Beatriz Portinari por las callejuelas de su pequeña ciudad-república a los muy teológicos nueve años de su primer encuentro florentino, la misteriosa enlutada de Baudelaire no regresó más que transmutada en su doble: la Albertine pálida y envuelta en negro raso a la que Proust, en perfecto entendimiento del soneto, hace llamar “*la parisienne*”.

Pero nos encontramos en época de cambios, y a nuestra caja teatral le han salido serios competidores: en un barracón de feria congelan nuestra imagen tras una llamarada de magnesio y, un poco más allá, un nuevo artilugio nos presenta sobre una pantalla las más variadas y sorprendentes escenas mediante unas imágenes en movimiento que causan asombro y a veces estremecimiento al espectador por su inusitado realismo.

El movimiento de imágenes proyectadas sobre una pared pertenece a la China milenaria, y no otra cosa son la caverna de Platón, clásica imagen filosófica de lo aparental, y el javanés teatro de sombras, en el que marionetas semitransparentes danzan, al trasluz de una pantalla iluminada, pasajes del Ramayana acompañados de las mágicas escalas del gamelán indonesio.

Esto significa que la máquina ha irrumpido en el mundo de lo urbano y que a partir de ahora, el objeto de nuestra atención, que no es otro que la ciudad finisecular, va a ser percibido desde nuevos aspectos hasta ahora no imaginados.

Pero antes hemos de tomar conciencia de que el modelo de centralidad visual basada en la “*perspectiva artificialis*” de nuestro teatro urbano ya no nos vale. La nueva imagen cinematográfica se puede permitir la policentralidad, variando el punto de vista, la proximidad al objeto, la amplitud del encuadre, la apertura al paisaje, la atención al detalle y las mil posibilidades de un mundo nuevo de ilimitada ilusión perceptiva.

La nueva posición que hemos de adoptar nos obliga a bajar la línea de horizonte y extender nuestra mirada hacia un plano superior y oblicuo que

nos permita acceder a los ángulos más diversos y cambiantes con la mayor libertad de elección visual.

Porque ahora la mirada del espectador y la del actor son la misma mirada. El paseante urbano de la nueva era no es ya un personaje ajeno, un bohemio con vocación de fisgón ciudadano como el “*flaneur*” parisino. Somos nosotros mismos los que recorremos el cambiante escenario que no es otro que la ciudad misma en su realidad más inmediata, en un tiempo concreto y bajo nuestro particular estado de ánimo.

Si sólo hay paisaje cuando existe interpretación subjetiva del medio físico, está claro que hemos pasado de la “escena urbana” al “paisaje urbano”, un encadenado de espacios atravesados por la inexorable flecha del tiempo.

Este encadenado, este continuo espacial-temporal sin cortes ni pausas es lo que en lenguaje cinematográfico se conoce como “plano-secuencia”, en el que la cámara se sitúa en la misma mirada del actor sin detenerse, sin pausas ni cambios de plano, siguiendo la acción ininterrumpidamente.

Por lo tanto, no es aventurado deducir que nuestro devenir por la Ciudad, en el que la mirada se desplaza de una parte a otra sin otra interrupción que nuestro natural parpadeo (y que no es sino la imperceptible separación entre fotogramas) supone de hecho una inmersión en un ilimitado “plano-secuencia” del que decidimos continuamente su dirección y contenido.

Pero esta técnica cinematográfica no es más que una excepción (recordemos *La soga* de Hitchcock) porque los films se construyen habitualmente mediante la técnica del “montaje”, es decir, seleccionando de entre las múltiples tomas los mejores fragmentos, pegándolos y volviéndolos a pegar con tal habilidad que la acción mantenga su lógica narrativa, fluya con naturalidad y conserve su pulso e interés hasta el final. Para ello, el principio fundamental del montaje es el “*raccord*”, el encaje entre cortes sucesivos para que entre los mismos no se produzca discontinuidad, desajuste ni sobresalto.

Pero ocurre que nuestra atención realiza un proceso muy parecido, no concediendo la misma importancia a todos los hitos y sucesos que atravesamos, ni nuestra memoria archiva todo lo que por nuestra mente pasa. La mayor parte de nuestro deambular son “pasos perdidos” y la mayor parte del tiempo empleado en ello son “tiempos muertos”.

Si el montaje cinematográfico está al servicio de la elipsis, podemos deducir, llevando nuestro símil a sus últimas consecuencias, que nuestra

mente, que sólo abre la habitación de los recuerdos a aquellas imágenes que considera dignas de tal aposento, selecciona, igual que el montador, las más significativas imágenes percibidas en nuestro deambular en “plano-secuencia” y las pega de forma fragmentaria en una especie de montaje cinematográfico en el que se ha prescindido del “*raccord*”. La reconstrucción de este material se produce posteriormente en el sueño, en el recuerdo, o en la fantasía poética.

No otro sentido tiene que la escuela de cine más apegada al documental urbano que fue la “*nouvelle vague*” francesa, hiciera del montaje desincronizado, atemporal y fragmentario su bandera y estilo. La visión de *A bout de souffle* con su intriga inicial en rápidos planos contrapuestos, su larga escena central de tiempo muerto entre los indecisos amantes y la muerte final de Jean Paul Belmondo, tiroteado en un trágico plano-secuencia a lo largo de una interminable calle, nos cuenta, con proximidad y frescura hasta entonces inéditas, la vida y la época, la ciudad y sus tipos, la amistad y la traición desde la calle misma.

La siguiente posición física que podemos adoptar es la mirada cenital del astrónomo que contempla el amplio dosel del firmamento. La ciudad que en tan remotas alturas se asienta pertenece al mundo de la fantasía científica y al territorio de las esferas celestiales. La Astrología guarda los secretos de nuestras afinidades y determina nuestro devenir futuro en un segmento circular del cielo, una ciudad poblada de “casas astrológicas”.

El punto nodal en que la Eclíptica intersecciona con el Ecuador celeste y que debido al movimiento de precesión se desplaza muy lentamente de una constelación a otra introduce, en sentir de los astrólogos, una nueva época histórica cada vez que cambia de casa zodiacal. A mediados del siglo XX, la entrada de la Humanidad en la era de Aquarius, tan celebrada por la contracultura del momento, fue acompañada de hecho por cambios radicales en nuestros usos y maneras de relacionarnos y por tanto de habitar el mundo y la ciudad.

Pero esta ciudad astrológica posee banda sonora propia y muy distinta de los pregones medievales, de los alegres “*vaudevilles*” parisinos o de las músicas inequívocamente urbanas de Charles Ives. Numerosos textos, desde Pitágoras al “*fin de siècle*”, han pretendido dar respuesta al sugerente pasaje del *Timeo* de Platón que describe cómo el Demiurgo forjó el alma del Mundo dividiendo la sustancia primordial en intervalos armónicos. Todos ellos comparten una intuición que Platón heredó de la escuela pitagórica: hay algo musical en el Cosmos y hay algo cósmico en la Música, porque ¿Dónde sería la vida más bella que en la Ciudad elevada y

armónica de las esferas celestiales? ¿Dónde se podría escuchar música más hermosa que la de las Esferas y sus ángeles conductores, las Sirenas?

De la Antigüedad a Newton, una legión de pensadores se han afanado en buscar el origen de la belleza y proporción de las músicas terrenales en la existencia de un orden superior de los sonidos, en una “música mundana” en sentir de Boecio, que las Esferas Celestiales, en su girar y rozarse, en su eterno danzar cósmico, expanden por el Universo.

Y de las profundidades del Universo baja la más sobrenatural descripción urbana de las Escrituras: Uno de los siete ángeles del Apocalipsis muestra a San Juan desde “*un monte grande y alto*” la Jerusalén Celestial, que desciende de los cielos al final de los *tiempos* “*con un brillo semejante a la piedra de jaspe pulimentado y doce puertas que eran doce perlas con los nombres de los doce apóstoles del Cordero*”. En cuanto a la forma, el texto sagrado nos dice que era de base cuadrangular, cuya longitud era tanta como su anchura, y de tal riqueza que nos la describe como una ciudad de oro puro, en la que las hiladas de su muro eran de piedras preciosas, y su plaza también era de oro puro, “*como de vidrio transparente*” y tal su luminosidad que no tenía necesidad de sol ni de luna “*porque la gloria de Dios la ilumina y el Cordero es su lámpara*”.

El Códice original de Beato de Liébana debió contener la primigenia miniatura de esta representación. Las copias posteriores nos muestran la Ciudad Celestial vista como desde un altozano en una suerte de perspectiva abstracta que inaugura una nueva manera de representar la ciudad, en la que el interior de la urbe se ve en planta y las murallas en alzado, tumbadas hacia fuera como en un recortable, con tres puertas de arco de herradura en cada uno de sus lados. Los Apóstoles están apostados en las doce puertas con las piedras preciosas que San Isidoro les había asignado insertadas en discos sobre sus cabezas.

El esquema evidencia la forma cuadrada de la Ciudad Celestial y sus proporciones astronómicas. De hecho, el trazado corresponde al ciclo celeste con los doce meses del año y la medida de doce mil estadios corresponde a los años de duración de la precesión de los equinoccios, lo que los persas denominaban “el gran año”.

La Jerusalén Celestial no es sólo cuadrada sino que el texto del Apocalipsis nos dice que su longitud, su anchura y su altura eran iguales. Además era transparente como un cristal por su sustancia diáfana, incorruptible y luminosa. Constituía pues la cristalización en un ideal modelo urbano de un pasado glorioso y de un devenir imperecedero.

Comenzamos pues nuestro viaje con la representación abstracta del territorio según el esquematismo medieval, con la descripción en mapamundi del orbe entonces conocido, un mundo ignoto y terrorífico marcado con la culpa de Adán y Eva sorprendidos después de su pecado, y terminamos ahora nuestro periplo con otra medieval descripción simbólica, pero esta vez de una Ciudad eterna y celestial, incorruptible y luminosa como la virtud. La una nos señala el principio de los tiempos con mirada de sorpresa inaugural. La otra, representa el fin de los tiempos y la Ciudad inmortal y eternamente sagrada que perdurará sobre ellos.

Son el Alfa y el Omega que siempre figura en la primera ilustración miniada de estos códices. Son también la señal de que en el principio y en el final la Ciudad es, por encima de su azarosa historia, un símbolo y si se quiere, una metáfora de nuestro devenir.

Y por último, dirijamos la mirada a nuestro interior, a los territorios virtuales y los paisajes utópicos que pueblan nuestra imaginación, a las ciudades fantásticas que sólo alcanzan su representación en el ámbito literario. Confieso mi preferencia por la vívida relación de ciudades imposibles que un imaginario Marco Polo describe a un no menos apócrifo Kublai Khan en *Las Ciudades Invisibles* de Italo Calvino: Olinda, ciudad microscópica que se expande “*ad infinitum*” en círculos concéntricos, Ottavia, ciudad-telaraña, suspendida boca abajo en el vacío sobre abismos insondables, Clarice, ciudad-crisálida que como mariposa deslumbrante renace una y otra vez de sus anteriores podredumbres con nuevas abundancias y esplendores, o ciudades bidimensionales como Moriana con una faz de alabastro y plata y un reverso oculto de metales oxidados y muros negros de hollín, o tridimensionales, como la terrenal Bersabea con su áurea proyección celeste y su indigno subsuelo infernal.

Y no olvidemos las ciudades mágicas de nuestras lecturas: Utopía, Liliput, Guermantes, Región, la Comala de Pedro Páramo, silenciosa “*como hablando consigo misma*”, y el inefable Macondo del Coronel Buendía, “*ciudad ruidosa con casas de pared de espejo*”.

Si el espacio arquitectónico sólo adquiere dimensión y escala humana al transformarse en “lugar”, la Ciudad, ingenio que conecta con las artes más diversas según el sesgo de nuestra mirada, es la metáfora en la que el Tiempo, que en sentir del ilustre argentino “*destruye los alcázares y hermosea los versos*”, ensarta como un hilo invisible nuestras vidas, es el “lugar de lugares” agitado por el viento de nuestra propia historia.

Y si alguien ignorante o malicioso nos quisiera preguntar: pero bueno ¿qué es una ciudad? Podríamos (y de hecho yo así lo haría) responderle:

“Una ciudad es una mañana de Mayo en Kioto, fragante de humedades de loto y musgo, una ciudad es una tarde de otoño en Jaipur, envuelta en bruma de oro viejo, trenzada de monos saltarines sobre las almenas color carmín, una ciudad es una Estambul de bronce y plata, ingrávida bajo las nieves de Febrero.”

Desde muy razonables criterios de economía ecológica o simplemente desde nuestra mala conciencia por haber rebajado la Ciudad a moneda de cambio para mercaderes sin escrúpulos, queremos introducir ahora conceptos restrictivos que no borrarán el daño causado y que pueden trivializar la ciudad del futuro. Confío, con el entusiasmo fundacional de los padres de la *Carta de Atenas*, en unos nuevos tiempos para nuestras ciudades que den aura y bríos, grandeza y poesía al más grande artefacto cultural que vieron los siglos.

CONTESTACIÓN
DEL
ILMO. SR. D. JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ

Señor Director,

Señores Académicos,

Señoras y Señores:

En esta hermosa tarde granadina nos reúne un hecho a la sazón gozoso, esto es, recibir entre nosotros a un nuevo Académico, al arquitecto Don Miguel Olmedo Benítez. Me permitirán, Sr. Director y queridos compañeros Académicos, que le llame sencillamente Miguel, por aquello de la ancha y profunda amistad que nos une.

Comparto con Miguel el oficio común de arquitecto y el sentido de lo granadino, amén de una admiración, casi devota –me atrevo a decir– por el mundo anglosajón en el que ambos hemos estado sumergidos durante un tiempo de nuestro discurrir vital.

Le conocí cuando cursábamos los estudios de Técnico Urbanista, de tan grato recuerdo, él como alumno y yo como profesor. ¡Válgame la providencia, si es posible que yo pudiera enseñar algo a un maestro como él! Cuando, a mi demanda, presentó un trabajo de final de curso titulado *Un paseo por la Granada peatonal y dos digresiones al llegar a Bib-Rambla*, comprendí que me hallaba ante un arquitecto humanista, alguien de formación singular, que miraba la ciudad, viéndola. Pues es cosa sabida, que no todo el que mira ve. Desde ese momento le pedí que se incorporara al equipo de profesores y se forjó nuestra amistad.

El profesor George Chadwick en su libro titulado *A systems view of planning. Towards a theory of the urban and regional planning*, escribe: “El hombre es parte de la ecología de la tierra, o sea, de un sistema de relaciones entre ella, su atmósfera, clima, vegetación y habitantes de todas clases, lo cual es de una grande y bella complejidad y constituye una

experiencia diaria para todos los hombres.” Y añade: “Ahora que la tecnología ha puesto en manos del hombre el poder de destruir enteramente a su propia especie, debe recordarse que el fenómeno natural existe antes de la llegada del hombre y existirá, en alguna forma al menos, después de que este desaparezca.” Así, como respondiendo a esa apreciación, observa Miguel la urbe, ese artefacto que los seres humanos hemos ideado para posibilitar nuestra vida en comunidad, por lo que me siento cercano a sus *Miradas sobre la Ciudad*, texto con el que acabamos de deleitarnos; muestra de su hondura conceptual, que se aprecia en la sensibilidad, cercana a la visión poética, con que su mirada se acerca a ella, la observa, la recorre y nos la muestra, hermosa y compleja a la vez. Lugar de la memoria y del sonrojo, de la virtud y del vicio, de la belleza y la incuria.

No obstante me permitiré hacerle un reproche, ligero tal vez, amigable siempre, cual “pero”, por otra parte tan granadino. Puedes elevar la mirada cuanto desees, puedes mirar al horizonte, si ello te place, pero no olvides que aquí, de tejas abajo, la ciudad necesita de voces resonantes, que se levanten lúcidas, ilustradas y valientes, para defenderla de esa legión de mercaderes que la inundan y que pretenden rasgarla y repartirse sus vestiduras.

“Podemos llamar espacio perceptivo, a aquello que realmente el hombre realmente percibe. Cuando éste realiza diversas pruebas sobre sus percepciones puede deducir la existencia del espacio físico, cuando trasciende su visión a la esfera de la abstracción, surge el espacio imaginado, el espacio sensible, en suma, vital”. Esta cita del profesor Chadwick, creo que resume en su esencia la postura, amable –amorosa me atrevería a decir– aunque no exenta de crítica, con la que Miguel desliza sus pasos por Granada, mirándola con los ojos que comparto, de aquellos que hemos tenido la necesidad o fortuna de vivir largos años alejados de ella, y la hemos soñado hasta adquirir una perspectiva, en donde se

entrelazan admiración y reproche; donde el amor se amalgama con la exigencia, donde la melancolía se asocia a la urgencia de actuar. Es de este espacio urbano, del que Miguel Olmedo nos da noticia.

En un libro precioso, que ha devenido ya en clásico en relación con las conductas humanas, *Plans and structure of behaviour*, los psicólogos norteamericanos Miller, Galanter y Priban escribieron: “La imagen es el conocimiento (que tiene el hombre) del mundo. Su conducta depende de la imagen. Un mensaje significativo puede cambiar esa imagen”.

Quizás ahí esté el intrínquilis de la postura que Miguel abandera: La melancolía no significa pietismo. La admiración de nuestro pasado no contrae nuestro deseo de cambio. La mirada ilustrada no anula el fervor poético, ni el deseo de contribuir a un futuro que debe estar necesariamente transido de belleza.

Sé que le encontraré cada día del Corpus, bajo el arco toral de la Catedral donde un grupo de irreductibles amantes de la belleza del espacio que sólo puede crear la arquitectura nos reunimos para apreciarla, mientras los pétalos de rosa en su caída inundan de olor, de color y de vitalidad a la luz que se filtra por las vidrieras del Templo mayor, provocando un espacio, dentro de tan grandioso ámbito, que evoca lo que el espacio en puridad es, y allí, en tan grandioso lugar tiene su epifanía.

Tengo para mí que Miguel es así; al menos yo así lo reconozco: como un ser humano que se caracteriza por el “rigor poético”. Un arquitecto que se acoge en su acción y en su pensamiento al “rigor y a la poesía”. Qué no hay, a mi entender combinación más valiosa, para un arquitecto que se transmuta en Académico.

Un urbanista que une al rigor de su conocimiento a la exacta consideración de los valores que nos proporciona la ciencia-técnica que es el urbanismo, la mirada poética, cálida y amorosa, de quien conoce y al tiempo aprecia.

De otra parte, Miguel Olmedo, posee una formación musical, que bien podría, no sólo ser recibido como miembro de la Sección de Arquitectura de esta Real Academia, de lo cual nos sentimos muy honrados quienes a ella pertenecemos, sino que podría al tiempo participar de la Sección de Música, dada su extraordinaria competencia como erudito y como intérprete.

Bienvenido a la Academia, Miguel. Mucho esperamos de tu afabilidad, de tu profunda e ilustrada percepción quienes hemos pensado en ti, como el compañero que necesitamos, en nuestra búsqueda constante de un futuro pleno de belleza, para esta nuestra ciudad.

Desde aquí, desde esta tribuna que semeja un púlpito, más bien “pulpitillo” –permítaseme el uso del término en granadino– me atrevo a decirte, casi a voz en grito, rememorando a nuestros admirados británicos: ¡Apórtanos tu valor, Miguel!, que la labor nos espera.

Y nada más.

Muchas gracias.