

UNA VISIÓ HISTÒRICA COM A EINA PROJECTUAL: El cas de Morella

TESI DOCTORAL
Júlia Beltran Borràs



**UNA VISIÓ HISTÒRICA COM A EINA PROJECTUAL:
EL CAS DE MORELLA**

Tesi doctoral

Universitat Politècnica de Catalunya
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

Autora: Júlia Beltran Borràs
Directora: Magda Saura Carulla
Programa de doctorat: Doctorat en Projectes Arquitectònics

Barcelona 2020

Agraïments

A la meva tutora de tesi Magda Saura per dipositar tota la confiança en aquesta recerca i per despertar en mi, amb les seves classes, una gran passió per la història de la forma urbana i els projectes arquitectònics, que s'ha mantingut viva i ha anat creixent a mesura que descobria noves idees i investigacions sobre el tema. A Josep Muntañola per les seves lliçons, per compartir tots els seus coneixements i la seva passió per la recerca arquitectònica amb els seus estudiants, i per promoure sempre la comunicació i el debat entre els membres del grup GIRAS, de manera que la contaminació entre les tesis que es produeixen en paral·lel sigui inevitable i molt rica.

A tots els investigadors que han passat pel grup GIRAS mentre jo hi participava activament, en especial a Nathan Martínez, a Maria Teresa Trejo, a Sergi Méndez i a Laura Mendoza. A Vincenzo Bagnato pel seu suport i per facilitar la meva estada al Politècnic de Bari, i a Nicola Martinelli per fer-me lloc al seu laboratori de recerca. A Alberto Torres pel seu interès en aquesta investigació, per la seva passió per la docència i per donar-me l'oportunitat de treballar directament amb els seus estudiants a l'escola d'arquitectura de Cusco.

Als professors Matteo Ieva i Jaume Ferrer pel seu temps per parlar de la tesi, pels comentaris, consells, llibres i lliçons, que han estat molt estimulants per a mi. També a Alberto Peñín, per la seva orientació durant el màster i a Helio Piñón, per donar-me l'oportunitat de dialogar amb ell. A Luz Soro per l'acompanyament i els consells, sobretot en la darrera etapa del lliurament, i a la Comissió de Doctorat, per concedir-me la darrera pròrroga acadèmica.

A tots els companys de la cooperativa d'arquitectes Voltes, per la seva paciència i pel seu suport moral, i per ajudar-me a descobrir que aquesta recerca és molt útil en la nostra tasca professional. En especial a Esteve Martínez, per la seva ajuda continuada des dels inicis d'aquest treball acadèmic, i a Marina Sanahuja per donar-me un cop de mà en l'etapa final. També a Maria Rosa Bonet i a Miquel Domingo, per la seva amistat i per la seva influència en la meva trajectòria acadèmica i professional.

A tots els morellans i morellanes que han participat d'alguna manera, en especial als mestres i professors de l'escola i de l'institut que m'han obert les portes dels centres educatius i m'han dedicat llargues estones de conversa sobre els edificis i sobre l'ús dels espais. També a l'alcalde Rhamsés Ripollés pel seu suport i per facilitar-me l'accés als arxius de la ciutat.

I per últim, a la meva família, a Cris, a Maria, a Ernesto i a Oriol, a qui dedico aquest treball pel seu amor, suport i confiança.

ÍNDEX

8	RESUM / ABSTRACT / RESUMEN
11	CAPÍTOL 1. INTRODUCCIÓ
13	1.1. PRESENTACIÓ DEL TEMA
17	1.2. CONTEXT
18	1.3. JUSTIFICACIÓ TÍTOL I SUBTÍTOL
22	1.4. ESTRUCTURA DE LA TESI
25	CAPÍTOL 2. PRECEDENTS I OBJECTIU
27	2.1. PRECEDENTS
32	2.2. OBJECTIU
33	CAPÍTOL 3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: EL PRECEDENT EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIONI
37	3.1. RUPTURA AMB EL PASSAT?
42	3.2. HISTÒRIA OPERATIVA: ELS CENTRES HISTÒRICS
47	3.3. RETORN AL PASSAT SENSE ABANDONAR LA MODERNITAT
52	3.4. LA HUMANITZACIÓ DE L'ARQUITECTURA I L'ARQUITECTURA VERNACULAR
58	3.5. RETORN A LA IL·LUSTRACIÓ: L'ARQUETIP
64	3.6. L'ARQUITECTURA DE LA CIUTAT
70	3.7. EL PROJECTE HISTÒRIC: LA RECONSTRUCCIÓ DEL PASSAT
74	3.8. CREIXEMENT DE LA CIUTAT: UTOPIA I DESENVOLUPAMENT CAPITALISTA
80	3.9. APROXIMACIONS A L'ARQUITECTURA DES DEL MEDI AMBIENT HISTÒRIC I SOCIAL
85	CAPÍTOL 4. MARC TEÒRIC I MARC CONCEPTUAL
88	4.1. EL LLOC I L'ARQUITECTURA DIALÒGICA
91	4.2. LA VISIÓ HISTÒRICA
94	4.3. PROJECTE I HISTÒRIA
98	4.4. MEMÒRIA, HISTÒRIA I OBLIT
101	4.5. PROJECTE I MEMÒRIA
104	4.6. ESTÈTICA DEL MONUMENT I ÈTICA DEL PROJECTE
108	4.7. CIUTAT I TERRITORI
113	4.8. FORMA URBANA: ESPONTÀNIA I/O PLANIFICADA
118	4.9. ESPAI PÚBLIC I PLANIFICACIÓ
122	4.10. ARQUITECTURA I EDUCACIÓ
127	CAPÍTOL 5. HIPÒTESIS I METODOLOGIA
129	5.1. HIPÒTESI PRINCIPAL I HIPÒTESIS ESPECÍFIQUES
130	5.2. METODOLOGIA

135	CAPÍTOL 6. CAS D'ESTUDI: MORELLA
137	6.1. FORMA URBANA I TERRITORI COM A PROJECTE
138	6.1.1. MORFOLOGIA TERRITORIAL
138	Origen del castell i del recinte fortificat
142	Significació de la carta pobla de 1233
145	Evolució dels camins i rutes a través dels plànols antics
150	6.1.2. MORFOLOGIA URBANA
150	Determinants geogràfics i artístics de la forma urbana
154	Símbol i funció de les muralles
158	Cronologia de gravats
163	6.1.3. CONFIGURACIÓ URBANA
163	Edificis de la ciutat
168	Carrers i places
170	Memòria configurativa en la forma urbana
178	6.1.4. HIPÒTESIS DE FASES DE FORMACIÓ
178	Estudi del parcel·lari
182	Documents històrics
185	Evolució de les mançanes
190	Fases formatives
193	6.2. ARQUITECTES I PROJECTES. CAPÍTOLS EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIÓ
193	6.2.1. ALEJANDRO FERRANT: RESTAURACIÓ DE MONUMENTS, 1940-1972
198	Arquitecte restaurador de la Quarta Zona durant la postguerra
201	Construcció de murs desapareguts del recinte emmurallat
205	6.2.2. MIGUEL DEL REY I FRANCISCO MERINO: REHABILITACIÓ DE PATRIMONI, 1988-1996
205	Rehabilitació de l'Ajuntament, 1990-1996
212	Rehabilitació de l'església de Sant Miquel, 1988-1890
216	6.2.3. ENRIC MIRALLES I CARME PINÓS: ESCOLA-LLAR, 1986-1995
216	La descomposició del temps i dels objectes: prefiguració
221	Les aproximacions al lloc i la complexitat de la realitat: configuració
232	L'experiència de l'espai que es torna única per ser diferent: refiguació
237	6.2.4. HELIO PIÑÓN I NICANOR GARCÍA: INSTITUT, 2001-2007
237	Reflexió històrica de l'arquitectura moderna: prefiguració
239	Un artefacte genuí amb identitat pròpia: configuració
250	Interacció social entre usuaris i amb l'edifici: refiguració
254	6.2.5. L'ESCOLA LLAR I L'INSTITUT. DOS ARQUETIPS PROJECTUALS?

261	6.3	ARQUITECTURA I SOCIETAT
261	6.3.1	AVALUACIÓ DELS ESPAIS URBANS
261		Població
263		Vehicles i vianants
265		Oferta turística i establiments oberts al carrer
270	6.3.2	LA MIRADA INCLUSIVA A LA INFÀNCIA
270		Indicadors Ciutats Amigues de la Infància
273		Consell d'infància
376	6.3.3	ESCALA HUMANA
376		On està la bona arquitectura?
380		Alguna cosa no funciona?
286	6.3.4	ALGUNES REGLES GENERATIVES IMPORTANTS
286		Rituals i costums
288		Visualitat calidoscòpica
299	CAPÍTOL 7.	CONCLUSIONS
300	7.1.	CONCLUSIONS DE LA HIPÒTESI PRINCIPAL
309	7.2.	CONCLUSIONS DE LES HIPÒTESIS ESPECÍFIQUES
320	7.3.	CONCLUSIONS GENERALS / <i>GENERAL CONCLUSIONS</i> / CONCLUSIONES GENERALES
325	BIBLIOGRAFIA	
339	APÈNDIX	
341		APÈNDIX I. DOCUMENTS
355		APÈNDIX II. ENTREVISTES
363		APÈNDIX III. ÍNDEX DE PLÀNOLS D'ELABORACIÓ PRÒPIA
365		APÈNDIX IV. ÍNDEX I CRÈDITS DE LES IL·LUSTRACIONS

RESUM

Per a què serveix la història a l'arquitecte en el món actual? La recerca indaga sobre el paper del projectista en el moment de recuperar els precedents històrics que influeixen en el projecte arquitectònic, i presenta una síntesi de les teories i aproximacions al tema de les darreres dècades.

L'objectiu principal és elaborar una metodologia útil per comprendre la forma urbana, els edificis i l'espai públic des del present, mirant enrere per entendre el significat de les coses, i demostrar amb exemples que en diferents èpoques la història ha estat una eina projectual que ha permès a l'arquitecte trobar l'equilibri entre permanència i canvi en el moment de modificar un lloc i oferir als usuaris un nou indret on estan presents els records i les esperances.

Per explorar les relacions entre el projecte i la història s'analitza l'arquitectura del principal cas d'estudi, Morella, a partir de fotografies, dibuixos històrics, plans urbans, cartografia actual i antiga, i informes etnogràfics. La metodologia inclou estudis dialògics, morfològics, Space Syntax, i observacions de la ciutat.

El resultat és un estudi longitudinal sobre Morella com únic cas d'estudi en el qual convergeixen el coneixement configuratiu de la forma urbana, la cultura i la ideologia dels arquitectes que han intervingut i, finalment, la vida dels habitants del lloc.

Tal com conclou aquest treball, la metodologia utilitzada és útil per elaborar una nova interpretació arquitectònica de Morella i per donar explicacions sobre com i perquè la ciutat ha anat adoptant la forma que té.

PARAULES CLAU: Morella, projecte arquitectònic, història, forma urbana, cultura arquitectònica.

ABSTRACT

How and why is history useful to the architect in today's world? The research focused on the role of designers in bringing back the historical precedents to bear on the present practice, and furthermore presented a synthesis of the theories and approaches on the matter in the last decades.

The main objective is to elaborate a useful methodology to understand the urban form, the buildings and the public space at present, looking back to understand the meaning of things, and to illustrate that throughout different periods of time, history had been a design tool which allowed the architect to encounter the balance between permanence and change when modifying a site and offering users a new place where memories and hope could converge.

In order to explore the link between the project and the history, the architecture of Morella, in Spain, was analysed through pictures, historical drawings, plans, ethnographic reports, and in the current and ancient cartography. Furthermore, dialogic studies, urban morphology, space syntax and direct observation in the city were used as part of the methodology.

The result is a longitudinal study about Morella as the main case study in which the morphological configurative studies, the design poetic act and, finally, the social use of space converged.

In conclusion, the methodology used proved to be extremely useful to elaborate a new architectural interpretation of Morella, and to explain how and why the city took the shape it currently has.

KEY WORD: Morella, Architectural Design, History, Urban Form, Architectural Culture.

RESUMEN

¿Para qué sirve la historia al arquitecto en el mundo actual? La investigación indaga sobre el papel del proyectista en el momento de recuperar los precedentes históricos que influyen en el proyecto arquitectónico, y presenta una síntesis de las teorías y aproximaciones al tema de las últimas décadas.

El objetivo principal es elaborar una metodología útil para comprender la forma urbana, los edificios y el espacio público desde el presente, mirando atrás para entender el significado de las cosas, y demostrar con ejemplos que en diferentes épocas la historia ha sido una herramienta proyectual que ha permitido al arquitecto encontrar el equilibrio entre permanencia y cambio en el momento de modificar un sitio y ofrecer a los usuarios un nuevo lugar donde estén presentes los recuerdos y las esperanzas.

Para explorar las relaciones entre el proyecto y la historia se analiza la arquitectura del principal caso de estudio, Morella, a partir de fotografías, dibujos históricos, planos, cartografía actual y antigua, e informes etnográficos. La metodología incluye estudios dialógicos, morfológicos, Space Syntax y observaciones directas en la ciudad.

El resultado es un estudio longitudinal sobre Morella como único caso de estudio en el que convergen el conocimiento configurativo sobre la forma urbana, la cultura y la ideología de los arquitectos que han intervenido y, finalmente, la vida de los habitantes del lugar.

Tal como concluye este trabajo, la metodología utilizada es útil para elaborar una nueva interpretación arquitectónica de Morella y para dar explicaciones sobre cómo y porque la ciudad ha ido adoptando la forma que tiene.

PALABRAS CLAVE: Morella, proyecto arquitectónico, historia, forma urbana, cultura arquitectónica.

CAPÍTOL 1. INTRODUCCIÓ

1.1 PRESENTACIÓ DEL TEMA

La motivació principal que porta a desenvolupar aquest tema és la de formular un model d'investigació de l'arquitectura que té en compte la història i l'analitza al servei del disseny d'edificis i ciutats i no com un subconjunt especialitzat de la història. Tal com afirma Ray Lucas, la història arquitectònica pot i ha de servir a les necessitats de l'arquitectura com un tot i s'ha d'interpretar com una matèria bàsica del projecte arquitectònic, com una eina productiva i creativa (Lucas, 2016, p. 15).

En relació a la polarització projecte/història, Josep M. Montaner diu: "Tras la crisis de los principios del movimiento moderno se configuró una nueva metodología arquitectónica que se basaba en la reinterpretación de la historia de la arquitectura y en la defensa de la estructura de la ciudad tradicional, con el objetivo de recuperar la dimensión cultural y colectiva de la arquitectura" (Montaner, 2011, p. 101).

Una tasca difícil que realitzo a l'Escola T.S. d'Arquitectura de Barcelona, seguint els ensenyaments inicials de l'Ignasi Solà-Morales. Segons Eduardo Mendoza: "Ignasi de Solà-Morales nunca aceptó la simplicidad de los planteamientos al uso y consideró que en lugar de defenestrar la historia de la arquitectura en aras de una renovación absoluta, el estudio de la historia podía ofrecer valiosas ocasiones de reflexión e incluso de guía; una postura cargada de sensatez, pero heterodoxa en aquella etapa del pensamiento" (Mendoza, 2004, p.24).

L'arquitecte ha d'afrontar el repte de comprendre, interpretar i protegir la ciutat i el seu patrimoni en circumstàncies canviants. El rol del professional quan projecta en un ambient històric és un tema clau en l'actualitat i poc desenvolupat, que remarca l'espai-temps propi de l'arquitecte, la seva cultura i la seva ideologia. L'arquitecte que és creatiu no només serveix els ciutadans, sinó que, a més, els desafia: qüestiona els seus límits i els seus prejudicis. L'arquitectura ha de ser alternativa i confrontacional. Com diu Richard Sennett, ha de desafiar a les persones i ajudar-les a créixer més enllà dels seus prejudicis i així millorar la vida de tots (Sennett, 2019, gener 7).

En el context actual de la professió de l'arquitecte, persisteix la insistència en l'oposició entre les dues principals tradicions de la pràctica i de la ideologia que han dominat el camp d'estudi dels llocs històrics fins a l'actualitat: la de l'arquitecte restaurador i l'arquitecte projectista. Dues postures que han evolucionat des de l'època de la reconstrucció després de la Segona Guerra Mundial cap a la més diversa escena arquitectònica, incloent-hi l'augment d'aproximacions al patrimoni, que ha continuat fins a l'actualitat. El problema d'aquesta distinció sorgeix en relacionar la pràctica de la restauració amb la còpia de la tradició que nega la innovació, i a la inversa, en relacionar

el projecte contemporani amb una innovació que desconnecta de la tradició i/o implica destruccions inútils.

Com veurem al llarg de la tesi, les estructures configuratives¹ creades per l'activitat humana a diferents escales- ciutats, edificis o territoris-, són sempre un equilibri entre la introducció de canvis i la preservació del lloc, de la tradició, de la cultura local, etc. Una visió de la restauració excessivament conservacionista en una ciutat afavoreix la construcció de "parcs temàtics històrics" amb usos turístics que mostren fantasmes del passat, sense connexió amb la vida real del lloc. Les ciutats són com una maquinària enormement complexa que d'una banda impulsa la innovació i d'altra banda la frena. Si impulsen només la innovació, la ciutat desapareix, però si impulsen només la tradició, es tornen un museu que desplaça els habitants del lloc. I com diu Alberto Magnaghi: "Una città morta finisce per non servire neppure come museo" (Magnaghi, 2017).

Tot projecte arquitectònic modifica el sistema de relacions entre les coses presents que provenen del passat. Si acceptem la distinció entre conservació i restauració proposada per Manfredo Tafuri (Tafuri, 1997) i pensem la restauració com un diàleg de contraposició entre elements diversos, un diàleg que construeix noves distàncies justament perquè interpreta els valors i elements del món històric, podem creure que cada projecte arquitectònic és una forma interpretativa de restauració. Cada projecte és una modificació de les relacions entre les coses que ja existeixen i un establiment de noves lleis entre el projecte nou i els antics.

El passat es converteix d'aquesta manera en una eina projectual, en un aliment per a la lliure imaginació de l'arquitecte: sense fricció, sense memòria, l'activitat creativa no és possible. És aquí on entra en acció el concepte de dialogia bajtiniana, que vol dir que un extrem no existeix sense l'altre. Tal com apunta Tosatado en la seva tesi (Tostado, 2016, p.18): "no hi ha futur sense passat, ni imaginació sense memòria i a l'inrevés".

L'origen del conflicte que genera una intervenció sobre qualsevol lloc, especialment si aquest lloc té un valor històric, és molt antic i aquest problema ha generat al llarg de la història molts documents de caràcter normatiu, monogràfic, crític, legislatiu, tècnic, científic, etc. Aquests tipus de documents tenen un gran valor per a l'arquitectura, però tots ells aporten solucions parcials, ja que una gran part han sorgit amb la intenció d'aportar solucions contemporànies a problemes de forma

1 El terme *estructura configurativa* ens parla de la identificació de les parts i el tot (a escala arquitectònica, urbana i/o territorial) i del procés històric de formació. Les *estructures configuratives* creades per l'activitat humana no es troben mai en un lloc "lliure d'estructures", en una "tabula rasa", perquè el territori ja té una estructura pròpia, independentment de la presència o no de l'home: l'estructura natural que uneix la hidrografia d'un lloc (muntanyes, valls, inundacions i cabals, rius, etc.), el clima, les precipitacions, l'altitud, la productivitat del sòl, etc. És a dir, el conjunt de caràcters morfològics i climàtics que identifiquen cada lloc. Al llarg del capítol 6.1 (Forma urbana i territori com a projecte) s'analitzarà l'*estructura configurativa* de la ciutat de Morella i s'aprofundirà en el concepte exposat.

més que de fons. Aquesta és la raó per la qual aquest conflicte ha anat creixent i ha generat dins de l'arquitectura tensions innecessàries entre projecte i restauració, entre conservació i innovació (Tostado, 2016, p. 15).

En el context actual de la professió de l'arquitecte l'acció pràctica té molta més força i reconeixement que la reflexió teòrica i crítica, que sembla un privilegi de només uns pocs. Però si busquem en la història de la professió, són nombrosos els exemples d'arquitectes amb prestigi que han fet ús de la història. Frank Lloyd Wright, Carlo Scarpa, Louis Kahn i Alvar Aalto són només alguns dels protagonistes d'una història recent que han tret moltes coses del passat. També Enric Miralles, Luigi Snozzi, Peter Zumthor, Elisabeth Diller, Wang Shu, Lina Bo Bardi, Rafael Moneo i Mario Botta. I no només ho veiem en la seva obra construïda, sinó també en els seus escrits i reflexions:

“La vida humana, conté en la mateixa mesura tradició i nova creació. No es pot tirar la tradició a la paperera dient que és una cosa vella que s’ha de substituir per una cosa nova. La continuïtat continua sent imprescindible en la vida de l’home. Les ciutats antigues poden combinar-se perfectament amb la nova planificació i amb la seva interacció amb la naturalesa. Sense cap dubte, és una tasca molt difícil, però realitzable”.

Aalto, Alvar (1957). *Habitar Mejor*. En *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid: El croquis Editorial, p. 363.

“El primer equívoco es que se pueda hablar de nuevo y viejo. La forma construida tiene una compleja relación con el tiempo”.

Miralles, Enric (2009). *El Croquis* 144. EMBT 2000-2009. Madrid: El Croquis editorial. p. 128.

“Un modelo que se adapte a la complejidad del solar, sin insistir en un momento histórico particular, que muestre la superposición de los distintos momentos en el tiempo. La primera lección que se aprende trabajando en lugares de gran riqueza histórica es una curiosa relatividad temporal. No se sabe a qué tiempo hacer referencia”.

Miralles, Enric (2009). *El Croquis* 144. EMBT 2000-2009. Madrid: El Croquis editorial. p. 38.

“Actúo siempre con la tentativa de leer, ya sea en la agricultura, ya sea en la estructura histórica del pueblo, y de utilizar dicha lectura en favor de la arquitectura. Lo que busco es tener una especie de continuidad histórica de la estructura, que evita tener que comenzar siempre de cero. Pienso que casi cada lugar contiene ya el proyecto, si uno es capaz de leer los acontecimientos”.

Snozzi, Luigi (2004). Tostado, C. *El Lugar, entre experiencias e intenciones: conversaciones con Siza, Tagliabue, Ramos y Snozzi*. Buenos Aires: 2017.

“Cuando proyectes un camino, un establo, una casa, un barrio, piensa siempre en la ciudad”.

Snozzi, Luigi (1994). *Luigi Snozzi, buildings and projects 1958-93*. Lugano: ADV Advertising Company i Publishing House, p. 400.

“Desarrollo histórico no significa conciliación, sino examen crítico profundo, y siempre presente, y en el caso de la arquitectura indispensable para no caer en una abstracción formal”.

Bo Bardi, Lina (1957). *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: Habitat Ed., p. 69-70.

“La ciutat hauria d’aprendre del camp on es troben les arrels de la tradició xinesa, no preservar la història sinó la vida urbana, enllaçar el vell i el nou per crear una ciutat interessant que integri la comunitat, la vida pública i l’espontaneïtat”.

Shu, Wang (2012). There’s no future without tradition: interview with Wang Shu. *Detail* nº7/8, p.734-741.

“Cada lugar tiene su historia y si intervengo me gustaría que mi aportación fuese nueva y al mismo tiempo se integrara en esta cadena histórica y biológica. [...] Me interesa la arquitectura pensada para dar el mejor servicio a los usuarios y al lugar donde se levanta”.

Zumthor, Peter (2015). *La Vanguardia*, 21 Juny.

“Mi ética me dice que lo correcto es interpretar lo existente i imaginar su mejor uso posible en el futuro. En las ciudades todo está cargado de historia, esto no se puede ignorar nunca. [...] El lugar no nos habla sólo de un espacio, nos habla también del tiempo. Todo esto, que se puede interpretar como una limitación, paradójicamente te da más libertad”.

Diller, Elisabeth (2015, juny 24). *La Vanguardia*.

“Estoy convencido de que la arquitectura puede servirse de instrumentos de la modernidad sin abandonar el respeto y la conversación con el pasado. La historia es un vehículo fundamental para la investigación de la arquitectura, para el establecimiento de propuestas teóricas”.

Moneo, Rafael (2003). Serie de documentales “Elogio de la Luz”, Rafael Moneo “coraje y convicción”, Producido por TVE, 2’:04”.

“La memoria se configura entonces como matriz de la historia operativa. Es el pasado el que nos permite el acceso a nuestro propio tiempo; interrogándole se hace posible hacerse cargo de la contemporaneidad. [...] Para la arquitectura, la modernidad de lo antiguo o, recíprocamente, el arcaísmo de lo nuevo son constantes que acompañan las transformaciones y los cambios de la disciplina.”

Botta, Mario (2014). *Arquitectura y memòria. Ra. Revista de Arquitectura*, [S.I.], v. 16, p. 91-99.

“Me gustaría que un crítico descubriese en mis trabajos ciertas intenciones que siempre he tenido. Es decir, una enorme voluntad de estar dentro de la tradición, pero sin hacer capiteles o columnas, porque no pueden hacerse más”.

Scarpa, Carlo (1978). En: Rodighiero, B. (2003) Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio. *Arquitectura y hermenèutica*, p. 71.

Cal posar el focus en les dicotomies que han frenat la recerca en arquitectura i han posat obstacles a la relació entre projecte i història, amb una actitud crítica. Les eines projectuals que ofereix aquesta tesi són teòriques i metodològiques i han d'ajudar a reconciliar les confrontacions entre projectar i rehabilitar, entre innovar i conservar, entre teoria i pràctica, entre camp i ciutat, per tal de construir una visió dialògica de l'arquitectura, amb una equilibrada relació amb la història i amb la societat.

En la tesi s'indaga sobre l'actitud projectual de l'arquitecte en la cerca de precedents. L'arquitecte sempre ha necessitat entendre el que passava anteriorment per veure la cultura històrica. L'arquitectura de les muralles de Morella, per exemple, és un tema cultural i no només militar. Per tota Europa hi havia muralles, i s'ha de veure al segle XII, al segle XIV, etc., quin és el seu pes cultural sobre l'arquitectura, ja que per poder gaudir estèticament de la forma i per veure la transparència històrica cal una gran cultura.

Aquesta transparència històrica entre passat, present i futur és la que el Dr. Gull i el seu cotxer busquen mentre recorren Londres amb un carruatge, en el quart capítol del còmic *From Hell*, d'Alan Moore i Eddie Campbell (Moore i Campbell, 2000, p. 95), en el qual s'especula sobre la identitat i motivacions de l'enigmàtic assassí Jack el Destripador. Els personatges recorren la ciutat descobrint la història, mites i símbols, a partir de l'arquitectura de la ciutat. Descobrint relacions entre els projectes arquitectònics i el pensament dels arquitectes creadors.

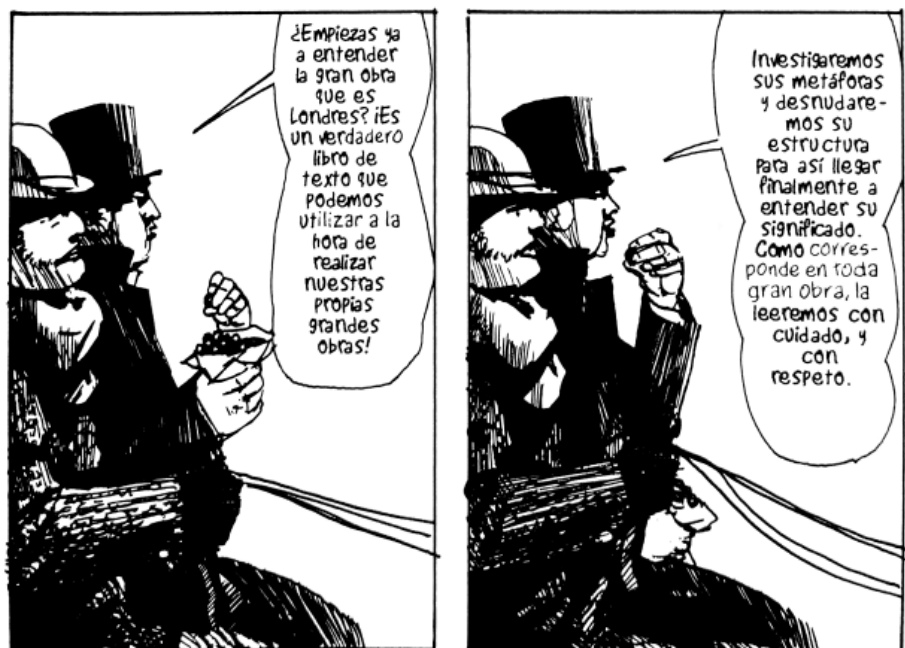


Fig. 1. Vineyetes del còmic *From hell*. (Moore, Campbell, p.9.)

1.2 CONTEXT

Aquesta tesi ofereix una línia de continuïtat a la recerca realitzada amb la tesina final del Màster del Departament de Projectes Arquitectònics de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB, UPC), en la línia de coneixement del grup de recerca GIRAS: arquitectura, educació i territori. La tesi ha estat elaborada durant un període de contínua relació amb el grup, al que vaig incorporar-me amb una beca de col·laboració de l'AGAUR i una beca de suport a l'aprenentatge del Departament de Projectes pel curs acadèmic 2012-2013. A continuació, vaig continuar com a becària del projecte competitiu EDU2013-41328-P "Educación, arquitectura y sociedad: giro dialógico" (2013-2016, Ministeri d'Economia i Competitivitat. Programa Estatal de Foment de la Recerca Científica i Tècnica d'Excel·lència). A partir del treball en equip al grup GIRAS he pogut enfortir unes sòlides bases per la recerca en arquitectura, que han fet possible el desenvolupament d'aquesta tesi.

D'altra banda, una estada de recerca al Dipartimento di CAR- Politecnico di Bari (2017) m'ha permès aprofundir en els estudis morfològics de la ciutat, amb l'acompanyament dels professors Vincenzo Bagnato i Matteo Ieva. Els coneixements adquirits a Itàlia, el país que ha desenvolupat la recerca més intensa i aprofundida sobre la relació entre projecte i història, han dotat de més rigor aquest treball i li han donat unes arrels més profundes. Una segona estada de recerca a la Facultat de Arquitectura y Artes Plásticas de la Universidad Nacional del San Antonio Abad del Cusco (2018), que es va materialitzar en un curs sobre la forma urbana de Cusco, organitzat pel professor Alberto Torres Paredes, ha fet possible una posada en pràctica de la metodologia desenvolupada en aquesta tesi en un context cultural molt diferent i un enriquidor intercanvi amb professors i estudiants.

L'elecció del cas d'estudi principal té a veure amb un retorn als orígens propis, ja que Morella és la ciutat on he viscut la meua infància i adolescència. Tot i que en un primer moment aquest factor de proximitat em va provocar dubtes sobre la distància crítica necessària per realitzar un estudi rigorós, ha resultat ser fonamental poder incorporar l'experiència dels espais viscuts des de la memòria. D'altra banda, el fet de tenir un vincle tan fort amb la localitat ha suposat una gran facilitat per realitzar els nombrosos desplaçaments necessaris per fer el treball de camp, les visites als arxius, les observacions sobre l'ús de l'espai, la incorporació del coneixement de les tradicions locals, dels recorreguts de les cercaviles i processons, etc. D'alguna manera, la nova lectura de la ciutat a partir d'un coneixement expert, teòric i pràctic, après durant els anys de formació en la disciplina arquitectònica a Barcelona, a Rio de Janeiro, a Bari, a Cusco, a Istanbul, a Roma, a Granada, a Sevilla, etc., s'ha fusionat amb la memòria fenomenològica d'un coneixement contextual, perceptiu i identitari. El resultat és una descripció, interpretació i representació del patrimoni local molt complexa, basada en aquesta fusió de coneixements.

1.3 JUSTIFICACIÓ TÍTOL I SUBTÍTOL. TEORIA I PRÀCTICA EN ARQUITECTURA

El títol “Una visió històrica com a eina projectual” conté la part teòrica mentre que el subtítol “el cas de Morella” representa el contingut de la part pràctica. L'ordre que es proposa, primer la teoria i després el cas d'estudi pràctic, no pretén destacar una dicotomia entre teoria i pràctica, ja que en aquest cas com diu Richard Sennett la teoria sortiria molt perjudicada, sinó remarcar la connexió entre les dues (Sennett, 2013, p. 13).

“Itaque superiorum
exemplis [EXEMPLES]
et peritorum monitis et
frequenti usu admirabilium
operum effincendorum
absolutissima cognito
[COGNICIÓ-MENT] extat,
ex cognitioe praecepta
[PRINCIPIIS] probatissima de
pronta sunt.

[...] Istarum rerum
praecepta [PRINCIPIIS]
alia universam
[UNIVERSALS] omnis
aedifici pulchritudinem et
ornamenta complectuntur,
alia singulas partes
membratim prosequuntur.”

Alberti, Leon Battista (1485/1991) *De re aedificatoria*, “editio princeps”, VI, 95,13. Florència.

“[...] diffiniemus: ut sit
pulchritudo quidem certa
cum ratione concinnitas
[COMPOSICIÓ PROPORCIÓ
PARTS/TOT] universalis
partium ex co cuius sint:
ita ut adi, aut diminui, aut
mutari possit nihil, quidem
improbabilis reddat.
[...] trivium haberent spatia
ubi nutrices cum pueri
validiores rederentur usu.”

Alberti, Leon Battista (1485/1991) *De re aedificatoria*, “editio princeps”, 1485, VI, 30,2. Florència.

La teoria sobre arquitectura s'ha desenvolupat al llarg de la història en forma de tractats i llibres que recopilen coneixements de la professió i aquesta teoria és fruit dels mateixos professionals que després d'arribar a un domini pràctic i tècnic s'han permès reflexionar per tal d'extreure alguns principis útils per la pràctica. Els escrits d'Alberti i Vitruvi són exemples, ja clàssics, de teoria sobre les regles de la construcció en referència al camp creatiu i operatiu de l'activitat humana (*necessitas*, *commoditas* i *concinnitas* per a Alberti) o als objectes construïts (les categories vitruvianes de *firmitas*, *utilitas* i *venustas*).

La feina de l'arquitecte és pràctica, però el seu treball és més que un mitjà per aconseguir una finalitat. Sennett considera que l'artesania denota una implicació en el treball i un nivell de qualitat del resultat que van més enllà de la pròpia supervivència i tenen relació amb el que la cultura aporta a l'obra, donant-li un valor. Podem trobar un exemple d'artesania en un estudi d'arquitectura, on el més important és que el projecte surti bé, on l'arquitecte s'implica en allò que fa. El que tenen en comú l'artesà i aquest arquitecte és que es concentren en fer bé la seva feina per amor al treball ben fet. Però el sistema capitalista ha deteriorat de manera creixent aquest valor afegit de l'artesania i també de l'arquitectura.

Segons la teoria popular de les *10.000 hores*, unes quatre hores diàries de pràctica durant cinc o sis anys són suficients per ser expert. Einstein va dir: “No sóc tan intel·ligent. És que barallo amb els problemes molt més temps”. Quan li van preguntar a Newton el secret de la seva creativitat científica, va respondre: *Noctedieque incubant* (“donant-li voltes de dia i de nit”). Per la seva banda, la genètica també està de retirada i avança l'epigenètica, que es basa en el fet innegable que l'expressió dels gens es dona en interrelació amb l'entorn. Però el més important del tema és que com més hàbils som en una feina, més conscients som dels problemes que implica. Amb un bon domini de la pràctica de la professió el més important deixa de ser que les coses funcionin, perquè es pot ser més conscient del que s'està fent i és en aquest nivell de domini en el qual apareixen els problemes ètics de la professió.

Arribats a aquest punt sorgeix la inevitable pregunta: ¿quin tipus d'activitat humana és l'arquitectura? ¿Quin és el rol de l'arquitecte? Alva Noë (Noë, 2015a, 2015b), filòsof de l'art i professor de filosofia a la Universitat de Califòrnia, Berkeley, classifica les activitats humanes en diferents nivells.

El primer nivell és de tipus pràctic (*organized activity*) com per exemple el coneixement d'un massatgista, d'una mare que dona pit al seu fill, o d'un ballarí o dansant que reproduïx una coreografia que ha après. Com a organismes, trobem gran part de la nostra vida ordenada per activitats primitives i bàsiques que són espontànies, involuntàries i amagades de la vista. Aquestes activitats formen part de la nostra natura biològica i existencial. Segons Noë, això significa que “estem perduts en esquemes d'organització dels quals no som l'autor i sobre els quals no tenim una comprensió clara”. La nostra organització es troba en el “nivell reproductiu”, no en el nivell de consciència. La saviesa de l'arquitecte és un coneixement pràctic, però no es pot incloure en aquest nivell perquè és també cultural, té una dimensió física i una dimensió social que no es poden deslligar.

En el segon nivell estaria la tecnologia i l'art, la ciència, la filosofia, el llenguatge (*reorganization practices*). Alva Noë defineix l'art com una visió estranya de la tecnologia (*strange tool*). Vol dir que el paper de l'art és precisament provocar una manera de veure les coses que no és la normal, i això no és tècnic, però humanament és necessari. L'artista pinta per descobrir noves maneres de veure, el músic compon per descobrir noves maneres d'escoltar, però la finalitat de l'artista no és facilitar la vida de les persones sinó veure que no tot és tècnic i científic, i la finalitat de la filosofia és la mateixa. El que fa el filòsof amb les paraules i els pensaments, fa l'artista amb l'art.

Alva Noë defineix l'art com “una manera d'investigar” com “una oportunitat d'aconseguir la nostra vida conscient”. Més que això, diu que “l'art proporciona una manera d'entendre la nostra organització i, inevitablement, de reorganitzar-nos” (Noë, 2015a). Per tant, el paper de l'art és exposar les activitats organitzades i mostrar les formes encobertes que ens organitzen. Després, amb les activitats descobertes, podem jutjar-les estèticament i utilitzar-les per trobar noves maneres de reorganitzar-nos. “L'art ens deixa sortir de la infinitat de maneres en què el nostre moviment, el nostre pensament, la nostra conversa, la nostra percepció, la nostra consciència s'organitzen o es mantenen captius” (Noë, 2015a). En resum, l'art ens revela a nosaltres mateixos.

L'art i la filosofia són pràctiques (no activitats), mètodes de recerca amb l'objectiu d'il·luminar la manera com ens trobem organitzats i, per tant, també les maneres de reorganitzar-nos. En aquest aspecte, la visió de Noë coincideix amb la del filòsof i pedagog nord-americà John Dewey, que defensa que art i filosofia són el mateix i que per tant no s'ha de fer filosofia de l'art, ni intel·lectualitzar-lo, perquè l'art en sí mateix és una actitud filosòfica.

Diu Alva Noë que tocar la flauta és una forma d'art, ballar hip-hop és una forma d'art, fer instal·lacions de vídeo és una forma d'art, construir edificis és una forma d'art, la filosofia també pertany a aquest grup d'activitats. Són coses totalment diferents, però el que tenen en comú és que en aquestes activitats es dona un treball de reorganització en diferents parts del nostre ésser. L'artista tracta de donar explicacions i d'aquesta manera obre la possibilitat de canviar-nos.

Però l'arquitectura no pot ser pura teoria, perquè respon a una realitat sociofísica tangible. Les ciutats i els edificis es deterioren amb el pas del temps, els materials envelleixen i les maneres de viure canvien contínuament, per tant hi ha una adaptació constant que a vegades implica una destrucció i en el millor dels casos una transformació, i aquest aspecte no es dona en la pintura, en la música, en l'escultura, en la literatura, en la dansa o en el cinema. Segons Aldo Rossi, el que diferencia l'arquitectura de les altres arts i ciències és que té com a finalitat la creació d'un ambient per a la vida de les persones i que té una intencionalitat estètica (Rossi, 2018, p. 47).

Josep Muntañola defensa que hi hauria un tercer nivell, el del coneixement de l'arquitecte, l'educador i el legislador (Muntañola i Muntanyola, 2012, p. 39). Aquest tercer nivell requereix una saviesa tant en la pràctica com en la teoria. La saviesa de l'arquitecte no és ni pràctica ni teòrica sinó una combinació de les dues coses. L'arquitecte té la capacitat de projectar, de preveure.

Segons Aristòtil, el filòsof de l'antiga Grècia, l'arquitecte fa en l'àmbit físic el que l'educador fa en l'àmbit social o psicològic. Tant per fer bona política, com educar bé o per fer bona arquitectura s'han de tenir en compte tots els factors, ja que són professions que requereixen una gran síntesi de coneixement. L'arquitecte no és un constructor, igual que el metge no és un operador, ho diu Aristòtil: "no et posis en mans de l'operador perquè et dirà que t'han d'operar, posa't en mans del metge, que et dirà si et cal o no". L'arquitecte que dissenya la ciutat no la construeix, no hi viu, però en canvi projecta la forma física, preveu la vida urbana i la salut mental, i per tant, no afronta un problema de teoria o de pràctica, sinó un problema de relació entre teoria i pràctica.

El títol d'aquesta tesi representa la part teòrica i el subtítol la part pràctica, però el que realment és interessant d'aquest estudi no és la manera d'afrontar el problema per separat en les dues parts, sinó veure l'entrecruament, i a partir del reconeixement de les diferències entre una cosa i l'altra, trobar la confluència.

1.4 ESTRUCTURA DE LA TESI

El plantejament, segons el qual hi ha la teoria i la pràctica del projecte arquitectònic en constant relació, dóna estructura a la tesi. Per tal de reforçar el punt de vista original, és necessària una exploració en profunditat dels precedents sobre el marc teòric i dels precedents sobre el cas d'estudi de Morella, que es desenvolupa en el *capítol dos*, a continuació d'aquest.

En el *capítol tres*, que porta per títol "Estat de la qüestió: el precedent en la història de la professió", s'exposen les visions que en diferents moments (des dels anys trenta endavant) han dominat el pensament arquitectònic i han reivindicat la història com a valor fonamental per a l'arquitecte. Sense pretendre ser una història exhaustiva sobre el tema, es recullen diverses veus i punts de vista que pel seu pes en la història han arribat fins a l'actualitat a través de nombroses publicacions, articles i escoles.

Es fa un repàs des de les visions més crítiques de principis dels cinquanta a la modernitat dominant que proclamava una ruptura amb el passat (L. Mumford), posant en valor la permanència fins als nostres dies d'una visió de la història operativa consolidada a finals dels cinquanta (S. Muratori), passant per la revalorització de l'arquitectura vernacular (B. Rudofsky), i de la dimensió humana de l'arquitectura inspirada en la tradició (Aldo van Eyck) amb una visió reformadora del Moviment Modern, fins a arribar a la proposta de retorn al passat dels anys setanta (A. Rossi, R. Venturi, M. Tafuri). Totes aquestes visions s'han alterat i modificat adaptant-se al pas del temps, però l'interès que van despertar ha arribat fins a l'actualitat.

El *capítol quatre*, és el marc teòric i conceptual, on es defineixen els conceptes fonamentals que apareixeran al llarg de la tesi a partir d'una bibliografia interdisciplinària sobre el tema. La interacció entre projecte i història s'aborda des de la filosofia i el pensament contemporani (M. Bajtín, P. Ricoeur, W. Benjamin), des de la història arquitectònica (S. Kostof, L. Mumford, M. Tafuri), des de la geografia (J. Borja, M.R.G. Conzen), des de l'arquitectura i l'urbanisme (J. Muntañola, J. Gehl, A. Magnaghi, J. Pallasmaa) des de la sociologia i la psicologia ambiental (R. Sennett, E. Pol) i des de la pedagogia (J. Piaget, J. Dewey).

Lligant les aportacions de les diferents ciències humanes es construeixen les definicions d'una visió de la història, de la memòria, del projecte arquitectònic, de l'espai públic i privat, del monument, de la forma urbana, i de l'educació en arquitectura. La finalitat és formular un marc teòric que sigui útil per l'arquitecte quan intervé en una ciutat històrica, que l'ajudi a reivindicar la importància del lloc en totes les seves components geogràfiques, físiques i humanes. És a dir, una visió que converteixi la història en un dels principals materials de l'arquitectura.

Arribats a aquest punt s'exposen les hipòtesis sobre la confluència entre projecte i història, i es defineix la metodologia que serà útil per analitzar el cas d'estudi. Serviran per entendre el paper de la història en el projecte i les diferents actituds vers les teories inicials d'Aldo Rossi al respecte.

Miralles diu sobre l'obra de Rossi: "Bueno, uno no empieza nunca una obra desde cero. De Aldo Rossi aprendí el valor de la historia en la arquitectura, su transcurso cambiante y simbólico a lo largo del tiempo. Para mí, una obra no la termina el arquitecto, sino su uso y sus avatares, el desgaste y las mismas roturas que recaerán sobre ella" (Verdú, 1993, p.34).

I Piñón diu: "En torno a A. Rossi se construye un ámbito de pensamiento que centra el proyecto en la recuperación de la lógica de la razón -en la forma- y de la lógica del tipo -en la ciudad- como modo de asumir la historia" (Piñón, 1998, p.27). Alguns autors han interpretat l'actitud de Piñón com escèptica, pel que fa al significat d'una nova visió de la història de la forma urbana i el desenvolupament del projecte arquitectònic. Tot i això, reconeixen que Piñón també es va avançar a la introducció de les teories de Rossi a la península.

Michael Hays diu que la postura de Piñón era més clara en els seus primers escrits a la revista *Carrer de la Ciutat*: "A translation of the 'Angelus Novus' passage from *Theses on the Philosophy of History*, appeared in the inaugural zero issue of *Carrer de la Ciutat* as what the editors called a 'fetish' Benjamin [...]. In this and twelve subsequent issues, the editors -including Beatriz Colomina, Juan José Lahuerta, Helio Piñón, Josep Maria Rovira, and others- foregrounded the work of Aldo Rossi" (Hays, 1998).

En el *capítol sis* s'analitza l'arquitectura de Morella, el medi construït (forma urbana), els arquitectes (ment) i els habitants (societat). Està dividit en tres apartats, que són les tres potes fonamentals de la visió històrica, i en cada una d'elles s'observen les relacions entre projecte i història.

El primer apartat (6.1) analitza la forma urbana i el territori amb la metodologia morfològica, amb Space Syntax, i amb documentació històrica inèdita dels arxius de la ciutat. L'objectiu és resseguir les petjades de la memòria que ha arribat fins als nostres dies a partir de les formes configurades i comprendre l'arquitectura de la ciutat, que ha estat producte de llargs processos evolutius. D'aquesta manera, buscant l'explicació sobre perquè la ciutat té la forma que té, s'obriran les noves possibilitats de lectura i projecte a la ciutat de Morella.

El segon apartat (6.2) consisteix en l'estudi d'alguns edificis construïts: des de projectes de restauració de monuments, passant pels edificis patrimonials reutilitzats, fins a arribar als edificis públics contemporanis que han tingut una important repercussió arquitectònica en l'àmbit nacional i internacional. Els arquitectes Enric Miralles, Carme Pinós,

Helio Piñón, Nicanor García, Alejandro Ferrant Vázquez, Miguel del Rey, Iñigo Margo i Francisco Merino, tindran un protagonisme especial. S'explorarà quina ha estat la seva formació, quins són els seus contactes en el món de la professió, de quina manera han expressat la seva visió històrica, tenint en compte en major o menor mesura el context social i polític de cada cas. A més, les obres arquitectòniques escollides també s'estudiaran a partir de la informació recollida sobre la seva forma final construïda, buscant analogies en el context físic, i sobre les opinions dels usuaris.

Per últim, el tercer apartat (6.3) fa una avaluació etnogràfica dels diferents espais construïts que configuren el nucli urbà, a partir de memòries socials i observacions directes amb l'objectiu de deduir unes regles espacials que responen a l'ús històric de l'espai en aquest lloc específic. Veurem com definir el que és vell o el que és nou deixa de ser rellevant si els objectes analitzats estan incorporats dins la col·lectivitat. Aquest apartat, a més a més, servirà per observar si algun dels arquitectes treballant a Morella s'han inspirat en l'experiència de l'espai habitat a la ciutat en el moment de projectar els nous edificis.

Finalment, en el *capítol set* s'exposaran les conclusions de la hipòtesi principal, que representa la idea originària d'aquest treball, i sobre les hipòtesis secundàries, que han sorgit a poc a poc, a mesura que s'aprofundia en un marc teòric i conceptual.

Els diferents capítols representen unitats de lectura independents. Per tant, un cop explicada l'estructura, es pot fer una lectura lineal o es poden fer salts entre capítols. Com ja deia Vitruvi sobre els antics tractats d'arquitectura:

“... no son los escritos de arquitectura como la historia y los poemas. La historia, por sí misma, interesa a los lectores con la esperanza de nuevos y variados sucesos, los poemas por su parte, con el ritmo y la disposición de los pies métricos, con la elegante colocación de las palabras y de los pensamientos y el diálogo en verso, entre personajes diferentes, al deleitar la sensibilidad de los lectores, permiten que éstos lleguen sin tedio al último capítulo de la obra. Pero esto no puede ocurrir con los tratados de Arquitectura, porque los vocablos formados por necesidad y exigencias del arte oponen al entendimiento la obscuridad del sentido, por la insólita manera de expresarse. Y como además las casas no son de por sí claras, y por otra parte los vocablos con que se las designa no son de uso corriente, si los preceptos descritos son difusos y vagos y no están condensados y explicados con breves y concisas expresiones, quedarán confusas las ideas en la mente de los lectores y la misma cantidad y abundancia de las palabras constituirá una barrera más a su inteligencia. Estas razones me moverán a ser breve en la exposición de cosas oscuras o de relaciones de medidas deducidas de los miembros de los edificios, para que se confíen fácilmente a la memoria y puedan retenerse sin dificultad.”

Vitruvio, Marco Lucio (Segle I a.C./1985) *Los diez libros de la arquitectura*. (En: Editorial Iberia, Barcelona, 1985. Traducció directa del llatí d'Agustián Blánquez)

CAPÍTOL 2. PRECEDENTS I OBJECTIU

2.1 PRECEDENTS

PRECEDENTS SOBRE EL MARC TEÒRIC

La relació entre projecte, història i el rol de l'arquitecte, és un tema molt ampli que pot esgotar la paciència dels investigadors, perquè ha provocat molt debats en el passat en l'àmbit internacional i continua sent plenament vigent, com es demostra amb les contínues publicacions d'autors destacats i de tesis doctorals que intenten aportar més claredat al tema, així com els actuals debats en nombrosos congressos d'arquitectes. En els darrers cinquanta anys han sorgit diferents "escoles", segons països, cultures i teories. Per tant, és gairebé impossible tractar la temàtica sense reconèixer la mancança de reconeixement a totes les aproximacions.

En la descripció i anàlisi del paper que juguen l'autobiografia, l'experiència i la memòria de l'arquitecte a l'inici, durant i al final del projecte, des dels estudis més recents cal destacar la tesi doctoral de l'Andrew Leach, "Choosing History: A Study of Manfredo Tafuri's Theorisation: of Architectural History and Architectural History Research", Ghent University (Leach, 2006). En el seu capítol "Historical memory and programmatic indecision" l'autor introdueix la memòria de l'arquitecte especialment en les fases inicials del projecte; moments percebuts per alguns arquitectes com de "gran indecisió" programàtica. Altres estudis reconeixen que encara no s'ha investigat gaire el potencial d'aquest camp de coneixement (Biraghi, 2013, 2015; Di Marino i Gravagnuolo, 2009), tema iniciat especialment per Manfredo Tafuri (1935-1994) a partir del seu llibre *Progetto e utopia* (Tafuri, 1976). Cal destacar que en el recent llibre de Lars Lerup, professor i decà emèrit a la Rice School of Architecture de Houston, titulat *After the city*, Lerup li dedica tot un capítol a aquest llibre de Tafuri (Lerup, 2016). D'altra banda, la vigència dels escrits d'aquest autor queda palesa en la tesi d'Irina Solovyova, "The role of the autobiographical experiences with emotional significance of an architect in design conjecturing", Texas A&M University (Solovyova, 2008). Tots aquests estudis, són útils per poder donar una explicació a la importància de la ideologia de l'arquitecte, per demostrar que no n'hi ha prou amb reconèixer l'acte prefiguratiu poètic del disseny, que les solucions arquitectòniques no són arbitràries perquè sempre hi ha una implicació política.

Precisament l'any 1973 va morir un dels pioners de la temàtica que es planteja. L'arquitecte Saverio Muratori (1910 – 1973), que va ser el mestre de Manfredo Tafuri, d'Aldo Rossi, i de molts altres arquitectes que es van iniciar a l'escola muratoriana de morfologia urbana i de tipologia arquitectònica. En els debats dels darrers congressos de l'ISUFitaly (Roma, 23-24 febrer, 2017 i Bari, 26-28 setembre 2018) s'han materialitzat alguns conceptes de la utopia muratoriana, que majoritàriament continua defensant una relació tipològica entre

història i projecte, segons la qual de la lectura del lloc s'extrauen unes regles (formals, cromàtiques, etc.) que han de ser la base per al projecte arquitectònic. La prioritat en el disseny és la continuïtat en la vida de l'organisme que representa la ciutat. Són moltes les publicacions recents i les tesis que demostren l'actualitat d'aquesta visió de la història urbana de la ciutat al servei del projecte (Cataldi, 2013; Maretto, 2015; Menghini i Palmieri, 2009; Ravagnati, 2012; Strappa, Ieva, i Dimatteo, 2003). Aquesta tradició d'anàlisi històrica enriqueix la tesi sobretot metodològicament en la lectura de la forma urbana en relació amb l'espai i al temps, i és útil per descobrir la configuració morfològica i estructural de la ciutat, un coneixement que sense dubte és útil per projectar, però que no obliga a l'arquitecte a una actuació concreta. En canvi, la tesi no entrarà en l'anàlisi tipològic de l'edificació i tampoc en el debat sobre la utilitat d'aquest punt de vista.

D'altra banda, en els darrers anys s'ha fet un gran reconeixement a Aldo Rossi (1931-1997) com s'observa amb nombroses publicacions recents: *Aldo Rossi: la storia di un libro* (De Maio, Ferlanga, i Montini, 2014), *Città e Memoria come strumenti del progetto* (Ferlanga, 2015) o *Posicionamientos / Aldo Rossi* (Rossi, 2018). També Rafael Moneo en la conferència inaugural del curs 2017-2018 que va tindre lloc a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB) el 26 d'octubre de 2017, li va dedicar un gran protagonisme. Per a Rossi el principal problema del projecte és el de les opcions, les decisions i les transformacions, que obren dos temes fonamentals: art i política. Aquesta visió ajuda a reforçar la idea que tota l'arquitectura té una intencionalitat artística i representa una col·lectivitat; és connatural en la formació de la civilització.

El punt de vista teòric i pràctic de Josep Muntañola i Magda Saura, del grup GIRAS, està basat en una dimensió sociofísica del disseny arquitectònic que segueix les idees d'arquitectura i urbanisme de *La ciudad en la historia* (Mumford, 2012), *La cultura de las ciudades* (Mumford, 2018), *The architect: chapters in the history of the profesión* (Kostof, 1977), *Pobles catalans* (Saura i Carulla, 1997), *El proyecto local* (Magnaghi, 2011), *La estética de la creación verbal* (Bakhtin, 1982), *La memoria, la historia, el olvido* (Ricoeur, 2010), *Space is the Machine* (Hillier, 1996) i altres, que apareixen citats al llarg de tota la tesi. Aquesta línia de pensament, la qual jo m'apropio, defensa que entre l'acte prefiguratiu poètic del disseny, els estudis configuratius morfològics de les ciutats i els informes refiguratius etnogràfics i antropològics sobre els usuaris, emergeixen poders específics en la construcció de la ciutat. Tot i la confrontació entre les visions poètiques prefiguratives dels arquitectes i urbanistes, els resultats dels estudis morfològics sobre la configuració, i els resultats dels estudis refiguratius de les ciències socials sobre el comportament social i cognitiu, els intercanvis dialògics entre les tres aproximacions ajuden a observar la ciutat com un únic cas d'estudi comú. Aquesta perspectiva holística, cronotòpica i dialògica, àmpliament detallada en el capítol 4, no és simplement útil per l'estudi de la forma urbana, sinó que obre nous camins a un compromís humà més refinat, on les confrontacions locals i

globals poden traduir-se en un posicionament positiu que no sempre és el previst, ni pels estudis morfològics ni pels etnometodològics (Saura, et al., 2018, 2020).

En l'aplicació de mètode dialògic en l'anàlisi del projecte arquitectònic, cal destacar la tesi doctoral de Tairan An, "Theatre of the Dialogic Self: Carlo Aymonino's Civic Architecture", Harvard University (An, 2017). Aquesta tesi té com a objectiu mostrar la dialogia, en el sentit que Mijail Bajtín la va teoritzar, entre l'arquitectura d'Aymonino, les institucions públiques de la ciutat (on les expectatives socials són les més aclaparadores) i altres actors, altres grups socials, altres ideologies. A través de l'arquitecte, s'observa la dialèctica entre l'autonomia de l'arquitectura i la responsabilitat social del projecte. Un altre exemple recent d'aplicació del mètode dialògic a l'arquitectura el trobem en la tesi de Thomas Bernard titulada "A Dialogical Investigation into the Architectonics of Designing Public Space at Barking Town Square", University College London (Bernard Kenniff, 2013) que explora precisament la transposició de la teoria dialògica de Bajtín al disseny, demostrant la validesa de la metodologia en l'estudi de l'espai públic i la crítica arquitectònica. El *cronotop* de Bajtín, s'ha aplicat a l'anàlisi arquitectònic internacionalment com es pot corroborar també en el llibre *Hejduk's chronotope*, editat per Mikel K. Hays i publicat per Princeton Architectural (Hays, 1996), i en el darrer llibre de Sigfried Giedion titulat *La arquitectura, fenómeno de transición* (Giedion, 1975).

Per últim, però no menys important, cal destacar les darreres tesis del departament de projectes arquitectònics llegides a l'ETSAB que aborden el tema de la història en el procés de disseny, com ara "La rehabilitació com actitud projectual: el cas del Regomir" (Costa i Trost, 2007), "Nuovi interventi sul patrimonio archeologico" (Bagnato, 2013), "Habitar un monumento: la ciudad de Antonio Prado como síntesis de la arquitectura de una región" (Rech, 2016), "Proyecto e historia: dialogías encontradas" (Tostado Martínez, 2016) o "Integración contemporánea con edificios antiguos: la intervención como síntesis histórica" (Martínez Gómez, 2020). Totes elles han servit de punt de partida en les reflexions a desenvolupar. Totes elles estan fonamentades en l'aproximació històrica i social del grup de recerca GIRAS de la UPC, del qual neix aquesta tesi, per continuar defensant una relació entre projecte i història basada en un coneixement profund del lloc i una arquitectura dialògica que mantingui l'equilibri entre extrems oposats.

D'una banda, la tesi de Tostado ha estat molt significativa per fer avançar la teoria del projecte arquitectònic cap a la contraposició dels conceptes d'història i projecte, en la recerca de la confluència entre la ficció i la realitat en el lloc, reforçant la idea de vincle necessari entre aquests conceptes que es contraposen. No hi ha història sense innovació, ni innovació sense història. D'altra banda, la tesi de Bagnato aporta explicacions clau per entendre la millor solució possible davant d'aquesta aparent contradicció entre el nou i el vell, definint una aproximació contemporània basada en el xoc poètic, en la remarcada contradicció que ofereix la possibilitat a l'arquitecte d'innovar fent

convergir la invenció en la col·lectivitat. Una solució que reforça una innovació des de l'abstracció i no des de la reproducció mimètica. Finalment, la tesi de J. Nathan Martínez ha estat molt important per avançar en la defensa d'un estudi sobre la intervenció arquitectònica des d'un punt de vista cultural, aquesta tesi posa en focus en el rol de l'arquitecte en el moment de fer una abstracció de la gran quantitat de referències disponibles, pel que fa a vestigis tangibles i intangibles dels edificis antics, fent de la intervenció una síntesi històrica que genera noves relacions entre subjectes i objectes d'èpoques diferents.

Aquesta tesi és original respecte a les anteriors desenvolupades al grup GIRAS perquè fa un estudi de l'arquitectura de la ciutat que incorpora els resultats dels estudis sobre la configuració de la forma urbana, les visions poètiques prefiguratives dels arquitectes, i els resultats dels estudis refiguratius sobre el comportament social, demostrant que els intercanvis dialògics entre les tres aproximacions ajuden a observar la ciutat com un únic cas d'estudi comú, amb tota la seva complexitat.

PRECEDENTS SOBRE EL CAS D'ESTUDI DE MORELLA

Morella, capital de la comarca dels Ports, a Castelló, ha encisat molts estudiosos pel resultat de l'acció combinada de la naturalesa i l'acció humana, així com per la seva significació simbòlica i històrica pel País Valencià. Per aquest motiu es disposa d'una quantitat d'estudis i aixecaments considerable. Així com a l'inici del comentari sobre els precedents sobre el marc teòric faig constar que era quasi impossible abastar tot el material existent, en el cas dels precedents sobre el cas d'estudi la intenció de recopilar informació ha estat més ambiciosa. Al llarg dels anys he recopilat una gran quantitat de bibliografia sobre la ciutat des d'un punt de vista interdisciplinari: arquitectes, historiadors, arqueòlegs i habitants que han volgut parlar de la ciutat. A continuació faig un resum dels estudis més importants, però molts altres llibres i articles sobre Morella apareixeran al llarg de la tesi.

Des del punt de vista arquitectònic l'estudi més rellevant fins al moment sobre el nucli urbà el va desenvolupar la Universitat Politècnica de Catalunya, amb la publicació dels treballs del Centre Internacional d'Estudis del Patrimoni Construït dels cursos els anys 1993 i 1994 en dos llibres: *Morella: el centre històric* i *Propostes d'intervenció pel centre històric de Morella*. Aquests llibres van aportar nova documentació gràfica important a diferents escales, reelaborada pels arquitectes a partir dels documents del Pla General d'Ordenació Urbana de Morella, publicat l'any 1986 en dos extensos volums editats per la mateixa Generalitat Valenciana i que té interès per la gran quantitat de material que s'hi compila. El resultat de l'anàlisi d'aquests treballs de la UPC, mostra de manera gràfica relacions espai (de l'escala geogràfica a l'arquitectura existent)- temps (diversos cicles propis), canvis d'escala de representació, tipologia edificada i morfologia urbana. A més aporta una nova hipòtesi sobre l'evolució urbana, tot i que actualment ha quedat ja desfasada. La finalitat d'aquest estudi era explicar quina ha estat l'evolució de Morella al llarg dels segles.

Urbanisme i vida a la Morella medieval: (segles XIII-XV) de l'historiador Josep Alanyà i Roig, és un llibre fonamental que fa referència a molts documents històrics originals dels arxius de Morella (eclesiàstic, municipal i notarial) i de la Corona d'Aragó sobre el període medieval, que per raons religioses, polítiques i històriques, ha estat el període més estudiat. Es tracta d'un llibre escrit amb molt rigor acadèmic i ha estat fonamental per orientar la recerca i aportar informació per localitzar fonts originals. Altres aportacions anteriors i importants en la línia interpretativa de la ciutat són per exemple: de Segura Barreda *Morella y sus Aldeas*, de 1868; de Salvador Gaspar *Castillo murallas y torres de Morella* de l'any 1982; *Fortificaciones de Morella: reconstrucción de 1873-1875* de 1992; i *El castillo de Morella: datos sobre su evolución*, de 1996. Entre altres de les nombroses aportacions destacaria les de Grau Montserrat, Milian Boix, Milian Mestre, Ortí Miralles, Gamundí Carceller i Oliet Palos.

La tesi de María Guardiola Canet, llegida l'any 2014 a la Universitat Politècnica de València, titulada "Los trabajos de Alejandro Ferrant Vázquez en Cataluña como arquitecto conservador de la Cuarta Zona 1940-1976" sembla no estar directament relacionada amb el tema, però ha estat fonamental per localitzar i estudiar la importància que l'arquitecte restaurador Alejandro Ferrant Vázquez va tenir en la interpretació i conservació de la imatge del castell i de les muralles de Morella en l'època franquista.

D'altra banda, algunes obres arquitectòniques contemporànies de Morella construïdes entre finals dels vuitanta i principis dels 2000, han destacat en el panorama internacional arquitectònic i han tingut una àmplia difusió en les revistes especialitzades d'arquitectura, en els llibres publicats sobre l'obra dels autors, i/o en catàlegs d'arquitectura del País Valencià. Aquestes obres són l'escola-llar d'Enric Miralles i Carme Pinòs (1986-1995) que va rebre el Premi Nacional d'Arquitectura el 1995; l'institut de secundària projectat pels arquitectes Helio Piñón i Nicanor García (2001-2007); la rehabilitació de la casa del Consell rehabilitada pels arquitectes Miguel del Rey i Iñigo Magro (1990-1996), que va rebre el premi Europa Nostra; i el centre de salut a l'antiga església de Sant Miquel, de Francisco García Merino (1987-1989).

El punt de vista original respecte als estudis anteriors sobre Morella consisteix en un major èmfasi en la ciutat com un únic cas d'estudi que inclou els edificis i els espais públics, els arquitectes i els usuaris. S'exploren també els contextos institucionals i altres contextos com les estructures professionals subjacents en les diferents intervencions arquitectòniques rellevants, així com la seva filosofia i procés de disseny. L'objectiu no és seguir un model convencional d'estudi de la història arquitectònica del tipus cronològic centrat en la ciutat de Morella, seguint la línia del temps, analitzant les principals línies de l'urbanisme occidental com una narrativa seqüencial, sinó més bé centrar-se en diferents temes formals tractats lliurement, des d'un punt de vista crític, movent la discussió a través del temps històric.

2.2 OBJECTIU

L'objectiu principal de la tesi és desenvolupar una metodologia que sigui útil per estudiar la ciutat des de la dialogia arquitectònica, entendre les relacions que es donen entre el procés de pensar el projecte arquitectònic i la història de la professió, tenint en compte diferents veus i punts de vista: el territori; infraestructures de transport i comunicació; jerarquia de circulació rodada i de vianants; interacció social en els espais lliures, verds i oberts; edificis públics i privats; espais urbans amb la seva connexió i accessibilitat; arquitectes; i habitants considerats com a usuaris. L'objectiu és doncs estudiar com tota aquesta complexitat de factors i/o paràmetres de caràcter interdisciplinari, han condicionat i condicionen la configuració de la ciutat.

El model dialògic s'utilitzarà en el següent estudi sobre l'arquitectura de Morella, posant èmfasi en les relacions interactives entre disseny i entorn, un fet patent en la disciplina de la professió de l'arquitecte/a. En aquesta tesi la forma física s'estudia a través de diferents configuracions que funcionen, o que han funcionat, per acomodar i donar suport al desenvolupament de la persona a través del temps i de l'espai.

Una de les premisses principals és que és impossible en el projecte arquitectònic separar el fenomen físic del social. El "físic" facilita activitat humana necessària per a diferents grups de població; accions explicitades en els requisits dels programes de disseny arquitectònic i urbanístic, en les necessitats a les quals el projecte arquitectònic ha de donar resposta d'una manera inclusiva i intergeneracional; per a tota classe de gent i a través de cultures diverses. És el "lloc" idoni per a exercir diferents rols a diferents hores del dia i a diferents escales del territori. El "físic" és tant la configuració de l'espai urbà, com el suburbà i el domèstic. El "físic" facilita, dóna suport, i anima a desenvolupar, diferents actuacions de l'usuari o juga diferents rols en l'escenari físic. És a dir, el "físic" és el lloc en el qual les persones interactuen amb el medi ambient que les envolta. Per tant, el "social" s'estudia a través del comportament, de l'ús que les persones fan de l'espai.

La metodologia dialògica ha de servir per defensar una visió històrica basada en la cultura i en l'espai-temps de l'arquitecte (ment), en el coneixement del lloc (territori) i en la proximitat a les persones (societat) i ha de ser útil per a l'arquitecte per a prendre millors decisions. Ha de servir per tant, per reforçar la història com una eina creativa i productiva en la determinació del projecte d'arquitectura. En resum, l'objectiu d'aquesta tesi consisteix justament en la voluntat de relacionar aquestes tres *bretxes epistemològiques* entre les teories, les metodologies i els seus fonaments.

**CAPÍTOL 3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: EL PRECEDENT
EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIÓ**

3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: EL PRECEDENT EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIÓ

La forma d’investigació arquitectònica més àmpliament desenvolupada és precisament l’estudi de la història arquitectònica, tot i que la tendència tradicional d’aquesta s’està erosionant a poc a poc cap a la interrelació entre diverses històries arquitectòniques més que cap a una història única dominada pel classicisme eurocèntric (Lucas, 2016, p. 16).

La història arquitectònica fa referència a obres i treballs d’arquitectura, reconeixent que es tracta d’un procés actiu, evolutiu i viu en comptes d’una presentació neutral dels “fets”. Però si la història presenta els edificis en forma de catàleg cronològic, no té en compte tota l’arquitectura ni el context de les obres. A més, la forta component cronològica implica una rellevància que caduca amb el temps, i aquest és un motiu suficient perquè molts arquitectes perdin l’interès en la història i els moviments artístics anteriors (Fig. 1).¹

Però les obres que han arribat fins al present, estan vives, són una part de l’arquitectura que existeix i de la qual podem tenir una experiència nova. En l’elaboració d’una història arquitectònica, cal considerar el paper del prototip i del precedent, ja que l’evolució de la disciplina dels projectes arquitectònics es basa sempre en models passats malgrat les ruptures percebudes i/o els salts com l’aparició del Moviment Modern (Fig. 2).

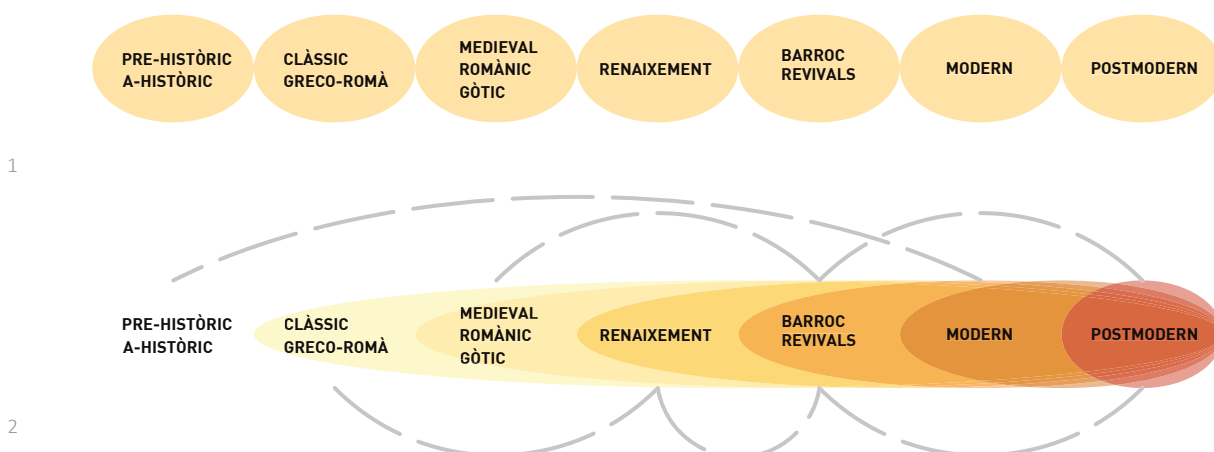
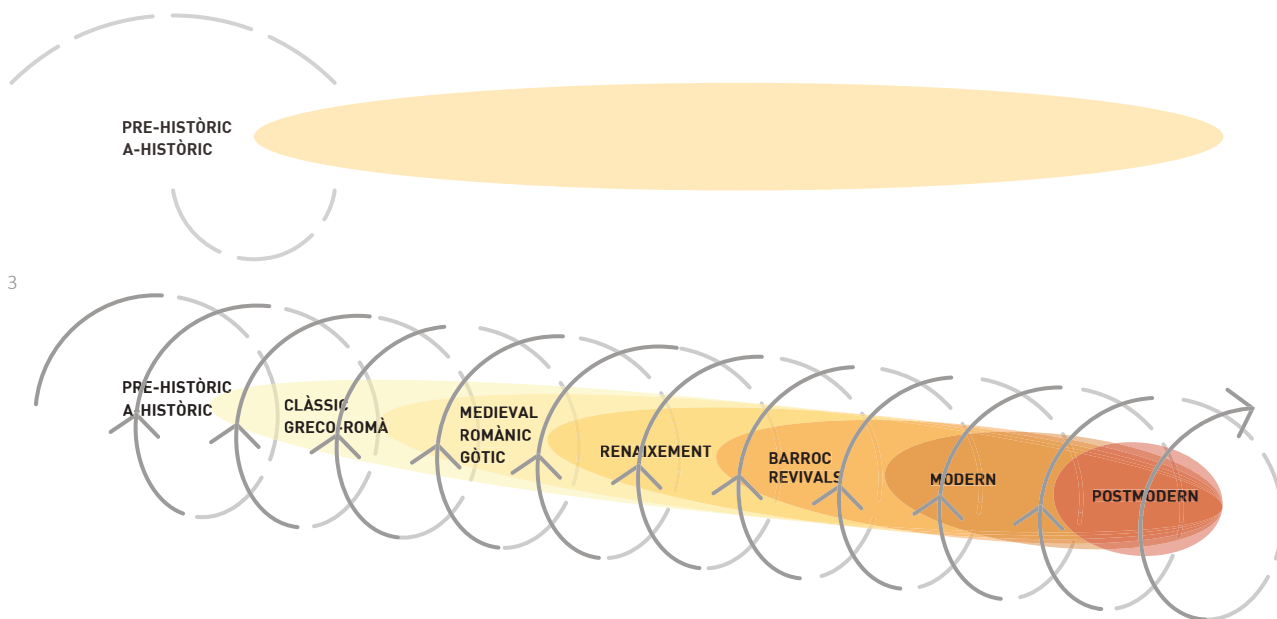


Fig. 1. Esquema d’una història arquitectònica única dominada pel classicisme eurocèntric: Catàleg cronològic. (Elaboració pròpia).

Fig. 2. Esquema d’una història arquitectònica que té en compte el prototip i/o el precedent. (Elaboració pròpia).

¹ Idea original extreta de la conferència d’Essy Beniassad: “The place of History and Theory of Architecture in Architectural Education”. Congrés Arquitectònics Arquitectura, educació y sociedad. Cronotopos creativos, paisajes culturales e imaginación dialógica (homenaje a Mijail Bajtín). Barcelona, 2013.



El refugi primitiu alimentava el Moviment Modern, però el refugi primitiu no té història, i d'aquesta manera el Moviment Modern va tractar d'alliberar-se de la història (Fig. 3). No serà fins a l'arribada del moviment postmodern, que es tornarà a fer referència explícita als edificis i als projectes del passat. Però, el fet contrastable per tothom és que tots els estils històrics existeixen en el present i junts (Fig. 4). En aquest capítol es fa referència a diverses històries arquitectòniques, totes elles rellevants en el camp d'aquesta temàtica concreta, la relació entre projecte i història. La finalitat és reflexionar sobre alguns moments de la història de la professió després de l'aparició del Moviment Modern en els quals la tradició s'ha considerat un precedent fonamental en el procés de projectar, és a dir, un material indispensable pel projecte arquitectònic.

Les històries arquitectòniques exposades a continuació són diverses i poden llegir-se en l'ordre en què apareixen o de manera independent segons la temàtica. Les raons per les quals estan presents en aquesta tesi són diferents: La primera història arquitectònica posa en dubte la coherència entre teoria i pràctica de la ruptura amb el passat del Moviment Modern. Per tant posa en dubte una història única dominada pel classicisme eurocèntric. En la segona descobreix i valora una "escola", la muratoriana, que ha resistit el pas del temps adaptant-se als canvis constants amb l'objectiu d'avançar en l'estudi la ciutat històrica a partir de les traces (romanes, medievals, renaixentistes, barroques, etc.). Altres històries estan presents per analitzar la connexió de la modernitat amb l'arquitectura vernacular i/o de cultures primitives, en alguns casos amb la finalitat d'alliberar-se del pes de la història de l'arquitectura, en altres entenent l'arquitectura vernacular com a cultura. Per últim, hi ha altres històries que no han estat basades en edificis o ciutats sinó en llibres i teories que han marcat una generació i un canvi de rumb fonamental en la professió de l'arquitecte. Aldo Rossi amb *L'architettura della città* i Tafuri amb *La sfera e il laberinto*, entre altres des del postmodern, tornen a fer referència als arquitectes, edificis i projectes del passat.

Fig. 3. Esquema del refugi primitiu com a precedent únic del Moviment Modern. Alliberament de la història única. (Elaboració pròpia).

Fig. 4. Esquema de la interrelació entre diverses històries arquitectòniques que contenen l'element d'origen, la continuïtat i el canvi. Una teoria interpretativa del procés des de la historicitat concreta i personal. (Elaboració pròpia).

3.1 RUPTURA AMB EL PASSAT?

Cap als anys cinquanta del segle XX, Lewis Mumford al llibre *Art and Technics*² denunciava que a conseqüència de l'aparició de noves formes de construcció per un desenvolupament rapidíssim de la tècnica s'havien començat a deixar desateses les exigències de la personalitat humana, i al rebutjar alguns símbols del passat, s'havien rebutjat també necessitats, interessos, sentiments i valors humans. El llibre *Vers une Architecture* de 1923 de Le Corbusier, està ple d'exemples d'aquesta sobrevaloració de la tècnica (Fig. 5-6).

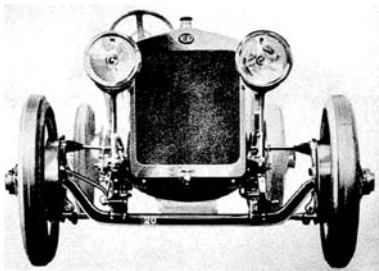
126 TOWARDS A NEW ARCHITECTURE



PERMAN

5

AUTOMOBILES



DELAGÉ, 1921

If the problem of the dwelling or the flat were studied in the same way that a chassis is, a speedy transformation and improvement would be seen in our houses. If houses were constructed by industrial mass-production, like chassis, unexpected but sane and defensible forms would soon appear, and a new aesthetic would be formulated with astonishing precision.

6

Fig. 5 i 6. Imatges extretes del llibre de Le Corbusier, *Vers une Architecture*, de 1923, p.126 i 132. La imatge del cotxe "Delage, 1921", va acompanyada del text: "If the problem of the dwelling or the flat were studied in the same way that a chassis is, a speedy transformation and improvement would be seen in our houses. If houses were constructed by industrial mass-production, like chassis, unexpected but sane and defensible forma would soon appear, and a new aesthetic would be formulated with astonishing precision".

Lewis Mumford va defensar sempre l'arquitectura com el decorat permanent d'una cultura, on el símbol i la funció han d'estar en harmonia, per tal de no crear confusions i perturbacions en la vida de les persones. Per explicar l'oposició entre els defensors de la bellesa simbòlica i la bellesa funcional, va utilitzar l'exemple de la confrontació entre les doctrines de Greenough i Ruskin. La doctrina de l'escultor americà Greenough basada en el principi de Lamarck sobre la forma al servei de la funció, dóna per suposat que les formes canvien quan canvien les funcions i que les noves funcions no poden expressar-se en les formes velles. Aquesta doctrina va calar en l'arquitectura del Moviment Modern. D'altra banda, hi ha la doctrina anterior de Ruskin, que afirma que la construcció és una cosa i l'arquitectura una altra. Segons aquesta teoria, un edifici només es converteix en arquitectura quan l'estructura queda ressaltada amb escultures i pintures originals.

L'objectiu de Mumford en aquella època era reconciliar aquestes dues teories, defensant els edificis concebuts i modelats per a obtenir un grau màxim d'expressió fent servir els elements materials més apropiats per la construcció, i defensant que només quan l'arquitecte té els mitjans suficients per a jugar lliurement amb l'estructura com un tot, reunint la planta i els volums en una unitat plàstica, subratllant els seus significats i intensificant els seus valors espacials, emergeix realment l'arquitectura de la construcció, i en aquest moment queden reconciliats Ruskin i Greenough, la bellesa simbòlica i la bellesa funcional.

No és possible aïllar una doctrina de la realitat social en la qual va calar. Segons Mumford, el nou funcionalisme arquitectònic que defensava el Moviment Modern era conseqüència d'un renovat impuls religiós. Aquells sincers esperits cristians que aspiraven a retornar a la senzilla innocència de l'església cristiana primitiva, rebutjaven l'ornamentació de qualsevol classe, en la manera de vestir i de parlar, com una ofensa a la puresa d'esperit interior, i la seva senzillesa, la seva franquesa, la seva modèstia, la seva severitat van exercir un efecte sobre els costums completament desproporcionat (Mumford, 2014, p. 158).

² La data original de publicació és 1952, per Columbia University Press, però l'any 2014 l'editorial espanyola Pepitas de Calabaza va publicar el text traduït per primera vegada al castellà. Les citacions segueixen la paginació del llibre en castellà.



El millor exemple per clarificar la influència de la realitat social sobre el pensament dels primers arquitectes moderns el trobem en l'assaig "Ornamento y delito" (Loos, 1972). Segons explica Juan José Lahuerta (Lahuerta, 2015), l'ornament que Adolf Loos criminalitza l'any 1908, en un llenguatge carregat amb el vocabulari de l'antropologia criminal i el bioevolucionisme, té menys a veure amb la decoració dels edificis que amb els tatuatges, els pírcings i les plomes. Loos va adoptar creences pseudocientífiques de finals del segle XIX, que van donar forma a la cultura de principis del segle XX, com ara que l'ornament era una característica dels pobles primitius i salvatges, que l'ornamentació excessiva anava contra el progrés i contra l'home civilitzat, que els tatuatges eren propis de delinqüents, mariners i soldats, que els grafitis eren un símptoma de degeneració, i fins al punt de dir que com més baixa és una cultura, més alt és el nivell d'ornament.

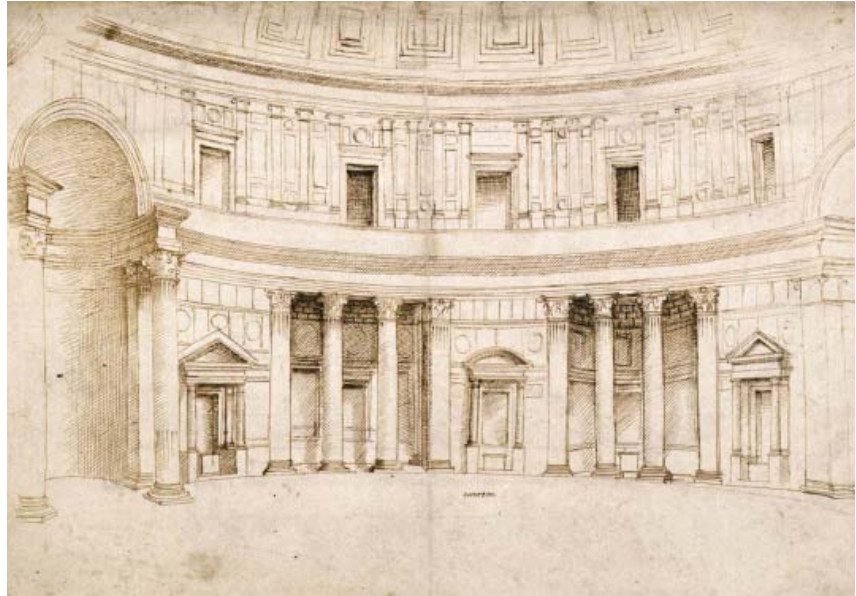
Però el valor històric que s'atorga al seu famós text és discutible tal com s'ha interpretat pels arquitectes del Moviment Modern. Le Corbusier, que va fer que es publicés el llibre en francès, va dir literalment que Loos havia "escombrat sota els seus peus i havia fet una neteja homèrica". A través d'aquella neteja que se li va atribuir injustament, Loos va influir en el destí de l'arquitectura. L'arquitecte i historiador Peter Henry-Russel Hitchcock, amb el seu llibre *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* de 1929, situava a Loos com un possible precursor del Moviment Modern basant-se en el contingut teòric dels seus escrits, però sense fer menció a la seva obra construïda. De la mateixa manera Peter Collins al llibre *Changing ideals in modern architecture, 1750-1950*, de 1967 reivindica el llibre *Ornamento y delito* i el fa responsable de la desaparició de l'ornamentació. Un altre autor que li atribueix importància a la seva teoria és Reyner Banham, dient que: "entre los contribuidores efectivos del cuerpo de ideas que soporta la arquitectura moderna, uno de los que ciertamente corresponde nombrar, és Adolf Loos" (Banham, 1980, p. 88). La posada en valor de Loos, en un primer moment va estar enfocada en els seus postulats. Però l'absència inicial de referències a la seva obra construïda fa sospitar, que els pensadors del Moviment Modern van interpretar que teoria i pràctica eren una incoherència en l'arquitecte.

L'any 1898, Adolf Loos deixava clar que l'arquitectura no es pot desprendre del precedent. L'arquitecte va dir: "I trobareu la cosa més important: aquesta és que l'estil del 1900 es diferencia d'aquell estil del 1800 només en la mesura que el Frac del 1900 es distingeix del frac del 1800. I no és molta la diferència. Un era de roba blava i tenia els botons d'or, l'altre és negre i té els botons negres. El frac negre forma part de l'estil del nostre temps i ningú ho pot negar... Quan finalment vaig haver de construir una casa, em vaig dir: l'exterior de la casa es pot transformar com a màxim com el frac. Per tant, no molt" (Loos, 2016). L'any 1902, Loos va editar la revista *Das Andere*, titulada "L'altra" i subtitulada "Un diari per la introducció de la cultura occidental a Àustria". En ella l'arquitecte proclamava la seva admiració per la vida moderna, i per la moda i la cultura anglesa i nord-americana de l'època (Fig.7-8).

Fig. 7-8. Revista *Das Andere* (L'altre), N.2. Autor/es: Loos Adolf. Viena, 1903.



9



10

La revista *Casabella Continuità* va dedicar un monogràfic a Loos l'any 1959, que és una mostra de l'interès dels arquitectes i historiadors italians en la recerca d'unes arrels modernes basades en la continuïtat del passat. En l'article d'Aldo Rossi titulat "Adolf Loos, 1870-1933", l'arquitecte diu: "Després de les reserves i dels judicis negatius, sembla que ha arribat el moment d'una avaluació atenta de la seva obra i de la seva personalitat [...] això equival a no seguir privant-nos d'una de les experiències més interessant i pures de l'arquitectura, [...] pocs artistes com ell, han estat valorats tan equívocament" (Rossi, 1975, p. 78-106)³. Loos admirava a Semper, però també a Ruskin, coneixia molt bé Venècia, i la seva obra està carregada de referències del món clàssic. Fins i tot es pot afirmar que ell es considerava un arquitecte clàssic. Per a Rossi la casa en Michaelerplatz de Loos és una de les primeres construccions modernes i és coherent amb la tradició clàssica.

Lahuerta afirma que la façana de la casa de la Michaelerplatz (Fig. 9) és una interpretació que Loos fa de l'interior del Panteó d'Agripa. En una conferència de 1911 titulada "Mi casa en Michaelerplatz" (Loos, 1993), que Loos va escriure per justificar els atacs que havia rebut, comentant la composició de la façana, diu que està molt orgullós del fet que els eixos de les finestres de la planta baixa i de l'entresòl no es corresponguin amb els eixos dels pisos dels habitatges. En la història de l'arquitectura aquest "error" compositiu apareix en un altre lloc: al Panteó (Fig 10). El nivell intermedi del Panteó és una correcció que van fer els arquitectes neoclàssics del segle XVIII, però a principis del segle XX, es va fer una reconstrucció de l'original, amb quatre petites pilastres molt juntes, que no concorden amb res, ni amb els nervis dels cassetons que hi ha sobre. A més, les quatre columnes de l'entrada de la casa de Loos evocuen les columnes corínties que hi ha davant dels nínxols del Panteó i els cassetons d'aquest emblemàtic edifici s'assemblen a les finestres, que tenen una remarcada profunditat.

Fig. 9. Loos, A., façana de la casa de la Michaelerplatz, Viena, 1909-1911.

Fig. 10. Rafael, Panteó, Roma, 1514-1515. Rafael, a diferència de la majoria dels pintors renaixentistes que dibuixen l'interior del Panteó, insisteix precisament en la falta de concordança entre el nivell intermedi, les columnes i els cassetons, interpretant el disseny dels romans.

³ (Traducció de l'autora) Publicat per primera vegada en: Adolf Loos: 1870-1933, *Casabella Continuità*, N. 233, 1959.



11



12

D'altra banda, el gust de Loos pel marbre polit de gran varietat de formes i colors, d'una bellesa múltiple i variada, és compartit amb els arquitectes romans, els arquitectes Bizantins, els arquitectes de l'Edat Mitjana i els venecians que van construir San Marco, una església de marbre de tots els colors. John Ruskin, al seu llibre *The Stones of Venice* (Ruskin, 1981)⁴ deia coses meravelloses sobre aquests marbres, i segurament Loos a més de conèixer bé Venècia, havia llegit el que deia Ruskin, tot i que el va injuriar públicament.⁵

Concretament, Ruskin es fixa en el seu llibre *The Stones of Venice* en una columna que destaca en el transsepte del temple de San Giacomo dall'Orio, un dels més antics de Venècia, portada allà pels venecians probablement des d'algun temple en ruïnes o des d'alguna obra bizantina, exhibida allí com un trofeu (Fig. 11). Un exemple de recapitulació de l'admiració per aquests marbres el trobem en l'obra de Loos, en la columna del saló de la casa Strasser de 1919 (Fig.12), que tot i que no és marbre sinó un estucat, la columna exhibeix un preciós vetejat de marbre. En aquesta casa la columna adquireix el valor de símbol, ja que es tracta d'un element impostat per Loos i que no té cap funció estructural.

Una altra demostració de la necessitat de comprendre el passat dels mestres moderns la trobem al clàssic article de Colin Rowe *The Mathematics of the Ideal Villa* (Rowe, 1978)⁶ on s'examina el paper de la geometria en arquitectura a través de diversos casos d'estudi. En la comparació entre la Villa Foscai (Malcontenta) de Palladio (Fig. 13-14) i la Villa Stein de Le Corbusier (Fig. 15-16), Rowe argumenta que la "nova arquitectura" que reclama Le Corbusier està basada en un estudi rigorós dels seus predecessors, el que contrasta amb la demanda del Moviment Modern d'una ruptura amb el passat. Al posar en aquest text en evidència, entre altres coses, una estructura formal molt similar subjacent en els dos edificis, s'anava explicant com Palladio avançava qüestions fonamentals en l'arquitectura del segle XX, com l'abstracció geomètrica o l'experimentació tipològica en l'arquitectura de l'habitatge, i d'altra banda s'explica de quina manera l'arquitectura pionera de Le Corbusier donava continuïtat a estructures formals del passat.

Queda demostrat que els primers arquitectes del Moviment Modern continuaven referint-se a l'arquitectura clàssica, retiraven l'ornamentació mentre esteticaven estructures produïdes industrialment, com ara ascensors o creuers, però el precedent i la història van seguir sent factors crucials.

Fig.11. San Giacomo dall'Orio, Venècia, 976 dC.

Fig.12. Adolf Loos, villa Strasser, Viena, 1918. Columna en el saló. Philippe Ruault. Extreta del llibre: Adolf Loos. Opere e progetti, Skira editore, Milán, 2007.

4 Publicat originalment entre 1851 i 1853 en tres volums. Sobre el temple de San Giacomo dall'Orio diu: "The verdantique pillar in the south transept is a very noble example of the Jewel Shaft." Ruskin, John. *The Stones of Venice*, Volum 3. p.310.

5 Ruskin va ser públicament injuriat per Césare Lombroso, per Max Nordau, i també per Adolf Loos.

6 Publicat per primera vegada en: *Architectural Review*, 1947, i reeditat en Rowe, C.: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. The MIT Press. Cambridge 1976.



13



14



15



16

Fig. 13-14. Palladio, Villa Foscai (Malcontenta), s.XVI Venècia.

Fig. 15-16. Le Corbusier, Villa Stein, 1927 Vaucresson, França.

No importa la rapidesa dels canvis en els procediments tècnics, la necessitat d'expressió es manté constant en totes les cultures. Com diu Mumford, "el nostre intercanvi amb altres èpoques ha de ser de naturalesa espiritual, és a dir, tot el que agafem del passat ha de desaparèixer en un acte de digestió i assimilació per convertir-se en la nostra pròpia carn i la nostra pròpia sang" (Mumford, 2014, p. 160). Cada època ha de viure la seva pròpia vida, però com una conseqüència de la necessitat de trobar significat i valor en les nostres pròpies obres i en la nostra pròpia època, la nostra civilització no pot prescindir de l'arquitectura simbòlica més del que ho ha pogut fer en altres èpoques.

Tal com explica Mumford, les teories dels funcionalistes van aconseguir suprimir pràcticament tota modalitat de simbolisme històric o arcaic, però posaven de manifest que la mateixa màquina podia convertir-se en objecte de veneració, és a dir, els que van degradar la personalitat humana i sobretot van subordinar el sentiment i l'emoció a l'intel·lecte pur, van compensar el seu error sobrevalorant la tècnica.

Gràcies als avenços en biologia, sociologia i psicologia, comprem l'home com un tot, i cal que els arquitectes demostrin aquesta comprensió en termes que no siguin l'economia, l'eficàcia i la forma mecànica abstracta. La funció no s'ha d'entendre només en el sentit mecànic, aplicable únicament a les funcions físiques de l'edifici, les noves finalitats socials i les noves perspectives psicològiques requereixen noves formes, com les noves capacitats tècniques i funcions mecàniques.

A més a més, una de les funcions primàries de l'arquitectura pot ser la mateixa expressió. La forma segueix la funció i la funció segueix la forma en una interacció rítmica entre necessitat i llibertat. Com va dir Mumford: "En arquitectura la bellesa i la utilitat, el símbol i l'estructura, el significat i la funció pràctica, quasi no es poden separar, fins i tot en l'anàlisi formal, ja que un edifici, per molt poc que el seu constructor hagi volgut que comuniqui, no pot per la seva sola presència, deixar de dir alguna cosa"⁷ (Mumford, 2014, p. 151).

Per tant, s'han exposat suficients arguments per a posar en dubte la ruptura amb el passat que predicava el Moviment Modern. Però actualment encara és necessari recordar que per superar la confusió que van provocar els arquitectes confonent la part mecànica (el funcionalisme) amb el tot, s'han d'integrar en el projecte arquitectònic les funcions objectives i les subjectives per equilibrar les habilitats mecàniques amb les necessitats biològiques, els compromisos socials i els valors individuals.

⁷ (Traducció al català de l'autora) Publicat per primera vegada en: Art and Tecnics. Columbia Universtiy Press. 1952.

3.2 LA HISTÒRIA OPERATIVA: ELS CENTRES HISTÒRICS

Precisament a Itàlia, després de la Segona Guerra Mundial s'expandeix l'interès per la protecció de l'ambient urbà històric, del territori i del paisatge. Fins al moment, l'interès dels arquitectes envers la ciutat històrica quedava emmarcat en el debat més ampli sobre la reconstrucció dels monuments i del seu entorn immediat.

L'obra teòrica de l'arquitecte Saverio Muratori és un punt d'inflexió en l'estudi dels centres històrics. Muratori pretenia fundar una metodologia pròpia d'intervenció a la ciutat antiga. La innovació dels seus treballs teòrics i pràctics, posa el focus en desenvolupar l'estudi urbà de la ciutat per primera vegada a partir de l'estudi profund de la ciutat física construïda. Gràcies a la contribució de Saverio Muratori i de l'escola tipo-morfològica de derivació muratoriana, la lectura profunda del lloc històric i el projecte arquitectònic no s'han independitzat del tot, entenent una "lectura del lloc com a projecte" i un "projecte com a lectura del lloc".

"Non c'è edificazione senza dialogo con coloro per cui si edifica, individui singoli, comunità costituite dai membre dalla famiglia o dai membri della res publica".

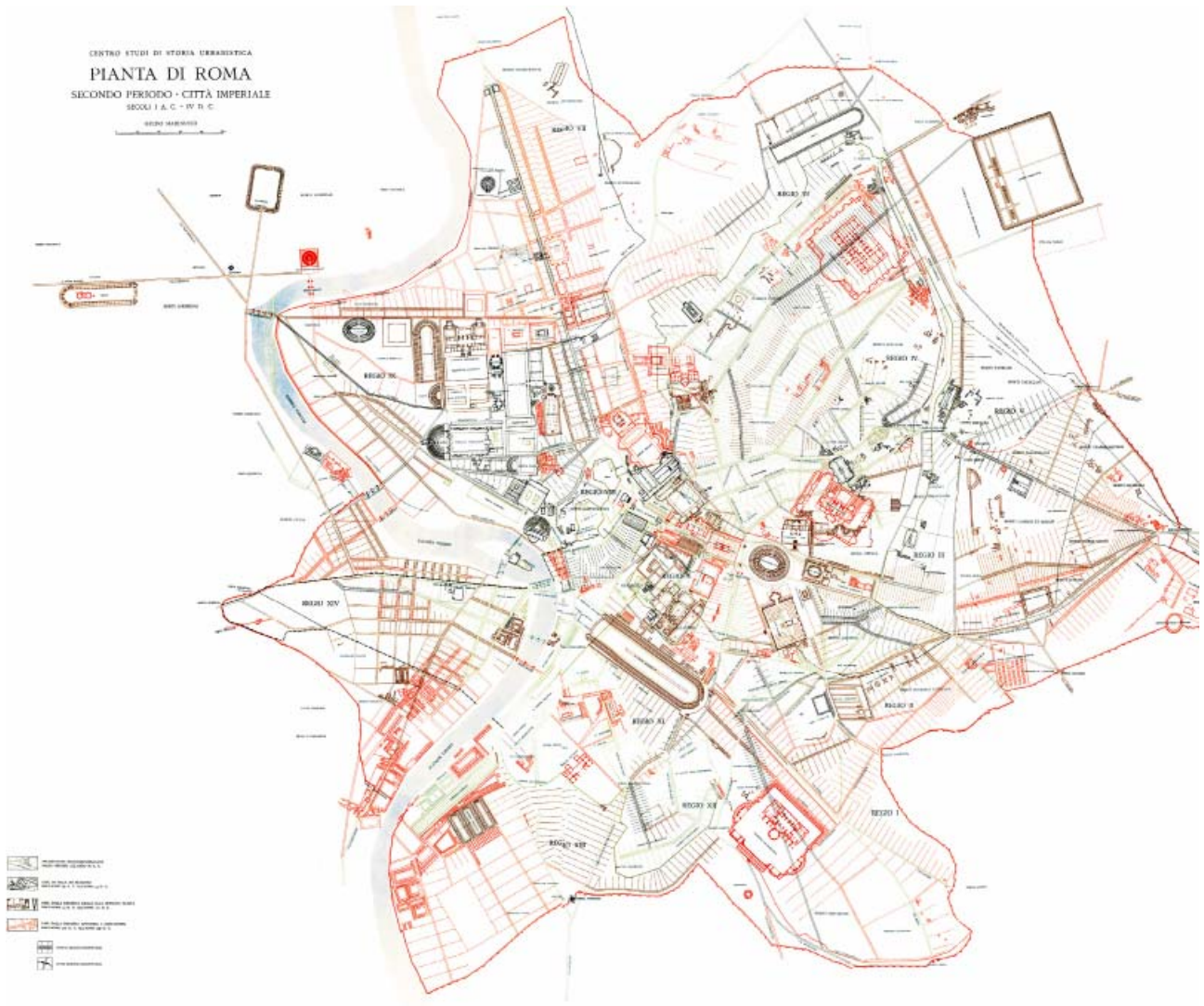
Alberti, Leon Battista (1485). En Mininni (2017) Matera Lucania. Laboratorio città paesaggio, Bari: Quodlibet Studio. p.299.

"Il bisogno pratico, che è nel fondo di ogni giudizio storico, conferisce a ogni storia il carattere di "storia contemporanea", perché, per remoti e remotissimi che sembrano cronologicamente i fatti che vi entrano, essa è, in realtà, storia sempre riferita al bisogno e alla situazione presente, nella quale quei fatti propagano le loro vibrazioni".

Croce, Benedetto (1938). *La storia come pensiero e come azione*. Bari: Laterza.

Muratori va començar la seva vida professional com arquitecte en col·laboració amb Ludovico Quaroni i Francesco Fariello (FMQ). Durant segona meitat dels anys trenta eren considerats un grup revelació de la nova generació d'arquitectes de Roma. Però la Segona Guerra Mundial va interrompre la seva activitat professional, i en aquell moment Muratori va començar a desenvolupar el concepte de *organicità dell'architettura*, partint de les idees de Leon Battista Alberti i d' Erik Gunnar Asplund, segons les quals els edificis formen part d'un tot històricament consolidat, i per tant, s'han de posar en relació amb els valors ambientals de la preexistència. Aquesta visió estava basada en una cultura profundament radicada en els anys trenta i quaranta, segons afirma Mamfredo Tafuri (Tafuri, 1991, p. 35). Els principals conceptes que va desenvolupar en el primer període de la seva producció teòrica van ser la lectura de la ciutat com un organisme viu i com una obra d'art col·lectiva, la planificació dels nous edificis en continuïtat amb la cultura de construcció del lloc, i el concepte de *storia operante*.

La finalitat del pensament de Muratori és lligar el disseny amb l'anàlisi. L'arquitecte busca a través de l'anàlisi del passat els arguments per portar la història al present: "història és avui, i no hi ha una divisió entre avui i el passat que hem deixat enrere". Muratori es va referir a la recerca morfo-tipològica com *storia operante*, que vol dir literalment història operativa o història aplicada. Aquesta és una postura ètica de l'arquitecte, que posa en relació el seu treball amb un camí continu de progrés. Aquest concepte de *storia operante* està fonamentat en l'idealisme hegelian de Benedetto Croce, i com ell, Muratori considera la història com pensament i com acció.



17

L'any 1959 Muratori publica el llibre fonamental: *Studi per una operante storia urbana di Venezia* (Muratori, 1959) que és el resultat de l'aplicació de la seva metodologia a la ciutat de Venècia, desenvolupant les idees de tipus, teixit, organisme i història operativa. En el mateix any es presenta al concurs per la Barene di San Giuliano, enfront de Venècia. Muratori va observar Venècia, va recopilar un conjunt de respostes i va proposar "una pura i simple continuació del passat". L'oposició al projecte guanyador de Muratori va ser tan forta que no es va arribar a realitzar. Els arquitectes moderns es negaven a acceptar la ciència de la ciutat que ell proposava, la ciutat real, com a únic model. En els anys posteriors, Muratori continuarà la seva tasca de recerca sobre les ciutats i l'any 1963 publicarà un estudi sobre Roma: *Studi per una operante storia urbana di Roma* (Fig. 17).

Fig. 17. Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma 1963. Els colors representen diferents fases formatives de la ciutat:

Verd: Preexistències, des de l'origen fins l'any 87 A.C.

Negre: Fase de la dinastia d'Augusto, entre l'any 87 A.C i l'any 14 D.C.

Marró: Fase de la disantia *Giulia*, a la dinastia *Flavia*, de l'any 14 D.C. a l'any 101 D.C.

Taronja: Fase de la dinastia *Antonina* a *Constantino* del l'any 101 D.C. a l'any 337 D.C.

La visió d'una raó basada en la història que defensava Muratori comportava alguns perills difícils de superar, com ara la justificació de les màximes errades històriques, i per això va generar molta polèmica a Itàlia entre els arquitectes després de la guerra. Bruno Zevi va acusar Muratori d'adoptar una postura absurda: "imitar els principals monuments és immoral, i imitar els dialectes locals és tant ridícul com impossible". Benevolo, com arquitecte i com historiador, convençut de la necessitat d'explicar el Moviment Modern a una Itàlia que l'havia rebutjat, del 1968 al 1974 escriu treballs clau sobre el renaixement,

l'arquitectura moderna i la història de la ciutat. A més, va defensar sempre la seva pròpia obra construïda, de caràcter modern. Benevolo es va negar a continuar les tradicions, que no tenien res a veure amb la realitat històrica i a la revista *Casabella* Núm. 242, del 1960, va portar el tema de la confrontació amb Muratori fins a l'extrem de considerar-la un problema cultural. Giancarlo di Carlo, a la revista *Casabella* escriu l'article "Apunts sobre l'incontrolable ascens de la tipologia", deixant clar que s'havia de posar una alarma sobre aquest concepte, vist com un estereotip absolutament rígid, que mesclava tipologia i tipificació. D'altra banda Aldo van Eyck, simplement es va negar a entendre el concepte, com es pot veure en la següent transcripció d'una carta que va enviar a Vittorio Gregotti: "Benvolgut Vittorio, jo mai he fet servir paraules brutes sobre el paper, i mai m'han agradat aquests «-ologia», «-ològic», per tant no puc formar part de la vostra cambra d'horrors intel·lectuals" (Castex, 2013, p. 192)⁸.

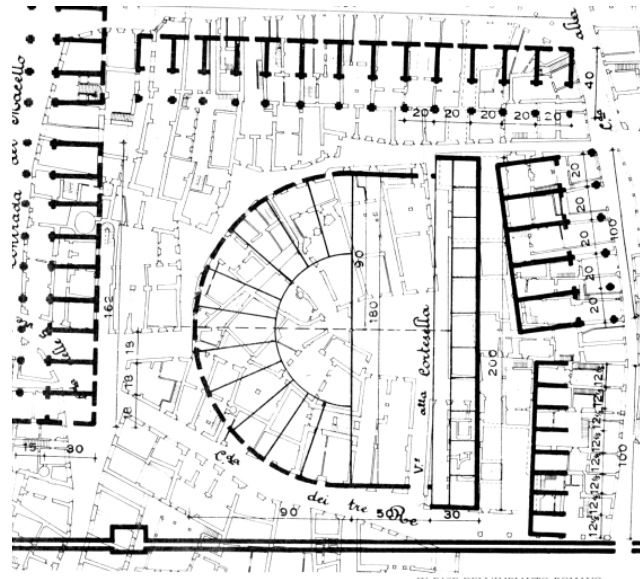
Aquesta forta oposició a les seves idees va repercutir en l'ensenyament de Muratori, que durant els anys seixanta i setanta, estava totalment allunyat de la tendència del moment. L'oposició per part dels estudiants i professors a Roma era forta, i un dels estudiants que va promoure la revolta a la facultat contra la càtedra de Muratori, va ser Manfredo Tafuri. Rebutjaven el seu compromís amb la refundació de l'arquitectura, llunyana al Moviment Modern. A conseqüència del seu aïllament, es va concentrar en les seves reflexions teòriques sobre temes bastant amplis. En aquests anys escriu *Architettura e civiltà en crisi*, el primer llibre de caràcter filosòfic, en el qual exposa els principis del seu sistema de pensament, que parteixen de la idea que l'arquitectura representa el mirall formal de la societat i que la seva crisi és el primer i més evident símptoma de la crisi civil. Segons Muratori, l'única manera d'evitar la crisi recau en la capacitat humana d'establir, a una escala global, una equilibrada relació amb el territori. Per tant, la idea fonamental que vol transmetre és la necessitat de preservar el context edificat i urbà en connexió amb la salvaguarda ambiental.

Amb l'objectiu de buscar els mecanismes per a proporcionar un mètode per les expansions urbanes, el 1967 publica *Civiltà e territorio*, un esquema del seu pensament basat en quatre idees fonamentals: La primera, la revalorització de l'arquitectura com mirall de la civilització, és a dir, connectar les típiques estructures dels assentaments humans amb la típica organització de les societats civils. La segona, el confrontament amb les Belles Arts: l'arquitectura com a realitat col·lectiva i no com a mimesi, menys subjecta a l'arbitrària inventiva individual i més representativa del món de l'home. La tercera, l'interès en el territori: connectar els teixits urbans amb les estructures topogràfiques. I la quarta i última idea bàsica del seu pensament remarca quatre categories de la consciència: lògica, economia, ètica i estètica.

⁸ G. De Carlo, Note sulla incontenente ascesa della tipologia. *Casabella*, N.509-510, gener-febrer de 1984, pàg 46-52.



18



19

El seu equip de professors i ajudants, entre ells, Gianfranco Caniggia, Paolo Maretto, Gian Luigi Maffei, Giancarlo Cataldi, també es va veure exposat al rebuig per part dels altres professors de l'escola de Roma. Però el 1970 es van donar una sèrie de reformes en els estudis d'arquitectura a Itàlia que planificaven l'apertura de noves facultats, la qual cosa va suposar una oportunitat per a tots ells. Precisament el 1972 Gianfranco Caniggia, es trasllada de la facultat d'arquitectura de Roma a la de Florència. Després d'un inicial interès per la història de l'arquitectura recent es va dedicar a l'estudi de la continuïtat tipològica de l'estructura a diverses escales. La seva obra principal en aquest sentit és el llibre publicat el 1963 *Lettura di una città: Como*, en el qual va examinar la complexitat de formacions i transformacions d'una ciutat de traçat antic (Fig 18-19).

Caniggia destaca dins l'escola tipo-morfològica pel seu esforç en la didàctica del mètode d'anàlisi i projecte, a partir de la seva experiència pràctica. Tafuri, tot i mostrar-se molt crític amb Muratori va reconèixer obertament la personalitat i l'obra de Caniggia, que va descriure com "un grande uomo, oltre che un notevole architetto" (Tafuri, 1991, p. 38). L'esforç de Caniggia es va concentrar en convertir el coneixement tipo-morfològic de les ciutats en una eina projectual pels arquitectes. El llibre *Lettura dell'edilizia di base* (Caniggia i Maffei, 1979) es centra en l'estudi de l'estructura de la forma urbana, vista en una progressió d'escala que va des de l'edifici al territori. No analitza per tant el camp de la *structura specialistica* que es refereix als edificis públics i monuments, perquè els considera una derivació de l'estructura de base. Per a Caniggia el coneixement de la forma urbana i de les tipologies històriques de l'habitatge, és el fil conductor que des del centre històric permet passar de l'arquitectura a l'urbanisme, enteses com dues disciplines que no es poden deslligar i que cap d'elles és superior a l'altra. Continuant els estudis de Caniggia, s'han fet estudis sobre moltes altres ciutats. Un exemple és el llibre de G. Strappa, M. Ieva i M.A Dimatteo titulat *La città come organismo: Lettura di Trani alle diverse scale* (Fig. 20-21).

Fig. 18. *Castrum* de Marcello de la ciutat de Como en època romana. Dins Gianfranco Caniggia, *Lettura di una città: Como*. Como, 1963. "II fase dell'impianto romano: *Castrum* di Cn. Pompeo o *colonia* di C. Scipione. Campionatura di tessuto e tipi."

Fig. 19. Teatre, basílica (a l'esquerra) i porxos de la ciutat de Como en època romana. Dins Gianfranco Caniggia, *Lettura di una città: Como*. Como, 1963. "IV fase dell'impianto romano: polarizzazione verso il lago. Campionatura del tessuto e tipi specialistici".



20



21

D'altra banda, el reconeixement de Cannigia dins la facultat d'arquitectura de Florència queda palès en la influència dels seus estudis en el grup *dei Territorialisti*, fundat per Alberto Magnaghi, que en nombroses conferències i publicacions ha fet referència a les seves aportacions (Per exemple: "Congrés Arquitectònics Network 2013").

L'estudi sobre Alnwick del geògraf alemany M.R.G.Conzen, *Alnwick, Northumberland: A Study in Town Plan Analysis*⁹ (Conzen, 1960), li va servir a J.W.R. Whitehand per comparar-lo amb l'estudi de Como per part de Caniggia, i per trobar una sèrie de similituds entre l'aproximació de les dues escoles, la italiana i l'anglesa i així estimular les relacions d'unió a través de l'ISUF (International Seminar on Urban Form). Aquestes similituds, Whitehand les resumeix en quatre aspectes: el primer, que tots dos van enfocar els seus estudis en les ciutats enteses com a fenòmens històrics; el segon, que el dos van conceptualitzar aquests fenòmens d'una manera que contrastava amb les aproximacions descriptives dominants; el tercer, que van reconèixer cicles en el desenvolupament i van establir períodes de creació i adaptació de les formes físiques; i finalment, el quart, que van destacar les formes predominants en el paisatge, és a dir, l'enorme quantitat d'edificis ordinaris, en lloc de la petita minoria d'edificis de distinció arquitectònica (Whitehand, 2002, 2003).

Però, aquest procés d'enteniment ha trobat diverses dificultats. D'una banda, les diferents trajectòries de les disciplines de l'arquitectura i la geografia. D'altra banda, els diferents objectius dels principals autors: Caniggia va estudiar forma urbana amb finalitats prescriptives, amb l'objectiu de desenvolupar una teoria del disseny de la ciutat, mentre que M.R.G. Conzen va estudiar la forma urbana amb finalitats únicament descriptives i exploratòries.

Per tant, s'ha verificat el progressiu pas de l'escola de Muratori, quan estava en vida amb els seus alumnes i ajudants, a l'escola muratoriana, quan el seu ensenyament ha estat difós a vàries facultats italianes, sobretot del sud del país, fins al reconeixement de l'escola tipo-morfològica de derivació muratoriana que ha trobat a l'ISUF (*International Seminar on Urban Form*) i en la Morfologia urbana un fèrtil terreny internacional en l'àmbit del qual poder confrontar la recerca actual.¹⁰ Tot i les constants oposicions a la visió de Muratori d'una història aplicada en el projecte en un camí continu de progrés, rebutjada per molts altres arquitectes com l'única història possible, els seus estudis, juntament amb els de Caniggia i Conzen, són una herència metodològica importantíssima per l'estudi de les formes urbanes històriques.

Fig. 20. Hipòtesi d'implantació de la quadricula romana a partir de les traces del teixit històric actual a Trani. (Strappa, Ieva, i Dimatteo, 2003, p.69).

Fig. 21. Creixement de les parcel·les envaint part del carrer original de planificació romana a Trani (Strappa, Ieva, i Dimatteo, 2003, p.76).

⁹ Els estudis de Conzen es basen en tres components bàsics de la planificació urbana: El primer és la planificació urbana que consisteix en el sistema de carrers, els patrons de parcel·lació i la disposició de l'edificació a nivell del sol; el segon és l'ús del sol i de l'espai i el tercer l'edificació construïda que defineix la ciutat en les tres dimensions. Conzen va mantenir un enfoc morfològic en un moment en què els geògrafs estaven afavorint l'anàlisi funcional i els mètodes estadístics.

¹⁰ Giancarlo Cataldi diferencia quatre etapes: (1) Saverio, 1910-1973, (2) L'escola romana de Saverio Muratori, 1960-1970, (3) Escola muratoriana (1970-2000), (4) Escola tipo-morfològica italiana.

3.3 EL RETORN AL PASSAT SENSE ABANDONAR LA MODERNITAT

Als anys cinquanta sorgeixen a Europa diversos moviments crítics amb el Moviment Modern o Estil Internacional defensat per Ph. Johnson i E. R. Hitchcock en les exposicions del MoMA New York dels anys trenta, on la presència de Wright, Neutra i Shindler era molt escassa. El Moviment Modern dominant, pràcticament només considerava lliure de tota sospita de poca "autonomia" disciplinar respecte a l'arquitectura del passat a Mies van der Rohe¹¹.

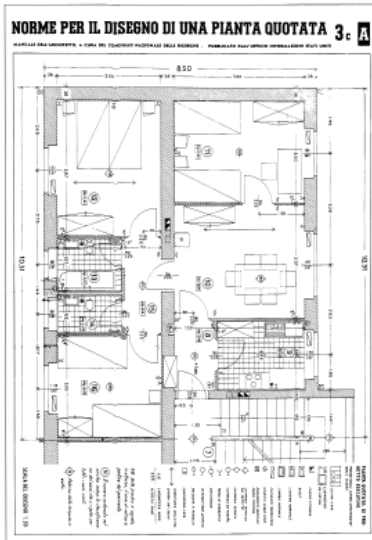
Aquests moviments europeus crítics tenien en comú la posada en dubte de la filosofia positivista i el paradigma de la màquina. Es volia oblidar la idea de canviar radicalment la societat, les formes de vida o el model productiu, per donar resposta a la problemàtica relació entre el projecte arquitectònic i la tradició d'una manera realista, plantejant la recuperació de la memòria històrica com un problema del projecte modern. La tesi doctoral de J. Sanahuja (Sanahuja, 2016) documenta perfectament aquesta tendència del retorn al passat, sense abandonar la modernitat, que s'havia viscut a Europa en els anys cinquanta com un fenomen de la mentalitat comuna, però també com un fenomen en l'àmbit més específic de la cultura arquitectònica.

A Itàlia, l'idealisme hegel·lià de Benedetto Croce, havia dominat el pensament estètic durant el període d'entreguerres, però l'aportació teòrica del filòsof i polític marxista Antonio Gramsci¹², va resultar decisiva per definir una nova aproximació *realista* des de l'arquitectura en la postguerra a Itàlia, en certa manera contraposada a l'idealisme de Croce, i a la *storia operante* de Muratori.

Després de la guerra a Itàlia hi havia la necessitat de reconstruir, i aquest esforç de reconstrucció es va intensificar en les principals ciutats italianes. En el període entre 1949 i 1963 es van desenvolupar nous districtes d'habitatge social a Roma, coneguts com INA-casa. Els desenvolupaments portats a terme tenien algunes idees en comú: sortir de la repetició i del caràcter mecànic del Moviment Modern, abandonant el funcionalisme per centrar-se en els problemes reals de la gent, i desenvolupar una cultura de la classe treballadora, amb característiques locals i tècniques tradicionals. Aquesta arquitectura pretenia ser més comunicable i per tant més popular, i es plantejava com una alternativa a l'abstracció i l'hermetisme dels arquitectes italians dels anys vint i trenta. Va prendre el nom de *realista* en paral·lel al cinema i la literatura italiana de postguerra, ja que partia de la

11 Em refereixo a les exposicions del MoMA New York als anys trenta que van originar una violenta confrontació entre Lewis Mumford i Philip Johnson a conseqüència de l'escassa presència de les obres de Wright, Neutra i Shindler contra l'opinió de Mumford. La reflexió crítica d'aquest debat està reproduïda a la revista *Arquitectonics* núm. 21/22 *Arquitectura y virtualidad*. Edicions UPC, Barcelona, 2010.

12 Gramsci proposava en els seus "Quaderni del carcere" una fusió entre l'alta cultura o cultura moderna i la cultura popular tradicional.



22

mateixa acceptació de la realitat existent, amb les seves limitacions econòmiques i materials com a matèria projectual.

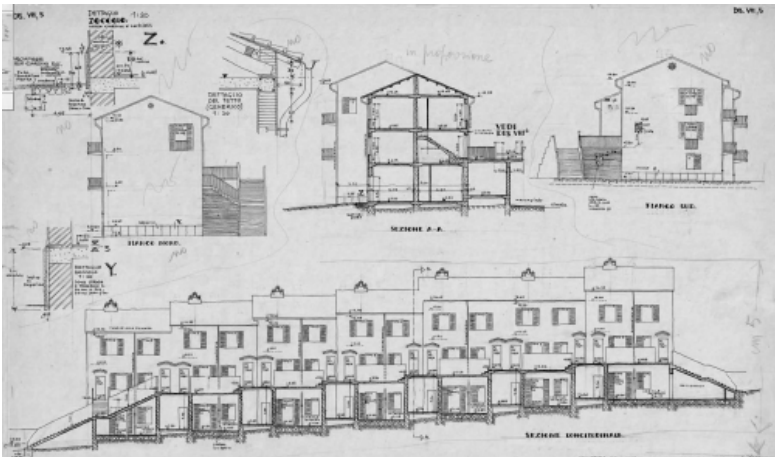
Realisme volia dir sentit de la realitat, actuar en consonància amb la realitat, amb totes les contradiccions i les inquietuds que se'n deriven d'aquesta. Quarioni, Ridolfi i Gregotti, representen a Itàlia la superació d'una visió purament formal i visual de l'arquitectura, per donar molta més importància al sistema de realització (econòmic, polític i cultural). Aquesta és una visió antiidealista, antihegeliana, l'arquitectura no és pura forma, l'arquitecte no és un geni constructor que produeix les seves obres en total aïllament gràcies a una enorme intuïció, sinó que el seu treball consisteix en una contínua interacció amb la realitat amb totes les seves components (Gregotti, 1997).

L'objectiu del programa INA-casa era reduir la desocupació, amb treballadors de baixa qualificació, el que va produir una reacció antitecnològica. Un resultat d'aquesta actitud va ser el *Manuale dell'architetto* del 1946, supervisat per Mario Ridolfi. Aquest manual va ser àmpliament difós, amb l'objectiu de definir un cert grau d'homogeneïtat tipològica i lingüística. Es tracta d'una recopilació de detalls arquitectònics de tradicions populars a totes les escales de la construcció, des de la implantació urbanística, fins als petits detalls, com ara mobles d'obra, fusteries i balcons. Aquest manual va tenir una gran influència en els arquitectes contemporanis, però va ser qualificat per Manfredo Tafuri com "catàleg del retard tecnològic" i va ser acusat de coartar el necessari desenvolupament de les tècniques constructives en cristal·litzar aquests exemples d'un baix desenvolupament tecnològic com a catàleg d'opcions disponibles (Pizza, 1985) (Fig. 22).

Pràcticament des de la construcció del Quartiere Tiburtino (Fig. 23-24) que va reunir els arquitectes Mario Ridolfi i Ludovico Quaroni, aquest barri es va convertir en un model per a nombrosos barris de la perifèria. La configuració de l'espai públic pretenia aconseguir uns carrers fàcils de reconèixer tot i la diversitat tipològica dels edificis. D'altra banda, les articulacions entre els edificis feien referència a la diversitat formal i a la riquesa d'espais dels pobles italians, formats per agregació al llarg del temps. Giancarlo Caniggia va fer una dura crítica als desenvolupaments de l'INA-Casa. Per a Caniggia l'ús de diferents tipus era un frau, un disseny de basar la composició en la diferència, per crear varietat. L'essència del problema era: l'espai buit entre els edificis no tenia ús, el resultat eren edificis aïllats com objectes en un espai indeterminat. Caniggia defensava el terme *area di pertinença* per explicar que cada element construït ha d'estar associat a un espai obert, que està determinat per aquest.

El clima arquitectònic de la segona meitat dels cinquanta a Milà, es troba reflectit en la revista *Casabella Continuità*, dirigida en aquell moment per Ernesto Nathan Rogers (entre 1953-1965), que estava present als CIAM, els Congressos Internacionals d'Arquitectura Moderna fundats el 1928. Gràcies als seus contactes internacionals la seva opinió s'estenia més lluny de les fronteres italianes, ja que tractava temes

Fig. 22. Mario Ridolfi, *Manuale dell'architetto*, Roma, 1946. Normes per al disseny d'una planta quadrada.



23



24

més enllà dels estrictament locals. El component ètic de la professió de l'arquitecte adquiria en aquell moment una important presència en tractar temes amb implicació política i social. A la redacció de la revista es discutia sobre la crisi del Moviment Modern, i entre els col·laboradors habituals estaven Rossi i Gregotti (Gregotti i Pedretti, 1997). La revista destacava tant les noves generacions d'arquitectes italians com els arquitectes moderns més oblidats com Loos o Perret. L'article de 1957 d'Ernesto Nathan Rogers, "Continuità o crisi" publicat a les pàgines de la revista *Casabella-Continuità* (Rogers, 1957, p. 3-4), que es va traslladar a l'editorial de la revista catalana *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* un any més tard, feia referència al canvi que s'havia donat en l'arquitectura dels mestres de la primera generació de l'arquitectura moderna, posant com a exemple la capella de Ronchamp de Le Corbusier, finalitzada el 1954.

Rogers proposava "ampliar els horitzons" de l'arquitectura moderna reincorporant-la a la tradició. Si, com argumentava, la ruptura amb el passat de les avantguardes va ser només un fenomen contingent, a causa de la necessitat de trencar amb la mimesi estilística, l'arquitectura moderna podia doncs recuperar la seva relació amb la tradició si en lloc d'utilitzar-la com a model a imitar la feia servir com una més de les dades de partida del projecte arquitectònic, com ho eren ja el programa o l'emplaçament. Rogers va proposar estendre els límits de la definició de patrimoni històric per poder incloure també les expressions artístiques populars i no només les manifestacions d'alta cultura. L'aproximació a la cultura popular va suposar el redescobriments d'aspectes desatesos per la historiografia que, pel mateix fet d'haver-se transmès espontàniament —o almenys sense imposicions ideològiques— tenien l'atractiu de proporcionar un coneixement vital de les tradicions d'una determinada cultura. Però Rogers no renunciava tampoc a la tradició culta, ja que considerava que l'arquitecte ha de poder utilitzar-les alhora com a punt de partida i així: "Ajuntar-les en una sola tradició (...) La solució està en la vital convivència de l'energia autòctona de la tradició espontània amb les aportacions originals que conformen el patrimoni universal del pensament" (Rogers, 1954).¹³

Fig. 23. Mario Ridolfi, edifici B del Quartiere Tiburtino K7, Roma, 1950-1954. Alçats i seccions.

Fig. 24. Mario Ridolfi i Ludovico Quaroni: Planta d'ordenació general 'Quartiere INA Casa Tiburtino', 1951.

13 (traducció de l'autora) "Saldarle in un'unica tradizione (...) La soluzione è nel vitale connubio tra le energie autoctone della tradizione spontanea con gli originali apporti di quelli correnti che formano il patrimonio universale del pensiero."



25



26

A Barcelona, el realisme va tenir repercussió en l'arquitectura catalana a finals dels seixanta i principis dels setanta, on es va arribar a formar un grup d'arquitectes i obres, que s'identificaven amb el moviment. Es tracta del que alguns dels seus membres i/o crítics van denominar com "Escola de Barcelona". Estava format concretament per l'estudi de Bohigas, juntament amb Martorell i Mackay i per l'estudi de Federico Correa i Alfonso Milà, al costat d'un grup d'arquitectes de la generació immediatament posterior: Ricardo Bofill i els seus col·laboradors, el Studi PER, format per Óscar Tusquets, Cristian Cirici, Lluís Clotet i Pep Bonet, l'estudi format per Lluís Domènech, Ramon Maria Puig i Laureano Sabater, i, finalment, l'estudi que formaven Lluís Cantallops i Jaume Rodrigo.

En diversos articles, Fullaondo, Bohigas o Piñón van tractar de definir les característiques en comú entre els arquitectes que integraven l'Escola de Barcelona, entenent el concepte d'"Escola" no en el seu sentit acadèmic estricte sinó referint-se a un conjunt d'obres realitzat per arquitectes provinents respectivament d'aquesta ciutat amb les suficients intencions i característiques comunes per poder ser considerades conjuntament. El 1977 Helio Piñón va escriure *Arquitecturas Catalanas*, en el que va incloure com a exemple de l'Escola de Barcelona els apartaments de Santa Àgueda de l'estudi MBM a Benicàssim, Castelló (Piñón, 1977, p. 74) parlant en el text de la "voluntat pintoresca" i del seu "simbòlic homenatge al paisatge popular" (Fig. 25-26).

Al mateix temps, a Itàlia, un grup d'arquitectes format per Gabetti i Isola, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi i Paolo Porotoghesi, entre d'altres, estaven defensant un moviment anomenat neoliberty, fonamentat en la recerca dels elements vàlids de la història i la tradició, mitjançant el qual defensaven la recuperació dels estils històrics, i en concret del liberty —art nouveau— italià (Fig. 27). Aquest interès pel liberty podia traduir-se en la recuperació de valors positius, o en una imitació superficial i nostàlgica, de manera que el debat entre defensors i detractors a Itàlia va prendre gran rellevància. Manuel Ribas Piera es va posicionar del costat del neoliberty al declarar-se obertament

Fig. 25. MBM (Martorell-Bohigas-Mackay). Apartaments de Santa Àgueda a Benicàssim, Castelló. 1966-1968. Fotografia de David Mackay, 1979. (Sanahuja, 2016, p. 22)

Fig. 26. MBM (Martorell-Bohigas-Mackay). Apartaments de Santa Àgueda a Benicàssim, Castelló. 1966-1968. Fotografia del conjunt el en moment de fi d'obra atribuïda a Francesc Català Roca. (Sanahuja, 2016, p. 8)



27



28

a favor d'un neomodernisme, que recuperés l'estil Modernista (Fig. 28). En una conferència realitzada per al Centre d'Estudis Gaudinistes, afirmava que el Neoliberty no era “una simple equivocació o un simple desviacionisme sense importància”, sinó “una reacció contra la intemporalitat de l'arquitectura moderna (...) un nou humanisme”.¹⁴

Rogers considerava que la seva posició es trobava equidistant entre els defensors del neoliberty, i els seus detractors, com *The Architectural Review*, o *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Giancarlo de Carlo, Reyner Banham o Bruno Zevi, però mantenia que la seva revista havia de fer-se ressò d'aquestes noves propostes encara que ell no les aprovés personalment.

Oriol Bohigas estava al corrent del què estava passant a Itàlia i el 1956 afirmava en una conferència que: “passada la polèmica racionalista, l'arquitectura més jove no només s'ha fet conscient d'aquesta continuïtat històrica, sinó que torna a mirar insistentment a fons i en detall l'obra dels nostres modernistes”¹⁵ referint-se al modernisme català. La postura defensada per Bohigas estava clarament influenciada per la d'Ernesto Nathan Rogers, establerta des de la revista *Casabella-Continuità*. Tant en el cas italià, defensat per Rogers, com en el català, defensat per Bohigas, la recuperació d'elements provinents d'estils històrics es justificava com a eina polèmica contra el formalisme modern i com a mitjà per adaptar l'edifici a un entorn urbà ja caracteritzat des d'aquests estils històrics, això és per Rogers “harmonitzar les nostres obres amb les preexistències ambientals, sigui amb la natura, o bé amb les creades històricament per l'enginy humà”.¹⁶

El 1968 Bohigas va escriure l'article “Una posible Escuela de Barcelona” (Bohigas, 1968) que realment va marcar el final del que va intentar ser aquella “Escola”. L'arribada, a mitjans dels setanta, dels llibres de Venturi, Rossi i Tafuri van provocar un canvi radical en l'arquitectura catalana. A partir de llavors els membres del Studi Per i també Bofill es tornen obertament venturians. Precisament va ser la creença segons la qual el Moviment Modern havia acabat, l'element que va dividir l'“Escola de Barcelona”. Aquí Bohigas —com va ocórrer també amb els italians, sobretot amb Gregotti, que era molt amic de Bohigas— torna enrere i torna cap al Moviment Modern més clàssic. També Helio Piñón. Ell és el que va arribar més lluny en aquest retorn i encara segueix estant en aquesta postura radical, defensant el Moviment Modern dels anys trenta i considerant tota la resta com una gran decadència (Sanahuja, 2016, p. 66, tomo II).

Fig. 27. Estil liberty. Pietro Fenoglio, Villa Lafleur en Corso Francia, Turín, 1903

Fig. 28. Estil modernista català. Palau de la Música Catalana, obra de l'arquitecte modernista Lluís Domènech i Montaner. 1888-1910.

14 Ribas Piera, Manuel: “Última hora de la arquitectura. Realidades y presagios” (conferència del 31 de març de 1959), a Martinell, Cesar (dir): Gaudí. Centro de Estudios Gaudinistas. Barcelona, Cuadernos de arquitectura, 1960.

15 Bohigas, Oriol: “Problemas en la continuación de la Sagrada Familia” (conferència pronunciada el 27 de gener de 1959) a Martinell, Cesar (dir): Gaudí. Centro de Estudios Gaudinistas. Barcelona: Cuadernos de arquitectura, 1960.

16 Rogers, E.N.: “L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri”, Conferència impartida a la University of California, Berkeley, maig 1956, recollida a Esperienza dell'architettura. Milán, Skiraeditore, 1997, p. 149.

3.4 LA HUMANITZACIÓ DE L'ARQUITECTURA I L'ARQUITECTURA VERNACULAR

La voluntat de revisió de l'arquitectura del Moviment Modern va arribar als CIAM i va acabar portant a la seva dissolució l'any 1959 i a la fundació del Team X. D'una banda, les zones de jocs infantils dissenyades per Aldo van Eyck a Amsterdam van tenir una gran difusió en els darrers congressos del CIAM i van posar sobre la taula el debat sobre la humanització de l'arquitectura. A partir de la seva innovació altres teories i arquitectures han buscat la inspiració en l'arquitectura primitiva. D'altra banda, a mitjans dels seixanta la popularitat de Bernard Rudofsky evidencia la posada en valor de l'arquitectura vernacular en l'àmbit internacional, i en els setanta Amos Rapoport marcarà l'interès acadèmic per aquesta temàtica, que ja no es podrà considerar anecdòtica, i passarà a ser fonamental per la recerca arquitectònica en les universitats de tot el món fins a l'actualitat.

Aldo van Eyck va tindre un paper protagonista a la primera reunió del Team X en Oterloo i, en general, en l'anomenada *tercera generació* de l'arquitectura moderna. Aquest arquitecte és el que millor representa els punts febles i els forts d'aquesta *tercera generació* d'arquitectes i de crítics. Podrien definir-se aquests arquitectes com una generació pont entre els mestres de la primera i de la segona generació del Moviment Modern i els pioners del postmodern nascuts anys després. La tesi doctoral de J.A. Fernández-Llébrez (Fernández-Llébrez Muñoz, 2013) demostra que encara es pot ampliar el coneixement sobre la cultura d'Aldo van Eyck. Mentre residia a Zuric va tenir relació constant amb Sigfried Giedion i la seva dona Carole Wolkrel, responsable i animadora essencial de la vida artística i cultural d'aquella ciutat suïssa en aquelles dates. És important recalcar que el nivell cultural d'aquests arquitectes de la *tercera generació* és altíssim i molt divers, i que per això la influència dels crítics com Sigfried Giedion i Bruno Zevi va ser de gran importància.

La dimensió antropològica de l'obra d'Aldo van Eyck va ser admirada pels altres companys de generació, però no imitada (Fig. 29-30). L'ús del símbol, de l'abstracció, de la figuració i de la geometria per Aldo van Eyck s'allunya molt més de l'arquitectura de les generacions anteriors del que els seus crítics van admetre. Podríem deduir que en aquesta situació una mica incòmoda, de ser pont entre modernitat i postmodernitat, es van concentrar a experimentar i ho van poder fer en moments d'abundant treball professional en la postguerra, col·laborant a més en les universitats com a professors.

En general, els arquitectes de la tercera generació, en voler emancipar-se d'una formalització aclaparadora van caure en una funcionalització encara més aclaparadora. La reacció d'altres membres del Team X, com José Antonio Coderch de Sentmenat, o l'arquitectura de Frank Lloyd Wright o del mateix Alvar Aalto va ser molt més intel·ligent des d'una



29



30

Fig. 29. Fotografia d'Aldo van Eyck, cases a Aoulef, Algèria (van Eyck, 2008, p. 88).

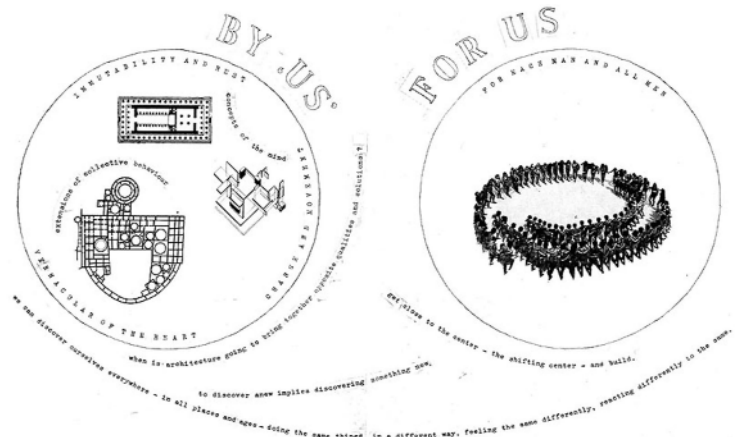
Fig. 30. Fotografia d'Aldo van Eyck, Poble Taos, New Mexico, 1961 (van Eyck, 2008, p. 118).



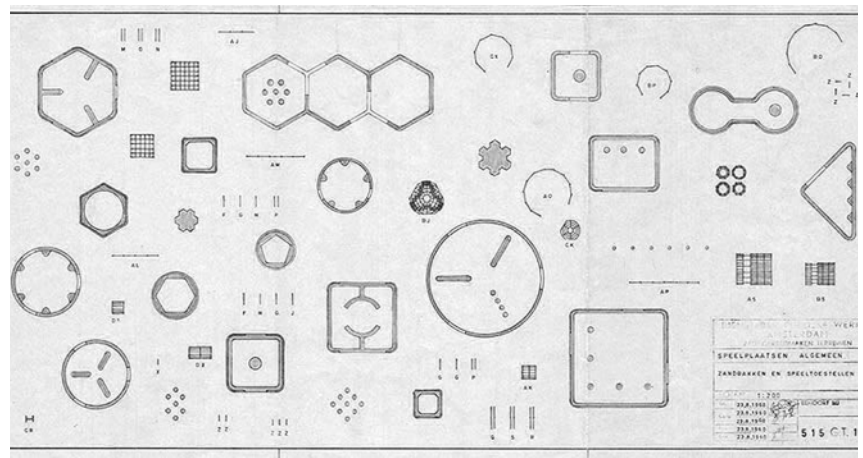
31



33



32



34

Fig. 31. Imatge del parc infantil Dijkstraat, any 1954. Font: Arxiu de la Ciutat d'Àmsterdam.

Fig. 32. Aldo van Eyck. Otterlo Circles Diagram, 1959. Aldo van Eyck: Writings. Francis Strauven.

Fig. 33. Aldo van Eyck. Imatge de Notweg realitzada per Cas Oorthuys, 1962. Font: Arxiu de la Fundació Aldo +Hannie van Eyck.

Fig. 34. Aldo van Eyck. Dibuix de l'exposició: "Playground Equipment, Sandpits and Climbing Frames Plan", 1960. Font: Arxiu de la Fundació Aldo +Hannie van Eyck.

arrel neo-vernacular, que rebutjava tant una formalització universal com una funcionalització universal. Aquests arquitectes buscaven alguna cosa que Robert Venturi i Aldo Rossi troben més tard gràcies a una nova interpretació de l'arquitectura com a cultura social contextualitzada i no universal, formalment ni funcionalment.

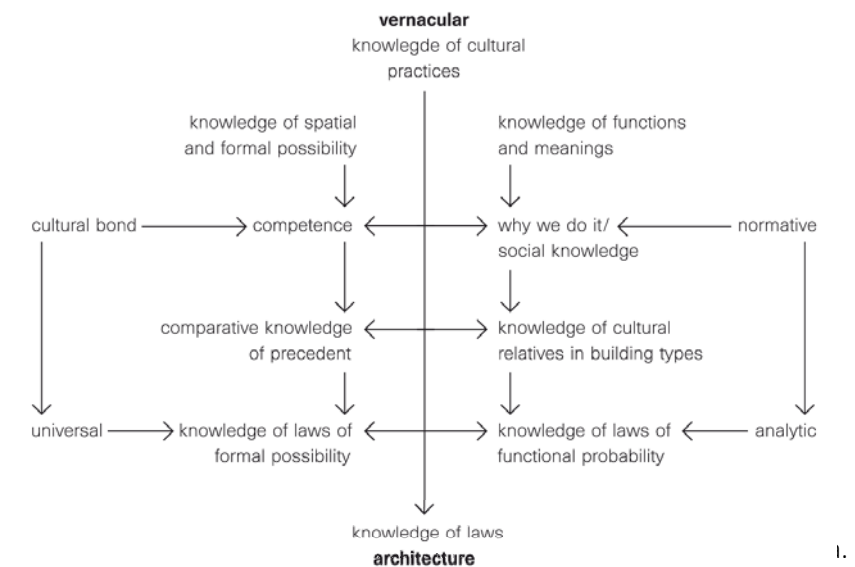
En aquest sentit, tampoc la geometria que fa servir Aldo van Eyck és trivial. Vol sintetitzar habilitats espacials de l'espècie humana arrelades en cultures primitives i en simbolismes d'origen tan diversos com les seves influències biogràfiques. Com a membre d'aquesta tercera generació de la modernitat en l'arquitectura del segle XX a Europa, Aldo van Eyck vol humanitzar el Moviment Modern, com la seva crítica al CIAM, i la seva col·laboració al Team X demostren àmpliament. L'experimentació estilística, geomètrica i funcional es fonen en una constant recerca de formes constructives que responguin a aquest ambiciós repte (Fig. 31-34).

Pot semblar paradoxal que les obres de van Eyck existeixen molt més a internet que a la realitat, on estan gairebé totalment desaparegudes. L'origen del fracàs és complex. Josep Muntañola afirma que la proposta d'Aldo van Eyck pressuposava un joc antropològic universal d'origen primitiu que no existeix, ni ha existit mai, en forma d'objectes geomètrics abstractes. Com ja advertia Mumford, pensar que l'abstracte és més universal, en el temps i en l'espai, que el figuratiu, és una hipòtesi errònia. Per corroborar-ho només cal considerar en profunditat

l'obra d'Antoni Gaudí o de Frank Lloyd Wright per comprendre l'enorme complexitat de la significació i de l'ús en l'arquitectura i en l'urbanisme.

D'altra banda, pensar que l'estructura laberíntica de formes estàndard quadrades o rodones, d'orfenats o escoles, amb espais intermedis oberts, és més útil que formes més compactes o menys laberíntiques, és també molt discutible. I no és perquè les formes tipus "contenedors" s'adaptin millor a canvis d'ús, que dependrà d'aquests canvis en cada cas, sinó perquè les formes laberíntiques, amb molta superfície de façanes a qualsevol escala, són cares de mantenir i determinen amb excés la xarxa d'accions possibles, de moviments possibles, i de pedagogies possibles, disminuint les possibilitats d'adaptació a nous usos.¹⁷

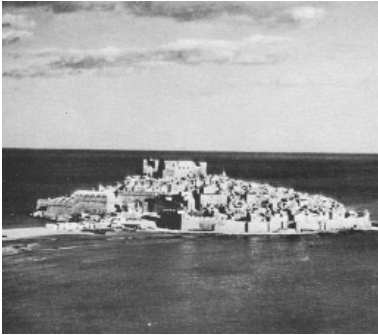
Si ens referim als crítics com Bruno Zevi, íntim amic de Lewis Mumford, podem observar com era sensible a la complexa situació de la "tercera generació", però no va voler mai entrar a fons en la problemàtica sobre la connexió entre l'arquitectura vernacular, l'antropologia i les noves construccions. Zevi, es va concentrar en el seu desig de trobar un "llenguatge" de l'arquitectura moderna, que podia haver estat una sortida davant el conflicte entre forma i funció (Zevi, 1998). Aquesta postura va xocar igualment amb l'absència d'un llenguatge universal de l'arquitectura, sigui formal o funcional. És significatiu que les obres en aquest sentit de Christopher Alexander i de Bill Hillier, amb àmplia repercussió mundial fins a l'actualitat, neixen del mateix punt, de l'arquitectura primitiva i de la seva sintaxi universal, plasmada en sistemes semiòtics i matemàtics, com és el cas dels poblats africans i dels indis nord-americans, en l'origen de les teories tant d'Aldo van Eyck com de Bill Hillier.



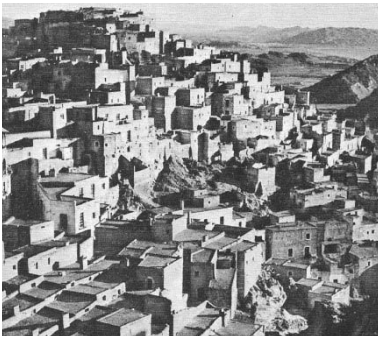
35

17 Són evidents i contrastables les línies sensibles que enllacen la posició d'Enric Miralles, que més endavant es convertirà en protagonista d'una part d'aquesta tesi, amb aquelles que ocupaven a l'arquitecte Aldo Van Eyck, en tant que l'arquitectura de Miralles ens parla també d'experiències vives i d'intuïcions vitals. Un exemple de ressonància entre els *playgrounds* d'Aldo Van Eyck i els elements de joc dissenyats per Miralles, el trobem al parc de Diagonal Mar de Barcelona.

Fig. 35. Bill Hillier, *Space is the machine*, 1996, p.36.



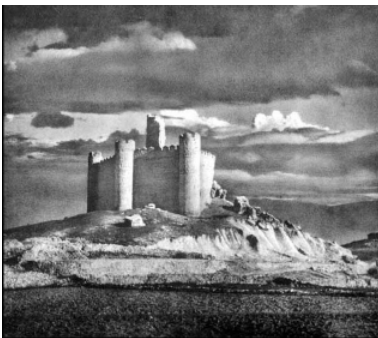
36



37



38



39

Fig. 36. Fotografia de Penyíscola, Castelló, de l'exposició *Architecture without Architects* al MoMA. (José Ortíz Echagüe, 1964).

Fig. 37. Fotografia de Mojácar, Almeria, de l'exposició *Architecture without Architects* al MoMA. (José Ortíz Echagüe, 1964).

Fig. 38. Fotografia d'Aibar, Navarra, de l'exposició *Architecture without Architects* al MoMA. (José Ortíz Echagüe, 1964).

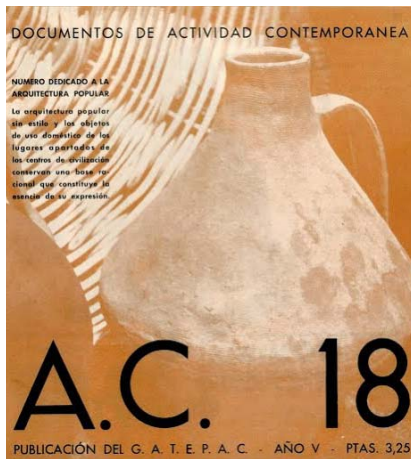
Fig. 39. Fotografia del castell d'Embid, Guadalajara, de l'exposició *Spectacular Spain*, MoMA, (José Ortíz Echagüe, 1960).

Això implica que, tot i que sabem la diferència entre arquitectura i construcció, no hi ha cap línia dura i ràpida per dibuixar. Tots dos poden convertir-se en l'altre en qualsevol moment. Podem tenir una visió més àmplia que engloba tots dos, podem dir que en l'evolució de l'edificació hi ha dues maneres de fer les coses: obeint a una tradició o buscant la innovació. L'edifici conté arquitectura quan hi ha invenció no discursiva, i l'arquitectura es converteix en construcció quan no n'hi ha. Per tant, la innovació vernacular és arquitectura, però la còpia de formes vernaculars no ho és. L'arquitectura és per tant, no només el que es fa, sinó com es fa (Hillier, 1996, p. 36).

Pel que fa a la posada en valor de l'arquitectura vernacular en l'àmbit internacional, aquesta va aconseguir la seva màxima difusió el 1964 amb l'exhibició al MoMA de Nova York d'una sèrie d'imatges d'arquitectures populars de tot el món realitzada per l'arquitecte austríac Bernard Rudofsky, titulada com el seu llibre *Architecture without architects*. Bernard Rudofsky va tindre a Adolf Loos com un pare intel·lectual, i durant la seva formació els anys vint va rebre la influència del pensament vienès de l'època. L'obra de Camilo Sitte *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* ("Construcció de ciutades según principios artísticos"), publicada a Viena en 1889 va exercir una evident influència (Sitte, 1926).

Rudofsky considerava l'arquitectura popular "immillorable, atès que serveix al seu propòsit a la perfecció" i compara la "serenitat" dels exemples que aporta amb "l'estèril arquitectura dels països industrials". Aquesta arquitectura és, segons l'arquitecte, "un art comunal produït no per uns pocs intel·lectuals o especialistes, sinó per l'activitat espontània i contínua de tot un poble amb una herència comuna, actuant en una comunitat d'experiència" (Rudofsky, 1965). A l'exposició es mostraven diversos exemples d'arquitectura popular espanyola, tant de l'arquitectura popular "mediterrània", caracteritzada per les seves parets blanques amb petits buits retallats i la juxtaposició de volums formant un tot harmònic, com en la Peníscola (Fig. 36), el Mojácar (Fig. 37), o el d'Aibar (Fig. 38) anteriors al turisme. La major part de les fotografies espanyoles eren obra de José Ortíz Echagüe, conegut per Rudofsky per les seves fotografies de personatges i paisatges populars en l'exposició "Spectacular Spain" al MoMA el 1960 (Fig. 39).

Però Rudofsky no va ser un pioner en la revalorització de l'arquitectura vernacular. Anticipant-se tres anys a Rudofsky, Sibyl Moholy-Nagy havia publicat el llibre *Native genius in anonymous architecture* (Moholy-Nagy, 1957) sintetitzant les seves idees com a historiadora i crítica de l'arquitectura. En el llibre reivindicava el coneixement de l'arquitectura del passat, posant èmfasi en l'arquitectura vernacular i en el coneixement de l'evolució històrica de les ciutats. Sibyl Moholy-Nagy defensava l'estudi de la ciutat real tal com funcionava i era extremadament crítica amb l'allunyament i el desconeixement que el Moviment Modern proposava respecte a la ciutat històrica. S'oposava a la banalització de l'arquitectura que còpia únicament la forma i defensava una recerca més conceptual, arrelada al lloc i al moment



40



41

(Muxí, 2018, p. 246). En aquest llibre fa un homenatge a Frank Lloyd Wright per un text escrit el 1910 en el que declarava que “la base de l’arquitectura estava en l’arquitectura indígena, perquè estava relacionada amb el medi ambient i la vida real de les persones, sent les funcions sincerament concebudes i invariables, amb un resultat en general bell i instructiu”.

D'altra banda, podem anar encara més enrere en el temps en la recerca d'antecedents directes d'aquest interès per l'arquitectura vernacular. Precisament a Catalunya, el GATCPAC¹⁸ va defensar l'arquitectura tradicional no només com una arquitectura adaptada al clima i els materials de l'entorn, sinó també com una arquitectura sense estil històric, de formes elementals i sense ornament, situant-la com antecedent directe del Moviment Modern. Un exemple el veiem en diferents números de la publicació del GATCPAC anomenada A.C. *Documentos de actividad contemporánea*. El número 18 es va dedicar a la temàtica de manera íntegra (Fig. 40) i en el número 6, s'exalta l'arquitectura popular d'Eivissa (Fig. 41). Concretament, l'arquitecte membre del grup, Josep Lluís Sert, ho explica a la revista *D'ací i d'allà* publicada el 1934, encisat per les cases de pagès a Eivissa:

“Aquesta arquitectura popular ha eliminat tot element ornamental i deriva tot el seu interès de la combinació de formes simples i netes, d’una composició magnífica molt lliure i d’enorme varietat, d’una proporció humana i correcta i d’una manca absoluta de prejudicis d’ostentació i de conceptes falsos nascuts a l’escalf de les acadèmies i de les escoles d’arquitectura. Aquesta arquitectura, molt més vella que cap escola i cap acadèmia, ha arribat a formes standard, formes dictades per un clima i per unes característiques imposades pels materials que disposava el constructor en cada cas en particular.”¹⁹

Fig. 40. Portada de la publicació del GATCPAC. Numero dedicado a la arquitectura popular. *Documentos de Actividad Contemporánea* A.C. 18.

Fig. 41. Pàgines 28 i 29 de la publicació del GATCPAC. *Documentos de Actividad Contemporánea* A.C. 6, 1932, amb imatges d'arquitectura rural d'Eivissa sota el títol "Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica".

18 El Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània, més conegut per les seves sigles GATCPAC, va ser un moviment arquitectònic sorgit a Catalunya als anys trenta que pretenia modernitzar el panorama arquitectònic. Entre els seus membres més destacats es trobaven Josep Lluís Sert, Josep Torres i Clavé, Joan Baptista Subirana, Sixte Illescas, Germà Rodríguez i Arias i Ricardo de Churruga.

19 “Sert, Josep Lluís: “Arquitectura sense estil i sense arquitecte”, *D'ací i d'allà*, nº179, Barcelona, desembre 1934.



42



43

La literatura sobre arquitectura vernacular com a cultura és actualment extensa, i continua creixent. Als anys setanta, Amos Rapoport va suposar una revolució a les escoles d'arquitectura arreu del món en posar el focus en l'arquitectura vernacular o popular. Abans d'ell aquesta arquitectura era un àmbit d'estudi de geògrafs, però ell insisteix en el fet que són elements culturals, i per tant, igual de complicats que l'arquitectura monumental. Encara ara alguns arquitectes insisteixen en estudis del tipus formal, sent aquesta també una crítica que tradicionalment s'ha fet a les tipologies. No obstant això, Rapoport pretén aconseguir que el disseny faci un pas més enllà, connectar amb la part humana més directament. I si els estudis sobre arquitectura tradicional s'han de relacionar amb la cultura, s'han de tenir en compte l'antropologia, l'arqueologia, etc. Les fotos del seu blog²⁰ (Fig. 42-43), sobre arquitectura vernacular de ciutats, pobles de molts països i continents diversos, són una mostra de la seva visió de l'arquitectura i ens recorden a les de Rudofsky. És especialment interessant veure les imatges dels llocs que un mateix ha pogut visitar perquè la sensació que provoquen és la de revivre l'essència del llocs que aquestes capturen perfectament, "ecosistemes" que en alguns casos a conseqüència del fenomen del turisme massiu estan en perill d'extinció.

L'interès per aquesta arrel vernacular, històrica, antropològica i humana de l'arquitectura, ens ha permès posar sota el mateix paraigua autors tan diversos com Aldo van Eyck, Rudofsky, Alexander, Hillier, Sert i Rapoport. Tot ells s'han inspirat en l'arquitectura vernacular, popular o primitiva, com ho continuen fent les generacions d'arquitectes presents i futures. Però s'ha de vigilar per tal que aquesta inspiració no es torni únicament formalista. Com Mumford ha defensat reiteradament²¹, l'abstracció no és en cap cas incompatible amb la tradició i amb la continuïtat del passat en el lloc. És més, l'art abstracte, com l'arquitectura, pot aproximar-se més a la realitat que representa que l'art formalista.

20 Veure el seu bloc sobre arquitectura vernacular: Amos Rapoport Image Archive <http://www.flickr.com/photos/kuarc/sets/>

21 Per aprofundir en aquesta idea de Mumford, es pot veure l'article titulat "El devenir de la abstracció" publicat per primera vegada a la revista *THE NEW YORKER* el mes de març de 1936. L'article el va traduir Josep Muntañola i està publicat de manera íntegra al final de l'article "Un diàleg entre proyecto y lugar" a la revista *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* núm. 02. p.37-38.

Fig. 42-43. Fotografies d'Amos Rapoport. La primera és Alberobello, a la regió de Puglia, Itàlia, la segona la ciutat de Cusco, Perú.

3.5 RETORN A LA IL·LUSTRACIÓ: L'ARQUETIP

Rafael Moneo en la seva conferència inaugural del curs 2017-2018 de l'ETSAB, coincidint amb la presentació d'un llibre sobre les lliçons impartides a Barcelona (Moneo, 2017) va afirmar que Aldo Rossi, amb el seu instint crític, va protagonitzar un canvi de rumb de l'arquitectura. També Tafuri, que va contribuir en aquest canvi, reforça aquesta afirmació definint el discurs de Rossi entre els 60 i els 80 com el "cas" italià més seguit i discutit, l'únic "caposcuola" capaç d'alimentar contínuament, al voltant de la seva pròpia obra i figura, una polèmica i un interès que arriba finalment al mateix concepte d'arquitectura (Tafuri, 1986, p. 166).

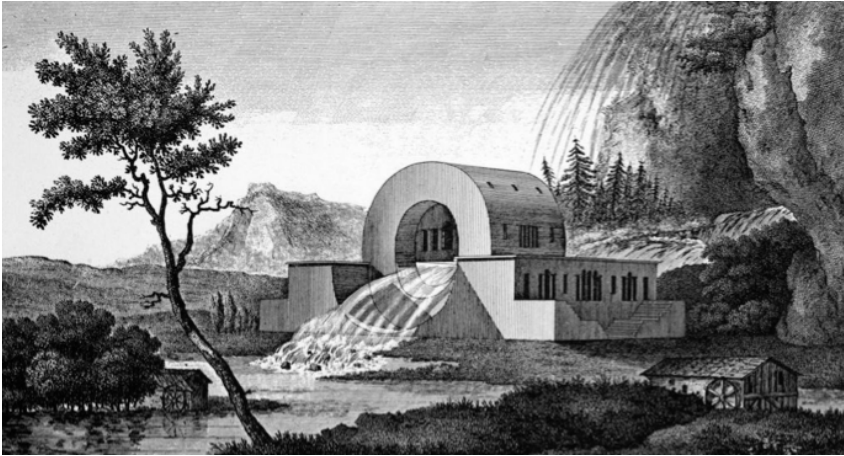
Entre els joves arquitectes italians dels anys seixanta hi havia una forta preocupació per la vida en comunitat. Tots se situaven a l'esquerra, i se sentien atrets pel comunisme tal com s'explica a l'article de Fabbri: "Tutti eravamo comunisti" (Fabbri, 2014). A Rossi li interessa l'arquitectura que posa en relació el medi construït amb la societat i vol entendre la ciutat sense prescindir del coneixement sobre els interessos dels qui la construeixen. En el primer article que publica a la revista *Società* el 1956 titulat "Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese"²² (Rossi, 1975, p. 1), mostra interès en les intervencions arquitectòniques utòpiques, arquitectures menys genials, però més engranades en la societat, més enllà de l'arquitectura monumental del barroc. També s'identifica amb els arquitectes de la Il·lustració que treballen per a Napoleó a Milà, destacant el valor artístic de l'arquitectura, la racionalitat, els elements amb valors justos, etc.

Per fer aquest article Rossi va utilitzar molts estudis sobre la història de la ciutat de Milà, però el que és interessant, a més de les referències, és que deixa veure el seu instint, la seva visió de l'arquitectura. Rossi es declara a favor d'una arquitectura amb unes normes, mentre Giancarlo di Carlo, tot i que la seva posició també és marxista, defensa una ortodòxia moderna. Rossi defensa la raó contra l'autoritat del cànon, la claredat de l'arquitectura de la Il·lustració governada mentalment, contra l'arquitectura barroca a la qual els historiadors li han dedicat tanta atenció, en considerar-la com l'evolució natural dels ordres canònics renaixentistes.

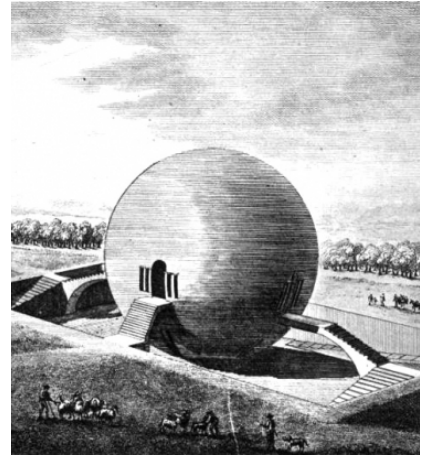
A la revista *Casabella* Rossi comenta un llibre d'Emile Kauffmann que es titula *La arquitectura del iluminismo*²³ (Rossi, 1975, p. 62). Kauffmann s'havia educat dins la sofisticada atmosfera dels historiadors d'art de

22 Rossi, Aldo. "Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese" *Società*, XII, n. 3, 1956. Torino, Itàlia. Publicat al llibre *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, editat per Rosaldo Bonicalizi Milan: Cooperativa libraria universitaria del politecnico di Milano, 1975, p.1

23 "Emil Kaufmann e l'architettura dell'illuminismo" *Casabella-Continuità*, n. 222, anno 1958. Publicat al llibre *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, editat per Rosaldo Bonicalizi Milan: Cooperativa libraria universitaria del politecnico di Milano, 1975, p.62



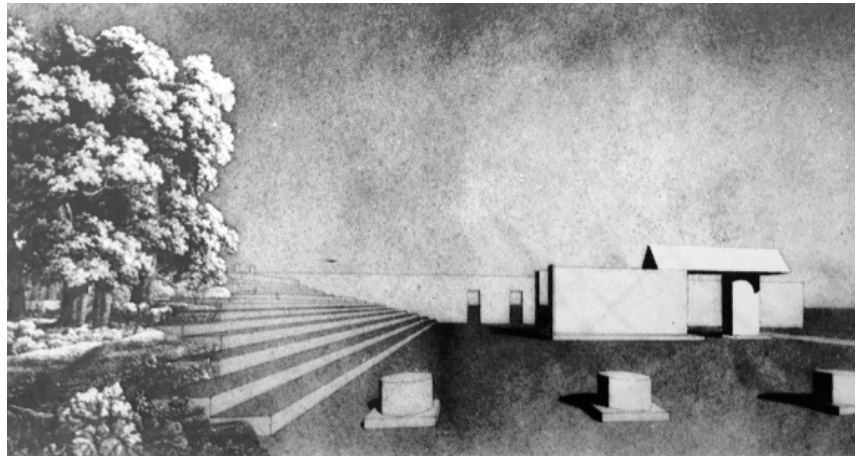
44



45



46



47

Viena. Amb el seu llibre publicat el 1933 *De Ledoux a Le Corbusier*, Kauffmann presenta a Ledoux com una alternativa a la predominant estètica barroca, contra la noció barroca de l'edifici com un tot unitari al qual s'integren totes les parts. Kaufmann proposa a Ledoux com a precedent de Le Corbusier. Aquesta és una mostra habitual de l'interès que tenen els crítics en tractar de descobrir en arquitectures antigues la coincidència amb interessos contemporanis (Fig. 44-45).

Però Rossi no està gens interessat en la connexió entre Ledoux i Le Corbusier. El que li interessa és entendre el concepte d'autonomia de l'arquitectura i l'ús de les geometries elementals en l'obra de Ledoux (Fig. 46-47). Per a Rossi quan es parla d'autonomia en arquitectura, s'entén que l'arquitectura és una disciplina en si mateixa, que el seu llenguatge procedeix d'arquitectures anteriors i que la seva forma i el paper que juguen a la ciutat són tant un producte de l'estructura urbana com de la seva dependència de la vida social i política.

En paraules de Rossi: "en l'obra de Ledoux la forma simple i geomètrica es converteix en la síntesi dels problemes socials i polítics, fins a l'extrem de fixar-la eternament en el símbol" (Rossi, 1975, p. 69). L'ús de les figures geomètriques elementals, és una mostra del decidit propòsit que l'arquitecte de la Il·lustració té de no sotmetre's al tot d'una banda i d'evitar qualsevol pretensió d'expressió personal per altra banda. D'aquesta manera l'arquitectura pot assumir la condició simbòlica, la

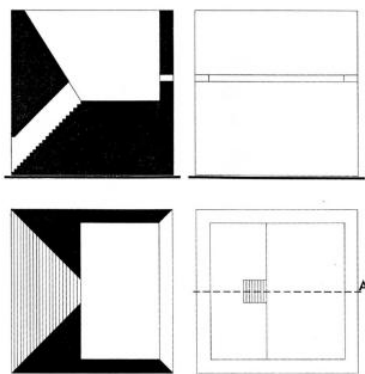
Fig. 44. Claude Nicolas Ledoux, "Projet de maison de jardinier pour la cité idéale de Chaux", 1804.

Fig. 45. Claude Nicolas Ledoux, "Maison de surveillants de la source de la Loue", 1804.

Fig. 46-47. Aldo Rossi. Plaça i monument als Partisans a Segrate, Milà, Itàlia. 1964.



48



49

seva capacitat de donar significat a tot el que construeix, fent possible que la disciplina pugui donar lloc a un món en el qual els edificis comuniquen i parlen.

Els dibuixos de Ledoux, amb figures abstractes, estan presents d'alguna manera a l'obra de Rossi. La seva arquitectura tracta de desprendre's de tot el que no és essencial. La manera de projectar una font a Segrate, és mostrar de quina manera cau l'aigua. Es pot veure una abstracta esquematització de l'aqüeducte, i una al·lusió a la columna com un element tradicional de l'arquitectura. L'admiració que Rossi va sentir per l'arquitectura de la Il·lustració està aplicada a la construcció d'aquestes arquitectures elementals i també en les tècniques de dibuix. L'autonomia de l'arquitectura la trasllada als seus primers projectes d'escola, en una voluntat d'un materialisme dialèctic, que deixa l'arquitectura despresada de tot el que no fos la més elemental construcció i la més elemental organització dels espais, utilitzant la geometria, la repetició, el ritme, dels mecanismes de l'arquitectura tradicional absorbits i elaborats per la disciplina com un llenguatge autònom que l'arquitectura necessita.

Ja hem vist com els arquitectes de la Il·lustració tractaven de donar contingut simbòlic a formes abstractes elementals. Rossi tracta de fer seva aquesta intenció i de demostrar l'autonomia de l'arquitectura que construeix i que projecta. Sobre el *Monumento alla Resistenza* de Rossi (Fig. 48-49), Alberto Ferlenga ha deixat escrit: "El monument consisteix en un cub el costat del qual mesura 12 m. A un costat del cub hi ha l'escala d'accés a una terrassa o plaça superior: en aquesta mateixa plaça, al nivell de la vista, hi ha una finestra contínua que retalla tota la paret fins a les cantonades. Aquest tall, o fissura, caracteritza el costat oposat al costat d'entrada. Els altres dos costats del cub no presenten característiques: són parets llises de formigó. El monument està orientat cap a les muntanyes de Boves de manera que des de la finestra s'emmarquen els camps de les batalles partidistes a les quals es dedica"²⁴ (Ferlenga, 1987, p. 32).

En arribar a aquesta plaça interior, apareix el cel com a protagonista, on han anat a parar els resistents morts a la batalla i la finestra horitzontal a l'alçada de la vista de la paret oposada a l'accés permet la retrobada amb el paisatge protagonista. Les plantes dels projectes de Rossi parteixen dels "tipus" amb els quals treballa. El dibuix figuratiu anticipa el que la construcció ha de ser.

Un altre projecte que mostra de quina manera Rossi va fer seva l'arquitectura de la Il·lustració és el projecte per al Gallaratese, amb Aymonimo (Fig. 50). Les finestres i les columnes, els pòrtics, es mostren

Fig. 48-49. Portada de la publicació número 276 de la revista *Casabella*, "Progetti di Architetti Italiani", juny 1963, mostra la secció sense materials de la proposta d'Aldo Rossi per al Monument a la Resistència a Cuneo.

24 (Traducció de l'autora) «Il monumento è costituito da un cubo il cui lato misura 12 m. Su un lato del cubo si trova la scala di accesso ad una terrazza o piazza superiore: su questa stessa piazza, all'altezza dell'occhio, vi è una finestra continua che taglia tutta la parete fino agli angoli. Questo taglio, o fessura, caratterizza il lato contrapposto a quello d'ingresso. Gli altri due lati del cubo non presentano alcuna caratteristica: sono pareti nude di cemento. Il monumento è orientato verso le montagne di Boves in modo che, dalla finestra fessura, vengano incorniciati i campi delle battaglie partigiane cui è dedicato».



50

amb nuesa. Quan parla d'autonomia, Rossi voldria haver tret tot el que no és essencial, fent referència a les tipologies d'habitatge.

Segons afirma Moneo, “durant la primera meitat dels anys setanta l'interès per l'arquitectura de la Il·lustració va arribar a Princeton”. Antony Vidler, estava estudiant a Ledoux, tot i que no va ser fins al 1994 quan va publicar una monografia sobre ell (Vidler, 1994, 2006). Vidler havia accedit a Ledoux a través del llibre de Kaufmann, en el qual trobava la coincidència entre raó i progrés, entre un món formal abstracte pel que fa a la composició i un potencial simbòlic capaç d'influenciar en la societat a través de les imatges. Per tant, podem afirmar que l'actitud revolucionària de Ledoux és tot un exemple a seguir pels arquitectes moderns. A principis dels anys setanta, quan es discuteix i s'investiguen els mecanismes de comunicació que fa servir l'arquitectura, l'obra de Ledoux es presenta com un exemple pedagògic d'arquitectura comunicativa. Venturi insisteix en la distinció entre els arquitectes que volen comunicar des de les imatges i els altres, que insisteixen en la sintaxi.

A Princeton estudiava també en aquells anys l'arquitecte Leon Krier, que coneixia de primera mà la situació italiana del moment. Leon Krier va fer la seva aparició a l'escena arquitectònica mostrant una sèrie de dibuixos que revelaven la seva familiaritat amb el que eren els interessos dels arquitectes del moviment italià de la *tendenza*. Aquests dibuixos de Krier documentaven un món figuratiu en el qual una altra vegada tenien valor els elements de l'arquitectura tradicional, enfront de l'arquitectura abstracta moderna, oposada a l'arquitectura històrica. Les imatges de la ciutat estaven atentes a incorporar els ordres clàssics, que implicaven un contingut literari. El model a copiar són els gravats de l'arquitectura de la Il·lustració, d'ombres i dibuix de línia.

Els principis formals que havien servit de base per l'arquitectura dels Five Architects²⁵: planta lliure, recuperació d'elements lingüístics procedents de la modernitat, manipulació geomètrica mitjançant girs, translacions, l'ús de mecanismes de superposició, transparència, etc. sembla que presenten símptomes d'esgotament. Les plantes dels

Fig. 50. Aldo Rossi, 1969-1973. Bloc d'habitatges del barri Gallaratese, Milano.

²⁵ Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk i Richard Meier



51



52

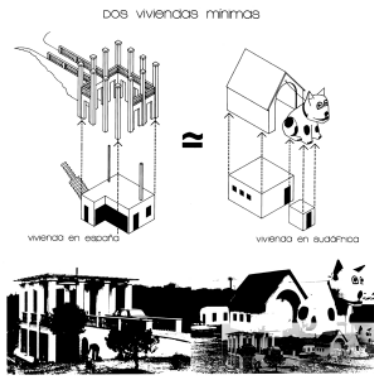
edificis han estat com laboratoris dels principis de Le Corbusier, i ja no donen més de si. Tal com apunta Moneo, aquest esgotament pot haver estat a l'origen d'un canvi estètic de signe contrari: "De sobte, sense que Graves donés mostres d'un canvi de rumb, el 1977 fa un canvi i la lliçó de l'arquitectura de la Il·lustració es rep als EUA literalment, sense cap manipulació" (Moneo, 2017).

Rossi es va moure per aquella autonomia basada en la geometria i Graves se sent atret per aquesta figuració tan temptadora. En el projecte Fargo-Moorhead Cultural Center and Bridge, es demostra la referència literal a l'obra de Ledoux (Fig.44), sense mostrar cap inconvenient en acceptar la rèplica (Fig. 51). L'obra de Graves té el valor d'un manifest, i per tant no podem no tenir en compte que aquell mateix any publica Rem Koolhaas, *Delirious New York* (1978). Aquest projecte de Graves trenca obertament amb la modernitat racionalista, incorporant-se al moviment conegut com a postmodern. Graves proposa una ruptura de manera rotunda i clara. La proposta reconeix les fonts figuratives en les quals s'inspira i arriba a la mimesi per no crear dubtes, com en el cas de l'arquitectura de Louis Khan que sempre manté una distància amb els aclariments històrics, el que dificulta enormement la demostració sobre la inspiració cap al passat en la seva obra.

L'edifici de Portland (Fig. 52), també és una mostra d'adaptació als principis dels arquitectes de la Il·lustració, mesclant un ordre geomètric amb un ordre figuratiu molt contradictori en si mateix. El gest de Graves es va interpretar més com un alliberament que com una imposició lingüística, i el postmodern es va estendre per EUA i Europa a gran velocitat. En l'edifici de Graves apareixen els elements clàssics: columnes, frontons, motllures, i mecanismes de composició com la simetria, la dependència entre les parts, l'articulació, una arquitectura que s'entén com un tot i que és capaç d'assumir el contingut simbòlic que la societat i les institucions han requerit sempre a l'arquitectura. Portland assumeix la representació de les més altes institucions del govern de la ciutat.

Fig. 51. Michael Graves, 1978. Fargo-Moorhead Cultural Center Bridge, project, Fargo, North Dakota and Moorhead, Minnesota, South elevation.

Fig. 52. Michael Graves, 1979-1982. Edifici Portland, Portland, Oregón.



53



54

A Barcelona durant els anys setanta, els membres del Studi PER van tenir un paper destacat en aquest canvi. Mitjançant la seva obra proposen l'evocació seguint Venturi (evocar, no mostrar). Proposen connectar arquitectura i història saltant el Moviment Modern i els seus dogmes, i també una renovació artística, de costums, de pensaments, de moviments socials, en contacte amb el pop art, el conceptual, els happenings, l'hiperrealisme, una obra total. El millor exemple d'això és el Belvedere Georgina (Fig. 53-54), un joc formal amb la història i amb l'automòbil. Segons Josep Muntanola (Muntanola, 1979) la coordinació d'una accessibilitat conceptual amb una evolvent figurativa que li serveix de "bastida" en el procés de disseny és la qualitat de l'exemple. Hi ha dos tipus d'operacions simbòliques a Belvedere Georgina: l'ús de contenidors figuratius (balustrades com a manifest de la intenció perceptiu-fenomenològica) i la inclusió d'un contenidor dins d'un altre.

Segons explica Moneo, la benedicció de Philip Johnson serà el final d'aquesta revolució internacional. En menys de déu anys, ja s'havia consumit la proposta de rescatar una arquitectura racional. La literalitat amb la qual es va fer el tribut a l'arquitectura de la Il·lustració, com en el cas de Graves, feia que fos impossible salvar els principis que la sostenien. A finals dels anys vuitanta, el postmodern es podria donar per acabat i l'exposició al MoMA titulada "Deconstructivisme" va ser el determinant. Aquesta tendència reunia arquitectes tan diversos com Frank Gehry, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas i Bernard Tschumi. Tot i que volia acabar amb els equívocs del que havia estat el postmodern en arquitectura, amb el fals historicisme, seria difícil descobrir traces dels principis de l'arquitectura de la Il·lustració en els arquitectes deconstructivistes.

El retorn a la Il·lustració en la pràctica de l'arquitectura, tal com l'entenien Rossi des d'Itàlia, Graves des dels EUA, o el Studi Per des de Barcelona, va estar vigent durant poc més de deu anys, però cap desaparició suposa una total extinció. Les petjades no desapareixen i això ens permet recordar el que es pot considerar com un axioma d'una disciplina com l'arquitectura: la condició referencial, la necessitat d'incloure d'alguna manera les arquitectures del passat, està sempre present.

Fig. 53-54. Belvedere Georgina. Estudi PER 1970-1972.

3.6 L'ARQUITECTURA DE LA CIUTAT

Aldo Rossi i Robert Venturi van trencar una visió de la modernitat en arquitectura i urbanisme que no va ser un canvi d'estil, sinó una revolució cultural que no va deixar res igual en la cultura de l'arquitecte dels anys posteriors a 1970. Un dels textos més influents d'arquitectura no només a Itàlia durant la segona meitat del segle XX sinó en l'àmbit internacional ha estat *L'architettura della città* d'Aldo Rossi (1966). Amb aquest llibre Rossi iniciava per primera vegada una teoria per entendre la ciutat física construïda com un objecte arquitectònic, com una realitat autònoma per ella mateixa. Aquesta teoria, com veurem, trobarà continuïtat en teòrics destacats en el panorama actual de recerca arquitectònica i urbana com és el cas de Bill Hillier.

Recentment s'ha publicat el llibre *Aldo Rossi, la storia di un libro*, (De Maio, Ferlanga i Montini, 2014). En ell que s'explica de manera àmplia el context en el qual el llibre més important de Rossi es va desenvolupar i la raó de la seva influència. Segons Ferlanga, el principal mèrit del llibre és haver determinat una component essencialment arquitectònica en la lectura de la ciutat i haver enfocat la construcció al voltant d'una possible teoria basada principalment sobre els estudis urbans. El llibre tracta de construir una ciència autònoma, d'eixir dels límits estretament disciplinaris per extreure dels altres camps, com la geografia, l'antropologia o la història, allò que la cultura arquitectònica d'aquells anys no podia donar. L'objectiu final de Rossi va ser donar una dignitat teòrica a l'arquitectura, partint del punt de vista de l'arquitecte, i consolidar una ciència autònoma per explicar fets que és impossible comprendre del tot utilitzant disciplines "externes". Aquests fets són els que Rossi anomena "dati ultimi delle città": la construcció i l'arquitectura (Ferlanga, 2015).

El llibre de Rossi mostra que és possible llegir la ciutat —essencialment la ciutat històrica— amb una visió diferent del passat. Dins del seu desenvolupament es concentra en algunes constants que expliquen l'origen i les conseqüències del fenomen observat. Fonamentalment es concentra en la relació entre monument i teixit urbà, analitza les raons dels traçats i les formes a través de les quals es reflecteix la història, els usos i la propietat. Determina en les relacions entre tipologia d'edificació i morfologia urbana una de les claus de lectura per comprendre aspectes fonamentals del fenomen urbà.

Cal remarcar també el lligam d'aquest llibre amb l'intens moment polític de la segona meitat dels seixanta i amb les seves conseqüències culturals. Per molt de temps ha estat jutjat com si fos només un tractat amb gran connotació ideològica. Però el propòsit de Rossi no era escriure un conjunt de dogmes, sinó que era el repte d'un jove arquitecte que buscava obrir la via nova de la lectura de la ciutat històrica a partir de la construcció d'alguna cosa més àmplia recollint material que era conscient que calia verificar. Tot i això, després de

cinquanta anys, *L'architettura della città* ha conservat la seva capacitat de ser una contribució fonamental per a la formació de l'arquitecte i continua transmetent tensió teòrica i passió cultural.

Si d'una banda el llibre representa la síntesi d'una època de discussions, és al mateix temps l'origen d'altres llibres. Pocs anys després de *L'architettura della città* (1966) apareixeran *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott Brown i Izenour (1972), *Collage City* de Colin Rowe (1978), i *Delirious New York* de Koolhaas (1978). Tots aquests llibres, escrits per arquitectes, són el resultat d'un procés de construcció teòrica i d'emancipació de la recerca arquitectònica.

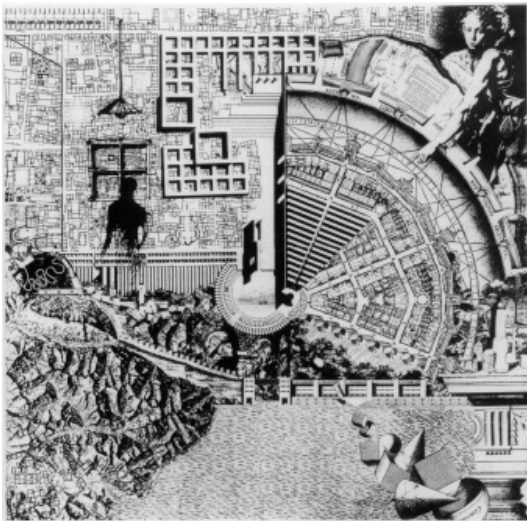
A Venècia, Samonà havia cridat els joves arquitectes intel·lectualment més aguerrits per ensenyar. Va cridar a Carlo Aymonio i a Aldo Rossi. Va ser aquell un moment en el qual els arquitectes van tornar a veure reflectida la seva cultura arquitectònica com element fonamental del projecte. Un projecte entès no com a una simple promesa d'arquitectura, sinó com a concentrat teòric. Aquest context va permetre tornar els arquitectes a les publicacions, a la síntesi conceptual (Moschini, 2013).

Aquesta valorització de la teoria va instaurar un innegable tracte d'unió entre el Saverio Muratori teòric i la cultura no només de Rossi, sinó de tota l'escola veneciana. El període de màxima hostilitat envers el professor Muratori a Roma, coincideix amb el període de màxima atenció en l'àmbit venecià. És en aquest context que els estudis urbans de Muratori seran útils per fundar una "ciència urbana" i reapareixen com una alternativa a la urbanística dels plans reguladors, portant al primer pla la materialitat constructiva i la forma de la ciutat i de les seves parts.

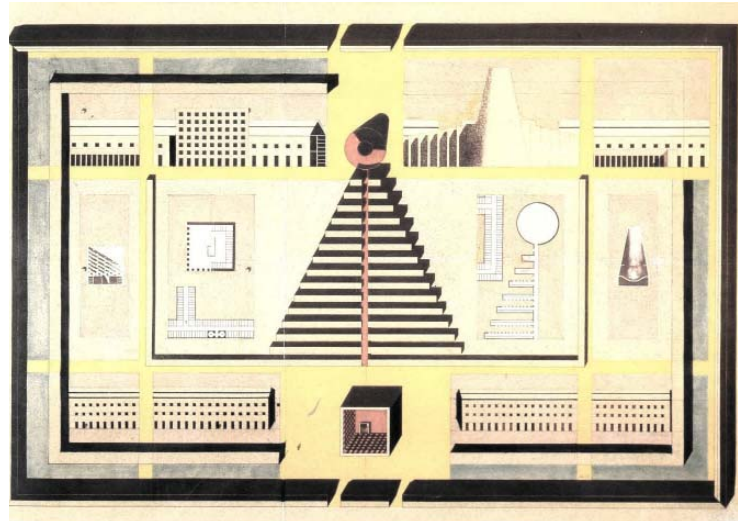
Entre 1963 i 1966 Aldo Rossi és professor del curs "Carateri distributivi degle edifici" a Venècia (IUAV). Els continguts del curs són una continuïtat pel que fa a les tècniques analítiques que Saverio Muratori havia impulsat a la IUAV uns deu anys enrere, però amb una clara diferència en l'horitzó projectual: "Ara el nostre objectiu és aquell d'establir lleis que regulen la ciutat com un artefacte, ens preocupa conèixer la relació espacial, la seva forma, el seu creixement com si la ciutat fos (...) una gran obra d'enginyeria que continua en el temps" (Rossi, 1968, p.84).²⁶ Rossi també afirma que "la ciència urbana no es preocupa de resoldre problemes d'arquitectura i urbanística, no està al servei de la ciutat però es desenvolupa al voltant del significat dels fets urbans" (Rossi, 1966, p.92).²⁷

26 (Traducció de l'autora) "Ora il nostro obiettivo è quello di stabilire leggi regolano la città come manufatto; ci preoccupiamo di conoscere i rapporti spaziali, la sua forma, il suo accrescimento come se la città fosse (...) una grande opera di ingegneria che prosegue nel tempo". Rossi (1968) Comunicazione sui problemi della ricerca urbana. En *La confrontazione del concetto di tipologia edilizia*, Venezia: Cluva, p.84.

27 (Traducció de l'autora) "La scienza urbana non si preoccupa di risolvere problemi di architettura e urbanistica; non è al servizio della città ma si svolge intorno al significato dei fatti urbani". Rossi (1966) La città come fondamento dello studio dei caratteri degli edifici, En *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Venezia: Cluva, p.92.



55



56

L'any 1966 Aldo Rossi parlava de memòria, de retrats de la ciutat, de ciutats anàlogues i del lloc (del *genius loci* del que parlava també Christian Norberg-Schulz). Quaranta anys més tard, el 1984, Peter Eisenman va recordar la capacitat d'anticipar-se als seus temps que tenia Rossi respecte a la construcció de la idea d'un paisatge urbà, que s'obre a la dimensió immaterial dient: "Per a Rossi la ciutat és el teatre dels esdeveniments humans. Teatre que no és només representació, sinó que és realitat. Absorbeix els fets i els sentiments de cada nou esdeveniment, conté un record del passat i una memòria potencial de futur. Per això, metre el *locus* és un lloc que pot acollir diversos esdeveniments, també constitueix un esdeveniment en si mateix. En aquest sentit, és un lloc únic o característic, un *locus solus*" (Eisenman, 1984)²⁸.

Un concepte important per a Rossi és el de *città anàloga* (Fig. 54-55). El seu objectiu és afrontar el misteri de com la ciutat, tot i ser fàcil de descriure en els seus aspectes superficials, difícilment és comprensible en aquells aspectes més profunds. La ciutat anàloga per a Rossi és el lloc on l'excelsion i l'ordinari es confonen, l'espai públic i el privat interactuen, les construccions i les idees tenen el mateix pes, i la quotidianitat i la història caminen juntes. És la ciutat real i al mateix temps la ciutat imaginada. L'analogia per Rossi és el fenomen que condiciona gran part de les formes urbanes i fa que cada ciutat sigui única, i pugui mantenir una relació amb totes les altres. S'aplica sobretot a la ciutat històrica, tot i que es poden assumir connotacions noves en l'anàlisi de la ciutat contemporània.

La teoria de Rossi sobre la ciutat anàloga s'ha estudiat recentment en un assaig de Victoriano Sainz (Sainz, 2014). El principal text de referència està escrit als anys setanta i correspon a un llibre sobre

Fig. 55. Aldo Rossi, *La città analoga*, 1976 (colección privada, courtesy Fondazione Aldo Rossi © Eredi Aldo Rossi).

Fig. 56. Aldo Rossi, *Composizione architettonica con elementi del cimitero di Modena*. Imatge publicada en l'assaig titulat "La arquitectura anàloga" 2C. *Construcción de la Ciudad*, 1975, p.8.

28 Eisenman, P., *The Houses of Memory: The Text of Analogue*, Opposition Book, MIT Press, Cambridge 1984. El text citat és una traducció de l'autora de la traducció italiana: "Per Rossi la città è il teatro di eventi umani. Teatro che non è più solo di rappresentazione ma è realtà. Assorbe fatti e sentimenti e ogni nuovo fatto racchiude una memoria del passato e una memoria potenziale del futuro. Perciò, mentre il locus è un luogo che può ospitare una serie di eventi, costituisce anche di per sé un evento. In tal senso, è un luogo unico o caratteristico, un "locus solus"." P. Eisenman. *Inside out, Scritti scelti 1963-1988*, (2004) Quodlibet, Macerata 2014, p. 228.

l'arquitectura anàloga, del que l'arquitecte milanès va parlar en nombroses ocasions i que va intentar publicar a Buenos Aires, però que finalment no va sortir a la llum. El text original es conserva a l'arxiu MAXXI de Roma. El llibre, segons Sainz afirma, consta de dues parts: la primera "La città anàloga", conté el cos teòric del llibre, i la segona "Alcuni dei miei progetti", és una selecció de catorze projectes de l'autor. Per tant, el llibre resulta una mostra d'aquella idea que formula el 1981 en *Autobiografia scientifica*, que resumeix tot el procediment compositiu de Rossi: la simple addició de lògica i biogràfica. Si a *L'architettura della città* predomina un punt de vista analític, al text "Alcuni dei miei progetti" el tractament dels temes és més projectual.

És interessant observar que Rossi volia publicar aquest nou llibre en castellà i amb una editorial hispanoamericana. Rossi havia començat a viatjar a Espanya als anys setanta i al llarg de la dècada següent va consolidar les seves relacions amb un nombre creixent d'arquitectes catalans, gallecs, bascos i andalusos. Aquests viatges a la península Ibèrica dels anys setanta comportaven una certa component política-cultural, de col·laboració amb una generació d'arquitectes compromesa en l'oposició a les dictadures dels seus respectius països. Però també tenien la intenció d'apertura als mercats i de cerca de projectes per part de l'arquitecte, que havia construït relativament poc. El 1975, al palau de la Virreina de Barcelona, es va organitzar una exposició sobre l'obra de Rossi, titulada "Arquitectura i Racionalisme", dins de la qual hi havia exposades obres d'una vintena d'arquitectes espanyols que s'identificaven amb la seva teoria.

En la lliçó inaugural del curs de 1968-69 al *Politecnico di Milano*, Rossi afirmava: "El que busquem en l'estudi de la ciutat en la qual vivim és l'intent de procedir a la construcció d'una ciutat anàloga, en altres termes, utilitzar una sèrie d'elements diversos, vinculats entre si pel context urbà i territorial, com fonaments de la nova ciutat. Aquesta ciutat anàloga utilitza llocs i monuments d'un sistema el significat del qual està en la història i es construeix al voltant d'ells definint la mateixa forma. Penso que, a partir d'aquest concepte de la ciutat anàloga, podem desenvolupar una nova i vàlida teoria del projecte i oferir indicacions i resultats positius mitjançant projectes d'arquitectura urbana"(Sainz, 2014, p. 104).²⁹

La construcció d'aquesta teoria del projecte, pretenia ser transmissible i al mateix temps ser útil per l'expressió individual. Rossi no volia renunciar a cap extrem, pensava que cada tècnica elabora el seu propi discurs autònom, però els continguts del discurs estan tant en la societat com en els conflictes socials i en la biografia de les persones. Aquesta convicció que l'apropava als surrealistes i el distanciava de la cultura arquitectònica italiana dominant al seu moment, aviat va passar a presentar-lo com un "cas" extravagant, desfasat i controvertit.

29 (Traducció de l'autora) Rossi, Aldo "L'obiettivo della nostra ricerca. Lezioni", en AA. VV., *L'analisi urbana e la progettazione architettonica. Contributi al dibattito e al lavoro di gruppo dell'anno accademico 1968-69*. CLUP, Milán, 1970, p. 20.

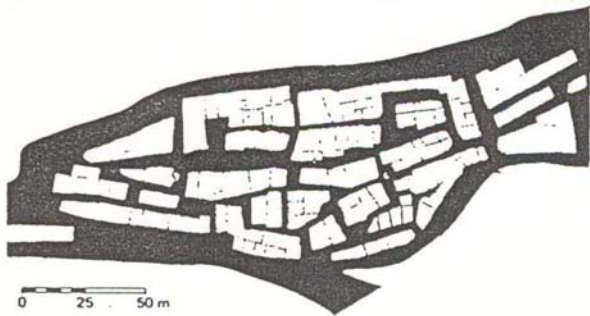
En un context internacional del triomf del postmodern, Rossi va apostar per abandonar la "lluita de les idees", renunciar al "sistema" i limitar-se als "fragments", per poder dialogar amb el corrent dominant, sense renunciar a la seva visió. Es preguntava: com intervenir a la ciutat històrica?, i es responia que s'ha de trobar un difícil equilibri entre la realitat, precària, de les velles construccions i el nostre projecte, la nostra alternativa (Sainz, 2014, p. 108)³⁰. Precisament en aquesta recerca d'equilibri entre l'abandonament i la destrucció resultava vital el principi de l'analogia, d'una arquitectura que, mitjançant relacions analògiques pogués continuar el discurs propi de la ciutat. És aquest principi el que permet a més considerar el que ja està construït com un material de la nostra pròpia construcció, sense oblidar el problema dels temps, que amb el seu aspecte atmosfèric i cronològic retorna sempre l'arquitectura a la natura, a un paisatge construït i al mateix temps intacte. Així el projecte i l'abandonament són dues cares de la mateixa experiència i és difícil decidir quin dels dos camins s'ha d'escollir.

En paraules de Bill Hillier, Aldo Rossi va ser el primer autor modern que va avançar una teoria argumentant que la forma material de la ciutat és intrínseca a la seva realitat sociològica, cultural i psicològica³¹. En el seu llibre *The social logic of Space* (Hillier i Hanson, 1984), Hillier desenvolupa una teoria de l'estructura profunda de la forma material de la ciutat, com a realitat autònoma en si mateixa, però també com a component essencial d'un procés dinàmic. En aquest llibre adopta una posició que parteix de la teoria de Rossi i va més enllà, intentant demostrar empíricament i teòricament l'autonomia de l'artefacte urbà i, després, defensant que només comprenent aquesta autonomia podem entendre perquè la forma material de la ciutat és un aspecte intrínsec de la seva existència social. Hillier comença per estudiar les lleis de la configuració de l'objecte (ciutat) en si mateix, però remarca que no és suficient per entendre la ciutat, sinó que cal conèixer també les lleis socials sobre l'ús de la forma urbana, i les lleis de la forma urbana sobre la societat. D'aquesta manera acceptem l'argument que defensa que l'arquitectura és *firmitas* ("construcció"), *venustas* ("estil") i *commoditas* ("espai").

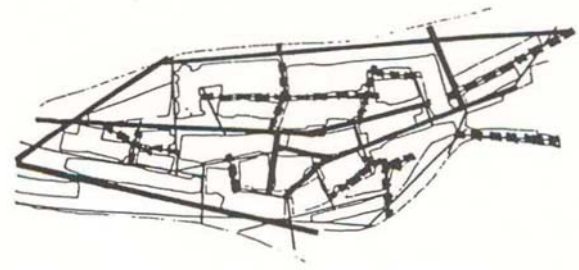
Bill Hillier va desenvolupar el Space Syntax, com una teoria i com una metodologia al mateix temps. D'una banda, Space Syntax és un conjunt de tècniques per analitzar l'espai arquitectònic i urbà i per preveure resultats funcionals. D'altra banda es tracta d'un model teòric de l'espai humà que tracta de donar explicacions sobre com s'estructura, com funciona, com s'entén i com forma part del que anomenem societat. El que Hillier vol transmetre a través del Space Syntax és que no es pot tenir l'un sense l'altre: preveure resultats funcionals des del disseny arquitectònic no es pot fer sense tenir una teoria que connecti formes i funcions (Hillier, 2014, p. 2). Hillier va investigar les lleis de la

30 Text original d' Aldo Rossi del seu text no publicat, *Alcuni dei miei progetti*, p. 39 (Arxiu MAXXI, Roma: AR-6.DID/047).

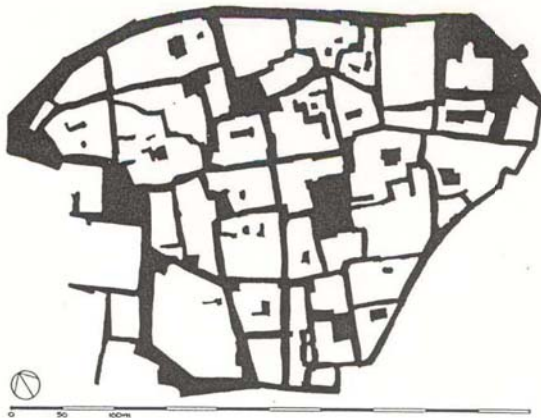
31 "Aldo Rossi was, I believe, the first author in modern time to advance a theory arguing that the material form of the city is intrinsic to its sociological, cultural and psychological reality." (Hillier, 1989, p. 5)



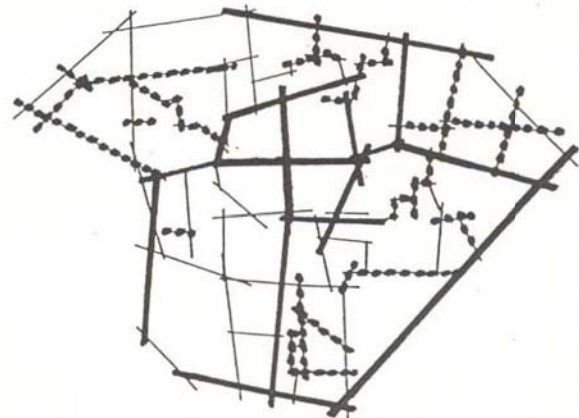
57



58



59



60

configuració de la forma urbana en diverses ciutats històriques de petita dimensió: Gassin (Fig. 57-58) i Apt (Fig. 59-60) al sud de França (Hillier, 1989). Mitjançant el programa Dephtmaps, que és l'eina principal de Space Syntax, va visualitzar que els dos nuclis tenen forma de “roda deformada”: una xarxa a l’interior de l’assentament està unida per línies en diverses direccions a les línies perifèriques o “vores”. Les línies segregades després s’agrupen en els intersticis formats per aquesta estructura de roda. Tot i les diferències de mida, ubicació i topografia, els dos assentaments comparteixen la mateixa “estructura profunda” o genotip.

El Space Syntax és actualment una “escola” internacional, i una eina d’anàlisi que a més d’aportar coneixement sobre la configuració de la forma urbana, entesa com un objecte arquitectònic, li suma una capa de coneixement sobre els components sociològics, culturals i psicològics, de forma empírica. La teoria i el mètode exposat per Bill Hillier representa actualment l'eina més important per connectar la forma material de la ciutat i la seva realitat social. Com s'ha corroborat, hi ha una continuïtat argumental entre Hillier i Rossi, de la mateixa manera que Rossi reforça la teoria de Muratori —tot i que sempre es poden trobar matisos que els confronten—, en el camí de connectar l'estructura morfològica de la ciutat com a realitat autònoma, dins un procés dinàmic.

Fig. 57. En negre, l’estructura de l’espai obert a Gassin, en blanc els edificis (Hillier, 1989, p. 9).

Fig. 58. Axial map de Gassin, al sud de França. Les línies negres senyalen la màxima integració, i les discontinües, la màxima segregació (Hillier, 1989, p. 11).

Fig. 59. En negre, l’estructura de l’espai obert a Apt, en blanc els edificis (Hillier, 1989, p. 9).

Fig. 60. Axial map de Apt, al sud de França. Les línies negres senyalen la màxima integració, i les discontinües, la màxima segregació (Hillier, 1989, p. 11).

3.7 EL PROJECTE HISTÒRIC: LA RECONSTRUCCIÓ DEL PASSAT

El concepte de *projecte històric* desenvolupat per Mamferdo Tafuri és diferent respecte a la visió històrica de Rossi, principalment pel que fa a la finalitat última: la utilitat per a la pràctica professional de l'arquitecte. Tafuri no veu que la teoria hagi de ser necessàriament útil per a la pràctica. Per contra, el que li sembla interessant, important i productiu és el conflicte, la crisi en la història de la professió i el paper que juguen l'autobiografia i l'experiència de l'arquitecte. El seu *projecte històric* trenca amb la possibilitat d'imaginar la continuïtat de la història que buscaven Muratori i Cannigia, des de la mateixa definició de la història.

“Il progetto storico” és el títol de la introducció d'un dels llibres més importants de Mamfredo Tafuri, *La Sfera e il Laberinto*, i comença dient: “Arriba un moment (no sempre) en la recerca en el qual, com en un trencaclosques, totes les peces comencen a posar-se al seu lloc. Però a diferència del trencaclosques, on les peces estan totes a l'abast i la figura a compondre és una sola (i per tant el control de l'exactitud dels moviments és immediat) en la recerca les peces estan disponibles només en part i les figures que es poden compondre són teòricament més d'una” (Tafuri, 1984, p. 5).³²

A partir dels pensaments de Mamfredo Tafuri entenem la història de l'arquitectura com una acció reflexiva, i no només com una sèrie d'esdeveniments (Di Marino i Gravagnuolo, 2009). La historicació de la “realitat” dels fets és una acció difícil i perillosa, perquè està sempre subjecta al risc d'invenció o de deformació. Segons Tafuri aquesta operació delicada i difícil és una acció “projectual”. La història en aquest sentit, no es reconstrueix: no és un trencaclosques que puguem fer amb paciència, a partir de les seves peces. Quan diu que la història té un caràcter projectual vol dir que els esdeveniments històrics són una construcció. Des d'un punt de vista etimològic la paraula *projecte* prové de *proiectus*, un derivat del verb *proicere*, del llatí *pro* (“cap a davant”) i *iacere* (“llençar”). Llavors *projecte* és literalment llençar envers el futur.

La història té el seu propi material, les seves “peces”, a disposició, els documents, i en el cas de la història de l'arquitectura, els projectes i els edificis. Però el material disponible no és suficient perquè sempre faltin algunes peces i perquè no és possible un reflex entre la realitat dels esdeveniments i la seva historicació. Aquesta dificultat és de tipus conceptual, es tracta d'un límit transcendental, d'un límit a priori de la història que cal reconèixer. En aquesta revolució en la manera de

32 (Traducció de l'autora) “Viene un momento (non sempre) nella ricerca in cui, come in un gioco di pazienza, tutti i pezzi cominciano ad andare a posto. Ma diversamente dal gioco di pazienza, dove i pezzi sono tutti a portata di mano e la figura da comporre è una sola (e quindi il controllo dell'esattezza delle mosse è immediato) nella ricerca i pezzi sono disponibili solo in parte e le figure che si possono comporre sono teoricamente più d'una”. Tafuri. M., *La Sfera e il laberinto*, p.4, 1984.

pensar la història, han contribuït les reflexions de Walter Benjamin, un autor amb el qual Tafuri va mostrar, al llarg de tota la seva vida, una especial relació d'afinitat intel·lectual. Però el que primer la va concebre i formular va ser Friedrich Nietzsche en la segona de les seves *Unzeitgemässe Betrachtungen*, "sobre la utilitat i els danys de la història per a la vida".

Tal com diu Marco Biraghi (Biraghi, 2013), fa més d'un segle que Nietzsche va reiterar la utilitat de la història, i al mateix temps va advertir dels possibles danys que podia causar. Una història que es posa en crisi a si mateixa, que posa en crisi la realitat, que contínuament s'interroga, posant l'accent en les ruptures més que en les hipotètiques continuïtats, una història que encara ens pot ser útil a nosaltres, avui en dia. Una història més difícil, més laboriosa, més aspra i menys consoladora.

El concepte de crisi no és negatiu per a Tafuri, no es tracta d'un fatalisme històric, sinó d'una necessitat de la història. Però l'acceptació de la crisi com una normalitat, sí que és una posició pessimista. Tafuri entén la crisi com una ruptura de la normalitat, un esdeveniment, que en el cas de la història de l'arquitectura són els edificis. La "gran obra" arquitectònica posa en crisi l'ordre precedent de l'ambient en el qual sorgeix. Aquesta característica és comuna a totes les grans obres de la història de l'arquitectura, i no la de passar desapercibudes. La intensitat amb la qual una obra provoca el desordre en la manera de pensar l'arquitectura d'una certa època, fa que es pugui considerar una obra important per la història de l'arquitectura. D'altra banda, l'activitat del pensament és la que s'encarrega de provocar conseqüències posteriors.

Un gran projecte de crisi que analitza Tafuri, és la gran crisi de l'il·luminisme, que s'encarna en Piranesi, en un moment en el qual el classicisme es "desordena" mitjançant esdeveniments extraordinaris, que en el cas de Piranesi no són ni projectes ni edificis, sinó dibuixos. A partir de Piranesi, Tafuri construeix una història que té la seva coherència. El seu sentit fonamental és que l'arquitectura de l'il·luminisme tenia com a llegat la virtut de contenir elements no només pràctics-funcionals, sinó també utòpics. Aquesta representava una extraordinària ocasió no només de modificar el món real, també de pensar un altre món possible.

Un problema metodològic sobre el qual els historiadors de l'arquitectura han retornat sovint és el de l'especificitat del llenguatge crític-històric. Hi ha una gran diferència entre el llenguatge de l'arquitectura, basat amb signes i objectes, i el llenguatge de la crítica, basat amb paraules. La missió de l'historiador no és la de reflectir presumptes veritats preexistents, sinó tractar de construir una via analítica que tot i tenir un caràcter incert i no definitiu, tot i que disposa d'informacions parcials, té la finalitat de fer sorgir les contradiccions, de posar en crisi la presumpta estabilitat i continuïtat. Segons explica Tafuri amb paraules agafades de Nietzsche hi ha el constant perill de construir amb aquests estudis "monuments impenetrables", en lloc de trencar

“paraules eternitzades i dures com les pedres” que el mateix llenguatge crític-històric fa servir.

El projecte històric de Tafuri és un intent de dotar d’una “autonomia” a la història, igual que a l’arquitectura, per tal que la història no pugui actuar com una invasora en el camp de la disciplina del projecte “fent arquitectura” a través de l’anàlisi històrica. L’anàlisi històrica no pot ser el projecte arquitectònic, perquè ja és en si mateixa un projecte. Però l’arquitectura és una professió creativa que ha de resoldre els problemes de les persones. La societat espera que l’arquitectura, com qualsevol art, innovi, i que aquesta innovació a més millori el futur de les persones.

La revista *Casabella-continuità* va publicar un monogràfic sobre Tafuri l’any 1995, després de la seva mort, on apareix transcrita una famosa entrevista amb Richard Ingersoll, editor de la desapareguda *Design Book Review* en la que Tafuri afirmava: “Non c’è critica, solo storia”³³. En l’entrevista, comença defensant que la crítica no existeix, que només hi ha la història, que allò que normalment es diu que és crítica, les coses que trobem a les revistes d’arquitectura, són producte dels arquitectes, que considera que són dolentíssims com historiadors. Afirma que el que de veritat hauria d’interessar als historiadors són els cicles de l’activitat arquitectònica i el problema de com una obra d’arquitectura s’introdueix en el seu propi temps. Actuar d’una altra manera significa imposar la manera individual de veure la història de l’arquitectura (Tafuri, 1995, p. 97).

La història que defensa Tafuri, en la línia d’altres historiadors com Spiro Kostof, no tracta d’objectes sinó de persones, de la civilització humana. Allò que considera essencial a la comprensió de l’arquitectura és la mentalitat, l’estructura mental d’un període concret. Per tant, la missió de l’historiador és la d’explorar el context intel·lectual d’una obra, el context ambiental i de les tradicions locals. L’historiador ha de tenir en compte tots els elements circumdants a l’obra, tots els seus marges d’implicació, només així pot iniciar a descobrir els marges de llibertat, o de creativitat, que van ser possibles per a l’arquitecte.

Una condició fonamental per la història és la distància, observa Tafuri. L’historiador que examina una obra contemporània ha de crear una distància artificial. Però per tal de prendre distància, cal una consciència profunda de les altres èpoques, per poder comparar, i a través de la diferència amb el passat entendre millor el present. És a dir, la millor manera que tenim de prendre distància de la nostra època és la de confrontar la diferència que aquesta presenta amb el passat.

Segons Tafuri, un dels problemes més importants dels nostres temps, que afecta de forma a directa a la història arquitectònica, és haver

33 Manfredo Tafuri, “There is No Criticism, Only History”, entrevista amb Richard Ingersoll, *Design Book Review* 9 (1986): 8–11, republicat com: “Non c’è critica, solo storia”, *Casabella* 619–620 (1995): 6–99, p. 97. Les citacions segueixen la paginació de l’entrevista tal com es presenta a la revista *Casabella*.

d'afrontar la incontrolable acceleració del temps, un procés que va tenir el seu inici amb la industrialització del segle XIX. L'acceleració del temps elimina coses constantment mentre espera el futur successiu. Segons Tafuri, tots els moviments d'avantguarda estaven basats en la contínua destrucció dels treballs precedents per poder continuar amb la novetat. Implícit en aquest camí està l'assassinat del futur. L'ànsia cap al futur, representa una secularització del llibre de l'Apocalipsi: les coses tenen un significat només en relació amb l'escatologia del seu objectiu final. Aquesta contínua destrucció del present contribueix al nihilisme del nostre temps. Per a Tafuri, el crític d'arquitectura busca la novetat. L'obra realment profunda, com la de Mies, es queda sense llegir perquè no pot entrar en l'esquema de la destrucció contínua. La lliçó de Mies segons Tafuri consisteix en la seva capacitat de resistència a les "temptacions" de l'arquitectura, la renúncia miesiana és una resposta anticipada a qualsevol possible nostàlgia. Però no hi ha que entendre aquesta resistència com negativa. Es tracta d'un rigor que interactua necessàriament amb tots els aspectes reals del projecte: amb el llenguatge, amb el context, amb la tecnologia. Mies van der Rohe per a Tafuri no és simplement un gran arquitecte, és quasi un model ètic, un paradigma de comportament humà, no només arquitectònic.

Tafuri conclou l'article titulat "Non c'è critica, solo storia" a la revista *Casabella-Continuità*, afirmant que les obres seleccionades pels historiadors són per si mateixes irrellevants i tenen significat només per la manera amb la qual es relacionen amb el problema, amb la realitat, amb el lloc. Això implica que per poder tractar el problema que hi ha darrere de l'obra, l'historiador ha d'oblidar tots els prejudicis sobre la qualitat. D'aquesta manera enfoca la recerca arquitectònica en els cicles històrics que ens parlen de taxonomies estilístiques, focalitzant el problema de l'arquitectura, en els cicles, les sèries de coses, i no en els treballs individuals dels arquitectes.

Reafirmant la necessitat d'una distància entre el projecte i la història, que faci possible el diàleg, la confrontació dialògica, Tafuri va afirmar que "els arquitectes haurien de fer arquitectura i els historiadors, història" (Tafuri, 1995, p. 97). Amb les seves teories, àmpliament difoses, va contribuir a la desconexió de la crítica de l'arquitectura contemporània respecte a la història arquitectònica, defensant que la història té vies indirectes, més abstractes, per influenciar l'acció, i rebutjant de manera contundent la continuïtat històrica basada en la còpia del passat. En conseqüència es va allunyar del que considerava la crítica arquitectònica i de les revistes de la professió, per concentrar-se en la més autèntica reconstrucció del passat. L'allunyament de la crítica de l'arquitectura contemporània no el distanciació tant com podia semblar en un principi de Muratori o de Rossi. A més, continuant en la línia de Rossi, Tafuri va posar el focus en la ciutat, i d'aquesta manera va fer una contribució molt destacada en la revalorització del context de les obres arquitectòniques, el context físic i social.

3.8 CREIXEMENT DE LA CIUTAT: UTOPIA I DESENVOLUPAMENT CAPITALISTA

Sovint els escrits de Tafuri estan carregats d'un pessimisme envers la figura de l'arquitecte projectista, al qual li reclama una actitud heroica, ètica i una posició de lluita constant davant el ràpid desenvolupament capitalista de les ciutats. Abans d'ell, Jane Jacobs i Lewis Mumford van fer dures crítiques a l'urbanisme modern que es prestava al desenvolupament rapidíssim de les ciutats, però la principal diferència entre tots ells té a veure amb la finalitat de la seva crítica.

En una entrevista a la revista *Casabella* l'any 1986 Tafuri diu: "les utopies ja no existeixen, l'arquitectura del compromís que volia involucrar la política i la societat s'ha acabat, i l'única cosa que es pot fer és arquitectura buida".

D'una banda, Mamfredo Tafuri descriu la crisi de la utopia i de l'altra, la nostàlgia de la utopia. El terme nostàlgia té relació amb una voluntat de retornar a una condició edènica, a la reconstrucció d'un món impossible, utòpic, que pretén un retorn al passat. Però també és un sentiment del tot humà i comprensible, que es barreja contínuament amb els pensaments i amb les accions dels arquitectes aparentment racionals i més productius, arquitectes com Louis Kahn, James Stirling o Aldo Rossi, a qui Tafuri presta especial atenció i amb els quals ha mantingut relacions molt intenses i complicades. Aquesta impossibilitat de la utopia és per a Tafuri del tot interna a les noves formes de producció, a la imposició del sistema capitalista. Per tant, el seu projecte de crisi mescla dues idees: d'una banda la desmitificació, com l'anomena Tafuri, de la nostàlgia cap al passat, i de l'altra l'èmfasi en la realitat i el desig d'interactuar críticament amb aquesta.

Amb el seu llibre *Progetto e utopia* (Tafuri, 1976) Tafuri introdueix una por als projectistes, que és la de produir "objectes" que en la superposició de formes puguin emmascarar el fet no tindre res a dir. Ell defensa que el projectista busqui en els projectes un significat intencional, com una temptativa "heroica" per interrompre el control mediàtic de la forma arquitectònica, per connectar-la amb els habitants de la ciutat.

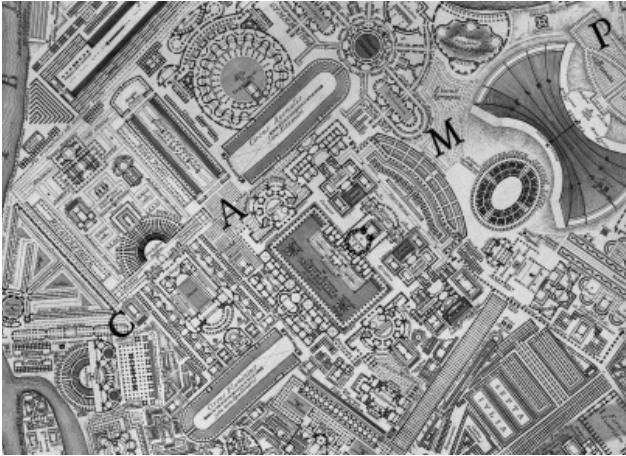
Tafuri planteja una revolució política socioeconòmica, inspirada en l'ús i en el pensament. Però es va trobar amb una gran dificultat a l'hora de promoure que la geometria de la planificació urbana es posés sempre en correlació amb la forma dels edificis singulars en la ciutat contemporània. Per això, les seves conclusions estan plenes de desesperació i el van conduir a l'abandonament del projecte modern per una recerca històrica més segura. Reprenent la temàtica "anit-idealista" i "realista", Tafuri desenvoluparà amb gran profunditat les seves anàlisis sobre el Renaixement, una època a la qual li va dedicar gran part dels seus estudis.

Lars Lerup comença el seu llibre *After the city*³⁴ dient que ha llegit pocs llibres de forma repetitiva, i que un d'aquests és *Progetto e Utopia* de Tafuri (Lerup, 2016, p.9). En el capítol del llibre titulat "El somriure de Tafuri", Lerup observa com l'arquitectura ha estat absorbida sense pietat per la metròpoli a Houston. Explica com el desig d'una forma excepcional de la ciutat prové del desenvolupament de forces negligents del mercat, que gairebé han destruït l'arquitectura tal com l'entenia Tafuri: "una estructura sòlida, que dóna forma als valors permanents i es consolida en la morfologia urbana" (Tafuri, 1973, p.42). A Houston els valors permanents de l'arquitectura han perdut la seva estabilitat i la seva manifestació en el teixit urbà de la ciutat. En aquest punt Lerup intenta superar la foscor que Tafuri havia definit com "la spietata commercializzazione dell'ambiente humano" (Tafuri, 1973, p.41), que portava a l'arquitecte a un carreró sense sortida d'impotència davant el problema global. Tafuri, com a historiador, té molt poc a dir del projecte en si mateix, ja que només pretén analitzar el seu resultat i el seu significat. Lerup afirma que el rol de l'arquitecte il·luminat, descrit per Tafuri com l'ideòleg de la ciutat que utilitza la forma com a instrument per convèncer al públic en general, ja no existeix en la planificació urbanística moderna. L'arquitecte no pot resistir a les aleatòries, casuals i incertes forces del mercat de l'organització urbana moderna. I, en paraules de Lerup, és molt frustrant que els arquitectes implicats es vinguin com a instruments involuntaris del capital sense aconseguir exercitar una mínima influència sobre l'organització urbanística (Lerup, 2016, p.16).

Una altra idea de Tafuri a la que recorre Lerup al llibre és el fet que no hi ha temps ni espai per a "la lliure contemplació del nostre destí". La metròpoli ha cedit el seu futur, de manera permanentment creixent, al mercat global. La desaparició de la ciutat ha destruït els límits entre ciutat i barris perifèrics per formar una metròpoli i un urbanisme a escala mundial, i el pes de l'urbanisme a escala mundial exclou qualsevol altra alternativa d'habitar el territori. En aquestes condicions, no sembla possible el "pensar globalment i actuar localment" perquè el global i el local estan tan entrelaçats que s'han fet artificials, falsos i indivisibles. El nou arquitecte en aquestes condicions està obligat a no mantenir la resistència, a ser un simple expert. El retrocés de la importància de l'arquitectura moderna manifestat en l'organització urbana, és en part el resultat de l'aïllament profund de l'arquitecte a conseqüència del desenvolupament capitalista. Només una revolució de milers d'arquitectes que realitzin projectes possibles, canviaria aquesta situació (Lerup, 2016, p.13-15).

En l'estudi que Tafuri va desenvolupar sobre el *Campo Marzio* (Fig. 61) de Piranesi al llibre *Progetto e Utopia*, l'autor observa que la lluita entre arquitectura i ciutat assumeix un to èpic, preveient els actuals excessos de la metròpoli. Excessos que es manifestaven en la falta d'estructura

34 Publicat per primera vegada en: Lerup, L. (2000). *After the city*. Cambridge [etc.]: MIT Press. La numeració de pàgines es correspon amb la traducció a l'italià: Lerup, L. (2016). *Dopo la Città*. Milano: List Lab.



61



62

de la ciutat, en les repeticions contínues i en l'excés de formalitat, un univers de signes buits en total desordre. En les *Carceri d'invenzioni* de Piranesi (Fig. 62), Tafuri observa l'edifici com un espai infinit al qual li falta la perspectiva i objectes que recordin a la ciutat històrica i a la seva arquitectura. "Allò que ha estat destruït és el centre d'aquell espai i el que queda és una forma col·lectiva immensa, lliure i condemnada al mateix temps". Piranesi estava preveient que la nova organització de la ciutat seria una total decadència de la forma. Segons Tafuri ningú semblava haver fet cas al col·lapse, a la ruïna i a la desaparició del significat col·lectiu, mentre que ell, Piranesi, veia sorgir els dos punts de vista oposats: "els que busquen en la realitat per conèixer i comparar valors i desgràcies i aquells que volen anar més enllà de la realitat, que volen crear noves realitats, nous valors i nous símbols" (Tafuri, 1973, p.16-19).

Aquesta és la diferència, segons Lerup, que distingeix els "realistes" dels "utòpics", com ara Monet de Cézanne, Munch de Braque, Raoul Husmann de Mondrian, Häring de Mies, Raushenberg de Vasarely, Koolhaas de Eisenman, Piano de Ghery, SOM de Hejduk, Graves de Frank Lloyd Wright, Venturi de Paul Rudolf. L'exemple de superació d'aquesta dicotomia que exposa el propi Tafuri és Thomas Jefferson, que va ser president dels Estats Units. El projecte de Jefferson es basava en una política agrària i antiurbana que estava en constant conflicte amb la pragmàtica recerca d'Alexander Hamilton d'un desenvolupament accelerat del capital financer i industrial americà. La por de Jefferson del potencial poder absolutista del capital, el va convèncer del perill de la ciutat, i per això va ser fidel a una democràcia ancorada al nivell utòpic. La principal crítica que Jefferson continua rebent de crítics i polítics té relació que la construcció democràtica d'una configuració urbana no garanteix que la forma assumida sigui correcta, ja que la forma correcta no és possible en tant que és una utopia. Les conseqüències són que l'arquitecte davant d'aquesta ambigüitat pot sentir que està equivocat (Tafuri, 1973, p.26).

Fig. 61. Giovanni Battista Piranesi. *Il campo Marzio dell'Antica Roma* (1762).

Fig. 62. Giovanni Battista Piranesi. *Le Carceri d'Invenzione* (1745-1760).

Les arrels de l'actitud heroica són profundes i antigues. Cal recordar a Palladio i a Alberti. Lerup diu que a les escoles d'arquitectura, la innovació, la fantasia, la forma i el disseny ocupen un rol privilegiat,



63

"Els professors d'arquitectura haurien de promoure el treball en grup que tingui com a principal preocupació l'alliberament del pes de l'autoria, unida a la connexió dels projectes amb la pràctica i la professió."

Lerup, Lars (2016). *Dopo la Città*. Milano: List Lab. p. 15.

el que representa un fracàs segur. No perquè el disseny no sigui important, sinó perquè el disseny es presenta separat del màrqueting, de la relació amb els clients i de l'activitat comercial. Hi ha molts exemples de projectes espectaculars presentats per artistes i filòsofs, premiats en concursos internacionals, que no han intentat demostrar que es poden realitzar, i això combinat amb l'actitud d'heroi solitari —com la del protagonista de la famosa novel·la *El manantial* escrita per Ayn Rand, convertida en una pel·lícula amb el mateix títol (Fig. 63)— que ha posat arrels en la formació dels dissenyadors i projectistes arreu del món, fan la recepta perfecta per la neurosi i la catàstrofe professional.

Parlar d'actituds heroiques en arquitectura i urbanisme ens retorna a finals dels anys cinquanta, quan dues veus molt crítiques amb l'urbanisme dominant a les ciutats de nord-americanes són presents als Estats Units. Jane Jacobs, en aquell moment una jove escriptora a les revistes d'arquitectura, i Lewis Mumford, ja en aquella època un humanista, un gran historiador de les ciutats i un progressista compromès. Pocs anys més tard Mumford i Jacobs distanciarien públicament els seus discursos: Mumford es va inclinar cap al socialisme afirmant que per lluitar contra el poder capitalista calia combatre des de dalt i desenvolupar una visió alternativa de la ciutat per la qual la gent pogués lluitar. Va creure en el disseny i va acreditar l'urbanista com un planificador amb una virtut política molt més gran que la de Jacobs. Mentre Jacobs mostrava fortes inclinacions anarquistes, en les seves intervencions no donava molta atenció a la qualitat de l'espai construït i va declarar que "la ciutat no és una obra d'art". Mumford, convençut que no li havien donat el reconeixement que ell mereixia, va intentar desacreditar Jacobs, escrivint una duríssima ressenya a la seva secció regular "The Sky Line" a la revista *The New Yorker* titulada "Mother Jacobs' Home Remedies"³⁵, que va resultar autodestructiva per a ell mateix.

Jacobs es va fer famosa en la seva campanya contra Robert Moses, l'urbanista americà que volia convertir els carrers de New York en autopistes. *En Muerte y vida de las grandes ciudades americanas* (Jacobs, 2011)³⁶ argumenta contra la concepció purament funcional de la ciutat i contra els plans urbans que no tenen en compte els veïns, parla dels barris amb mescla social, de la vida informal i de la seguretat al carrer amb la seva famosa frase: "eyes on the street"³⁷. El seu urbanisme trenca amb les doctrines de Hausmann i amb el pla Voisin de Le Corbusier (Fig. 64). Defensa els espais irregulars, no lineals, oberts, de petita escala, la continuïtat dels rituals quotidians dels veïns i el creixement lent que permeten que una comunitat s'estabilitzi.

35 Mumford, Lewis. "Mother Jacobs' Home Remedies", *The New Yorker*, 1 de desembre de 1962

36 Publicat per primera vegada el 1961: *The Death and Life of Great American Cities* (1961) New York: Random House. (Trad. cast. *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Ediciones Península, Madrid, 1967 y Capitán Swing Libros 2011)

37 "Eyes on the street" fa referència a significa la vigilància de les persones que viuen en un habitatge de planta baixa i que els permet veure què està passant fora, involucrar-se amb les persones fora i, si cal, demanar ajuda.

Fig. 63. Imatge del protagonista de la pel·lícula *The Fountainhead* dirigida per King Vidor el 1949, basada en la famosa novel·la *The Fountainhead* escrita per Ayn Rand, de 1943.



64



65

Mumford va defensar el model de la ciutat jardí de Geddes (Fig. 65), un urbanisme integral, holístic i interdisciplinari, que ressaltava l'escala regional com unitat de planejament i la importància de factors econòmics i socials. Un urbanisme que connecta treball, educació, residència i lleure, preservant sempre espai lliure, espai verd comú. Una ciutat de ciutats, plural, en la que cada "ciutat" o nucli té una mida òptima i relació amb les altres veïnes. A cada ciutat satèl·lit l'espai-temps dels desplaçaments que connecten les diferents activitats marca la regla de la mida màxima, de manera que el transport públic i l'espai de vianants tinguin sempre prioritat. Per a Mumford no hi havia cap dubte: els grans canvis tecnològics i ecològics havien de donar-se primer i principalment a gran escala, de manera que les solucions locals a petita escala, eren insignificants per canviar realment les coses.

Tots dos volien una ciutat oberta, però van fer dos camins per separat. La veu de Jane Jacobs, va ser més valorada i fins a l'actualitat i continua sent l'heroïna per excel·lència de tota una generació d'arquitectes, urbanistes i sociòlegs. Una mostra d'aquest entusiasme són els reconeixements públics que de manera continuada Jan Gehl li ha fet en els seus llibres i conferències (Gehl i Svarre, 2013). Tot i que Mumford va estar durant anys en l'oblit, recentment la seva obra ha estat publicada en castellà per l'editorial Pepitas de Calabaza (L. Mumford, 2012; 2018; 2014) i autors tant reconeguts com Richard Sennett han volgut revaloritzar la seva figura en la història de la professió:

“Encara que personalment Mumford no em caigués bé (el sentiment era mutu) mereix una atenció avui en dia perquè pretenia obrir la ciutat donant forma a la *ville* a partir d'una planificació urbana de tipus socialista. El seu ideal era la "ciutat jardí" que els seus mentors havien construït de maneres diverses a Gran Bretanya, Amèrica i Escandinàvia; aquests volien convertir-se en llocs on la natura i l'edificació coexistissin en un equilibri ben dissenyat, de la mateixa manera que es produïa l'equilibri entre habitatge i fàbriques, escoles i botigues; les ciutats

Fig. 64. Imatge sobre el Plan Voisin de Le Corbusier a París (1922-1925)

Fig. 65 El remei de Lewis Mumford al plan Voisin: la ciutat jardí. Un pla que relliga tots els aspectes de la vida a la ciutat.

jardí salvarien la divisió entre *ville* i *cité*, portant qualitat de vida per a tothom” (Sennett, 2018, p. 80)³⁸.

Andrew Leach i Antony Moulis han comparat les influents veus de Mamfredo Tafuri i Jane Jacobs (Leach i Moulis, 2010, p. 299) pel que fa al seu paper de crítics de l’arquitectura i de l’urbanisme, en les darreres etapes del Moviment Modern. El que tenen en comú és que consideraven que l’escriptura podia ser productiva de la mateixa manera que la construcció pot ser productiva. Ell, en el paper de l’historiador, amb la distància “crítica” de l’historiador; ella en el paper de “ciudadana”, amb la capacitat de dir allò que observa sense conseqüències professionals. És evident que Jacobs incitava a l’acció i el seu discurs va calar dins la professió d’arquitecte, però també Tafuri va mantenir una aura d’autoritat crítica, insistint en el fet que l’arquitecte hauria de saber què fer amb el judici del crític. Però, tot i que com a crítics informaven els seus lectors, els dos pretenien deixar el futur indeterminat, sense cap pretensió d’alliberar els professionals de l’arquitectura i de l’urbanisme de la seva gran responsabilitat i compromís.

Tafuri sabia que hi havia un lloc i un temps per ser instrumental: mentre escrivia crítiques, sí; però en escriure història, no. Com ha observat recentment Jorge León Casero (León Casero, 2012, p. 173) l’obra de Tafuri pot ser vista com una teoria temporal de la modernitat (s. XV-XX) oposada a altres versions més purament racionalistes d’aquesta, com la de Mumford. Per a Mumford, espai, temps i diners, formaven part d’un sistema mecànic caracteritzat per ser autònom, homogeni i isòtrop. I com no podia ser d’una altra manera, per a Mumford, l’objecte predilecte d’estudi on poden observar-se els efectes directes d’aquest sistema mecànic són les ciutats. L’obra de Tafuri s’ha de situar en el context de rebuig a aquesta concepció de la història mecanicista, vista com a successió lineal d’esdeveniments, i d’indagació sobre la possibilitat de noves formes de temporalitat modernes, en la línia del treball de Deleuze des de 1968.

Independentment d’aquesta anàlisi sobre el pas del temps en les postures de Tafuri, Jacobs i Mumford, aquestes continuen sent plenament vigents, fonts d’inspiració i objecte d’estudi per part d’arquitectes i historiadors que volen ser crítics, fer front a l’especulació immobiliària i al planejament que no té en compte la vida de les persones, que volen defensar la història com una eina productiva i útil en els projectes arquitectònics i urbans.

38 (Traducció de l’autora) “Much as I disliked Mumford personally (a dislike which he returned), he deserves a hearing today because he sought to open the city through making the ville according to a particular socialist plan. His ideal was the ‘garden city’ which his mentors had built variously in Britain, America and Scandinavia; these were meant to be places where nature and building would coexist in well-designed equilibrium, as would the balance between home, factory, school and shop; garden cities would heal the breach between ville and cite, opening up a good life for all.”

3.9 APROXIMACIONS A L'ARQUITECTURA DES DEL MEDI AMBIENT HISTÒRIC I SOCIAL

Al marge d'algunes històries arquitectòniques sobre la valorització del context històric, centrades majoritàriament en el que va passar a alguns països europeus, hi ha una història que sempre va existir sense ser realment incorporada. Europa només va reconèixer pel seu pes capitalista i polític la història des de New York, la història d'arquitectes com Mies Van der Rohe, deixant fora de lloc arquitectes com Frank Lloyd Wright, i teòrics com Spiro Kostof o Lewis Mumford. Hi ha com a mínim dues escoles de teoria d'arquitectura als Estats Units i la història arquitectònica alternativa de la qual es parla a continuació, va quedar totalment assimilada pels arquitectes californians de la Universitat de Berkeley, però molt poc reconeguda per la resta del món.

L'escola morfològica als EUA la va iniciar Spiro Kostof. Kostof es va formar en història de l'art a *Yale University*, on es va doctorar i va començar la seva tasca docent fins a 1965, quan es va traslladar a Califòrnia per exercir com a professor d'història de l'arquitectura en el *College of Environmental Design*, també conegut a Berkeley com *CED*, on va treballar la resta de la seva vida³⁹. Tal com Spiro Kostof va apuntar en el títol del seu llibre *A history of architecture: Rituals and Settings* (Kostof, 1985) publicat per primera vegada l'any 1985, l'historiador pot explicar "una" història arquitectònica, i la de Kostof va innovar posant l'accent en els rituals i els seus escenaris, és a dir, en el context físic i social. Però la versió espanyola d'aquest llibre es va traduir com *Historia de la arquitectura* eliminant l'article indeterminat i el subtítol i d'aquesta manera desvirtuant el missatge. Cal destacar també en la seva producció escrita l'estudi sobre la història de la professió *The Architect: Chapters in the History of the Profession* i un estudi de dos volums sobre la forma urbana, *The City Shaped* i *The City Assembled* (Kostof, 1991; Kostof, 1992), que són una referència fonamental per aquesta tesi i sobre el seu contingut s'aprofundirà en els següents capítols.

Kostof era molt conegut pel seu fort estil oratori i va ser reconegut per rebutjar el mètode tradicional de l'historiador que explica l'arquitectura com una sèrie d'edificis importants en una seqüència d'estils històrics a favor d'un plantejament que mirava l'arquitectura com un fet social i polític. A més, va ser l'autor i el protagonista d'una sèrie de televisió, que pretenia divulgar l'arquitectura, el paisatge i l'urbanisme a través de l'exploració de llocs diversos com nuclis urbans, petits pobles, etc. (The New York Times, 1991).

Com un exemple per explicar la interdependència entre les obres arquitectòniques i els seus contextos físics i socials, en el llibre A

³⁹ També va ser professor visitant a l'Institut Tecnològic de Massachusetts, a la Universitat de Columbia i a la Universitat de Rice i va ser president de la Societat d'Historiadors d'Arquitectura del 1974 fins al 1976. El 1988 va rebre un premi del American Institute of Architects per la seva docència i producció escrita.

history of architecture: Rituals and Settings, Kostof va escollir un edifici de l'arquitecte Louis Sullivan per demostrar que per entendre profundament l'edifici *Carson Pirie Scott* a Chicago, hem de conèixer una mica l'empresa capitalista nord-americana de finals de segle XIX, la filosofia del consumisme i l'ètica empresarial, la història urbana de Chicago des de l'incendi de 1871, el finançament corporatiu i els valors de la terra, la gènesi dels grans magatzems com un concepte nou en l'arquitectura comercial, la història de la construcció dels gratacels i dels ascensors, etc. El 1993, després de la seva mort, la Societat d'Historiadors d'Arquitectura va establir el "Premi Spiro Kostof", per reconèixer els llibres que són interdisciplinaris i el contingut dels quals se centra en el desenvolupament urbà, la història de la forma urbana i/o l'arquitectura de l'entorn construït (Kostof, 1988, p. 23).

És molt important entendre la xarxa de relacions entre els professors de Berkeley, Yale, New York i Europa per visualitzar la resistència a l'estructura del poder, a la història única, a l'especulació immobiliària, als gratacels i la defensa de l'arquitectura que, més enllà d'una màquina financera i una manera d'expressió artística, pot ser també una eina de canvi social. Kostof analitza la professió de l'arquitecte en llibres i articles totalment d'acord amb les teories de Mumford, a qui considerava pioner, i de Saverio Muratori. I precisament va ser Kostof qui va tractar de crear un pont amb Europa convidant en dues ocasions a Mamfredo Tafuri. Però Magda Saura, llicenciada i doctora en història de l'art per la Universitat Autònoma de Barcelona i ph.D en *Environmental Design* per la Universitat de Califòrnia, a Berkeley, va ser professora ajudant de Kostof (*Teaching Assistant and Teaching Associate*) entre els anys 1976-1979, i explica que el govern nord-americà li va negar el visat a Tafuri les dues vegades per les seves idees polítiques comunistes. Evidentment, la ideologia política va ser utilitzada per impedir el diàleg i el reconeixement entre pensadors del segle XX d'Europa i d'els EUA.

En Michael Sorkin, director del programa de disseny urbà a la *City College of New York* (CCNY), va seguir el camí de Mumford en la defensa de la igualtat, la justícia social, el canvi de les formes de vida i en la resistència a la inèrcia capitalista. I això, en una ciutat com Nova York, dominada pel furor constructiu dels vuitanta i els noranta, pel regnat dels "archistars" i per les ànsies de representativitat i ostentació, era una posició gairebé heroica. Sorkin tenia relació amb Berkeley a través de Galen Cranz, sociòloga i professora de tècniques etnogràfiques del *College of Environmental Design*. Els llibres de Cranz són una referència fonamental per la defensa de la interdisciplinarietat, i pel reconeixement de l'etnografia com una eina per l'arquitecte (Cranz, 2016; Cranz et al., 2014).

Des de Berkeley, tant Spiro Kostof com Leo Ettlinger van fer de pont amb el simbolisme de l'art, mantenint relació amb crítics d'art europeus com Ernst Gombrich o Erwin Panofsky. D'altra banda, van incorporar directament la revolució que havia iniciat Venturi en la dècada dels seixanta formulant una crítica a l'ortodòxia del Moviment Modern,

que va desembocar en el postmodern de la dècada dels setanta, defensant una arquitectura complexa i plena de contradiccions. Venturi va rebutjar l'austeritat del Moviment Modern i va animar el retorn de l'historicisme, de la decoració afegida i d'un rotund simbolisme en el disseny arquitectònic, primer als EUA i després a tot el món.

Aquesta història de l'arquitectura, la que van defensar Kostof, Mumford, Venturi, Etltinguer, Sorkin, etc., representava una ruptura amb la història arquitectònica dominant als EUA que havia emfatitzat la seqüència d'estils i l'estudi de les obres arquitectòniques en relatiu aïllament dels seus entorns. Magda Saura, a través de l'equip que va formar amb l'arquitecte i catedràtic Josep Muntañola, van portar aquesta visió a Catalunya, al departament de projectes arquitectònics de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. La visió d'una arquitectura i d'un urbanisme que són representacions socials dels grups culturals i polítics que les produeixen.

Precisament Lewis Mumford, que va estar fins a la seva mort molt connectat amb els professors fundadors del grup GIRAS⁴⁰, ja va preveure fa quasi un segle que les circumstàncies contemporànies com la globalització, les noves tecnologies de construcció i l'ús massiu de les eines digitals convertirien la hipòtesi segons la qual l'arquitectura i l'urbanisme estan ineludiblement lligades al seu context històric i social en un urgent punt de partida per la recerca arquitectònica. Aquesta visió històrica, amb les seves metodologies i connexions, es desenvoluparà àmpliament en el capítol següent, en el marc teòric d'aquesta tesi, però és necessari també fer-li un reconeixement dins d'aquest conjunt d'històries de la professió que sovint han transcorregut en paral·lel, sense que el diàleg i el reconeixement entre elles es donés efectivament.

Els professors del grup de recerca de la forma urbana a Catalunya, dirigit al començament per Muntañola i fins a l'actualitat per Saura, a més de l'activitat d'investigació, durant més de trenta anys, van realitzar un taller de projectes arquitectònics centrat en l'anàlisi de les estructures urbanes existents fonamentalment a Catalunya, però també d'àrees properes com el sud de França, les Illes Balears, el País Valencià, la Franja, etc. En l'assignatura, que va estar activa fins al 2013 a l'ETSAB-UPC, s'ensenyava a projectar des del coneixement del context històric i social, amb especial èmfasi en la cultura catalana i en el medi ambient dels països mediterranis, des d'una perspectiva històrica i social. L'objectiu dels cursos era definir estratègies d'intervenció en territoris i en formes urbanes en transformació, estudiant metodologies contemporànies i el seu poder de renovació i innovació, tot reflexionant sobre el passat del futur i el futur del passat: la memòria justa.

40 En l'article titulat *On the Search of a Lost Urban Planning Modernity: The legacy of Lewis Mumford*, (Muntañola i Saura, 2014) Josep Muntañola, i Magda Saura, publiquen la correspondència que van mantenir amb Mumford abans de la seva mort, amb la finalitat de posar en valor les seves idees una vegada més.

Aquesta línia de treball ha donat continuïtat a l'escola morfològica de Spiro Kostof, fonamentant els estudis en el coneixement de l'arquitectura edilícia i l'estructura urbana i territorial des de la seva pròpia forma, per poder aprehendre i comprendre les seves peculiaritats, i per saber reconèixer, observar i treballar amb la geometria de la forma. En la introducció del seu llibre més destacat *Pobles Catalans* (Saura, 1997), Magda Saura exposa que el llibre és "un itinerari a través de la història laberíntica de l'art català de la forma urbana". La forma urbana, queda definida en el llibre com un traçat no improvisat i com un manifest construït d'una determinada voluntat expressiva, fonamentada en necessitats diverses: defensives, estilístiques i culturals d'una època històrica, uns personatges concrets, etc. que determinen un signe d'identitat cultural.

L'assignatura posava un especial èmfasi en el fet que la modernització i la globalització fossin compatibles amb la diversitat cultural. Plantejava l'anàlisi de l'impacte dels projectes en la societat i el seu territori i la progressiva definició dels nous models científics sensibles a la formalització estètica i política dels projectes en qualsevol situació històrica i/o geogràfica. Amb l'enorme quantitat d'estudis realitzats per Muntañola/Saura queda demostrat que l'arquitectura és un fet cultural, en el qual l'arquitecte, sense perdre l'autonomia, pot dialogar amb el medi físic i social, i amb altres professions. Les eines teòriques i pràctiques que proposaven aquests cursos eren útils per aprendre a establir mecanismes estètics, ètics i lògics perquè els projectes d'arquitectura dialoguin culturalment i afavoreixin una transformació del medi físic i de la cultura sense destruccions inútils. Introduint, d'aquesta manera, l'arquitectura moderna i les noves tecnologies.

Tot el material recopilat i produït a través dels anys de recerca del grup GIRAS sobre la forma urbana ha estat catalogat dins l'Arxiu de la Forma Urbana de Catalunya dipositat a l'Arxiu Nacional de Catalunya des de 1989, que conté uns 770 municipis, dossiers i plànols amb informació geogràfica, arqueològica, històrica, urbanística, etc., que no es pot trobar en cap altre arxiu català ni internacional amb més de 20.000 documents arxivats i catalogats. La finalitat d'aquest arxiu ha estat des del començament servir de base documental prèvia a una bona planificació arquitectònica, urbanística i paisatgística, així com facilitar als professionals els aixecaments històrics i arqueològics que a vegades demostren històries ja desaparegudes sota les noves construccions. Cal destacar a més que la major part dels pobles contenen formes urbanes medievals de gran originalitat i valor cultural molt poc estudiades i molt poc reconegudes.

A través de la lectura de la forma urbana a Catalunya, s'ha verificat la connexió entre l'escola de Berkeley i l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Malgrat que aquesta visió sociofísica i cultural s'ha trobat amb constants oposicions i obstacles, ha quedat

totalment assimilada per molts arquitectes que han fet possible l'existència de l'Arxiu de la Forma Urbana, que deixa oberta la porta a futurs estudis que aprofundeixin en el camp de la morfologia urbana, una temàtica de recerca plenament vigent que es pot confrontar en l'àmbit internacional.

Al final d'aquest llarg recorregut en la recerca d'explicacions sobre com els arquitectes han fet ús de la història és interessant aturar-se a contemplar el camí que s'ha fet. A mesura que s'aprofundeix en un tema tan apassionant com el de la relació que existeix entre projecte i història, i en el delicat paper que juga l'arquitecte com a mediador en aquesta relació, l'horitzó es va ampliant de tal manera que inevitablement es descobreix l'enorme dimensió i complexitat del tema. El gran nombre d'aportacions estudiades demostra que la pregunta que jo em vaig fer⁴¹, molts arquitectes de diferents cultures i continents, en diferents èpoques se l'havien fet abans: Lewis Mumford, Adolf Loos, Le Corbusier, Saverio Muratori, Gianfranco Cannigia, Ernesto Nahtan Rogers, Aldo van Eyck, Bill Hillier, Aldo Rossi, Michael Graves, Rafael Moneo, Mamfredo Tafuri, Spiro Kostof, Magda Saura i Josep Muntañola, etc. Aquestes visions tenen línies de continuïtat les unes amb les altres, però també en certes idees es contraposen. Futurs estudis podran contraposar les diferents idees de forma més aprofundida, a més d'introduir-ne d'altres que no apareixen representades.

Davant de la importància que aquest fet li confereix al tema, la meua aportació en el següent capítol consistirà en comprendre i explicar quina és la visió històrica que és útil a l'arquitecte per dissenyar amb la finalitat d'ajudar als arquitectes a prendre més consciència dels seus deures i responsabilitats davant del repte d'incorporar la història en el projecte, i clarificar de quina manera aquesta tasca es pot fer per millorar la qualitat de les obres.

41 La principal pregunta que està en l'origen del treball està definida en la hipòtesi principal: Utilitzen i/o han utilitzat alguns arquitectes treballant a Morella principis de la història de l'arquitectura? De la qual es deriven una sèrie d'hipòtesis secundàries formulades des del coneixement teòric en la matèria i analitzades en el cas d'estudi de Morella, que ha servit per refutar-les.

CAPÍTOL 4. MARC TEÒRIC I MARC CONCEPTUAL

4. MARC TEÒRIC I MARC CONCEPTUAL

Cap a on s'haurà d'orientar l'arquitectura? Aquesta és un conjunt complex, en el qual hi ha d'haver uns elements de fre (els que ens lliguen al passat que ens ha donat forma) i uns elements d'impulsió (atents a les incessants descobertes dels esperits inquiets, allà on sigui que es produeixen). Sense fre l'arquitectura seria despersonalitzada; sense impulsió, estancada. Segons el lingüista i filòleg Antoni M. Badia i Margarit “cal que hi siguin tots dos —el fre i la impulsió— però amb predomini de la impulsió. Llançar-se a les innovacions, però guardant fidelitat a allò que som: així les coses noves entraran a formar part del conjunt d'acord amb la idiosincràsia de cada cultura” (Badia, 1988).

Abordar la relació entre projecte i història, és un tema complex i abstracte. Cal avançar en un model teòric que no tracti de simplificar l'anàlisi separant els factors físics dels socials, ni estigui basat en elucubracions metafísiques d'arquitectes i crítics, des d'una perspectiva més científica, que permeti incorporar els avenços d'altres disciplines.

Convencionalment s'han definit diferents formes d'aproximació a l'arquitectura en relació amb l'espai i al temps, i així ho confirmava Giancarlo Cataldi en la seva conferència titulada “Self-critical reflections on Urban Morphology” a l'ISUFItaly del 2017 a Roma: Disciplines arquitectòniques (Sintòpiques), disciplines socioeconòmiques (Sincròniques), disciplines històriques (Diacròniques), disciplines geogràfiques (Diatòpiques). Però aquestes aproximacions no es poden considerar de manera aïllada, perquè estan relacionades entre elles. Vitribui, arquitecte, enginyer i tractadista del segle I aC, ja va escriure:

“L'arquitectura és una ciència que sorgeix de les contribucions de moltes disciplines i coneixements diversos, amb l'ajuda dels quals es forma un judici de les obres que són el resultat d'altres arts. La pràctica i la teoria són els seus pares. La pràctica és la contemplació freqüent i continuada de la manera d'executar qualsevol treball donat, o de la simple operació manual, per a la conversió del material en la millor solució. La teoria és el resultat del raonament que demostra i explica que el material ha estat així convertit per respondre a la finalitat proposada” (Vitrubio, 1985).

A continuació, es definirà el marc teòric que fonamenta aquesta tesi, a partir d'algunes definicions de conceptes com ara “lloc”, “arquitectura dialògica”, “visió històrica”, “memòria”, “monument”, “territori”, “ciutat”, “forma urbana”, etc. i també a partir de les explicacions sobre com superar les dicotomies que frenen la recerca arquitectònica com per exemple: projecte-història, camp-ciutat, forma espontània-forma planificada, etc.

4.1 EL LLOC I L'ARQUITECTURA DIALÒGICA

Al llarg de la història concepte de lloc en arquitectura ha estat molt important. Aquest interès el veiem en autors com Aristòtil i Vitruvi, passant per Leon Battista Alberti, i més recentment, Christian Norberg-Schulz. Tot i les profundes arrels del concepte, a partir del Moviment Modern, el debat sobre les relacions entre el projecte arquitectònic i el lloc en el qual s'ha de construir ha ressorgit una vegada i una altra de diferents maneres, però recurrentment, sota la sospita que el lloc limita la llibertat del projecte modern, introduint dimensions antiquades. Aquesta idea queda superada amb la concepció del lloc i de l'arquitectura dialògica que proposa Josep Muntañola, fonamentant les seves idees en les dels filòsofs Paul Ricoeur i Mijaíl Bajtín. Més recentment, i centrat en l'obra de Miralles, en Nathaniel Coleman ha actualitzat la rellevància de Ricoeur per entendre el paper de la història i l'actitud projectual de l'arquitecte (Coleman, 2020).

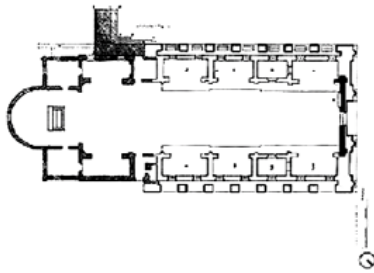
Segons Muntañola (Muntañola, 2011, p. 33) la filosofia de Hegel ha estat, en part, culpable d'aquesta visió negativa del lloc, en dividir l'arquitectura en: independent del context (l'arquitectura clàssica amb regles autònomes), depenent del context (determinada pel context històric cultural a través del poder simbòlic, com a Egipte) i finalment, l'arquitectura interdependent (la gòtica, la preferida de Hegel). Quan l'arquitectura ha volgut ser independent del context, els edificis s'han relacionat amb altres edificis i els seus arquitectes, eliminant les referències als contextos i als llocs. D'aquesta manera l'arquitectura ha viatjat d'un lloc a un altre com una reproducció. Aquesta autonomia s'ha defensat amb els avenços tecnològics i la consolidació d'un estil internacional, però si l'arquitectura s'observa des del context històric i social, el projecte arquitectònic "autònom" és difícil de justificar.

La visió idealista hegelina d'una raó basada en la història, ha estat molt discutida en els darrers anys pel fet que comporta la justificació de les màximes errades històriques. Per a Paul Ricoeur, la definició de la història arquitectònica de Hegel, seguida per altres filòsofs com Benedetto Croce, és molt confosa i si no aconseguim superar-la, aquesta visió elimina tota crítica social i també qualsevol desenvolupament filosòfic (Ricoeur, 1986). Això no vol dir que la definició de Hegel de que el lloc és temps en espai sigui incompatibilitat amb les darreres idees de Paul Ricoeur al respecte (Ricoeur, 2000 i 2004).

En la mateixa línia, Mijaíl Bajtín, des dels anys vint del segle passat, totalment contemporani amb les avantguardes, amb Lewis Mumford i amb els descobriments científics d'Albert Einstein i Jean Piaget, advertia del ressorgiment d'una visió "formalista" de l'art i de la cultura en totes les seves formes. Per superar-la, Bajtín proposa una visió "dialògica" de l'art i de la cultura, una nova perspectiva per comprendre les relacions entre el projecte i el lloc, per tal que el context sociofísic no



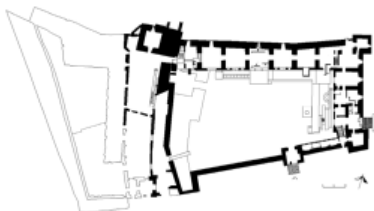
2



3



4



5

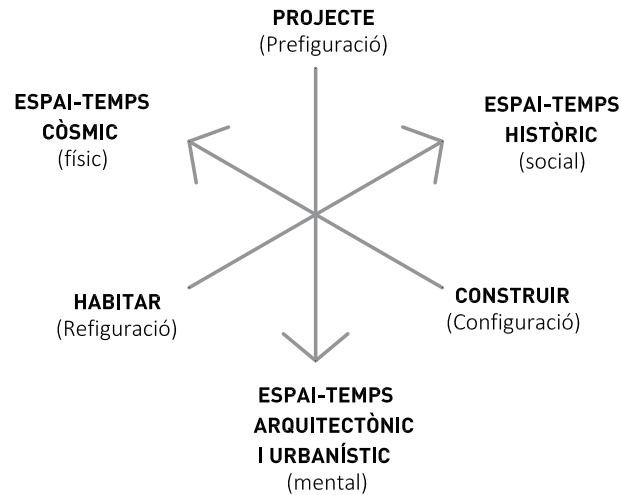
Fig. 1. Diagrama I: Estructura cronotòpica de l'arquitectura i de l'urbanisme (Muntañola i Muntanyola, 2012, p. 40).

Fig. 2. L. B. Alberti; Templo de San Francisco de Rimini o templo de Malatesta, Rimini, Italia, 1468.

Fig. 3. Planta. L. B. Alberti; Templo de San Francisco de Rimini o Templo Malatestiano, Rimini, Italia, 1468.

Fig. 4. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio, Verona. 1957-64, 1967-70, 1974.

Fig. 5. Planta. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio, Verona. 1957-64, 1967-70, 1974.



pugui oblidar-se sinó que, contràriament, es torni insubstituïble per comprendre les innovacions pròpies de cada obra d'art. Des d'aquesta perspectiva dialògica, el projecte en el diagrama I (Fig. 1) articula dos espais-temps, el de la construcció i el de l'ús social, gràcies al que Bajtín anomena ordre "cronotòpic" de l'objecte artístic. Es tracta d'un ordre sociofísic subjacent en l'objecte i que respon a les decisions de l'autor del projecte. D'aquesta manera es projecten "llocs" i no només "formes" (Muntañola i Saura, 2006).

Aquests tres "eixos" del diagrama I es corresponen amb el model hermenèutic de Paul Ricoeur. El primer eix és la prefiguració a partir de les idees de l'autor, el segon eix és el de la configuració que analitza l'objecte i el seu context, i el tercer eix, la refiguració a partir de l'ús. Amb aquest esquema podem pensar l'actual a partir del passat, i al revés, en un diàleg constant i retrospectiu. Una relació hermenèutica entre el que podia ser i no va ser i el que passa, o entre el que queda del que va ser i no es té en compte, per entendre així el present amb les seves contradiccions (Ricoeur, 2003).

Precisament la definició de "l'arquitectura com lloc" de Josep Muntañola (Muntañola, 1996), implica relacionar els tres eixos del diagrama I i observar justament la interacció entre les tres "bretxes" o condicions epistemològiques de la vida humana. La recerca arquitectònica que evadeix alguna d'aquestes aproximacions (el lloc, l'arquitecte o l'usuari), té una mancança que empobreix la realitat i dificulta la lectura de l'objecte arquitectònic. Exemples, ja clàssics, d'arquitectura dialògica serien el projecte de Carlo Scarpa a Castelvecchio, analitzat en profunditat en la recentment llegida tesi doctoral de Nathan Martínez, i les encara més clàssiques transformacions històriques de Leon Battista Alberti (Fig. 2-5). En els dos casos, els arquitectes aconsegueixen projectar "llocs" en els quals el temps, l'espai, la societat i el territori es fonen en una forma que és nova, però antiquíssima en les seves arrels. La interacció dialògica, també "cronotòpica" segons Muntañola i Bajtín, entre projecte i lloc és capaç de generar una arquitectura més sensible i intel·ligent, que fa justícia a la riquesa cultural de la humanitat. Ni el projecte ni el lloc, cadascun per la seva banda, podrien aconseguir el mateix resultat.

D'acord amb Muntañola, per modelitzar aspectes del coneixement que no es perceben directament amb una simple visió ocular intuïtiva i directa, és necessari estudiar els llocs des d'un punt de vista més científic. Amb aquest objectiu caldria incorporar els avanços d'altres disciplines com l'arqueologia, l'antropologia, la sociologia, la psicologia, etc., i també les noves eines digitals com ara el Space Syntax, que representa una interacció entre el coneixement sobre la forma i sobre l'ús. Evidentment no existeix cap eina que serveixi per demostrar que les formes construïdes obliguen a una actuació precisa i determinada, ni als arquitectes ni als usuaris. Però considero que s'ha d'investigar sobre qualsevol coneixement que ajudi a analitzar els valors culturals que les formes construïdes configuren, per saber projectar-les cada vegada millor.

En resum direm que l'arquitectura dialògica que defensa aquesta tesi, segons la defineix Muntañola en el diagrama II (Fig. 6), és aquella que aconsegueix l'equilibri entre memòria i imaginació, entre passat i futur. També representa un equilibri entre història i oblit, entre repetició i destrucció. D'aquesta manera, el projecte dialoga amb el lloc, sense prejudicis i sense condicions a priori ni en un sentit ni en un altre, però amb l'absoluta certesa que aquest diàleg serà la font de qualsevol coneixement, i que mai el projecte o el lloc per separat seran capaços d'innovar (Muntañola, 2007).

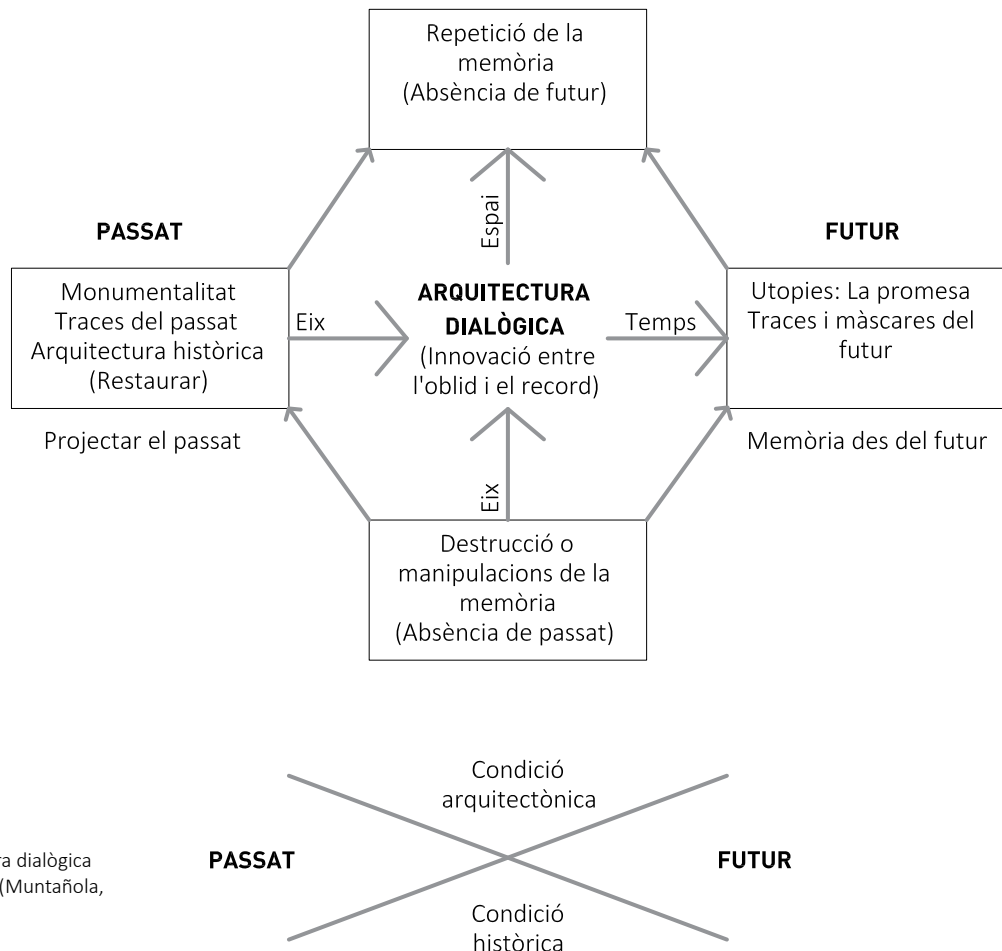


Fig. 2. Diagrama II: L'arquitectura dialògica entre la memòria i la promesa (Muntañola, 2007, p. 15).

4.2 LA VISIÓ HISTÒRICA

Per definir la visió històrica a continuació es fa referència a les idees de Mijaíl Bajtín¹ i Walter Benjamin² que van deixar escrites ja fa quasi un segle.

Mijaíl Bajtín utilitza com a exemple la visió històrica Johann Wolfgang von Goethe³ en el seu assaig titulat “Tiempo y espacio en las novelas de Goethe” (Bajtín, 1982). Segons Bajtín, Goethe tenia la particularitat de saber veure el temps en l'espai. El més important per a ell era el vincle del passat amb el present, la petjada palpable i viva del passat en el present. No li agradava recordar la història a partir de fantasmes invisibles del passat i per això odiava les narracions dels guies turístics. Li interessava el passat que és creatiu, original, i que afecta el present, perquè d'aquesta manera el futur es pot produir en continuïtat. Goethe feia una interpretació històrica no només del projecte, sinó del resultat del projecte com a ús.

És a partir de la construcció entesa com una superposició, a partir de la transparència històrica, com Goethe podia arribar a veure l'error històric, o també l'encert com en l'exemple dels arbres plantats a Einkeck: “És aquest un dels exemples d'aplicació eventual de l'agudesa visual històrica tan pròpia de Goethe. Passant, camí cap a Pymont, pel poble de Einkeck, Goethe va veure de seguida que fa una trentena anys el poble va tenir un excel·lent alcalde. Què va ser el que va veure especialment? Va veure molts espais verds, arbres, va veure el seu caràcter no casual, va veure en ells la petjada d'una voluntat humana que va actuar d'acord amb un pla. Per l'edat dels arbres, que va determinar aproximadament a simple vista, es va adonar de l'època quan havia actuat aquella voluntat tan planificadora” (Bajtín, 1982, p. 224).

Aquesta visió històrica de Goethe és un instrument de projecte útil per a l'arquitecte, però no està basada en la intuïció, sinó en el coneixement profund històric, social i cultural. Per a trobar els fets més significatius al lloc cal refer, criticar i reinterpretar el passat. És necessari que l'arquitecte reconegui els fets històrics que donen significat al lloc i que per tant no es poden esborrar. Impedir les relacions físiques entre els edificis existents, les vistes, la jerarquia històrica, els recorreguts, etc. que es donen en un lloc mitjançant un projecte nou pot ser un motiu de ferir la memòria viva.

1 Mijaíl Mijáilovich Bajtín, de vegades traduït en anglès, Bakhtin, (Moscou, 1895-1975) va ser un crític literari, teòric i filòsof del llenguatge de la Unió Soviètica.

2 Walter Benedix Schönflies Benjamin (Berlín, 1892- Portbou, 1940) va ser un assagista, crític literari, traductor i filòsof alemany, d'origen jueu, col·laborador de l'Escola de Frankfurt.

3 Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt, 1749- Weimar, 1832) va ser un pensador i literat alemany, funcionari de la Cort de Weimar. La seva producció literària abasta des de la poesia, la novel·la fins al teatre i l'assaig. A més, és l'iniciador del corrent literari alemany conegut com a *Sturm und Drang* (Tempesta i impuls), precursor del Romanticisme alemany.



7



8

Un altre exemple d'interpretació de la història interessant per als propòstis d'aquesta tesi és la de Walter Benjamin, que investigava a fons el passat, per construir un passat que li donés respostes al present i després, enteniment sobre què fer en el futur. Una de les idees més importants de Benjamin era la seva voluntat de comprendre l'època en la qual estava vivint a través de descripcions d'altres èpoques. No acceptava la idea dominant en la filosofia europea des de la Il·lustració del progrés constant i va plantejar una història que era el contrari, l'antítesi. Considerava que la història oficial tal com ha estat escrita pels historiadors burgesos accentua els èxits de la cultura dominant.

En un assaig que va anomenar *Tesis sobre la filosofia de la història*, l'escriptor reflexiona sobre les dislocacions del creixement, les formes de nostàlgia que havien sorgit a través de la destrucció, i les energies estimulades per l'activitat informal. Tots aquests són conseqüència de l'interès de Benjamin per un quadre, l'*Angelus Novus*, i pels seus viatges a Moscou els anys vint.

Amb la descripció de l'*Angelus Novus* (Fig. 7), també conegut com l'àngel de la història, que Paul Klee va pintar el 1920, Benjamin explica la seva visió de la història⁴. La figura és un monstre gegant que mira enrere alhora que és empès cap endavant, mira cap al passat dels morts, amb les ales obertes i contempla la muntanya de cadàvers i de ruïnes que es van acumulant als seus peus constantment. L'àngel de la història voldria aturar-se i dir prou, però un huracà empeny les seves ales i no es pot aturar, es mou d'esquena al futur. L'àngel de la història mira cap enrere per tres motius: el primer és que és inevitable i necessari mirar cap al passat, l'àngel no pot veure cap endavant i ha de mirar enrere per poder entendre el seu entorn. El segon és que el futur

4 "Així ha de ser necessàriament l'aspecte de l'àngel de la història. Té el rostre girat cap al passat. On a nosaltres se'ns apareix una cadena d'esdeveniments, ell només hi veu una única catàstrofe, que amuntega sense parar ruïnes damunt ruïnes i les llança als seus peus. Bé voldria romandre-hi, despertar els morts i reparar el destruït. Però des del Paradís bufa un vent huracanat que s'ha enredat en les seves ales i és tant fort que l'àngel ja no pot plegar-les. Aquest huracà l'impulsa imparablement cap al futur, al qual ell li dóna l'esquena, mentre que la muntanya de ruïnes que té davant creix fins al cel. Aquest huracà és el que anomenem progrés." Walter Benjamin, *Geschichtsphilosophische Thesen* (1940); "Sobre el concepte d'història", *L'Espill*, València, 2018, núm 58, p.189-198. Traducció de Gustau Muñoz.

Fig. 7. *Angelus Novus*, Paul Klee, 1920.

Fig. 8. Moscou 1927. Postal Todocoleccion. com.

no existeix perquè el progrés no és una tendència d'apropament a un futur millor, sinó d'allunyament del paradís perdut, no existeix el temps que avança automàticament i homogèniament. El tercer motiu és que políticament és necessari mirar enrere, no es pot fer front al present si s'entén com un estat excepcional, com si fos diametralment oposat a un progrés inevitable.

Aquest quadre va adquirir una importància enorme per a Benjamin, que el va comprar. L'"àngel" era el seu àngel i l'obra de Klee va assolir proporcions més grans que la vida, aclaparant la psique de l'autor, que se sentia atrapat entre el passat i el futur. Era com si aquest àngel fos la seva redempció, la seva salvació de vida. No el va voler vendre de cap manera i just abans de suïcidar-se a Port-Bou, convençut de què els nazis estaven punt de detenir-lo, el va confiar a un amic, juntament amb els seus darrers escrits, que va aconseguir preservar-lo fins al final de la Segona Guerra Mundial.⁵

Richard Sennett afirma que la imatge de l'àngel de Klee que descriu Benjamin té el seu origen en l'experiència que va tenir a Moscou l'hivern del 1926-1927 (Fig. 8). A Benjamin li semblava que la revolució era una força difícil de controlar, però també li semblava que els russos lamentaven l'Edat de Plata d'abans de la revolució: tractaven els mobles vells com un tresor, amagaven icones, encara estaven obsessionats amb el tsar i la seva família assassinada. Aquell hivern tothom passava gana, i fred; mirar enrere cap al passat no els alimentaria ni els escalfaria (Sennett, 2018, p. 119).

La història no és un flux sinó una espècie de caos i l'única esperança està en el moment present. Per a Benjamin, cada moment present pot ser messiànic, és a dir, la "salvació" podria arribar en qualsevol moment. Segons Stephane Mosés (Mosés, 1997) la idea central de Benjamin és que l'home podria treure profit a la història, descobrint elements messiànics a cada instant, en qualsevol situació que es dona.

Aquesta visió converteix la història en un material importantíssim del qual el projecte arquitectònic no pot prescindir. Com en el cas del quadre, és inevitable i necessari mirar cap al passat per poder entendre l'entorn. A més no es pot fer front al present si s'entén com un estat excepcional, com si fos diametralment oposat a un progrés inevitable. Per tant, la visió històrica que necessita l'arquitecte, en la línia de Goethe i de Benjamin, és la que l'ajuda a construir un passat que li permeti entendre el present i que li doni enteniment per prendre millor les decisions sobre què fer. Investigar el passat amb aquesta visió basada en el coneixement profund històric, social i cultural, no suposa un límit a la creativitat de l'arquitecte, sinó que paradoxalment li dona més llibertat, és una eina projectual. La funció de l'arquitecte consisteix en interpretar el que hi ha i imaginar el seu millor futur possible, perquè a les ciutats tot està carregat d'història i això no es pot ignorar mai.

⁵ Veure Marc Masurovsky "Angelus Novus, Angel of History, by Paul Klee", Plundered Art, Holocaust Art Restitution Project (HARP), 26 Feb 2013. <https://plundered-art.blogspot.com/2013/02/angelus-novus-angel-of-history-by-paul.html>

4.3 PROJECTE I HISTÒRIA

“Las construcciones humanas también tienen el deber de preservar el pasado y darnos la posibilidad de experimentar y vislumbrar el continuo de la cultura y la tradición”. J. Pallasmaa

Pallasmaa, Juhani (2010). *Una Arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. p. 151

El projecte i la història són dues realitats diverses però complementaries. El projecte i la història no només s’han de relacionar, sinó que l’un no existeix sense l’altre. Tal com argumentava Benjamin, només a partir del coneixement de la història pot fer-se un projecte nou, és a dir, el projecte necessita la història. Però igual d’important és la relació inversa, la manera de valorar la història, de portar-la al present, és a través de la mirada renovada del projecte. Per tant, projecte i història es retroalimenten.⁶

Ara bé, no hi ha una manera d’establir la relació entre el projecte arquitectònic i la història, sinó moltes i diverses com ja hem vist en el capítol anterior. Més important que identificar-se amb una forma de fer-ho, tractant d’imitar altres arquitectes i/o architectures que resulten exemplars -com ara el *Sea Ranch*, de Ch. Moore i J. Esherick, la *Ciudad Abierta* de Valparaíso, la renovació del Palau de la Música Catalana d’Oscar Tusquets, el Mercat de Santa Caterina d’Enric Miralles i Benedetta Tagliabue o la casa d’Arenys de Magda Saura- és l’actitud oberta i dialogant de l’arquitecte cap a la història (Fig. 9-13).

La solució al problema que genera una intervenció arquitectònica contemporània sobre qualsevol lloc històric passa per la sensibilitat de l’arquitecte. Juan Domingo Santos afirma que si les successives transformacions del perfil d’una ciutat es fan a partir d’intervencions qualificades, les noves architectures aconseguiran incorporar-se al patrimoni sentimental dels seus habitants i a l’imaginari col·lectiu de la ciutat de manera natural i sense traumes (Domingo Santos, 2013, p. 155).

La intervenció en les ciutats històriques no és només una tasca arquitectònica, sinó que intervenen altres factors que afecten les persones. Les persones queden lligades als edificis, carrers i places, i són capaces de conservar, fins i tot després de desaparèguts, els records d’aquests entorns i llocs estimats. Vivim un moment de la història de gran atenció al passat. L’interès per temes històrics, i especialment, pels que són relatius a la conservació i a la reinvençió de les tradicions mostra el protagonisme que té el passat entre els ciutadans. Veiem com apareixen abundants associacions culturals que publiquen revistes sobre història local, *blogs* de fotos històriques, els col·leccionistes de llibres i documents relacionats amb la història, els costums i tradicions, etc. Potser aquesta passió nostàlgica es deu a la destrucció irreparable a la qual s’ha vist sotmès el nostre patrimoni.

⁶ Aquest és el principal objectiu de la tesi de Carlos Tostado en la que afirma: “Busco un punto de encuentro a través de una actitud abierta y dialogante en la que sólo puede generarse verdaderamente un nuevo proyecto a partir del profundo conocimiento de la historia y en donde sólo se enriquece y valora la historia a partir de la mirada renovadora del proyecto.” Carlos Tostado (Tostado Martínez, 2016, p. 19)



9



10



11



12



13

Fig. 9. Sea Ranch. Ch. Moore-J. Esherick, 1966-1972.

Fig. 10. La Ciudad Abierta de Valparaíso.

Fig. 11. Renovació del Palau de la Música Catalana d' Oscar Tusquets, 2004.

Fig. 12. El Mercat de Santa Caterina i àrea adjacent d' Enric Miralles y Benedetta Tagliabue.

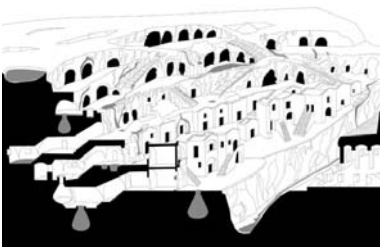
Fig. 13. Casa a Arenys d'Empordà de Magda Saura.

Hi ha ciutats que persuadides per una valoració del seu passat arquitectònic renuncien al futur per convertir-se en llegat d'un passat. És freqüent que aquestes ciutats adoptin actituds inflexibles per mantenir una imatge heretada que en un moment donat les va fer singulars i famoses, en molts casos per raons alienes a la cultura arquitectònica. Són aquestes ciutats que atreuen els turistes i els viatgers i en les quals els centres històrics amenacen en ofegar-se en un clixé museístic. En la majoria d'aquestes, l'adequació entre la forma i l'ús s'ha perdut. Conservar una ciutat obligada a quedar-se immòbil i igual a si mateixa pot suposar la seva desaparició. Un exemple és el centre històric de Matera, capital de la cultura europea 2018, una ciutat excavada dins de les roques que ha estat escenari de nombres pel·lícules com ara *Il Vangelo secondo Matteo*, escrita i dirigida per Pier Paolo Pasolini, que va immortalitzar aquesta ciutat com un gran decorat històric amb el qual tots els visitants queden fascinats. Però amb un greu problema de manteniment d'un gran centre històric que està totalment deshabitada, ja que no s'ha pogut adaptar a les formes de vida actuals, on només hi ha allotjaments turístics, i el testimoni dels pocs residents, és de pànic a les grans quantitats de turistes pels carrers cada dia (Fig. 14-15).

La creença de què l'estètica d'una ciutat es fonamenta en l'homogeneïtat del traçat de les seves architectures i en la continuïtat



14



15

dels estils ornamentals contrasta amb el caràcter fragmentari que normalment tenen. Les nombroses transformacions, mescles i superposicions d'estils diferents les han dotat de la imatge per la qual avui són conegudes i ens captiven. Un exemple perfecte és la plaça de San Marcos de Venècia. El seu meravellós disseny arquitectònic no és el resultat d'un estil ni d'una època, sinó la conseqüència d'haver estat construïda a través dels temps i amb la sensibilitat més responsable de cada època. Endinsar-nos al centre històric d'una ciutat suposa assistir a un conglomerat d'estils i d'intervencions de diferents èpoques que la fan especialment interessant.

Cada situació requereix ser tractada de manera específica. És lògic que les persones tinguem la necessitat de retenir el nostre passat, de salvar-lo de l'oblit, però també és necessari denunciar el perill de caure atrapats en les xarxes de les reconstruccions històriques que parlen d'un passat que ja no existeix. El treball d'un arquitecte, com el de qualsevol altre creador contemporani, no ha de basar-se en la reproducció del que existeix, es tracta d'elaborar alguna cosa nova per afegir a la ciutat. Precisament la possibilitat de fer evolucionar la realitat és el repte del projecte arquitectònic.

El que Josep Muntañola defineix com *modernitat específica* conte una actitud de l'arquitecte davant el repte de fer evolucionar l'arquitectura que s'oposa de la mateixa manera a acceptar una història i una tradició sense modernitat, com una modernitat sense història ni tradició. Valorar la història des de la nostra modernitat més innovadora, recent i nova és estrictament necessari i és precisament el que feien Picasso, Dalí i Miró amb l'arquitectura i el paisatge tradicionals, ni ho ignoraven ni ho copiaven, sinó que ho interpretaven (Muntañola, 2016, p. 104).

La millor manera de valorar la ciutat històrica, és posar-la en l'espai temps contemporani de manera "viva", en el punt de trobada entre realitat i virtualitat, entre memòria i projecte, a través de l'acció arquitectònica. L'experiència teòrica i pràctica de Luigi Snozzi sobre el diàleg entre projecte i història és un bon exemple. Per a Snozzi, l'arquitectura està estrictament lligada a la vida social i al mateix temps a la natura. La ciutat, assumida com a expressió formal de la història, es

Fig. 14. Fotografia de la ciutat de Matera, Itàlia. (Mininni, 2017, p.23).

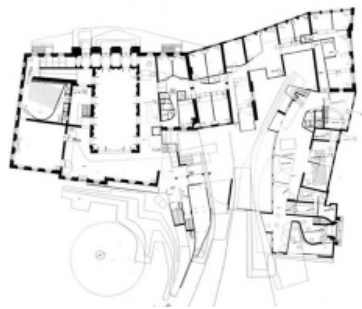
Fig. 15. Esquema de l'ecosistema dels Sassi de Matera. (Castellano Pulido, 2019, p.39).



16



17



18

converteix en el punt de referència principal per a qualsevol projecte. La seva concepció està molt lluny de totes les teories basades en l'adaptació i la integració, teories encara molt difoses entre les diverses comissions de protecció dels llocs dels monuments històrics i en la pràctica de la planificació urbanística. Literalment diu: "No es tracta de què l'arquitectura s'integri en un lloc sinó de què construeixi un nou lloc amb una relació de confrontació i no de sotmetiment a l'existent" (Snozzi, 2011).

Els conceptes de ciutat històrica i d'arquitectura moderna estan indissociablement lligats. Sense l'arquitectura moderna la ciutat històrica perdria el seu significat, aquesta participa activament en el projecte de la nova ciutat. La història es torna d'aquesta manera matèria fonamental per l'arquitectura. Contra una visió consumista del món, és necessari buscar noves solucions que proposin en termes d'arquitectura els valors avui en dia alienats: el valor del sol com un bé inalienable, els valors còsmic i geogràfic, el valor de l'alternança de les estacions, i del dia i de la nit, el valor dels elements primaris per la supervivència de l'home amb el sol, l'aire, la llum, l'aigua, el valor de la història i de la memòria, el valor del treball de la humanitat.

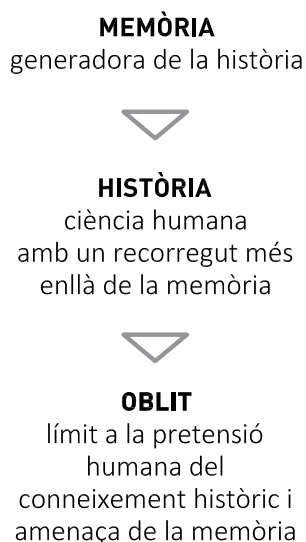
En els darrers anys, la crítica arquitectònica en la recerca dels projectes més innovadors ha començat a posar el focus en els edificis rehabilitats. Una mostra d'això és la gran quantitat de revistes internacionals que dediquen monogràfics al tema dels projectes de rehabilitació. La raó és que s'han superat els prejudicis de la professió cap a la història. Si abans un arquitecte volia l'aprovació general de la crítica, volia ser bon projectista i innovador, havia de plantejar objectes totalment nous, però s'ha fet una revisió històrica i s'ha vist que hi ha molts projectes de rehabilitació que són molt innovadors, que no són traduccions i/o recuperació de memòria únicament, són els millors projectes moderns, com l'Ajuntament d'Utrecht de Miralles (Fig. 16-18), i estan fets en edificis antics.

Aquests projectes han aconseguit ser més interessants i culturalment més innovadors. Si anteriorment un projecte de rehabilitació no podia competir amb el projecte de nova planta, avui en dia, aquesta distinció es pot donar per superada. Els projectes d'alt nivell que intervenen en edificis antics es consideren com projectes, no com rehabilitacions. Precisament per poder conservar les preexistències, per no enderrocar, per no interferir, les tècniques de projecció sobre l'edifici antic s'han d'afinar molt. La paradoxa és que els edificis rehabilitats fets amb una visió de gran respecte a la memòria i a la història puguin ser més moderns i més innovadors. El diàleg amb la història obliga a millorar el projecte, abans no era previsible i ara ja no hi ha dubte, la qualitat de projecte d'un arquitecte que fa forma urbana és molt millor.

Fig. 16-18. Enric Miralles i Benedetta Tagliabue. Ajuntament d'Utrecht. Fotografia de l'estat actual i planta baixa. (Versió del projecte Agost 1997).

4.4 HISTÒRIA, MEMÒRIA I OBLIT

No es pot considerar la història com a única font per comprendre el passat, perquè cap història és fixa, sinó que sempre es pot reinterpretar. Si l'arquitecte ha de "construir" un passat per entendre el lloc, a més de conèixer la història pot buscar les petjades en la memòria i també descobrir allò que s'ha oblidat.

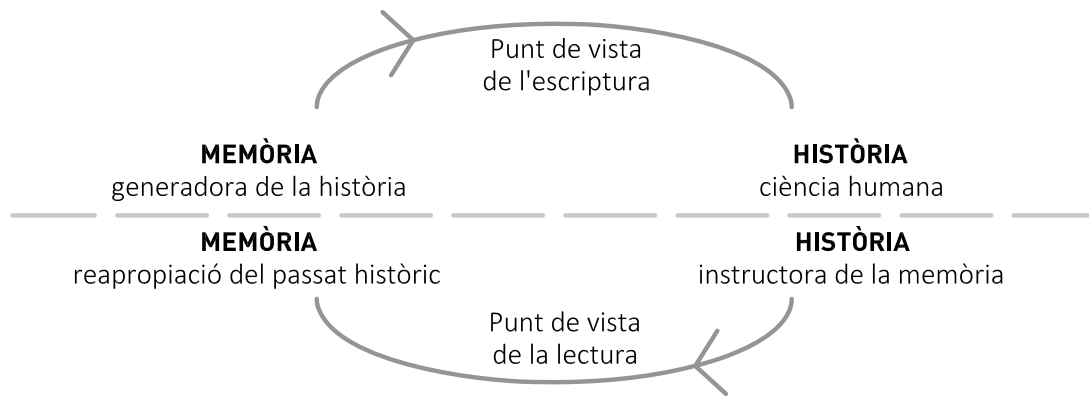


Per començar aquest tema, caldria indagar sobre el concepte de memòria i sobre les relacions que aquesta té amb la història i amb l'oblit. Segons Paul Ricoeur (Ricoeur, 2006), la memòria es pot analitzar des del punt de vista de l'escriptura de la història, com un procés de construcció lineal, entenent la memòria com a matriu de la història, com a matèria bàsica que té la capacitat generadora o formadora de la història. Una forma d'entrar en contacte amb la memòria consisteix en partir de la història i anar a buscar aquella memòria amb la qual s'ha construït. Des d'aquest punt de vista la història és una ciència humana amb un recorregut propi més enllà de la memòria individual o col·lectiva, i l'oblit és una dimensió de la condició històrica dels humans, un límit a la pretensió del coneixement històric i una amenaça de la memòria (Fig. 19). Però si es redueix la memòria a un simple objecte de la història, ens trobem amb conflictes que la limiten.

Una part important de la batalla dels historiadors per a l'establiment de la veritat neix de la confrontació dels testimonis, principalment escrits. Els testimonis als quals tenim accés ens plantegen diverses preguntes: perquè han estat preservats?, per qui?, en benefici de qui? D'altra banda apareixen les preferències de l'historiador, la seva implicació personal passa a un primer pla amb la interpretació dels fets. Els prejudicis, les passions i la parcialitat del compromís de l'historiador, tenen un paper important en la tira del seu tema predilecte, del seu camp de recerca, en la tria dels arxius que freqüenta, etc. La qüestió que continua torturant el coneixement històric és: ¿la història és capaç de posar en comú la seva dimensió crítica i la recerca de la fidelitat de la memòria, fent així que aquesta última s'elevi al rang de veritat històrica? Finalment, el destí de la representació del passat en la història es posa en joc en la capacitat de distingir la història de la ficció.

Però, si tractem la memòria d'una manera no lineal sinó circular, la memòria pot aparèixer dues vegades durant l'anàlisi. Hi ha una memòria que ha servit per escriure la història i una memòria que és la re-apropiació del passat històric tal com ens ho expliquen les ressenyes històriques, una memòria instruïda i sovint ferida per la història, des d'un punt de vista de la lectura. Aquesta explicació justifica que l'historiador ha d'assumir la responsabilitat ètica en escriure la història per la influència que pot arribar a tenir sobre la memòria col·lectiva present i futura (Fig. 20).

Fig. 19. Diagrama III: esquema de la relació entre memòria, història i oblit, des del punt de vista de l'escriptura de la història. (Elaboració pròpia).



L'arquitecte i l'urbanista tenen també una responsabilitat ètica, tant en llegir i interpretar el passat de la ciutat (punt de vista de la lectura) com en el moment d'imaginar el millor futur possible (punt de vista de l'escriptura), perquè la ciutat és memòria petrificada i la seva configuració té conseqüències sobre la vida de les persones. Els arquitectes són responsables del que construeixen, perquè la seva feina afecta la vida de totes les persones que en el futur habitaran el lloc. Tal com afirma Richard Sennett, l'entorn construït és més que un reflex de l'economia o la política, més enllà d'aquestes condicions, les formes de l'entorn construït són producte de la voluntat del creador (Sennett, 2018, p. 2).

A partir d'aquestes relacions conflictives entre la memòria i la història, s'evidencia un malentès potencial entre historiadors i defensors de la memòria. Contràriament al jutge o al ciutadà comú, l'historiador ni tan sols es considera que pot concloure, la seva preocupació és comprendre, discutir i fer controvèrsia. Els historiadors són ciutadans responsables del que diuen, sobretot perquè la seva feina afecta les memòries ferides. La memòria, en definitiva, culmina amb el reconeixement, que no és només reconeixement del passat, sinó també d'un mateix. I aquest lligam entre la memòria i un mateix és tan estret que la memòria ha pogut ser considerada com el criteri per excel·lència de la identitat personal que s'estén alhora a totes les formes d'identitat col·lectiva (Ricoeur, 2001).

L'oblit és un problema que és comú a la memòria i a la història, que fa referència a la noció de traça en la seva multiplicitat de formes: traces documentals, traces cerebrals i empremtes psíquiques. La noció que traça i oblit tenen en comú és la destrucció. D'altra banda, cal tenir en compte que també les petjades poden ser esborrades i destruïdes de manera intencionada. Però l'amenaça de l'oblit també té un costat actiu lligat al procés de rememoració, la recerca per retrobar els records perduts, que en realitat no s'han esborrat sinó que s'han tornat inaccessibles. Aquesta indisponibilitat troba la seva explicació en l'àmbit dels conflictes inconscients, un exemple quotidià seria el sorgiment sobtat d'un record d'infantesa. El passat que es considera perdut és susceptible de visitar novament la consciència present. En definitiva: s'oblida menys del que es creu i del que es tem.

Fig. 20. Diagrama IV: esquema hermenèutic de la recepció. Relacions entre memòria i història. (Elaboració pròpia).

És difícil separar la responsabilitat personal dels actors individuals i la de les pressions socials que treballen subterràniament en la memòria col·lectiva. Aquesta desposseïció és responsable de la barreja d'abús de memòria i d'abús d'oblit. Com diu P. Ricoeur, és responsabilitat del ciutadà mantenir un equilibri just entre aquests dos excessos. Cadascú de nosaltres té el deure de no oblidar sinó de dir el passat, encara que sigui dolorós. Hannah Arendt encapçala el seu capítol dedicat al concepte d'acció a *La condició de l'home modern*: "Totes les penes esdevenen suportables si les posem en un relat o si en fem una història" (Arendt, 2005b, p. 199). A més a més diu:

"Los procesos de la acción no sólo son impredecibles, son también irreversibles; no hay autor o fabricante que pueda deshacer, destruir, lo que ha hecho si no le gusta o cuando las consecuencias muestran ser desastrosas. Esta peculiar resistencia de la acción, aparentemente en oposición a la fragilidad de sus resultados, sería del todo insoportable si esta capacidad no tuviera algún remedio en su propio terreno (...) La redención posible de esta desgracia de la irreversibilidad es la facultad de perdonar, y el remedio para la impredecibilidad se halla contenido en la facultad de hacer y mantener las promesas. Ambos remedios van juntos: el perdón está ligado al pasado y sirve para deshacer lo que se ha hecho; mientras que atarse a través de las promesas sirve para establecer en el océano de inseguridad del futuro islas de seguridad sin las que ni siquiera la continuidad, menos aún la durabilidad de cualquier tipo, sería posible en las relaciones entre los hombres". (Arendt, 1995, p. 106)

La memòria feliç és un equilibri entre un excés de recordar i un excés d'oblidar.⁷ L'arquitecte no és un historiador, però en el moment en què considerem la història arquitectònica com un material bàsic pel projecte, cal identificar que hi ha diferents històries, que en la història hi ha també ficció i que faci el projecte que faci, estarà escrivint una història que entrarà en diàleg amb altres històries la ciutat.

En paraules de Paul Ricoeur, la imaginació de l'arquitecte actua en les dues direccions, cap a l'irreal i cap al passat. Perquè no es trenqui l'equilibri entre la memòria i la imaginació en el projecte arquitectònic, els excessos en un sentit i en l'altre són igual de perjudicials. Cal evitar caure en l'excés de memòria i en la destrucció de la memòria. Entre memòria i imaginació la relació és de necessitat, però també d'equilibri. No hi ha memòria sense imaginació ni imaginació sense memòria. Per tant, la imaginació de l'arquitecte ha de ser creativa en les dues direccions, cap al passat i cap al futur, en la recuperació de la història i en la transformació del que hi ha. A través de la imaginació de l'arquitecte els nous elements de projecte entren en diàleg amb el lloc.

7 Tony Judt identifica aquesta memòria feliç amb els records dels espais viscuts durant la infantesa: "Nunca he creído que yo fuera una persona arraigada. Hemos nacido casualmente en una ciudad en lugar de en otra y pasado provisionalmente por varios hogares en el transcurso de nuestras vidas vagabundas, al menos en mi caso ha sido así. La mayoría de los lugares contienen recuerdos mezclados. No puedo pensar en un lugar sin acordarme de un caleidoscopio de encuentros y experiencias. El modo en que los recuerdo cambia con mi humor. Pero Mürren nunca cambia. Nunca nada me fue mal allí (...) Nada sucede: es el lugar más feliz del mundo" (Judt, 2011).

4.5 PROJECTE I MEMÒRIA

Voler entrar en contacte directament amb la memòria planteja la necessitat de classificar diferents tipus de memòria, ja que d'entrada no és el mateix fer referència a una fotografia antiga de la ciutat, a un relat sobre la construcció d'un edifici, a una manera de construir i/o d'habitar del passat o a una pintura abstracta.

L'experiència de la representació del passat en el moment del reconeixement planteja la problemàtica de l'empremta, com la petjada que un esdeveniment deixa damunt d'un suport qualsevol, oferint-se a ser desxifrat i interpretat. Açò queda il·lustrat en la metàfora utilitzada per San Agustín, on existeix una *aula ingenti memoriae* ("Palau de Memòria", diu San Agustín a *Confesiones*) amb dipòsits on es guarden els records, els quals es treuen al pati per a portar-los al present. Una altra metàfora interessant és la utilitzada per Plató, la petjada en la cera, en la que s'il·lustra que del que algú vol recordar, del que va veure, sentir o pensar, ho imprimeix a la cera, i cada un té ceres de diferents qualitats. El que borra o no s'imprimeix s'oblida (Rivera Rivero, 2012).

Paul Ricoeur classifica les petjades que donen la pista i alimenten la memòria en tres tipus:

1. petjades escrites recollides en arxius i afegides a totes les traces documentals i monumentals que l'activitat pretèrita humana ha anat disposant;
2. les empremtes psíquiques implicades directament en la supervivència de les imatges;
3. les petjades materials llegibles al cervell.

El primer tipus fa referència a les petjades que estan "escrites i arxivades", les fotografies, estudis urbanístics, plans directors, llibres, dibuixos i gravats, que l'arquitecte pot consultar en qualsevol moment. El repertori iconogràfic sobre la ciutat que ha perdurat —gravats, pintures, frescos, que han resistit tots els canvis de poder— és memòria. ¿Què són els "retrats" de la ciutat sinó el testimoni de la memòria que es vol projectar als que vindran després? I per descomptat les descripcions històriques presents en textos tan antics com l'Antic Testament. En totes les èpoques i en totes les cultures les persones han concebut la ciutat com a part essencial de la seva identitat. També els arxius i els cadastres urbans que són la seva dimensió fiscal i topogràfica documenten la vida econòmica i patrimonial de la ciutat, però aquests documents no tenen la capacitat de síntesi i la fascinació de les imatges. Això té la seva explicació en què en aquella època la lectura i l'escriptura eren patrimoni de molt pocs, i la memòria social es basava fonamentalment en imatges. Aquesta forma d'empremta, la petjada documental, és la que garanteix el pas de la memòria a la història. És la que recull els testimonis, les empremtes escrites i els indicis materials.



21



22

“Quien no pueda recordar, difícilmente podrá imaginar, porque la memoria es el terreno donde crece la imaginación. Además, la memoria es también el terreno del que surge la propia identidad; somos los que recordamos”.

Pallasmaa, Juhani (2010). *Una Arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. p. 153.

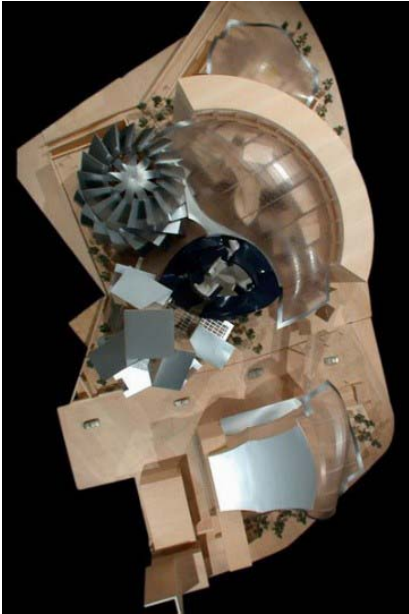
L'arquitecte Juan Domingo Santos ha construït el Museu de l'Aigua a Lanjarón, en un petit poble de Granada. El que més m'interessa d'aquest projecte amb relació al tema de la memòria és la manera com l'arquitecte fa que la recuperació d'un edifici en desús es converteixi en una acció participativa de tota la comunitat, en una fita en la identitat cultural del municipi. L'arquitecte va demanar als habitants que li portessin fotografies de la relació de les persones amb el poble. En aquestes fotos l'arquitecte buscava un element simbòlic-identitari, i es va fixar en una fotografia de l'antiga construcció del Mananital de la Capuchina, una construcció del segle XVIII realitzada en fusta, actualment desapareguda, que allotjava al seu interior el primer naixement d'aigua a Lanjarón (Fig. 22). El pavelló del projecte és un homenatge a aquesta construcció desapareguda. Aquest nou espai està concebut com un espai pels sentits, suspès a l'aire i amb dues obertures que permeten l'accés a l'interior per contemplar els efectes de la llum i penombra, de l'aigua i els reflexos, que canvien al llarg dia, evocant també els banys islàmics (Fig.21).

D'altra banda, el fet de construir un museu “entre tots” ha permès que la recuperació d'aquest espai s'entengui com un patrimoni propi que implica a la ciutadania de manera diferent, des dels infants fins a la gent gran, que contribueix a la divulgació d'una història viva als visitants.

El segon tipus de petjada que alimenta la memòria és l'afectació que resulta del xoc d'un “esdeveniment destacat”. La reconstrucció del passat a partir dels documents és diferent del sorgiment del record en l'evocació espontània. En el cas de l'arquitecte, l'esdeveniment destacat pot fer referència a altres obres que li han impactat, pròpies o d'altres autors, projectes, edificis, quadres, etc. Un bon exemple és l'explicació que fa Frank Gehry sobre la relació entre la planta del projecte del Museu de la Tolerància a Jerusalem (Fig. 23) i el quadre de la coronació d'espines d'El Bosco (Fig. 24):

Fig. 21. Interior del Pavelló del Museu de l'Aigua de Lanjarón de l'arquitecte Juan Domingo Santos (Domingo Santos, 2004).

Fig. 22. Fotografia del “Mananital de la Capuchina” a Lanjarón.



23



24

“Cuando vi ese cuadro, vi que está en el ala del edificio. Si te fijas en el cuadro es una composición de edificios. La vista en planta del proyecto israelí está en esta composición. No es literal, pero encuentro inspiraciones. Supongo que las archivo sin saberlo y aparecen. Cuando me vino a la mente, había visto el cuadro antes, pero nunca me había afectado de ese modo. Llegué al cuadro y me quedé asombrado. Era como si la tierra se abriera bajo mis pies, fue muy fuerte, lo vi como arquitectura. Me da mucha seguridad descubrir algo así “. Frank Gehry (Pollack, 2007)

I per últim, el tercer tipus de petjada que dóna pistes a la memòria és el que pertany al camp de la neurociència, la “petjada corporal”, cortical-cerebral. La ciutat, creada per l’home durant la seva història mil·lenària, és memòria petrificada. Com diu Cesare De Seta: “La arquitectura, elemento base de ese complejo sistema que es la ciudad, es memòria petrificada” (De Seta, 2002, p. 352). Aquestes petjades no es poden descobrir a partir de la intuïció, sinó que cal un treball de recuperació de la memòria per poder arribar a conclusions, i no és directe sinó que la informació apareix després de comparar documents, superposar plànols històrics, etc.

És aquest el camp de la recerca en arquitectura, quan s’entrecreuen les dades recopilades, teòriques i pràctiques, amb rigor científic, i s’elabora una hipòtesi. L’estudi morfològic de la forma urbana, de l’estructura de la ciutat, és una eina molt potent per llegir la memòria de la forma com es demostrarà amb l’exemple de l’estudi de Morella al llarg d’aquesta tesi, però també el Space Syntax és una eina que pot ajudar a trobar aquesta memòria de la forma construïda, que pot ajudar a trobar la memòria en la construcció física.

Fig. 23. Projecte del Museu de la Tolerància a Jerusalem de Frank Gehry (2000).

Fig. 24. Quadre de la coronació d’espines de El Bosco (Gehry, 2006; Pollack, 2007).

4.6 ESTÈTICA DEL MONUMENT I ÈTICA DEL PROJECTE

Al llarg dels segles XIX i XX, va créixer a diferents països l'interès d'inventariar els monuments històrics, però la ciutat històrica no va ser reconeguda com un sistema patrimonial fins després de la primera meitat del segle XX. La conservació de les ciutats històriques serà assumpte d'urbanistes i arquitectes, primer a Europa, després en altres regions. A principis del segle XX, eren considerats com monuments els edificis destacats com ara catedrals, castells, esglésies i palaus, però a finals del segle XX també l'arquitectura industrial, els centres històrics, l'arquitectura tradicional, les àrees urbanes, la creació contemporània, el paisatge cultural i el patrimoni immaterial.

Els principis moderns de conservació urbana tenen el seu origen en la Carta de Venècia (1964), que se centrava exclusivament en monuments i la seva restauració. ICOMOS va formular la Carta de Washington (1987) per incloure elements com els models urbans, els espais públics i els entorns naturals i artificials. En el memoràndum de Viena (2005) es defineixen les àrees urbanes històriques no com la "suma" de monuments i teixit urbà, sinó com un sistema integral, marcat per les relacions històriques, geomorfològiques i socials amb el seu entorn i amb el medi ambient, caracteritzat per una complexa superposició de capes de significat i sentit. Es consideren les àrees urbanes històriques com el resultat de dinàmiques a llarg termini (encara actives). En aquest Memorandum es destaca la relació entre forma física i evolució social, reconeixent el valor de la diversitat de les expressions culturals com la base del "paisatge urbà històric" i es considera la ciutat històrica com una superposició de capes de significat que no pot excloure les aportacions modernes, el que implica la necessitat de respectar la integritat i la continuïtat de les característiques del lloc (Bandarin, et all. 2014).

L'aparició del concepte de patrimoni ve lligada a la creació dels estats nacionals moderns i a la necessitat d'aquests de definir les seves pròpies tradicions i identitats. La major part dels conceptes moderns sobre patrimoni van estar elaborats per teòrics i administradors que consideraven la preservació del passat com un pilar de desenvolupament social i cultural.

John Ruskin (1819-1900), i més tard William Morris (1834-1896), van veure en la ciutat anterior a la industrialització un dels llegats més importants de la història, i per aquest motiu van lluitar per la seva preservació. El seu punt de vista "romàntic" va contribuir al desenvolupament d'una visió de la ciutat històrica com patrimoni, tot i que en el seu moment no van arribar a formular una teoria sobre la conservació urbana. En aquest important període es van donar confrontacions quasi "mítiques" avui en dia, entre la visió romàntica de Ruskin, a Anglaterra, que proposava mantenir les petjades del passat, considerades com el pas valuós i irrecuperable del temps, i la visió



25

26

intervencionista de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) a França, defenia la necessitat d'una restauració estilística, és a dir, de refer el monument per tornar-lo al seu estat original, eliminant afegits de diferents etapes històriques i estils artístics (Muñoz Cosme, 2015).

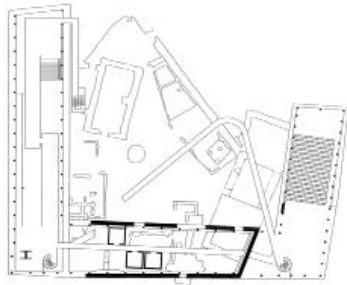
Tot i que clarament els seus punts de vista teòrics són oposats i la història els ha convertit en enemics, possiblement no es van conèixer personalment i no van escriure sobre les idees de l'altre. Les seves obres són complementàries i la feina dels dos personatges per conèixer i valorar la cultura medieval va ser i és molt valuosa. La polèmica la va començar Camillo Boito (1836-1914) a Itàlia, que va atribuir en els seus escrits els excessos de dues tendències oposades als autors. Amb aquest discurs proposava un mètode de restauració i conservació com una tercera via més realista. També el seu deixeble Gustavo Giovanonni (1873-1947) proposa una teoria de superació de les dues visions, i introdueix la necessitat de conservar l'entorn construït dels monuments històrics, seguint el model racional proposat per Camillo Sitte (1843-1903) i els seus seguidors (Wernes Hegemann) que volien demostrar mitjançant exemples agafats de diferents èpoques i llocs, la universalitat dels principis de la creació urbana, defensant que la ciutat històrica havia de ser un model per a la creació de nous centres urbans. Però aquesta polèmica sempre ha estat activada pels defensors d'una postura restauradora o antirestauradora, i també a conseqüència de l'antihistoricisme de l'arquitectura moderna oposat a l'eclecticisme historicista.

Segons afirmen Muntañola i Saura a l'assaig "La rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificado como proceso dialógico" (Saura i Muntañola, 2017), es podria suposar que les posicions de Ruskin i Le Duc estarien avui en dia totalment superades gràcies al desenvolupament espectacular de les ciències socials i de les teories de l'art, però no ha estat així, perquè dues visions teòriques errònies ho han impedit. La primera, la insistència en definir l'art abstracte com una cosa que té significat per no representar res, en contra del simbolisme figuratiu tradicional que tenia significat per representar una còpia de

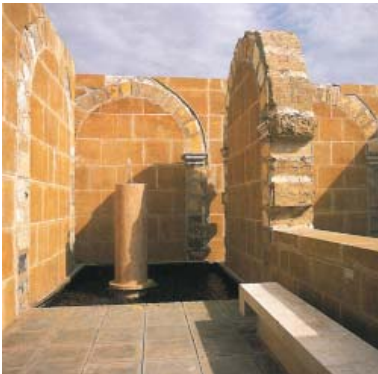
Fig. 25-26. D. Pikionis. Accés a l'Acrópoli d'Atenes. Atenes 1954.



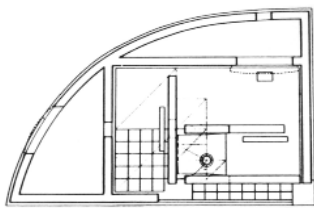
27



28



29



30

Fig. 27. S. Fehn. *Hedmarksmuseet*. Hamar, Noruega. 1967-1979.

Fig. 28. S. Fehn. Planta Primera. *Hedmarksmuseet*. Hamar, Noruega. 1967-1979.

Fig. 29. F. Venezia. *Giardino Segreto*. Gibellina (Itàlia) 1984-1987.

Fig. 30. Planta. F. Venezia. *Giardino Segreto*. Gibellina, Itàlia. 1984-1987.

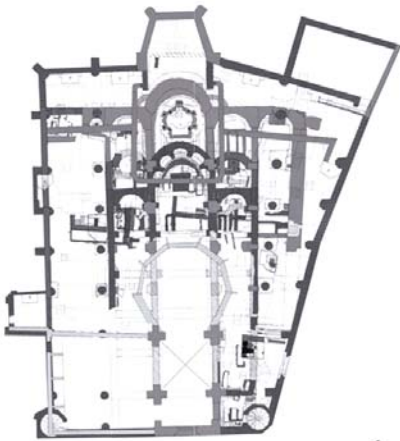
la realitat precedent. Aquesta posició ha impedit la comprensió de l'art modern i ha elogiat obres molt mediocres pel seu valor de no ser figuratives, sense major explicació. Un segon error teòric molt relacionat amb el primer és l'afirmació que l'art i les seves obres estan al marge de qualsevol consideració ètica-política, ja que signifiquen per elles mateixes, independentment del seu context històric-geogràfic.

A conseqüència d'aquestes dues errades descomunals, les teories i les pràctiques de la rehabilitació s'han vist afectades. A partir d'una visió dialògica podem afirmar que les relacions entre edificis, o entre el projecte nou i l'edifici existent, o entre el nou edifici i l'urbanisme patrimonial existent, ja no estan sotmeses al dilema entre copiar o ignorar, repetir o destruir. Hi ha un ampli ventall d'interpretacions. Les bases d'aquesta postura teòrica dialògica són:

1. L'art abstracte està molt a prop de la realitat que representa.
2. Hi ha una relació de necessitat entre antic i nou. Aquesta relació és d'interpretació i no de còpia.
3. Cal fer una lectura que entén les diferents parts del conjunt, que sigui capaç de veure extrems oposats, sense haver d'escollir-ne un.
4. És necessària molta disciplina per "inventar" solucions arquitectòniques contemporànies des de la interpretació del lloc.
5. S'han de reconèixer els edificis vells com edificis habitats, i les noves propostes amb usuaris potencials.
6. Finalment, la forma construïda nova i la forma existent, i l'ús nou i l'ús existent, han de coexistir al final a partir d'un encreuament, necessàriament poètic.

Acceptant aquesta base teòrica elaborada per Muntañola i Saura, l'arquitecte pot compaginar el local i el global, l'individual i el col·lectiu, el tècnic amb el natural. És evident que mai s'aconseguirà tot, ni de forma completa, però n'hi ha prou amb una direcció adequada i ètica, acceptant sempre l'autocrítica.

Per últim interessa destacar la definició de Vincenzo Paolo Bagnato (Bagnato, 2017a) dels aspectes ètics del projecte arquitectònic i de la praxi professional davant el repte estètic de construir sobre el monument. En aquests casos, l'arquitecte ha d'aconseguir fer "convergir" en el nou projecte la història i el context reals, així com els diferents punts de vista, significats i símbols, tant de la cultura d'origen, com de la cultura present. Exemples en els quals es dona aquesta convergència de forma evident serien l'accés a l'Acròpoli d'Atenes de Dimitris Pikionis a Atenes (Fig. 25-26), el *Hedmarksmuseet* a Hamar de Sverre Fehn (Fig. 27-28), el *Giardino Segreto* de Francesco Venezia (Fig. 29-30), o el *Kolumba Museum* a Colonia de Peter Zumthor (Fig. 31-32). Cada un d'aquests projectes té la seva pròpia aproximació al problema de la relació entre estètica del monument i ètica del projecte arquitectònic. Són experiències que fan referència a diferents contextos geogràfics, a diferents dècades recents, i a diferents estratègies projectuals, però representen una visió dialògica i de responsabilitat social del projecte arquitectònic que és comuna. En tots tres s'observa l'actitud projectual que defineix Bagnato (Bagnato, 2017b):



31



32

1. En primer lloc, la recuperació dels valors estètics del monument per la societat contemporània. Un edifici es converteix en monument amb el temps, en el moment en el qual té sentit per la col·lectivitat la seva revalorització. El projecte arquitectònic en aquest sentit resol el problema de posar la ruïna en l'espai temps contemporani de manera "viva". La intencionalitat del projecte no és la de descobrir les traces (una feina que és dels arqueòlegs), sinó la de valorar-les i fer-les comprensibles.
2. En segon lloc, la definició d'un nou sistema de valors ètics interdisciplinaris per al projecte arquitectònic. Cal protegir el valor ètic de la ruïna que està en la capacitat de participar com a lloc per a les activitats de l'home i del territori contemporani. El propòsit del projecte és crear o transformar un espai perquè es puguin dur a terme determinades activitats, o dit d'una altra manera, consolidar una nova *utilitas* resultant de la necessitat/voluntat d'introduir al costat de les ruïnes nous usos que incorporin el lloc en els circuits socials, econòmics i/o turístics.
3. Per últim, és necessari superar la definició del projecte com a transformació, perquè no és compatible amb la visió dialògica. Cal anar cap a una aproximació a la intervenció arquitectònica del tipus interpretatiu. Si acceptéssim el projecte com acció de transformació, acceptarien la idea de que el territori viu en una condició estàtica permanent fins que s'insereix un objecte nou, i a més acceptaríem que l'única lectura possible és la del projecte arquitectònic. Però en realitat el territori es transforma contínuament a conseqüència de dinàmiques i processos complexos, i les possibilitats de lectura són múltiples, variables i cada una influïda per diferents cultures i visions.

Per tant, l'objectiu final de l'arquitecte és la de fer convergir els diferents horitzons; fusionar la interpretació del projecte arquitectònic amb la del context físic i social, juntament amb els caràcters identitaris i històrics que té i que ha tingut en el passat, en una contínua i natural confrontació dialèctica. El resultat serà una aproximació basada en el diàleg a diferents nivells: entre èpoques, entre identitats, entre límits, entre graus d'abstracció, entre cultures, etc.

Fig. 31. P. Zumthor. *Kolumba Museum*. Colonia, Alemanya. 1997-2007.

Fig. 32. P. Zumthor. *Kolumba Museum*. Colonia, Alemanya (Nathan Martínez, 2018).

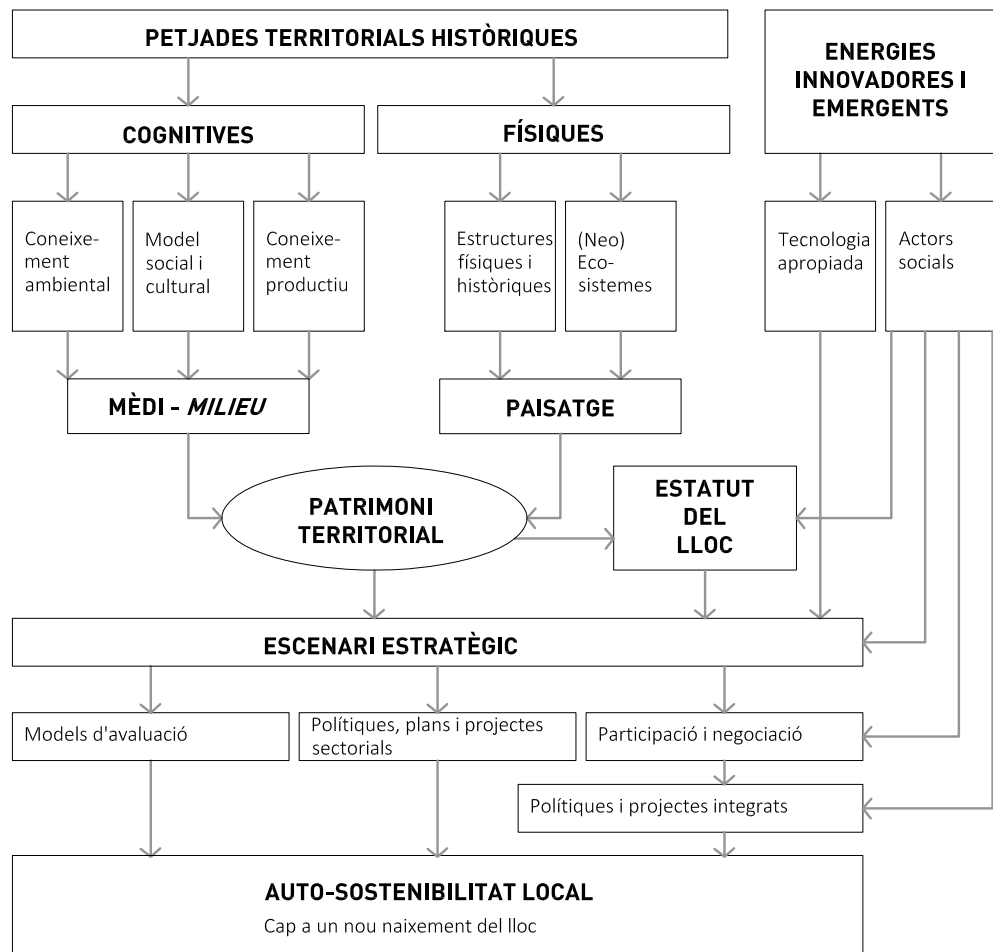
4.7 CIUTAT I TERRITORI

Patrick Geddes (1854-1932) va mirar la ciutat des d'un punt de vista diferent del de les propostes basades en una valoració estètica i visual. Defensava que la ciutat és un organisme en evolució, en el qual els components socials i físics interactuen en una complexa xarxa de canvi i tradició. Molts dels temes que es debaten en l'actualitat troben origen en el seu treball. Geddes va ser inventor del regionalisme, defensor de la "cirurgia conservadora" contra la *tabula rasa*, promotor de la democràcia local i la participació ciutadana, i precursor de l'ambientalisme. La vigència de les seves idees queda palesa en publicacions recents que destaquen la importància de la seva figura, com ara el monogràfic publicat a França per Albert Levy titulat *Patrick Geddes en héritage* (de Biase, Castrillo, i Levy, 2016). El seu deixeble més destacat va ser Lewis Mumford (1895-1990), que va promoure el respecte dels valors culturals locals i la seva integració harmoniosa en el creixement urbà, oposant-se a l'especulació amb el sòl. Com ja s'ha demostrat prèviament, el seu punt de vista es va reconèixer com una reacció a la visió antihistoricista i funcionalista del Moviment Modern.

Els punts de contacte entre les teories i les pràctiques de Mumford i Geddes (que sempre va insistir en el fet que no era un utopista sinó un urbanista realista) i els objectius del grup interdisciplinari d'urbanistes *Degli Territorialisti*, de la Universitat de Florència són evidents. La "consciència del lloc" que propugna Alberto Magnaghi (Magnaghi, 2011) replanteja un urbanisme i una arquitectura fonamentats en el medi ambient com patrimoni col·lectiu, que mai hauria d'haver desaparegut. I aquesta és la manera de repensar la indiscutible relació entre educació, arquitectura i societat, que és l'única base possible d'un nou urbanisme responsable i just, és a dir, democràtic (Muntañola i Saura, 2014; Muntañola, Saura, Méndez, i Beltran, 2016).

El territori segons Magnaghi és una gran obra d'art elevada i coral, produïda com un diàleg entre l'ésser humà i la naturalesa, que neix de la fecundació de la naturalesa per part de la cultura (paisatge com esdeveniment cultural). El territori és el producte històric de llargs processos de coevolució entre poblament humà i ambient, entre naturalesa i cultura, i és l'èxit de la transformació de l'ambient a través dels successius cicles de civilització estratificats. L'estudi del territori i de les petjades territorials històriques en l'àmbit físic i cognitiu, condueix a la definició d'un *patrimoni territorial*. Aquest es basa en el coneixement profund de la història, però atenent al seu caràcter viu, ja que la finalitat que l'estudi del territori és que sigui útil per projectar. Segons Magnaghi, la suma del coneixement sobre el patrimoni territorial, amb l'estatut del lloc —basat en la participació social— conformen l'escenari estratègic per un desenvolupament local autosostenible (Fig. 33).⁸

⁸ Un bon exemple és el Pla Paisatgístic Territorial de la regió de Puglia (2010), a Itàlia, que va dirigir Alberto Magnaghi (Veure: <http://www.paesaggiopuglia.it/>).



El territori és una unitat que engloba la terra, la ciutat i la muntanya. Ha estat planificat al llarg de la història mitjançant patrons que, a més d’afectar el camp, han afectat en la planificació de les ciutats, i per tant, la separació del camp i la ciutat en diferents unitats d’anàlisi dificulta la comprensió de la forma urbana. Com ens indica Kostof i seguint a Severio Muratori: “en tot moment, les divisions i els sistemes de cultiu de terres rurals han afectat el desenvolupament de la forma de la ciutat. Els usos agrícoles i pastorals de les ciutats han condicionat el traçat, i l’acimatació de l’habitatge rural als carrers de la ciutat és un tema permanent del procés urbà. La determinació de reconciliar la ciutat i el camp està darrere d’experiments occidentals fonamentals com les ciutats jardí” (Kostof, 1985,1991). Durant els meus estudis de final de carrera (2009-2011) —durant el curs de Projectes V (Taller de rehabilitació dirigit per Magda Saura i Josep Muntañola) i durant el projecte de final de carrera PFC situat als Molins de Sant Antoni, entre els nuclis de Mirambel i Tronchón— jo mateixa vaig poder comprovar que les divisions i els sistemes de cultiu de terres rurals han realment afectat el desenvolupament de la forma de la ciutat i en potencien el seu futur desenvolupament sostenible.

Tal com Aristòtil va escriure en les seves teories urbanes, el coneixement Persa es va heretar en la planificació de les antigues ciutats gregues, i es va exportar per la resta d’Europa a través de l’antiga institució del cadastre romà, dividint la propietat pública i privada, i aquest antic sistema de recaptació d’impostos encara existeix en

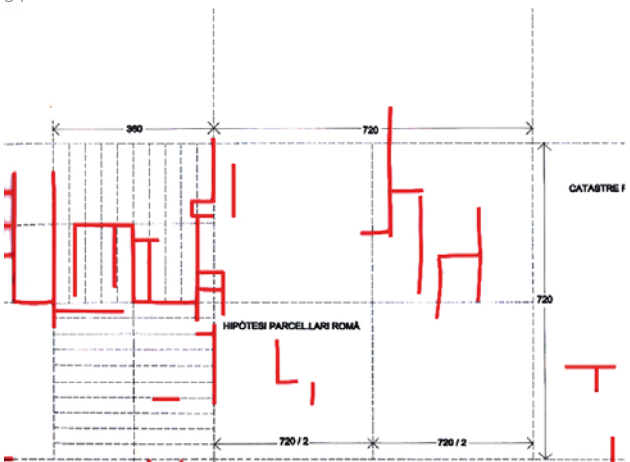
Fig. 33. Diagrama V. Esquema del procés de planificació per al desenvolupament local autosostenible (Magnaghi, 2011, p. 169).



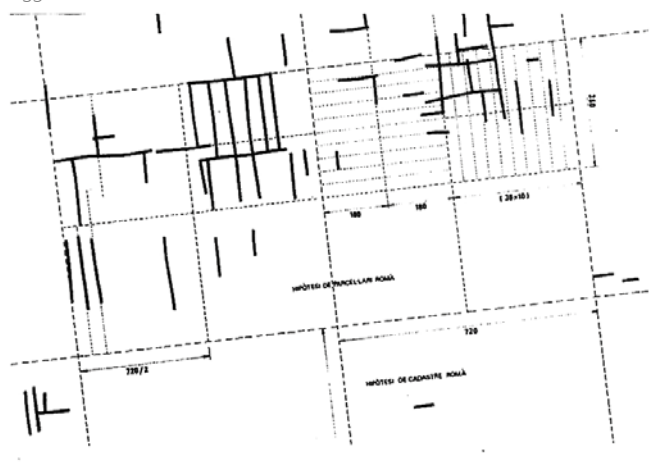
34



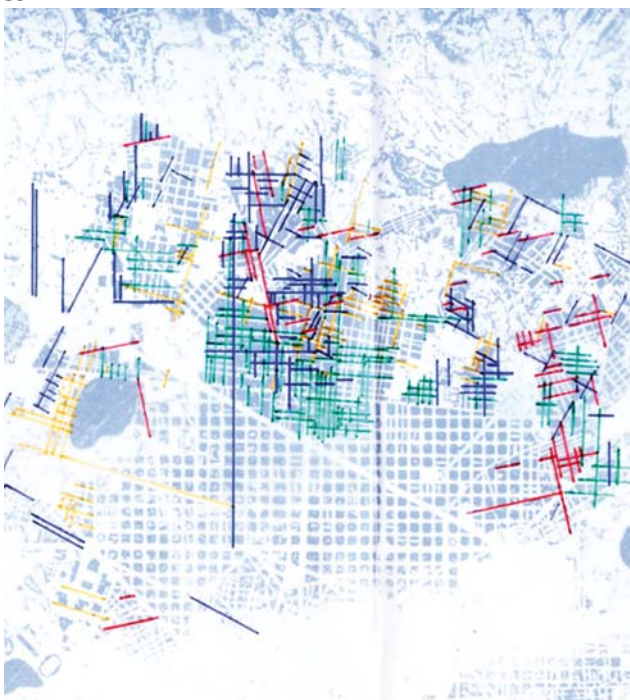
35



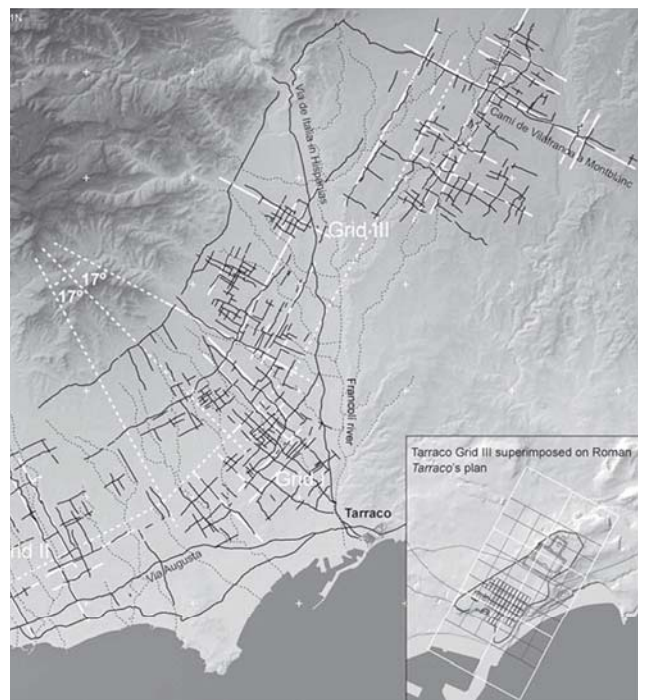
36



37



38



39

molts països (Saura, Beltran i Pakseresht, 2017, p.104). Molts autors, i moltes escoles des de diverses disciplines han tractat de definir què és una ciutat. Levi-Strauss escrivia que la ciutat és “la cosa humana per excel·lència”. Per a Mumford, les ciutats “són producte del temps, són els motlles en els quals les vides de les persones s’han refredat i congelat donant lloc, mitjançant l’art, a formes que perduren”. També una ciutat és “el punt de màxima concentració del poder i la cultura d’una comunitat” (Mumford, 1957, p. 15).

A partir dels deixebles de Severio Muratori a Roma i Venècia, a Itàlia la disciplina de la morfologia urbana com a eina de projectes arquitectònics ha estat molt treballada des de les escoles d’arquitectura i una mostra d’això són les nombroses publicacions que parlen de la implantació romana al territori com a origen de la forma del territori actual (Muratori, 1959; Vernez Moudon, 1997; Cataldi, 2020) (Fig. 34 i 35). L’arquitecte Hassan Fathy defineix la ciutat com “un ambient civilitzat, realitzat per l’home per representar la cultura d’un poble entès com un tot unitari i per revelar la seva identitat”. També diu que “la ciutat és una forma composta, feta d’edificis, carrers i places i la seva missió és representar la cultura d’un poble, per tant, la qualitat de la seva forma, les seves regles, la cultura necessària per governar-la esdevenen qüestions de vital importància, així com la responsabilitat dels arquitectes i urbanistes en la seva determinació” (Fathy, Petruccioli, i Ferlenga, 1998). El grup de recerca GIRAS de la UPC ha fet una enorme contribució a la història del territori, analitzant durant trenta anys les trames històriques al voltant de molts pobles de Catalunya i dipositant els documents originals de l’estudi a l’Arxiu de la Forma Urbana Catalana, dins de l’Arxiu Nacional de Catalunya (Saura, 1996; Saura, 1998; Saura, 2001; Saura, 2013; Saura 2020 in press) (Fig. 36, 37 i 38). L’arqueologia del paisatge ha fet en els darrers anys contribucions importants a l’estudi de les centuriacions i, de forma més àmplia, al coneixement de l’organització, explotació i modelització del territori en època romana (Palet, Riera, i Romeu, 2010) (Fig.39).

Spiro Kostof (Kostof, 1991) fa un esforç molt interessant en la definició de la ciutat a partir les principals característiques comunes:

- Les ciutats són llocs on es produeix una certa concentració energètica de persones. Això no té res a veure amb la grandària absoluta o amb nombres absoluts: té a veure amb la densitat.
- Les ciutats no estan mai aïllades, és inevitable que formin part d’un sistema de ciutats, d’una jerarquia urbana.
- Les ciutats tenen alguna circumscripció física, sigui material o simbòlica. “Une ville sans mur n’est pas une ville” J.F. Sobry escriviu a *De l’architecture* el 1776. Fins i tot quan no hi ha un límit físic, hi ha un perímetre legal dins els quals s’apliquen unes restriccions i uns privilegis.
- Les ciutats són llocs on hi ha una diferenciació especialitzada del treball, i on la distribució de la riquesa no està distribuïda homogèniament entre els habitants. L’heterogeneïtat social és axiomàtica. La població urbana està formada per diferents grups ètnics, religiosos, etc.

Fig. 34. (Pàgina anterior). Línies de centuriació reconeixibles al territori entre Varese, Como, Erba, Gallarate, Saronno, i Monza. (Caniggia, 1963).

Fig. 35. Planimetria centuriacions a Como. S’observa la continuïtat en el traçat de la ciutat i del camp (Caniggia, 1963).

Fig. 36-37. Traces de parcel·lació Romana al paisatge actual d’Empúries i Pontós (Saura, 1996; Saura, 1998; Saura, 2001; Saura, 2013; Saura 2020 in press).

Fig. 38. Planimetria centuriacions a Barcelona: superposició de trames urbanes als antics nuclis del Pla de Barcelona (Saura, 1998; Saura, 2020 in press).

Fig. 39. Planimetria general de les centuriacions del Camp de Tarragona (trames i, ii, iii) i superposició de la trama iii a la planimetria de Tarraco (Palet, Riera Mora, i Romeu, 2010, p.118).

-Les ciutats són llocs afavorits per una font d'ingressos: provinents de productes, d'una agricultura excedent, d'un recurs físic com ara un metall, de recursos geomorfològics com un port natural, o de recursos humans.

- Les ciutats tenen registres escrits. Els escrits estableixen les lleis per governar la seva comunitat i els títols de propietat, que són summament importants, perquè, en definitiva, una ciutat es basa en una construcció de propietats.

- Les ciutats tenen una forta relació amb els camps del voltant, tenen un territori que les ha alimentat de recursos, al qual han de protegir i proporcionar serveis. La separació entre camp i ciutat és un error. No es pot separar l'origen de les ciutats romanes de la centuriació dels camps, ni les *comunes* a Itàlia (com Florència i Siena) dels comptats, sempre s'ha de tenir en compte l'assentament urbà i la seva regió. Normalment la forma de la ciutat es correspon amb el sistema de divisió de la propietat de les terres. Els límits de propietat rurals preexistents sovint han influït en el creixement de la ciutat, i han determinat el desenvolupament de la forma urbana.

- Les ciutats són llocs distingits pels seus monuments, el teixit urbà és més que una agrupació de residències. Les ciutats tenen un conjunt d'edificis públics que donen escala a la ciutat i són també referents ciutadans d'identitat comuna. També són importants els monuments tecnològics, els aqüeductes romans, els ponts medievals.

- Finalment, les ciutats són llocs creats per les persones. Com diu Kevin Lynch: "les formes de la ciutat, els seus usos actuals, i les idees i els valors que les persones els donen, conformen un sol fenomen".

Per a Mumford, a la ciutat el temps es fa visible. Els edificis, els monuments i les vies públiques són més accessibles que els registres escrits i estan més a la vista de gran quantitat de persones que les construccions disperses del camp, de manera que deixen una petjada profunda en les ments humanes. Capa sobre capa, els temps passats es conserven a la ciutat. A causa de la diversitat de les seves estructures temporals, la ciutat escapa en part a la tirania d'un únic present i a la monotonia d'un futur que repeteix el passat. Les ciutats sorgeixen de les necessitats socials de l'home i multipliquen els seus mètodes d'expressió. A la ciutat, les forces i les influències externes es mesclen amb les locals. És a través de la concentració de mitjans d'intercanvi al mercat i als llocs de trobada, on apareixen espontàniament maneres alternatives de viure (Mumford, 1975, p.16).

Cal reconèixer que hi ha hagut societats predominantment rurals, i que la història dels assentaments humans s'ha de basar en una relació continua entre rural i urbà. La ciutat com a unitat d'anàlisi s'ha de conèixer amb els seus condicionants. La característica perdurable de la ciutat és la seva construcció física, que es manté amb una notable persistència, creixent en resposta a la demanda econòmica més recent i reflectint la nova moda estilística, però conservant evidències de la cultura urbana passada per a les generacions presents i futures.

4.8 FORMA URBANA: ESPONTANIA I/O PLANIFICADA

Existeix una àmplia literatura moderna sobre què és la forma urbana, sobre com es construeix i sobre com s'ha de llegir. A partir del llibre de Camillo Sitte, *The Art of Building Cities* del 1889, i de tots aquells altres llibres posteriors com ara *The city in History* de Lewis Mumford (1961), *History of Urban Form* de A. E. J. Morris (1979), *Urban Design in Western Europe* de W. Braunfels (1976-1988), *The Concise Townscape* de Gordon Cullen (1971), *Good City Form* de Kevin Lynch (1981), etc., l'ull professional de l'arquitecte ha escrutat les configuracions urbanes, i ha proposat diverses lliçons prescriptives d'aquest escrutini.

Tot i que avui en dia no és possible afirmar, com feia Pierre Lavedan l'any 1941 en el pròleg de *Historie de l'Urbanisme* que "la història de l'arquitectura urbana no ha estat mai objecte d'un treball conjunt", és difícil trobar obres de síntesi que plantegin de manera sistemàtica una història general del fenomen urbà centrada en l'estructura formal de la ciutat. Aquest camp, relativament abandonat, encara és més inhòspit en la bibliografia castellana. Un exemple el trobem en els llibres de Spiro Kostof que mai han estat traduïts al castellà: *The city Shaped* (1991-1999), *The city assembled* (1992-2005).

L'objectiu de l'anàlisi de la forma urbana és saber com i perquè les ciutats tenen la forma que tenen. La finalitat no és l'estudi abstracte de les formes, ni les seves possibilitats des de punt de vista de l'ús, sinó l'estudi de les formes urbanes com receptacles de coneixement. I el significat arquitectònic està sempre lligat a la història, en contextos culturals.

Per "llegir" correctament la forma cal posar-la en relació amb el coneixement sobre les precises condicions culturals en les quals es va generar. Al contrari de la major part dels arquitectes, que defensen que la forma de la ciutat és un mitjà transparent d'expressió cultural, Kostof, vol demostrar que la relació només funciona en el sentit contrari. Com més sabem d'una cultura, de l'estructura de la societat en diferents períodes de la història en diferents parts del món, més capaços som de llegir un entorn construït. No hi ha una forma fàcil i ràpida d'apropiació del passat. Caminar per un centre històric, dibuixar i pensar sobre aquest, és instructiu de manera directa i és el primer pas imprescindible d'un estudi. Però no és suficient per poder descriure el que va passar, necessitem els arxius, els llibres històrics, els plànols antics.

Molts arquitectes admiren les formes urbanes interpretant de manera errònia que s'han desenvolupat de manera espontània, omplint i solidificant les formes del seu lloc natural. Per exemple, el paisatge de la Siena medieval s'ha observat sovint com un testimoni contra els dissenys forçats i imposats per urbanistes i polítics. Lewis Mumford assenyalava aquest fet com una prova de la "superioritat estètica i



40



41

d'enginy d'una planificació orgànica" (Mumford, 2012) i Spiro Kostof, endinsant-se en l'estudi de les circumstàncies històriques de l'origen i el creixement de la ciutat de Siena, remarca que "aquesta ciutat va ser forçada a prendre aquesta forma, que la seva forma urbana és un dels exemples que més rigorosament segueix les regles del disseny de l'urbanisme medieval" (Kostof, 1991, p. 10). Segons Kostof, en molts casos es fa una falsa lectura de l'arquitectura del passat. La forma, en si mateixa, és molt poc informativa de la intenció.

Reforçant el punt de vista de Kostof, Magda Saura, al llibre *Pobles Catalans* diu que "la construcció del territori no és ni ha estat en el passat un fet natural, el clixé de què la forma urbana medieval és espontània i només orgànica, fa que s'observi la forma urbana com determinada només pels factors d'emplaçament geogràfic, de turonets fortificats al voltant d'un complex d'Església-Castell i sense considerar que el fet del repoblament va ser un fet intencional, polític, no natural" (Saura, 1998).

Jan Gehl observa que a Europa existeixen encara ciutats ben conservades representatives de totes les èpoques històriques del darrer mil·lenni. Són moltíssimes de fet, les ciutats medievals. Altres ciutats responen als principis planificadors del Renaixement i del barroc, altres pertanyen a la primera industrialització, també hi ha les ciutats-jardí del Romanticisme, i ciutats funcionalistes, construïdes a partir dels anys quaranta i dominades pel cotxe. Actualment, és possible confrontar i avaluar aquesta diversa organització urbana, ja que les ciutats viuen i funcionen encara. També dins d'una mateixa ciutat, conviuen barris que responen a creixements de diferents moments històrics (Gehl, 1991).

La finalitat i el caràcter de l'activitat urbana a l'espai públic estan influenciats per l'ambient físic on aquesta es desenvolupa, i per tant sembla del tot natural examinar fins a quin punt els principis inspiradors

Fig. 40-41. Piazza del Campo de Siena. Itàlia

de la planificació urbana han influït en l'activitat a l'espai obert i per tant sobre les activitats socials. Les ciutats medievals no s'han desenvolupat amb un plànol, sinó que han crescut i s'han format lentament a través d'un procés que ha durat centenars d'anys, i aquest creixement gradual ha fet possible el continu ajustament i l'adaptació de l'ambient físic a les funcions urbanes. El resultat d'aquest procés, fonamentat sobre una estratificació d'experiències, ha estat un espai urbà que encara avui pot oferir condicions de vida entre les cases molt satisfactòries. Mostra d'aquesta qualitat de l'espai públic, a escala humana, és que moltes ciutats medievals són conegudes com a reclam turístic, com objecte d'estudi i com lloc de residència ideal, gràcies a aquestes característiques. No només tenen carrers i places particularment adaptats per acollir la vida pública i reclamar la convivència i l'activitat pública. Els que van construir aquests espais urbans demostren haver tingut coneixement d'alguns principis fonamentals de la planificació.

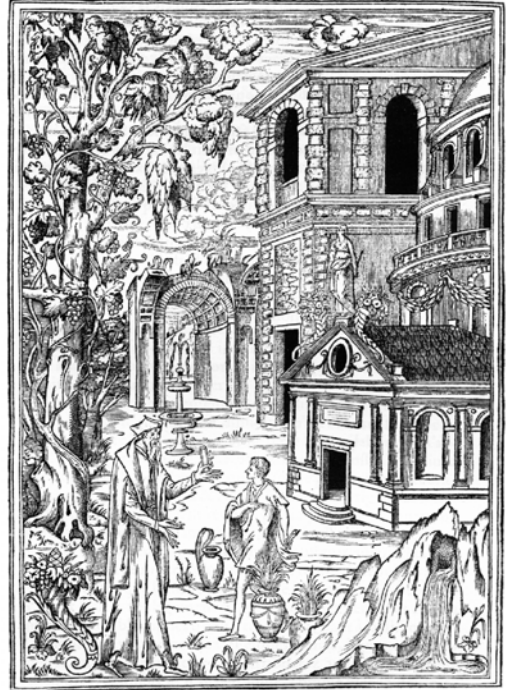
La forma de la ciutat medieval té la seva explicació tant en aspectes físics com socials. La planificació de qualsevol disciplina professional com la coneixem avui en dia, on l'arquitecte projecta la ciutat sobre el plànol i amb maquetes a escala, per tal que es pugui construir i lliurar al client, ha tingut el seu origen en el Renaixement. Els planificadors i la planificació ja existien en èpoques més remotes, com demostren les ciutats perses, gregues i romanes, però, a excepció d'un grup petit de ciutats colonials planificades a partir de plànols tardomedievals, la ciutat en el període entre 500 dC el 1500 no ha estat projectada d'aquesta manera.

No obstant, alguns autors com Jan Gehl, en un dels seus primers llibres *La vita in città* (Gehl, 1991), han afirmat que "excepte les relativament poques ciutats planificades, l'estructuració de la ciutat com a tal no era ni entesa ni desitjada pels constructors de l'Edat Mitjana". Aquest és un resum imparcial de la situació. Cal ser cautelosos i no pressuposar que no hi havia una preocupació per l'organització espacial o estètica. Aquest és un tema de recerca documental que ha estat molt poc aprofundit.

E. A. J. Morris diu que hi ha molt pocs documents que demostrin una consciència estètica, i la majoria pertanyen a ciutats italianes. Al seu llibre *History of Urban Form* constata que "al segle XIII, Bolonya tenia contractats a una sèrie d'arquitectes amb la missió de supervisar totes les obres i edificis públics" i que "el 1034 a Siena es va sol·licitar als dominics que enderrocaren una paret que ocultava parcialment la grandiosa església de San Domenico i restava atractiu al caràcter arquitectònic dominant del sector occidental de la ciutat", i que "després de la conclusió de l'ajuntament de Siena el 1310 (la torre es va acabar el 1344) es va decretar que els altres edificis de la Piazza del Campo haurien de tindre finestres semblants" (Morris, 1984, p. 110-111). Aquesta preocupació del segle XIV per l'ordre visual sembla ser una característica típica italiana, presagi de l'arribada del Renaixement, i de quatre segles de disseny urbà més disciplinat.



42



43

Aristòtil ja havia reflexionat sobre els avantatges que veia en la irregularitat de les ciutats antigues des d'un punt de vista militar, tot i que al mateix temps defensava el nou estil d'urbanisme de Hippiodamus de Miletus. Leon Batista Alberti va recuperar aquest argument, en defensa dels carrerons i culs de sac. Al seu llibre *De re aedificatoria*, escriu: "Els avantpassats de totes les ciutats solien disposar de camins irregulars, de forma corba, sense passatges entre ells, de manera que si un enemic aconseguia entrar a la ciutat, se sentís perdut, i amb la confusió podia ser vençut fàcilment" (Alberti, 1485, iv.5; Rivera, i Fresnillo, 1991). En el seu llibre també descriu els beneficis dels carrers estrets i corbs des del punt de vista de la salut. Va observar quan els carrers eren estrets i sinuosos l'aire era més fresc, les brises i el sol arribaven a totes les cases, i els forts vents quedaven tallats, mentre l'ampliació dels carrers feia més calorosa la ciutat i per tant, menys saludable. Pel que fa al disseny urbà, Alberti reconeixia la idoneïtat dels plans "orgànics" per als llocs muntanyosos, i també per ciutats petites i fortificacions, no només per una raó de sentit comú, també per una raó estètica.

Durant el Renaixement, els professionals planificadors van assumir la missió de realitzar la ciutat, elaborant teories i conceptes sobre com hauria de ser la forma ideal. Gehl observa que la ciutat va deixar de ser un instrument d'ús, i va passar a un nivell més elevat, una obra d'art, concebuda, vista i realitzada com un tot únic. No van ser els espais entre els edificis i el seu destí els focus de major interès, sinó que van prioritzar aspectes com els efectes espacials, els edificis i els artistes que els han projectat. En aquest període van destacar sobretot la manera de presentar la ciutat i els seus edificis emblemàtics, els aspectes visuals, que es van codificar en criteris ideals per la projectació arquitectònica i urbanística. Contemporàniament, van agafar rellevància

Fig. 42-43. Un exemple de la intenció planificadora de la època medieval són els gravats de 1567 de Philibert De l'Orme sobre el Bon i el Mal Govern que es troben a Siena.

aspectes funcionals com ara, els problemes de la defensa de la ciutat, el transport, i les manifestacions socials oficials com ara les processons. Però la innovació més important en la concepció de la planificació té a veure amb els aspectes formals i monumentals de la ciutat i dels seus edificis (Gehl, 1991).

La divisió de les ciutats en dos tipus: planificades i no planificades, per diverses raons, és una dicotomia, que tot i que pretén simplificar la nostra apreciació de la forma urbana, resulta ser un obstacle més que una ajuda. El primer tipus de ciutat planificada, dissenyada o creada (l'anomenada *ville crée* per Pierre Lavedan) es defineix per un patró de disseny supervisat per una autoritat en un moment històric concret. Fins al segle XIX, aquest patró invariable responia a un diagrama ordenat i geomètric. El més pur seria una quadrícula, o bé un esquema centralitzat com un cercle o un polígon amb carrers radials que surten del centre. L'altre tipus de ciutat seria la ciutat espontània (anomenada *ville spontanée* per Pierre Lavedan). Aquesta es defineix per haver-se desenvolupat sense planificadors. La forma resultant és irregular, no geomètrica, orgànica, amb carrers torts i corbats i espais oberts definits aleatòriament.

Aquesta divisió sembla portar com a conseqüència que els arquitectes i urbanistes ens hàgem d'identificar més amb un model que amb l'altre. Escollir entre situar la ciutat planificada i la seva disciplina formal per sobre de la no planificada, o bé criticar-la per la seva rigidesa. D'altra banda, podrem criticar les formes aleatòries de la ciutat no planificada, o trobarem elogis per la seva adaptació a la complexa topografia, per la seva evolució sensible i per la seva adaptació la vida urbana. La major part de les ciutats històriques, són trencaclosques de segments premeditats i segments espontanis, entrellaçats i juxtaposats de diferents maneres. El nucli "orgànic" antic és normalment una composició de diverses unitats i al seu voltant hi ha una sèrie de barris posteriors més o menys ordenats.

D'altra banda no podem perdre de vista que les ciutats viuen llargues metamorfosis. Els dos tipus de forma urbana no sempre es mantenen en el temps. La reelaboració de geometries prèvies amb el pas del temps deixa els palimpsestos urbans, en els quals una trama que va ser molt regular es transforma en un laberint de carrers estrets i sinuosos. Un exemple d'aquest procés és la medievalització de les ciutats romanes. Exemples d'aquest procés els trobem en ciutats romanes com Barcelona, Tarragona, Trani i Como (Itàlia), entre moltes altres ciutats de la conca mediterrània. Però en molts casos, a les ciutats britàniques-romanes com afirma Morris (Morris, 1984, p. 113), l'estructura original romana en retícula es va perdre durant les dècades, o durant els segles en què la ciutat va romandre abandonada o la seva ocupació va estar limitada a una petita part de la seva superfície anterior. Quan, eventualment va tenir lloc la reconstrucció, aquesta es basava en el creixement orgànic característic de la norma medieval, de manera que la retícula resultava ineficaç en el propòsit.

4.9 ESPAI PÚBLIC I PLANIFICACIÓ URBANA

“Tots voldrien viure en ciutats netes i segures, amb uns serveis públics eficients, que fossin el bressol d’una economia dinàmica, proporcionessin estímuls culturals i ajudessin a pal·liar les divisions socials. I les ciutats on vivim no són així”.

Sennett, R. (2014). *L’Espai públic: un sistema obert, un procés inacabat*. Barcelona: Arcàdia. p. 7

La provisió d’espai públic és un tema central en la planificació i el desenvolupament urbà. L’espai públic és el lloc comú on les persones realitzen les seves activitats quotidianes. Di Masso, Dixon i Pol (Di Masso, A.; Dixon, J. i Pol, 2011) defineixen els espais públics com entorns socioespacials que estan disponibles per a l’ús públic. Es caracteritzen per la seva accessibilitat a gran nombre i diversitat de persones, així com per una relativa llibertat d’elecció i d’acció que els hi confereixen els seus usuaris. De fet, alguns autors defineixen els espais públics com *openminded spaces* en tant que han estat “dissenyats per a una varietat d’activitats, incloent-hi usos imprevistos i imprevisibles” (Walzer, 1986, p. 470).

Les relacions als espais públics són percebudes com a centrals per al desenvolupament d’ambients positius, així com per a la promoció de valors com la ciutadania i la tolerància a la diversitat. Des d’una perspectiva sociocultural, els espais públics es defineixen com espais d’interacció social, de trobada i d’intercanvi, on grups amb diferents interessos convergeixen (Borja i Muxí, 2001). També com els llocs on es torben dos desconeguts (Sennett, 2014, p. 11). A més, els espais públics són utilitzats per una gran diversitat col·lectiva de la comunitat (Del Valle, 1997; Franck i Paxon, 1989). L’espai esdevé públic, quan és d’ús col·lectiu. Algunes vegades, els urbanistes amb sensibilitat ciutadana o formació en ciències socials prefereixen referir-se a l’*espai col·lectiu* en lloc de *públic* com Manuel Solà Morales, que defensava aquest concepte. Lluís Àngel Domínguez utilitza el terme *espais arquitectònics* (Domínguez, 2014, p. 195), per englobar diferents dimensions: espai urbà, forma urbana, espai públic i privat.

Cal reconèixer que en el segle XX, la major part de nuclis urbans s’han vist influenciats per diversos factors que han disminuït el caràcter identitari dels seus espais públics. D’una banda han influït els avanços tecnològics, que han intervingut en el comportament social i per tant en la configuració de l’espai comunitari. D’altra banda han influït els nous materials i tècniques, que han redefinit la forma de configurar la ciutat. Un altre factor ha estat la globalització econòmica, que ha donat el protagonisme social a una elit que ha controlat i col·locat l’espai públic a la mateixa dimensió global que l’economia, destruint i eliminant l’escala humana específica, arrelada a cada història i cultura particular, i al mateix temps deslligant la societat del seu espai públic i normalitzant la idea que la creació d’espai públic és una qüestió “tècnica”.

Les teories de la globalitat han contribuït a augmentar el distanciament entre les comunitats locals i els espais públics, dominats per un procés d’homogeneïtzació, a través de la substitució de les petjades identitàries i l’eliminació de la memòria del lloc per un induït sentiment de globalització comunitària i de falsa igualtat social. Les dinàmiques socioeconòmiques, polítiques i culturals, tendeixen en el món actual

a trencar els lligams físics i simbòlics, a dissoldre els espais públics i la ciutat integradora i en conseqüència les identitats de les persones.

Per afrontar el fet de la disminució de la identitat de l'espai públic a la ciutat, l'arquitecte Rem Koolhaas proposa acceptar el caos urbà heretat. El context, la trama urbana de la ciutat actual és el caos produït per la mateixa modernitat, tant arquitectònica com econòmica. La solució per Koolhaas consisteix en oferir una rèplica de l'entorn caòtic, reproduir el tot heterogeni de la ciutat, construir un tot en miniatura que simuli la llibertat caòtica de l'exterior (Koolhaas, 1995). Si el capitalisme global, la cultura de consum i els mitjans de comunicació han esborrat les diferències entre les ciutats del món i entre els seus habitants, la *ciutat genèrica* es fa hegemònica. Segons Koolhaas la identitat en la *ciutat genèrica* es construeix d'acord amb les percepcions privades dels ciutadans en interacció amb els entorns mediàtics.

Un altre posicionament envers el tema el veiem en Hannah Arendt, en la seva defensa d'una *ciutat històrica*, condicionada per un espai públic i un món en comú. Al llibre *La condició humana* (Arendt, 2005), Arendt pensa l'espai públic sobretot en termes polítics, imagina un àmbit ideal en el qual les persones puguin enraonar i parlar de manera lliure. Siguin quins siguin els seus orígens, gènere, estil de vida o classe, tothom hauria de tenir la mateixa veu com a ciutadans. És la defensora per excel·lència de l'espai urbà, que es manifesta sempre que una ciutat crea un centre vibrant i dens. Arendt va proposar mesurar l'espai urbà en termes de densitat perquè creia que la densitat conduïa cap a la llibertat que dóna l'anonimat. Les diferències socials, culturals i històriques donen a cada ciutat la seva identitat, sempre que es mantinguin obertes als canvis i transformacions, admetent les disputes a l'espai públic i a través de les diferents maneres d'apropiar-se i utilitzar l'espai per part dels diferents grups i col·lectius. Segons Arendt, la identitat en la *ciutat històrica* depèn de com els ciutadans produeixen espai públic de manera específica en funció de les seves pràctiques, de com viuen i utilitzen la ciutat.

La *ciutat històrica* no fa referència als nuclis urbans històrics, com va dir Elisabeth Diller en una entrevista a La Vanguardia el 24 de juny de 2015 "en una ciutat tot està carregat d'història i això no es pot ignorar mai". La *ciutat històrica* es mostra a partir dels costums dels ciutadans que interpreten la ciutat, i expressen les seves preocupacions socials, mostrant una història sedimentada. La *ciutat històrica* i la nostra capacitat de "llegir-la" és com una resistència contra la *ciutat genèrica*, vàlida per qualsevol grup social i per qualsevol lloc, i contra la destrucció global dels espais locals. En la línia d'Arendt, Pau Pedragosa defensa que "cal tenir l'esperança en aquestes àgores efímeres en la societat contemporània per una millor concepció de les nostres ciutats presents i futures" (Pedragosa, 2014).

Una altra veu que defineix perfectament la identitat que el dissenyador ha de preservar en l'espai públic és la de Mijail Bajtín. A principis del segle XX, Bajtín va qüestionar les bases de la filosofia occidental,

“Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros. [De ahí que] el papel de los otros, como ya sabemos, es sumamente importante”.

Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal* (2009a ed.). México: Siglo XXI. p. 281.

“El principio arquitectónico supremo del mundo real del acto ético es la oposición concreta, arquitectónicamente válida, entre el yo y el otro... Un mismo objeto idéntico a sí por su contenido, un momento del ser correlacionado conmigo, una vez aplicado al otro posee un aspecto valorativamente diferente, de modo que todo un mundo unificado por su contenido, si está referido a mí o la otra persona, aparece impregnado de un tono emocional y volitivo totalmente diferente”.

Bajtín, M. M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético: De los borradores y otros escritos*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

proposant un nou sistema d'entendre la cultura i la configuració de la nostra societat i a conseqüència dels espais públics propis d'aquesta. Per primera vegada introdueix el concepte de *responsabilitat* i de *filosofia de l'acte ètic*, principis que plantejaven una nova manera d'entendre la relació de l'ésser humà amb el món, a través d'una connexió sempre mediatitzada per la posició de “l'altre”.

Tal com ho explica Dominguez (Domínguez, 2014), la societat del benestar projecta sobre el subjecte la necessitat de consumir d'una manera uniforme, potenciant l'exclusió de l'alteritat, de la diferència, i condueix a l'individu, al “jo”, cap a l'homogeneïtzació. Però la dialogia bajtiniana consisteix precisament en reivindicar la diferència, que per la seva pròpia definició impossibilita la indiferència respecte a l'alteritat de l'altre. L'arquitectura i l'espai públic han d'estar dissenyats en primera instància, des del seu ús específic pels grups socials als quals va destinat i des de la seva inserció en un determinat context sociofísic. Si això no es té en compte per part de l'arquitecte, l'urbanista o el tècnic implicat, és fàcil incórrer en una irresponsabilitat, que pel seu propi mecanisme erroni de configuració, invalida l'acte de construcció de l'espai arquitectònic en qüestió. Aquest punt de partida impedeix l'aplicació de solucions genèriques a l'espai públic i reforça la identitat de cada lloc sociofísic concret.

L'arquitecte és el primer interessat en saber la reacció de les persones en l'espai arquitectònic que projecta, perquè vol entendre quin significat té en l'àmbit social i cultural el que està fent com a dissenyador. Quan els arquitectes investiguen sobre la seva pròpia obra construïda, d'una banda poden quedar decebuts en comprovar que l'espai no funciona com esperaven. Però, en el cas que es confirmi una concordança entre projecte i ús, la utilitat de la recerca serà molt limitada, al no aportar nous coneixements. Com diu Koolhaas és necessari reconèixer que “un edifici té dues vides, la que imagina el seu creador i la que té, i no sempre són iguals”.

El que realment interessa a l'arquitecte és l'inesperat, i per poder-ho trobar ens hem de desprendre de la necessitat d'estar d'acord amb l'opinió de les persones i buscar les reaccions que enriqueixen el projecte i estimulen al projectista, coses interessants a tenir en compte en el futur. Però no s'ha de perdre de vista el perill de no entendre bé allò que l'usuari diu, i/o de perdre la distància crítica necessària. Si es pot criticar a l'autor, també es pot criticar a l'usuari. De la mateixa manera que és una actitud totalitària transmetre l'autoritarisme de l'autor a l'usuari, ho és transmetre l'autoritarisme de l'usuari a l'autor.

L'opinió de l'usuari no es pot confondre amb la potencialitat d'ús. Per saber la potència d'ús d'un espai arquitectònic cal analitzar-lo des d'una visió cultural dialògica, tenint en compte que els usuaris sempre són diversos —en edat, sexe, cultura, etc— i observant les relacions entre els diferents usuaris, en les diferents èpoques i entre diferents cultures. Hi ha moltes possibilitats d'interpretació, perquè hi ha moltes possibles

veus: la gent abans, la gent ara, el que jo veig, etc. En resum, cal obrir les infinites interpretacions de l'espai sabent que en el futur seran unes altres. Per tant, l'estudi qualitatiu té més valor en arquitectura, tot i que és més costós perquè calen molts recursos per poder captar no només la identitat que uniformitza, sinó també l'alteritat que enriqueix el procés creatiu del projecte i que ens ajuda a crear una visió inclusiva de tots els ciutadans diversos.

En el desenvolupament dels estudis sobre els processos de construcció i ús de l'espai en els que concorren discursos i accions entre diferents actors, disposar d'eines etnogràfiques per recollir i expressar les interaccions entre la realitat física i el comportament social possibilita la comprensió i la interpretació d'aquests processos. En arquitectura aquesta forma de recerca ha de traspasar la dimensió acadèmica i convertir-se en una eina per al projecte, la conservació, la reforma o la rehabilitació del lloc (Beltran, Bonet, i Castrechini, 2017; Muntañola, Saura, Beltran, Mendoza, i Méndez, 2016).

L'arquitecte necessita eines etnogràfiques per a comprendre què funciona, què no funciona, les seves raons i en definitiva, per incrementar la qualitat del disseny a escala humana, adaptat a la forma de vida dels usuaris.

Un dilema important és si l'arquitecte per a estudiar les relacions entre comportament i medi construït ha de sortir de la disciplina arquitectònica. Segons Rapoport, l'arquitecte s'ha d'involucrar amb l'estudi de les relacions entre el comportament i el medi construït, i per fer-ho cal que col·labori amb científics, cal que surti de la seva disciplina per incloure's dintre d'una altra pròpia (Rapoport, 2003). Rapoport ha defensat al llarg al final de la seva trajectòria una nova disciplina anomenada *EBS* ("Environmental Behavioural Studies"), científica i altament interdisciplinària per explicar i teoritzar sobre la construcció dels espais i del seu impacte en el comportament social. Les tres qüestions que ha de resoldre aquesta disciplina transdisciplinària són: ¿Quines característiques biosocials, psicològiques i culturals influeixen en el territori construït? ¿Quin efecte en el camp del comportament té el territori construït? ¿Quins són els mecanismes que relacionen la interacció en doble sentit entre persones i lloc habitat?

Tenint en compte tot el que s'ha dit, dissenyar consistiria en identificar un problema i resoldre'l gràcies als darrers descobriments sobre el coneixement humà. Si la ciència serveix per entendre el món, el disseny té la finalitat de canviar-lo, i això exigeix una normativa. Amos Rapoport proposa que el disseny estigui basat en el coneixement de les formes d'interacció de les persones i els entorns, és a dir, en l'estudi (tant bàsic com aplicat) de les relacions entre l'entorn i el comportament humà i així el disseny es converteix en una aplicació del coneixement basada en la investigació científica. Aquest coneixement no necessita ser exacte, ni tampoc pot ser-ho (es transformarà a mesura que avança la investigació), però ha de basar-se en el millor saber disponible en el moment donat.

4.10 ARQUITECTURA I EDUCACIÓ

“La interacció entre l’arquitectura i la cultura de la infància dintre d’un context democràtic, conté, en potència, la possibilitat de la millora de la qualitat del medi construït”.

Laaksonen, E; Räsänen, J. (2005). *PLAYCE: Architecture Education for Children and Young People*. p. 97.

Si volem una societat més participativa i implicada amb el desenvolupament de la ciutat, cal reconèixer la necessitat de relacionar arquitectura i educació, mitjançant la formació d’un pensament “crític” del conjunt de participants de la comunitat educativa, que potenciï la capacitat d’anàlisi, d’avaluació i de millora del medi construït: els edificis i la ciutat.

Muntañola afirma que hi ha una clara relació entre les revolucions educatives, com la de M. Montessori, Rosa Sensat, J. Dewey, R. Tagore, etc. i les teories urbanes renovadores, respectuoses amb la cultura i la natura. Lewis Mumford posava èmfasi en les relacions entre un nou ordre social i un nou ordre urbà proposant unes bases comunes: l’escola considerada com a nucli de la comunitat, una economia basada en la vida i no en l’economia, el concepte social de la ciutat, etc. Però cap d’aquests models ha arrelat en la societat. Aquestes revolucions educatives no són la base de les escoles i els motius són molt complexos. Una raó ben coneguda per tothom és l’especulació financera i el creixement de l’arquitectura i de l’urbanisme per interessos exclusivament econòmics, que ens han portat a la “bombolla” immobiliària. El model de creixement urbanístic dels noranta es va consolidar i els implicats no mostraven cap sentit crític. Era considerat per tothom, i no només pels directament implicats en els mecanismes especulatius, com l’únic camí possible, no només per enriquir-se, sinó per viure. En aquest context, des d’un punt de vista educatiu, molts mestres i responsables socials van contemplar de manera passiva el gran creixement urbanístic, en una actitud implícita d’aprovació per omissió. I de la mateixa manera que molts mestres i pares pensaven que era una qüestió “tècnica”, els nens no han estat educats en la mirada crítica cap a la ciutat (Muntañola, 2014, p.9).

Caldria preparar els infants per la seva participació activa i pacífica en la planificació urbanística. Però no existeix una fórmula màgica universal per ensenyar arquitectura i urbanisme als infants. Cal adaptar-se a les circumstàncies culturals i històriques de cada situació específica. I és que, com la comunitat educativa té present, s’educa en l’entorn proper i quotidià des del punt de vista de l’ecologia i de la natura, i també en un medi ambient urbà, social i cultural.

Als anys setanta, Josep Muntañola escrivia en el seu llibre *La arquitectura como lugar* que la interacció constant entre l’individu i el seu medi ambient sociofísic, transforma progressivament tant l’individu com el medi ambient (Muntañola, 1996, p.67). En el centre de la psicologia epistemològica existeix la hipòtesi bàsica que el creixement de qualsevol persona s’estableix a partir d’un equilibri entre dues classes de processos d’interacció de l’individu (cos) amb el seu medi-ambient: les estructures assimilatives en les quals el medi intern o subjecte imposa la seva pròpia estructura d’acció en la interacció

subjecte-medi extern i les estructures acomodatives en les quals alguns aspectes del medi extern són acceptats pel subjecte i dirigeixen la interacció. I avui en dia els seus estudis científics arriben a la mateixa conclusió:

“La relació fonamental entre educació i arquitectura es resumeix en què la forma física de l’espai que ens envolta té un impacte en les relacions entre les persones, o sigui en la seva intersubjectivitat. Les formes ens deixen fer unes coses i no unes altres, en termes de mobilitat, però també, en un sentit més ampli, en termes de pràctiques socials com ara passejar, comprar, explorar i comunicar, totes elles activitats crucials pel desenvolupament infantil” (Muntañola, 2014, p.11).

Les persones podem reaccionar culturalment davant d’un canvi del medi físic, adaptant-nos, intentant sobreviure, però els arquitectes ho poden posar molt difícil si no són sensibles a les necessitats fonamentals dels usuaris i a la qualitat cultural de les seves relacions intersubjectives. Jean Piaget, en el llibre *Adaptation Vitale et Psychologie de l’Intelligence* (Piaget, 1974) defensa una teoria sobre l’intercanvi entre l’organisme i el medi ambient, i rebutja dues hipòtesis: que l’organisme tingui un ADN autònom del medi i que hi hagi un determinisme del medi. A escala humana, les cultures serien l’equivalent de les espècies. A partir de les idees de Piaget entenem que no hi ha una causa-efecte determinada pel medi, ni una autonomia de l’organisme, hi ha un intercanvi. Si entenem l’arquitectura des d’aquest punt de vista, no veurem una determinació del context que freni els canvis cap al futur, però tampoc serà possible imaginar una arquitectura independent del context.

L’educació ha de respondre a totes aquestes expectatives que veiem que no són només “tècniques”, sinó artístiques, ètiques, polítiques, socials, etc. En definitiva, tant l’arquitectura com l’urbanisme no és cosa de “tècnics” sinó de savis i de mestres, i també dels mestres dels infants. Senzillament cal que mestres, tècnics i experts dialoguin i participin de debats públics que qüestionin la realitat social existent. D’acord amb tot el que s’ha dit, el disseny de les ciutats hauria de ser fruit d’un procés estètic, científic, tècnic, ètic i polític, portat a terme des d’un exercici inclusiu en el qual participessin de manera interactiva i dialògica diferents professions i camps de coneixement.

No es pot deixar de banda que l’educació té una relació amb el medi construït. La teoria del coneixement distributiu, elaborada per l’antropòleg E. Hutchins, diu que “la cultura es defineix com la interacció entre objectes i subjectes a través del temps”, és a dir, la interacció entre les persones i el seu entorn (construït). Així doncs, no ens equivoquem si pensem en l’educació, com un fenomen cultural, com un procés continu, on participen les persones, els edificis, els carrers, els parcs, etc. Però parlar de les propietats educatives de les ciutats resulta un tema molt difícil de demostrar científicament de manera quantitativa i a més a més porta associat un perill, perquè resulta molt engrescador en termes polítics i propagandístics.

Per avaluar de manera qualitativa una ciutat, a més d'estudiar l'arquitectura i la seva influència en el comportament social i/o individual, cal analitzar les relacions entre el desenvolupament dels infants i el desenvolupament social. Entre les diferents perspectives relacionades amb la concepció infantil de ciutats i edificis, els indicadors urbanístics desenvolupats per Josep Muntañola per al programa CAI Ciutats Amigues de la Infància, d'UNICEF, ocupen un lloc privilegiat, perquè obliguen a relacionar el desenvolupament infantil amb el desenvolupament de les interaccions socials simultàniament amb el mateix lloc físic construït (Muntañola, 2010).

Aquest programa aplega des del 2016, 170 pobles i ciutats de l'Estat espanyol, entre ells Morella, amb l'objectiu de promocionar la participació infantil amb la millora de l'urbanisme que els nens i nenes necessiten, amb uns aspectes urbanístics especialment sensibles al correcte desenvolupament físic, mental i social dels infants. Un mal urbanisme i una arquitectura especulativa i indiferent afecta greument a la seva salut infantil.

Els deu indicadors per les ciutats CAI (Fig.44) no s'estan aplicant rigorosament per diversos motius, com ara el seu l'èmfasi en el compromís de tots els agents implicats per una millora urbanística. L'objectiu d'aquest tipus d'avaluació de la ciutat és abandonar la valoració quantitativa de l'espai urbà, per passar a valorar-lo en termes de qualitat. Per exemplificar el sentit d'aquests indicadors, en el cas de la mobilitat infantil, resulta més interessant observar com es desplaça l'infant cap a l'escola que la mateixa proximitat cap a ella. Per molt a prop que el nen visqui de l'escola, si l'entorn és agressiu, físicament o socialment, la qualitat del recorregut és nul·la i el nen o nena haurà d'anar acompanyat d'un adult. En canvi un nen que viu a una distància més gran si les condicions de l'entorn són adequades, podrà efectuar el recorregut en total independència, el que resultarà molt favorable pel seu desenvolupament.

Aquests indicadors, tal com el seu autor els defineix, no són una "recepta" científica que permeti planificar ciutats de forma automàtica. Són útils per a ajudar a limitar el desenvolupament perillós per la salut social, mental i física dels infants, però no poden estalviar un treball de planificació específic per a cada situació històrica i geogràfica. La base fonamental d'aquests indicadors és la de permetre un desenvolupament correcte i saludable de la infància que viu als llocs que s'avaluen. Aquesta possibilitat s'origina en una triple articulació pròpia de l'arquitectura i de l'urbanisme, que respon a una antiquíssima tradició de l'arquitecte com persona "sabia" capaç d'anticipar-se a les necessitats de la societat d'una manera anàloga a l'educador i al legislador (Muntañola, 2007). Un equilibri entre la salut mental, social i física, és la garantia del desenvolupament individual i social a cada lloc. Però el lloc físic en si mateix no és cap garantia sinó un estímul, un signe o una ajuda.

Indicador	Tipus	Definició	Límits i mesures
I-1 Límit de soroll	A	Soroll Ambiental agressiu per a la infantesa	Mesurar el soroll que no permeti escoltar la veu humana (40dB)
I-2 Toxicitat	A	Contaminació de l'aire, aigua, terra i materials dins d'una població	Les mateixes dels indicadors mediambientals, exemple: prohibir l'asbest, l'arsènic, aigua contaminada, etc.
I-3 Ones electromagnètiques	A	Col·locació perillosa d'antenes, línies d'Alta Tensió, etc.	Distàncies mínimes a l'Alta Tensió i Antenes: 200 m.
I-4 Llocs de joc segurs	B	Llocs de joc propers a les agrupacions d'habitatges	Distàncies màximes. Superfície (m2) per habitatges. Mida màxima
I-5 Itineraris segurs entre llocs socio-significatius	B	Significació social d'itineraris quotidians	Màxim: 15 min a peu / 2000 m / o transport escolar ben projectat
I-6 L'escola com a centre dinamitzador	B	L'escola oberta al seu context social i com a dinamitzadora social	Llista d'activitats òptimes properes a les escoles
I-7 Espais intergeneracionals públics adaptats a la infància i ben vigilats	B	Potenciar l'ús per diferents edats dels espais públics	Espais públics amb serveis públics
I-8 Serveis públics amics de la Infància	C	Projectar els serveis per fer-los assequibles a les diferents edats.	Espais pels més petits, vigilància suficient, informació especial
I-9 Privacitat suficient a l'interior i exterior de l'habitatge	C	Assegurar la privacitat amb l'augment de l'edat, d'acord amb les necessitats de l'edat	A partir dels 7 anys, privacitat interior; a partir dels 12, privacitat en espais de silenci i en llocs públics
I-10 Transparència Naturalesa / Població	C	Assegurar una jerarquia entre habitatge i espais lliure i naturals	Distàncies mínimes a àrees amb arbres o a un mitjà no asfaltat. Contacte normal amb el paisatge.

Els indicadors estan agrupats en tres classes a partir de tres tipus d'impacte en l'infant: A) Impacte físic; B) impacte sobre la interacció social, històrica o intergeneracional, C) impacte sobre les necessitats individuals, culturals i mentals pròpies de l'edat, sexe, etc.

És important remarcar que hi ha un límit respecte a l'impacte positiu d'un urbanisme en el desenvolupament correcte dels infants, com ara les circumstàncies socials econòmiques, de racisme, castes, odi de religió, etc. Aquests problemes no es poden resoldre amb un "bon urbanisme". El que ha de canviar és la mentalitat social i la política socioeconòmica, i aquestes no canvien amb la comoditat física. Però una bona política econòmica-social, amb un alt grau de benestar en tots els nivells de riquesa d'un país, tampoc és la garantia d'un "bon urbanisme" per al desenvolupament de la infància. Els defectes de l'espai físic poden ser molt perjudicials per a la salut mental, física o socials, com podria ser l'excessiu aïllament o la presència abusiva d'ones electromagnètiques.

Com diu Sergi Méndez (Méndez, 2018) garantir la salut psicològica, física i social de les persones no garanteix en la totalitat les aptituds educadores de la ciutat. Des d'un punt de vista molt més ampli, desenvolupar una actitud dialògica en el planejament i pensament de la ciutat ens porta a considerar i entendre formes urbanes i interaccions

Fig. 44. Taula I: Indicadors de Qualitat Urbanística del Programa Internacional de la UNICEF de les Ciutats Amigues de la Infància. Desenvolupats per Josep Muntañola i Magda Saura.

socials en tots els espais temporals (passat, present i futur), aspecte que aporta a la ciutat un alt nivell educatiu. Passa el mateix al considerar l'accessibilitat no només en termes físics, de mobilitat. Cap persona, per raons d'edat, sexe, grup social, nivell socioeconòmic, etc. pot quedar exclòs de l'accés a la utilització de qualsevol espai públic de la ciutat. La privatització d'espais públics, la fragmentació social per barris o la segregació funcional, aspectes propers a la nostra vida quotidiana i usuals en l'urbanisme actual, no eduquen.

En voler aplicar aquests indicadors, caldria observar que l'adaptació a la mida de la població és diferent segons si són del tipus *A*, *B* o *C*:

- Pel que fa als indicadors tipus *A*, es poden donar en qualsevol població. Per a detectar-los, els instruments ideals són els mapes de soroll, contaminació atmosfèrica, toxicitat, radiacions, etc. Aquests mapes han de ser clars, públics i s'han de realitzar mensualment.
- Els indicadors del tipus *B*, a través de la interacció social, són els més afectats tant per la mida de les poblacions com per la cultura. Les diferències més grans tenen a veure amb les distàncies dels desplaçaments, que poden ser més grans a les ciutats grans, i la falta de serveis socials en alguns pobles petits i en barris amb famílies amb escassos recursos. L'estructura cultural també impacta en els indicadors amb limitacions respecte al gènere, edat o costums. No serveix forçar usos contra cultures socials. La infància ha de socialitzar i interaccionar amb les famílies, les escoles i els barris. Els espais han d'incentivar una bona interacció social entre infants i entre generacions diferents.
- Pel que fa als indicadors del tipus *C*, la dependència respecte a la mida és petita, perquè la qualitat dels serveis, la privacitat i l'accés al món natural es pot donar en ciutats i pobles.

En resum, la relació entre infància i societat, es construeix a partir de la participació de la infància en el desenvolupament social, i de l'educació que la societat dóna a la infància, però aquesta relació no és simètrica. Els indicadors han d'estar al servei de la llibertat i no al revés. Una arquitectura i un urbanisme saludables han d'estar al servei de la llibertat.

Tots els conceptes definits al llarg del capítol, basats en les idees de Bajtín, Ricoeur, Muntañola, Kostof, Saura, Mumford, i altres autors en la mateixa línia, constitueixen la part teòrica d'aquesta tesi. Són precisament els conceptes que són necessaris per fer el plantejament i la discussió sobre la part pràctica: el cas d'estudi de Morella. Amb l'objectiu d'observar la interacció dialògica entre els projectes i la història serà clau comprendre el *lloc*, la *visió històrica* dels arquitectes, la *memòria* de la ciutat, el *territori*, la *forma urbana*, l'*espai públic* i la *participació* del usuàris.

A continuació s'exposen les hipòtesis que es desprenen d'aquest marc teòric i que caldrà refutar amb el cas d'estudi.

CAPÍTOL 5. HIPÒTESIS I METODOLOGIA

5.1 HIPÒTESIS

HIPÒTESI PRINCIPAL:

Utilitzen i/o han utilitzat alguns arquitectes treballant a Morella principis de la història de l'arquitectura?

HIPÒTESIS ESPECÍFIQUES:

H1 La forma urbana és una matèria arquitectònica. El seu estudi és un procediment analític i projectual alhora.

H2 L'estudi profund de la forma urbana és una eina projectual que no limita al projectista, sinó que li dona eines creatives.

H5 Entendre l'espai-temps propi de l'arquitecte és imprescindible per entendre la seva obra.

H6 El projecte és tangent a l'autor, el que significa que l'explicació de l'autor no és l'únic factor determinant.

H7 El context sociocultural i ambiental condicionen la construcció del territori.

H6 La participació dels habitants en els debats que qüestionen la realitat sociofísica existent aporta dades significatives a l'arquitectura.

H7 L'estudi de l'experiència de l'espai a Morella ha inspirat el disseny arquitectònic d'alguns arquitectes.

5.2 METODOLOGIA

La metodologia utilitzada parteix d'uns estudis previs que han servit per delimitar el tema d'estudi i per definir l'estructura de la tesi. En paral·lel s'ha recopilat informació sobre el cas d'estudi al llarg dels anys i aquesta informació recollida s'ha analitzat i s'ha comparat per poder establir unes conclusions.

5.2.1 ESTUDIS PREVIS

- Recerca sobre la història de la professió amb l'objectiu de localitzar alguns arquitectes que des de la teoria i la pràctica han reivindicat la història com a eina projectual.
- Recerca sobre un marc teòric transdisciplinar que ajudi a fer una millor investigació en l'àmbit dels projectes arquitectònics, i més concretament en la temàtica de la relació entre projecte i història.

Aquests estudis previs han fet possible la formulació de les hipòtesis anteriorment exposades, que es corroboraran/refutaran amb l'anàlisi qualitatiu de les dades recopilades.

5.2.2 METODOLOGIA DE RECOPILOCIÓ/SELECCIÓ D'INFORMACIÓ

En el procés de recopilació i selecció d'informació, cal distingir en tot moment dos classes de fonts:

- "Fonts primàries": documents inèdits, plànols originals, història oral, entrevistes a arquitectes i usuaris, etc.
- "Fonts secundàries": material publicat.

Referències bibliogràfiques

S'ha localitzat una gran quantitat de llibres, revistes, articles publicats i documents tècnics sobre Morella, amb aportacions des de diverses disciplines: arquitectura, urbanisme, història, arqueologia, etnografia, cultura popular, antropologia, etc. Aquesta informació serveix per corroborar que l'estudi és original i no s'ha fet res semblant prèviament, i també serveix com a font secundària per justificar algunes afirmacions que es fan al llarg de la tesi i que han estat demostrades prèviament.

Documents històrics dels arxius i biblioteques, inèdits i publicats

Hi ha dos tipus de documents històrics que interessin per l'estudi de Morella:

- "Documents escrits": documents notariaus, memòries de projectes urbans i d'arquitectura. Els documents escrits originals (fonts primàries), es poden localitzar als arxius històrics locals i nacionals (ACA, AHN, AHNM, AHM, AHEM, AAFV, Arxiu Històric del COAC) seguint la pista de les cites que apareixen en les referències bibliogràfiques o directament consultant la base de dades de l'arxiu. En el cas de ciutats petites com Morella, les bases de dades dels arxius sovint no estan digitalitzades i són molt bàsiques, per tant la

feina consisteix en passar hores revisant diferents carpetes buscant per temàtiques i anys.

- “Documents visuals”: fotografies històriques, gravats i pintures. La documentació de tipus visual dipositada en fons públics i/o privats ha estat la més digitalitzada en els darrers anys i la principal eina de recerca per localitzar-la és internet. Alguns dels recursos a l’abast no han estat publicats prèviament i estan dipositats en arxius o biblioteques (ICC- Fons Cuyàs, Biblioteca Nicolau primitiu de València- AAFV, Arxiu històric del COAC Lleida- Fons fotogràfic AFV) on cal anar presencialment a fer la consulta. Altres recursos es poden localitzar directament a internet on apareixen publicats. Un exemple interessant són els blogs en els quals la gent interessada en la història de les localitats publica fotografies històriques i altres persones introdueixen comentaris. En ocasions aquesta és una tasca de l’investigador, però en el cas de Morella la font d’informació ja existia amb el blog de l’Arxiu Fotogràfic Pascual.

Cartografia actual i històrica

Els principals documents que cal recopilar per l’estudi de la forma urbana de la ciutat són la cartografia actual, els fotoplans actuals i antics, el cadastre actual —i si es poden obtenir els més antics— i els plànols històrics.

- La cartografia actual. Es pot descarregar la cartografia digital a escala 1:5000 de l’ICV (Institut Cartogràfic Valencià).
- Els fotoplans actuals i antics del vols aeris del 1956 es poden consultar físicament a la biblioteca de Geografia de la Universitat de Barcelona, o es poden descarregar les imatges digitalitzades de l’IGN (Instituto Geográfico Nacional).
- El cadastre de la propietat actual es pot descarregar en format digital (autocad) de la web www.sedecatatro.es.
- Els plànols històrics a diverses escales: territorial i urbana. Un requisit que es mostra en aquest estudi és la necessitat d’una tria acurada de mapes històrics: minutes de l’exèrcit, plànols del nucli urbà, mapes polítics-geogràfics (Fonts: IGN ICC, Centre excursionista de Catalunya, Biblioteca de Catalunya, etc.).

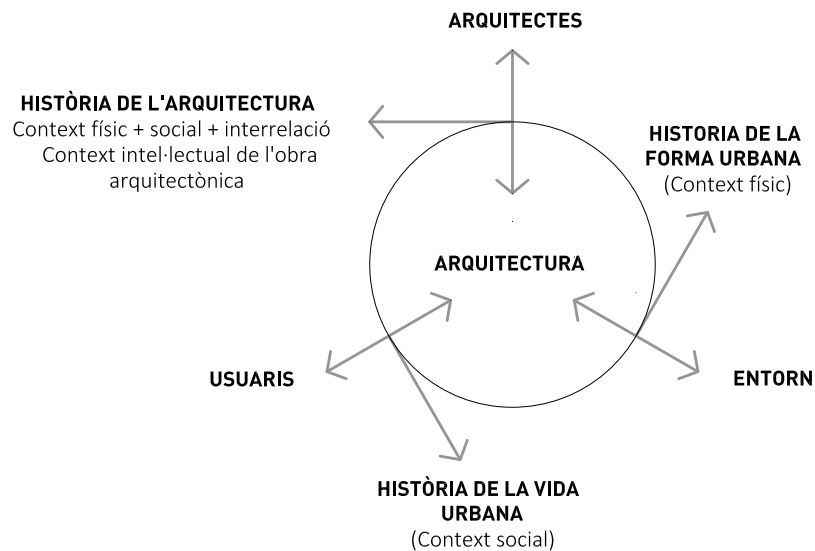
Observacions

La tècnica d’avaluació visual analitza les diferents formes d’utilització de l’espai construït a través de paràmetres d’activitat, d’accessibilitat, de flux de circulació, etc. És una eina per a recopilar informació que consisteix en observar les conductes i els costums de les persones. Aquest procés d’observació de l’espai és significatiu quan es fa en diferents horaris, mati-tarda-nit, i també en diferents èpoques de l’any, estiu-hivern. Els documents que es recullen poden ser relats observacionals, fotografies, i també esquetxos ràpids o mapes en els quals es recull informació sobre plànols. L’objectiu és identificar patrons de comportament en relació a les qualitats dels espais, com la seva disposició, les seves connexions amb altres espais, la mida o la forma. Les observacions es complementen amb la història oral, que es basa en la informació recopilada a partir de les converses amb els habitants del lloc.

5.2.3 METODOLOGIA D'ANÀLISI DE LA INFORMACIÓ

Estudi de la forma urbana

1. **Superposicions de plànols antics i actuals.** La principal estratègia metodològica per entendre la forma urbana històrica consisteix en un procés de producció artístic i tècnic basat en la representació de la complexitat del territori i de les transformacions dels teixits urbans mitjançant la superposició de la documentació cadastral, geogràfica i mediambiental, actual i històrica, per a poder visualitzar el que perdura en el temps, el que desapareix i el que apareix de nou. Això permet entendre el significat de les coses, de forma que es poden identificar les característiques arquitectòniques del territori i les qualitats específiques de l'entorn cultural i geogràfic de la ciutat. Com a resultat veiem que els paisatges presenten codis genètics identitaris i que la interpretació d'aquests paisatges històrics s'ha de fer en clau patrimonial.
2. **Estudis morfològics** basats en l'anàlisi de l'estructura urbana i del desenvolupament històric. Es tracta d'un coneixement aplicat sobre les formes urbanes al llarg de la història, que té en compte determinants geogràfics i culturals. Els recursos que s'han utilitzat per dur a terme l'anàlisi són de tipus gràfic, principalment plànols, i ens parlen dels elements simbòlics de la ciutat, com el castell i les muralles, i de l'origen dels edificis i camins més antics. A partir del parcel·lari podem distingir les formes d'agregació més antigues i les més modernes, estudiar el creixement d'aquest parcel·lari sobre terres agrícoles i intuir amb l'evolució les divisions i les sumes de parcel·les, i els canvis en la configuració de carrers i places. Tot d'una manera orgànica que interrelaciona constantment l'espai públic i el privat.
3. **Estudis amb Space Syntax:** El coneixement sobre la configuració de l'estructura urbana s'inscriu en la construcció i en les formes urbanes d'una manera "generativa" i es pot estudiar de forma abstracta mitjançant eines digitals, que van més enllà de la intuïció de l'investigador. Les eines digitals, i en concret el programa Depthmap de Space Syntax, aporten una nova mirada sobre els estudis de morfologia urbana, de caràcter més científic. Els anàlisis de sintaxi espacial són útils per descobrir el coneixement sobre la generació de les estructures urbanes, encara que s'hagi perdut el significat d'aquestes en la història. Les formes per si mateixes poden mostrar molta informació a través de les eines informàtiques, informació que actualment és invisible per als usuaris i pels tècnics. El que ens interessa no és la forma en abstracte, sinó la forma com a receptacle de significat.



Estudi d'obres arquitectòniques

1. **Estudis dialògics** (Fig. 1). El mètode dialògic ens permet analitzar els espais construïts des de diferents veus i punts de vista, mitjançant la interpretació i la sincronització entre les diverses relacions interactives que articula el projecte arquitectònic: relacions interactives entre ARQUITECTURA i arquitectes, entre ARQUITECTURA i entorn, i entre ARQUITECTURA i usuari. El mètode dialògic, ens obliga a tenir en compte les infinites interpretacions en el temps, sabent que en el passat van ser unes altres i que en el futur seran unes altres. Per aquest motiu, aquestes relacions interactives descrites s'han de contrastar amb la història. La relació entre l'ARQUITECTURA i l'arquitecte té la seva explicació en la història de la professió, en els cicles de l'activitat arquitectònica i en el problema de com una obra arquitectònica s'introdueix en el seu propi temps, és a dir, en el context intel·lectual de l'obra. La interacció ARQUITECTURA-entorn necessàriament s'ha de comparar amb la història de la forma urbana de cada context físic específic, per comprovar si s'ha donat una continuïtat efectiva entre projecte arquitectònic i història urbana. Per últim, les interaccions entre l'ARQUITECTURA i l'usuari del present s'han de connectar amb la història de la vida urbana, amb el context social i cultural.
2. **Estudis prefiguratius**. Permeten situar els arquitectes dins la història arquitectònica a partir de l'anàlisi d'informació biogràfica, escrits i publicacions. En aquest apartat es té en compte que la història no és neutral, i el punt de vista de cada contribució al coneixement ha de ser reconeguda, encara que no la compartim.
3. **Estudis configuratius**. Permeten indagar sobre quins són els punts clau del tema: com es reflecteix la història més àmplia del lloc i com està involucrat el lloc pràcticament o de manera simbòlica en una època determinada. Per abordar els estudis configuratius s'han redibuixat els edificis analitzats i s'han tingut en compte diferents recursos combinats —des dels pressupostos als temps de

Fig. 1. Diagrama: Metodologia dialògica per l'estudi de les obres arquitectòniques. (Elaboració pròpia).

construcció, des del punt de vista propi de la tesi fins a les històries escrites per altres—. També comparant les múltiples escales: relació amb la topografia i el paisatge, programa i distribució del espai, detall constructiu, etc.

4. **Estudis refiguratius.** Realitzats a partir de l'observació de l'ús dels espais interiors i exteriors dels edificis, de l'observació del pas del temps en els edificis i de la recopilació de les opinions del usuari.

Estudi de l'ús de l'espai

1. Anàlisi qualitatiu i quantitatiu dels següents paràmetres: la relació entre vehicles i vianants, les façanes en planta baixa, i els paràmetres de renovació urbana a través de les llicències d'obra.
2. Anàlisi de la participació de la infància com a col·lectiu vulnerable amb l'objectiu de mesurar el diàleg i la participació dels habitants en els debats que qüestionen la realitat sociofísica existent. Els paràmetres qualitius que s'utilitzen per valorar la inclusivitat i les qualitats educatives de la ciutat pel correcte desenvolupament infantil són: els indicadors de les ciutats amigues de la infància (CAI, Unicef) i el consell d'infància, valorant el funcionament i els resultats obtinguts.
3. Estudi qualitatiu de l'arquitectura de determinats llocs de la ciutat, ja sigui perquè les relacions entre forma i funció funcionen correctament a escala humana —garantint la protecció de les persones davant la inseguretat, els riscos i les experiències sensorials molestes, assegurant que els espais siguin còmodes i que incitin a les persones a realitzar activitats a l'espai públic; i garantint una bona escala, creant oportunitats per gaudir del bon clima, del plaer sensorial i de l'experiència estètica—, o bé perquè hi ha un problema relacionat amb els paràmetres: d'integració, d'escala i jerarquia, de llindars i fronteres i/o d'accessibilitat.
4. Estudi de les regles generatives. Les persones són les que li donen vida als espais dels edificis i de les ciutats. Les regles generatives del lloc tenen a veure amb el comportament dels individus i amb la seva relació amb les qualitats dels espais, però també amb els rituals i els costums dels habitants i amb la seva educació visual, que no és només individual sinó col·lectiva. La finalitat d'identificar aquestes regles és que es puguin reproduir a la mateixa ciutat permetent crear nous espais amb noves qualitats. La forma o la mida dels nous espais que es construeixen o la disposició dels seus elements arquitectònics hauran de tenir en compte factors com les accions que es realitzen en ells, la quantitat de persones que els utilitzen o el temps que aquestes persones es queden al lloc. Les regles generatives, que generalment es repeteixen de forma quotidiana, generen esdeveniments que activen els espais. A més, aquestes regles generatives permeten observar la sincronització o no de les experiències de l'espai entre la ciutat i els edificis.

CAPÍTOL 6. CAS D'ESTUDI: MORELLA

6.1 FORMA URBANA I TERRITORI COM A PROJECTE

"La distancia en la proximidad, la proximidad en la distancia, he aquí la paradoja que campea hoy sobre todos nuestros esfuerzos por reanudar las herencias culturales del pasado y reactivarlas de modo actual".

Ricoeur, P. (1979). Las culturas y el tiempo, en AA. VV., *Las culturas y el tiempo*. Salamanca: Sígueme.p.34

Tal com Alberto Magnaghi la descriu (Magnaghi, 2011), la forma urbana històrica és una obra d'art col·lectiva creada al llarg del temps amb la participació de moltes persones. Per a donar continuïtat a aquesta obra d'art col·lectiva, és necessari que la mateixa ciutat es troni el principal precedent per l'arquitectura. No es tracta de reivindicar la història per fer un museu, ni de copiar estils del passat, sinó d'adquirir coneixement mediambiental i de l'art de construir. L'objectiu dels estudis morfològics a Morella és posar el valor les relacions virtuoses entre l'assentament humà i l'entorn, per tal que aquestes puguin inspirar els futurs projectes de transformació de la ciutat.

Segons Josep Muntañola (Muntañola,2020), les teories morfològiques dels darrers vint anys han experimentat grans transformacions en relació amb els paradigmes clàssics sobre la forma urbana en molts països: a Itàlia, a Anglaterra, als Estats Units, etc. Aquestes transformacions han servit per descobrir les limitacions cognitives d'aquests paradigmes en relació amb la pràctica professional de l'arquitecte. La raó principal és que els objectius de les teories morfològiques són, més que analitzar com pensen els arquitectes i els dissenyadors, entendre com funciona una ciutat com un tot.

El Space Syntax ha servit per introduir una nova manera de posar en relació la morfologia de l'entorn amb el comportament humà i l'ús social. Però el mateix Bill Hillier, va ser el primer a aconsellar que el Space Syntax no es fes servir com una eina directa per a projectar, i ho va argumentar àmpliament en el llibre *Space is the Machine* (Hillier, 1996). Alan Penn, director de Space Syntax Ltd., argumenta que la ment s'ha d'entendre més enllà del cos, que l'entorn construït es configura mitjançant el disseny, que al mateix temps aprèn de la ment humana i la modifica. Si l'arquitectura és capaç d'integrar les formes i cultures socials, es podrà donar continuïtat a la transmissió del coneixement de generació en generació (Penn, 2015)¹. Per aconseguir-ho són imprescindibles els estudis sobre la configuració de la ciutat.

El paradigma dialògic exposat en el marc teòric, àmpliament descrit per Paul Ricoeur, Mijail Bajtin i Josep Muntañola en els seus llibres, en lloc de provocar la confrontació entre les visions poètiques prefiguratives dels arquitectes i planificadors, els estudis morfològics configuratius sobre la ciutat i els estudis refiguratius, té la finalitat de demostrar la

1 Abstract de la confència d'Alan Penn en el congrés Architectonics Network 2015. *Architecture: the exosomatic in cognition, culture and design education*: "This paper reviews what has been learned through 'space syntax' research about the relationship between the morphology of the environment, human behavior and social use. From this background it reflects on the role of computation in research and design, and the implication of this for the education of architects. It argues, rather than thinking that the mind must be extended beyond the body, that the built environment takes on structure through design that in turn is learnable and learned by human minds. It proposes that architecture may offer an important mechanism through which social forms and cultures 'get inside people's heads', and so transmit from generation to generation".

confluència. El coneixement adquirit a partir de l'estudi aprofundit de Morella que es desenvolupa a continuació —desvetllant la morfologia del territori, la morfologia urbana, l'evolució històrica, les fases de formació, etc.— serà útil per generar nou coneixement, que caldrà posar en relació amb les intervencions més recents dels arquitectes a la ciutat i amb el comportament humà i l'ús social.

6.1.1 MORFOLOGIA TERRITORIAL²

ORIGEN DEL CASTELL I DEL RECINTE FORTIFICAT

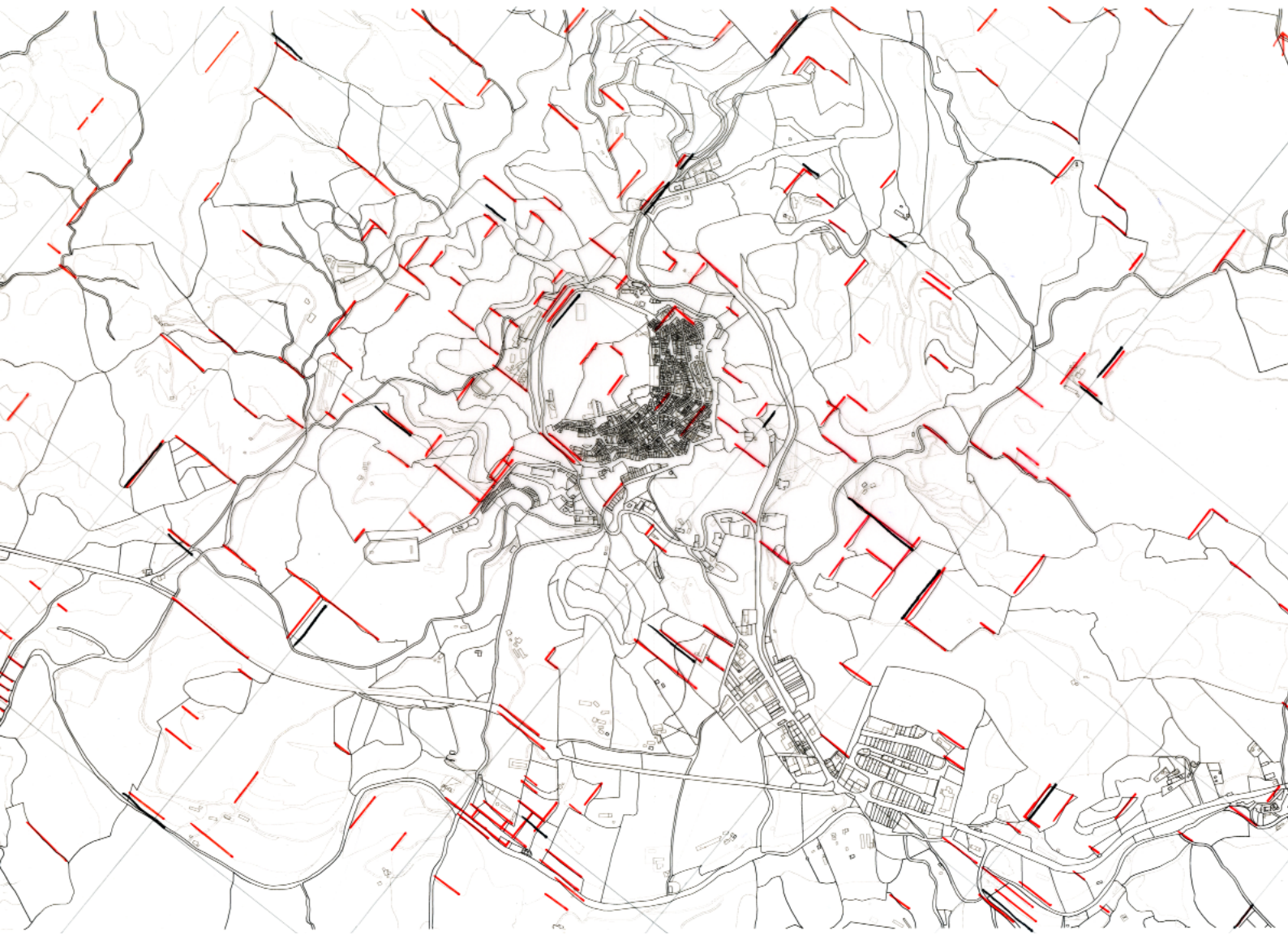
La comarca dels Ports, que té la capital a Morella, es troba al final del Sistema Ibèric. Com una barrera geogràfica s'estén des de la Serra de Gúdar fins als Ports de Beceit separant Aragó del Mediterrani. En els punts de cota més baixos d'aquesta barrera es troba precisament la comarca dels Ports i les principals vies de comunicació entre l'interior i la costa, històricament situades a les valls dels rius Bergantes i Calders. Morella està situada en un punt clau per la vigilància d'aquests accessos i els indicis arqueològics demostren que des de l'època neolítica el cim de la mola, on hi ha el castell, ha estat ocupat.

Al recinte del castell i al nucli urbà s'han trobat moltes restes ceràmiques i monedes ibèriques i romanes, tot i que dels castres ibèric i romà quasi no hi ha informació disponible. Els estudis arqueològics més recents confirmen que en època romana la centralitat de la regió estava a *Lesera* (a la Moleta dels Frares, Forcall), però quan aquest lloc va desaparèixer al tercer quart del segle III, Morella es va convertir en el lloc principal de la zona. Morella probablement amaga un disseny d'origen romà. Una part de l'escola muratoriana defensa que tot el territori de l'Imperi Romà va estar planificat a partir d'una retícula 720 m x 720 m, denominada centuriació romana, que responia a la necessitat de repartir la propietat de les terres mitjançant un cadastre.

A partir de la superposició del cadastre actual³, ja que no es conserven cadastres més antics, i d'una retícula de 720 m x 720 m s'ha elaborat una hipòtesi de centuriació sobre el territori de Morella. En aquesta hipòtesi podem trobar una lògica romana. D'una banda, aquesta quadrícula és perpendicular al riu Bergantes, on estan les terres més fèrtils, i també és perpendicular als principals afluents del riu. D'altra banda, aquesta retícula té una correspondència amb la forma del castell, que podria tenir un traçat romà (Fig.1). Alguns experts han posat en dubte aquesta disposició de la retícula que divideix el territori en els llocs muntanyosos, on quasi no hi ha superfície plana al costat dels rius i on la lògica actual de la propietat és molt complexa a causa

² Els estudis morfològics es caracteritzen per la interpretació formal de les relacions donades entre el centre urbà en relació al seu context ambiental de referència; (Magnaghi, Alexander, Corboz, De Solà Morales, Debarbieux, Lardon, Cataldi, Maretto, Secchi, Poli etc.).

³ Extret de la web www.catastro.es



2

Fig. 1. Plànol hipòtesi de cadastre romà a Morella. (Elaboració pròpia).

Fig. 2. Paisatge des del castell: bancals en forma de terrasses que ressegueixen la topografia.



3

Fig. 3. Fotoplà 1945. (Centro Nacional de Información Geogràfica).

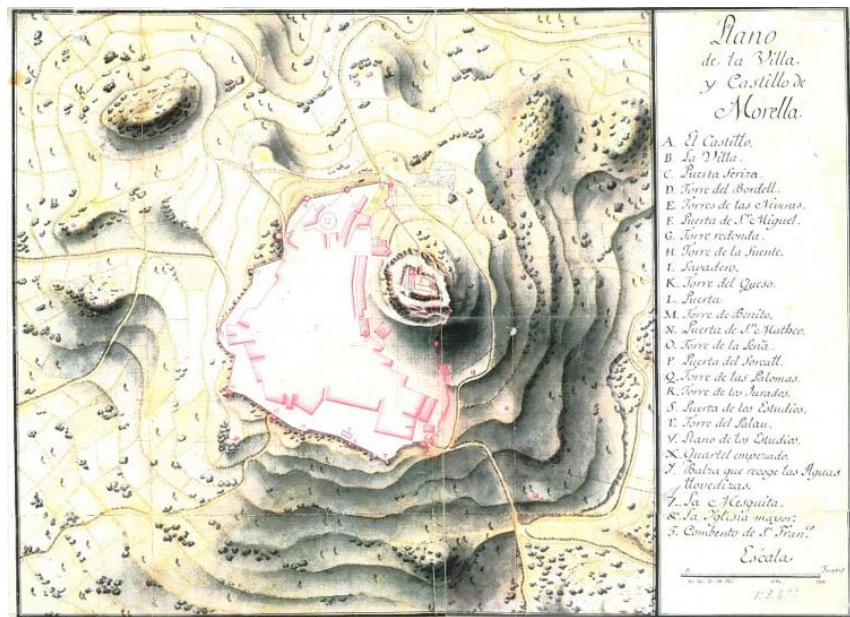
de l'accidentada topografia. Una simple inspecció visual del territori, conformat per un gran nombre de bancals en forma de terrasses que ressegueixen la topografia, fa posar en dubte la hipòtesi de centuriació (Fig. 2 i 3).

Precisament al mig de la plaça d'Armes del castell de Morella hi ha un aljub que els arqueòlegs han datat d'època romana, el que no deixa dubtes sobre la presència romana a la part del castell. A més, alguns estudiosos com Miguel Cortés l'any 1836 o José Bisso el 1874 (Bisso, 1874) han afirmat que el campament miliar romà que Tito Livio anomena en el llibre 91 al voltant d'una petita ciutat anomenada *Castra Aelia* estava situat a l'emplaçament de l'actual Morella. El campament es va construir el segle II aC, cap a l'any 170, quan era governador *Quinto Aelio Paeto*, el que explica l'origen del nom *campament d'Aelio*. El problema és que no s'ha pogut demostrar. Segurament hi va haver diversos assentaments militars d'aquest tipus, però de tots ells només s'anomena la *Castra Aelia*, i per això hi ha diversos jaciments romans de caràcter militar a la vall de l'Ebre, inclosa la zona de Morella, que no sabem exactament com es diuen i que són candidats a ser *Castra Aelia*.

Segons afirma Manuel Salvador (Salvador Gaspar, 1996) el castell va estar edificat a finals del segle IX, durant els primers anys del Califat de Còrdova, quan regnava Abderraman III, com a complement de les seves defenses i comunicacions de la frontera superior d'Al-Andalus. En època musulmana Morella va passar de formar part del regne de taifa de Tortosa el 1050, al de Saragossa el 1065, i després de la pèrdua tant de Saragossa, com de Tortosa, passa a formar part de la governació almohade de València. La situació estratègica de Morella era important, com van deixar constància el geògraf musulmà Al-Udrî (1002-1086) en anomenar que les rutes de Saragossa al Mediterrani i després cap a València passaven per *qala'a Murilla*. Ibn Hayyan (988-1076) parla d'*Hisn Maurilla* i Al-Dimaxqui (s. XI) nomena *Mawrila*.

L'arquitectura miliar del Califat de Còrdova va aconseguir al segle X una gran qualitat de construccions, gràcies a l'eficax utilització del terreny. Els *AL-QALA* constituïen places fortes que dominaven les planes fèrtils i poblades, mentre que els *HISN*, castells pròpiament dits, s'ubicaven sempre en llocs prominents o al cim de turons poc accessibles envoltats per un sòlid recinte. En el cas de poder comptar amb defenses naturals només es construïen muralles de maçoneria o tàpia (*Tabiya*) a les zones de més fàcil accés.

El Castell de Morella té totes les característiques morfològiques d'un *HISN* musulmà, està situat sobre una mola que en les tres quartes parts del seu perímetre té roques que fan innecessàries les muralles i a la part escalable té una forta muralla que complementa la seva defensa. En el primer tram a la part nord-est de la muralla, a la vora del castell s'observen les restes de tàpia protegida amb fàbrica de carreus i una porta tapiada de petites dimensions, que testimonien amb tota probabilitat l'antiga muralla àrab (Hofbauerová, 2002).



4

A l'interior del castell hi havia la *Saluqiya* ("Celòquia") una torre altra des de la qual observar tot el territori. Fora del recinte del castell, i protegit per murs que encara es conserven, hi havia l'*Al Baqar* ("glacis") un gran espai buit entre la població i el castell pensat per acollir en cas de perill a una població amb les seves pertinences i animals. Per sota, amb un pendent més accentuat hi havia l'*Al-Rabad*, on vivia la gent, hipòtesi que confirmen les restes d'una mesquita, indicades en plànols antics, com ara el plànol militar de 1730 (Fig.4). Segons l'historiador Segura Barreda les parets i sostre de la mesquita es van conservar fins a 1724, però "sólo algunos muros y trozos de macizo" van arribar fins a començament del segle XIX (Segura Barreda, 1868, p. 295 i 298).

Gràcies als documents conservats els historiadors han pogut confirmar que sobre la roca ja existia el castell quan, l'any 1090, Morella va ser conquerida pel Cid Campeador i que el castell i la vila ja estaven fortificats quan l'any 1232 els àrabs l'entregaven a Blasco d'Alagó, un dels nobles del rei Jaume I.⁴ La conquesta va ser fàcil, ja que els musulmans de Morella capitularen, a canvi de respecte a la seva llei, costums i religió, i sembla que una part significativa de la població musulmana es va quedar en un primer moment (Royo Pérez, 2018). Una dada significativa que pot explicar l'origen el call jueu de Morella és que l'any 1261 es va atorgar un privilegi als jueus que anaren a poblar la vila, que els hi concedia les mateixes franqueses que gaudien els jueus de València. Sembla ser el 1279, quan Morella va ser incorporada de fet al regne de València.

No hi ha encara hipòtesis demostrades sobre el perímetre complet, la forma i l'extensió exacta que devia tenir el recinte fortificat en temps de la dominació musulmana. Però no hi ha dubtes sobre la seva existència:

⁴ Segons queda explicat en les cròniques del rei Jaume I (tot i que alguns historiadors afirmen que són històries en part inventades), Jaume I i Blasco d'Alagó s'havien reunit a Alcanyís (Terol) per planificar l'expansió del regne cristià cap a València, acordant que el rei avançaria per la costa cap a Borriana, i el noble per l'interior cap a Morella.

Fig. 4. Plànol militar de 1730. Servicio Geográfico Militar, Madrid.

els darrers treballs arqueològics al carrer Sant Julià han servit per datar les restes de l'antiga muralla musulmana, una construcció del segle XI o XII. D'altra banda, en les obres realitzades al carrer Verge del Roser durant el 2017 es van trobar restes d'un enterrament islàmic que es va datar entre els anys 945 i 1020. Es tracta d'un enterrament als afores de les muralles morisques de la ciutat. El que sí que es pot corroborar és que la construcció de les actuals muralles i torres de Morella es va iniciar al cap de poc temps de la reconquesta. Segons un document del bisbe morellà Oaholach, el 1310 existien, a més de la porta Ferrisa que dóna accés al castell, les de Forcall i Sant Mateu (Salvador Gaspar, 1992, p. 10).

SIGNIFICACIÓ DE LA CARTA POBLA DE 1233

Durant l'època de la reconquesta es van donar aspectes creadors que no van existir en moltes altres civilitzacions, i va agafar forma una societat complexa i una cultura rica que es va manifestar urbanísticament. Alguns aspectes del paisatge i de l'urbanisme medievals han perviscut fins als nostres dies, així com alguns aspectes de la cultura urbana, que es manifesten a través de les festes, la iconografia i la cartografia. Tot i que la ciutat medieval va ser una creació continua, constantment renovada, es pot afirmar que en aquella època es van perfilar molts aspectes fonamentals pel que fa a la morfologia urbana (Ladero Quesada, 2010, p. 10).

Precisament després de la conquesta de Morella, comencen els conflictes entre el noble Blasco d'Alagó i el rei Jaume I pel control del castell i la vila, que són coneguts i estan documentats en cinc textos històrics: (1) La carta de 1232 de delimitació del terme, (2) la carta de població de 1233, (3) el pacte de 1235 entre el rei i Blasco d'Alagó, (4) la constitució de la pau i treva de 1239, i (5) la ratificació reial de la població de 1250. Segons l'historiador Vicent Royo, aquests conflictes són interessants perquè expliquen la societat i el poder en el segle XIII, moment en què es defineixen algunes característiques de la identitat de la comarca que perduren fins avui (Royo, 2018).

Després de la conquesta de Morella, Jaume I es presenta per primera vegada a la vila per reunir-se amb Blasco d'Alagó el mes de novembre del 1231⁵. La intenció del noble era adquirir el control de Morella, però el rei no estava disposat a perdre'l, i finalment fan un pacte segons el qual la vila serà del noble mentre viurà, però la torre més altra del castell serà del rei, on podrà posar la seva bandera. Es tractava d'una lluita política de poder sobre el territori.

La *Carta Poble* de 1233 és un document fonamental per la configuració de la morfologia territorial. En general, les *cartes pobles*, van ser

⁵ Alguns historiadors, el primer Segura Barreda, coincideixen a dir que Jaume I va entrar el 1231 per l'actual portal del Rei, construït probablement a principis del segle XIII en un estil gòtic inicial.

“arquetips d’aquest estatut urbà de nova factura” i base de futurs costums. A més, van suposar un canvi global en el règim de propietat a favor dels nous pobladors. Els historiadors Arcadi Garcia i Vicent Garcia (Garcia Sanz i Garcia Edo, 1995), diuen que el dret general que regia al territori morellà era el fur de Saragossa. Durant el primer mig segle de domini cristià, Morella formava part d’Aragó. Per a les terres de nova població, el fur de Saragossa era un estímul de la repoblació que suposava una major llibertat ciutadana, la implantació d’una justícia pública i d’excepcions fiscals, la limitació del poder senyorial i, finalment, l’organització municipal de les comunitats, la qual era una alta garantia d’estabilitat de les poblacions noves i de respecte per part del poder senyorial.

La *Carta Pobra* de Morella, va ser atorgada per Blasco d’Alagó el 17 d’abril de 1233, amb la finalitat d’atreure pobladors cristians a aquesta població que devia oferir pocs estímuls, per fet d’estar aïllada, ser fronterera i comptar amb la presència de pobladors musulmans. És atorgada a 500 pobladors *ad populandum*, la qual cosa és una aspiració. Probablement els cinc parçoners que prenen possessió de les terres són empresaris o gestors de repoblacions, que reclutaven pobladors per a poblacions noves, en les quals, normalment obtenien drets i patrimonis, que a vegades eren importants. Segons aquest fur, característic de territoris extensos i poc poblats, el consell de la ciutat principal del terme tenia autonomia total, estava exempt de drets senyorials, repoblava aldees i admetia o rebutjava veïns, els quals adquirien la propietat de les terres que ocupaven, per la possessió d’un any i un dia.

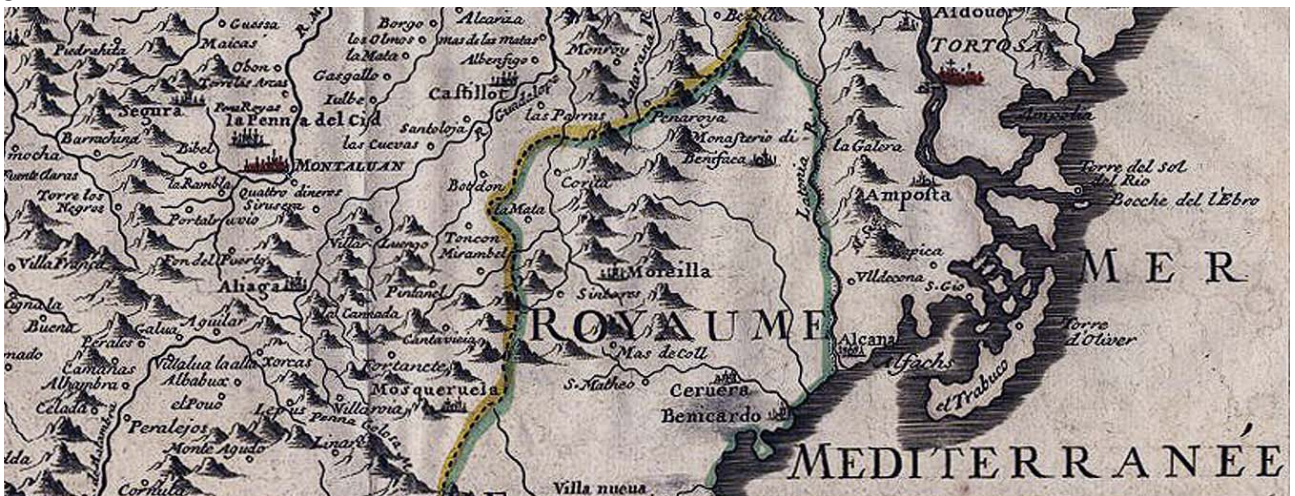
Tot i que en general es coneix prou bé el procés de fundació de viles cristianes durant la reconquesta, gràcies a un ampli marc teòric, l’historiador Vicent Royo afirma que el cas de Morella és el d’una societat de frontera única en tota la península, diferent al del sud d’Aragó, Catalunya, Castella o Portugal. Jaume I desconfia de la gestió de Blasco d’Alagó i li treu de manera il·lícita una part del terme que li havia donat i constitueix el Monestir de Benifassà, dins de les terres que pertanyien a Morella, com un veritable centre econòmic vertebrador del territori. Això va donar lloc a l’inici d’una guerra entre el rei i el noble, que acaba el 1235. Després, la tensió es relaxa quan Jaume I ha derrotat militarment a Blasco d’Alagó. Finalment, el 1244 Jaume I confirma la delimitació del terme general de Morella.⁶

És obvi que en la part més septentrional del País Valencià, la cultura, el règim jurídic, les formes d’explotació i la llengua van arribar de tramuntana en el període de la reconquesta, i les comarques més influïdes van ser les immediates (Rosselló Verger, 2017, p. 9). La llengua actual va ser trasplantada des de les terres tortosines principalment (Gimeno Betí, 2018).

⁶ Veure apèndix I: documents. DP-1. AHN. (Archivo Histórico Nacional). Madrid. Códice 1126B. 1244, maig 22. Xàtiva. Jaume I confirma la delimitació del terme general de Morella. Procedent del monestir de Benifassà. Segle XVI.



5



6

La morfologia territorial més comuna de les ciutats medievals es pot visualitzar a Morella: ciutats emmurallades amb castell sobre els cims dels turons, situats en punts estratègics del territori de control visual, amb bones condicions defensives. D'aquesta manera apareix representada en plànols cartogràfics del segle XVII i principis del XVIII, o bé com un lloc fortificat (Fig.5), o bé en una regió de turons (Fig.6)⁷.

L'època medieval, durant els segles XIII, XIV i XV, ha estat la preferència dels historiadors, des de Segura Barreda, fins al Mossèn Milian, Manolo Grau i Josep Alanyà. Es tracta d'un període de gran esplendor al municipi on la població era comparable amb altres ciutats valencianes com Alzira i Xàtiva, i més nombrosa que la de Sant Mateu, Castelló, Onda, Vila-real, Borriana, Alacant i Almassora.⁸ A més, tenia una destacada activitat constructora i reconstructora, una important

Fig. 5. Plànol de 1606. Morella apareix representada enmig de la imatge com una ciutat fortificada. El plànol marca localitats i línies de frontera, siguin rius o fronteres artificials; (Biblioteca Nacional de España)

Fig. 6. Plànol de 1706. Morella apareix representada enmig de la imatge com una ciutat fortificada enmig d'una zona muntanyosa. El plànol marca localitats i línies de frontera, destacant Morella i el monestir de Benifassà.

7 Durant la recerca de documentació cartogràfica he localitzat vint i sis mapes polítics-geogràfics de diferents arxius (IGN, ICC, Centre Excursionista, Real Academia de la Historia, Biblioteca Valenciana Digital) en els que Morella apareix destacada com a nucli fronterer datats de 1.546, 1.584, 1.595, 1.606, 1.606b, 1.630, 1.636, 1.653, 1.690, 1.693, 1.696, 1.700, 1.705, 1.706, 1.707, 1.709, 1.712, 1.749, 1.760, 1.762, 1.775, 1.789, 1.818, 1.840, i 1.930.

8 A partir de les dades que donà el morabati de morella de l'any 1397 sabem que Morella tenia a finals del segle XIV una comunitat veïnal de 949 focs, sense comptar els preveres, rectors i beneficiats de les tres parròquies. Aquests focs, multiparts per 4, imaginant que a cada casa hi vivien 4 persones, ens dona un total de 3.796 habitants. (Alanyà i Roig, 2000, p. 25)

comunitat humana de dues-centes vint-i-set persones dedicades a l'exercici de professions i oficis, i onze cavallers, infançons i prohoms. Queda del tot justificat l'interès dels historiadors sobre la Morella d'aquest període històric.

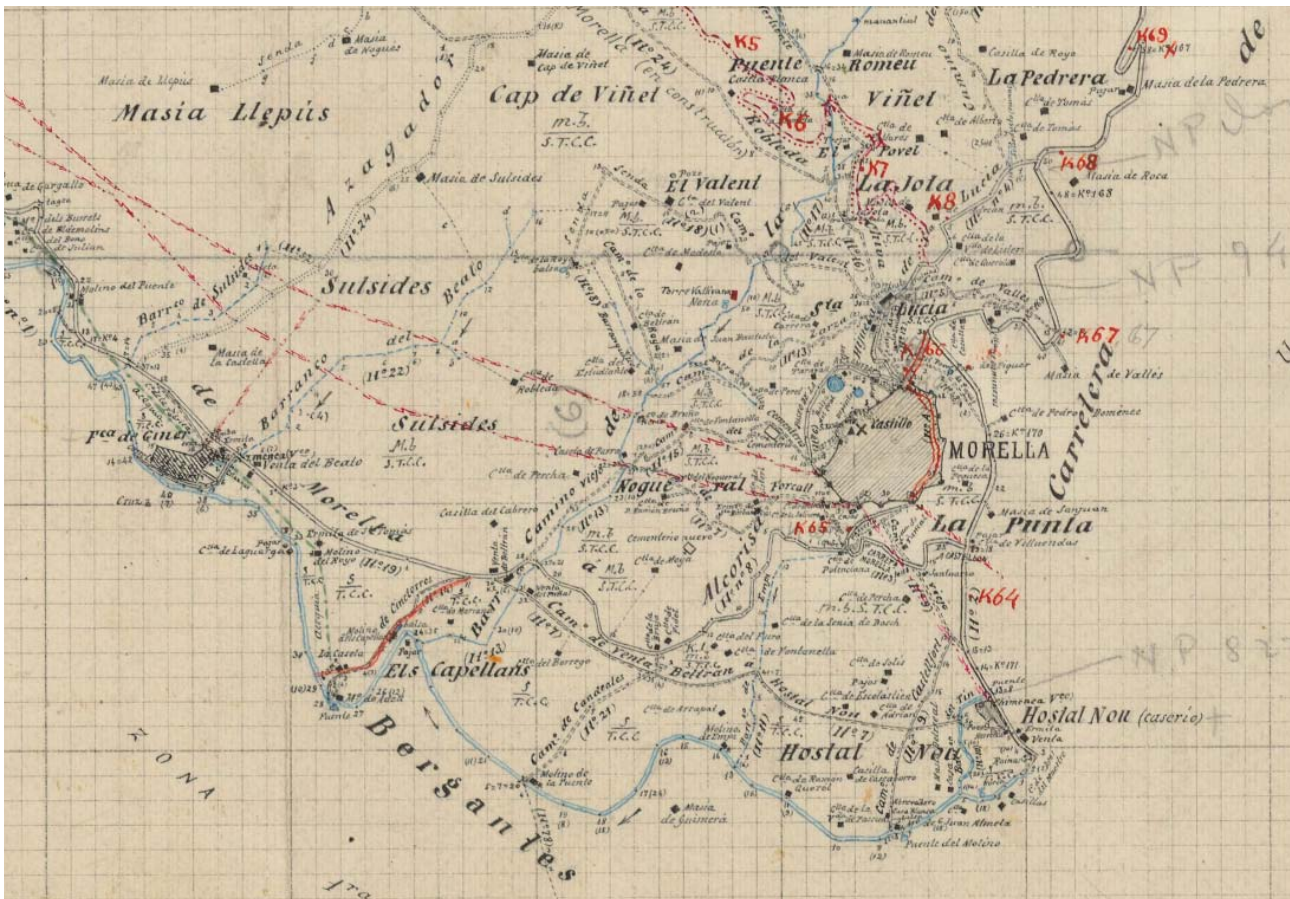
EVOLUCIÓ DELS CAMINS I RUTES A TRAVÉS DELS PLÀNOLS ANTICS

Per a apreciar l'evolució i els canvis en l'estructura territorial al llarg del temps a través dels plànols, he disposat de catorze plànols a diferents escales realitzats entre els segles XVIII i XX. A continuació estan enumerats cronològicament, de manera que es pot anar observant l'aparició de noves vies de comunicació i la desaparició d'altres quan són substituïdes per nous traçats:

1. Plànol de 1707. *Nottes du plan dela ville et château de Morella*. En aquest plànol podem identificar els portals de Sant Miquel, la Nevera, Sant Mateu, Forcall.
2. Plànol de 1708. Plànol francès de l'Arxiu de Vincennes. Les torres van estar destruïdes per un raig l'estiu de 1.708.
3. Plànol de 1730. *Plano de la Villa y Castillo de Morella*. En aquest plànol es poden visualitzar tots els portals d'accés al recinte emmurallat actual més el desaparegut portal d'Alòs.
4. Plànol de 1801. Gravat de Rocafort. *Mapa de la parte septentrional del Reino de Valencia que comprende casi toda la Provincia de Castellón desde el rio Mijares arriba para inteligencia de las operaciones de Ejercito del centro en el Maestrazgo*. Morella torna a aparèixer com un lloc clau d'encreuament de camins en forma de "x" a l'interior de la província.
5. Plànol de 1813. En aquest plànol es representen els accessos de Porta Forcall, Sant Mateu, Alòs i Sant Miquel.
6. Plànol de 1838. *Croquis de las inmediaciones de la plaza de Morella y del camino comprendido entre esta plaza y la villa Monroyo para inteligencia de las operaciones militares que tuvieron lugar en el mes de agosto de 1838 por las tropas del ejército del centro al mando del teniente general don Marcelino Brán*. Apareixen representats els següents camins i carreteres: carretera d'Aragó, camí cap a Forcall i camí cap a Xiva, camí cap a València i camí cap a Ares. S'identifiquen tres accessos al nucli, el portal de Sant Mateu on arriben els camins de València i Ares, el de Sant Miquel on arriben els camins d'Aragó, Forcall i Xiva, i un altre vora el castell, que podria ser un accés directe al castell. El que més sorprèn d'aquest plànol és que el camí a Forcall vagi a parar a Sant Miquel i no a la porta Forcall. Probablement la morfologia presenta aquest tipus de variants perquè alguns portals podien estar tapiats, ja que es tracta de la representació d'una operació militar.
7. Plànol de 1839. Plànol de Morella i entorn, al llibre del coronel d'enginyers de l'exèrcit de Cabrera, l'aristòcrata prussià Wilhem von Rhaden, *Ernneurungen aus dem Spacishen Burgerkreige*, Frankfurt, 1840 (Wilhelm Baron von Rahden, 1840). Hi ha una edició traduïda

al català: *Cabrera. Records de la guerra civil espanyola 1833-1840*. (Salvatella editorial, 2013). A la llegenda del plànol, s'indiquen les edificacions religioses i miliars, la casa de Cabrera, l'hospital militar, l'acadèmia d'artilleria i enginyers, els dos terraplens en talús per la defensa de l'interior del recinte i el forat a la muralla per on van intentar penetrar les tropes del general Oraa, l'agost de 1838. Aquest plànol és una prova del fet que 1840 els camins no vorejaven el nucli, sinó que el travessaven passant per dins de les muralles.

8. Plànol de 1840. *Plano topográfico*. En aquest plànol només es representen les vies principals que van a parar als 3 portals principals de la vila: Porta Forcall (on arriba el camí de Forcall), porta Sant Mateu (direcció Castelló) i porta Sant Miquel (direcció Alcanyís i Xiva).
9. Plànol de 1840. Plànol de Morella i entorn, al llibre del coronel d'enginyers de l'exèrcit de Cabrera, l'aristòcrata prussià Wilhem von Rhaden, *Ernneurungen aus dem Spacishen Burgerkreige*, Frankfurt, 1840 (Wilhelm Baron von Rahden, 1840). No representen cap variació respecte a l'anterior.
10. Plànol de la província de Castelló de 1852 amb un detall sobre Morella (D. Francisco Coello, Madrid), procedent del Centre Excursionista de Catalunya (E 1/50.000). En aquest plànol apareixen tres accessos a la ciutat que es corresponen amb tres vies de comunicació cap al Nord, el portal de Sant Miquel, cap al sud, el portal de Sant Mateu, i cap a l'est, la porta de Forcall.
11. Plànol de 1910 (E 1/25.000). *Minuta de l'exèrcit*, realitzada per l'*Instituto Geográfico y Estadístico*. Extret del *Instituto Geográfico Nacional*. Es destaquen el portal de Sant Miquel, i el de Sant Mateu, que són en aquell moment els principals accessos a la ciutat. Apareixen citats dos accessos més: Porta de Forcall i dels Estudis. En les notes es diu "la carretera de Morella a Alcorisa a pesar de estar en construcción no se dibujó con el signo convencional correspondiente, porque el trozo comprendido dentro de esta zona esta ultimado y abierto al público". En el plànol es marca en vermell el projecte o nova construcció d'una nova variant que uneix la Nacional 232 amb la porta de Sant Miquel, i una via interior a les muralles que permeti la circulació ràpida de vehicles des de Sant Miquel fins Sant Mateu (Fig.7).
12. Plànol de 1924. (E 1/25.000). *Plano General. Anteproyecto de Abastecimiento de aguas de la ciudad de Morella*. En aquest plànol localitzat a l'Arxiu Municipal de Morella es poden veure tots els camins existents al voltant del nucli, classificats en importància en dues categories, camins i carreteres, tots ells amb anotacions sobre la direcció.
13. *Planimetria i nivelación* de 1930. (E 1/25.000) *Minuta de l'exèrcit*, realitzada per l'*Instituto Geográfico y Catastral*. Extret del *Instituto Geográfico Nacional*. Plànol que mostra la nova carretera Morella-Alcorisa, l'antiga N-232 i la variant que connecta amb el nucli travessant els dos aqüeductes, que actualment està tallada pels vehicles i s'ha convertit en un passeig de vianants.



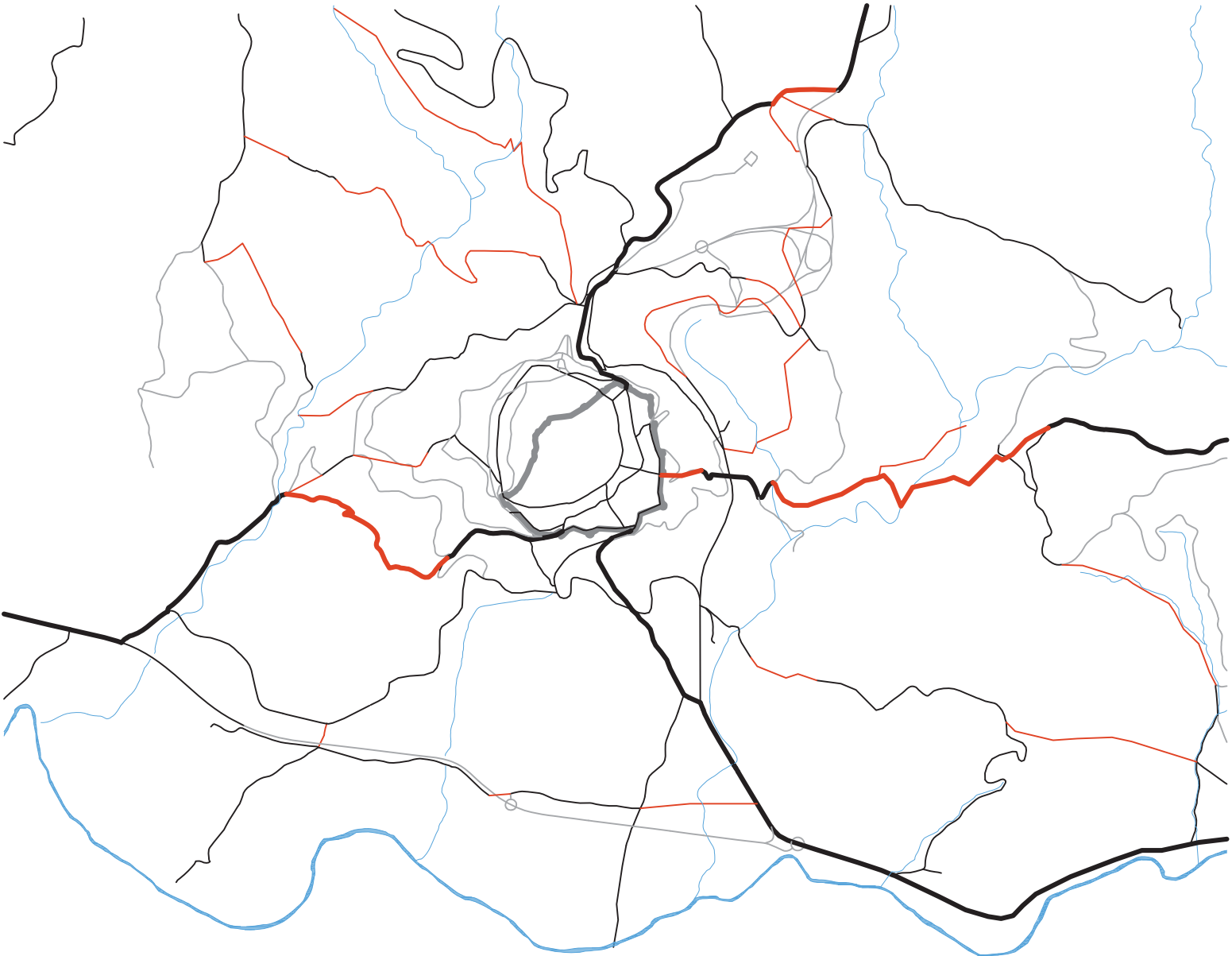
7

14. Plànol de Morella de 1933. Número 545 (E 1/50.000). Realitzat per la *Dirección General del Instituto Geográfico Catastral y de Estadística*. Extret de l'IGN, *Instituto Geográfico Nacional*. Destaca les vies de comunicació Morella-Alcorisa i Saragossa-Castelló, la nacional que passa per Morella.
15. Els fotoplans en blanc i negre dels vols de 1945, 1946 i 1947, que es poden descarregar de l'IGN, no representen cap variació respecte a l'anterior.
16. Plànol de Morella de 1972. Número 545 (E 1/50.000), realitzat per *el Instituto Geográfico y Catastral*. Extret de l'IGN. No representa cap variació respecte a l'anterior.
17. Plànol de Morella de 2004. Numero 545 (E 1/50.000), Mapa Topogràfic Nacional de España. Extret de l'IGN. Apareix una nova variant de la carretera Nacional, i un desviament nou que permet anar en direcció Alcorisa des de Castelló sense entrar a Morella.

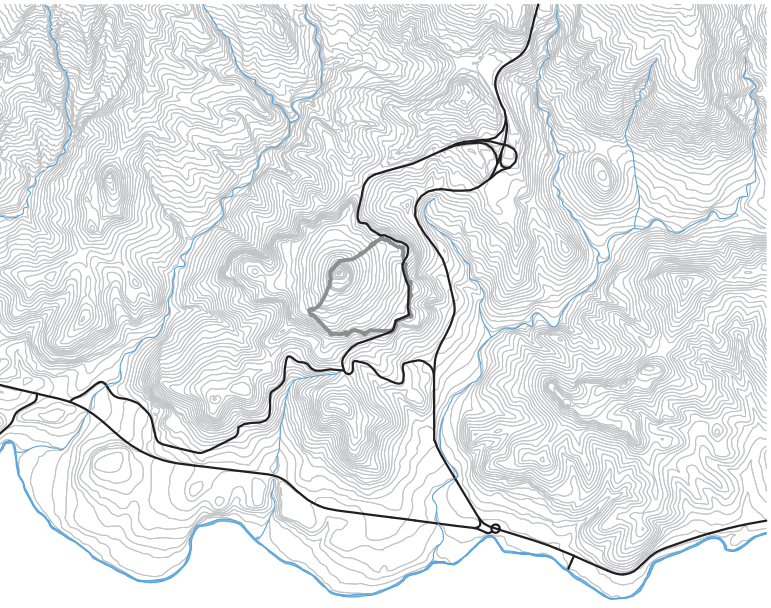
En un exercici de superposició de plànols històrics del segle XX, s'han comparat la minuta de l'Exèrcit de 1910 extreta de l'*Instituto Geográfico Nacional*⁹, amb la cartografia actual de camins, marcant en vermell els camins que han desaparegut, en gris els nous i en negre els que han quedat igual. Com a resultat (Fig. 8) es pot veure una estructura en forma de quatre tentacles que surten de la vila, i que es corresponen amb quatre vies estructuradores del territori.

Fig. 7. Plànol de 1910. Ref. 120175. (Instituto Geográfico Nacional).

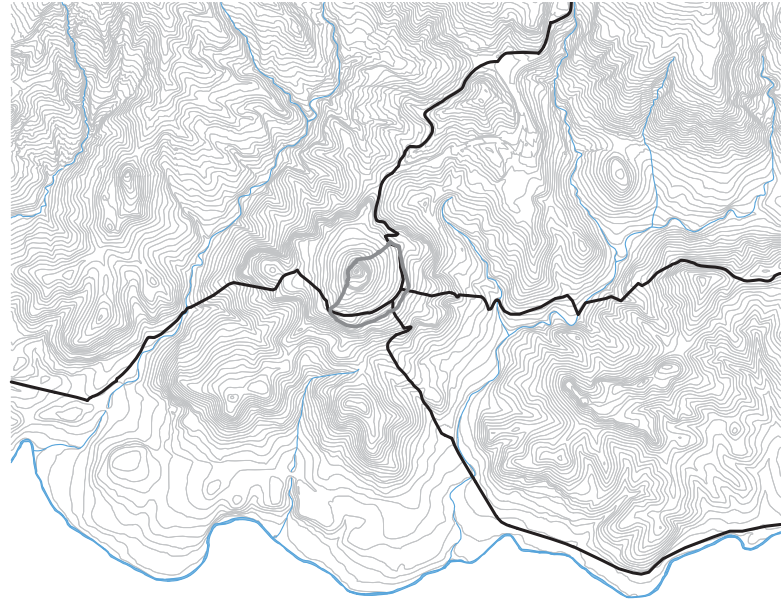
9 S'ha fet ús de dos plànols de minuta, el de ref. 120175 i el 120174.



8



9



10



Fig. 8. (Pàgina anterior) Superposició dels plànols de 1910, Minutes de l'exèrcit (Ref. 120175 i Ref. 120174) amb la planimetria actual. En color vermell els camins desapareguts, en negre els que queden i en gris els nous. (Elaboració pròpia). Escala 1/20.000

Fig. 9. (Pàgina anterior) Plànol d'estructura territorial en el qual es representen els principals accessos: carretera cap a Aragó i Catalunya pel nord, carretera cap a Aragó per l'oest i carrereta cap a la costa valenciana i catalana cap a l'est. (Elaboració pròpia). Escala 1/40.000

Fig. 10. (Pàgina anterior) Plànol que representa l'estructura territorial original, amb quatre vies d'accés, en la que es representa la muralla original també. (Elaboració pròpia). Escala 1/40.000

Fig. 11 Plànol francès de 1760: *Carte du Royaume de Valence*. Autor: Beurin, Jean. Es veu representada Morella marcada enmig d'una línia traçada que surt de Tortosa, passa per la Galera, la Sénia, Morella, Cantavella, Mosquerola i Terol.

Fig. 12. Plànol de 1546. *Caminos de España en 1546* (Dins Gonzalo Menéndez-Pidal, *Los caminos en la historia de España*, Madrid, 1951) Morella apareix situada en l'encreuament del camí que connecta Tortosa amb Terol (Passant per La Galera, Vallibona, Mirambell i Cedrillas) i el camí que connecta Alcanys amb Castelló (passant per Mont-roig, Catí, la Pobla i Borriol)

Fig. 13. Plànol de 1801. Gravats de Rocafort. Biblioteca Valenciana Digital.

L'estructura de camins actual (Fig. 9) està formada per tres vies d'accés principals, cap al nord la via en direcció a Alcanys (Terol) i a Lleida (Catalunya), cap a sud-est la via que condueix a la costa valenciana i a Tortosa, i cap a l'oest la via en direcció al Maestrat de Terol i a Terol capital. Per tant, es confirma la hipòtesi que anteriorment hi havia una quarta via important d'accés, la via que per Vallibona conduïa a Tortosa, travessant l'actual parc Natural de la Tinença de Benifassà (Fig. 10). Aquesta ruta apareix destacada en un plànol francès de 1760 (Fig. 11).

El llibre *Ánonimo de Ràvena*, elaborat al segle VII però amb informació del segle III, menciona el camí que des d'*Intibili* ("Traiguera") de la via Augusta, la primera via al sud de *Dertosa* ("Tortosa") continuaria pel camí vell de Morella i portava per *Lesera* (al Forcall). En el període andalusí existia una comunicació diagonal per l'interior, a través de Morella i des d'allí a terres aragoneses, amb destí destacat a Alcanys per Mont-roig. Des de la reconquesta al segle XIII va tenir gran rellevància el camí que descriu la primera guia de camins de 1546 (Fig.12), que passava per Catí i Morella en direcció Alcanys (Arciniega, 2013). Queda per tant documentada la importància de les dues vies en l'àmbit interregional des de l'antiguitat.

6.1.2 MORFOLOGIA URBANA¹⁰

DETERMINANTS GEOGRÀFICS I ARTÍSTICS DE LA FORMA URBANA



La geografia és determinant per establir relacions entre ciutats. Des d'una escala territorial, a partir de la visualització de fotografies aèries amb google maps, podem fàcilment identificar formes urbanes semblants. Un exemple proper a Morella són els pobles d'Ares, Cantavella i Castellfort (Fig.14). Aquests llocs tenen algunes característiques en comú: són assentaments sobre la carena d'una muntanya i tenen una única via d'accés principal. Tot i que pertanyen a dues regions administratives diferents, Castelló i Terol, formen part del mateix sistema muntanyós, el final del sistema Ibèric. Però podem identificar aquesta morfologia en altres ciutats del món com ara Vitrochiano, de la regió de Lazio a Itàlia, i aquest fet indica que hi ha principis comuns de disseny darrere d'aquestes formes.

La intenció d'aquest tipus d'anàlisi visual no és establir un model de classificació. L'objectiu és demostrar que, com diu Kostof (1992), la forma és un receptacle de significat, que només la "llegirem" correctament en la mesura en què estiguem familiaritzats amb la condició cultural precisa que la va generar, i que com més coneixement acumulen sobre les cultures, sobre les estructures de la societat en diferents períodes de la història i en diferents parts del món, més capaços som de llegir l'entorn construït.

Sobre el concepte de "tipus" Saverio Muratori diu que no es tracta d'un concepte didàctic inventat de manera arbitrària per un classificador, sinó d'una realitat humana innegable, resultat d'un esforç col·lectiu de creació. El "tipus" entès d'aquesta manera no és ni una sèrie estandard, ni una varietat biològica fixada a conseqüència d'un determinisme mecànic. En paraules de Saverio Muratori:

"Non si tratta più di un concetto didattico nato dall'arbitrio di un classificatore, ma di una realtà umana innegabile, risultato di uno sforzo comune di creazione, dal cui ceppo germogliano le singole opere come fiori e frutti vivi di una propria originale individualità, senza rinnegare i valori vitali comuni. Il tipo così inteso non è più la serie standard del positivista né la varietà biologica fissata una volta per tutte da un determinismo meccanico (...) Il tipo architettonico è un'architettura e quindi un organismo edilizio che, scaturendo e individuandosi in un'esperienza ripetuta moltissime volte per rispondere ad esigenze tipiche di una società, finisce per aderire così intimamente a quel clima psicologico, da assorbirne tutti gli aspetti umani essenziali." (Strappa, 1995, p. 25)

Fig. 14. Ares, Cantavella, Castellfort i Vitrochiano.

¹⁰ La morfologia urbana es caracteritza per la interpretació formal de la disposició donada pels edificis públics i privats, carrers, places, etc. i per les relacions entre ells (Sitte, Rossi, Caniggia, Maffei, Mareto, Krier, Mangin, Panerai, Parolek, Leveillé, New Urbanism).

Segons Kostof, hi ha moltes de ciutats en les quals podem identificar la topografia com un element determinant, com ara assentaments al costat d'un riu, amb un port natural, en un lloc defensiu, a la cresta d'una muntanya, al cim d'un turó, en un terreny en pendent, etc. Les ciutats han adoptat una de moltes configuracions possibles depenent del caràcter de l'emplaçament. Si la ciutat està sobre la cresta d'una muntanya, la ciutat tindrà una forma lineal, normalment determinada amb elements arquitectònics com castells i esglésies als extrems, o al llarg d'un dels costats de la cresta. Els altres carrers principals seran paral·lels a aquests seguint la baixada del terreny. Els carrers perpendiculars tindran relació amb els camins cap a les principals ciutats veïnes, explicant la forma de tentacle d'algunes ciutats. En els cims de forma rodona, les principals edificacions solen estar a la part més elevada, i els carrers van baixant en forma de cercles concèntrics com per exemple en les ciutats fortificades sobre turons a la regió italiana de La Puglia —Pitgnano, Altamura, San Severo, Bitetto, Conservano, Rutigliano, Locorotondo, Ostuni, Carovigno, Specchia, Scoprano— o a la ciutat de Palombara Sabina (Fig 15-16).

Kostof afirma que el disseny urbà és un art, i com qualsevol disseny ha de tenir en compte el comportament de les persones. Per tant, una anàlisi de la forma urbana ha de fer referència a les seves implicacions socials i també és fonamental identificar alguns principis artístics en l'art de la forma urbana. Al llibre *De re aedificatoria* León Battista Alberti ja va observar que des de l'antiguitat, s'havien utilitzat dos tipus de forma urbana per configurar teixits urbans: la forma de quadrícula ortogonal i/o la forma semicircular. Aquests dos tipus principals de forma utilitzats per a la construcció de la geometria de les muralles, encara són visibles avui en dia als *skylines* i els perímetres de la majoria dels teixits urbans d'Europa. Per recolzar històricament la seva taxonomia de formes urbanes, Alberti va analitzar la forma en termes de contingut social, cultural i artístic. Va escriure que, sense els escenaris físics urbans, la vida urbana en comunitats de nova creació no hauria estat possible. Els esquemes, els mètodes i els models mentals eren poderoses eines de presa de decisions que utilitzava per entendre el significat de les arts visuals en general i el significat simbòlic de la forma urbana en particular.

Per analitzar la forma i el creixement de Morella ens basarem en el tractat d'Alberti. Utilitzant la seva tipologia es pot verificar que la història de la forma de la ciutat respon a models històrics estudiats en altres parts d'Europa. La tipologia que descriu Alberti no és una classificació de diferents tipus de forma física, no és la forma per la forma sinó que és també social. Es tracta d'una classificació que intenta adequar forma i contingut d'una manera intencionada, integrada i programada per la gent. L'organisme de la ciutat ha de funcionar harmònicament com un tot, com un cos on cadascuna de les parts té un paper essencial. Un organisme ben compost pot mantenir l'equilibri entre el sector privat i el públic. És a dir, els interessos privats s'han de compensar amb els de la comunitat.



15



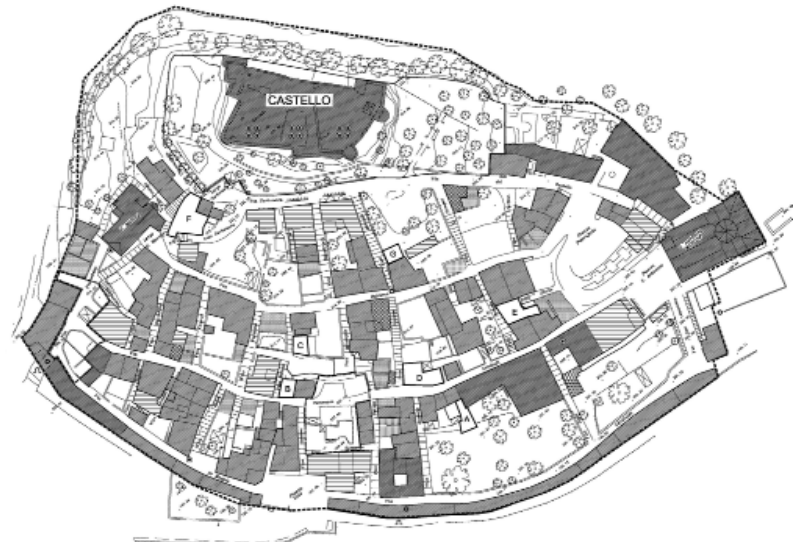
16



17



18



19

Fig. 15. Exemple de ciutat concèntrica. Fotografia de Palomara Sabina, Itàlia.

Fig. 16. Exemple de ciutat concèntrica. Plànol de Palomara Sabina, Itàlia.

Fig. 17. P. Klee, *Chosen site*, 1927.

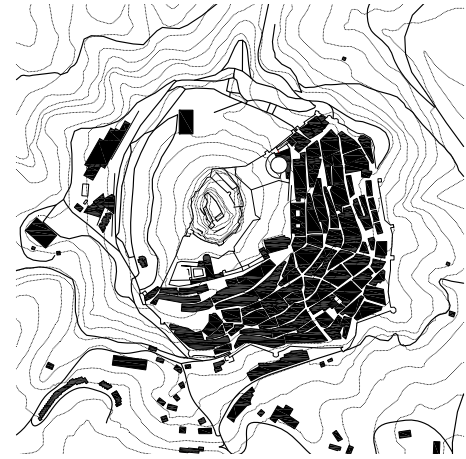
Fig. 18. P. Klee, *City on Two Hills*, 1928.

Fig. 19. Exemple de ciutat fortificada sobre un turó. Plànol de Pico Farnese, Itàlia. (Carlotti, 2014, p. 60).

Com també succeeix en altres llocs d'Europa, moltes de les formes urbanes van ser determinades per la voluntat de l'arquitecte o el planificador que van adequar les formes de les muralles i les cases a la forma de la topografia del lloc en qüestió. No buscaven ser pràctiques i funcionals exclusivament, sinó que buscaven també bellesa. Es triaven formes arquetípiques, com per exemple les formes concèntriques com la de Pico Farnese (Fig. 19), formes lineals al costat de rius, formes de nuclis de monestirs i formes de senyorijs feudals.



20



21

Pel que fa a Morella ens trobem en el primer cas. L'accidentada topografia rocosa de la zona afavoreix aquest tipus d'assentament. Al cim d'una mola es va construir un castell que en determinaria clarament el seu creixement. Al voltant d'aquest punt central van anar apareixent fileres de cases formant arcs concèntrics al voltant del punt més alt del castell. La ciutat de Morella ha adoptat un creixement en formes concèntriques de "C" que baixa pel pendent millor orientat al sol, el seu creixement s'accentua sobretot cap als vessants est i sud-est. Segons afirma Vicente Dualde l'estructura urbana d'una ciutat medieval com Morella és fruit del relleu de bancals d'ús agrícola previs, que determinen una topografia que després és "assumida" per la ciutat, al mateix temps que els murs de contenció dels bancals, passen a ser murs de l'edificació directament. D'altra banda la trama urbana ressegueix la disposició que li permet conduir l'aigua pels carrers fins als aljubs públics que estan situats estratègicament per aquesta finalitat. La gravetat, per tant, és un factor que també projecta la trama urbana de la ciutat (Dualde Viñeta, 2015, p. 48; 498).

Morella té un clima fred i està situada a 954 metres (1.070 a la part alta del castell) i per la seva condició és un lloc de llargs i freds hiverns, amb neu i vent glaçador del nord i nord-oest, i per això, la població s'estén pels vessants oriental i meridional del turó que és la zona de sol. Els teixits urbans busquen la llum, l'energia solar. Les espatlles del castell, que miren a nord i oest, no tenen habitatges edificats. El creixement cap nord i oest és posterior: primer va aparèixer el cementiri fóra de les muralles, i en els anys posteriors, al voltant del vell passeig de l'Alameda es projecten l'escola llar dissenyada per Enric Miralles i Carme Pinós (1986), l'Institut de secundària d'Helio Piñón (2000), el nou poliesportiu (2004), la llar d'infants, el pavelló de festes, la piscina municipal, etc. Morella trobaria lloc també dins les anomenades formes de senyorijs feudals. El castell domina el nucli urbà. El poble es forma al voltant del castell i església, i la muralla està adaptada a la forma irregular del turó (Fig. 20-21).

Fig. 20. Fotografia de Morella. CEICE, Patrimoni Cultural i Museus Comunitat València. www.ceice.gva.es.

Fig. 21. Plànol de Morella. (Elaboració pròpia).

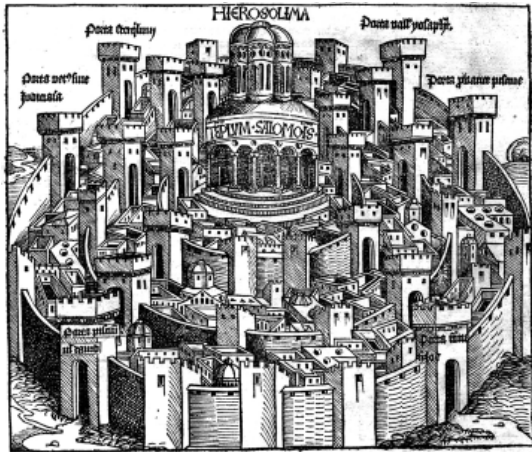
SÍMBOL I FUNCIÓ DE LES MURALLES

Les descripcions que trobem en els textos antics, com ara l'Antic Testament o l'Alcorà, són memòria i han influenciat la construcció de la ciutat. Com diu Cesare de Seta "l'arquitectura, element base d'aquest complex sistema que és la ciutat, és memòria petrificada" (De Seta, 2002, p.352). Al llibre de l'Apocalipsi Sant Joan descriu Jerusalem com una ciutat envoltada d'altres muralles amb dotze portes: "les muralles estan construïdes amb jaspi, i la ciutat és d'or pur, com un polit vidre. Els fonaments de les seves muralles estan adornats amb tota classe de pedres precioses... I les seves dotze portes són dotze perles" (XXI,19,21). A més de les descripcions en textos antics, durant tota l'Edat Mitjana Jerusalem apareix representada com un cercle perfecte, el melic del món (Fig. 22), i altres ciutats com Constantinoble continuen l'arquetip (Fig. 23).

Les muralles són l'element que caracteritza la ciutat. Fins a finals de l'Edat Mitjana la ciutat no es representa en la seva morfologia i topografia, sinó que apareix caracteritzada com un espai buit tancat en el perímetre emmurallat. Les portes es representen de l'altura de les muralles i mostren la transició entre dins i fora. Hi ha molts exemples de representació d'aquesta imatge simbòlica, i són tan semblants que fan pensar que l'imaginari de la ciutat sigui una transposició literal del text de Sant Joan. Segons afirma Cesare de Seta, el món tardomedieval secularitza el mateix univers, fa visible i concreta la forma de la ciutat. El símbol es tornarà després representació topogràfica, però durant molt de temps, fins principis del segle XV i més enllà, conviuen els dos esquemes mentals. Mostra d'això són els tractats del segle XVI, que dediquen a la construcció de la ciutat i de les muralles les principals imatges, que són herència de la ciutat-símbol (De Seta, 2002, p.102).

Com va observar Mumford, la pintura de Lorenzetti di Ambroggio (Fig. 24), és una mostra de l'arquetip de la ciutat medieval (italiana). Es tracta de l'arquetip de la ciutat històrica de totes les èpoques, amb tots els seus elements propis, com la ciutat fortificada, la muralla que envolta la ciutat i els seus grans portals, excepte pel caràcter específic dels edificis, amb una marcada verticalitat. Al reduir el nombre d'edificis, l'artista destaca les torres i l'efecte de verticalitat, de manera que es perd la noció de jardins o places interiors. Aquesta visió sembla profètica de canvis posteriors. De quasi totes les ciutats podem trobar moltes imatges. La representació freqüent de les ciutats en l'art medieval, en diferents visions, més íntimes o més panoràmiques, molt abans que els grans atles i guies del segle XVI o de gravats posteriors, indica un interès amorós per la ciutat com a obra d'art deliberada.

En el cas de la Morella medieval, entenem que per proximitat cultural, el seu creixement va estar influenciat per un llibre on s'exposava el projecte urbanístic que el franciscà Francesc Eiximenis va escriure a finals del segle XIV, el *Dotzè Llibre del Crestià* i en el *Regiment de la cosa pública*: el projecte d'una ciutat terrenal inspirada en la Ciutat de Déu, regida per la llei cristiana que mostra i ensenya als homes la verdadera



22



23



24

llibertat individual i el just regim de la cosa pública: “Altres filosofi donarem forma redona faent la plaça al mig: de la qual proceexen aytants carrers com portals en lo dit cercle o mur cerclat: e posant en lo mur aytants torres com dies en lany: e cascuna que hagues son nom e son special offici”. Francesc Eixemenis. *Dolzè del Crestià*, cap. 111, fol. 52. (Vila, 1984, p. 133)

Tal com apunta Kostof, mirar amb detall les muralles defensives com un límit urbà implicaria una breu història mundial de l'arquitectura militar. Per aquest motiu analitza la naturalesa de la muralla, tal com aquesta es defineix com a barrera de protecció, i per l'ús de les terres adjacents per dins i per fora. Afirmar que les muralles no eren una qüestió de defensa, sinó de lleialtat: es defensaven els municipis reials privilegiats, mentre que els municipis senyorials sovint no tenien muralla (Kostof, 1992). En el cas de Morella, tots els municipis veïns es van veure obligats a col·laborar en la construcció de les muralles, econòmicament i aportant mà d'obra.¹¹

Amb aquesta barrera física definida, l'assentament quedava tancat. En qualsevol ciutat emmurallada l'expansió només era possible mitjançant la construcció de circuits de perímetres concèntrics, o per contra el creixement quedava limitat a l'interior. El contacte amb el món exterior es concentrava als punts d'accés d'aquestes defenses. Aquest límit segurament era efectiu tant en cas de setge militar com per protegir els privilegis del mercat de la ciutat.

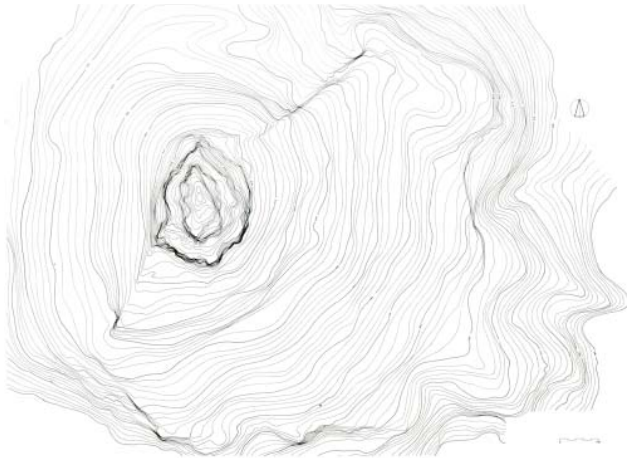
Per estalviar feina i per aprofitar les possibilitats defensives del lloc la muralla sovint incorpora les característiques naturals al seu disseny, i fins i tot, la presència d'aquestes característiques naturals que afavoreixen la defensa eren importants al moment d'escollir el lloc de l'assentament, un exemple molt clar és la ubicació del castell i la línia de muralles a banda i banda, que clarament es corresponen amb els accidents geogràfics (Fig. 25 i 26). Per tant, la topografia és el major determinant de la forma del límit de la ciutat emmurallada. La raó per la

Fig. 22. Mapa imaginari de la ciutat fortificada de Hierosolima (“Jerusalem”) amb el temple de Salomó al centre. Hartmann Schedel. *Cròniques de Nuremberg*, 1493.

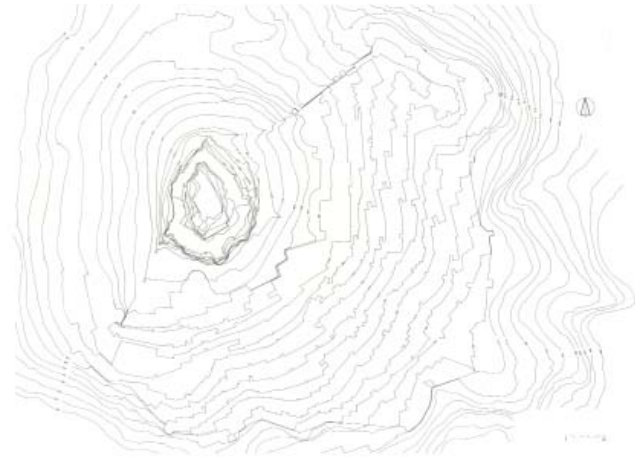
Fig. 23. Michael Wogelmut, Constantinoble. *Cròniques de Nuremberg*, 1493.

Fig. 24. Ambrogio Lorenzetti, *Veduta di città sul mare*, Siena, 1320-1348 ca. Font: Pinacoteca Nazionale.

11 DP-7. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. registre 1193, ff. 67 r. 1364, febrer 10. Gurrea. Pere el Cerimoniós obliga tant a l'abat de Benifassà como a les aldees de Morella a contribuir a la construcció de les muralles de Morella.



25



26

qual hi ha moltes ciutats fortificades circulars és que els turons eren la localització perfecta pels assentaments que prioritzaven la seva defensa. Aquests llocs també oferien un tram de pendent per a l'expansió quan sorgia la necessitat. A més a més, el circuit circular o semicircular, en els segles anteriors a l'artilleria i altres armes de foc, era la més eficient en termes de nombre de persones necessàries per a la defensa: és la línia de defensa més curta a voltant d'una àrea màxima, i per tant requeria menys defensa que la d'angle recte.

Les muralles s'aixecaven amb terreny buit a banda i banda, perquè l'espai obert era necessari per a les possibles maniobres. De fet, una de les primeres i més esteses disposicions del dret urbà va tenir a veure amb mantenir una zona intramurs lliure d'edificacions. Tot i que els valors de les propietats disminuïen a les ciutats emmurallades quan estaven més allunyades del centre, la zona intramural immediata, més allunyada del centre, era la menys desitjable i, per tant, era habitualment subestimada. Al mateix temps, aquesta era una àrea ideal pels ocupes que podien apuntalar les barraques improvisades contra la paret. Els altres que se sentien atrets pels espais buits al voltant de les muralles eren els rics i els poderosos. Aquí podien replantejar jardins i espais d'oci sota els amplis espais oberts a la vora dels murs, sobretot això es va donar a finals de segle XV quan les altes muralles i les torres es queden obsoletes per a la guerra. Després del Renaixement, per tal de minimitzar l'impacte de l'artilleria, es rebaixa el nivell de les muralles. A més, es van haver de crear plataformes a les torres per poder fer servir les noves armes. Més tard la muralla bastida es va convertir en dogma de la milícia universal.

Les persones no podien construir cases contra les muralles i només podien entrar a través dels portals durant algunes hores del dia. Aquest és l'origen de la dita popular valenciana "quedar-se a la lluna de València", que segons el diccionari de la RAE significa: "Frustradas las esperanzas de lo que se deseaba o pretendía". En temps en què València tenia les muralles, quan es feia tard, procedien a tancar les portes. El que es quedava fóra, hauria d'esperar fins a l'endemà a l'hora en què s'obrien per poder entrar a la ciutat. Per tant, la gent era ben conscient no només de la seguretat que les muralles oferien com a defensa, també del tipus d'ús que podien fer d'aquestes estructures

Fig. 25-26. Topografia natural. Topografia artificial (Julià i Torné, 1993, p. 12UJ.).



27

de defensa. L'ús estava regulat per llei. Com afirma Magda Saura (Saura, 1998), l'aspecte físic dels entorns urbans només pot tenir una raó significativa en aquest context, quan s'estudien juntament amb els codis legals que determinaven el comportament de les persones. Alberti considerava la planificació urbana com un producte de l'activitat humana, una construcció mental. Ell sabia que des de l'antiguitat, la gent havia estat conscient del paper de construir lleis per definir l'ús de l'espai urbà. A principis del Renaixement, la gent seguia representada pels ajuntaments i podia aprovar o rebutjar un projecte de disseny arquitectònic si no complia els codis que regulaven l'ús de l'espai urbà.

Mentre les muralles van ser el límit de la ciutat, gran part de la construcció a la franja del cinturó es concentrava fora de les portes, deixant la terra de la franja interior per l'agricultura. Les portes tenien una gran importància en la ciutat fortificada. Tenien la funció de canalitzar el tràfic de la ciutat. Durant l'Edat Mitjana, sovint els gremis s'associaven a les portes i a les torres, en altres s'associaven a les famílies importants que tenien les terres. Aquest fet va portar a Alberti a dir que "l'espai obert dins i fora de les muralles és preciós, està dedicat a la llibertat pública i no s'hauria de permetre que cap persona l'obstaculitzi... sota sancions molt grans" (Kostof et al., 1992, p. 37).

També a les portes es feien cerimònies, com per exemple a l'arribada de prínceps, reis, o altres visitants importants. En el disseny dels portals aquesta funció de benvinguda estava sovint en conflicte amb la funció de defensa. La porta d'accés medieval estava flanquejada per torres fortes i protegida per mecanismes de defensa. El conflicte entre l'accés i l'obstrucció també és una mostra de la relació dels portals de la ciutat amb la xarxa interna de carrers. On la defensa és una preocupació primordial, les portes als extrems oposats de la ciutat poden no estar directament connectades amb els carrers. Això es resolia amb una intersecció en forma de "7". Una antiga superstició xinesa diu que els fantasmes i altres esperits malignes sempre viatgen en línia recta i no poden girar a les cantonades.

Fig. 27. Al·legoria del Bon Govern (Detall)
Pietro i Ambrogio Lorenzetti (c. 1340),
Siena, Palazzo Pubblico.

Pel que fa a la imatge del castell, l'historiador José Segura Barreda diu que: "las obras de fábrica han sufrido mil alteraciones, según vemos en los dibujos que se copiaron a la vista del Castillo en tiempos diferentes.



28



29



30

Fig. 28. Plànol francès de Morella i el seu castell de 1707. (Salvador Gaspar, 1982).

Fig. 29. Primera missa celebrada a Morella després de la reconquesta. s. XVII. Atribuït a Espinosa. Altar Major Arxiprestal. (Fotografia de l'autora, 2019).

Fig. 30. El castell de Morella. Donació de la Vera Creu per Jaume II s. XVII. Atribuït a Espinosa. Altar Major Arxiprestal. (Fotografia de l'autora, 2019).

En el siglo XV estaba rodeado de torreones y algunas torres de base cuadrilátera en sus puntos salientes, y hasta principios del siglo pasado que un rayo inflamó su polvorín que se hallaba en su parte Este”.

Hi ha un dibuix francès de 1707 on es poden veure aquestes torres rodones a les quals fa referència Barreda, una de les quals seria la que va explotar el 1709 (Fig. 28). A partir de dos quadres del segle XVII que es conserven a l'altar major de l'Arxiprestal de Morella, observem també que la forma del castell es correspon amb la imatge del castell anterior a l'explosió (Fig. 29-30). Els posteriors dibuixos del castell ja no donen idea de la fisonomia d'un castell medieval, sinó del que ha estat en l'Edat Moderna i contemporània. Durant el Renaixement i l'Edat Moderna, els setges van dominar la forma de guerra a Europa. Les campanyes medievals generalment es dissenyaven mitjançant una successió de setges i mostra d'això és l'estructura del castell de Morella. No obstant això, en temps napoleònics, l'ús cada vegada més gran de canons molt poderosos va reduir el valor de les fortificacions, de manera que ja en els temps moderns, les trinxeres van substituir a les muralles, i els búnquers als castells.

CRONOLOGIA DE GRAVATS

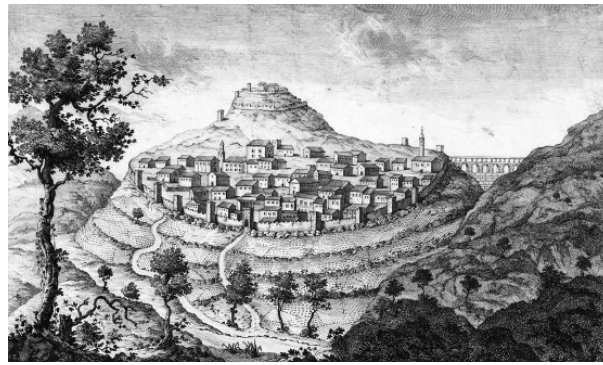
Al llarg dels segles XVIII i XIX, sobretot durat el XIX, es va realitzar un nombre indeterminat de gravats i litografies que representen el castell i vila de Morella. Fins ara no se n'ha fet cap catàleg de totes però el nombre és molt significatiu, ja que és molt probable que superen la trentena. Es podria dir que és la població valenciana més representada després de València. Moltes, es van originar a conseqüència dels conflictes bèl·lics de les guerres carlines, en especial la primera, que va tindre efectes tan terribles per a Morella i els seus habitants.

A diferència de la fotografia, el gravat destaca els edificis principals de la ciutat i les seves construccions simbòliques i representatives, sense posar atenció als habitatges, representats com un massís amb teulades a dues aigües amb diferents inclinacions, però sense donar cap pista sobre els carrers. En la majoria és remarca la verticalitat dels monuments i es perd la noció de jardins o places interiors. El que sí que es pot veure representat són els espais buits, com per exemple els horts vora Muralla a la part més baixa del turó, i la zona del glacis, sota el castell.

Per a apreciar l'evolució i els canvis en la imatge de la ciutat al llarg del temps a través de la seva representació en gravats i dibuixos, he disposat de vint-i-set imatges, la major part d'elles encara necessitades d'estudis per poder determinar el seu origen i finalitat. A la figura 31 estan enumerats cronològicament, de manera que es pot anar observant el canvi de la imatge de les muralles, al principi amb merlets i després espitlleres; el canvi en les torres, que primer tenien també merlets i després presenten coberta; en la forma del castell, amb la torre Celòquia abans de 1813 i sense aquesta en els anys posteriors;

Fig.31. Gravats de Morella ordenats cronològicament. La numeració coincideix amb la del llistat anterior.

1. 1795. *Vista de la villa de Morella*. Autor: López Enguídanos, Tomás (1773-1814), Cavanilles, Antonio José (1745-1804) Es tracta de la vista frontal més antiga que es coneix de Morella.
2. 1803- 1950. Tomás Rocafort. Lit. *Vista frontal de Morella*. Hi ha quatre imatges que són iguals. Una titulada *Imagen de Nuestra Señora de Vallibana* de 1837 i una altra *Villa de Morella* de 1950. En totes elles es representen les muralles amb merlets, el que ens indica que el model original és anterior a 1813 quan apareixen per primera vegada espitllerades. Un altre indicador és que apareix la torre Celòquia, que es va destruir el 1813. En aquesta litografia hi ha un índex amb el nom de les construccions més destacades de la localitat: Santa Maria, Sant Miquel, Sant Joan, Sant Francesc, Monges Agustines, Convent de Sant Agustí, Portal dels Estudis, Portal de Forcall, Portal de Sant Mateu, Portal Alòs (Lanós segons litografia), Portal de Sant Miquel, Portal de la Nevera (de l'Alameda), Aqüeducte, Castell, Hospital, Sant Nicolau (de Bari) i Hospital dels Pobres.
3. 1813. El croquis es va aixecar el mes de setembre de 1813 durant l'assetjament per expulsar als francesos, i es pot observar a les muralles i torres que ja estaven espitllerades i que aquestes tenien un sostre. Encara apareix la torre Celòquia, que va ser destruïda en aquesta ocasió, amb una coberta a quatre aigües.
4. 1815. *Vista de Morella. Vida militar y política de Cabrera*. Buenaventura de Córdoba. Impr. y fundición de Don E. Aguado. En aquesta vista ja ha desaparegut la torre.
5. 1838. *Planos de Ingenieros del Archivo General Militar de Segovia. Vista del pueblo de Morella y de su castillo por la parte que este le domina Rafael Gliamas capitan de cazadores de Oporto lo delineó ; M. Vicente lo litografió.*
6. 1838. *Vista de Morella y sus cercanías*. La Verdad 1838. (Servicio Geográfico del Ejército). En aquesta vista frontal més allunyada es pot apreciar la importància de l'accés pel portal de Sant Mateu.



1



2a



2b



2c



3



4

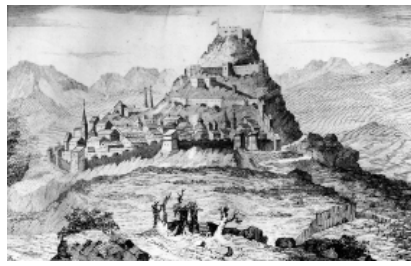


5



6

7. 1838. J.Aragon.Litog. *Vista de Morella*. El croquis representa les operacions militars que es van dur a terme el mes d'agost de 1838. Es mostra el forat a la muralla a la vora del Portal de Sant Miquel i el terraplé que es va formar. Aquest mateix dibuix es copia en tres litografies posteriors: 1843, *Vista de Morella*, del llibre de Dámaso Calbo y Rochina de Castro, en: *Historia de Cabrera y de la guerra civil en Aragon, Valencia y Murcia*. 1874, Litografia de I.Salcedo (Bisso, 1874). 1901, *Castillo de Morella. Castellón*, Castro Gil, Manuel, 1891-1961). Cal remarcar que la muralla apareix dibuixada sense espitlleres, és a dir, amb la seva imatge antiga, el que fa pensar que qui la va copiar no va fer les actualitzacions pertinents. Molt probablement hi ha una imatge antiga que és l'origen de les que s'han pogut localitzar.



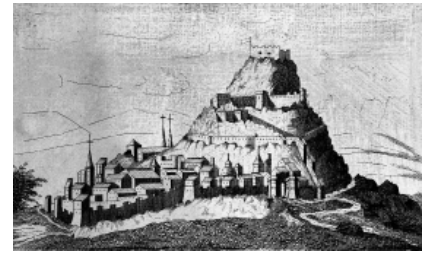
7a



7b

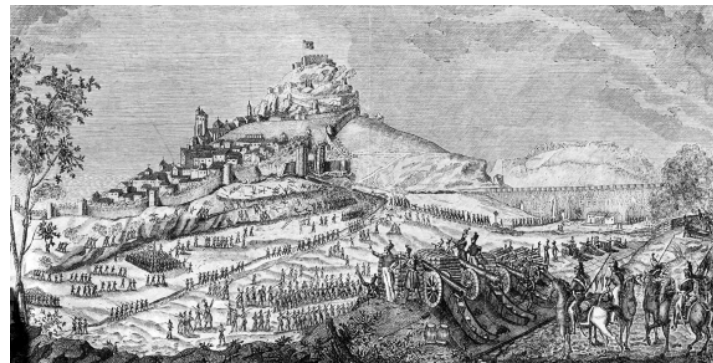


7c



7d

8. 1839. Ildefonso Cibera. *Segundo asalto dado a la Plaza de Morella el dia 17 de Agosto de 1838 por el ejercito de la revolucion al mando de Oraá, siendo Gobernador de la Plaza el Coronel D. Ramon O-Callaghan*. Aquesta imatge representa les operacions militars de 1838 i el forat a la muralla vora el portal de Sant Miquel.



8

9. 1861. Oliet. En aquests dibuixos ja no apareix el convent dels Agustins, que l'any 1840, durant la Primera Guerra Carlista havia estat greument deteriorat. En canvi sí que hi ha el portal d'Alòs. Oliet va mirar les litografies ja existents escollint els punts de vista que més li convenien per explicar-se i va fer les modificacions pertinents per actualitzar les imatges.

10. 1846. *Sorpresa y toma del Castillo de Morella por los carlistas (y vista del mismo castillo por la partes exterior de la plaza)*. Vista des del portal dels Estudis.



9a



9b

11. 1868. Litografia de Sanchis. València. Al fons s'observa el tram nord-oest de la muralla.

12. 1868. Litografia de Sanchis. València. En aquesta litografia es repeteix el punt de vista de la de 1815 (4) i de la de 1839 (8).



10



11



12

el convent dels Agustins amb una cúpula circular i el campanar de l'església Arxiprestal de forma quadrada, que van quedar destruïts durant la primera guerra carlina que va durar fins a 1840; i el portal Alòs present en les vistes frontals, actualment desaparegut.

En superposar unes imatges sobre altres (Fig.32) s'observa que en la major part dels casos són vistes frontals o del costat del Portal de Sant Miquel. Es podrien classificar les vistes en tres tipus: onze vistes frontals, dotze vistes des del portal de Sant Miquel, i dues vistes des del portal dels Estudis. Amb la superposició s'ha comprovat que alguns punts de vista són idèntics, el que fa pensar que molts dibuixos es van fer tenint a disposició els anteriors.

Una altra observació que podem extreure de l'anàlisi de les litografies és la distinció de tres zones des del punt de vista de l'ús:

- (A) en la part més alta, l'estrictament mil·lari, formada per la zona del castell,
- (B) a sota del castell hi ha la zona eclesiàstica, amb el convent de Sant Francesc, l'església Arxiprestal de Santa Maria, les monges Agustines, i el desaparegut convent dels Agustins
- (C) la zona dels edificis públics civils i les edificacions familiars destinades a habitatges, tancada per la muralla i les torres.



Fig. 32. Superposició de gravats amb vistes frontals de Morella: 2a+2b+2c. (Elaboració pròpia).



Fig. 33. Superposicions de gravats de Morella amb vistes des del portal de Sant Miquel. 4+8+12; 7a+7b+7c (Elaboració pròpia).

6.1.3 CONFIGURACIÓ URBANA

EDIFICIS DE LA CIUTAT

En l'apartat anterior hem corroborat la importància d'alguns edificis singulars en la definició de la imatge de la ciutat. Des de sempre ha existit una intenció estètica darrere dels canvis urbans i en aquest sentit han aparegut normes per regular el que es pot fer i el que no. La intervenció habitual sobre l'espai urbà tenia ja a l'Edat Mitjana l'objectiu d'enriquir la imatge de la ciutat. El seu ennobliment passava pel seu atractiu físic i pel seu embelliment. Però el més freqüent eren les intervencions relatives al bon estat de les construccions i obres públiques: murs, fonts, carrers, camins, ponts, etc.

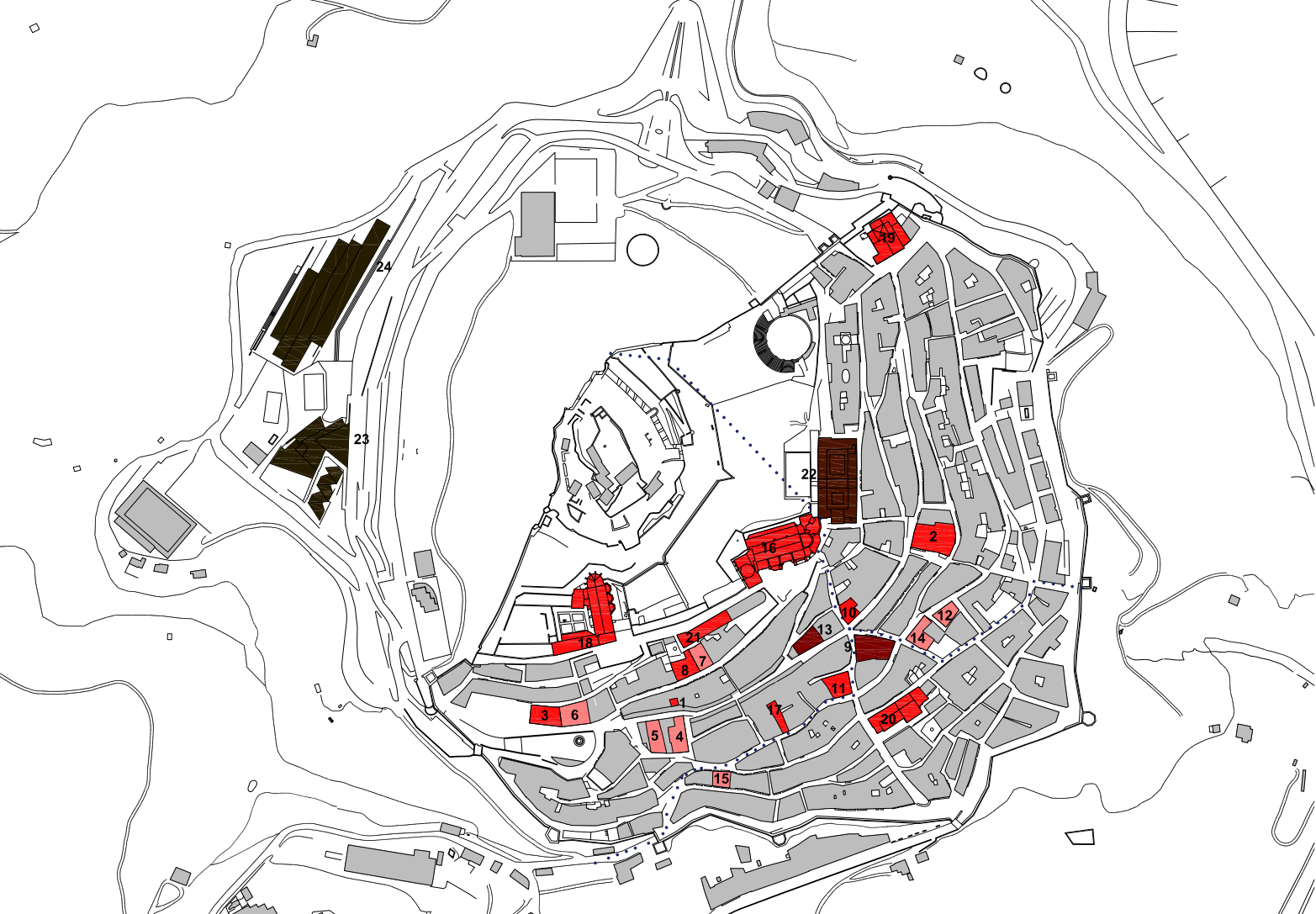
El gran increment de la construcció va ser un fenomen que va resultar essencial en el desenvolupament de l'economia medieval, i en molts casos es basava en la substitució d'una construcció de fusta per una de pedra. Aquesta tendència no només caracteritzava la inversió en obra pública sinó també la privada. En temps medievals el progrés urbà es podia mesurar per la quantitat de pedra que hi havia a la ciutat. Les pedres dels edificis en ruïnes eren reaprofitades per a les noves construccions, tal com sabem que va passar a Morella. L'any 1231 hi va haver forts temporals i en conseqüència grans roques es van desprendre del castell ocasionant greus desperfectes als murs de la fortalesa. Com que en aquell moment les autoritats no van prendre cap decisió al respecte, es va permetre que els veïns utilitzaren les pedres per les seves pròpies construccions. L'*Alcaide* del castell, Pere de Morella, va protestar davant el Rei Jaume II, i aquest va disposar que es fes el pregó públic prohibint que s'agafés material dels ensorraments del castell.¹²

A Morella hi ha nombrosos edificis civils i cases senyoriales amb façana de pedra concentrats al carrer principal¹³ i els paral·lels superior i inferior. (Fig.34):

1. l'*Almodí*, Llotja, Mercat o Pes de la Vila, on es troben els dos escuts més antics de la ciutat;
2. la *Casa de la Vila* amb presó i justícia del segle XV. (carrer Blasco d'Alagó);
3. la casa-palau *dels Estudis i del Consell*, amb aleró aragonès, balcons i escut, que en el segle XIV va ser Casa del Consell (plaça dels Estudis);
4. la *del Cardenal Ram*, també anomenada *de Sunyer, Pinyana i Ursinos*, palau gòtic-renaixentista amb alerons aragonesos dels segles XV i XVI (carrer Blasco d'Alagó);
5. la del Compte de Creixells, amb un escut de 1561 (carrer Blasco d'Alagó);

¹² Transcripció completa a l'apèndix I: documental. DP-4. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. Registre 247, ff. 42 r y v. 1322, març 26.

¹³ Em refereixo al carrers Blasco d'Alagó, Marquesa Fuente el Sol i Segura Barreda, que tenen continuïtat entre ells.



- 6. la de Piquer també del segle XV-XVI (Plaça Colom);
- 7. la de Benigànim del segle XV (carrer de la Mare de Déu);
- 8. la del Marqués de Cruïlles del segle XIV (carrer de la Mare de Déu);
- 9. el palau de Sant Josep del segle XVII (Cinc cantons);
- 10. la de la Figuera i de Pere del segle XIV (Cinc cantons);
- 11. la casa Ciurana de finals del segle XV (costa Sant Joan);
- 12. la Confraria del segle XVI (carrer de la Confraria);
- 13. la de la Figuera amb escut del segle XVII (al carrer del Pes);
- 14. la de Zurita, amb escut de 1596 (carrer Sant Julià);
- 15. la del Marquès de Càceres (a la plaça Tarrascons).

Fig. 34. Plànol d'edificis civils, cases senyorials i edificis religiosos de Morella classificats a partir de l'any de construcció. La línia de punts es correspon amb la divisió en tres parròquies des de 1330. (Elaboració pròpia).

Escala 1/5.000.

LLEGENDA

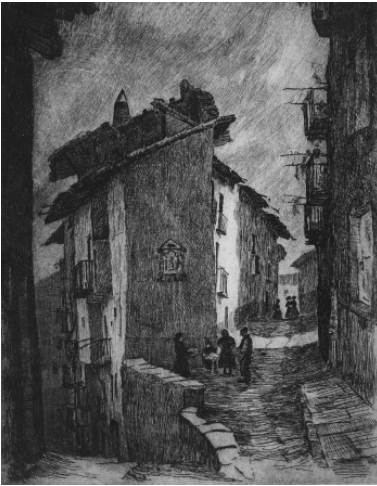
- s. XII- s. XIV
- s. XV- s. XVI
- s. XVII- s. XVIII
- s. XIX- s. XX
- s. XXI
- Divisió de les tres parròquies de 1330

A més hi ha els edificis religiosos, també amb façanes de pedra:

- 16. l'església Arxiprestal de Santa Maria (doc. 1265, segle XIII);
- 17. l'església de Sant Nicolau (doc. 1241, segle XIII);
- 18. el Convent de Sant Francesc (doc. 1289, segle XIII);
- 19. l'església de Sant Joan (doc. 1343-44, segle XIV);
- 20. l'església de Sant Miquel (doc. 1343-44, segle XIV);
- 21. l'antic Hospital (segle XIV);
- 22. el col·legi dels escolapis (1874-1881).

I els més recents, els edificis de caràcter públic que han situat a Morella en el mapa de l'arquitectura del segle XXI:

- 23. L'escola Ilar Verge de Vallivana;
- 24. L'institut de secundària IES Morella.



35

Tan important per la identitat de la ciutat són les edificacions singulars com els habitatges. Les construccions domèstiques s'han anat renovant constantment i per poder identificar les característiques de cada època és necessari buscar els trets distintius en el coneixement dels historiadors experts.

En general diu l'historiador Miguel Ángel Ladero Quesada- en l'època medieval predominaven els habitatges unifamiliars: els més senzills eren cases de tàpia, adob, maó i fusta, d'un sol pis, amb sala d'entrada, sala d'ús comú i a vegades cuina independent i un dormitori. Però eren més nombrosos els habitatges de dues plantes, habitualment amb el pis superior en voladís, ús de pedra a les cantonades, coberta de teula àrab, i corral a la part de darrere. En el cas de cases-botiga, amb activitat artesanal o comercial, l'habitatge estava situat al pis superior (Ladero Quesada, 2010, p. 57).

A conseqüència del procés de repoblació, hi va haver elements generals de canvi de primera magnitud que van afectar la forma urbana, com ara la determinació de la dimensió mínima de façana. Hi ha documents que demostren que a València, l'amplada mínima permesa eren 18 pams d'amplada (3,75 metres). Altres ordenances prohibien els miradors i altres formes d'ús i privatització de l'espai públic, o bé parlaven sobre els materials de construcció i l'altura dels edificis, per a prohibir les torres si no eren de cavallers, i assegurar la privacitat de les cases veïnes, l'alineació de les façanes, tan difícil d'aconseguir en aquella època, o l'ús dels carrerons en *cul de sac*, que a vegades tancaven els veïns de la mançana amb el vistiplau de les autoritats municipals (Ladero Quesada, 2010, p. 49).

Segons la descripció que Pascual Modoz fa l'any 1845 fa en el seu *Diccionario Geográfico- Estadístico-Histórico*, a Morella les cases del nucli urbà eren generalment "de dues alçades, amb balcons de fusta i pintades de blanc les façanes". Segura Barreda remarcava el 1868 que totes les cases estaven dins de la muralla: "La plaza de Morella está cercada de fuertes muros, ni una sola casa se ve en su exterior. En el interior tampoco hay edificios pegados a las muradas, si exceptuamos dos o tres casas en el lienzo que baja del castillo en la parte oeste de la población" (Segura Barreda, 1868, p. 103,104).

L'historiador Alanyà Roig diu que les cases morellanes eren verticals i estretes per adaptar-se al terreny. Acostumaven a tindre dues plantes: una part baixa, sovint mig incrustada al pendent del terreny que servia de corral o pallissa i una part alta on vivien les persones, amb llar de foc, sala i habitacions. El seu creixement es donava per superposició. Moltes cases tenien celler per guardar aliments i begudes i en moltes hi havia un pou amb aigua viva o aljub per recollir aigües de pluja. Sota la teulada hi havia les golfes. Algunes façanes de carrer tenien pisos en voladís, com encara es poden veure als carrers de la Presó, de Mare de Déu del Roser, del Sol, o la plaça Tarrascons. Altres cases creixien sobre arcs i pilastres, formant porxos com al carrer Blasco d'Alagó, al carreró Fortea o al carreró de Roja (Fig. 35-43).

Fig. 35 Dibuix d'un edifici en cantonada als encreuaments entre els carrer Pare Ramón Querol i Zaporta de Morella. (Jose Pont Segrelles, 1954)



36



37



38



39



40



41



42



43

Fig. 36-39. Fotografies dels carrers de Mare de Déu del Roser, la plaça Tarrascons, carrer del Sol i carrer Fortea, que il·lustren els voladissos dels edificis. (Fotografies de l'autora, 2019).

Fig. 40-41. Imatges del carrer Blasco d'Alagó i del carreró de Roja on es pot apreciar un avançament de les parcel·les sobre el carrer en forma de porxo. (Fotografies de l'autora, 2019).

Fig. 42-43. Imatges del carreró Fortea. (Fotografies de l'autora, 2019).

L'incendi de 1356 va marcar un abans i un després en l'urbanisme morellà com ha pogut demostrar Alanyà i Roig (Alanyà i Roig, 2000, p. 51,58). Va començar suposadament en una casa particular i es va estendre amb rapidesa i violència per quasi tota la població perquè les construccions de cases particulars eren de fusta (bigues de pi i envans de fusta i canyís) i als corrals hi havia llenya emmagatzemada per l'hivern que estava a punt d'arribar i palla pels animals.

A partir dels documents dels arxius històrics que notifiquen l'incendi al rei Pere el Cerimoniós s'ha sabut que l'incendi va afectar el carrer principal, i també que va quedar destruïda l'antiga casa del Consell, un edifici del segle XIII situat a l'actual carrer de la Font. La casa del Consell es va traslladar a la casa-palau de Piquer fins que es va acabar l'edificació on hi ha l'actual ajuntament, aquesta del segle XV.

El monarca va obligar a tothom a reconstruir els habitatges en el període de temps que ell va fixar i va ordenar que, si els propietaris no havien fet les obres pertinents en aquest termini, els seus terrenys serien taxats i venuts a qui volgués fer la reconstrucció. Aquesta reconstrucció no es podia fer de qualsevol manera, sense planificació ni al marge de les regles de l'art. Calia primerament evitar les condicions que havien afavorit la propagació del foc i per això es va imposar que la reedificació es fes amb el mínim de fusta en planta baixa. Pere III va escriure una disposició d'obligat compliment segons la qual les parets laterals i posteriors i les façanes que pujaven fins al sostre de les cases havien de ser de pedra i morter, i tampoc podien ser de fusta els envans interiors. Les cobertes havien de ser de teula i la fusta quedava limitada a bigues, portes i finestres.

Pel que fa a carrers i distribució d'habitatges, segons els documents no va variar, ja que cap veí propietari va voler perdre metres de parcel·la i no va haver-hi eixamplament de carrers existents. Les autoritats de la vila van intentar aprofitar el moment de la reconstrucció per a ampliar els carrers de 16 pams (3,20 m) a 18 (3,60 m), però davant de la reclamació que van fer a Pere III, el rei manà a les autoritats de la vila no obligar els veïns a cedir terreny propi per als carrers.¹⁴

D'altra banda, les autoritats de la vila es van oposar a la reconstrucció de porxos que hi havia als carrers, obrats amb arcs de mig punt, que feien més grans els habitatges, embellien els carrers i eren refugi i protecció en dies de pluja i vent. Així ho demostra un document de 1372 que va obligar un veí a destruir un porxo que havia fet edificar entre dues cases de la seva propietat.¹⁵

14 Transcripció completa a l'apèndix I: documental. DP-6. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó), Cancelleria, reg.763, fol. 134 r.v.1358, octubre 12. Barcelona. Pedro III accepta la petició dels veïns de Morella per a reconstruir les seves cases després de l'incendi de 1356 sense ampliar el carrer de 16 pams a 18 com inicialment s'havia ordenat.

15 Transcripció completa a l'apèndix I: documental. DP-5. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. registre 694, ff. 58 v y 59 r. 1358, febrer 20. Valencia. Prohibició de construir cases amb porxos i amb façanes de muntants de fusta ("barandats") després del greu incendi que va sofrir Morella el 1356.



44



45



46

CARRERS I PLACES

La forma orgànica dels carrers i de les places d'origen medieval ha despertat des de sempre la curiositat d'historiadors, arquitectes i fins i tot sociòlegs. Per aquest motiu disposem de moltes teories sobre el seu origen, que responen a la seva configuració. Richard Sennett afirma que el llibre sagrat de l'Islam, l'Alcorà, conté normes precises sobre la col·locació de les portes i la relació espacial de portes i finestres. Al Carie medieval, la ciutat musulmana s'havia de construir d'acord amb aquestes indicacions i així ho exigien les institucions de la ciutat. A més, la forma de cada edifici havia de guardar relació amb la dels altres, els edificis havien de ser conscients els uns dels altres. No es podia per exemple, bloquejar la porta d'un veí. La religió per tant, decretava el context arquitectònic, encara que aquest context no fos de carrers longitudinals.

El carrer medieval era l'espai que quedava després que es construïssin els edificis, era l'espai que quedava després que les persones afirmaren els seus drets i poders. Els constructors van aixecar tot allò que van poder i els veïns empenien constantment lluites legals contra les construccions dels altres (Sennett, 1997, p. 207). El resultat de la manca de planificació en l'alineació de les façanes la podem observar en els carrers més estrets de Morella com és el de la Presó, de Garcia i dels Colomer (Fig. 43-45).

Un factor que va ser determinant per la forma dels carrers medievals va ser el comerç a l'espai obert. L'economia urbana medieval feia que el carrer fos molt permeable. Les finestres de cada botiga mostraven els productes a qui passaven pel carrer i fins i tot es van inventar enginyoses finestres amb porticons de fusta que es plegaven i servien d'aparadors. El primer edifici conegut amb finestres d'aquest tipus data d'inicis del segle XII. Les parets en planta baixa van començar a tenir gran importància per a exposar els productes i a poc a poc el pati medieval va quedar vinculat de la mateixa manera a l'activitat econòmica del carrer. El pati servia tant d'expositor com de lloc de treball i la seva entrada es va anar ampliant gradualment de tal manera que la gent pogués veure el que passava dins.

Fig.44-46 Carrers estrets on no hi ha una alineació de les façanes resseguint un traçat rectilini: carrers de la Presó, de Garcia i dels Colomer. (Fotografies de l'autora, 2019).



Morella, en la seva condició de nucli fort i defensiu, té carrers estrets i poques places. Llevat de tres places: la dels Estudis, a l'entrada pel portal dels estudis, la de l'Església, i la de Colom, que és un espai obert recuperat després d'enderrocar els edificis que l'ocupaven, les altres que s'anomenen places són en realitat eixamplaments del carrer o encreuaments: Sant Francesc, Tarrascons, Sant Joan, de l'Aljub, de la Font, i Sant Miquel. Tradicionalment s'anomena plaça al carrer principal, Blasco d'Alagó, tot i que mai ha tingut la configuració d'una plaça, però des de temps medieval és ocupada pel mercat, i és el principal centre d'intercanvi, punt de trobada i centralitat en diverses festivitats locals.

Com es pot visualitzar en el plànol (Fig. 47), si mirem el pendent dels carrers, podem distingir tres tipus: paral·lels a les corbes de nivell (carrers de color vermells), costes en forma de rampa prolongada (rosa) i costes amb escales (granat). Per descobrir l'ordre d'aparició dels carrers Caniggia explica que el trajecte matriu en zones de fort pendent sol ser paral·lel a la topografia i el progressiu naixement de trajectes d'implantació poden ser perpendiculars al pendent o en diagonal (Caniggia, 1995, p. 88). Aquest procés de creixement és l'origen dels recorreguts en zig-zag característics de Morella i dels edificis en cantonada als encreuaments de carrer en diagonal (Fig. 35).

Fig. 47. Plànol d'accessibilitat dels eixos virtuals dels carrers de dins el nucli urbà. (Elaboració pròpia).

Escala 1/5.000

LLEGENDA

- Carrers plans.
- Carrers en rampa.
- Costes amb escales.

MEMÒRIA CONFIGURATIVA EN LA FORMA URBANA

Partint dels estudis de connectivitat i integració fets amb Dephtmap, l'eina informàtica de Space Syntax (Hillier, 1996), veurem un interessant cas de memòria "genètica" (*embedded memory*) en l'estructura urbana de Morella. Space Syntax no només és útil per mostrar allò que és previsible des d'un punt de vista intuïtiu, en aquest sentit no seria necessari. El que és rellevant és que pugui mostrar coses imprevistes i canviar el focus de la recerca, com en aquest cas.

L'arquitecte necessita eines analítiques, que incorporin coneixement geogràfic, històric, estètic, psicològic i social, de tipus interdisciplinari, que l'ajudin a comprendre l'estructura urbana com un tot, per anticipar impactes globals i locals de l'arquitectura. El Space Syntax sorgeix de la interacció entre matemàtiques, arquitectura, informàtica i ciències socials, com una eina teòrica i pràctica, capaç de sistematitzar milions de dades i ajudar-nos a entendre l'estructura urbana. Precisament, l'objectiu de Bill Hillier va ser entendre a més de les lleis de la configuració de la ciutat, les lleis socials sobre l'ús de la forma urbana, i les lleis de la forma urbana sobre la societat.

L'estructura profunda de la forma de la ciutat és una realitat autònoma en si mateixa, que no és fixa, sinó part d'un procés dinàmic. Partint d'aquesta premissa cal estudiar les lleis de la configuració de l'objecte arquitectònic en si mateix, però això no és suficient per entendre la ciutat, sinó que caldrà complementar l'anàlisi amb la informació històrica de mapes, plànols, dibuixos antics i documents d'arxiu, i també amb la informació sobre l'ús de forma urbana a escala visual de l'ull humà.

El primer plànol (Fig. 48) analitza la connectivitat dels carrers. Mostra la probabilitat que els vianants i conductors utilitzin un camí o un altre, i també quins espais públics tenen la probabilitat més alta de ser utilitzats. L'escala de color il·lustra el resultat, en blau menor probabilitat d'ús i en vermell major probabilitat. Aquest plànol captura l'essència de Morella: gent que es mou i interactua en l'espai, compartint, creant i innovant, una xarxa social i economia d'activitat que té lloc als carrers i a l'espai obert. El plànol il·lustra com el focus dels estudis de Space Syntax és la interacció entre l'espai obert i la vida urbana. Però la manera com es representa la informació no és la típica dels estudis sobre l'ús de l'espai. Space Syntax representa una versió més tècnica, lògica i abstracta per estudiar la vida urbana.

En el segon plànol (Fig. 49) el color mostra una degradació de la integració visual a l'espai obert. Si es comparen els dos plànols, podem observar que hi ha un carrer que té la màxima connectivitat i la màxima integració visual. El punt "1" es correspon amb l'Ajuntament de Morella, i el punt "2" amb *cinc cantons*, un encreuament entre cinc carrers al cor de la ciutat. Precisament, els dos punts ("1" i "2") formen part del carrer Segura Barreda, que continua amb el carrer Blasco d'Alagó, l'àrea més turística i comercial de la localitat. Però si fins aquí l'anàlisi

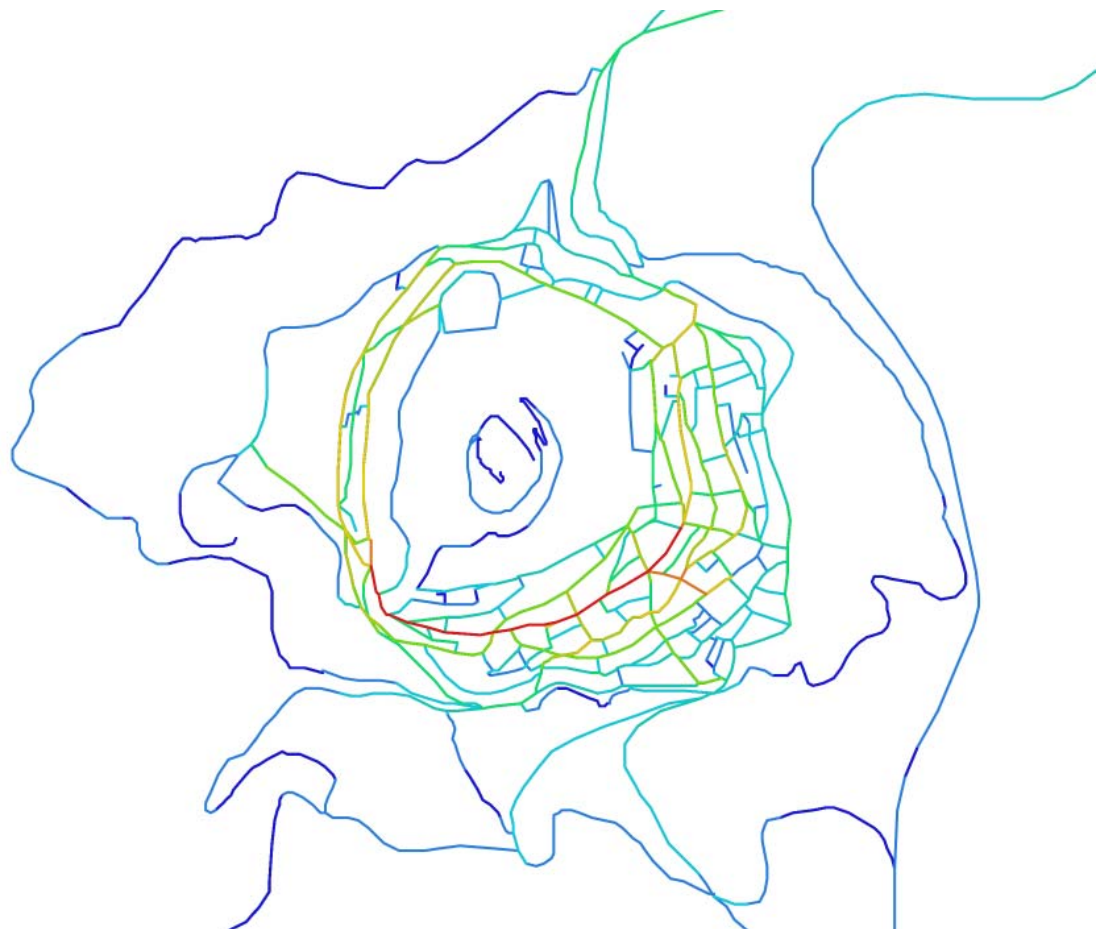


Fig. 48. Plànol d'anàlisi de la connectivitat dels carrers a Morella realitzat amb Dephtmap, de Space Syntax. (Elaboració pròpia).

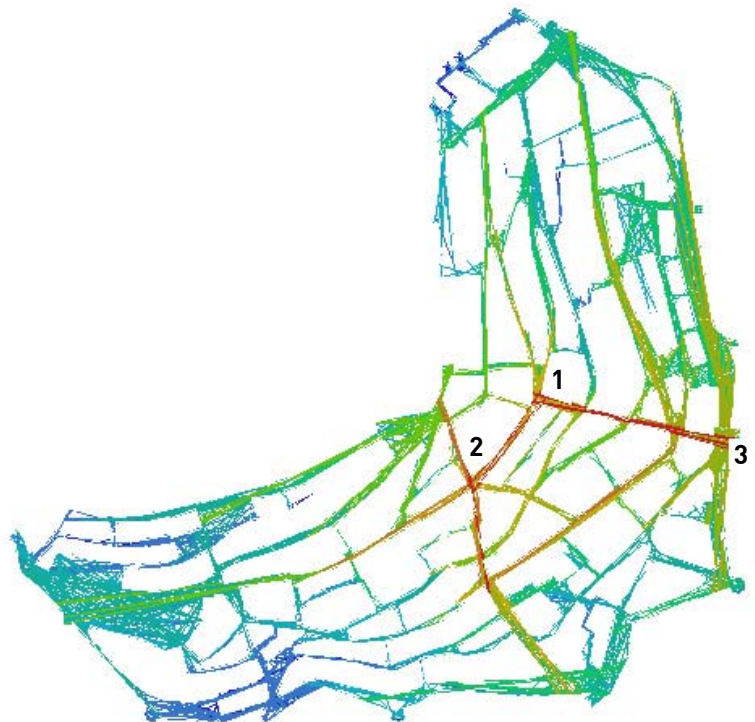


Fig. 49. Plànol d'anàlisi de la integració visual de l'espai obert dins de les muralles de Morella, realitzat amb Dephtmap. (Elaboració pròpia).

LLEGENDA

- Nivell alt
-
-
-
-
-
- Nivell baix

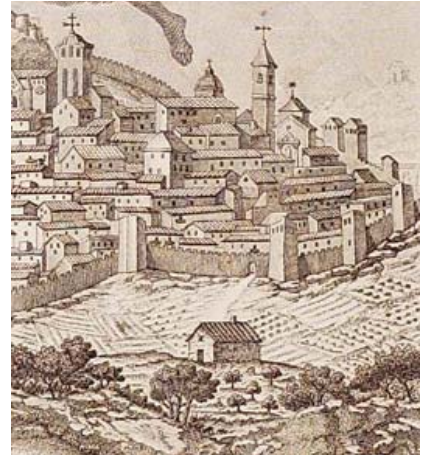
amb Space Syntax té una correspondència clara entre forma i funció, el punt "3" del plànol crida l'atenció, perquè el resultat de l'anàlisi no és correspon amb el que ens diu la simple intuïció al lloc. En aquest espai obert que identifica l'anàlisi digital com un lloc de gran interacció visual no hi ha vida social, no hi ha cap activitat comercial ni pública. És un encreuament on el vianant no té cap prioritat respecte als cotxes. L'entorn d'aquest espai obert està delimitat d'una banda per l'antiga muralla, i de l'altra per la part de darrere d'un gran bloc d'habitatges construït en els anys noranta.



50



51



52

Aquesta aparent anomalia que mostra l'anàlisi digital ha servit per posar el focus en aquest recorregut marcat en vermell, que uneix l'Ajuntament amb la torre Alòs de la muralla passant per la costa de la Presó i el carrer de l'Aljub. Un primer motiu per explicar que la integració visual sigui tan elevada respecte el conjunt del nucli urbà és que tots els carrers de Morella tenen curvatura i aquest tram és recte. Al creuar la informació amb els documents històrics disponibles, ràpidament es comprova que en el passat vora la torre Alòs hi havia un antic portal de la muralla. En diversos plànols històrics i gravats veiem representada aquesta porta d'entrada i sortida a la ciutat, i el camí a continuació (Fig. 50-52).

En aquest cas l'anàlisi digital amb Space Syntax sobre la forma urbana ajuda a descobrir una estructura social-cognitiva de la forma, ja oblidada pels usuaris, però que ha sobreviscut sota la construcció física actual, donant significat a la forma urbana com un tot, i fent possible la relació entre memòria i forma de manera explícita, d'una manera innovadora.

Les observacions al lloc són l'element final que demostra l'existència de l'antic portal. L'entrada a la torre Alòs està situada cinc metres per sota del nivell del carrer Pujada dels Llavadors, i per accedir cal baixar unes escales. Al costat del portal que dona accés a la torre hi ha les restes de l'arc d'un altre portal, que sense cap dubte és el d'Alòs. Aquestes pedres que queden de l'antic arc de mig punt es poden identificar des de dins i també de l'exterior de la muralla. A la part exterior hi ha una font, actualment utilitzada pel ramat. L'existència d'aquesta font natural és un altre indicador de la importància d'aquesta porta, perquè la relació entre portals i fonts es repeteix en moltes ciutats medievals. Però s'observa que no ha perdurat el traçat de l'antic camí. Aquestes observacions desperten més preguntes: ¿perquè la porta està soterrada? ¿El mur adjacent a la torre es va ensorrar? ¿En quin moment i perquè es va tapiar? Hi ha alguna cosa a l'entorn immediat de la Torre Alòs que no funciona. Es tracta d'una acumulació de problemes que s'han creat ignorant la història i la memòria d'aquest lloc. Allà, no hi ha nens jugant, ni persones parlant, els vianants no tenen espai perquè és un camí per als cotxes. A més, l'edifici d'habitatges té una porta d'estacionament de grans dimensions davant de la Torre Alòs.

Fig. 50. Plànol històric en el que identifiquem el camí que ja no existeix. Morella 1730.

Fig. 51-52. Litografia de Tomàs Rocafort, de principis del s. XIX, en la que es pot identificar el portal desaparegut, al costat de la torre Alòs (Puerta Lanos).



53



54



55

Per poder reconstruir una història dels esdeveniments que expliquen l'actual situació del lloc, ha estat necessari buscar en els llibres d'història i en els arxius. Tant l'Arxiu Nicolau Primitiu de València com el mateix Arxiu Municipal de Morella han estat la clau per poder conèixer els esdeveniments que expliquen la configuració actual de la torre i de l'espai obert. En aquest exemple, la finalitat de reconstruir el passat no és fer un projecte de millora de l'entorn ni reivindicar el retorn a l'estat anterior —que resulta gairbé impossible—. L'objectiu és entendre perquè hi ha un problema en aquest indret i quines són les decisions del passat que han protat a l'actual situació.

El document més antic en el que es fa referència a la porta d'Alòs és el Decret Sinodal del Bisbe Paholach de Juliol de 1310. Per a delimitar les parròquies morellanes es fa referència a tres torres de la muralla, la del Forcall (també anomenada d'en Camarassa) la de Sant Mateu i la del Portal d'Esteve Ciurana. Aquesta darrera, tenint en compte que els Ciurana van ser uns dels venedors del solar sobre el qual s'assenta el barri del "Sòl de la Vila", el Dr. Grau Montserrat no va dubtar en afirmar que es tractava de la torre i porta d'Alòs (Salvador Gaspar, 1996, p. 672).

Precisament el període més crític de conservació de les muralles i del castell va ser la tercera guerra carlista. A mitjans de 1873, les fortificacions morellanes estaven mig destruïdes, i els recursos per obrar eren molt escassos. Entre 1873 i 1875 amb recursos del mateix Ajuntament es van arreglar les fortificacions morellanes. En la memòria de les obres de reconstrucció, sobre la torre Alòs (torre de Lanos) es diu: "Esta parte que se hallaba en un estado completo de inutilidad, atendido a no existir más que sus muros y estos en la parte interior bastante ruinosos, se ha reformado terraplenando el interior y construyendo en la parte alta un fuerte muro aspillado que cruza sus fuegos con los dos lienzos de muralla que tiene a sus costados, lo mismo que los que miran al campo, como asimismo una garita de cal y ladrillos" (Salvador Gaspar, 1992, p. 433). Per tant, és en aquest moment, amb els pocs recursos que es disposava, quan es va terraplenar la torre i es van reconstruir les espitlleres, tot i que en cap moment es parla del portal, probablement tapiat a conseqüència de la guerra. Si l'elevada integració visual que mostra Space Syntax és positiva pel desenvolupament de l'activitat urbana, en la mateixa mesura és

Fig. 53. Restes de la porta desapareguda. (Fotografia de l'autora, 2016)

Fig. 54. Vista del que va ser la plaça de l'Aljub. (Fotografia de l'autora, 2016)

Fig. 55. Vista del carrer que dirigeix a la porta, actualment oculta pel canvi de nivell del carrer. (Fotografia de l'autora, 2016)

negativa en el cas d'un atac a la ciutat. Motiu evident per tapiar la porta que dona un accés tan directe al cor de la ciutat.

La provabilitat de que existís encara però estigués tapiat és alta, perquè en els períodes de guerra era molt comú tapiar les portes per tenir un major control militar de la ciutat. Al llibre *Historia de Morella y sus Aldeas* (Segura Barreda, 1868) s'explica que la porta Ferrissa es va tapiar durant la guerra de la Independència, però es va reobrir el 1649. També que el portal de la Nevera es va bloquejar a principis de la guerra Carlista, però que es va reobrir el 1868. El portal d'Els Estudis va ser l'únic que es va mantenir obert en les dues guerres.

A l'Arxiu Municipal de Morella està la memòria del Projecte urbà de 1934 (Fig.56) de la creació de la carretera CV-177 per a cotxes que travessa el nucli per dins les muralles, i que ha donat forma al carrer Pujada dels Llavadors.¹⁶ La creació d'aquesta carretera per a cotxes suposava enderrocar l'antiga muralla de fortificació vora la torre de la Font i elevar el nivell del carrer vora la torre Vella i la torre d'Alòs, per tal de facilitar el transit rodat. En aquell moment el progrés era la prioritat de les autoritats, que volien facilitar per damunt de tot el pas de camions fins a la Fàbrica del Tint. En la imatge (Fig. 57) es pot observar l'estat previ a l'obra, al voltant de l'any 1920.

D'altra banda, gràcies als testimonis escrits d'historiadors locals sabem que davant de la torre Alòs hi havia una plaça amb una cisterna, que va ser tapiada el 1968, tal com explica Gamundí Carceller en el seu llibre sobre els carrers de Morella titulat *Nuestras Calles*: "Antiguamente esta calle era una plaza con la misma denominación actual (...) la plaza del Aljibe perdió el tramo que estaba insertado en la calle de Rosario, quedando la parte restante con el nombre de calle en vez de plaza del Aljibe(...) Delante de la casa nº41 de la calle Virgen del Rosario había un aljibe, de ahí el nombre de Plaza del Aljibe, que se cegó en 1968" (Gamundí Carceller, 2007, p. 6). En la seva configuració actual aquest espai obert poc conserva del caràcter de plaça que descriu el morellà.

Aquest mateix any 1968 es van fer obres a les torres de la Font, torre Vella i Torre Alòs, que en aquell moment es trobaven molt deteriorades (Fig.58-59). En la memòria de la visita del 2 d'abril de 1968 de l'arquitecte Ferrant Vázquez, arquitecte restaurador de muralles i castell en època franquista, veiem anotacions sobre la torre Alòs, que descriuen el *Portillo del Tinte* i l'afectació d'un desguàs de la fàbrica del Tint en el mur adjacent a la torre Alòs, pel costat del portal (Fig.60). El desguàs de la fàbrica, més la presència d'una figuera a la part alta del mur que amb les arrels estava destruint la fortificació, fan que el mur es vegi molt abombat i desplomat en paraules de l'arquitecte.¹⁷

Fig. 56. (*Pàgina següent*). DI-4. AMM. Obres Municipals. Document 1, memòria. 1934, agost 1. Traducció completa del document original efectuada per l'autora a l'APENDIX I (Ing. Luis Calduch Pascual, 1934).

Fig. 57. (*Pàgina següent*). En primer pla es pot veure el tram de muralla enderrocada vora la torre de la Font, i al fons la fàbrica del Tint en funcionament. El que és significatiu d'aquesta imatge és el fort pendent del carrer vora muralla sense asfaltar (Roman Beltran, ca.1920).

Fig. 58. (*Pàgina següent*). Fotografia de la torre Vella amb el portal d'accés soterrat feta per l'arquitecte A. Ferrant el 1968. Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez. AAFV 501 / Construcción de muros desaparecidos Recinto Amurallado (19-10-1951-18-6-1968).

Fig. 59. (*Pàgina següent*). Fotografia feta des de la Torre Vella, en la que es pot apreciar l'estat de conservació de la torre Alòs el 1968, realitzada per l'arquitecte A. Ferrant. Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez. AAFV 501 / Construcción de muros desaparecidos Recinto Amurallado (19-10-1951-18-6-1968).

Fig. 60. (*Pàgina següent*). Aixecament de l'estat de la Torre Alòs l'any 1968, on es pot apreciar el rebert de terres que es va fer durant la tercera guerra carlista i l'escapament de la part superior de la torre. A sota podem llegir la següent descripció: "En esta Torre Alòs aparece una portalada igual a la de la Torre Vella y las mismas tres ventanas de primera planta. En la parte alta por estar derribado no se puede saber, aunque por sus dimensiones de planta mayores que las de aquella es posible tuvieran las mismas o más (ventanitas)". AAFV 501 / Construcción de muros desaparecidos Recinto Amurallado (19-10-1951-18-6-1968).

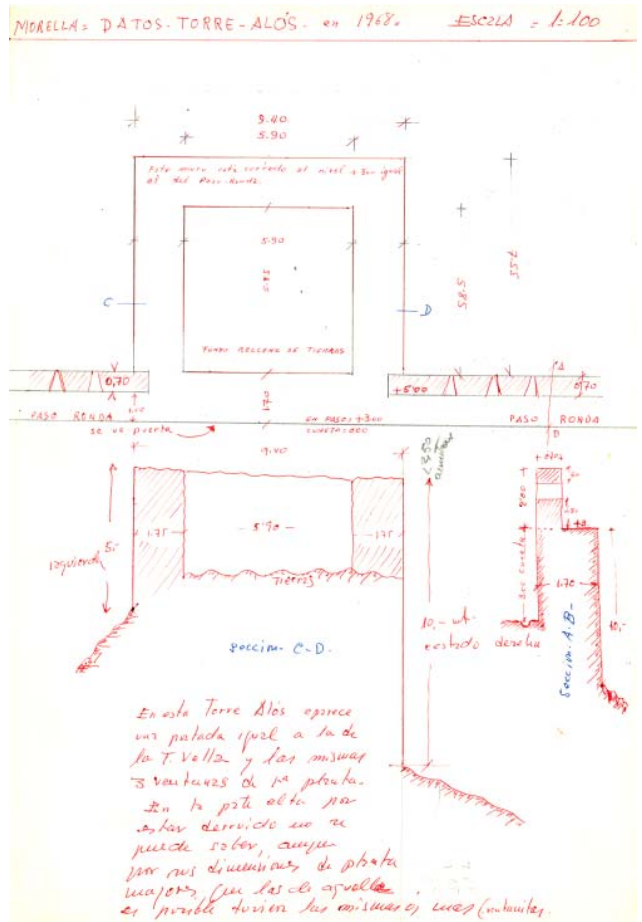
Fig. 61. (*Pàgina següent*). Aixecament de l'estat de la Torre Alòs l'any 1968, on es pot apreciar la secció del carrer vora muralla. AAFV 501 / Construcción de muros desaparecidos Recinto Amurallado (19-10-1951-18-6-1968).

16 Transcripció completa de la memòria a l'apèndix I: documents. DI-4. AMM. (Arxiu Municipal de Morella). Obres Municipals. Document 1, memòria. 1934, agost 1.

17 Transcripció completa de la memòria a l'apèndix I: documents. DI-7 AMM. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1950, abril 2.

Antecedentes. Para evitar el peligro que representa el transito de vehiculos por las estrechas y empinadas calles de Morella, el Ayuntamiento de esta Ciudad acordó contruir una travesia exterior que uniese directamente la Puerta de San Mateo con la de San Miguel, a las cuales afluyen las principales carreteras que ponen en comunicacion esta Ciudad con Castellón, Zaragoza y Teruel y los caminos vecinales que la unen a los pueblos proximos, evitando con la construccion de esta travesia el obligado paso por las calles, de los vehiculos que no tuviesen necesidad de detenerse en la poblacion.

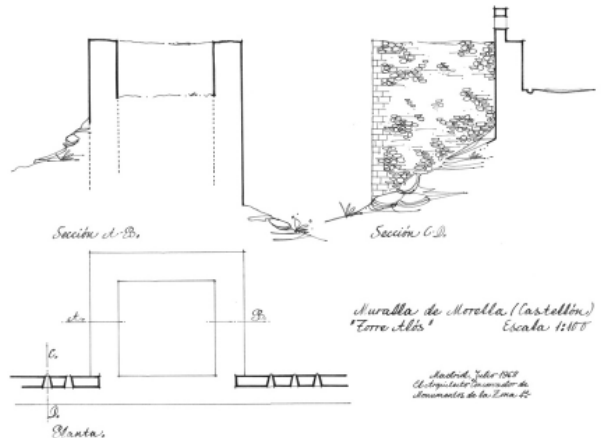
56



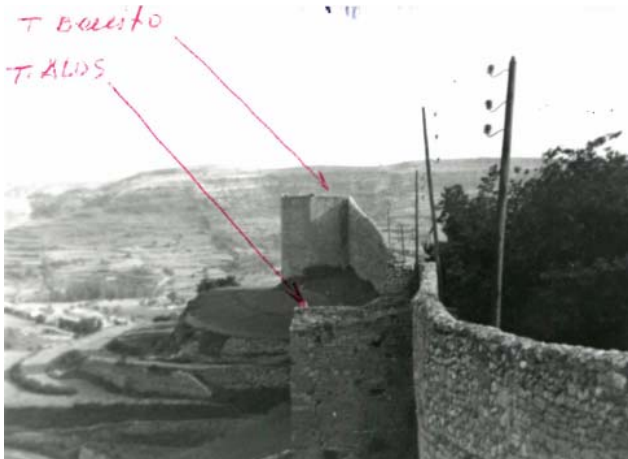
57



60



58



59

61

El constructor Francisco Blanco García en la memòria de dia 10 de febrer de 1968 Sobre el *Portillo del Tinte* diu que: “Terminándose restauración, que lo ha sido en una extensión de 20 x 8 x 1 metros, por haberse demolido súbitamente. Creemos que no constaba en anterior proyecto”. En el croquis on s’indica la posició d’aquests 20 metres lineals reconstruïts podem confirmar que es tracta del mur adjacent a la torre Alòs el que es va ensorrar.¹⁸

Seguint la pista de l’obra de reconstrucció del tram de muralla adjacent a la torres Alòs, al COAC de Lleida, on hi ha dipositat l’arxiu fotogràfic de l’arquitecte Ferrant, amb més de 350 fotografies sobre monuments de Catalunya, Balears, Comunitat Valenciana i altres regions d’Espanya, s’han localitzat les fotografies que documenten l’estat del mur i el procés de reconstrucció. En la primera fotografia es pot apreciar al marge dret, vora la cantonada de la torre Alòs, les restes de l’arc de l’antiga porta, però també corroborem que no hi havia pas. En la imatge més antiga (Fig. 62) s’observa una muntanya de runa als peus de les restes del mur, en la següent (Fig. 64) apareixen els obrers i veiem com han construït un contrafort a la part baixa del mur. En la tercera (Fig.65) s’està completant la part més alta del mur i la darrera (Fig.66) l’obra apareix finalitzada.

D’aquesta manera, la recerca sobre aquest tram de mur finalitza aquí sense poder concloure en quin moment del passat aquesta porta va deixar de funcionar com a tal, futurs estudis podran continuar seguint les pistes d’aquest fet històric que de moment continua sent un misteri. L’estudi sobre el passat històric del portal d’Alòs de la muralla de Morella, té com a objectiu descobrir la memòria oblidada, a partir de diferents traces documentals (plànols històrics, etc.) traces psíquiques-afectives (observació sobre el que no funciona) i empremtes “cerebrals” (memòria en la forma), amb la finalitat de revivre una memòria oblidada que té repercussions en el present del lloc. Recuperar la memòria que ha caigut en l’oblit és una eina per poder comprendre, discutir i fer controvèrsia.

Les traces del portal d’Alòs no s’han esborrat, no estan oblidades, simplement s’han tornat inaccessibles. Gràcies a les noves tecnologies informàtiques, hi ha maneres de localitzar els conflictes inconscients. El Space Syntax ens pot mostrar informació oculta que guarda la configuració d’una forma urbana, quan un pas històric queda impedit. Aquest camí aparentment esborrat apareix en l’anàlisi de l’accessibilitat actual. Una de les lliçons de la psicoanàlisi de Freud és que oblidem molt menys del que ens pensem, podem trobar una experiència traumàtica de la infància amb l’ajuda de processos específics del que anomenen *talking cure*. Avui dia la medicina comprova com es pot recuperar la mobilitat d’un braç a partir de la recuperació de les sensacions de moure’l, que són del passat, però es poden portar al present, i canviar el futur.

Fig. 62. (*Pàgina següent*). Fotografia de l’arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida.

Fig. 63. (*Pàgina següent*). Fotografia de l’arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida.

Fig. 64. (*Pàgina següent*). Fotografia de l’arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida.

Fig. 65. (*Pàgina següent*). Fotografia de l’arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida.

Fig. 66. (*Pàgina següent*). Fotografia de l’arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida.

¹⁸ Transcripció completa de la memòria a l’apèndix I: documents. DI-6 AMM. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1950, febrer 2.



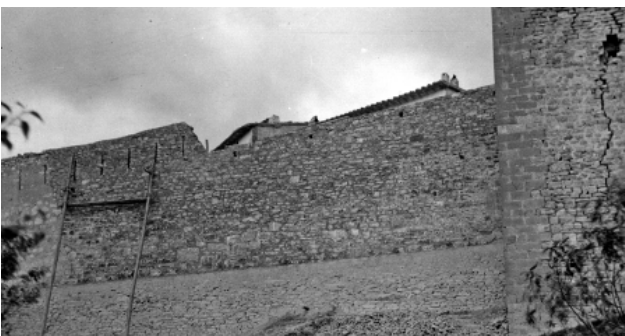
62



63



64



65



66

6.1.4 HIPÒTESIS DE FASES DE FORMACIÓ

ESTUDI DEL PARCEL·LARI

A partir de l'estudi de les parcel·les del cadastre actual i gràcies al coneixement sobre les formes tradicionals de configuració de l'espai públic i privat podem trobar hipòtesis sobre diferents fases formatives de la ciutat. El focus en aquest cas es posa sobre l'edificació base: precisament aquella apropiada per l'habitatge de les famílies.

Un aspecte a observar de les parcel·les és la seva dimensió, que ofereix una important pista per reconstruir la història dels límits de la trama urbana. Mesurant els amplex de parcel·la d'un mateix carrer, es poden detectar regularitats. Es pot especular sobre les intencions de l'agrimensor medieval quan es va establir la ciutat, i deduir l'ample de la trama original i les subdivisions o sumes (Whitehand, 2010). En una mateixa època les reparticions es feien de manera més o menys homogènia i la configuració actual és el resultat de segles de compres i vendes, divisions i sumes de parcel·les. Segons Caniggia (Caniggia, 1995, p. 49) en l'edificació base es pot distingir la longitud de la façana tipus que mesura al voltant dels 5-6 m, i la longitud dels edificis que resulten de múltiples sencers d'aquesta façana: 10-12 m, 15-18 m, 20-24 m.

El plànol (Fig. 67) ha estat elaborat a partir de la superposició de la informació disponible al cadastre actual i dels aixecaments de les plantes baixes i/o primeres de les mançanes del nucli urbà realitzats el 1997 per V.Dualde en l'estudi titulat *Area de Rehabilitación Histórico-Artístico de Morella*, dipositats a Arxiu Municipal de Morella¹⁹. Les mitgeres que separen parcel·les i també els murs de les plantes baixes dins de les parcel·les ens parlen d'antigues muralles en les poblacions fortificades, d'antics passos secundaris que les mançanes han tancat i s'han privatitzat, i del creixement de les mançanes en època medieval.

En el plànol del parcel·lari de Morella es pot veure com el carrer Blasco d'Alagó ha estat format a partir de parcel·les amb una mida de façana molt homogènia (Fig.67-"1", Fig.68), de més o menys quatre metres, i que possiblement són de les més antigues del nucli urbà. Aquelles que són més grans, tenen una façana d'uns vuit metres, justament el doble. El mateix s'observa al carrer Mare de Déu del Pilar (Fig.67-"2", Fig.69), on la mida de façana original és d'uns 5-6 metres. Apareixen unitats més petites (3 m) que representen divisions i més grans (10 m) que sumen unitats per fusió de diverses unitats de façana, com es pot fàcilment constatar per la posició dels murs de càrrega, siguin mitgeres o murs interiors. L'aixecament dels murs per tant, és molt útil per entendre divisions i unions de parcel·les. Però en les obres més recents la situació és una altra, les grans parcel·les dins el nucli urbà, quan no són cases-palau són blocs de pisos o comunitats de veïns, que poca informació aporten sobre l'evolució antiga.

Fig. 67. (Pàgina següent) Plànol d'anàlisi de les parcel·les més antigues a partir del cadastre actual. (Elaboració pròpia).

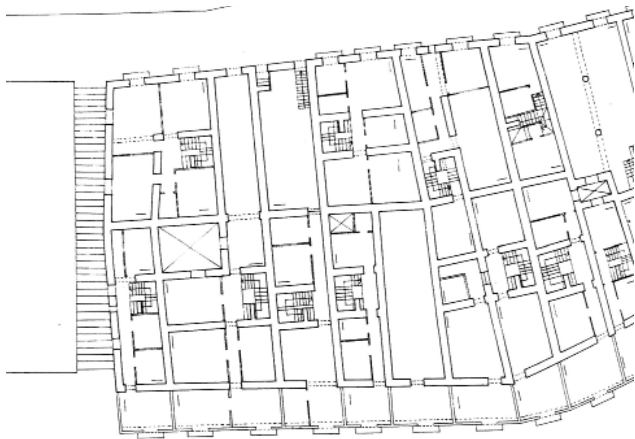
Escala 1/2500

LLEGENDA

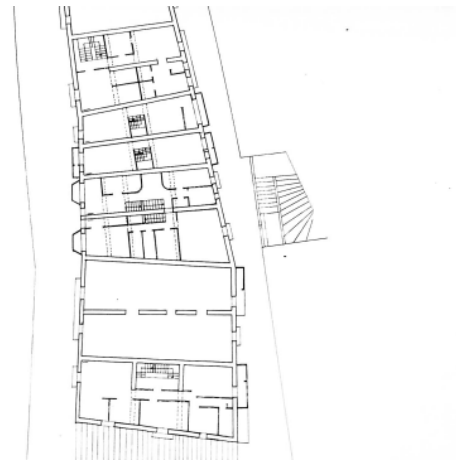
- Divisions de parcel·les més antigues
- Estructures muràries dins la parcel·la
- Mançanes que s'analitzaran a continuació:
 - 1- Mida de façana original de 4 m.
 - 2- Mida de façana original de 5 m.
 - 3 i 4- Unió de parcel·les originals per formar palaus.
 - 5 i 6- Avançament de les parcel·les sobre el carrer.
 - 7 i 8- Creixement posterior en forma d'espina de peix.

¹⁹ A.M.M. (Arxiu Municipal de Morella), Sig. 1107. Any 1997

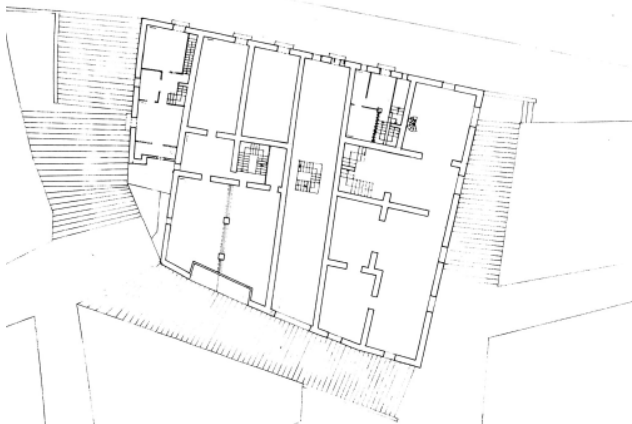




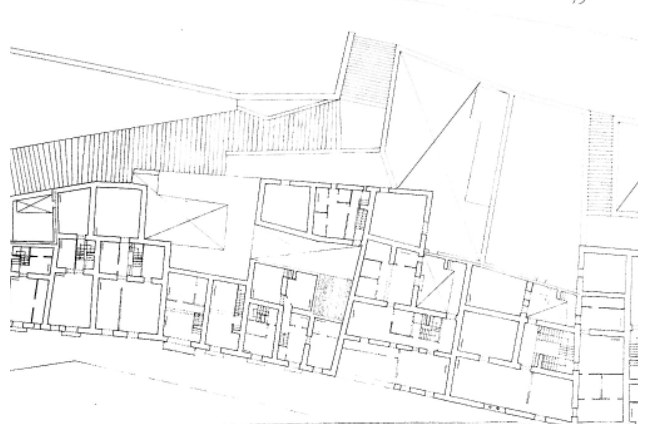
68



69



70



71

Fig. 68. Aixecament de murs entre carrer Mare de Déu de Vallivana, Blasco d'Alagó i el carreronet de l'Hostal. Font: A.M.M.

Fig. 69. Aixecament de murs entre carrer Mare de Déu del Pila, Sant Julià i la costa de la Mare de Déu del Pilar. Font: A.M.M.

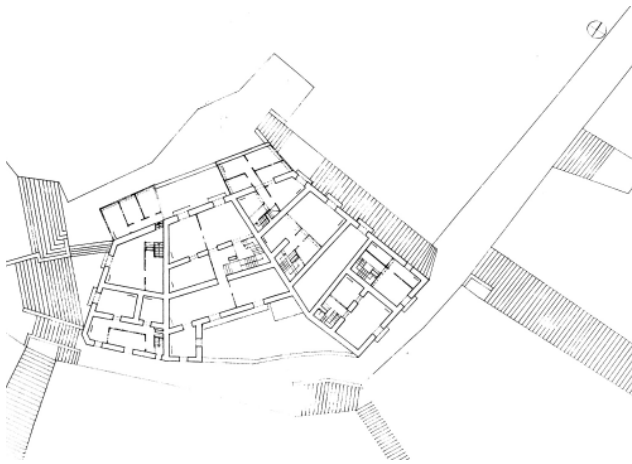
Fig. 70 Aixecament de murs de les cases-palau del *Cardenal Ram* i del *Compte de Creixells* i de la resta de mançana. Font: A.M.M.

Fig. 71 Aixecament de murs de les cases-palau de *Benigànim* i del *Marqués de Cruïlles* i de la resta de mançana. Font: A.M.M.

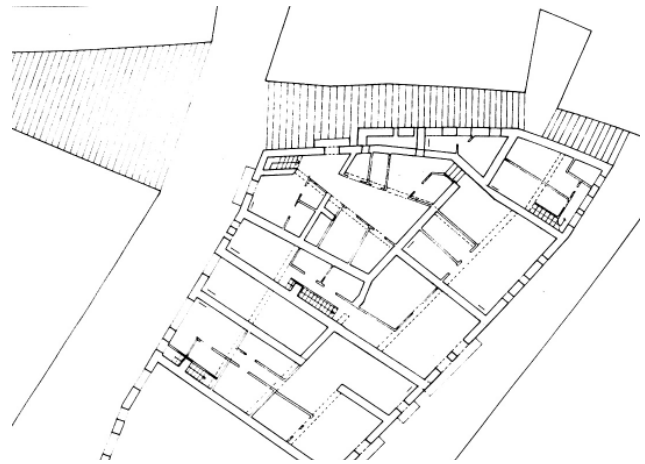
Seguint amb l'estudi de les dimensions de façana i de les mitgeres podem comprovar que algunes de les cases-palau existents que estan situades enmig de les mançanes residencials són el resultat de la suma de diferents parcel·les. La *del Cardenal Ram* i la del *Compte de Creixells* (Fig.67-"3", Fig.70) estan situades al carrer Blasco d'Alagó i podem constatar que la seva estructura de murs està situada sobre els murs de càrrega de les parcel·les anteriors. En canvi, en el cas de les cases-palau del carrer Mare de Déu: la del *Marqués de Cruïlles* i la de *Rovira*²⁰ (Fig.76-"4", Fig.71) la mida de la façana és el doble de la unitat de parcel·la de l'edificació bàsica del carrer, però la seva estructura muraria és paral·lela a la façana, és a dir, presenta crugies travesseres. Veiem en aquest exemple una de les excepcions de la tipologia més comuna de cases, la de crugies longitudinals. L'altre cas representatiu de la tipologia de crugies travesseres són les cases als extrems de les mançanes allargades.

Un altre aspecte important en l'estudi de les parcel·les de propietat és la forma d'aquestes. Quan el terreny era pla, les parcel·les residencials es van crear com una sèrie de formes rectangulars, aquesta és una norma habitual en els processos de creixement d'àrees d'habitatge. Això ens permet identificar l'origen de la forma de les propietats i els posteriors creixements de l'edificació dins la parcel·la (Strappa, 2003).

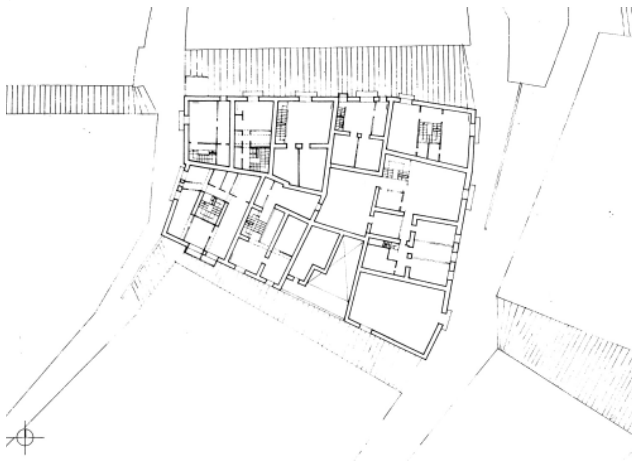
²⁰ Segons Manuel Milián Boix aquesta casa-palau és reconeguda popularment perquè s'explica que el 1410 Sant Vicent Ferrer, va fer allà un miracle al ressuscitar un nadó.



72



73



74



75

En el cas de Morella, a partir del cadastre observem que gran part de les parcel·les entre mitgeres són passants, és a dir, tenen façana en dos carrers, el més antic dels dos és el perpendicular a les línies divisòries de propietat. Un gir en la línia de mitgera que es repeteix en diverses parcel·les consecutives és un indicador de creixement posterior. El carreró Roig (Fig.67-"5", Fig.72) vora l'arxiprestal, és un clar exemple. El creixement de la parcel·la no continua les línies dels murs de càrrega el que indica que és un traçat posterior, un creixement de les parcel·les sobre el carrer en planta primera, formant un porxo. S'observa que l'antiga línia de façana de carrer s'ha conservat en planta baixa. Un altre exemple és la mançana entre el carrer Sant Julià i de la Confraria (Fig.67-"6", Fig. 73), en la que les parcel·les ressegueixen de manera més o menys perpendicular el traçat del carrer Sant Julià, que no és rectilini. Però a la costa de la Presó s'observa un creixement de la mançana que ocupa en planta baixa les escales de la costa.

Fig. 72 Aixecament de murs entre els carrers Costa Zurita i Costa del Vaquer, vora la plaça de l'Arxiprestal. Font: A.M.M.

Fig. 75 Aixecament de murs entre carrers de Sant Julià, de la Confraria i la Costa Presó. Font: A.M.M.

Fig. 74 Aixecament de murs entre els carrers Costa del Graner i Costa del Vaquer, vora la plaça de l'Arxiprestal. Font: A.M.M.

Fig. 75 Aixecament de murs entre carrers de Guimerà i dels Soli. Font: A.M.M.

En els traçats més antics la longitud de les mançanes és molt llarga, però amb el temps la tendència va ser la de disminuir-la. El parcel·lari residencial s'organitzava sempre al voltant d'un carrer important, a banda i banda, i aquest camí principal es va completant amb nous recorreguts habitualment paral·lels. Normalment les profunditats de parcel·les també són regulars, de manera que la separació entre carrers paral·lels sol ser equivalent al doble de la profunditat de la parcel·la, entre uns 30 i 50 metres. En el cas de Morella les mançanes estan molt condicionades per la pendent de terreny. Entre carrers paral·lels (que

ressegueixen els corbes de nivell) apareixen carrers perpendiculars, que normalment són costes amb escales, i al voltant de les principals costes les parcel·les giren creant traçats en espina de peix, és a dir, perpendiculars. La mançana entre les costes del Graner i del Vaquer (Fig.67-"7", Fig.74) és una mostra de com el traçat clarament gira en el sentit perpendicular. D'altra banda, si observem el carrer de Guimerà (Fig.67-"8", Fig.75), veiem una altra manera de créixer en forma d'espina de peix al voltant d'un carrer amb pendent pronunciat buscant crear nous carrers plans resseguint les corbes de nivell.

Aquestes hipòtesis són exemples del potencial d'informació que les línies de propietat del cadastre, guarden com memòria en la forma. Aquesta informació pot ser de gran utilitat per al projectista que en entendre l'estructura configurativa de la parcel·la pot donar continuïtat a la història, que ha perdurat durant segles.

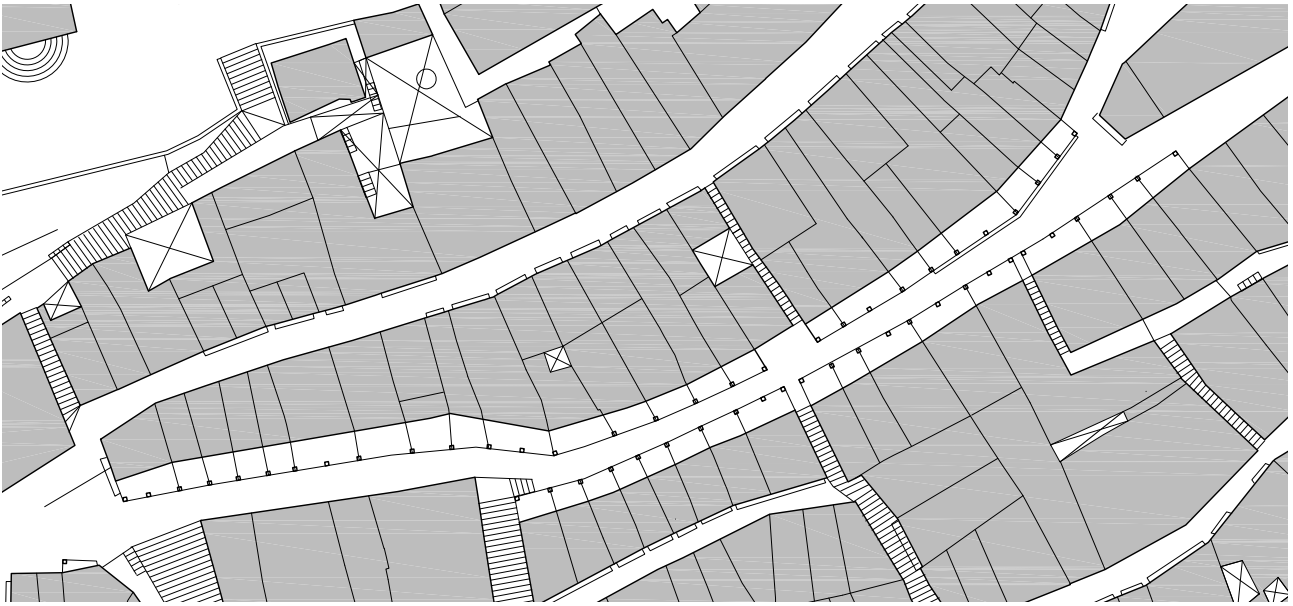
DOCUMENTS HISTÒRICS

Una altra font fonamental per estudiar la fase formativa d'una ciutat i la seva configuració formal són els documents dels arxius històrics de la ciutat. Segons Manuel Grau i Montserrat (Grau Monserrat, 1990) als arxius de Morella —Arxiu Històric Eclesiàstic²¹ i Històric Notarial²²— es complementen admirablement. Però també l'Arxiu de la Corona d'Aragó de Barcelona, i l'*Archivo Historico Nacional*, tenen dipositats documents clau per la reconstrucció de les fases formatives de Morella.

Les ciutats es van desenvolupar a poc a poc, quan hi havia la necessitat i en alguns casos van estar els mateixos habitants, els propietaris dels terrenys, els compradors i els notaris, els que li van donar una forma a alguns carrers de la ciutat, subdividint les parcel·les agrícoles per construir habitatges. Aquests són casos de decisions col·lectives que havien de prendre's de tant en tant: eixamplament de carrers, reformes i reconstruccions, reparcel·lacions de mançanes a conseqüència d'un canvi d'ús, rudimentàries disposicions d'higiene, etc. Els historiadors de Morella des del segle XIX han localitzat nombrosos documents que donen informació sobre les fases formatives del teixit urbà. D'altra banda, les mateixes descripcions dels historiadors dels segles anteriors també ajuden a comprendre el passat més recent. En resum, les dades més significatives que s'han recopilat són:

21 L'Arxiu Històric Eclesiàstic de Morells té un doble origen: primer, la documentació d'arxiu pròpiament dita, que començà a arregar-se al segle XIV i, segon, la *Biblioteca*, fundada entre 1577 i 1594 pel morellà Francesc Sancho, bisbe de Segorb, que va donar els seus llibres, segons testament de 1578, per l'Arxiprestal de Morella. En 1661 es varen reunir ambdós fons. L'any 1840, al final de la Primera Guerra Carlista, una bomba va causar moltes destrosses en l'arxiu. Va poder salvar-se una bona i entre els anys 1847 i 1877 els va ordenar l'historiador mossèn Segura Barreda tot i aprofitant la seva tasca per la seva obra *Morella y sus aldeas*. Després va sofrir molt els anys de la guerra civil del 1936 i tot el que ara es conserva va ser recuperat per Milián Boix. El més important de la documentació no específicament eclesiàstica són el mig miler de protocols notariaus que van del 1337 al 1708, adquirits pel clero o per donacions de particulars.

22 Pel que fa a l'Arxiu Històric Notarial en ell es conserven els protocols de Morella i de les "aldees". El protocol més antic és de l'any 1307 i arriba fins a l'actualitat (Milián Boix, 1952, p. 24,25).



1. Autorització per a la construcció de cinquanta “obradors” a la plaça per a fer la fira i el mercat (doc. 1256).
2. Autorització per canalitzar l'aigua de la font de Vinatxos, i per construir l'aqüeducte que porta aigua a la ciutat (doc. 1273; veure transcripció a l'apèndix I: documents. DP-2. ACA).
3. Autorització per a la construcció del barri Sol de la Vila (doc. 1276; veure transcripció a l'apèndix I: documents. DP-3. ACA).
4. Reformes del nucli edificat, carrer de La Font (doc. 1366).
5. Fundació del convent de les Agustines (doc. 1595) i dels Agustins (doc. 1599).
6. Reconstrucció del barri de Sant Miquel, del qual només han quedat 40 cases després de la guerra de Successió. Se'n reconstrueixen 170. (doc. 1722).
7. Descripció de les propietats dels horts des del portal del Rei fins al portal de Forcall (doc. 1.715 i doc. 1.724; veure transcripció a l'apèndix I: documents. DP-8 AHNM i DP-9 AHNM).
8. Creació del carrer Alt de Sant Francesc i construcció d'habitatges (doc. 1793; veure transcripció a l'apèndix I: documents. DI-2. AHNM).
9. Repartiment en quatre parcel·les del solar que pertanyia al convent dels Agustins (doc. 1864; veure transcripció a l'apèndix I: documents. DI-3. AHNM).
10. Creació del carrer Hort de Baró (doc. 1875).
11. Dessecació de la bassa del poll per criteris higienistes (doc. 1877) i formació d'un jardí urbà amb una font (doc. 1888).
12. Demolicció de cases adossades a la muralla (portal de Sant Miquel) (doc. 1879).
13. Existència de 14 cases a la Costa Sant Joan. Descripció de S. Barreda (doc. 1868).

Fig. 76. Plànol del parcel·lari on es representen les columnes que sostenen els porxos del carrer Blasco d'Alagó, conseqüència del permís de Jaume I per construir en aquest precís lloc cinquanta obradors l'any 1256. (Elaboració pròpia).

Escala 1/1000

El més antic de tots, el document de 1256, que és una autorització de Jaume I per realitzar la fira i el mercat, parla de cinquanta “obradors” i es pot corroborar que el porxo del carrer on es va autoritzar aquest mercat té precisament cinquanta franges entre columnes (Fig. 76).





Fig. 77. (Pàgina anterior) Plànol de Morella.
(Elaboració pròpia).

Escala 1/2000

1- La trama gris indica l'àrea de les deu parcel·les que es van crear amb la venda del solar, segons el document de 1793.

2- La trama gris indica l'àrea del solar (1890m) que ocupava el convent dels Agustins que es va dividir en quatre parts, segons el document de 1864.

En concret s'han analitzat dos casos a partir de les antigues escriptures de propietat que es troben a l'Arxiu Històric Notarial de Morella, el de la creació del carrer Alt de Sant Francesc i la construcció d'habitatges a banda i banda (doc. 1789), i el del repartiment entre quatre propietaris del solar que pertanyia al convent dels Agustins (doc. 1864). Es tracta de dos documents inèdits (DI).

El primer document permet visualitzar la construcció d'un barri dins de les muralles. El barri es comença a construir el 1789 en un terreny que havia estat primer terra de pastura de ramat i després un bancal de cultiu sota el convent de Sant Francesc (Fig 77-1). Aquest bancal, que era propietat de la família Piquer, va ser venut segons consta a les escriptures per urbanitzar un nou carrer i construir cases. A les escriptures de venda s'especifiquen les dimensions de la parcel·lació de cada solar per construir les cases en rectangles de 26 x 40 pams. Aquesta estructura ha perviscut fins a l'actualitat tot i que en les successives guerres de la Independència i Carlina aquestes mançanes es van veure afectades i es van tornar a aixecar amb algunes variacions, sobretot del tipus de partició de parcel·les.

“Sébase por esta escritura pública como yo Doña Francisca de Zaldúa, viuda de Don Miguel Piquer, vecina de esta villa de Morella... otorgo que doy en enfeudación y concedo en establecimiento y treudo perpetuo para siempre a Vicente Palos y Joaquín Palos, jornaleros y vecinos de esta propia villa... un sito o solar para formar una casa cito y puesto dentro los muros de esta propia villa y Parroquia Mayor de ella, en el bancal dicho de Piquer, que tengo debaxo del Convento de San Francisco, que consiste dicho sitio en veinte y seis palmos de ancharia y de cuarenta y ocho palmos de largaria que linda por delante con calle que se deberá formar por medio de dicho bancal para subir del Llano del Estudio al dicho convento de S. Francisco, de un lado con sitio para formar una casa de Gerónimo Monmeneu Alvanil, del otro lado con bancal mío propio y por la parte de arriba con el propio convento de San Francisco y bancal junto a la calle publica en medio que pasa del dicho convento al Cementerio Nuevo”. Notari Josep Sanz. A.H.N.M. (Arxiu Històric Notarial de Morella), Protocols Josep Sanz (1793-1802) Sig. 1128. Full 105 v. 4/11/1793²³

El segon document permet visualitzar la transformació d'una illa sencera dins el nucli urbà (Fig. 77-2). Es tracta d'un canvi d'ús, ja que passa de convent religiós a parcel·les privades, i d'una divisió en quatre parts. La mançana va estar formada probablement cap al 1559, quan es va fundar el convent dels Agustins. L'any 1840 va quedar molt deteriorat per les bombes de la Primera Guerra Carlina, i des d'aleshores va quedar abandonada i descuidada. El 1864 es tractava d'un solar buit amb algunes parets de pedra i una única porta sense destruir, probablement la de l'actual número 17 de carrer Pare Ramón Querol. El document fa referència a la superfície precisa que tenia la parcel·la, que

23 Transcripció completa a l'apèndix I: documents. DI-2. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella) Notari Josep Sanz. Protocols (1793-1802) Sig. 1128. Full 105 v. 1793, novembre 4.

era 1890 m² i que coincideix de manera quasi exacta amb la parcel·la actual si li restem una ampliació lateral. També diu que el carrer de Sant Agustí, actualment anomenat Pare Ramon Querol, no estava numerat i que a la part posterior de la parcel·la hi havia un camí anomenat “de la Mezquita”. D'altra banda fa una descripció precisa de la divisió d'aquesta parcel·la en quatre parts, corresponents a quatre propietaris, descrivint amb precisió els metres de façana i el fons de parcel·la que li corresponen a cada propietari.

“Don Vicente Ortí adquirió en publica licitación un solar del Exconvento de frailes Agustinos de esta villa, en estado ruinoso, procedente antes de dichos frailes agustinos y a hora del Estado, situado en el poblado de esta villa a la calle de San Agustín, que se halla sin numerar, se compone de unas cuantas paredes destruidas y de algunas maderas y materiales y de una puerta, mide una superficie de mil ochocientos noventa metros y linda por la derecha con dicha calle o cuesta, por la izquierda con una casa de la misma procedencia y por espaldas con camino titulado de la Mezquita”(…). Al Don Jose Guardiola le ha correspondido por su cuarta parte el Altar Mayor, la capilla de la comunión (...). Al Don Manuel Antoli de ha correspondido por su cuarta parte un trozo que ocupaba la media naranja y dos capillas de otros tantos altares, (...). Al Don Fermín Gasulla le ha correspondido por su cuarta parte cedida por el Orti un trozo que componían cuatro capillas de otros tantos altares (...).” Notari Gaspar Jovaní y Vidal. A.H.N.M. (Arxiu Històric Notarial de Morella), Protocols Gaspar Jovaní (1860-1870) Sig. 1463. Full 1044 v. 27/12/1864²⁴

EVOLUCIÓ DE LES MANÇANES

Per tal d'analitzar de manera gràfica els canvis en la configuració de la forma urbana al llarg del temps he analitzat quatre plànols des del segle XVIII fins al XX. Mitjançant la superposició d'aquests documents amb la planimetria actual, es pot visualitzar informació interessant sobre la darrera fase formativa de la ciutat històrica.

1. (Fig. 78) *Plano de la villa y Castillo de Morella de 1730*. Aquest és el document més antic en el que es dibuixen els límits de l'edificació dins de la muralla. Tot i que aparentment pot semblar un límit poc realista, es pot deduir una correspondència al superposar-lo amb el plànol de l'edificació actual. El que més destaca d'aquest plànol és, d'una banda, l'existència d'alguns elements arquitectònics que ja no existeixen com la mesquita i la bassa del Poll. D'altra banda, el plànol posa en evidència que en el passat entre les edificacions de la ciutat i la muralla hi havia una franja d'espai obert. Tal com Alberti, Kostof i Saura han defensat, aquest espai buit podia tenir diverses funcions: agrícoles, militars i/o d'oci per la població. Normalment les lleis no permetien edificar i a més era la zona més allunyada del centre.

²⁴ Transcripció completa a l'apèndix I: documents. DI-3. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella) Notari Gaspar Jovaní y Vidal. Protocols Gaspar Jovaní (1860-1870) Sig. 1463. Full 1044 v. 1864, desembre 27.



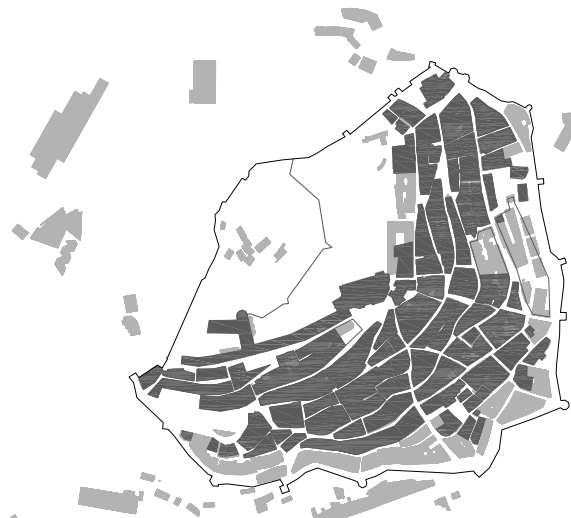
78



79



80



81

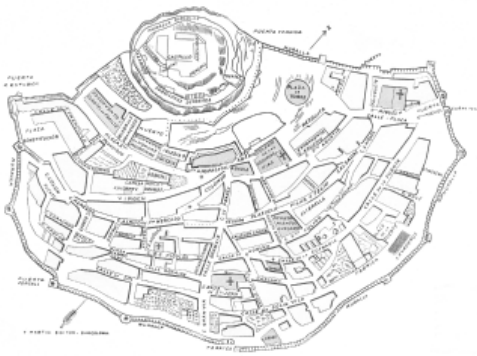
2. (Fig. 80) Còpia d'un plànol publicada el 6 de juny de 1940 per Manuel Salvador Gaspar (Salvador Gaspar, 1980). L'original va ser aixecat pels enginyers miliars del general Espartero per documentar com havia quedat Morella després del bombardeig del mes de maig de 1840. Primer de tot cal dir que la forma que pren la muralla en planta és molt semblant a la del plànol anterior, per tant s'intueix que no es va fer un nou aixecament sinó que es va aprofitar el de 1730 i es van dibuixar les mançanes, el que aporta la primera informació gràfica disponible sobre aquestes. A primera vista, el més destacat en aquest plànol són els buits urbans situats en el solar de l'actual edifici dels Escolapis i en el perímetre de les muralles, l'hort vora el carrer les Revoltetes i les 32 mançanes assenyalades com totalment o parcialment arruïnades, la major part situades al barri de Sant Miquel. Si estudiem amb profunditat les diferències entre aquestes mançanes dibuixades el 1840 i les actuals s'observa l'existència de tres petits carrers secundaris al barri de Sant Miquel que ja no existeixen en l'actualitat: un que dona continuïtat al carrer Pare Ramon Querol per la mançana del carrer Trinquet i dos entre carrer la Font i els carrers paral·lels superiors. Tots tres pertanyen a mançanes que van quedar arruïnades amb la guerra i per tant és el moment de la reconstrucció quan desapareixen aquests carrers, sent ocupats

Fig. 78. Plànol Morella de 1730. (Ajuntament de Morella, 2006, p.96).

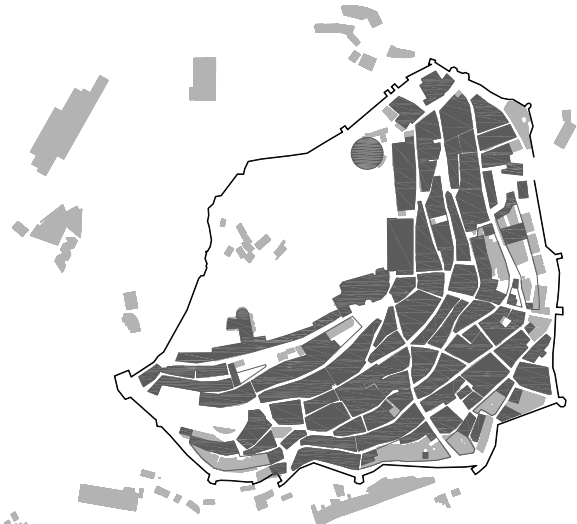
Fig. 79. Superposició del plànol de 1730 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).

Fig. 80. Plànol de Morella de 1840 (Salvador Gaspar, 1980, p.16).

Fig. 81. Superposició del plànol de 1840 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).



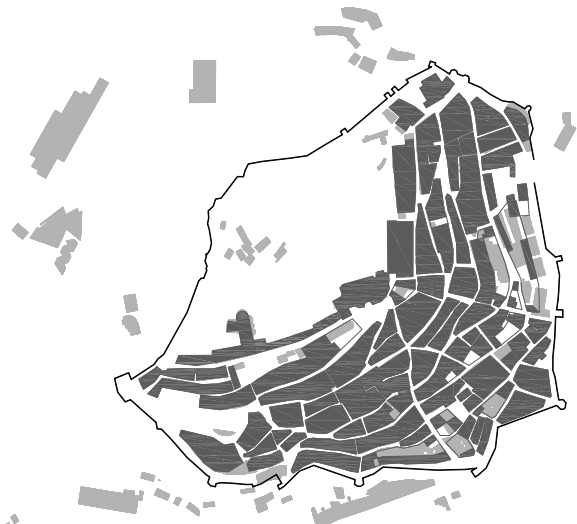
82



83



84



85

per l'edificació base. En el moment de fer la interpretació d'aquest plànol sobre la realitat actual fàcilment podem identificar per les seves característiques morfològiques totes les mançanes existents actualment, però apareixen algunes enmig que no existeixen i no hi ha trets morfològics del cadastre que ens facin pensar que han existit abans. Per tant, podem concloure que han estat dibuixades per omplir buits que havien quedat en el plànol. Aquesta és una demostració del fet que la memòria que ens arriba amb els documents requereix ser interpretada perquè no sempre és veritat.

3. (Fig. 82) Plànol de Morella de 1920. Extret de la Cartoteca de la Biblioteca de Catalunya. El més destacat és la consolidació de la part més elevada del nucli, sota el castell, amb l'aparició de la plaça de bous, l'aparició de la Plaça Colom i el creixement cap a la part est de la muralla amb de la Fabrica del Tint.
4. (Fig. 84) Plànol de població de l'Institut Geogràfic i cadastral, realitzat el 1930. Extret de l'*Instituto Geográfico Nacional*. Aquest plànol, tot i estar datat deu anys més tard que l'anterior mostra un avançament de les construccions cap a la muralla i fa pensar que l'anterior podria no estar actualitzat en l'any de publicació.

Fig. 82. Plànol de 1920. (Biblioteca de Catalunya).

Fig. 83. Superposició del plànol de 1920 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).

Fig. 84. Plànol de 1930. (Instituto Geográfico Nacional)

Fig. 85. Superposició del plànol de 1930 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).

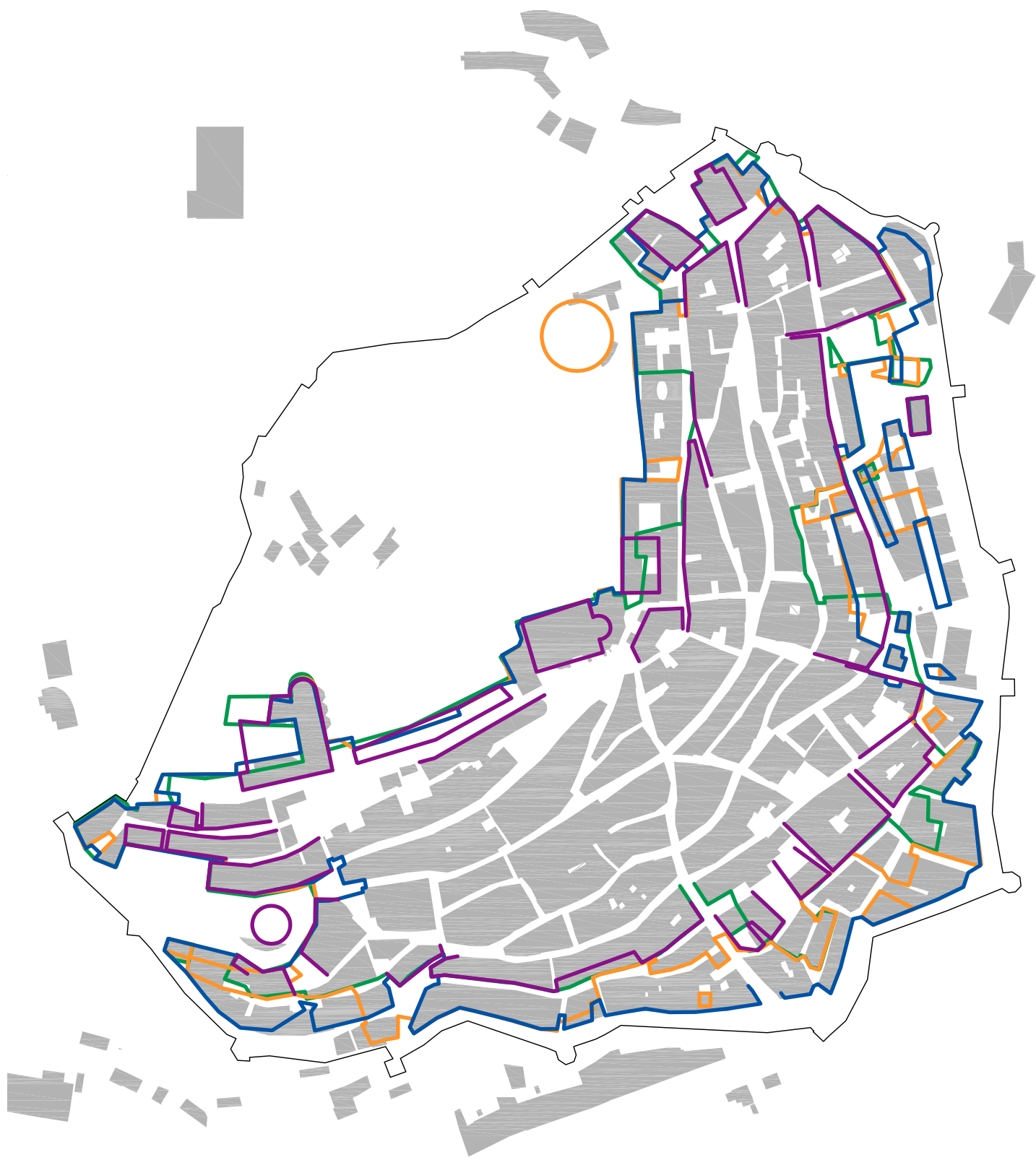


Fig. 86. Plànol de superposició dels límits edificats que mostra el creixement de les construccions en el temps. (Elaboració pròpia).

Escala 1/3000

LLEGENDA

- límit edificat 1730
- límit edificat 1840
- límit edificat 1920
- límit edificat 1930

En veure superposades les diferents fases de creixement en forma de límits urbans (Fig. 86) podem comprovar que la configuració de l'espai al voltant de la muralla va canviar radicalment durant el segle XX quan es va configurar un nou perímetre urbà, amb edificacions que configuraven carrers davant les muralles. Per tant, podem entendre aquest límit en tots els segles anteriors com una membrana amb espai lliure privat i/o públic a banda i banda.



FASES FORMATIVES

Recórrer diferents escales pot ser molt útil en l'anàlisi de l'estructura per buscar els carrers més antics de la ciutat, el recorregut "matriu" (*Il percorso matrice*). Aquest es pot identificar fàcilment a partir de la continuïtat amb l'estructura territorial de vies històriques d'accés a la ciutat. A més a més, en el cas de Morella, aquesta estructura territorial es correspon també amb les portes conservades de les muralles.

Al plànol (Fig. 87), s'identifiquen els eixos virtuals dels principals carrers que estructuraven la ciutat així com les parcel·les que es van construir a banda i banda, que ajuden a entendre l'origen de la ciutat. En aquest

Fig. 87. Plànol de carrers i parcel·les. La gradació de grisos és una hipòtesi sobre l'antiguitat del parcel·lari. (Elaboració pròpia).

Escala 1/3000

mapa dels tipus d'edificació d'aquest municipi, es dóna prioritat als períodes històrics, i aquests són períodes morfològics, és a dir, períodes que tenen unitat en termes de les formes físiques que es van crear.

Per tal de definir un recorregut inicial un requisit ha estat definir les hipòtesis de la muralla anterior a l'actual, així com de l'origen dels primers portals d'accés. Com ja hem dit anteriorment, la muralla actual és un eixamplament del segle XIV, i respon al projecte d'engrandiment progressiu dels espais urbans. Els documents de l'època localitzats a l'Arxiu de la Corona d'Aragó per l'historiador Josep Alanyà a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, parlen de *refectio* i *reconstructio murorum*, però també de *construtio*, *operatiu* i *ampliatio murorum ville Morelle*. Anteriorment discorria des del portal de la Nevera pel carrer de Sant Julià, on s'han trobat restes arqueològiques d'una muralla del segle XI o XII d'1,90 metres d'ample, de la que es conserva només un metre d'altura, formada per blocs escairats en les cares interiors i exteriors, pel carrer de Sant Nicolau fins a la muralla que baixa del castell. A l'actual plaça Colom hi havia una torre de base quadrilàtera, que segons Segura Barreda van existir fins a 1838. També l'arc ogival situat vora al portal dels Estudis formava part d'aquesta muralla primera.

Manuel Salvador Gaspar afirma que el 1276 el límit sud de la vila discorria des del portal de Forcall, pel carrer del Sol fins a la plaça Sant Joan, i des de la plaça Font Vella a l'altura de la torre del mateix nom, i el 15 de gener del mateix any el rei va autoritzar l'ampliació del solar de la vila cap al sud, en l'espai comprés entre les portes citades, el que seria el futur barri anomenat "Sol de la vila". Els límits del perímetre ja no variaran i és llavors quan arriba al seu apogeu la construcció de les defenses morellanes (Fig. 88).

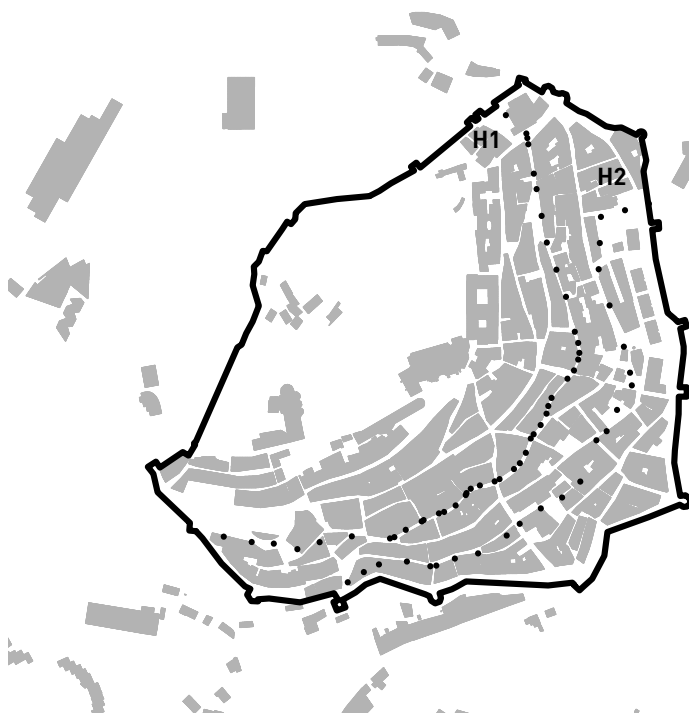
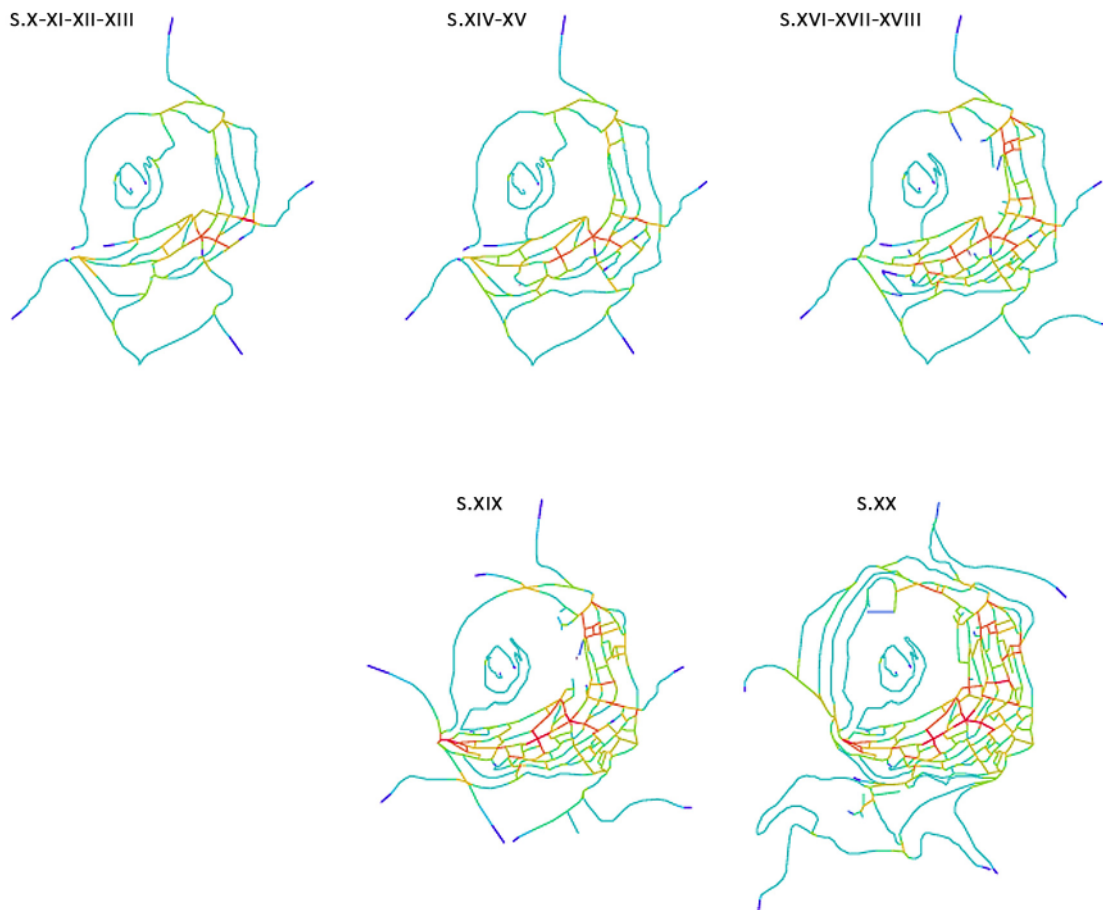


Fig. 88. Plànol d'interpretació física de les dues hipòtesis de muralles anteriors formulades pels historiadors Alanyà i Salvador. (Elaboració pròpia).

Escala 1/7500

H1 Hipòtesi de muralla anterior de J. Alanyà

H2 Hipòtesi de muralla anterior de M.Salvador



En aplicar Space Syntax sobre cada una de les fases formatives de la ciutat que proposa M. Julià i Torné (Julià i Torné, 1993), veiem que cada nou carrer que apareix modifica l'estructura completa de la ciutat. Que la desaparició d'una via que donava accés a la ciutat afecta la totalitat de l'estructura viària. És una demostració de la transformació sistemàtica topològica en qualsevol procés de transformació de la ciutat. Podria estudiar-se un altre tipus de transformació però el més interessant de l'aplicació de Space Syntax és que és una eina concreta que mesura els canvis no de manera intuïtiva, sinó de forma més científica, des d'una teoria de sistemes. El grau topològic d'accessibilitat de l'estructura urbana per tant, no és només intuïtiu, l'anàlisi amb un programa que utilitza dades matemàtiques és útil en aquest cas per sistematitzar el que s'ha vist amb la superposició de plànols històrics (Fig.89).

Fig. 89. Plànols d'anàlisi d'integració realitzats amb el programa Depthmap de Space Syntax sobre una hipòtesi de fases formatives de la ciutat de Morella desenvolupada per M. Julià i Torné. (Elaboració pròpia).

LLEGENDA

- Nivell alt
-
-
-
- Nivell baix

En resum, l'objectiu de l'estudi del territori i de la forma urbana era adquirir coneixement mediambiental i de l'art de construir a partir de l'estudi de Morella: dels camins, dels edificis, dels carrers i places, del parcel·lari, etc. Aquest coneixement adquirit ens serà de gran utilitat en l'apartat següent, per veure si els arquitectes treballant a Morella han estat capaços d'integrar les formes i la cultura social, per donar continuïtat a la transmissió del coneixement configuratiu de generació en generació.

6.2 ARQUITECTES I PROJECTES. CAPÍTOLS EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSION

“Resulta totalmente imposible establecer reglas y criterios absolutos para evaluar la arquitectura, porque cada edificio que merece la pena —como todas las obras de arte— tiene su propia categoría. Si lo contemplamos con un espíritu mordaz, con una actitud de sabelotodo, se cerrará sobre sí mismo y no tendrá nada que decirnos. Pero si nosotros mismos estamos abiertos a las impresiones y lo miramos con buena intención, se abrirá y revelará su verdadera esencia”.

Rasmussen, S. E. (2000). *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Madrid: Librería Mairea / Celeste Ediciones. p.185.

Com ja he anunciat anteriorment, la inquietud principal a la qual volia donar resposta aquesta tesi era la d'explorar la relació entre els arquitectes i el lloc, indagar en la seva visió històrica que explica, en part, els projectes arquitectònics. Per aquest motiu, l'apartat que es desenvolupa a continuació és clau. Pretén englobar diverses intervencions arquitectòniques a Morella, a partir d'un aprofundit coneixement sobre els seus autors, posant en context la seva obra. Les obres seleccionades estan ordenades cronològicament i totes elles són rellevants per la manera com es relacionen amb la ciutat. Es comença amb la restauració d'alguns monuments en època franquista, passant per la rehabilitació d'alguns edificis monumentals a finals del s. XX, per acabar estudiant els edificis de nova planta que materialitzen la planificació més recent del creixement de la ciutat. Per aprofundir en tots i cada un dels exemples ha resultat fonamental una actitud oberta a les impressions i una mirada amb bona intenció, per conèixer la seva verdadera essència.

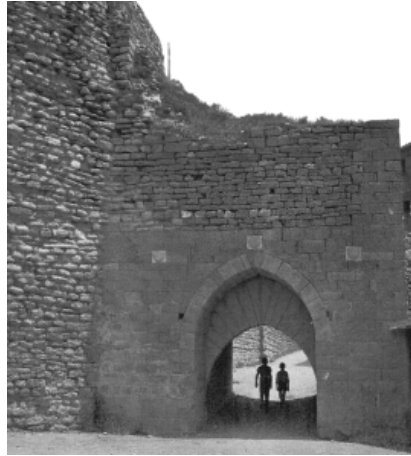
6.2.1 ALEJANDRO FERRANT: RESTAURACIÓ DE MONUMENTS, 1940-1972

La història de la restauració arquitectònica va unida al concepte de protecció de monuments. A la segona meitat del segle XVIII, es promulga la primera norma a Espanya per la protecció de béns històrics. El 1844 es constitueixen les *Comisiones de Monumentos Provinciales* i la *Comisión Central*, imitant el que s'havia fet a França. Va ser a França, durant el Segon Imperi, quan es van voler restaurar els edificis medievals, en els quals es veien tant els més alts valors com l'essència de la nació. Com a tants altres països, a Espanya van arribar aquestes idees procedents del país veí, i es van iniciar les declaracions de *Monuments Nacionals*, que suposaven l'obligació de protecció i fins i tot de restauració per part dels poders públics. La creació del *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes* el 1900, va suposar la centralització de competències sobre patrimoni històric en la *Dirección General de Bellas Artes*. No serà fins a 1929, quan es crearà el *Servicio de Conservación de Monumentos Históricos* amb el que es va organitzar el territori en sis zones amb la finalitat de protegir millor el patrimoni. Un arquitecte cap i un comissari (arqueòleg o historiador) per cada zona coordinaven tots els treballs de restauració.

Durant les dues primeres dècades del segle XX van predominar a Espanya els principis de la *restauració estilística* a la manera de Viollet Le Duc, defensats per Vicente Lampérez Romea i els seus seguidors, així com la construcció d'edificis de nova planta amb un estil eclèctic historicista. La idea de la “reconstrucció”, de la perfecció del gòtic i de la puresa de l'estil presidia llavors unes actuacions sobre els monuments, considerades llavors com l'única restauració possible.



1



3



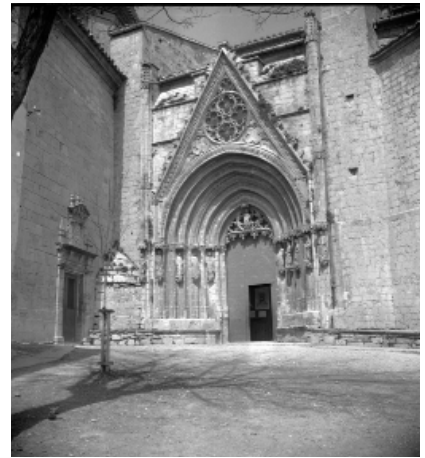
5



2



4



6

Fig. 1. Vista general del conjunt de muralles i castell de Morella. (Cuyàs. Ca 1930).

Fig. 2. Vista de Morella des del camí que puja de l'Hostal Nou. (Cuyàs. Ca 1930).

Fig. 3. Portal del Rei. (Autor desconegut. Ca 1930).

Fig. 4. Porta de Sant Miquel. (Cuyàs. Ca 1930).

Fig. 5. Façana de les Verges de l'Església Arxiprestal de Morella. (Cuyàs. Ca 1930).

Fig. 6. Façana dels Apòstols de l'Església Arxiprestal de Morella. (Cuyàs. Ca 1930).

L'hegemonia de pensament francesa va durar molt de temps, tot i arribar a ser condemnada com negativa tant per intel·lectuals com John Ruskin com per professionals com Camillo Boito, que van ser testimonis de com la preponderància francesa en aquest camp va passar a mans italianes ja abans de finalitzar el segle XIX.

També a Espanya hi havia els partidaris de les noves tendències europees *conservacionistes* que a la península encapçalava Leopoldo Torres Balbás. Durant la Segona República, es va promulgar la Llei del Tresor Artístic, per definir i reglamentar l'activitat protectora i restauradora. La Direcció General de Belles Arts estava encarregada de les declaracions de Monuments, a través dels Arquitectes de Zona (i amb una contribució molt important de Torres Balbás, segons explica Antón Capitel), que van ser els responsables d'una declaració massiva el 1931, quan es van catalogar quasi 900 edificis, entre ells el castell i les muralles de Morella i l'Arxiprestal de Santa Maria de Morella (Fig. 1-6).¹ És a dir, els aires de modernitat, tant polítics com arquitectònics, no van disminuir l'atenció als edificis del passat, sinó que, per contra, la van augmentar (Antón Capitel, 2016).

1 Dades extretes de la web oficial de l'organisme competent en matèria de Patrimoni Cultural de la Comunitat Valenciana. <http://www.ceice.gva.es/ca/web/patrimonio-cultural-y-museos/bics>

Després de la Guerra Civil, molts monuments i ciutats històriques van quedar destruïts o molt deteriorats. Franco va mantenir l'estructura d'Arquitectes de Zona a càrrec de la *Dirección General de Bellas Artes*, amb algunes reestructuracions. A Torres Balbás, com que era republicà, no se li va encarregar cap altra obra oficial després de la guerra, tot i que va mantenir la càtedra a la Universitat. A cada zona hi havia dos arquitectes, cap i auxiliar, i un comissari. Hi havia a més un arquitecte encarregat dels castells, el que indica la importància que se li donava a aquest tipus de construccions. L'objectiu de les intervencions tenia un vessant propagandístic: el nou govern anava a reparar els danys causats a les obres d'art i als monuments, dels que responsabilitzava a la incultura i a la voluntat destructiva marxista. Es va valorar molt l'arquitectura religiosa, perquè Franco era catòlic i defensor dels valors cristians i de l'Església. Dintre de l'ideari del règim, la idea era recuperar el passat gloriós a través dels monuments i la necessitat de reconstrucció es va fonamentar en les velles idees de l'escola francesa.

La major part dels edificis rehabilitats durant el primer franquisme són esglésies, catedrals, convents i monestirs, i en segon lloc, edificis militars, castells i muralles. Es va donar preferència als monuments romànics i gòtics, i la majoria de les actuacions seran sobre els edificis declarats Monuments Nacionals. Els que no formaven part d'aquest grup, eren declarats com a pas previ a la intervenció.

El 1989 Alfonso Muñoz Cosme va publicar el llibre *La conservación del patrimonio arquitectónico español* (Muñoz Cosme, 1989), en el que defensava que la Guerra Civil havia suposat una ruptura en la protecció del patrimoni respecte al procés organitzatiu previ, que va suposar la substitució dels professionals i tècnics per altres més afins al règim, i que a més, s'havia produït una ruptura amb els principis teòrics *conservacionistes*, en favor de postulats de la *restauració estilística*. Durant la República s'exigien importants estudis previs, arqueològics, històrics, etc., així com els criteris de la restauració, el que portava a una certa vigilància i control de qualitat. Aquestes exigències desapareixeran després de la Guerra, i es permetrà una gran llibertat als professionals de la restauració que a partir d'aquell moment redactaran breus memòries, quasi sempre descriptives i amb poca documentació planimètrica.

Julián Esteban, amb el llibre *La conservación del patrimonio español durante la II República, 1931-1939* (Esteban Chapapría, 2007), defensa que aquesta ruptura es va produir efectivament, però en el pla del discurs ideològic i en la desconexió dels corrents de pensament europeus i dels debats teòrics sorgits després de la Segona Guerra Mundial, quan arquitectes, historiadors i crítics comencen a enfrontar-se al problema de la reconstrucció dels monuments i de les ciutats destruïdes, amb un profund debat sobre la relació entre preexistència i nova arquitectura. El règim havia nascut amb una forta voluntat de partir de zero, però no era viable, i el que es va produir és una apropiació de gran part de les realitzacions de l'etapa anterior, canviant les premisses ideològiques que havien format part de la seva projecció.

En el camp de la restauració arquitectònica a Espanya hi ha una data significativa: l'any 1958, que suposa un moment de recapitulació del que s'havia fet fins al moment. La *Dirección General de Bellas Artes*, va organitzar una exposició titulada *Veinte años de restauración monumental en España* que com remarca Julián Esteban Chapapria "té un caràcter emblemàtic al produir-se amb la intenció de crear un abans i un després" (Esteban Chapapria, 2008). Un abans, perquè els organitzadors volien destacar la importància del patrimoni monumental com a element d'identitat del país, continuant amb la línia patriòtica del règim, i un després perquè es volia potenciar el turisme com una important font de riquesa mostrant la diversitat i la importància del país reflectida en els monuments.

Morella va ser declarat Conjunt Històric-Artístic en la sessió celebrada el dia 7 de desembre de 1964 de la *Comisión Central de Monumentos*.² A l'informe elaborat per la *Dirección General de Belles Artes* l'11 de desembre de 1964 es diu: "La ciudad de Morella une a su gran interés por la antigüedad, situación, lugar de emplazamiento, población, hechos históricos y primacía en el reino valenciano un encanto tradicional, emotivo, evocador de gestas gloriosas que la hacen ejemplar único en centenares de leguas a la redonda(...) Por cuanto se ha expuesto, esta Real Academia estima que debe ser declarado conjunto de interés histórico-artístico la ciudad de Morella en todo su recinto amurallado y zona de influencia, que estará constituida por una franja de cincuenta metros de anchura, paralela por fuera de la avenida de los Hermanos Ferneses, con igual amplitud hasta completar el cerco".

D'aquest fet es va fer molta difusió com s'ha pogut observar en diverses publicacions de l'època (Fig. 7-10). L'any 2011 la ciutat va rebre el Premi Patrimoni, reconeixement que concedeixen les ciutats espanyoles Patrimoni de la Humanitat. I aquest és l'objectiu futur del municipi, aconseguir el reconeixement de ciutat Patrimoni de la Humanitat.

Al llarg de la història, el castell i les muralles es van destruir i es van reconstruir moltes vegades. Aquestes obres han estat documentades per Manuel Salvador (Salvador Gaspar, 1996), Manuel Grau Monserrat, Ortí Miralles, Segura Barreda, Milián Boix i Alanyà Roig, a partir de la documentació de diferents arxius.³

2 El castell i les muralles de Morella i l'Arxiprestal de Santa Maria de Morella ja havien estat declarats Monuments en temps de la República. El 4 de juny de 1931 va sortir oficialment la publicació al BOE de la declaració en categoria de Monument d'aquestes arquitectures singulars a la Secció primera, dins la classificació Béns Immobles 1a.

3 Cronologia de les destruccions, reconstruccions i obres sobre el castell, les muralles i altres monuments, fins al segle XIX:

1321: Van haver-hi importants temporals i en conseqüència gran roques es van desprendre de la mola del Castell causant danys als murs de la fortalesa.

1324: *L'obrer de murs* Joan Batlle contracta obrers de murs i fosos en nom de la vila, segons ha deixat constància el Dr. Grau que ha trobat arxius notariais que ho demostren. També hi ha documents del 1353 que contenen queixes dels municipis de Vilafranca i Forcall per haver de contribuir "als murs de Morella".

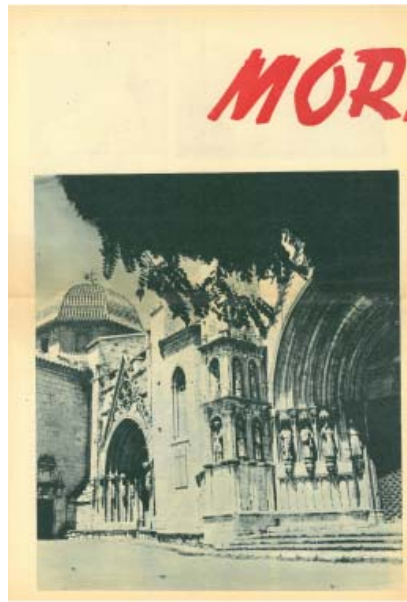
1364: Pere el Cerimoniós obliga tant a l'abat de Benifassà com a les aldees de Morella a contribuir a la construcció de les muralles de Morella.

1354: Incendi a l'Església Arxiprestal

1358: El rei Pere IV d'Aragó ordena que s'activen les obres de defensa, dirigides per Domench



7



8



9



10

Fig. 7-9. *Levante*, suplement del diumenge del 7 de novembre de 1965.

Fig. 10. *La Vanguardia*, 1 de setembre de 1968. Reportatge a doble plana sobre els monuments de Morella.

Çaravall. Les obres es concentren als murs de Sant Miquel, i la muralla Est entre les torres del Bordell i de la Nevera.

1376: El rei Pere IV d'Aragó destina 2000 sous de Barcelona a la reparació del castell, dient que les defenses estan molt deteriorades i que si no es reparen, amenacen ruïna total.

1393: Sent *obrer de murs* Joan Andreu es va comprar pedra per a l'obra de "la torreta del Portal Jusá del mur que va a Santa Lúcia", obra que va continuar fins a 1402.

1406: Joan Company, *obrer de murs*, inicia obres de reconstrucció i obra nova al castell, torre Celòquia, accés al castell i barbacana exterior.

1414: Segons Segura Barreda dirigia les obres a les muralles morellanes Francesc Comí. Es construeix la Torre Rodona, la més moderna de les tres morellanes. Als arxius hi ha documentació sobre l'adquisició de teules i maó, per a aquesta torre.

1705: Reparació de les muralles i adquisició de cinc canons

1709: Un raig va caure sobre el polvorí, i la gran explosió va causar la destrucció de les dues torres situades a la part del castell que mira a l'Alameda, causant destrosses al castell, a la parròquia de Sant Miquel i al convent de Sant Agustí. Aquesta explosió va suposar un canvi important en la fisonomia del castell, ja que les dues torres no es tornaran a construir.

1710: L'artilleria de Felip V obre un forat a la muralla entre les torres de la Nevera i del Racó, produint destrosses a l'església de Sant Miquel i al barri.

1712: Es reconstrueix la part de muralla afectada amb una brigada de presoners i es construeix el Palau de Governador, dins el castell.

1810: A partir dels dibuixos trobats en arxius francesos, veiem com s'han modificat els merlets que coronaven la muralla i part del castell convertint-les en espitlleres.

1813: Es destrueix la torre Celòquia. Fi de l'ocupació francesa. El castell queda semidestruït.

1821: El governador lliberal José Daura ordena tapiar les portes principals de les muralles. Dos anys més tard prolonga el mur de la barbacana fins a unir-lo amb la muralla de la porta Ferrissa.

1873-1875: Sota la direcció del coronel comandant Desiderio Gil i Velilla, es van fer reparacions i noves construccions de caràcter defensiu miliar. A partir de les memòries de l'obra publicades a l'article "Fortificaciones de Morella, reconstrucción de 1873-75" (Salvador Gaspar, 1992) sabem que es va fer nova la torre de la Pardala, un pont elevat, la torres de la porta dels Estudis amb dues portes reforçades noves, i es van reparar les muralles de la plaça dels Estudis, la torre de la Pólvara, la torre de Forcall, la de Fredes i la de Sant Mateu, la de Beneito, la d'Alòs, la Vella, la de la Font, la torres rodona, les torres de Sant Miquel, la de Panto, les portes d'entrada al castell i el pavelló del governador.

El que resulta interessant després de fer un repàs de les obres realitzades des del segle XIV fins al present, és veure el punt d'inflexió sobre la finalitat de les obres a les fortificacions, quan deixen de tenir un objectiu defensiu i/o militar per adquirir un objectiu estètic i/o polític. Aquests són els moments que interessen a la història arquitectònica, els canvis, les ruptures, les crisis. La darrera reforma que va canviar la configuració de les fortificacions morellanes amb finalitat defensiva va tenir lloc durant la Tercera Guerra Carlista (1872-1876). Durant la Segona República (1931-1939) es va manifestar per primera vegada un gran interès per part dels arquitectes i polítics en la conservació dels monuments a Morella per preservar la memòria, i durant el Franquisme (1939-1975) es va fer una gran inversió en la seva reconstrucció amb objectius polítics i econòmics.

El disseny passa d'estar dirigit per militars i enginyers de l'exèrcit, a pensar-se des d'un punt de vista estètic pels arquitectes. En aquest darrer període, el Govern Central, la Generalitat, la Diputació de Castelló i l'Ajuntament de Morella han portat a terme successives intervencions en les fortificacions i monuments en un esforç continuat per recuperar i consolidar el llegat del passat. Arquitectes com Alejandro Ferrant, Rafael Culla, Vera Hofbuerova, Jose Vicente Ferrer, Delfín Ferrer i Vicente Dualde han fet nombrosos projectes fins al present, tots ells emmarcats dins una estètica de la reconstrucció semblant, que va iniciar-se amb les tasques de l'arquitecte restaurador de zona Alejandro Ferrant Vázquez.

ARQUITECTE RESTAURADOR DE LA QUARTA ZONA DURANT LA POSTGUERRA

L'aproximació a Alejandro Ferrant Vázquez (1879-1976) significa una aproximació a un temps, a una manera de fer arquitectura i d'enfocar la intervenció en el patrimoni dins de la ciutat. Ferrant va ser un dels principals arquitectes restauradors espanyols del segle XX, potser el més important durant l'etapa del Franquisme i un dels principals de l'etapa republicana. Precisament a Morella va realitzar nombroses actuacions sobre el patrimoni entre 1940 i 1972.

Ferrant va néixer en una família d'artistes de reconegut prestigi que el va inclinar cap a una visió especial de l'art amb el qual, des d'un principi comparteix la seva vida, la seva educació i els seus sentiments: el seu avi Alejandro Ferrant Llausás va ser músic, els germans del seu avi, Luís i Fernando, i el seu pare Alejandro Ferrant Fischermans van ser reconeguts pintors, i el seu germà gran Ángel Ferrant Vázquez escultor i el membre de la família que va aconseguir el prestigi més gran. Ángel Ferrant és considerat un artista avantguardista, relacionat amb el surrealisme i l'art cinètic, tot i que les seves primeres obres s'inscriuen en el realisme academicista. En els seus viatges a París va estar en contacte directe amb el futurisme, sota la influència de Marinetti. Va col·laborar en la revista catalana del GATCPAC i el 1937 es va incorporar a la *Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico*, creada el 15 de desembre de 1936, que tenia com a president

a Roberto Fernández Balbuena i com a vocal al seu germà, l'arquitecte Alejandro Ferrant.

Alejandro Ferrant va formar part del grup d'arquitectes de Zona des dels començaments de la seva professió. El 1929, quan es va crear l'estructura d'Arquitectes de Zona, va ser designat arquitecte conservador de la Primera Zona: la que corresponia a Galícia, Astúries, Cantàbria, i les províncies de Lleó, Palència i Zamora per realitzar les intervencions sobre el patrimoni monumental. El seu mestre va ser Manuel Gómez-Moreno, en aquell moment Director general de Belles Arts. Des del seu despatx i domicili a Madrid, va treballar a la Primera Zona fins a 1936.

La seva relació d'amistat amb Torres Balbás és una mostra de què Ferrant coneixia plenament els moviments filosòfics europeus de restauració, i la relació que va mantenir amb Camilo Boito també està documentada a partir de la col·laboració que van fer per al trasllat i reconstrucció de l'església visigòtica de San Pedro de la Nave (Zamora). D'altra banda, el seu mestre Manuel Gómez-Moreno és considerat el patriarca de l'arqueologia i la història de l'art espanyol i un gran coneixedor de l'arqueologia francesa i italiana (Esteban Chapapría i García Cuetos, 2007).

Després de la Guerra va ser proposat una altra vegada per una Zona com arquitecte conservador, però traslladat a la Quarta Zona, que incloïa Barcelona, Tarragona, Lleida, Girona, Castelló, València, Alacant i les Illes Balears (la que havia estat abans de la Guerra Tercera Zona, dirigida per l'arquitecte conservador Jerónimo Martorell Ferrats). Aquest càrrec el va mantenir fins a 1976, any en el qual va morir. El trasllat es podria entendre com un desterrament, una voluntat del franquisme de deslligar-lo dels seus contactes republicans i intel·lectuals com Torres Balbás. També és una mostra de com el franquisme no va poder substituir tots els professionals que s'havien adscrit les tendències restauradores europees més modernes del moment, tot i que va haver un intent de desarticlar les xarxes intel·lectuals i un impuls per canviar les premisses de la restauració cap a una uniformització ideològica que promovia el règim.

La tesi de María del Rosario Guardiola Canet, de la UPV (Guardiola Canet, 2014) s'ha centrat en els treballs de l'arquitecte a Catalunya entre 1940 i 1976, i el llibre d'Esteban Chapapría (Esteban Chapapría i García Cuetos, 2007) en el període previ entre 1929 i 1939, per tant no hi ha cap publicació que parli de les intervencions de Ferrant a Morella i he hagut de recórrer a les fonts originals. Gràcies al treball de catalogació de l'arxiu personal d'aquest arquitecte dins la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, he pogut consultar els expedients dels projectes. Tot i que no es va dedicar a publicar escrits sobre els seus treballs de restauració, sí que es conserven els seus informes i memòries i una important col·lecció de fotografies que es troben a l'arxiu fotogràfic de Ferrant, dipositat al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Lleida.

La major part de les intervencions en aquest període es van realitzar a Catalunya, però dins de la província de Castelló, Morella amb la seva riquesa monumental, recull la màxima projecció de l'interès restaurador amb un 69% de les actuacions. Les ciutats de tota la Quarta Zona on més intervencions en patrimoni es van realitzar mentre Ferrant era l'arquitecte fer van ser: Palma de Mallorca (42), Tarragona (41), Girona (35), València (35), Poblet (30), Montblanc (25), Oriola (24) i Morella (18). Per tant, ocupar la vuitena posició en aquest vast territori és una mostra de l'atenció especial que se li va donar.

Les intervencions que va realitzar a Morella entre 1940 i 1972 es van concentrar a l'Arxiprestal, al convent de Sant Francesc, i en diversos trams de muralla i portals, seguint la norma general del primer franquisme de començar pels edificis de caràcter religiós per continuar després amb altres en edificis miliars, castells i muralles:

(A) Al convent de Sant Francesc:

1. Obres Conservació al claustre de l'església de Sant Francesc (1948-1959).
2. Reconstrucció de l'arc de capçalera de l'església de Sant Francesc (1966-1972).
3. Obres de realització de la coberta a l'església de Sant Francesc (1964).
4. Completar elements essencials de la coberta de l'església de Sant Francesc (1972-1972).

(B) A l'Arxiprestal:

5. Reparació de cobertes a l'Arxiprestal Santa Maria (1941-1975).

(C) Projectes nova planta:

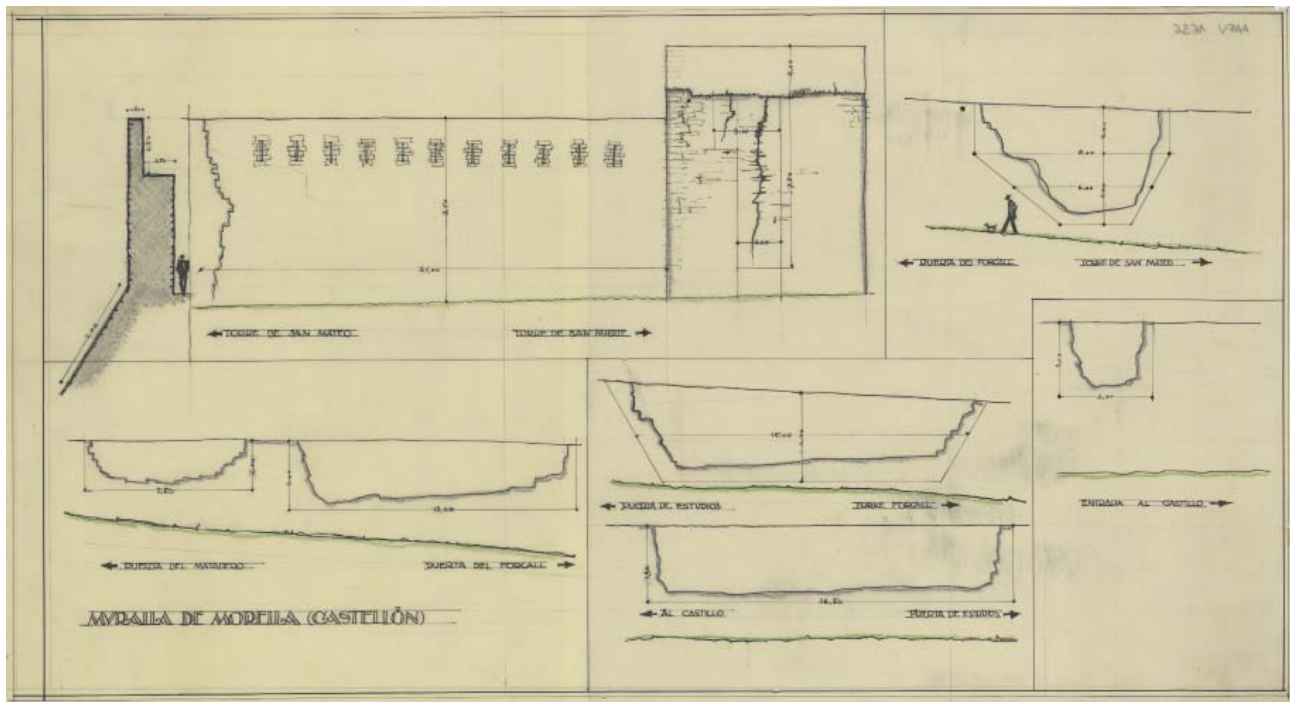
6. Projecte de Safareig (1948).
7. Projecte d'escala parc (1948).

(D) Portals:

8. Obres de restauració a la porta de Sant Mateu (1971).
9. Obres de conservació a la muralla i torres de Sant Miquel (1967-1968).
10. Obres de restauració de la muralla i porta de la Nevera (1969).

(E) Trams de muralla:

11. Obres de consolidació de la muralla i porta Ferrisa (1954).
12. Reconstrucció del mur vora la porta Ferrisa. (1954-1955).
13. Obres de consolidació de la muralla i les torres Llavadors i Tintoreria. (1951-1952).
14. Construcció de murs desapareguts del recinte emmurallat (1951-1968).
15. Conservació i restauració del recinte emmurallat (1965-1972).
16. Obres de conservació de la muralla i torre Rodona (1967-1969).
17. Renovació de la instal·lació elèctrica i del recinte emmurallat (1970-1971).
18. Obres de restauració de la muralla i torre de Fredes (1971-1972).



11

CONSTRUCCIÓ DE MURS DESAPAREGUTS DEL RECINTE EMMURALLAT

Entre tots els projectes executats s'ha estudiat en profunditat el de la "construcció de murs desapareguts del recinte emmurallat" per ser una de les primeres actuacions executades (1951-1968) i per l'interès de l'àmbit, que compren tot el tram de muralla des del portal de Sant Miquel fins al portal de Sant Mateu, incloent-hi les torres Rodona, de la Font, Vella, Alòs i Beneito. A l'arxiu AAFV dins la carpeta del projecte 501 hi ha breus memòries descriptives, amidaments, fotografies de l'estat previ a la intervenció, aixecaments amb cotes, plànols de situació (Fig. 11), emplaçament, croquis fets per l'arquitecte i croquis i notes amb el segell de l'empresa constructora. Però no hi ha estudis arqueològics ni històrics, ni queden explicats els criteris de la restauració ni les premisses ideològiques del projecte, el que corrobora la gran llibertat que es va donar als professionals de la restauració durant el Franquisme.

Tot i que la documentació planimètrica és escassa, resulta interessant el relat de Ferrant en la memòria del projecte signada l'11 de novembre de 1950, en la que podem apreciar com l'arquitecte utilitza la seva visió històrica com a eina per defensar els projectes que cal dur a terme.⁴

Ferrant explica que en els anys anteriors als cinquanta, s'havien consignat petites quantitats per posar remei a la ruïna que amenaçava determinades zones del nucli i del castell, però fa una acusació als ciutadans del poble pel poc interès que mostren en la conservació de les muralles.

Fig. 11. Plànol del tram entre la Torre de Sant Mateu i les torres de Sant Miquel i altres trams. (Alejandro Ferrant, entre 1951-1968).

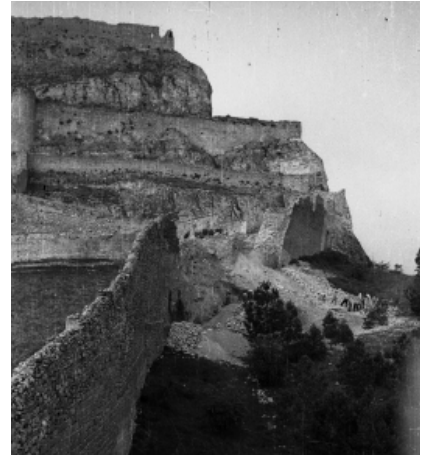
⁴ Traducció completa del document original efectuada per l'autora a l'APENDIX I: documents. DI-5. AAFV. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1950, novembre 11.



12



13



14

Aquesta acusació queda demostrada a segons Ferrant amb la construcció a finals dels anys quaranta d'un safareig municipal quasi adossat a les muralles, que no només les ocultava sinó que contrastava molt amb els murs de la fortalesa. Adjacent al safareig es va construir un escorxador i un garatge, reincident les autoritats locals en l'error. Totes aquestes construccions han estat enderrocades i ja no existeixen.

D'altra banda, l'arquitecte insisteix amb el que considera l'aspecte més greu: la utilització de les torres de la muralla com a transformadors d'energia per part de l'empresa *Electra del Maestrazgo*, que tenia col·locada una xarxa de cables que entrava i creuava per tot arreu la fortificació. Aquests projectes que considerava abusius es van contagiar als industrials i veïns amb locals o habitatges propers a la muralla, que van optar per destruir tot allò que els privava de dominar el paisatge o trobar una millor sortida a la seva habitació (Fig. 12-13).

Ferrant considerava una prioritat la lluita contra aquesta incomprensió i aquests abusos, i per tant després de denunciar-los descriu la prioritització de les obres que de manera més urgent cal dur a terme. Per un tema de pressupost es comença per les obres de consolidació dels trams de muralla ensorrats vora les Torres Llavadors, Vella i d'Alòs, i la reconstrucció del mur vora a la porta Ferrissa (Fig. 14) i d'altres murs desapareguts recinte emmurallat. En el projecte finalitzat es pot apreciar en els murs reconstruïts un contrast cromàtic i en la tècnica constructiva que facilita la comprensió de les diferents fases històriques.

En alguns casos va ser necessària una reconstrucció volumètrica de les torres que es trobaven derruïdes, com en el cas de la torre Alòs. L'arquitecte va optar per fer una interpretació del que podria haver estat, ja que no disposava de documentació descriptiva sobre la torre en el passat. A la torre Alòs va projectar unes espitlleres iguals a les que s'havien conservat en la torre veïna, la torre Vella. També en el cas de les torres de Sant Miquel el perímetre superior estava gairebé destruït (Fig. 15 i 19) i el projecte de reconstrucció volumètrica introdueix una variació de la qual no hi havia indicis en la preexistència, introduint els merlets que fan referència a un passat medieval (Fig. 17 i 18), com mostren alguns gravats antics de la ciutat.

Fig.12. Fotografia d'una torre de la muralla utilitzada com a transformadors d'energia per part de l'empresa *Electra del Maestrazgo*. (Alejandro Ferrant, entre 1948-1950).

Fig.13 Fotografia que mostra la destrucció de trams de la muralla per part dels veïns i industrials per tenir millor vistes sobre el paisatge. (Alejandro Ferrant, entre 1948-1950).

Fig. 14. Fotografia que mostra l'ensorrament del tram de la muralla vora la porta Ferrissa. (Alejandro Ferrant, entre 1954-1955).



15



16

*MORELLO - Torre de San Miguel
CROQUIS*

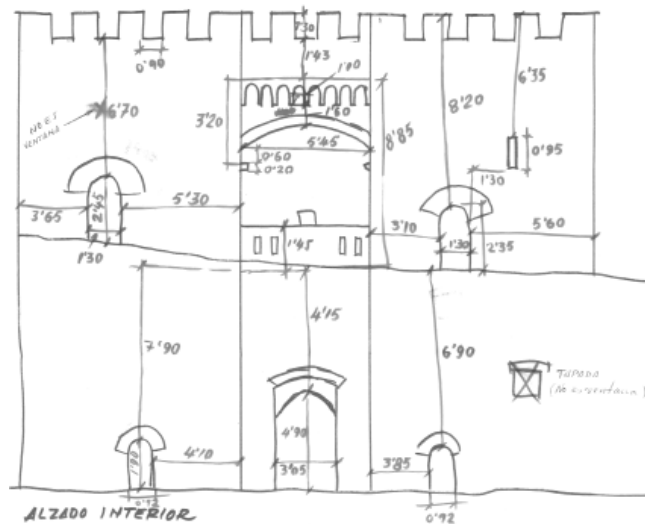
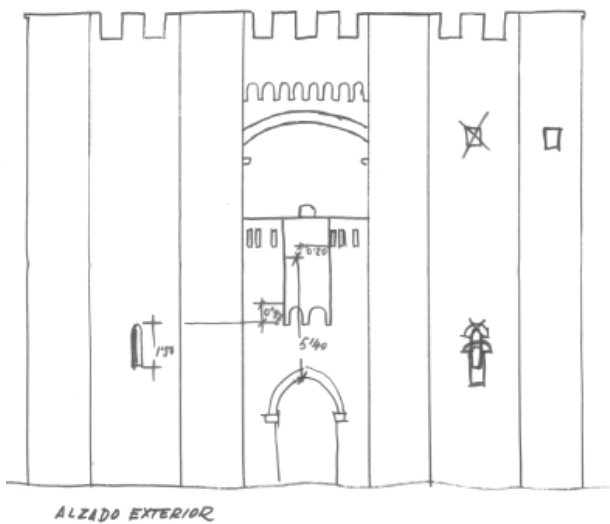


Fig. 15. Vista de la cara interior del portal i de les torres, encara en construcció, ja que podem observar que falta reconstruir les espitlleres a la part alta de la muralla. (Alejandro Ferrant, 1968).

Fig. 16. Vista de la cara interior del portal i de les torres abans del projecte de restauració. (Alejandro Ferrant, entre 1948-1966).

Fig. 17-18. Croquis del projecte cara exterior i interior del portal i de les torres. (Alejandro Ferrant, entre 1967-1968).

Fig. 19. Vista de la cara exterior del portal i de les torres abans del projecte de restauració. (Autor desconegut).



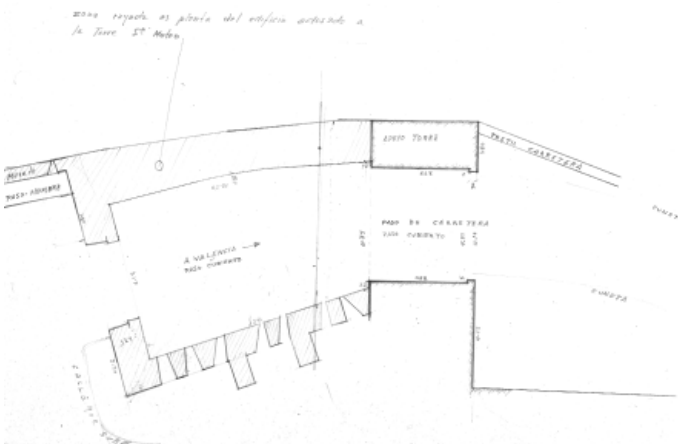
19



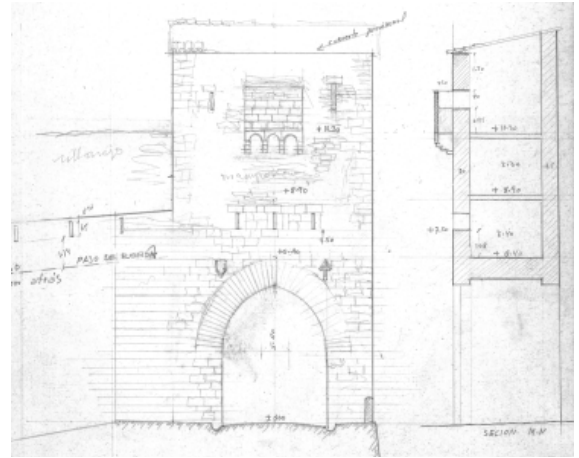
20



21



22



23

La restauració del portal de Sant Mateu va consistir en eliminar la construcció adjunta al portal, que contenia un transformador d'energia elèctrica, com es pot observar en la fotografia (Fig.20) i en l'aixecament (Fig. 22). No s'ha localitzat cap memòria on el mateix arquitecte justifiqui els criteris de la intervenció, però sabem que un dels aspectes prioritaris per a Ferrant era posar fi al fet que una empresa privada fes ús del monument per situar transformadors d'energia.

Ferrant va fer una gran tasca de restauració de monuments a Morella, amb nombroses intervencions durant un període de la història de l'arquitectura espanyola difícil, en el que no hi havia llibertat ideològica en aquest camp arquitectònic, un temps en el qual les renovacions i les adicions als monuments eren considerades correctes, en contraposició a les idees europees coetànies de Boito que defensava primer de tot la consolidació, després la reparació i com a últim recurs la restauració amb renovacions i adicions. S'ha corroborat que la tasca de restaurar i/o reconstruir els monuments a Espanya era vastíssima i que les exigències i els controls de qualitat eren poquíssims. Ferrant era un arquitecte culte, amb una visió clara del que calia fer per preservar els monuments que documenten la història de la humanitat, i coneixedor de totes les possibilitats va renovar la imatge de la ciutat, entre els projectes de consolidació, de reparació i de restauració, però també, tal com exigia l'època, amb renovacions i adicions, admetent en alguns casos que la restauració va implicar restablir els monuments en un grau d'integritat que potser no havien tingut mai.

Fig. 20. Vista de la cara exterior del portal de Sant Mateu abans del projecte de restauració. (A.Ferrant, entre 1948-1972).

Fig. 21. Vista de la cara interior del portal de Sant Mateu posterior a la restauració. (A.Ferrant, entre 1948-1972).

Fig. 22. Aixecament de l'estat de la torre de Sant Mateu. (Alejandro Ferrant, 1971).

Fig. 23. Projecte de restauració del portal de Sant Mateu, eliminant el volum adjunt interior. (Alejandro Ferrant, 1971).

6.2.2 MIGUEL DEL REY I FRANCISCO MERINO: REHABILITACIÓ DE PATRIMONI, 1988-1996

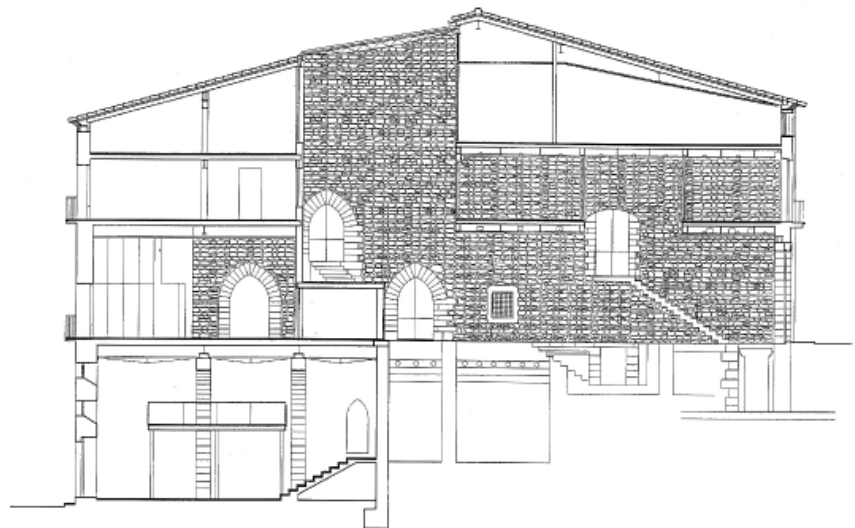
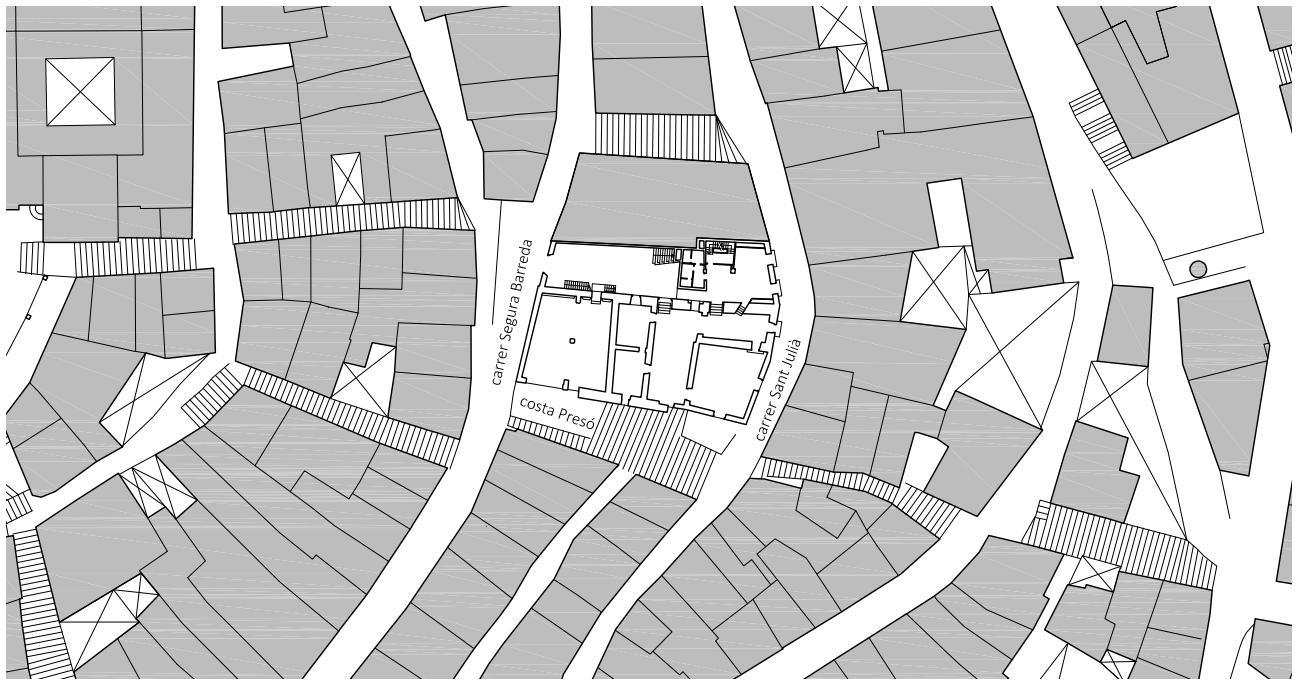
REHABILITACIÓ DE L'AJUNTAMENT, 1990-1996

El projecte de l'ajuntament de Morella dels arquitectes Miguel del Rey i Iñigo Margo, és el millor exemple de rehabilitació d'un edifici patrimonial que no només té en compte la història, sinó que l'analitza al servei del disseny de l'edifici i de la seva relació amb la ciutat. Podríem dir que l'estratègia projectual es basa en les petjades físiques que perduren en l'edifici des del segle XIV, no només de tipus constructiu, sinó també de tipus històric. Veurem com el projecte aconsegueix donar continuïtat històrica a l'estructura de l'edifici, fins al punt que sembla que el lloc ja contenia el projecte, i que la tasca dels arquitectes ha basat en "llegir" els esdeveniments del passat.

Els antics historiadors locals van jutjar que l'acumulació d'intervencions empobria l'estètica de l'edifici. Segura Barreda diu: "Si bien es solida su fachada, es pobre y de poco gusto" (Segura Barreda, 1868, p. 75). Però els arquitectes converteixen la suma d'intervencions històriques en un material valuós per al projecte. Es va encarregar un ampli estudi històric professor Manuel Grau i que el mateix Miquel del Rey resumeix en una memòria descriptiva en la qual fa un detallat resum d'aquells moments importants en la història de l'edifici, d'aquelles etapes que d'alguna manera han marcat i deixat empremta en el temps. La descripció cronològica es basa en les verificacions que es van fer durant els diversos moments de l'anàlisi i dels estudis efectuals en el lloc, en les traces i en les empremtes trobades a les fàbriques, en el procés de presa de dades i durant les primeres intervencions, i també en una selecció d'imatges i d'escrits sobre aquest. Tal com afirma Miguel del Rey, tot aquest material va servir de guia en el procés de projectar i, posteriorment, en la posada en obra, per mantenir de la manera més clara possible el procés històric, i valorar particularment els moments que es van considerar importants en la història de l'edifici del Consell, Cort de Justícia i Presó de Morella, intentant mantenir el caràcter de l'edifici en el temps i no caure en una successió anecdòtica d'intervencions (Rey Aynat, 1996, p. 3).

En la primera lectura que fan els arquitectes sobre l'edifici s'ajuden de la descomposició de les seves parts, buscant la principal centralitat, el cor del projecte. Aquesta centralitat la situen en els dos cossos principals del segle XV de dimensions similars amb planta quadrada situats al llarg de la Costa de la Presó. Aquests cossos destaquen en planta primera (Fig. 26), on apareixen com dos grans espais oberts diàfans i connectats entre ells.

Al voltant d'aquests se situen una sèrie de cossos de menor importància amb accés independent on hi ha les antigues sales municipals. Aquest conjunt de cossos d'edificació són els més antics i probablement formaven part de l'antic traçat de la muralla morisca que transcorria per



25

l'actual carrer de Sant Julià. Ja en fases d'intervenció es van descobrir obertures que formaven part del sistema de portes medievals que unien diverses dependències judicials, totes de la mateixa factura i de la mateixa època i es van trobar marques de maçoneria i tipus de carreus semblants. Originàriament aquests cossos tenien una volumetria diferent de l'actual, com podem observar en la façana del carrer Sant Julià on encara es pot veure l'antiga cantonada de l'edifici, que va ser ampliada al segle XVII. Hi ha molts documents sobre l'activitat constructiva en l'edifici del segle XIV i segons s'ha pogut comprovar, l'actual pati va ser anteriorment una façana oberta de l'edifici amb accés directe a les dependències judicials, com es pot apreciar en la secció (Fig. 25), en la qual la imatge interior i exterior s'entrecreuen. Si observem la planta de l'edifici, fàcilment s'identifica el mur perpendicular als carrers Segura Barreda i Sant Julià. El mur que actualment és interior i al mateix temps és el més ample de l'edifici, amb un gruix que arriba a mesurar en planta baixa 1,20 m (Fig. 26).

Fig. 24. Plànol de situació sobre el parcel·lari. (Elaboració pròpia).

Escala 1/1000.

Fig. 25. Secció de l'edifici pel pati interior, on hi ha l'accés principal. Es pot observar la trama de mur de pedra que indica la paret medieval. (Rey i Magro, 1997, p.38).

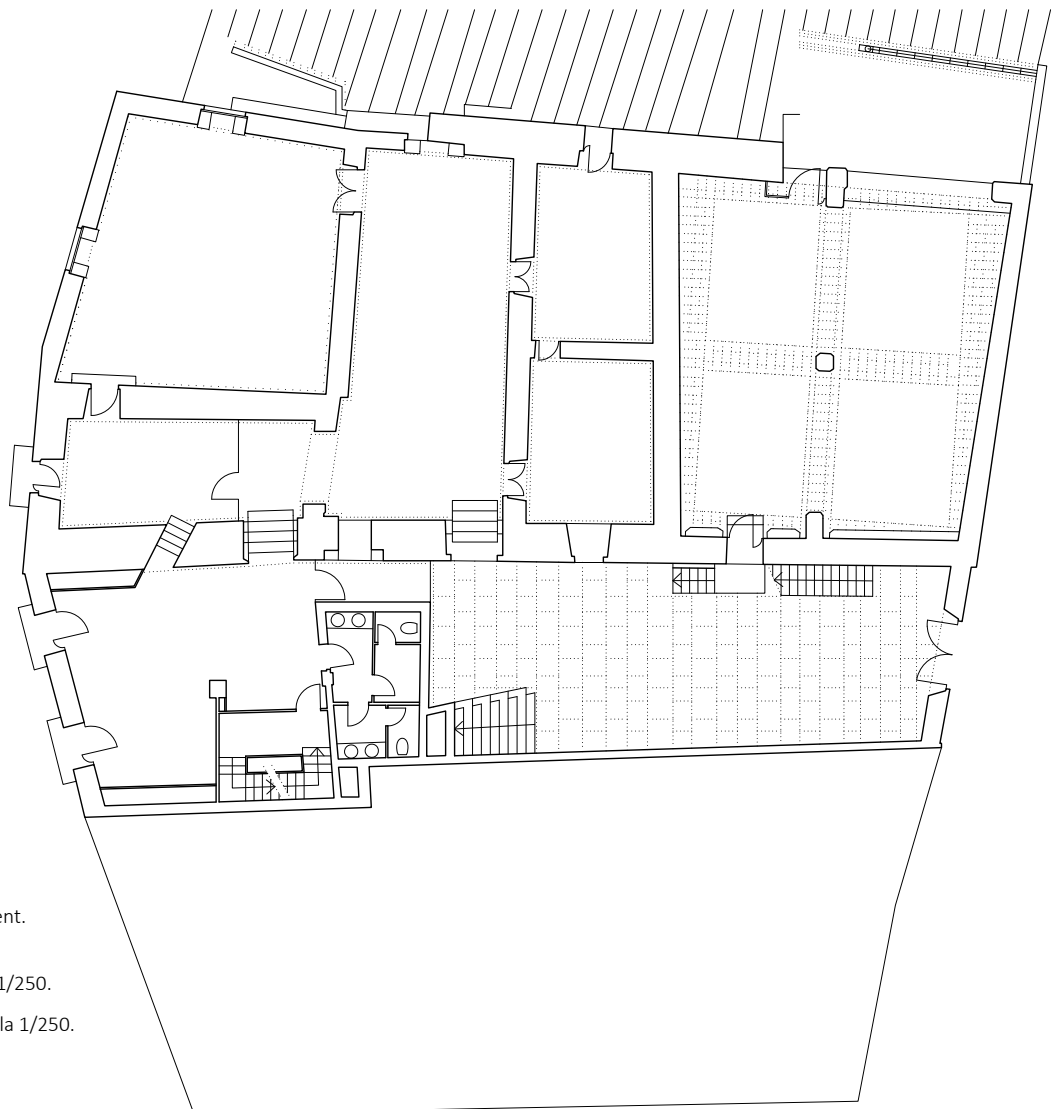
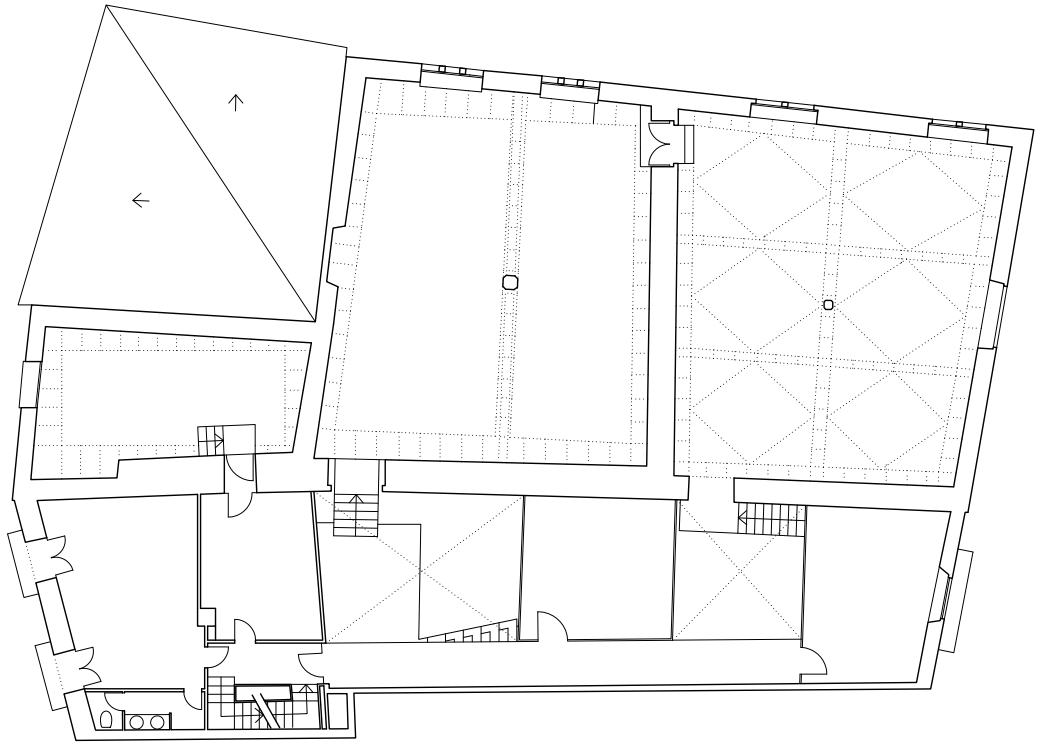


Fig. 26. Plànols Ajuntament.
(Elaboració pròpia).

Planta baixa, Escala 1/250.

Planta primera, Escala 1/250.

El primer element que reforça la intervenció arquitectònica és l'aresta de la cantonada al carrer principal, que tanca d'alguna manera la perspectiva, envaint el carrer i mostrant de manera contundent la bifurcació (Fig.27). Aquesta aresta destaca per la mateixa volumetria potent i per la seva ubicació en la traça corba del carrer Segura Barreda, però l'impacte visual es reforça amb un ràfec, que recupera la coberta original. Aquest tret és característic dins la idea medieval d'espai públic, i li dona al carrer el caràcter d'un espai interior, a escala humana, un espai pròxim a la idea albertiana d'espai públic. Observem que no és una característica particular d'aquest edifici sinó que és una característica dels edificis-palau (Fig. 28-29) que l'arquitectura popular ha sabut interpretar en els edificis més recents (Fig.30-31).

El segon element del qual el projecte arquitectònic treu profit són els contraforts del segle XVII (Fig.32) que es van haver de construir per consolidar el mur després d'un col·lapse estructural a finals del segle XVI. En aquell moment es van eliminar les plantes superiors dels que hem anomenat "cossos de menor importància" i es construeix un contrafort longitudinal amb talús pronunciat que acaba en un cordó de remat a l'altura de la filada de carreus sota l'ampit de les finestres partides de les sales grans. Amb aquestes obres s'estabilitza l'estructura i es canvia notablement la imatge de la casa del Consell. Segons apunta M. Del Rey, el contrafort construït té una innegable relació amb les muralles renaixentistes que va aixecar Antonelli a finals el 1578 a Peníscola, de traça italiana. En un estudi sobre les fortificacions de Peníscola que parla d'Antonelli, es menciona un document que relaciona les obres de la fortificació amb Morella. S'ha pogut visualitzar el document original de l'AHN, titulat *Discorso sopra Paniscola* i s'ha comprovat que el capità Simone Carnocheli, cap al 1642 dona instruccions per la fortificació de Peníscola però també de Morella.⁵ Per tant, pot haver-hi una influència renaixentista italiana en la solució arquitectònica del contrafort.

El tercer període en el qual el projecte incideix és el del deteriorament de l'edifici al llarg dels segles XVIII i XIX, quan es van compartimentar excessivament les seves sales, es van fer obertures per aprofitar espais i a poc a poc es va difuminar el concepte original de grans sales gòtiques exemptes. A l'espai del pati hi ha una gran transformació: s'eliminen les parets opaques i apareix una arquitectura que es recolza sobre els sòlids murs medievals en el que descriu l'arquitecte com "mobles arquitectònics continguts en un gran espai" (Fig.33). A més, si la intervenció renaixentista del contrafort havia tapat part d'un arc de la façana sud, a finals del segle XIX es va ocultar part de l'altre arc amb el traçat del carrer esgraonat. El projecte recupera els arcs de la façana sud per oferir una imatge correcta de les proporcions de l'edifici dissenyant una placeta al lloc de l'antiga plaça davant la llotja i un tancament de vidre que permet veure les exposicions també des del carrer (Fig.35).

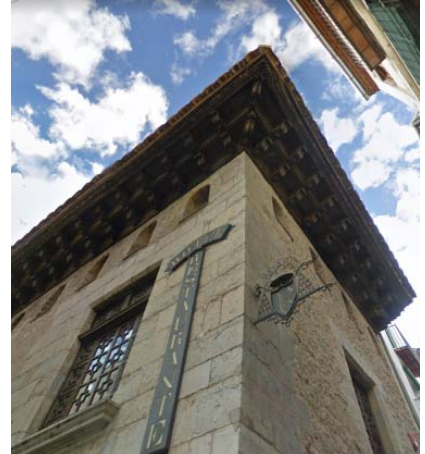
5 Traducció completa del document original efectuada per l'autora a l'APÈNDIX I: documents. DI-1. AHN. (Archivo Histórico Nacional) Nobleza, Osuna 554, f 94-104. 1642 circa.



27



28



29



30



31

Fig. 27. Aresta de la cantonada de l'edifici de l'Ajuntament al carrer Segura Barreda (Comarques Nord , 2020).

Fig. 28. Cantonada de l'edifici-palau de Zurita, amb escut de 1596 (Fotografia de l'autora, 2019).

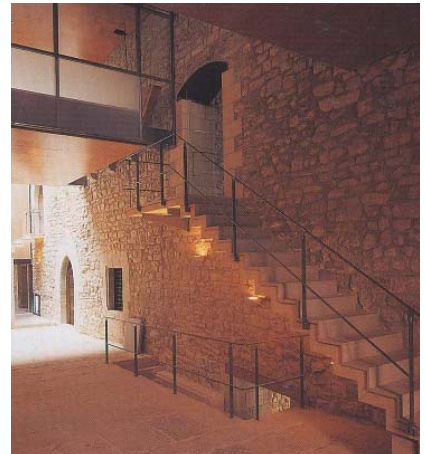
Fig. 29. Cantonada de l'edifici-palau del Cardenal Ram, palau gòtic-renaixentista amb alerons aragonesos dels segles XV i XVI (Googlemaps, 2020).

Fig. 30. Aresta de la cantonada d'un altre edifici al carrer Zaporta (Googlemaps, 2020).

Fig. 31. Aresta de la cantonada d'un altre edifici al carrer Segura Barreda (Fotografia de l'autora, 2019).



32



33

Fig. 32. Imatges de l'edifici rehabilitat. Contrafort renaixentista (Fotografia de l'autora, 2018).

Fig. 33. Imatges de l'edifici rehabilitat. Mur medieval amb els "mobles arquitectònics" (Juan Roig, 1997).

Fig. 34. Imatges de l'edifici rehabilitat. Escala del vestíbul principal sobre la qual se n'ha traçat una de nova com una peça flotant (Juan Roig, 1997).

Fig. 35. Imatge de l'edifici rehabilitat 1997. Recuperació de la plaça davant la Llotja. Fotografia Juan Roig (García i Díaz, 2001,p.84).



34



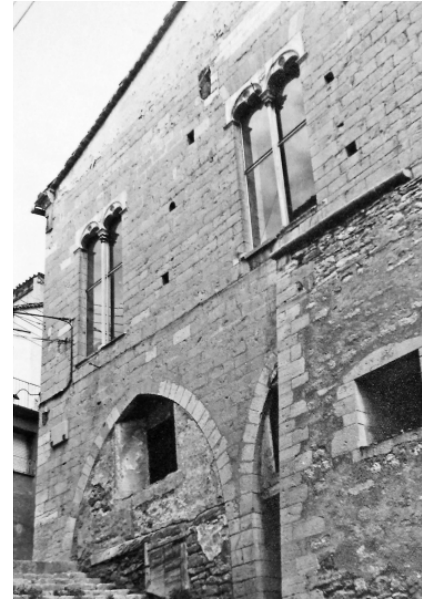
35



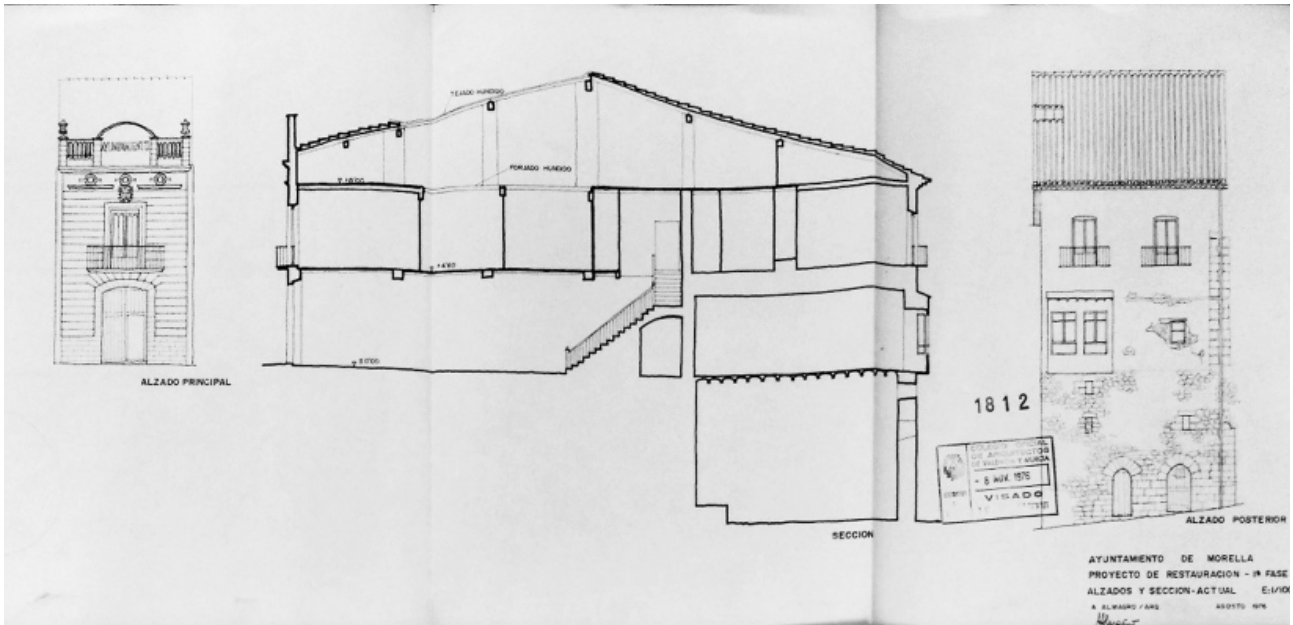
36



37



38



39

Fig. 36. Imatges de la façana del carrer Segura Barreda. Memòria del projecte de 1978. (A. Almagro, 1976).

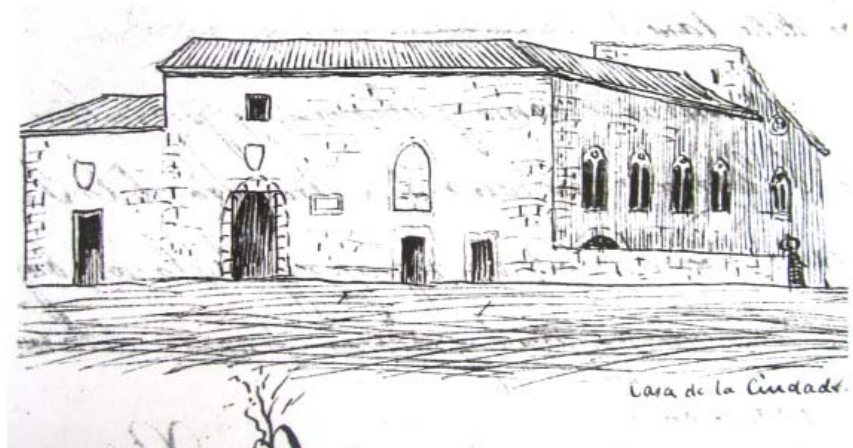
Fig. 37. Imatges de la façana a la costa Persó. Memòria del projecte de 1978. (A. Almagro, 1976).

Fig. 38. Imatges de la façana a la costa Persó. Memòria del projecte de 1978. (A. Almagro, 1976).

Fig. 39. Secció i alzats. Memòria del projecte de 1978. (A. Almagro 1976).

Les intervencions que es van dur a terme durant el segle XX són: el disseny d'una nova composició de la façana oest amb dos òculs (Fig. 36), la restauració del Ministeri de Cultura de 1978, en la qual la voluntat és netejar els espais interns de les grans sales gòtiques i es reconstrueix el cos situat entre l'edifici gòtic i el teatre, l'espai del pati. Espai que ha tingut un procés de definició continuat com es pot observar en els plànols localitzats a l'Arxiu Històric Municipal, ubicat en el mateix edifici, així com l'Arxiu Històric Notarial (Fig.39).

Hi ha una imatge que sense cap dubte va resultar molt important per la rehabilitació de l'edifici. Es tracta del dibuix de Joaquim Oliet de 1861 (Fig.40). En el dibuix apareix en primer pla la façana oest sense el teatre ni la façana d'accés actuals, i tampoc apareixen representats els òculs. A més confirma la diferència volumètrica entre el cos principal i els



40

adjacents, així com la traça de l'antic ràfec a la cantonada amb la costa de la Presó i el muret baix que salva el desnivell amb la plaça inferior davant la Llotja.

En aquest cas la relació amb la història és necessària, però la qualitat del projecte depèn de la qualitat dels diàlegs entre el vell i el nou, que són de gran nivell des del punt de vista cultural, ja que s'aconsegueix que la nova construcció es relacioni estretament amb l'edifici vell, i la diferència entre els estils medieval, gòtic, renaixentista, modern es torna una rica experiència i un diàleg estètic que no passa desapercbut a l'usuari i/o al visitant.

La rehabilitació va ser reconeguda amb el premi Europanostra a la recuperació arquitectònica del patrimoni l'any 1997, i va aparèixer publicada en la revista *Documentos de Arquitectura* número 37, en un monogràfic sobre Miquel del Rey i Iñigo Magro. L'edifici a més de donar nombrosos serveis al ciutadà, també rep un important nombre de visites turístiques i culturals. Les sales gòtiques tenen constantment exposicions i acullen nombrosos esdeveniments culturals lligats al territori: des de conferències a presentacions de llibres. Com s'ha pogut comprovar, en alguns aspectes la intervenció arquitectònica recupera la imatge originària d'algunes parts de l'edifici: la coberta, el ràfec, la calçada i la plaça en planta-1, etc. Però la finalitat no és recuperar el passat, sinó ressaltar parts originals que embelleixen la seva imatge i la relació amb la ciutat.

Amb els anys la millora de l'accessibilitat a l'edifici es va anar tornant un requisit indispensable, al mateix temps que la societat reclamava la importància dels entorns comprensibles i utilitzables per totes les persones. L'obra es va desenvolupar el 2017 i va consistir en la instal·lació d'un ascensor que dona accés a tots els serveis d'atenció al ciutadà, així com altres infraestructures per millorar l'accessibilitat a altres espais com les sales gòtiques del consistori on habitualment es realitzen xerrades i exposicions, o el saló de plens. L'edifici es va poder adaptar amb facilitat a les noves circumstàncies, com s'ha anat produint des del principi.

Fig. 40. Dibuix de la façana de l'Ajuntament. (F. Oliet, 1861). Dins Oliet Palos, F. (1961,2006) *Historia de la muy noble, fiel, fuerte y prudente villa de Morella*. Morella: Ajuntament de Morella, Fundació Sexennis de Morella.

REHABILITACIÓ DE L'ESGLÉSIA DE SANT MIQUEL, 1988-1890

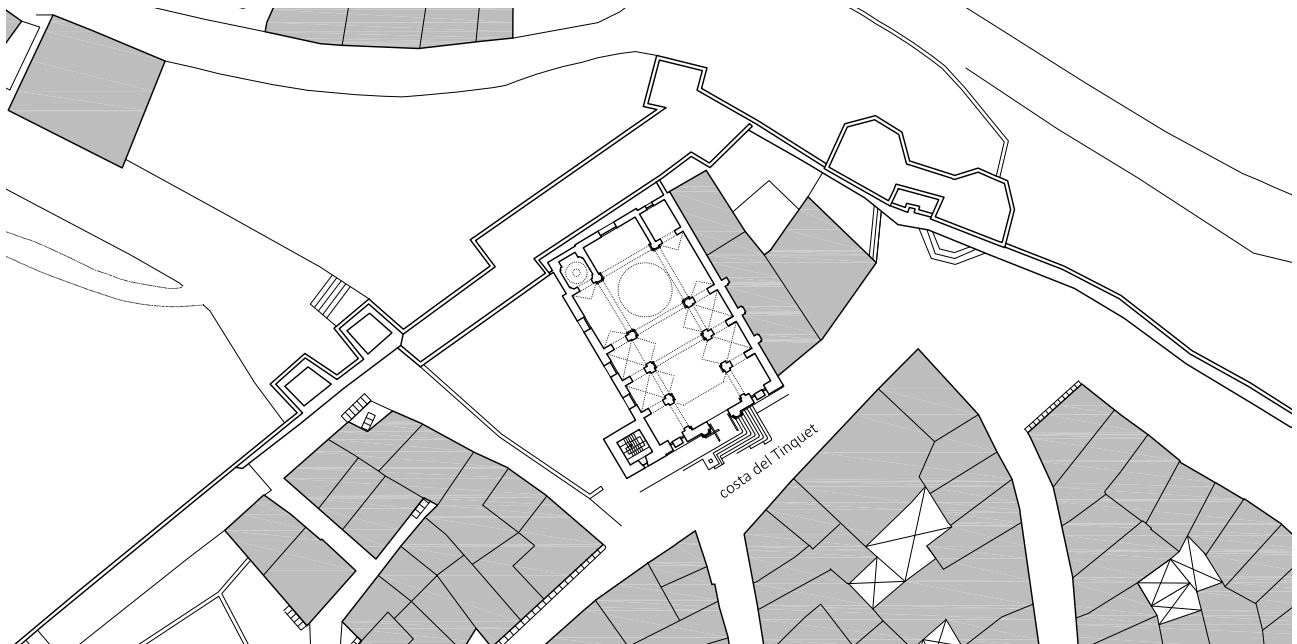
El projecte de rehabilitació de l'església de Sant Miquel per convertir-la en el Centre de Salut del municipi és el resultat d'una voluntat de situar l'equipament públic dins el nucli emmurallat davant la impossibilitat de construir un edifici de nova planta per falta de solars urbans. Col·locar un equipament sanitari dins una antiga església va suposar un repte a finals dels vuitanta, com continuaria sent-ho avui en dia, per la condició patrimonial de l'edifici preexistent i per la contraposició dels usos antic i nou.

El projecte va ser un encàrrec de la Generalitat Valenciana a l'arquitecte Francisco Merino García, que l'any 1988 s'iniciava en la que es va convertir en la seva especialització: els projectes i obres d'Hospitals Públics i de Centres de Salut. La seva actitud davant l'edifici preexistent era de total respecte com va deixar constància en la publicació titulada *Rehabilitación de la Iglesia de San Miquel en Morella para Centro de Salud*: "Cuando nos hallamos ante el Patrimonio de la Humanidad, se produce una reacción inconsciente de respeto a intervenir en él. Pero cuando falta espacio libre y la necesidad social es acuciante, se recurre a soluciones discutibles y de cierto riesgo estético que procuren resolver la necesidad sin romper la unidad de un conjunto histórico-artístico consolidado como de todos" (Merino García, 1990, p. 27).

Però el que semblava d'entrada una manca de llibertat, va possibilitar un resultat que fàcilment perdurarà perquè l'edifici contenidor és d'una gran solidesa. El projecte manté l'església intacta, amb els seus murs i voltes, els seus pilars i arcs. És d'origen gòtic, i segons dades de Josep Alanyà (Alanyà i Roig, 2000) l'any 1394 van començar obres d'engrandiment del temple i no van acabar fins a l'any 1430. Al segle XVII ja entrat, es va edificar una nova església d'estil barroc que va substituir totalment la gòtica, però durant la guerra de Successió, el 1711, l'edifici va quedar arruïnat juntament amb una gran quantitat de cases particulars del barri de Sant Miquel. La seva posterior reconstrucció va durar fins a 1729.

Tot i la riquesa de capes històriques, l'edifici existent el 1988 no mostrava la transparència de les successives intervencions descrites. L'edifici presentava una integritat que no deixava entreveure les fases anteriors a la darrera reconstrucció. Tot i això, una vegada ja s'havien iniciat les obres de rehabilitació de l'edifici l'hivern de 1988, després d'unes fortes pluges, van aparèixer transparentant les pintures que hi havia sota la capa de cal que cobria les parets de l'església i es decideix restaurar-les i estudiar-les amb profunditat. Es va determinar que l'autor era Juan Francisco Cruella, un pintor neoclàssic valencià nascut a Morella. Es tracta d'un muralista dedicat gairebé exclusivament a la temàtica religiosa. La recuperació d'aquestes pintures murals van afegir una petjada històrica a l'edifici.

El projecte de rehabilitació intervé en la porta principal d'accés. Es tracta d'una construcció del s. XVIII que no té retocs decoratius



42



43



44



45

posteriors. Només es va transformar la llinda del forat on hi ha la porta en mig punt, recuperant les dimensions originals del forat de la porta amb un nou tancament de vidre que es converteix en una important entrada de llum. L'interior blanc fa rebotar la llum desdibuixant la idea d'església fosca (Fig.42-45).

La contraposició dels usos antic i nou es transforma en una contraposició entre l'edifici contenidor, l'església, i el contingut, el centre de salut organitzat en unes "habitacions" exemptes. El nou programa de consultes, despatxos i serveis s'adapta a la disposició original de capelles laterals al voltant de la nau central de l'església que es converteix en distribuïdor i sala d'espera. Els sostres alts de l'església porten a la memòria l'ús anterior de l'espai litúrgic, i també la imatge dels antics hospitals del Renaixement, avui dia tots transformats en biblioteques, museus, etc.

Cubs i cilindres realitzats amb perfils de ferro, murs de pavès i panells de fusta aconsegueixen un efecte lleuger, que contrasta amb el blanc de les parets i del terra de l'església, de manera que la seva presència agafa una importància secundària.

Fig. 41. Plànol de situació sobre el parcel·lari. (Elaboració pròpia).

Escala 1/1000.

Fig. 42. Imatge de la façana de Sant Miquel anterior als anys trenta. (Cuyàs, ca. 1950).

Fig. 43. Accés al Centre de Salut (Fotografia de l'autora, 2015).

Fig. 44. Distribuïdor i sala d'espera del Centre de Salut (Fotografia de l'autora, 2015).

Fig. 45. Distribuïdor i sala d'espera del Centre de Salut (Fotografia de l'autora, 2015).



46



47

El resultat és que hi ha una forta distinció entre el monument i la manera d'habitar-lo a partir d'objectes arquitectònics, que semblen mobiliari. El monument no perd la seva característica amplitud espacial i les pintures murals es tornen un atractiu per la contemplació en el moment d'esperar el torn de visita. Els objectes tenen una escala molt més humana i permeten la intimitat necessària que requereix el seu ús.

Louis Khan en una de les seves darreres sentències va dir que l'arquitectura tenia el seu origen en la construcció d'una estança, un acoblament d'estances. Les idees sobre com habitar l'espai que d'entrada resulta hostil, com domesticar el paisatge amb una cabanya, com trobar un racó de meditació dins un espai monumental, o com crear una habitació mitjançant objectes arquitectònics, són conceptes que han aparegut al llarg de la història arquitectònica una vegada i una altra (Fig. 46-47).

Aquest edifici també ens parla d'una manera de fer ciutat, d'aprofitar els edificis en desús pel benefici de l'habitant. Els edificis patrimonials en desús tenen moltes possibilitats més enllà de l'ús museístic. Una part de la qualitat d'aquest projecte s'ha d'interpretar en clau urbana. Tafuri en la seva introducció al llibre *La esfera y el laberinto*, (Tafuri, 1984) titulada *El Proyecto Histórico* afirma que el problema de la relació entre projecte i història està relacionat amb la significació de l'arquitectura. A escala petita la poètica arquitectònica és útil i funciona, però només quan ens submergim a dintre de l'edifici. A gran escala s'ha de fer servir la política, i el problema polític a gran escala no es pot confondre amb les solucions a petita escala.

L'estratègia de projecte utilitzada implica un diàleg entre el nou i el vell molt diferent del de l'Ajuntament, en part, a conseqüència de la relació entre l'ús original i el nou. Com l'Ajuntament el centre de salut va necessitar obres de millora de l'accessibilitat i la incorporació del servei de radiologia, que es van executar durant el 2019 i com en el cas anterior la flexibilitat de la intervenció va facilitar enormement la tasca.

Fig. 46. *San Jerónimo en su estudio*. The National Gallery, Londres (Antonello da Messina, 1475).

Fig. 47. Dibuix de Louis Kahn titulat "Arquitectura: el silencio y la luz" (Louis Kahn, 1970). Kahn, L. *Escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid: El Croquis Editorial 2003, p.263.

Fig. 48. Secció de l'església de Sant Miquel (contenedor) amb el Centre de Salut (contingut) (Merino García, 1990, p. 29).



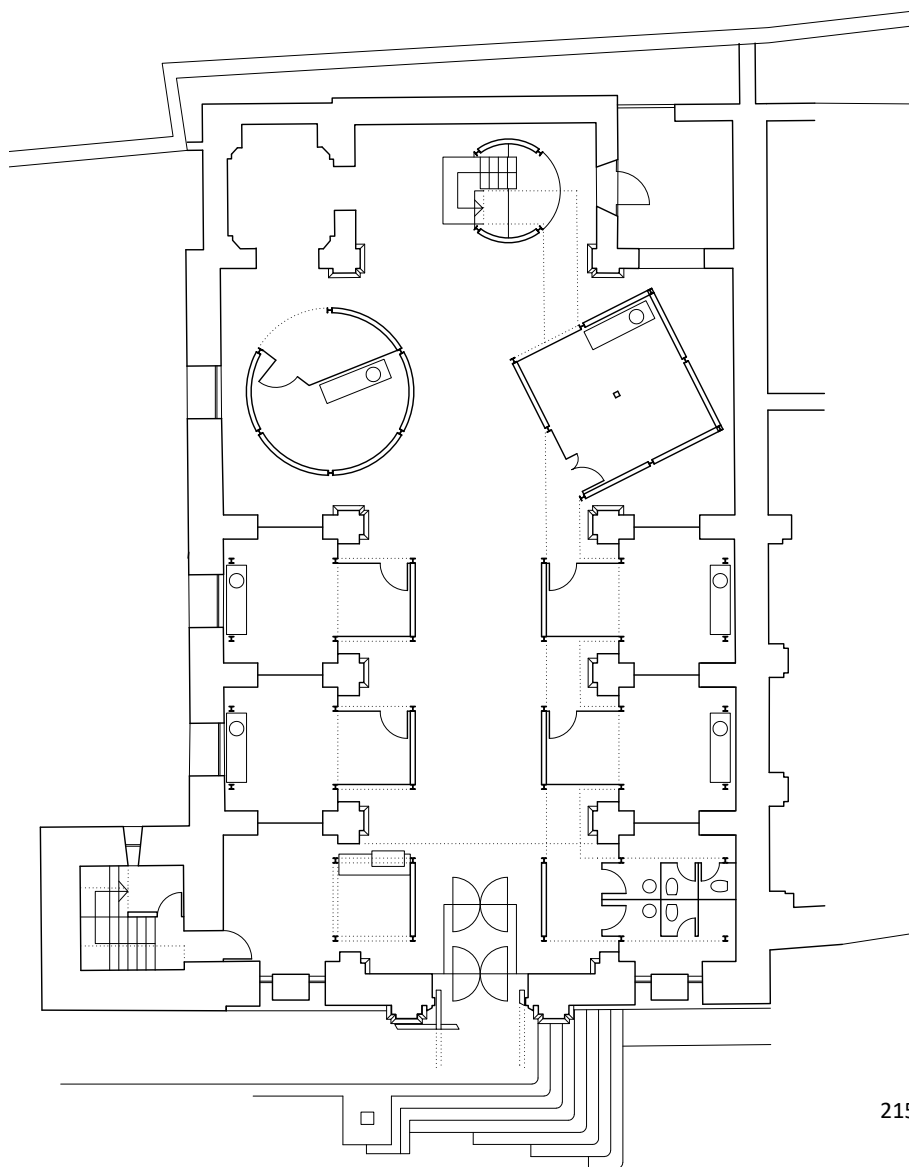
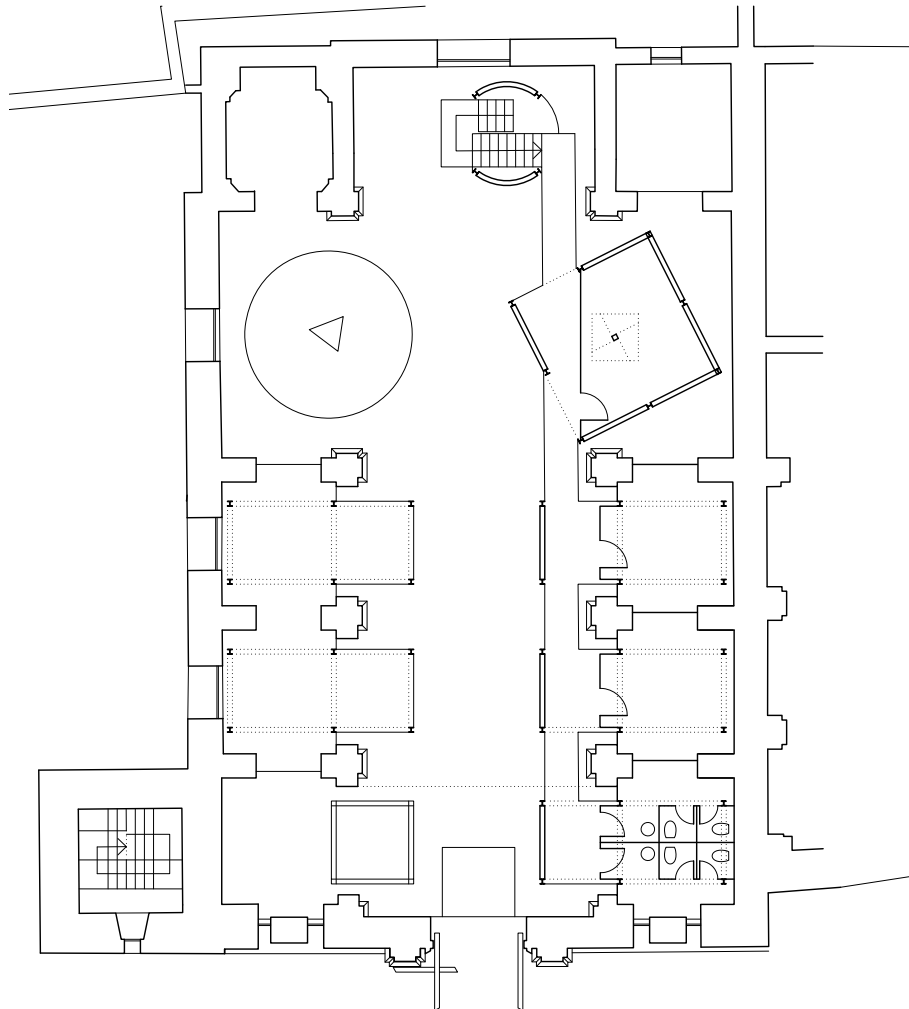


Fig. 49. Plànols del centre de salut
(Elaboració pròpia).

Planta primera. Escala 1/250.

Planta baixa. Escala 1/250.

6.2.3 ENRIC MIRALLES I CARME PINÓS: ESCOLA-LLAR, 1986-1995

Per analitzar l'articulació dialògica entre l'edifici de l'escola-llar i el nucli urbà de Morella, i visualitzar la transparència entre projecte i història s'ha seguit l'esquema hermenèutic de Paul Ricoeur, incorporant informació des de la prefiguració, la configuració i la refiguració.

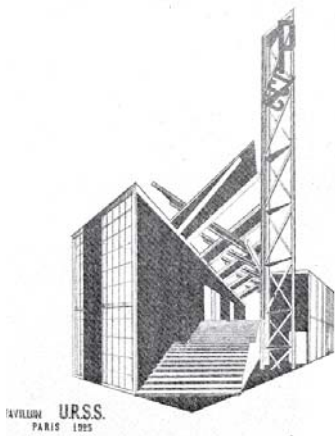
LA DESCOMPOSICIÓ DEL TEMPS I DELS OBJECTES: PREFIGURACIÓ

Carme Pinós i Enric Miralles van estudiar arquitectura a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Durant els anys setanta Miralles va iniciar la seva experiència professional i docent. Mentre encara era estudiant, el seu nom apareix vinculat al d'Albert Viaplana i Helio Piñón, com a destacat col·laborador. L'any 1978 Viaplana va reunir un equip de professors joves per impartir classes de projectes a l'ETSAB format per Enric Miralles, Marcià Codinachs i Moisés Gallego, que encara no havien acabat la carrera quan comencen la tasca docent. En aquest moment Miralles comença a mostrar interès per les idees situacionistes, i per altres arquitectes més enllà dels grans mestres moderns, com ara Mélnikov (Fig.50), Schindler o Lewerentz.

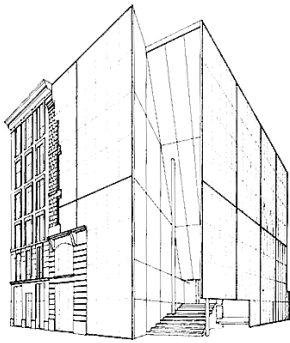
Els anys vuitanta marquen els inicis de la seva carrera professional independent juntament amb Carme Pinós, amb qui va estar casat i va establir el 1983 la firma Miralles/Pinós. Miralles i Pinós comencen a fer concursos d'arquitectura de forma conjunta i a formar-se en interessos comuns. Ja titulats des de 1978, assisteixen a cursos de l'ILAUD (International Laboratory of Architecture and Urban Design) a Urbino i Siena, on entren en contacte amb els Smithson, que es convertiran en una gran influència en el seu pensament, i durant el curs 80-81 viatgen als Estats Units, Miralles com a *visiting scholar* a la Universitat de Columbia gràcies a una beca Fulbright i Carme Pinós per a cursar estudis amb el professor Benévolo a la mateixa universitat.

Després de sortir de l'estudi Viaplana-Piñón (Fig.51), on no havia aconseguit el reconeixement que reivindicava sobre l'autoria dels projectes, Miralles mostra una voluntat de tallar amb els mecanismes intel·lectuals dels seus predecessors. Segons Josep Quelglas en les obres de Viaplana primer hi ha la idea i després la construcció de la idea, mentre que en Miralles la seva operació no ha procedit imaginant elements predisposats sinó que l'arquitectura apareix primer (Quelglas, 1991, p. 24).

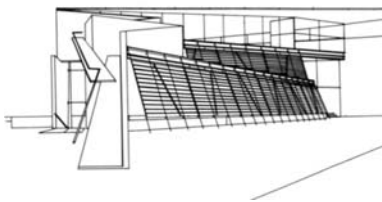
Carme Pinós defineix la manera en què funcionaven com equip de la següent manera: "Una vez que habíamos encontrado la esencia del proyecto, era sobre todo Enric quien lo desarrollaba, era su gran habilidad. [...] Creo que mi mayor cualidad es pensar el proyecto de modo global, desde fuera, y la de Enric su gran capacidad para el dibujo" (Pinós i Esparza, 2009, p. 97). Però serà Miralles a través de nombrosos escrits, conferències i entrevistes, qui més documentació ha deixat per investigar sobre les eines projectuals que feien servir.



50



51

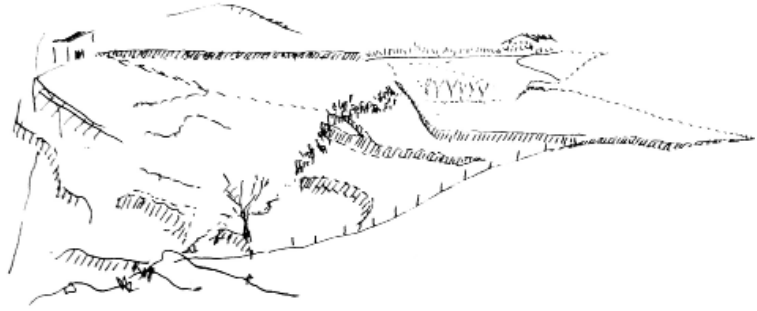


52

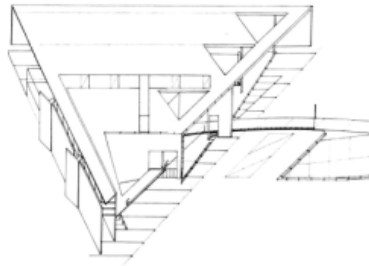
Fig. 50. Konstantin Melnikov, Pabellón Expo de París (Melnikov, 1925).

Fig. 51. Viaplana/Piñón Concurso COAC (Viaplana/Piñón, 1977).

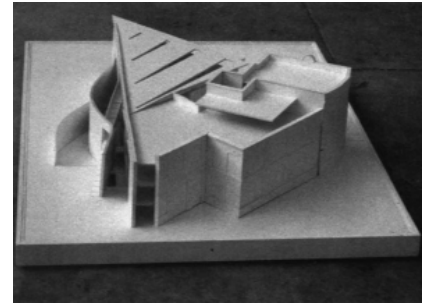
Fig. 52. Miralles/Pinós, Hostalets de Balenyà (El Croquis N30, 1987, p.16).



53



54



55

La tesi doctoral de Javier Fernández Contreras defensa que la qualitat més important de la tècnica projectual Miralles/Pinós és la geometria de la planta, que mostra una continuïtat en els projectes realitzats de forma consecutiva o en paral·lel (Fernández Contreras, 2013, p. 31). El plànol de situació, és el document que mostra els projectes com traces, petjades que s'insereixen en el context. Aquesta traça és autònoma respecte al lloc, però el lloc la fa possible. Tal com explica Miralles el 1987: "La traza, el inicio, no es continuación de nada que exista en el lugar... sin embargo, es el lugar quien la hace posible, al detectar en él las condiciones de su existencia. En este momento pensamiento y lugar son la misma cosa... y son el proyecto" (Miralles, 1987a).

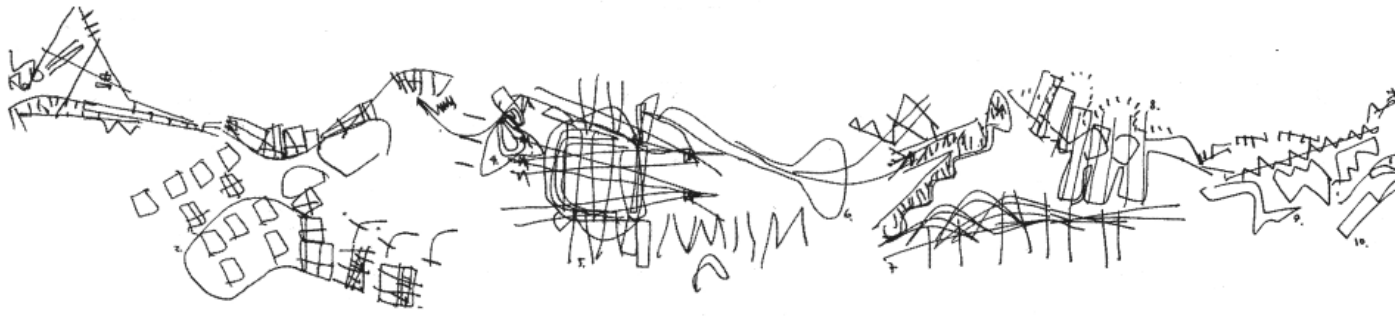
Aquesta és la manera en què Miralles explica la repetició de les geometries abstractes en planta: el zig-zag i el triangle. Però aquesta qualitat autoreferencial en l'obra Miralles/Pinós no s'ha de confondre amb una falta d'atenció al lloc, a l'escala i dimensions, o a la complexitat de la realitat. Per Miralles el projecte sempre comença amb rigorosos registres i dades precises del lloc (Fig.53). Sobretot per trobar les raons necessàries del projecte, no hi ha diferència entre analitzar o percebre i projectar (Miralles, 1987b). Pinós amb una mirada retrospectiva sobre el treball que van desenvolupar durant els anys vuitanta explica que com a equip eren uns grans observadors, dialogaven molt i devoraven els llibres (Pinós i Esparza, 2009, p. 100).

La geometria triangular s'identifica clarament al projecte de l'Ajuntament d'Algemesí (Fig.54), al del Palau de Congressos de Granada (Fig.55) i al de l'auditori de Salamanca. El triangle s'utilitza en la planta d'un auditori, d'un palau de congressos, d'un centre cívic o d'un ajuntament. En paral·lel apareixen les propostes de geometria en zig-zag que es materialitzen amb les dues úniques obres construïdes anteriors a l'encàrrec de l'escola-llar de Morella: L'escola la Llauna, a Badalona (1984-94) i les pèrgoles a Parets del Vallès (1985-86).

Fig. 53. Dibuix d'Enric Miralles sobre la topografia de Morella (Pinós, 1996, p.71).

Fig. 54. Maqueta del Palau de congressos de Granada, 1985. (El Croquis N30, 1987, p.28).

Fig. 55. Projectes de Miralles/Pinós: axonometria de l'ampliació de l'Ajuntament d'Algemesí, 1984. (El Croquis N30, 1987, p.20).



56

Amb el projecte de les pèrgoles els crítics comencen a relacionar l'obra arquitectònica Miralles/Pinós amb el Constructivisme Rus i també amb l'art de Paul Klee.

En els darrers anys de vida de Miralles, el nombre d'entrevistes i conferències en les quals donava a conèixer la seva particular forma de treballar va anar creixent, com el seu interès per fer transmissibles els conceptes. Entre les idees en les quals més va incidir destacarien: (1) la diferència entre la solució del projecte i l'inici de la recerca, (2) les aproximacions al lloc i la complexitat de la realitat, (3) la continuïtat i/o contaminació entre un projecte i un altre, (4) la descomposició del temps i dels objectes, i (5) l'escala i les dimensions.

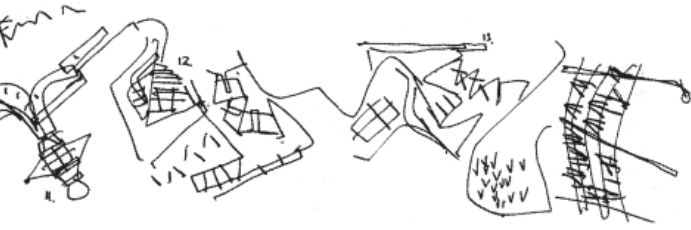
(1) Sobre la solució del projecte i l'inici de la recerca, en la darrera conferència de Miralles⁶, de juny del 2000, l'arquitecte afirmava que fent el mínim que ha de complir el projecte ja es dona la solució a un problema, però que després hi ha una altra part del projecte que anomenava la "generositat de l'arquitecte" (Miralles, 2001, p. 15). És a dir, aquell espai temporal-físic en el qual l'arquitecte ja ha trobat la solució al programa i a les exigències del client, i en el qual pot començar a pensar realment el projecte. La solució no és més que un moment en el qual s'exigeix el mínim a l'arquitecte i després comença realment el treball que Miralles considera arquitectura. Apareix d'aquesta manera un àmbit de recerca.

(2) En l'entrevista que Enrique Walker li va fer a Miralles el 1999, l'arquitecte explicava la seva forma de treballar per contraposició amb altres maneres amb les quals no s'identificava. A Miralles li agradava treballar amb una única opció, amb una única línia de treball a diferència d'altres estudis d'arquitectes que treballen a través d'opcions, que per exemple, proposen tres opcions i després n'escullen una d'elles, o una mica de cadascuna. Miralles treballava per variacions sobre una mateixa cosa en un sentit musical (Miralles, 2016, p. 27).

D'altra banda, també criticava l'arquitectura diagramàtica, qualificant-la d'excessivament demagògica. Miralles considerava el diagrama una ambició que es pot tenir en un projecte, però a través del qual no es pot arribar a un resultat. Aleshores defineix la seva manera d'afrontar els projectes d'arquitectura d'una manera menys certa, més aproximativa.

Fig. 56. Dibuix realitzat Miralles per l'exposició sobre la seva obra celebrada a la *Graduate School of Design de la Harvard University*, 19 d'abril-7 de maig de 1993 (Miralles, 2016, p. 26).

⁶ La darrera conferència que havia preparat Miralles pel congrés organitzat per Josep Muntañola, "El futuro del arquitecto", no la va poder realitzar perquè estava malalt. Pocs dies després va faltar als quaranta-cinc anys. L'autor material de la conferència va ser Josep Maria Mías, i es va publicar en el llibre titulat "El futur de l'arquitecte: Ment, territori, societat 1" editat per Josep Muntañola (Miralles, 2001).



Per últim, mostrava una certa reticència als estudis en els quals hi ha una disciplina de treball molt clara posant com a exemple el de Meier. Segons Miralles, el fet de seguir aquesta disciplina fa reduir la complexitat que prové de la realitat, de la complexitat de les coses: “en el concurso para el Parlamento de Escocia, donde tuvimos la suerte de ganar, competimos contra Richard Meier. Durante el complicado proceso de trabajo nos dio cierta envidia pensar que, pase lo que pase o haya el lío que haya, Meier ya sabe que al final hará un edificio blanco, algo que le da una enorme tranquilidad. Yo soy incapaz de hacer algo así” (Miralles, 2016, p. 37).⁷

(3) Un tema que té un especial interès per aquesta tesi és justament el del precedent de les obres. En l'obra de Miralles no hi ha una recerca que acaba i una altra que comença, sinó una continuïtat en el treball. L'*ex novo* no li preocupava, ja que el considerava una concepció molt ingènua del procés creatiu (Miralles, 2016, p. 41). Aquesta és una “llició magistral” que Miralles reconeix en Peter Smithson, que ha anat reescrivint la seva obra, però també en Louis Kahn: “De entrada, nunca me propongo empezar un trabajo y decir que este va a ser completamente distinto a los demás. (...) Me gusta ver cómo avanzan los proyectos. En este sentido, cada vez admiro más la obra de Louis I. Kahn, que avanza con tres o cuatro modelos básicos que siempre están presentes: el patio, el corte y la abertura. Es realmente un espectáculo. Creo que su obra no ha sido muy bien contada. La gente se quedó sorprendida de su final trágico, y todavía lo está, pero es magnífico. Es uno de los pocos arquitectos que trabajó de manera verdaderamente independiente, uno de los arquitectos más independientes que conozco” (Miralles, 2016, p. 31).

Tant a l'estudi Miralles/Pinós com al posterior Miralles/Tagliabue, es treballava sempre amb quatre o cinc projectes alhora, i Miralles defensava que calia avançar amb tots alhora. D'aquesta manera van apareixent “contaminacions” de manera inevitable. En el número 13 de la imatge (Fig.56) podem veure l'escola-llar de Morella, introduïda dins un continu procés creatiu en un dibuix realitzat per l'exposició sobre la seva obra a *Harvard University* realitzada el 1993.

⁷ Dit d'una altra manera, a Miralles no li preocupava la forma final i afirmava que la descripció formal d'un edifici podia resultar bastant superficial i apropar el projecte a la caricatura, que sorgeix si ens fixem només en l'objecte final, per contra li interessava veure el procés, el que hi ha fora, el que origina el projecte: “Si uno se despreocupa de las formas, la arquitectura gana una enorme libertad formal. Hay algo más allá de esta especie de decoro que para algunos arquitectos es muy importante desde el principio... Me gusta pensar en términos más abstractos como la escala, la envolvente y otras cuestiones. Lo más importante es tener claro lo que no quieres hacer en cada proyecto... Lo que quieres hacer acabas encontrándolo en el proceso de hacerlo” (Rovira, 2011).



57

(4) Un altre aspecte fonamental per entendre l'obra de Miralles és el treball de descomposició i d'integració dels elements que conformen el projecte. En aquest sentit admirava el treball de Scarpa quan pensava les coses individualment, quan aquest aïllava petits elements fins a arribar a la definició del darrer. Amb aquest treball es defineixen els projectes de Miralles. Aquesta és la visió històrica que defensa al llarg de tota la seva trajectòria, que l'ajuda a resoldre una de les dificultats més grans a les que s'afrenta l'arquitecte: com el nou projecte és capaç de posar-se al costat d'objectes en els quals simplement el pas del temps (l'ús, els canvis, les mutacions) ha produït una gran intensitat, perquè totes han estat destruïdes, modificades, dividides, ampliades, retallades, etc.

Tot i que serà un projecte posterior a l'escola de Morella, el Mercat de Santa Caterina és el millor exemple d'aquest treball de descomposició i d'integració que l'arquitecte explica: "Esta foto (Fig.57) me gusta para explicar que, cuando intervienes en un edificio, hay una descomposición. Estas son las piezas que conservamos, es casi el catálogo. Intervenimos en un mercado, lo desmontamos, y después veremos cómo lo volveremos a montar. Pero las piezas que sobreviven a esa descomposición, como es la arqueología misma, como lo es la estructura de madera, como lo son las piezas que te encuentras. Con ese vocabulario pretendemos establecer la comunicación con la historia. O, ser realmente conscientes de ese lugar donde estaba la Iglesia de Santa Caterina y el Convento. O sea, todos esos sustratos o estratos que también aparecen en Venecia y con los cuales intentas dialogar. Y, el diálogo se establece así, descomponiendo minuciosamente. De una manera científica, descomponiendo el edificio, en el cual vas a intervenir"(Miralles, 2001, p. 31).

Fig. 57. Planta del projecte de Miralles/ Tagliabue al Mercat de Santa Caterina 1997-2005.

(5) Per últim, cal revisar en la seva obra el concepte d'escala. Miralles defensa que la seva obra no existeix escala, sinó que l'escala la va trobant a mesura que vas treballant (Miralles, 2001, p. 23). Aquesta idea d'escala l'explicava sempre a partir de l'exemple d'Alvar Aalto quan va fer el seu famós gerro. En realitat el va fer perquè havia de fer una piscina. Quan la va tindre entre les mans es va adonar que tenia l'escala que li corresponia, la d'un gerro. El fet de poder tenir entre les mans, transformar les coses i portar-les a una escala a la qual es puguin sostenir és molt important per a després tenir la capacitat de fer transcendir l'objecte al mateix projecte.

Són totes aquestes premisses, que Miralles explica una vegada i una altra en els anys posteriors al projecte de l'escola-llar de Morella, les que fan possible entendre una mica millor aquesta arquitectura avançada al seu temps: la solució geomètrica dels volums en planta col·locats en la topografia, la recerca arquitectònica que transcendeix la solució del projecte i l'omple de matisos que estableixen un profund diàleg amb el lloc i la complexitat de la realitat, la continuïtat entre els projectes anteriors i posteriors que es converteixen un cop acabats en material que continua donant suggeriments i confiança en el treball de l'arquitecte, així com la història que descomposta en parts imprecises i imperfectes s'introdueix en el projecte per establir un diàleg entre diferents temps i diferents objectes.

LES APROXIMACIONS AL LLOC I LA COMPLEXITAT DE LA REALITAT: CONFIGURACIÓ

El projecte de l'escola-llar va començar com un encàrrec que van rebre Miralles/Pinós l'any 1986 per part de la Conselleria de Cultura i Ensenyament de la Generalitat Valenciana. L'encàrrec el van rebre a València sota la responsabilitat del prestigiós crític d'art Tomàs Llorens⁸. Ell mateix va ser qui va transmetre als arquitectes que l'administració valenciana de patrimoni ja havia rebutjat un projecte en considerar que no respectava el valor històric de la ciutat. A continuació veurem com l'edifici construït estableix relacions interactives amb l'entorn: amb el castell, amb la topografia, amb el paisatge i amb la forma urbana, responent a les estratègies projectuals dels arquitectes.

ELS PRINCIPALS INTERLOCUTORS DEL PROJECTE EN EL LLOC: EL CASTELL I LA TOPOGRAFIA

La manera de treballar de Miralles/Pinós inicia amb l'exploració del lloc, per afrontar el projecte a través d'aproximacions i no de certeses. La intuïció i l'estudi profund són fonamentals per seleccionar els interlocutors principals del projecte en el lloc. Aquest contacte amb el lloc permet als arquitectes reivindicar una resistència a la disciplina arquitectònica, constructiva o tipològica que simplifiqui la realitat. Aquesta premissa no significa que cada projecte comença de nou, la

⁸ Tomàs Llorens havia estat professor d'Estètica a l'Escola d'Arquitectura de València del 1968 al 1972 i precisament el 1986 va ser nomenat director de l'IVAM (Institut Valencià d'Art Modern).

continuitat i la contaminació entre projectes diversos és la que permet als arquitectes treballar de manera independent.

El solar presenta un fort pendent, amb quinze metres de desnivell, i està situat al vessant sud-oest de Morella, als peus del castell i enmig d'un immens paisatge. Miralles/Pinós van entendre que a Morella la sosté el seu valor històric i el castell continua sent el protagonista. A part del castell, les principals referències al voltant del solar on s'havia de construir l'escola l'any 1986 eren: un bosc de pins sota el castell plantat a mitjans del segle XX, un antic cementiri on es va plantar un petit pinar i la piscina municipal, més els camins que ho relacionen tot amb la ciutat. El projecte estableix un diàleg amb cada un d'aquests elements com anirem veient a continuació. Carme Pinós va afirmar que "en aquell moment res semblava demanar que es construís allí. El nucli urbà tenia uns límits clars i el seu creixement s'havia desenvolupat únicament per l'altre costat, a la banda amb la millor orientació" (Pinós, 1996, p. 71).

Segons Carolina B. García (García, 2011, p. 159) quan Miralles parla sobre l'encàrrec a vegades no utilitza paraula *castell*, sinó que diu *muntanya*. En part perquè l'any 1986 el castell era una ruïna que en els anys posteriors s'ha anat reconstruint. Però també perquè parlar de muntanya li permetia fer una comparació amb una imatge que forma part de la sèrie de dibuixos de David Hockney per il·lustrar el conte d'*Old Rinkrank* (Fig. 58). De la ruptura de la muntanya centenars de vidres cauen i s'agrupen amb un nou ordre. Desmuntar els objectes preexistents és una acció projectual habitual en Miralles/Pinós, de manera que el diàleg es produeix entre el nou projecte i els objectes no íntegres. És evident en el cas del castell que ha estat destruït, modificat, ampliat, etc. per tant el diàleg s'estableix amb les parts que sobreviuen després de la descomposició dels objectes.

L'escola-llar es fon amb el paisatge de manera que vista des de lluny els seus murs i plegaments se sumen als de la topografia, que va ser clau per definir la solució del projecte (Fig 59). Miralles/Pinós anuncien la importància del *document topogràfic* com a origen del projecte en la primera exposició amb l'administració local el maig de 1986, en la que van exposar la solució al projecte: "Enfrentados a la parcela y al castillo, sentados en un montículo en el que, se dice, se pactó la cesión de Morella al rey Jaime I, decidimos que nuestro edificio sería desde este punto, muros. Muros que se sumarian a los ya existentes que fraccionan la montaña" (Pinós, 1996, p. 72).

El mes de juny de 1986 presentaven el projecte a Morella i el mes de novembre entregaven l'executiu. La proposta de Miralles/Pinós es resumeix amb els gestos que tracen a partir de les cotes de nivell per introduir el programa, buscant la bona orientació al sud, creant un discurs espacial complex i dinàmic. Tal com Miralles ha explicat en diverses ocasions, la solució del projecte respon a unes necessitats del programa i del client, però un cop resolt comença l'arquitectura, comença la recerca realment interessant. Com veiem en els dibuixos



Fig. 58. Dibuix de David Hockney per il·lustrar el conte d'*Old Rinkrank* (David Hockney, 1969).



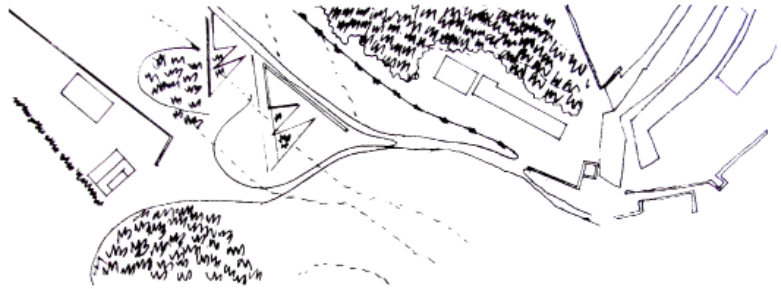
59



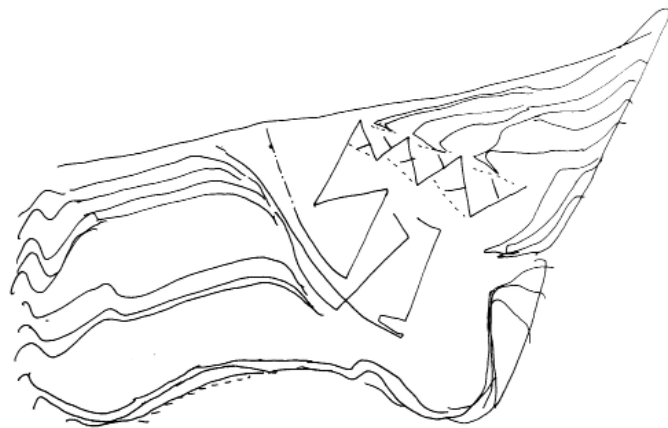
60



61



62



63

Fig. 59. Fotografia vessant sud-oest de Morella amb l'escola sota el castell (Fotografia de l'autora, 2006).

Fig. 60. Fotografia vessant sud-oest de Morella on s'observa l'antic cementiri. (A. Ferrant, entre 1948-1972).

Fig. 61. Croquis d'Enric Miralles (Pinós, 1996, p.73).

Fig. 62. Croquis d'Enric Miralles (Pinós, 1996, p.72).

Fig. 63. Croquis d'Enric Miralles (Pinós, 1996, p.72).

des del començament hi ha una solució clara (Fig.61-62) que consisteix en la segregació del programa en dos nuclis separats, el més gran és l'escola i l'altre la llar. En l'esquema final (Fig.63) una línia en zig-zag uneix la cota inferior i superior dibuixant la llar i l'escola, i dues plataformes afegides a l'escola dibuixen la terrassa i el pati de joc en la cota més baixa.

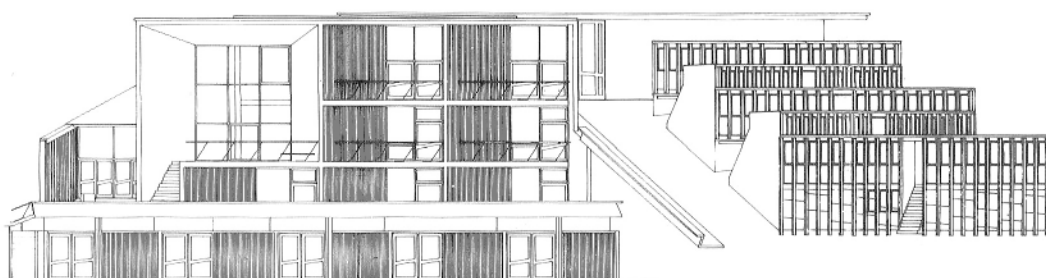
Interpretar la topografia de manera general, atenent no només als perfils casuals del solar, és la clau del projecte per distribuir els espais interiors i exteriors propis de l'escola. La llar defineix un lateral seguint la topografia existent i és un dels límits del projecte, i la zona de serveis de l'escola: menjador, biblioteca, sala d'estar, etc. és l'altre límit respecte al paisatge proper. La posició d'aquestes dues zones, la modificació de la topografia i el bosc de pins, envolten l'espai interior de l'escola que és l'autèntic espai escolar on es col·loquen: vestíbuls, despatxos, laboratoris, aules, terrasses de joc, accessos a la llar, etc.



64



65



La intenció de conformar una nova topografia al votant de l'espai exterior explica aspectes essencials a l'edifici: des del paisatge llunyà la façana sud de les aules apareix com una gran finestra emmarcada per la llar i pel bosc de pins. Aquesta façana mostra el gir de l'edifici buscant la millor orientació, tot i que això significa anar en contra de les corbes de nivell i aparèixer com un gran volum (Fig. 64). Des del paisatge llunyà, la façana oest apareix com una sèrie de murs gelosia definits per la variació d'ombres implícita en la seva definició. Aquest límit de l'edifici busca la fragmentació i la continuïtat de les línies del paisatge (Fig. 65). Al mateix temps el terreny més proper forma les pistes d'esport. Petits murs de contenció es transformen en petits bancals que permeten la definició de les àrees de joc.

L'accés es produeix per la cota superior, dues rampes separades uns noranta metres salven un desnivell i condueixen cap al cor del projecte sota la coberta metàl·lica, el *triangle*. La rampa més llarga és l'accés habitual d'alumnes, mestres i residents de la llar, i condueix a un pati d'entrada des del que s'articula tot el projecte. L'altra rampa és una entrada directa a la sala d'actes, probablement pensada per l'entrada directa dels pares i familiars en representacions i festes final de curs (Fig. 67-68).

La sala d'actes, que els usuaris anomenen el *triangle*, és una sala que morfològicament ens recorda en planta a la plaça de l'església descrita per l'historiador Segura Barreda (Segura Barreda, 1868): "La plaza de la Arxiprestal es un triángulo de 46 metros". Una plaça triangular des de la qual surt l'únic carrer que travessa tot el poble, la costa de Sant Joan, una gran escalinata que uneix la cota més alta del nucli urbà amb la més

Fig. 64. Façana sud (Fotografia de l'autora, 2006).

Fig. 65. Façana oest (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 66. Façana sud i Façana oest (El Croquis núm. 30, 1987, p.78).



67



68



69

baixa en línia recta. La rampa-escala exterior de l'escola té la mateixa forma i funció, des del pati d'accés separa dos mons: l'escola i la llar (Fig. 69). Cada un té la seva estructura independent, amb cobertes planes que descendeixen com la topografia.

Per conèixer Morella i l'emplaçament del projecte Miralles/Pinós es van passejar pel nucli reconeixent les seves singularitats com tots dos arquitectes han deixat constància escrita. Miralles va dir que l'escola es va pensar de manera que la seva forma triangular, quasi cel·lular, imités l'estructura en espiral de la ciutat (Miralles, 1991), i Pinós que la mateixa ciutat funciona com un rellotge de sol, produint carrers que tenen aspecte de talls i que ofereixen la millor orientació als llocs habitats (Pinós, 1996). La forma urbana és per tant un referent per al projecte. La ciutat té altres mançanes triangulars i caminant pels carrers van apareixent múltiples bifurcacions, carrers amb pendent i calçades des de les quals observar el que succeeix a les cotes més baixes.

L'ARQUITECTURA ES TRANSFORMA EN L'ESPECTADOR PRIVILEGIAT DE L'ESPECTACLE NATURAL

El paisatge al voltant de Morella té un teló de fons format per muntanyes en totes direccions que limiten les visuals llargues. L'entorn de la ciutat queda tancat amb el paisatge de muntanyes de la mateixa manera que les muralles tanquen la ciutat. Aquestes muntanyes verticals estan fraccionades amb estructures de plataformes i murs que defineixen un paisatge de línies amb els camins com els únics elements continus. Els murs fan pensar en uns temps passats en els quals la major part de les terres estaven conreades de manera manual i als vessants de les muntanyes es construïen murs de pedra en sec per formar estrets bancals en forma de terrasses.⁹

Com que el solar està situat sota la cota del passeig de l'Alameda l'estratègia projectual va ser l'ús de cobertes planes per permetre les vistes i no tapar. D'alguna manera hi ha una voluntat de tornar l'edifici

Fig. 67. Rampa principal d'accés al pati distribuïdor del projecte on s'observa l'accés a la llar (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 67-68. Rampa secundària que condueix directament al triangle (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 69. Rampa que separa l'escola de la llar i pati infantil de l'escola en planta baixa (Fotografia de l'autora, 2013).

⁹ Encara que la tècnica de la pedra en sec es documenta a la regió del Ports des de l'Edat del Bronze, els paisatges de pedra en sec que han perviscut fins als nostres dies daten la seva major part del segle XIX i primeres dècades del XX.

invisible, que Miralles ha manifestat en altres projectes¹⁰ i que reconeix que en el cas de Morella és on aquesta idea de no presència està més clara (Miralles, 1991). Però aquesta invisibilitat en la percepció de les coses implica aconseguir que el nou objecte s'integri en el paisatge i es converteixi en una cosa habitual, de manera que la gent s'acostumi i passi sense veure'l.

Si l'edifici des de les valls i turons del voltant es mostra com una roca sòlida i fragmentada, la configuració de les cobertes construeix una *promenade* per contemplar l'espectacle natural. Tal com ha explicat Pinós la idea de camins descendents es tradueix en el projecte en cobertes com paviments. (Pinós, 1996) Des del castell l'edifici mostra la que és la seva façana principal, la coberta, sota la qual s'aniran succeint els diferents usos del programa. La coberta triangular destaca des del castell pel color característic de l'acer patinable i ens recorda amb la seva presència als baluards també triangulars construïts a la cota defensiva més baixa del castell de Morella (Fig.70, núm.4, 71-72).

La planta baixa de l'edifici té una sortida exterior pensada pels arquitectes per connectar amb la piscina, que van imaginar que complementaria l'activitat esportiva dels alumnes, i sobretot com van deixar escrit en la memòria del projecte¹¹ van imaginar que l'edificació quadrada a l'accés de la piscina es podria arribar a enderrocar de manera que els banys de la planta baixa de l'escola es poguessin fer servir com a vestidors. En la pràctica cap d'aquestes idees s'han convertit en realitat.

En l'imaginari dels habitants de Morella l'escola està a fora de les muralles, i l'exterior és un lloc desprotegit, ja que la vida quotidiana es desenvolupa dins de l'àmbit marcat per les muralles. El projecte de l'escola no pretén canviar la percepció que la gent té intentant harmonitzar amb el paisatge, però ha d'aconseguir retenir aquest exterior per contenir un programa amb un ús definit, com si el que s'estigués projectant fos realment d'un refugi dins la immensitat del paisatge. Aquest programa que l'escola construeix està situat entre dues masses d'arbres, un pinar sota el castell i un petit pinar sobre l'antic cementiri.

L'escola és un espai intermedi entre aquestes dues masses d'arbres, i és en si mateixa un espai intermedi. Entre els dos pinars abans del projecte només hi havia un camí enmig del camp, el passeig de l'Alameda. Aquest interior és un refugi com el sotabosc, ple de camins que es bifurquen, amb alternatives laberíntiques. Et pots perdre dins aquest bosc pels diferents camins i les formes inciten al moviment. Les visuals dins de l'edifici s'escapen a cada racó de manera que la continuïtat visual interior-exterior la trobem en cada sala i també a les aules.

10 Citant a Enric Miralles: "Me gusta pensar que mis edificios serán invisibles. Por ejemplo, creo que algo tan visible como las pérgolas de Icaria ha funcionado bien porque se han convertido en algo habitual. Nadie las ve. La gente pasa por ellas sin verlas. Me gusta decir que hemos logrado cierta invisibilidad en la percepción de las cosas" (Miralles, 2001, p. 42).

11 Memòria del projecte dipositada a l'Arxiu Municipal de Morella. AMM 225.

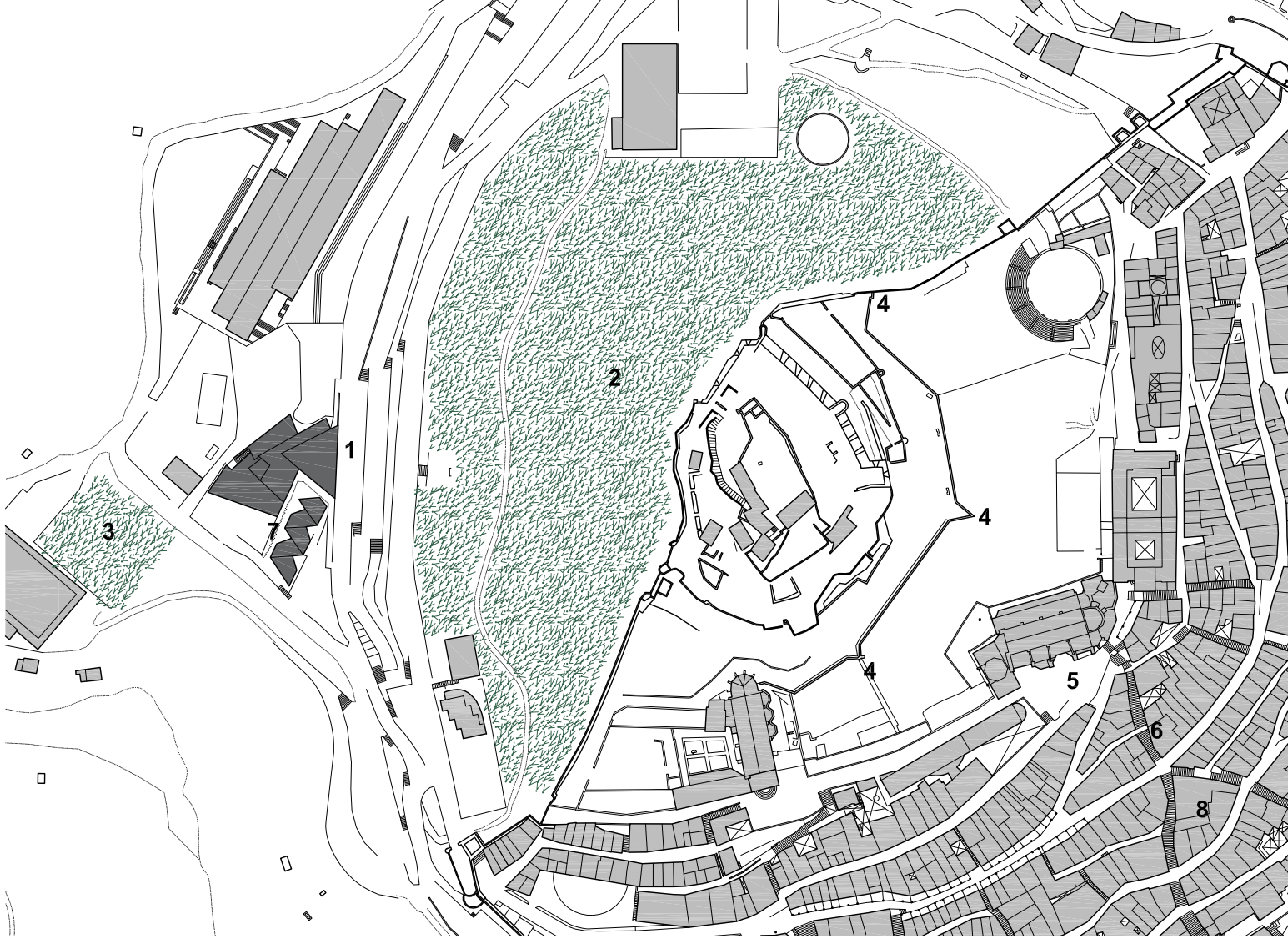


Fig. 70. Plànol de situació de l'escola-llar.
(Elaboració pròpia).

Escala 1/3000.

Llegenda:

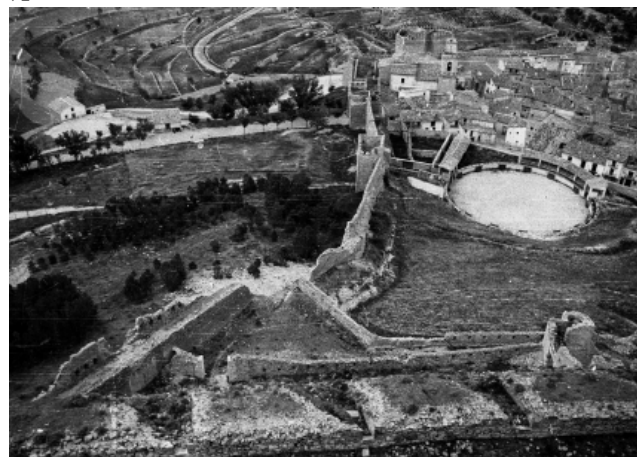
- (1) escola-llar,
- (2) pinar sota el castell,
- (3) antic cementiri,
- (4) baluards triangulars del Castell,
- (5) plaça triangular de l'església Arxiprestal,
- (6) Costa Sant Joan,
- (7) rampa de l'escola-llar,
- (8) mançana triangular.

Fig. 71. Fotografia des del Castell. Coberta de l'escola-llar (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 72. Fotografia des del Castell. Antic baluard triangular del Castell de Morella. (A.Ferrant, entre 1948-1972).



71



72

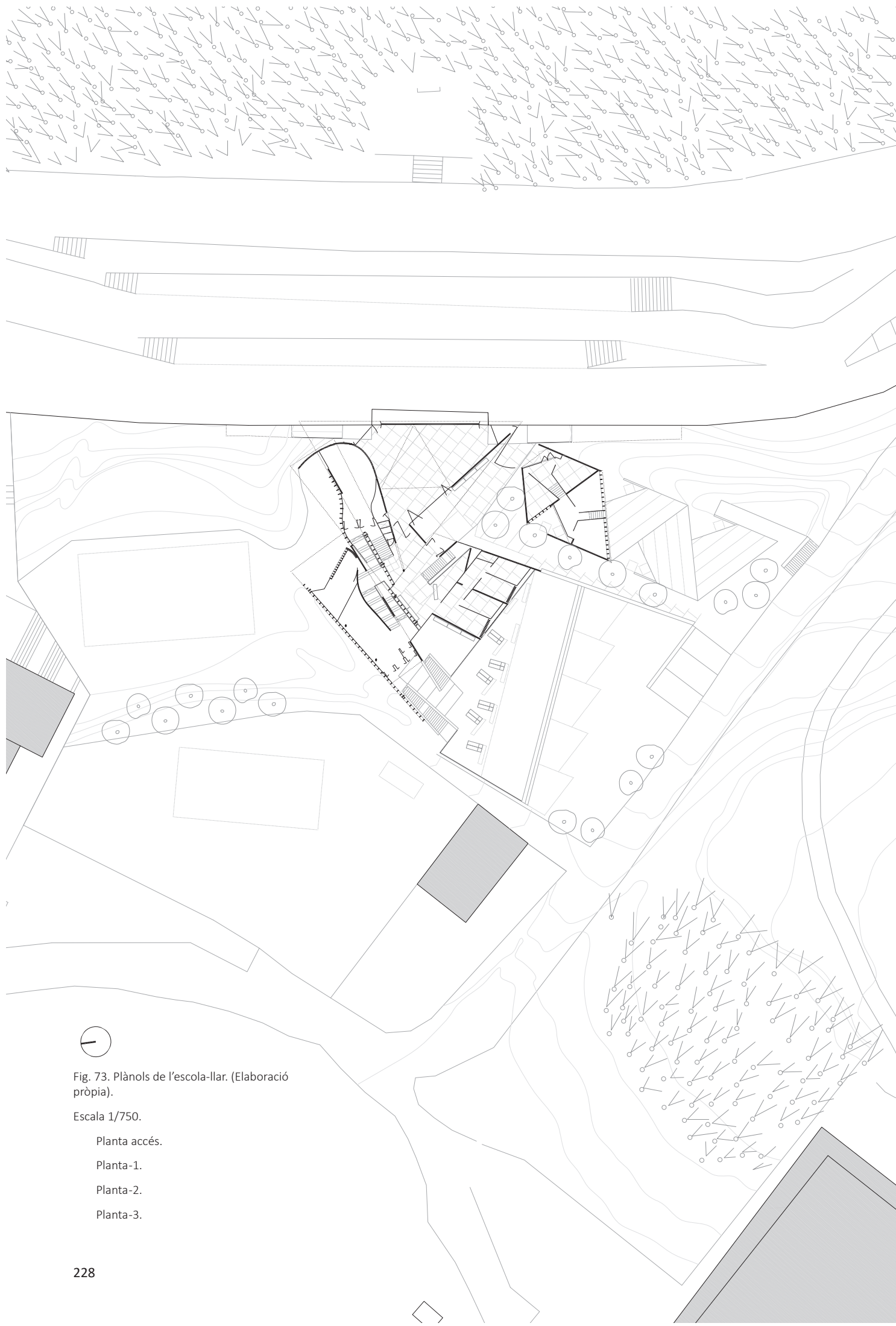


Fig. 73. Plànols de l'escola-llar. (Elaboració pròpia).

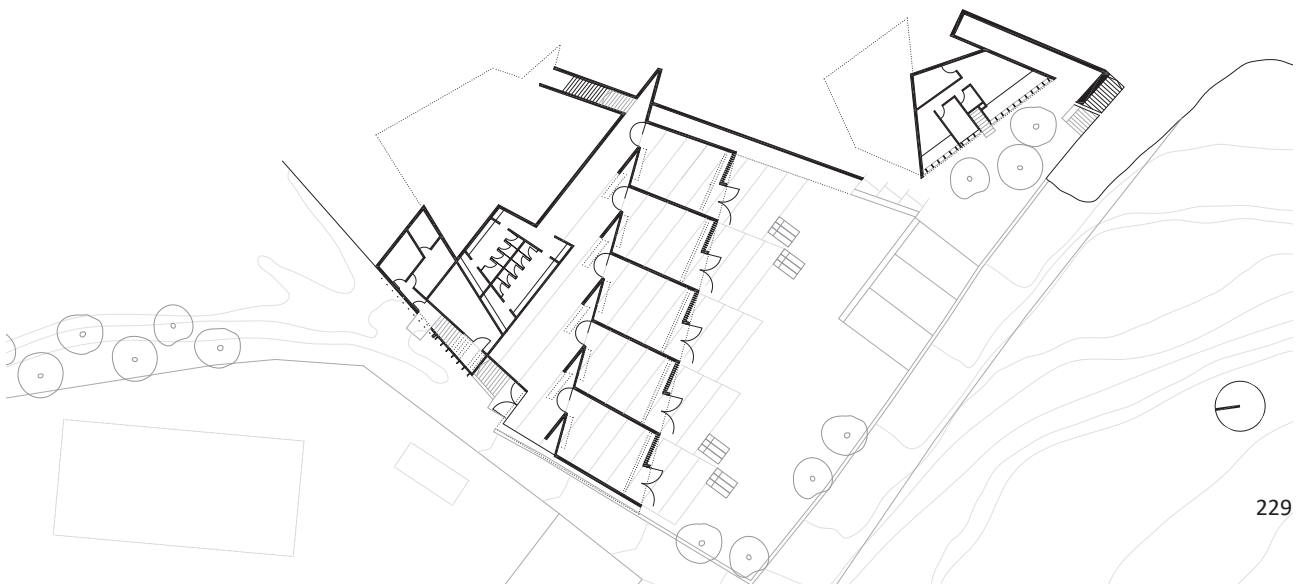
Escala 1/750.

Planta accés.

Planta-1.

Planta-2.

Planta-3.





74



75



76



77



78



79

Fig. 74. Pinar sobre l'antic cementiri (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 75. Dibuix de Hockney titulat *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire* (David Hockney, 2011).

Fig. 76-79. Seqüència d'espais: accés, escala, sala, sortida al pati. Mostren les idees de l'espai sota el bosc, la continuïtat interior-exterior i les bifurcacions (Fotografies de l'autora, 2013).

LA GEOMETRIA DETERMINA EL MATERIAL

Per a Miralles, en arquitectura la geometria determina el material. Quan un mur té 20 cm de gruix, quasi sempre és de maó. Si un recinte té 3 m de llum, la seva estructura segurament serà de fusta, si té 6 m, segurament serà d'acer, i si té 14 m segurament de formigó posttensat. Un edifici és per Miralles un exercici de dimensions, que un cop estan definides, determinen el material (Miralles, 2016, p. 41).

L'edifici és de formigó i com altres edificis de Miralles/Pinós no hi ha una malla o retícula que iguali les coses o que determini formes de partida. L'espai nega l'ortogonalitat, va en contra de qualsevol concepció convencional del cúbic, de l'estàtic i del paral·lel. Les parets són murs de contenció de formigó i només de manera puntual apareixen pilars solts. Un únic material, el formigó, desdibuixa la diferència entre el que és sostre, paret i paviment.



80



81



82



83

Les ombres apareixen a diferents escales, des de la volumetria fins al detall constructiu: els murs que delimiten l'edifici estan revestits d'un aplacat de formigó que amb la seva col·locació reproduïx les ombres dels murs de pedra seca. En alguns llocs el mur entra dins de l'edifici provocant una ambigüïtat entre interior i exterior. Es reproduïx d'aquesta manera la multiplicitat de llums i ombres que hi ha en la natura que envolta l'edifici.

Els contraforts de formigó que s'entreguen a la paret de pavès que tanca les aules formant una V en planta funcionen com una esquadra de la roca sota el castell des del pinar (Fig.80-81).

En realitat, l'arquitectura de Miralles/Pinós està feta per ressaltar les accions de l'home; per gaudir de la llum, de l'espai, de les vistes, i per atreure el sentit físic del moviment. El disseny de línies de diferents angles en planta, mai perpendiculars ni paral·leles es manifesta en les portes, els bancs, les baranes, els paviments, les escales. El detall constructiu és una escala més petita de la concepció general de l'edifici que ens transporta al lloc perquè forma part de cada projecte.

Segons Josep Quetglas (Quetglas, 1996, p. 85) el projecte sorgeix com un joc, primer al mateix terreny morellà Miralles i Pinós miren, senten, escolten, van i tornen. A continuació sobre paper, després en la construcció i finalment amb l'ús dels infants i mestres. Desapareix la construcció en complir el que ordenen els plànols, desapareix el dibuix com testimoni de l'edifici i apareix una experiència única del lloc. L'experiència de l'espai es torna única per ser diferent, com l'experiència de l'espai a la ciutat, que és diferent per ser única. D'aquesta manera es reconeix l'originalitat del lloc i es crea un diàleg amb la història que no trenca amb el passat.

Un cop començades les obres els arquitectes van descobrir que no només era per bona orientació perquè no existien edificis en aquesta zona. Van haver de construir un gran mur de contenció per aturar el moviment de terres de la muntanya.

Fig. 80. Fotografia dels plegaments naturals dels murs al castell (García, 2011, p.164).

Fig. 81. Fotografia del mur en l'accés a les aules d'infantil a la planta-3. (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 82. Fotografia dels plegaments dels murs en planta-2. (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 83. Fotografia dels plegaments dels murs en planta-1. (Fotografia de l'autora, 2013).



84



85



86



87

Fig. 84-87. Imatges l'accés i del Triangle a la planta d'accés i les escales de planta-3. (Fotografies de l'autora, 2013).

L'EXPERIÈNCIA DE L'ESPAI QUE ES TORNA ÚNICA PER SER DIFERENT: REFIGUACIÓ

L'escola-llar es va posar en funcionament el curs 1994-95, quan jo tenia vuit anys i vivia a Morella. Al llarg dels anys que ha durat la recerca he tingut l'oportunitat de parlar amb molts usuaris sobre l'edifici: antics estudiants, conserges que hi vivien, residents de l'escola llar i diferents mestres de l'escola. També amb l'alcalde, que sap de primera mà els mals de caps que ha portat el manteniment de l'edifici. Tots ells han manifestat visions diferents que tractaré de resumir de manera sintètica, de la mateixa manera que parlaré des de la meua memòria sobre els anys que vaig ser usuària directa.

L'Escola Pública Verge de Vallivana té un centenar d'alumnes i disposa de tres classes d'educació infantil, sis classes de primària i una d'educació especial. L'edifici s'ha anat adaptant als canvis d'ús, ja que es va inaugurar sense els tres cursos d'infantil, que es van incorporar més tard. Aleshores hi havia poques aules i diversos tallers es van haver de convertir en aula. La biblioteca va passar a ser l'aula d'informàtica i es van fer biblioteques d'aula. El *triangle* és una gran sala polivalent on es fan classes d'educació física, festes final de curs, etc. Però els mestres diuen que com a aula de psicomotricitat no funciona bé, de manera que els infants més grans surten a fer educació física al poliesportiu municipal.

Pel que fa a les qualitats ambientals de l'espai dins l'escola, aquest afavoreix la lliure expressió i el moviment. La llum entra per totes les direccions, i les vistes arriben al paisatge des de cada racó. A continuació voldria transcriure de manera literal un fragment de l'entrevista a una mestra de l'escola¹², que quan li pregunto sobre les qualitats de l'espai comú diu: "Hi ha molt d'espai. Pots pujar per una escala, baixar per l'altra, i no hem de fer tots el mateix. Tots els espais estan molt ben comunicats, són molt amplis, sobretot pels sostres tan alts que donen idea d'espai infinit. (...) Els xiquets es mouen bé per tots els espais, l'accés a les classes afavoreix que s'ajunten i xerren, sobretot perquè no són passadissos, sí que és agradable."

Pel que fa a la flexibilitat dels espais intermedis la usuària comenta que s'ha experimentat amb projectes comuns entre diferents cursos i ha funcionat perquè uns poden estar al pati de dins (fent referència al passadís de les aules), els altres dins l'aula, i es poden fer moviments de grup.

Destaca també l'autonomia entre la planta baixa i la resta de l'escola, els més petits estan a baix i els grans a dalt, amb dos patis independents. Segons l'educadora "aquesta situació no afavoreix molt la socialització entre les diferents edats, però es valora positivament per la flexibilitat en l'entrada i la sortida, que en fer-se de manera independent, uns per

12 Totes les cites estan extretes de l'entrevista a Maria C. Borràs Palos, mestra de l'escola en el moment de l'entrevista realitzada el 2013. Veure Apèndix II: entrevistes.



88



89



90

dalt i els altres per baix, les vies d'accés no queden tan col·lapsades pels vehicles". D'altra banda diu que "l'edifici afavoreix algunes actituds negatives a conseqüència del disseny dels balcons a les escales, que fan possible que els grans que estan a dalt, treguin el cap quan els petits baixen i els molestin". També s'observa aquesta actitud entre els alumnes de l'institut i els més grans de l'escola a l'hora del pati. L'escola ha pres sempre mesures en aquest aspecte, que ha provocat conflicte al llarg del temps. Sembla que el fet d'haver-hi tantes escales molesta un poc als mestres, però no als infants.

Pel que fa a la llum i a l'amplitud dels espais sembla una característica molt enriquidora per la vida a l'edifici. Cito a continuació literalment les opinions de la mateixa usuària: "Les classes són espaioses, lluminoses, els xiquets estan amples, poden moure's. A mi l'escola m'agrada molt per la llum. Els xiquets viuen en llum. Però climàticament les dues coses li van malament el fred i la calor, però jo diria que el pitjor és la calor."

Aquesta experiència de l'espai és una qualitat educadora de l'edifici. L'educador pot ajudar a l'infant a fixar-se en l'experiència sensorial en observar la llum i els espais, des del moviment i des de la calma, estimulando la seva creativitat per damunt de tot, així com aprofitar l'edifici com una plataforma sobre el paisatge per observar l'entorn i la natura. Quan el nen té la llibertat i la capacitat per fer pròpia l'experiència sobre l'entorn, desenvolupa la seva autonomia, els seus sentits, la seva percepció.

La llar, a més de tenir la seva pròpia funció habitual d'allotjar els estudiants de l'escola i de l'institut que viuen en altres localitats apartades, s'ha utilitzat com un alberg per allotjar infants en campaments d'estiu, adults que assisteixen a cursos especialitzats, i convidats de l'ajuntament. El fet que els dos cossos siguin independents, l'escola i la llar, ha facilitat aquesta polivalència dels espais, però la valoració general del funcionament de la llar, que conté únicament els dormitoris, és prou negativa. Els que l'habiten utilitzen el menjador i alguns altres espais de l'escola per descansar i fer deures, però a l'hivern resulta molt incòmode haver de travessar el pati exterior que comunica els dos cossos. A més es gestionen per separat l'escola i la llar el que provoca conflictes. Aquesta qüestió era difícil de resoldre pels arquitectes, però possiblement si els dos programes estiguessin més integrats, seria més còmode pels residents de la llar.

Fig. 88. Fotografia de l'interior de l'aula d'infantil en la planta-3 (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 89. Fotografia del passadís d'accés a les aules d'infantil en la planta-3, amb els infants esperant per accedir. (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 90. Fotografia del passadís d'accés a les aules, amb un espai de treball al passadís. (Fotografia de l'autora, 2013).

A partir de les converses amb els treballadors del centre David Bestué diu: “Al descubrir que estoy estudiando el edificio, algunos de los trabajadores de la escuela me abordan para detallarme los defectos en el diseño de algunos elementos, como si yo fuera en parte culpable de los mismos. Una cocinera me conduce a la cocina para mostrarme que carece de ventanas al exterior. Justo al lado, se encuentra la lavandería. Al interesarme por la forma ondulante de un saliente de hormigón, me explica que tuvieron que serrarlo para entrar una lavadora de gran dimensión que no cabía por ningún otro sitio” (Bestué, 2010, p. 140).

EL PAS DELS TEMPS: ENTROPIA

L'edifici de l'escola-llar, ha patit canvis, reformes i mutacions, i ja no es pot visitar en el seu estat original. Alguns dels problemes de l'edifici van començar durant els primers anys de funcionament, com ara les infiltracions per les claraboies de la terrassa i són conseqüència de materials de poca qualitat, d'acabats mal resolts o d'un disseny que no va donar la importància que calia a la duresa del clima de la regió. L'escola està situada en plena muntanya, i ha de sofrir les temperatures extremes i les petites infiltracions, la neu i l'aigua que s'acumulen als sostres i trenquen les lloses que els cobreixen, inserint-se per les juntes, causant danys al sistema elèctric i a les parets. Els docents han arribat a col·locar paper de plata per mantenir la situació controlada, així com palanganes, quan les goteres eren més grans. També els marcs de fusta dels grans finestrals de vidre han anat cedint pel pes a mesura que la pluja els ha anat podrint.

Però part de la responsabilitat s'ha de repercutir a una manca de manteniment, com en el cas de les fusteries. No es pot entendre com han pogut perviure portes de fusta durant segles i les de l'escola s'han hagut que substituir, vint anys després de la seva inauguració. De les portes exteriors una s'ha segellat i l'altra s'ha tret, la porta que dóna accés al triangle ha caigut algun cop el que és perillós per als infants, com també el deteriorament de les fusteries dels grans finestrals, que fan que l'escola es troni insegura. La natura intenta colar-se dins de l'edifici, provocant empentes i agressions ambientals que la construcció sofreix sense saber molt bé com adaptar-se. L'any 2005 Carme Pinós va redactar un informe sobre l'estat de l'escola i en ell es recollia la urgència per dur a terme una sèrie de mesures, valorades en 800.000 euros.

S'han anat realitzant intervencions urgents de millora de forma intermitent en els darrers anys canviant els recobriments de les cobertes, el paviment exterior de l'accés principal i de la terrassa, i s'han substituït totes les fusteries de la façana sud, amb molt poca sensibilitat amb el disseny original. En els espais exteriors s'han substituït en gran part els paviments de sauló o terra natural per paviments durs. Aquestes obres no s'han fet tenint en compte el valor patrimonial de l'edifici i s'han perdut alguns elements originals de disseny.



91



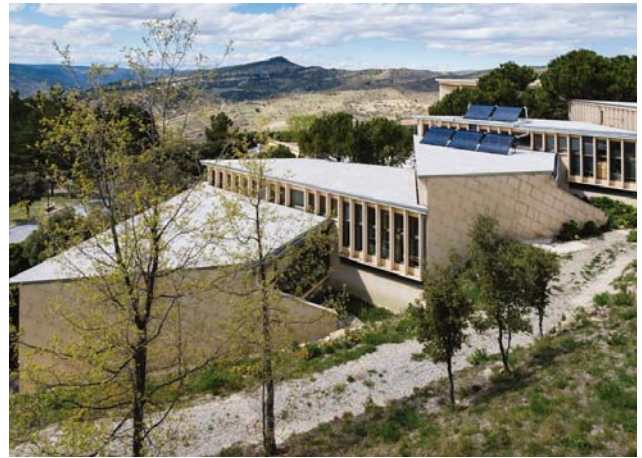
92



93



94



95

Fig. 91. Imatge del 2013 que mostra el deteriorament de les parets. (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 92. Imatge del 2013 que mostra la canal que es va col·locar a les aules sota les claraboies de la gran terrassa per recollir l'aigua infiltrada (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 93. Imatge del 2013 que mostra les fusteries originals deteriorades pel clima i la manca de manteniment. (Fotografia de l'autora, 2013).

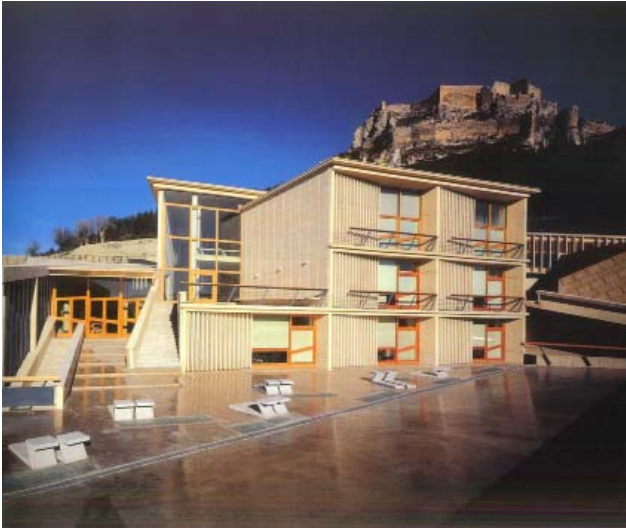
Fig. 94. Imatge de l'edifici després de les darreres reformes en les quals es poden veure les noves fusteries de l'edifici amb un disseny diferent de les originals (Ximo Michavila, 2019).

Fig. 95. Imatge de la coberta de la llar amb del nou recobriments de les cobertes (Ximo Michavila, 2019).

Per tal de millorar el confort tèrmic a l'interior s'ha col·locat una doble porta a l'accés principal de l'escola, i s'ha canviat el sistema de calefacció de gasoil per introduir una instal·lació tèrmica basada en biomassa, el que ha implicat crear un camí de terra vora la llar per donar accés als camions que transporten el material. També s'han instal·lat escalfadors solars d'aigua a la llar. Per últim, es preveu construir unes aules de suport sobre el camp d'esports. La sensibilitat per la conservació de la configuració de l'edifici original ha estat molt poca, i amb el pas del temps hi ha el perill que es difumini la qualitat del projecte, que no està només en la volumetria sinó també en la materialització a l'escala més petita.

CRÍTICA ARQUITECTÒNICA I REPERCUSSIÓ MEDIÀTICA

Les fotografies i els plànols de l'edifici constituït van fer la volta al món, adquirint una gran atenció dels mitjans especialitzats. Hi havia molta expectació per part de la crítica arquitectònica com podem corroborar amb les publicacions que es fan en data anterior a la seva inauguració com ara: *El croquis* número 30 de 1987 que publica totes les plantes, alçats i detalls de les portes, baranes, passamans i tancaments, i *El Croquis* número 49-50, on apareixen a més les maquetes de l'edifici. La mateixa prestigiosa revista d'arquitectura, al número 70, va publicar en portada una fotografia de l'edifici acabat de construir però encara



96



97



98



99

deshabitat com es pot observar en les imatges de l'interior. D'altra banda la revista catalana *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 207-209 fa un reportatge el 1995 sobre l'edifici, el mateix any en què se li atorga a Miralles/Pinós el *II Premio de Arquitectura Española* per aquest projecte, competint amb l'edifici de Rafael Moneo de l'Illa Diagonal. Per aquest motiu la revista *Arquitectos* 139 en el número 96/1 hi dedica un ampli reportatge. (Miralles, 1991; Miralles i Pinós, 1994, 1995; Pinós, 1996)

A més dels mitjans nacionals, es va fer ressò en altres internacionals com en la revista *Architectural Review* de Londres, que en el número 1121 l'any 1990 va fer un especial sobre arquitectura espanyola en el qual van aparèixer els plànols de l'escola-llar sense fotografies perquè l'edifici estava en construcció i en el número 1192 de l'any 1996, en el que apareixen les fotografies de l'edifici de Duccio Malagamba. També la revista italiana *Domus* 772 va fer un ampli reportatge el juny de 1995. (Gazzaniga, 1995; «Provocative and participatory places.», 1990; Ryan, 1996)

Fig. 96. Façana sud des de la terrassa. (Duccio Malagamba, 1995).

Fig. 97. Pati de plana baixa. (El croquis 70. Ca. 1994).

Fig. 98. Porta de ferro de l'accés principal de l'edifici. (El Croquis 70. Ca. 1994).

Fig. 99. Accés principal de l'edifici. (Duccio Malagamba, 1995).

Per últim mereixen una menció les guies d'arquitectura espanyoles que incorporen aquest edifici com la *Guía de arquitectura de España*, la *Guía Arquitectura de España 1929-1996* i la versió italiana d'Antonio Piza: *Guida all'architettura del Novecento Spagna*.¹³

13 (Antón Capitel, Rispa, i Registro de Arquitectura de España., 1998; Flores, 1994; Piza, 1997).

6.2.4 HELIO PIÑÓN I NICANOR GARCÍA: INSTITUT, 2001-2007

REFLEXIÓ HISTÒRICA DE L'ARQUITECTURA MODERNA: PREFIGURACIÓ

Helio Piñón amb Albert Viaplana va formar l'estudi Viaplana/Piñón (1974-1997). En alguna ocasió, Piñón ha considerat els trenta anys de col·laboració com una època de formació que li ha permès adquirir el coneixement necessari per projectar l'arquitectura tal com ell l'entén (Piñón, 2003). L'arquitectura de Piñón l'any 2001, quan desenvolupa l'IES de Morella a través del Laboratori d'Arquitectura a l'ETSAB amb Nicanor García (1999-2007), és el resultat de l'experiència d'un arquitecte que ha assolit la seva maduresa com a projectista i com a teòric de l'arquitectura. En aquest període, mostra una gran insistència per la consistència formal, el que reflecteix en els detalls, resolts amb el màxim rigor visual i constructiu al mateix temps.

En la seva memòria personal¹⁴ el mateix Piñón diferencia tres períodes en la seva trajectòria professional que tenen més a veure amb la seva evolució en el camp de la teoria que en el camp de la pràctica professional, però que són importants per entendre l'arquitectura de l'IES Morella.

La primera etapa està marcada pels inicis de la seva tasca docent com ajudant de Moneo en la càtedra d'elements de composició a l'ETSAB. Als inicis va mostrar una actitud oberta cap a altres disciplines com la semiòtica i moviments artístics i culturals com el realisme. El gran interès per la semiòtica va culminar amb una tesi doctoral sobre la contribució de la teoria de la significació al coneixement de l'arquitectura, tot i que anys més tard es desdirà d'aquestes idees.¹⁵ D'altra banda, durant els anys seixanta va escriure diversos articles en la línia de Bohigues i Fullaondo defensant l'Escola Barcelona, inscrita en un corrent *realista*¹⁶, parlant dels seus autors i de les obres amb el seu simbòlic homenatge al paisatge popular. Com va ocórrer amb Bohigues, després de l'arribada de les teories de Venturi, Rossi i Eisenmann, va tronar enrere cap al moviment modern més clàssic dels anys trenta, postura en la qual s'ha mantingut fins avui en dia.¹⁷

14 https://helio-pinon.org/memoria_personal

15 En la seva memòria personal ho explica de la següent manera: "He de reconocer que mi interés por la semiótica se desvaneció el día siguiente de la lectura de la tesis: es la única vez que me he aproximado a la arquitectura desde disciplinas ajenas, sin profundizar la solución a los problemas que tenía planteados desde la propia arquitectura: lo cierto es que-probablemente, debido a mi juventud- no conseguí ceder al "espíritu del tiempo". Con el tiempo, descubrí que el procedimiento es el inverso: identificar el problema y después buscar la perspectiva desde la que puede resolverse, no a la inversa."

16 Veure la descripció d'aquesta tendència de retorn al passat en el capítol 3 (Estat de la qüestió: el precedent en la història de la professió. 3. El retorn al passat sense abandonar la modernitat).

17 En la seva memòria personal ho explica de la següent manera: "La crisis de las doctrinas realistas-que tratan de afrontar problemas universales desde planteamientos peculiares- me hizo insistir en los principios de la abstracción moderna. Una abstracción que deriva de la convicción contraria, es decir, entender la arquitectura-el arte, en general- como la aproximación a lo peculiar desde una perspectiva universal." https://helio-pinon.org/memoria_personal

En aquest període va participar de manera molt activa en la coneguda revista *Arquitectura Bis*, col·laborant en diferents articles amb el crític d'art valencià Tomàs Llorens¹⁸. El 1981 publica el llibre *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, com un compendi d'articles publicats a la revista amb la finalitat "d'ajudar a superar el sentiment de culpa que alguns arquitectes sentien per haver abandonat irresponsablement els criteris de projecte del sistema arquitectònic més important i fructífer de la història" (Helio Piñón, 2014).

En la segona etapa Piñón defineix una teoria, la de l'arquitectura que representa la construcció. En el seu llibre *Curso básico de proyectos* (Helio, 1942- Piñón, 1998) formula per primera vegada una teoria de la modernitat. A finals dels noranta deixa l'estudi amb Viaplana i es dedica de forma plena a la reflexió i a la docència, i forma el Laboratori d'Arquitectura ETSAB amb Nicanor García, on es va desenvolupar l'IES Morella.

En aquest període, és fonamental la idea de "reconstrucció" d'edificis de referència, incidint en diferents aspectes urbans, constructius, funcionals i formals. Aquest enfocament que adopta Piñón explica la seva visió històrica, el reconeixement d'una història arquitectònica, d'una tradició de la qual els arquitectes han d'aprendre. Aquesta era la sortida a la situació de crisi de l'arquitectura, que té segons Piñón l'origen als anys setanta, quan els arquitectes van renunciar a la tradició moderna, a la tècnica i a la visualitat (Helio, 1942- Piñón, 1998, p. 6). Aquest retorn al passat significa recuperar aquestes premisses que es van rebutjar.

La darrera etapa comença amb un esdeveniment important per Piñón, el descobriment del programa *Sketch up* com un instrument bàsic de projecte: "Qui projecta en tres dimensions pot veure en qualsevol moment l'objecte des de qualsevol punt de vista, amb les ombres pròpies i la projecció d'ombres llançades sobre qualsevol pla o un altre objecte, a qualsevol hora del dia, qualsevol dia de l'any, en qualsevol punt del planeta: es tracta de l'instrument més revolucionari de la història de l'arquitectura" (Helio Piñón, 2014).

En les seves darreres conferències a l'ETSAB com a professor durant el curs 2012¹⁹, Piñón va insistir en la importància de saber mirar, de la visualitat: "Saber mirar és veure relacions on els altres mortals només veuen coses" (Helio Piñón, 2012). El compromís amb aquest procés de coneixement visual de les obres d'arquitectura el portarà a publicar una sèrie de llibres "sense paraules" sobre arquitectures exemplars.

Per últim, resulta interessant revisar els lligams que Piñón ha mantingut amb Morella al llarg dels anys, perquè el projecte de l'institut no és

18 Llorens, Tomàs; Piñón, Helio: "La arquitectura del franquismo: A propósito de una nueva interpretación", *Arquitecturas Bis* nº26, gener-febrer 1979. Llorens, Tomàs; Piñón, Helio: "Respuesta a nuestros oponentes", *Arquitecturas Bis* nº27, marzo-abril 1979.

19 En el Màster en Teoria i Pràctica de l'Arquitectura del Departament de Projectes de l'ETSAB UPC, curs 2012-2013.

l'únic en el qual se l'ha convidat a participar des de l'administració. L'any 2003 es va formar a Morella un *Consell Assessor d'Arquitectura i Patrimoni*, amb la finalitat de debatre sobre la qualitat arquitectònica, analitzar el desenvolupament urbanístic de Morella i definir el model del futur per a la ciutat. Aquest òrgan de consulta va ser creat per l'Ajuntament i estava integrat per un grup de prestigiosos arquitectes catalans i valencians²⁰, entre ells Helio Piñón. Els consensos als quals van arribar van ser que calia una eina de treball (un document marc) en el qual confluïren les decisions de totes les administracions públiques que participen en l'urbanisme morellà i les necessitats i opinions dels veïns sobre la planificació del territori.

L'any 2006, Helio Piñón va fer una conferència titulada "A mi modo de ver" i una visita guiada a Morella²¹. Un dels aspectes principals que va abordar en la visita va estar el criteri urbanístic i polític que se segueix per aconseguir la convivència entre el vell i el nou: "Es basa moltes vegades en la integració per l'aparença i s'intenta imitar models urbanístics històrics, que és una barbaritat, sense tenir en compte la identitat, un valor que han de tenir totes les construccions. Arquitectura moderna i patrimoni històric són compatibles sempre que es projecti amb autenticitat, amb bons elements, i l'harmonia està garantida".

Amb aquesta afirmació queda molt clara la seva aproximació al context, la proposta de relacionar-se amb els altres elements des de la diferència. Un altre exemple de la relació que l'arquitecte defensa entre el vell i del nou i de la seva interpretació personal de l'arquitectura patrimonial la trobem en la seva proposta de creació de sis torres de vidre vora la muralla de Morella, una aposta per crear espais d'ús públic amb projectes avantguardistes, d'elements transparents, oberts a la llum i reflectint en les seves estructures el pas de la història.

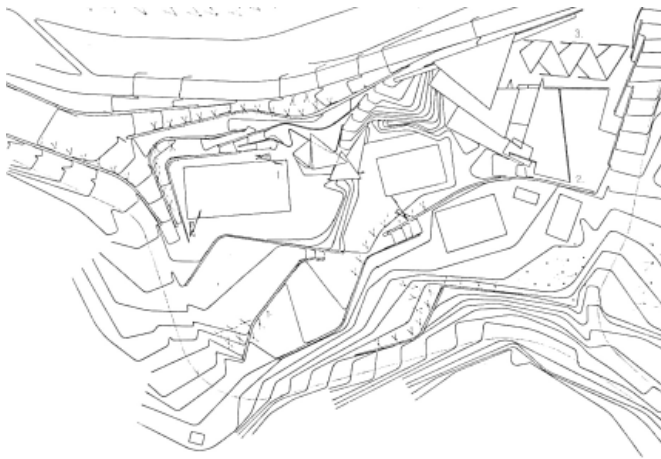
UN ARTEFACTE GENUÍ AMB IDENTITAT PRÒPIA: CONFIGURACIÓ

Desestimat un encàrrec a l'arquitecta Carme Pinós per a l'ampliació de la zona de jocs de l'escola-llar i la construcció d'un edifici amb dutxes i bar, més un aparcament (Fig.100), es va decidir que no es restauraria l'antic edifici Colomer Zurita per situar l'institut en el centre del nucli urbà sinó que en aquell mateix solar vora l'escola-llar es construiria un nou institut de secundària. L'arquitecte encarregat del projecte va ser Helio Piñón, i el va desenvolupar amb un conveni amb la UPC a través del Laboratori d'Arquitectura a l'ETSAB amb Nicanor García.

En l'arquitectura moderna que defensa Piñón (Helio, 1942- Piñón, 1998, p. 82), el programa és el que identifica l'artefacte construït, diferenciant-se de l'arquitectura d'ascendència classicista, en la que

20 El Consell Assessor d'Arquitectura i Patrimoni de Morella estava integrat pels arquitectes: Ignàsi Paricio, Jorge Mestre, Helio Piñón, Arturo Zaragoza, Luis Casado, Gerardo Roger, Francisco Grande, Rafael Culla, Salvador Lara, Miguel García Lozón, Ramon Monfort, Lucas Castellet i Vicente Dualde.

21 La conferència i la visita es van realitzar el marc del IV Jornades Arquitectura i Ceràmica, organitzades per ASCER.



100



101



102

el *tipus* dona identitat a l'objecte. Amb aquesta visió antipològica, el programa és el punt de partida del disseny. El programa de l'institut era complex, preveia a més de les dependències pròpies d'un centre per a 380 alumnes, un espai dedicat a l'activitat esportiva, de doble altura i dimensió singular, que s'havia de poder utilitzar durant els caps de setmana.

És important en el cas de l'institut aprofundir una mica més en el context sobre els avenços en la construcció del vessant sud-oest del nucli fóra de les muralles, que s'havia iniciat amb la construcció de l'escola-llar (1986-1994). El planejament del P.G.O.U. de Morella dels anys vuitanta tenia com una prioritat completar la urbanització de la zona nord-oest (l'*Alameda*), i aquesta es va realitzar en dues fases entre el 1993 i el 1994, amb un projecte d'urbanització redactat i dirigit per l'arquitecte Vicente Dualde (Fig. 102).

L'origen d'aquest camí que uneix els portals de la Nevera i dels Estudis és molt antic, com demostren els textos de Cavanilles, que a finals del segle XVII ja parlava del Passeig de l'Alameda, i la documentació cartogràfica antiga. La plantació dels pins sota el castell que actualment condiciona la imatge de la ciutat es va fer entre els anys quaranta i cinquanta.

Fig. 100. Projecte Morella 2 de Carme Pinós (Pinós, 1998).

Fig. 101. Fotografia de l'antic Passeig de l'Alameda. (GVA, Ca. 1986).

Fig. 102. Fotografia dels murs de pedra seca de la urbanització de l'Alameda, 2006 (Fotografia de l'autora, 2006).

L'ajuntament va haver de comprar tots els terrenys d'aquesta zona que eren propietats particulars i va ser la Conselleria d'Obres Públiques i Urbanisme l'encarregada de realitzar les obres. El projecte va consistir en la realització de dos recorreguts concèntrics, el superior de vianants i el de cota més baixa per als vehicles. Els espais intermedis es van resoldre amb forma de "bancals" acabats amb murs de pedra seca.

Ja finalitzada aquesta urbanització de l'espai de l'Alameda, sota el recorregut de vehicles es va preparar el solar per al projecte de l'institut vora l'escola-llar. Aquest projecte també s'explica quan intentem entendre les relacions interactives que estableix amb la topografia, el castell, el paisatge i la forma urbana, però a més estableix un diàleg amb el projecte del solar del costat, l'escola-llar, basat en la contraposició.

L'ARQUETIP FORMAL DE LA CONSTRUCCIÓ ESGRAONADA

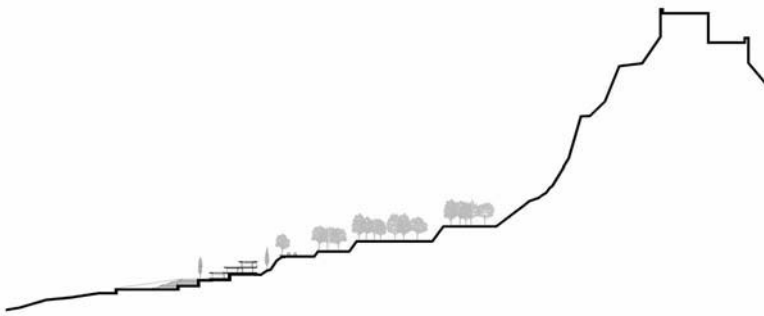
El solar assignat per a la construcció té orientació oest i un desnivell de 18 metres entre els seus extrems. Té forma triangular amb el costat més llarg delimitat pel passeig. El document topogràfic va ser fonamental en el procés de disseny. El projecte disposa quatre plataformes estereotòmiques de formigó, que es retallen amb naturalitat segons la forma del terreny, reproduint l'estructura de bancals del paisatge, i a sobre es col·loquen unes lloses amb herba plantada a sobre. En el punt més baix del solar hi ha la pista de joc. El mateix Piñón diu que l'estructura formal és artificiosa i no tracta de reproduir la imatge dels voltants, sinó d'assumir l'ordre que els estructura perquè d'allí sorgeixi un artefacte genuí, amb identitat pròpia.²²

Segons Helio Piñón explica en les seves classes, comença un projecte posant a l'emplaçament els edificis que ja té prèviament dibuixats en Sketch'up, de manera que ja té molt interioritzada la proporció i l'escala de les peces. En el cas de l'institut, l'arquitecte afirma que no hi ha unes referències clares, ni en la seva obra ni en altres arquitectures conegudes i que per tant el projecte es planteja des del principi, recorrent a l'arquetip formal de la construcció esgraonada com la millor manera d'adaptar un edifici nou en una topografia determina pel fort pendent.

La forma de la planta queda definida per les lloses horitzontals, que contenen les aules col·locades de cara al paisatge i uns passadissos de servei. Tres nuclis d'escals comuniquen els diferents nivells i estableixen la relació visual de l'edifici amb el castell amb una transparència al final. Piñón observa que "al comunicar aquests plans en sentit transversal amb nuclis d'escals, distanciat regularment, s'arriba a la mateixa solució que van adoptar els primers veïns de Morella quan van decidir instal·lar-se en la vessant sud-est del turó que havien decidit coronar amb el castell".²³

²² Piñón, Helio. Resum entrevista. Apèndix II: entrevistes.

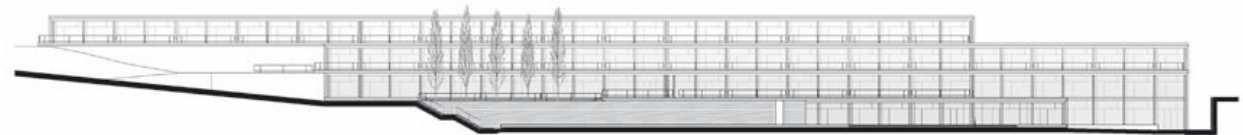
²³ Piñón, Helio. Resum entrevista. Apèndix II: entrevistes.



103



104



105

Per a Piñón el projecte no és altra cosa que sentit comú. Per tant, l'arquitecte observa que no és casualitat que la configuració formal resultant sigui la mateixa que la de la forma urbana, uns carrers en el sentit de les corbes de nivell i unes comunicacions verticals que en forma d'escapes salven els desnivells. Tot i que aquest paral·lelisme és una il·lusió abstracta perquè en la forma urbana medieval és impossible trobar perspectives llargues i línies paral·leles com les de l'institut. Les corbes de nivell en aquest turó tenen una forma orgànica, que va derivar en bancals de forma corba. Tot i això l'arquitectura de la ciutat i l'arquitectura de l'institut guarden una certa relació formal. La modulació vertical del carrer Blasco d'Alagó (Fig.106) amb les seves característiques columnes i porxos és sense dubte producte d'una planificació ordenada, i l'estructura vista de l'institut mostra el seu mòdul ordenador amb total sinceritat (Fig. 107). Les escales de l'institut disposen d'una transparència al final que permet les vistes, com les costes del nucli urbà, que en deambular ens obliguen a aixecar la vista perquè a dalt, al fons, hi ha un monument (Fig.108-109).

Fig 103. Secció del castell i de l'institut de Morella (Piñón, 2006, p. 41).

Fig. 104. Façana oest (Fotografies de l'autora, 2013).

Fig. 105. Alçat oest (Piñón, 2006, p. 49).



106



108



110



107



109



111

Fig. 106. Carrer Blasco d'Alagó, Morella (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 107. Comunicació en sentit de les corbes a l'institut (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 108-109. Comunicacions verticals a Morella i a l'institut (Fotografies de l'autora, 2013).

Fig. 111. Perspectiva amb l'accés a l'edifici al fons (Juan Roig, 2012).

Fig. 110. Mur de contenció (Fotografia de l'autora, 2013).

El plantejament de la sala principal i l'accés marquen una diferència amb l'escola-llar. L'accés al recinte es produeix de manera lateral i recorrent el perímetre de la parcel·la s'arriba a l'entrada principal de l'edifici situada a una cota intermèdia (Fig. 110). Tot i que les cobertes planes no són transitables, l'accés és una excepció. Un mur de mitjana altura surt des de l'interior assenyalant l'entrada principal i impeding l'accés als parterres verds de la mateixa llosa de la coberta plana. Des de l'accés hi ha un passadís a la dreta amb els despatxos i sales de professors i un passadís en el mateix eix a l'esquerra on hi ha les quatre aules de batxillerat. A l'altra banda del passadís trobem un gran magatzem que en el projecte inicial eren aules, però degut a un despreniment de terres durant la construcció, l'espai va quedar soterrat i es va convertir en magatzem. A més, es va introduir un nivell superior addicional per situar les aules

En planta baixa trobem el menjador i la cuina a una banda, i la sala principal d'esport a l'altra, que té un accés propi des de l'exterior. El volum de la sala d'esport queda integrat en el conjunt de lloses horitzontals sense remarcar la seva presència, aconseguint el pròpòsit del projecte, que consistia en ocultar-lo. Hi ha dues plantes superiors a la de l'accés: la planta primera a una banda del passadís té les aules i a l'altra els tallers i la planta superior només té aules a un costat i el passadís de vidre s'obre a l'exterior, pel costat on hi ha el castell.

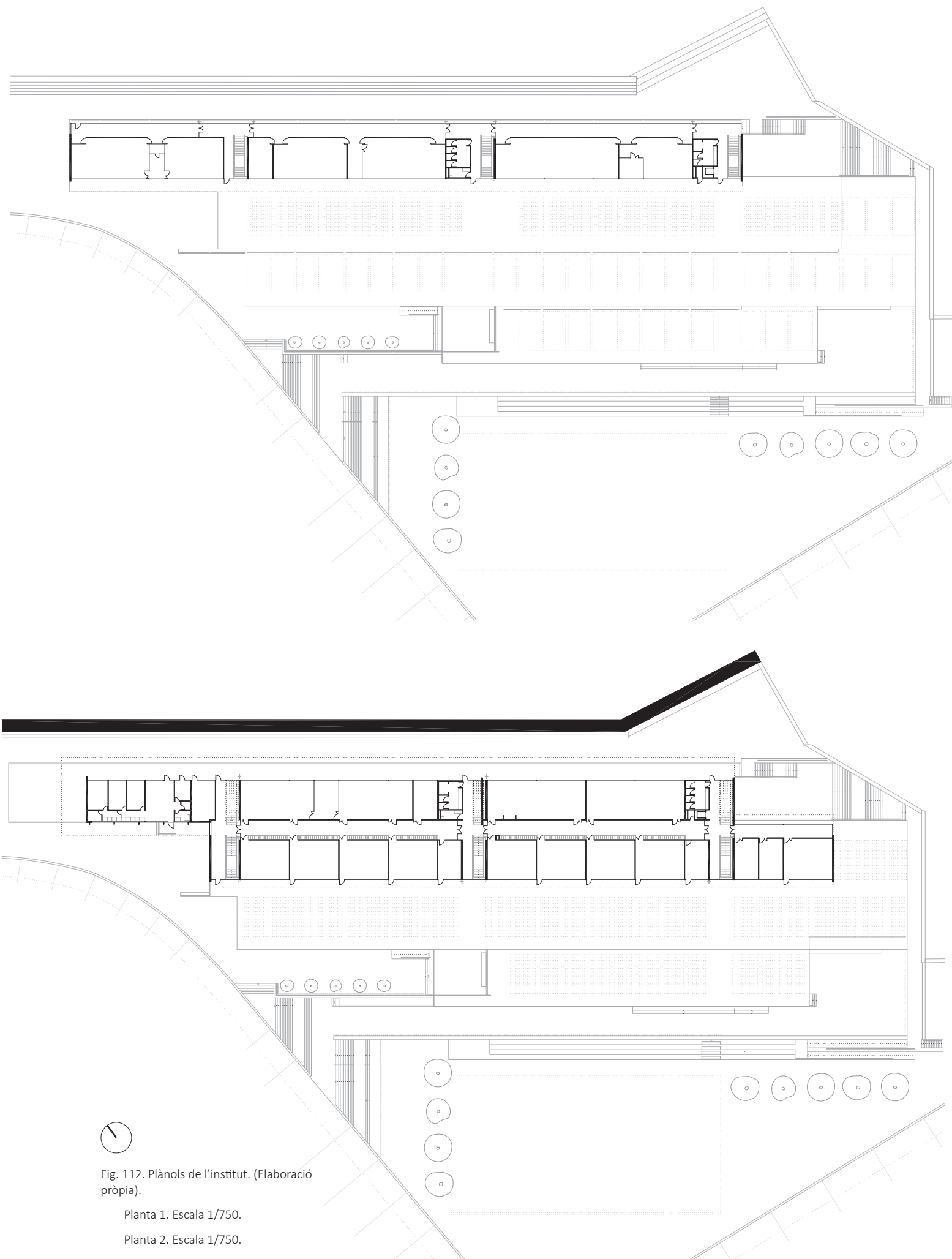
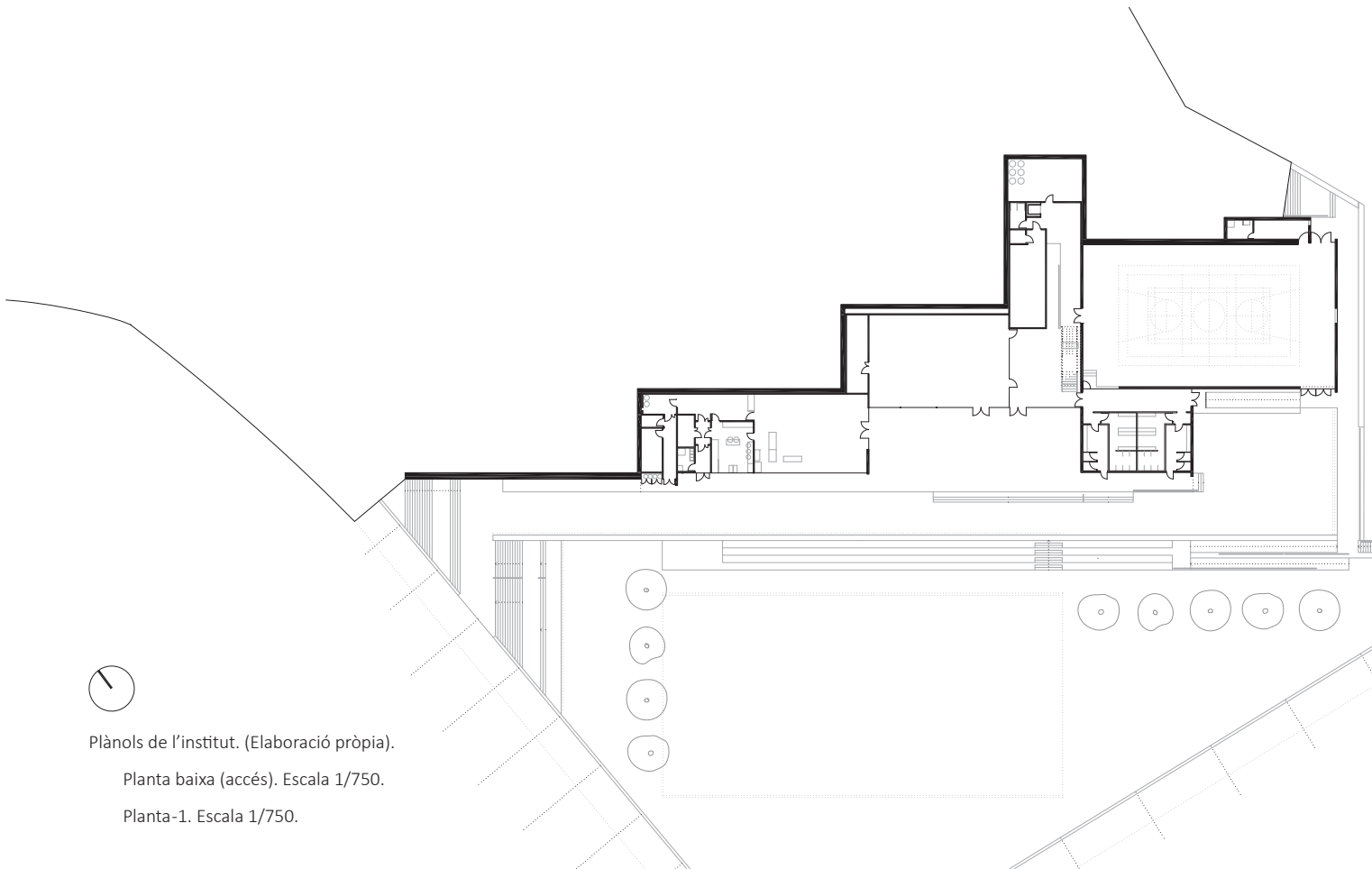
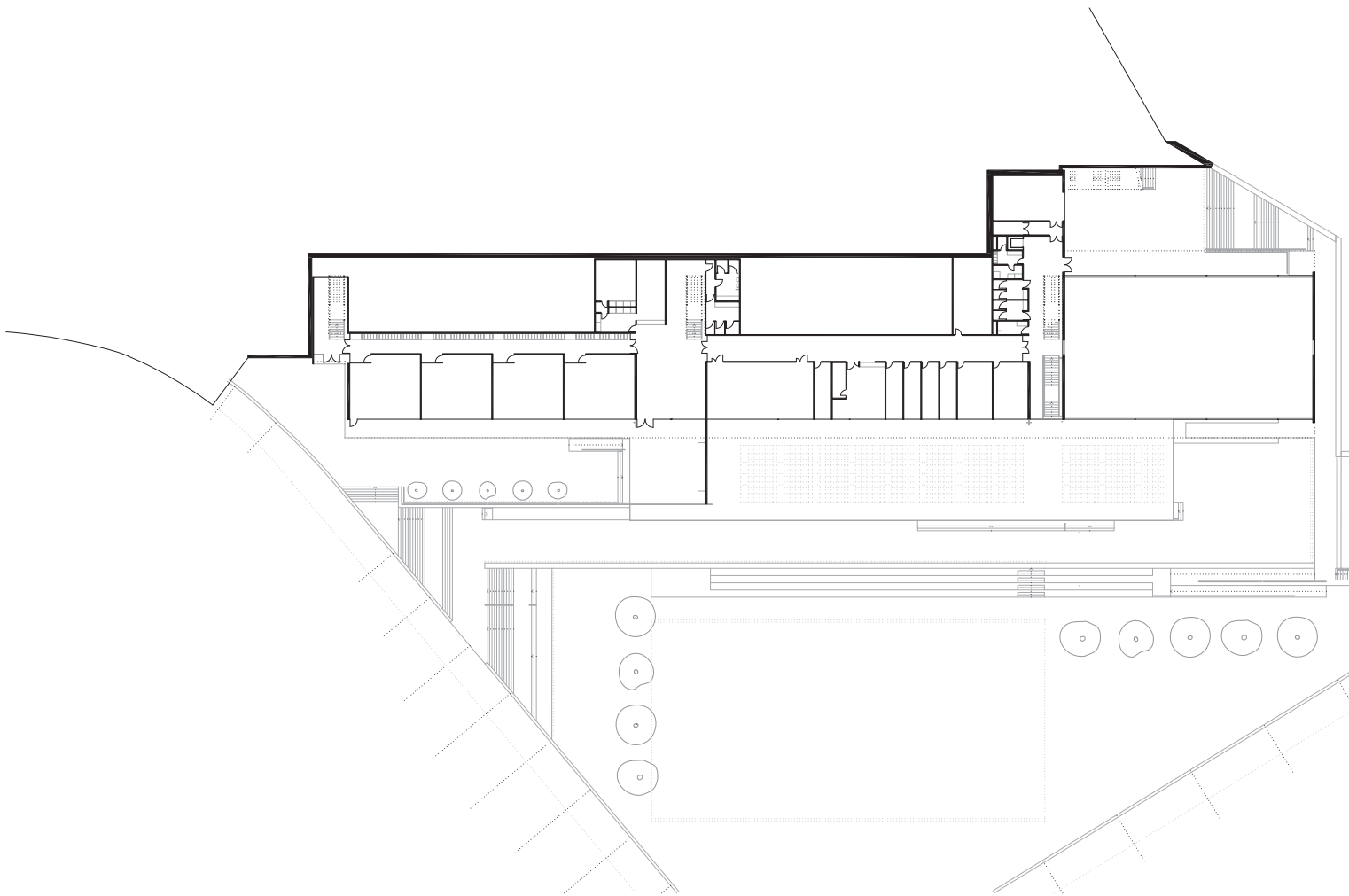


Fig. 112. Plànols de l'institut. (Elaboració pròpia).

Planta 1. Escala 1/750.

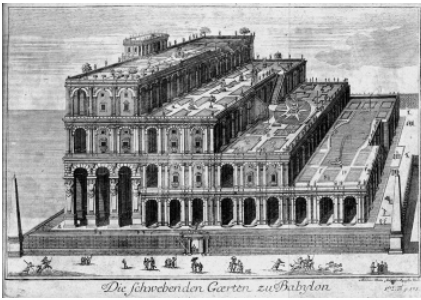
Planta 2. Escala 1/750.



Plànols de l'institut. (Elaboració pròpia).

Planta baixa (accés). Escala 1/750.

Planta-1. Escala 1/750.



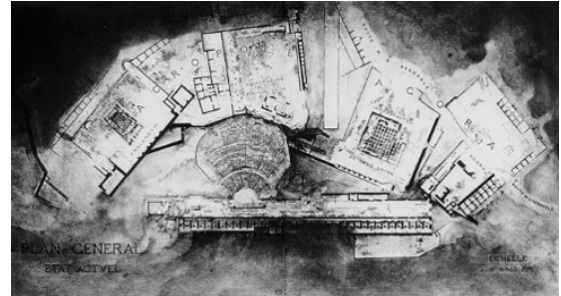
113



114



115



116



117



118

UN CRITERI DE FORMA UNIVERSAL

Per explicar la relació del projecte amb el paisatge es reproduïx literalment la descripció que fa Helio Piñón: “El suggeriment del plantejament va provenir del mateix sistema de bancals que conforma els voltants de Morella, però l’edifici no tracta de camuflar-se en ells. Els vessants escalonats del Maestrat són producte de l’home, tot i que és fàcil veure-les com producte de la natura, tan antic és el seu origen. Per tant, no s’ha de veure en el projecte una gota d’organicisme – equivoc teòric, essencialment antimodern, abonat pel desconeixement – sinó l’assumpció d’un criteri de forma universal, açò és, dotat d’un sentit més enllà del temps i de l’espai.”²⁴

Darrere del plantejament de terrasses obertes al paisatge d’aquest edifici hi ha un model de ciutat oberta que representa una certa oposició al paradigma de la ciutat tancada. Si Morella és un clar exemple de ciutat tancada, protegida, emmurallada, l’institut és un edifici obert, transparent, clar i contundent en el seu entorn. El paradigma de la ciutat oberta queda perfectament representat per construccions en terrasses com els mítics Jardins de Babilònia (Fig. 113), l’Acropolis de Pèrgam (Fig. 115-116), o el Santuari d’Apol·lo a Delfos (Fig. 117-118). Tots aquests exemples es fonen amb el paisatge situant el programa d’ús sobre un terreny en pendent, que modelen en forma

Fig. 113. Coberta dels jardins de Babilònia. Paradigma de ciutat oberta. Gravet/ Il·lustració dels Jardins de Babilònia, l’alemany Athanasius Kircher dibuixant, gravador i erudit, (1602-1680) Els Jardins de Babilònia eren una de les Set Meravelles del Món Antic com enumerades per la cultura grega.

Fig. 114. Acròpoli, Atenes. Paradigma de ciutat tancada, oposat a la ciutat oberta.

Fig. 115. Acròpoli, Pèrgam, Turquia. 281-133 a.C. Sèries d’ògores obertes disposades de manera topològica sobre el terreny en pendent.

Fig. 116. Planta acrópoli, Pèrgam, Turquia. 281-133 a.C.

Fig. 117. Santuari d’Apol·lo, Delfos, Grècia, segle III-IV a.C.

Fig. 118. Planta santuari d’Apol·lo, Delfos, Grècia, segle III-IV a.C.

24 Piñón, Helio. Resum entrevista. Apèndix II: entrevistes.



119



120



121

de bancals dissenyats per l'home per a les relacions humanes. No són del tot orgànics sinó que es construeixen a partir de les formes pures ortogonals que remarquen la seva presència en l'entorn per tal de no passar en cap cas desapercebuts.

El fotomuntatge de l'emplaçament de l'edifici (Fig.119) mostra aquesta contraposició dels models, a la part sud-est hi ha la ciutat tancada, i a la part nord-oest apareix l'institut com a part de ciutat oberta al paisatge.

L'edifici no tracta de passar desapercebut, el mèrit del projecte no és el fet que no es vegi, sinó que es vegi com en realitat es veu. Com diu Piñón "el propòsit no és suavitzar el perfil sinó intensificar la seva forma, congelar els estrats que el constitueixen. Com en el cas de l'escola-llar de manera inevitable la coberta es transforma en una façana important, la més vista pels veïns des del passeig i des del castell" (Fig. 117-118).

Des de l'interior, la continuïtat visual interior-exterior està present en cada racó, des de les aules i els passadissos, cap al paisatge, cap al castell i cap a l'escola-llar. La façana nord-oest està formada per la repetició d'un mòdul de fusteria metàl·lica que presenta un ampit baix de maó. Aquesta solució repetida a les quatre plantes, amb la força de la línia horitzontal que marquen els forjats, aconsegueix molta força visual i una presència impactant que emmarca el castell que queda al fons.

Fig. 119. Planta emplaçament. Publicada en el llibre d'Helio Piñón (Piñón, 2006, p. 39).

Fig. 120. Coberta de l'institut des del castell. (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 121. Coberta de l'institut des del passeig de l'Alameda. (Fotografia de l'autora, 2013).

L'EDIFICI COM A REPRESENTACIÓ DE LA CONSTRUCCIÓ

El plantejament de l'estructura és totalment racional, l'edifici es resol amb una retícula de pilars amb escales i serveis sobre el terreny, que amb la seva pròpia forma defineix el resultat formal del projecte. L'edifici és per tant representació de la construcció, un procés d'ordenar i enllaçar. L'estructura és molt clara: una retícula de 4 m x 7,2 m a les aules i altres estances de l'institut i de 4 m x 2 m als passadissos. Les lloses s'estiren per retallar-se segons la morfologia del terreny, però sense perdre la coherència interna que determina el programa i el mòdul estructural.

Si prèviament hem dit que Piñón anunciava una falta de referents pel que fa a la configuració formal de l'edifici, els referents són imprescindibles pel que fa a la tècnica constructiva. L'arquitectura prèvia es converteix en "material del projecte"—sigui la pròpia o la d'altres arquitectures exemplars— propiciant una construcció més solvent. Aquesta forma d'entendre l'arquitectura porta a l'arquitecte a la "reconstrucció" d'obres exemplars de l'arquitectura moderna des de la tècnica constructiva. El resultat construït s'ha de valorar "com una arquitectura que tracta de recuperar la competència tècnica que garanteixi la seva solvència constructiva- material i formal- i, amb això, el seu sentit històric, és a dir, la qualitat artística i la utilitat social que ha acreditat al llarg dels segles" (Helio Piñón, 2008).

Des dels anys noranta Piñón tractarà de reflectir en la seva obra construïda el saber acumulatiu del Moviment Modern. Els detalls constructius són elements bàsics per a concebre, una premissa del projecte, un element bàsic per concebre: "els edificis no es poden fer a mida. S'ha de tractar cada cas com a singular des d'una perspectiva general. No es tracta d'implantar prototips, cada projecte està determinat per un solar, un pressupost, i la tècnica disponible."²⁵

Si l'arquitectura és la representació de la construcció, l'arquitecte al projectar fa ús de la tecnologia més apropiada responnent a criteris d'economia i adequació a l'emplaçament. En un edifici com l'institut es pot arribar a fer un pressupost molt ajustat, ja que la majoria de variables ja estan controlades per l'experiència i l'aprenentatge anterior. L'ús d'una tècnica constructiva controlada i ja posada en obra prèviament, fa que la solució als imprevistos es pugui resoldre amb la mateixa lògica del projecte i pugui passar absolutament desapercibuda en el resultat final, com va passar quan les terres es van desprendre, deixant una planta inutilitzada.

El nombre de materials emprats és reduït, acer per l'estructura vertical metàl·lica, bigues i jàsseres del pavelló esportiu, forjats de biguetes de formigó i cassetons, maó vist de color clar als tancaments exteriors i als envans interiors col·locat en aparell pel llarg, i pedra artificial pels murs, paviments i escales exteriors que envolten l'edifici. Les lloses de formigó

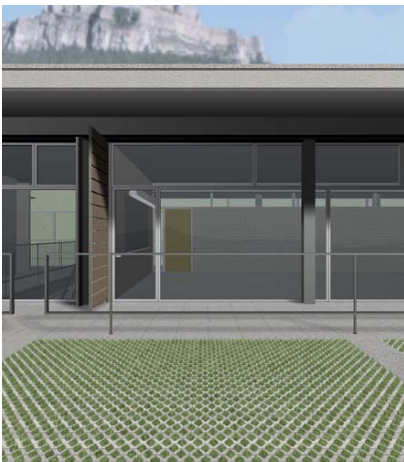
²⁵ Piñón, Helio. Resum entrevista. Apèndix II: entrevistes.



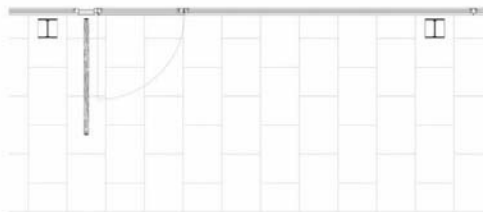
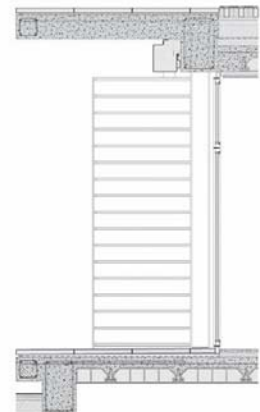
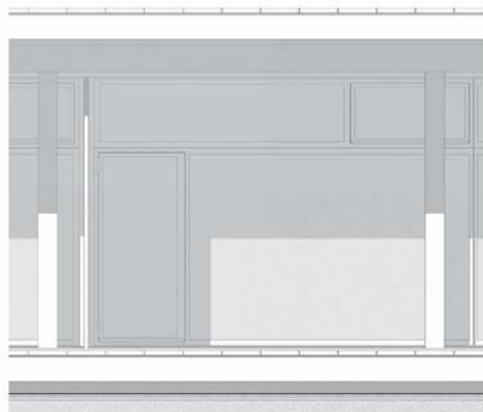
122



123



124



tenen un gruix d'arena i terra vegetal que protegeix tèrmicament l'edifici de les temperatures extremes que són habituals a l'estiu i a l'hivern. Aquesta solució permet el creixement d'herba a la coberta, que cal anar controlant, però que afavoreix la integració paisatgística. El cantell de formigó de la coberta es deixa vist en tot el seu perímetre, en forma de voladís per protegir de la pluja i del sol a les aules, o intercalat en l'obra de fàbrica a la cantonada. Els pilars són metàl·lics i defineixen la modulació de les fusteries també metàl·liques.

La concepció de l'institut de Morella ha estat un model que Piñón ha seguit desenvolupant amb diferents models posteriors realitzats amb el programa Sketch'up, aplicant la solució de la tècnica constructiva en edificis d'habitatge escalonats com es pot veure a la web on publica els seus treballs. Per últim, l'èmfasi en la visualitat es pot apreciar tant en les simulacions 3D com en les fotografies. Piñón escull els punts de vista del 3D que millor mostren els criteris formals en els quals es basa la construcció, i d'aquesta manera, cada imatge és un projecte que no nega l'obra total però la transcendeix cap a valors que tendeixen a l'universal. Es tracta d'un procés de reconeixement.

Fig. 122-123. Fotografies de la construcció. 2006 (Fotografies de l'autora, 2006).

Fig. 124. Render del projecte (Helio Piñón, 2008).

Fig. 125. Detall constructiu del mòdul de façana entre pilars (Piñón, 2006, p. 47).

INTERACCIÓ SOCIAL ENTRE USUARIS I AMB L'EDIFICI: REFIGURACIÓ

L'IES Els Ports té 184 alumnes i disposa de quatre cursos d'educació secundària obligatòria, el batxillerat i la Formació Bàsica d'Informàtica d'oficina.

A l'institut vaig fer una visita guiada i una entrevista amb el que era el director l'any 2013. En la conversa el professor fa constantment referències a l'antic institut que estava situat dins el nucli urbà a l'antic edifici Colomer-Zurita. Alguns canvis els valora en positiu com la relació amb l'entorn però d'altres en negatiu pel que fa a les relacions entre alumnes i professors. Citant-lo literalment diu: "Hi ha molt d'entorn natural i és d'agrair. A vegades volen voltors i despista als alumnes, però molt millor que a l'altre centre on pràcticament no hi havia cap vista, és molt més agradable. Hi ha molta llum. (...) Pel que fa a la socialització i a que els alumnes vagin tots a una, crec que per la seua estructura de claustres estava millor el centre vell.(...) Quan a la convivència, en un edifici tipus claustre quan ixen, ixen tots al mateix lloc. Ací pot passar una setmana i hi ha professors que quasi no veig. A l'altre només sortir ja tenies control visual de tot".²⁶

La valoració dels espais exteriors és positiva, hi ha molt d'espai i els alumnes es poden moure en llibertat: "Vigilats se senten molt menys que en edifici vell. Potser també fomenta el que estiguin menys junts, però molt menys perquè hi ha molts racons on amagar-se per xerrar, van dos o tres i pràcticament en lo gran que és el centre i l'alumnat que tenim no hi ha cap classe de problema. Està el pati de davant, el pati de darrere. Penso que està bé que els moments d'oci, al migdia, si volen més privacitat, la poden tenir i si volen estar amb tots doncs també".

S'observa que en el pati es produeix una important segregació per gènere, els nois tenen la pista d'esport i les noies seuen a la graderia per parlar. Aquest comportament pot ser social i/o cultural però també l'espai obert pot afavorir en major o menor mesura la diversitat d'activitats possibles. És possible millorar els patis amb la implicació dels alumnes que agafant responsabilitat sobre la cura de l'espai poden participar activament en la repartició equitativa dels espais principals diversificant les activitats que es poden fer i també contribuint a millorar aquests racons dels quals parla el professor entrevistat.

Per Piñón en explicar el projecte és clau la forma final, la descripció de l'objecte que parla per ell mateix. És l'ull de l'observador el que avalua les relacions formals entre les parts i el tot i aquest necessita un aprenentatge. Aquest punt de vista de Piñón fa pensar que no qualsevol persona pot entendre les relacions que l'obra estableix ni tothom pot entendre el que explica.

²⁶ Totes les cites estan extretes de l'entrevista Miquel Pasies, professor i director de l'IES, realitzada l'any 2013. Veure Apèndix II: entervistes.



126



127



128



129



130



131

Fig.126-127. Fotografies de la pista de joc amb l'institut i el castell al fons (Fotografies de l'autora, 2013).

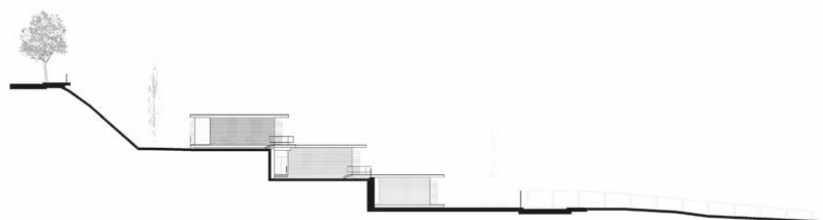
Fig. 128. Passadís interior planta 2. (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 129. Passadís interior planta 1. (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 130. Espais exteriors. (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 131. Camí d'accés principal de l'institut (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 132. Secció del terreny del solar de l'institut en fase de projecte, sense el mur de contenció (Piñón, 2006, p.45).



132

Pel que fa a la relació amb el poble es troba a faltar la localització del centre vell dins de les muralles. La gent troba a faltar estar dins, per una qüestió cultural però també i fonamentalment climatològica. Els més grans que poden sortir del centre per anar a esmorzar tenen una llarga passejada fins al carrer principal, on poden comprar-se l'esmorzar.

El menjador queda un poc petit, el professor comenta que va demanar una ampliació en el projecte però no es va tenir en compte. En canvi sí que van haver modificacions degut a l'obra com ens explica: "Ens van ensenyar el disseny, ens van dir que seria un centre escalonat, etc. però després com va haver-hi uns problemes de despreniments, van haver de posar pilotatges i al final el projecte no és igual que el dissenyat inicialment, es va fer una rectificació de projecte, perquè el centre en principi tenia una planta menys. On inicialment s'havien projectat aules en planta baixa tenim un gran magatzem que no té il·luminació directa, raó per la qual no podien ser aules".

Respecte a la flexibilitat de l'espai es comenta que l'estructura de passadissos i aules és molt marcada. Al principi el programa de l'edifici construït marcava algunes desigualtats entre diferents departaments i això va provocar conflicte però amb el temps s'ha racionalitzat l'ús. La idea inicial sobre l'ús de la sala esportiva per part de la gent del poble el cap de setmana es va descartar de seguida i aquesta idea que havia condicionat el projecte des del programa, que preveia un accés independent, va perdre el seu sentit. Pocs anys després es projectaria un nou equipament poliesportiu en una cota inferior a la de l'escola i l'institut, però en la mateixa vessant de la muntanya, que va obrir les portes el març de 2008.

LA REPERCUSSIÓ MEDIÀTICA DE L'EDIFICI I EL PAS DEL TEMPS

L'institut ha necessitat obres de millora perquè hi havia infiltracions en les cobertes planes. Les obres de millora les ha portat a terme una empresa local, i els treballadors encarregats de dur-les a terme han afirmat que l'obra original estava molt ben executada i ha estat fàcil recuperar la imatge original de l'edifici.

L'edifici va ser nominat als premis FAD l'any 2007 i es va publicar en la revista *ON Diseño* i també en *AV monografias* durant el mateix 2007 (Helio; Piñón i García, 2007; Helio Piñón, 2007). A més Piñón l'ha fet servir de referència en algunes conferències i llibres propis que es poden consultar.

L'any 2012 l'IES Els Ports va formar part de l'exposició del Pavelló Catalunya-Balears a la Biennal de Venècia²⁷, dins de l'apartat *contextos*. Aquest apartat contextualitzava l'arquitectura de la cultura catalana. El pavelló el va promoure l'Institut Ramon Llull i els seus comissaris eren Félix Arranz i Jordi Badia.

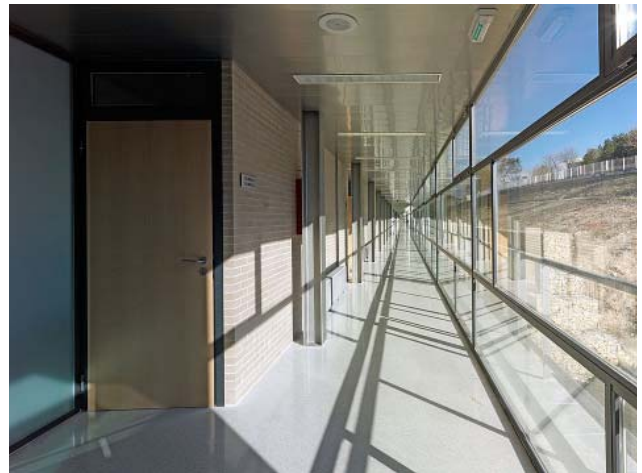
²⁷ Vogadors | ARCHITECTURAL ROWERS Català i Balearic Threads: hard materiality for a permeable architecture. Dates exposició: de 29 agost 25 novembre 2012. Ubicació Pavelló: Castelló 40, 30122 Venècia.



133



134



135

Fig.133 Fotografia de Nicanor García que va ser el cartell de l'exposició del Pavelló Catalunya-Balears a la Biennal de Venècia (Nicanor García, 2012).

Fig.134-135. Fotografia del nivell superior i del passadís d'aquesta planta (Juan Roig, 2012).

6.2.5 L'ESCOLA LLAR I L'INSTITUT. DOS ARQUETIPS PROJECTUALS?

L'escola-llar d'Enric Miralles i Carme Pinós (1986-1995) i l'institut d'Helio Piñón i Nicanor García (2001-2007) són dos edificis importants per a la ciutat que inicien una nova etapa en la seva història i per la seva gent, i fan reviure amb les seves diferències el debat arquitectònic sobre la importància del context històric i social i sobre el precedent en la història arquitectònica; sobre les eines projectuals a l'inici del projecte i sobre els criteris d'economia de mitjans i recursos; sobre memòria i lògica; sobre l'arquitectura com art i l'arquitectura com tècnica, com representació de la construcció; sobre l'obra que es viu i l'obra que s'explica per ella mateixa; sobre la percepció amb tots els sentits i la importància de la visualitat, etc.

EL LLOC

Els dos projectes s'expliquen des de les relacions que estableixen amb el seu entorn. Per a Miralles/Pinós l'articulació dialògica entre el projecte nou i el lloc és fonamental des de l'inici, mentre que Piñón considera la integració amb el lloc un equívoc teòric. Per tant, els punts de partida són contraposats i això es veu reflectit en el tipus de relacions que estableixen amb el lloc.

D'una banda, en referència al castell els dos projectes entren en diàleg reconeixent el seu pes històric, ja que en els dos casos està situat darrere i defineix el *skyline* del turó. Però només en el cas de l'escola hi ha una profunda lectura i interpretació dels murs, plegaments i de capes històriques del castell, que es torna una eina projectual. La topografia sí que és definitòria en els dos casos: l'escola parteix de les cotes de nivell per distribuir el programa i buscant l'orientació sud fa un gir i apareix com un gran volum; l'institut es compon de plataformes horitzontals retallades segons la mateixa morfologia del terreny.

En referència al paisatge s'ha de tenir en compte des de tres punts de vista: des del castell tots dos edificis s'integren en el paisatge amb cobertes planes que en l'escola volen semblar paviments o pòdiums per observar el paisatge i en l'institut, bancals amb el verd de la vegetació autòctona plantada. Des d'un entorn llunyà a Morella la imatge que busca l'escola és la "no presència", passar desapercbut com una roca mentre que l'institut vol que se'l reconegui per la seva autonomia com un nou artefacte artificial que estableix unes noves relacions amb l'entorn. Des de l'interior, l'escola ja no ofereix la sensació de refugi al paisatge com des d'una llunyania sinó que s'obre a cada racó a la llum i al paisatge difuminant la frontera entre dins i fóra, cosa que també aconsegueix l'institut.

EXPERIÈNCIA DEL LLOC I REPRESENTACIÓ DE LA CONSTRUCCIÓ

Construcció en l'escola-llar de Morella és una fase amb la mateixa importància que el dibuix, o el procés creatiu, el més important és



136

l'experiència de cada individu en experimentar el lloc, tal com Miralles explica les seves obres posant-se en la pell de l'usuari atent als seus sentits. Construcció en l'institut s'entén com arquitectura, ordenar i enllaçar.

FENOMENOLOGIA I VISUALITAT

Com diu Muntañola (Muntañola, 1996, p.67), la interacció constant entre els usuaris de l'edifici i el seu medi ambient físic i social transforma progressivament tant les persones com el medi ambient. El desenvolupament de qualsevol persona a partir de la seva interacció amb el medi s'estableix de dues maneres: entenent el medi extern amb la mateixa estructura d'acció individual o acceptant aspectes del medi extern que dirigeixen la interacció. En el cas de l'escola-llar l'important és el coneixement del primer tipus, un edifici conegut per l'usuari en el qual a més i abans de parlar de valor social de l'espai, s'ha de parlar dels valors corporals, les coses no són només visuals, no és només un espai com el distribueixen els ulls, sinó que se'l coneix amb el cos. L'escola crea espais diferents i irrepetibles, no hi ha passadissos sinó espais característics a cada planta i la sensació de varietat de camins pot fer sentir a l'usuari que visita l'escola per primer cop desorientat. En el cas de l'institut la relació bé marcada per l'obra en si, l'objectiu és cultivar la visualitat, l'edifici és molt clar i produeix una sensació d'ordre i orientació al nouvingut.

MEMÒRIA I LÒGICA

Paul Ricoeur afirma que la memòria que repeteix s'oposa la memòria que imagina, perquè la història mai camina en direcció oposada al temps. Per tant, té una gran importància comprendre la utilitat d'una actitud reflexiva en el projecte.

Segons Ricoeur (Ricoeur, 2003, p. 23) cada arquitecte es determina en la seva relació amb una tradició establerta. I en la mesura que el context construït guardi en el seu interior la petjada de totes les "històries de vida" dels ciutadans d'abans, el nou agent configurador projecta les noves maneres d'habitar que s'integraran en l'embolic de les històries

Fig. 136 Panoràmica amb l'institut i l'escola llar sota del castell des del paisatge (Fotografia de l'autora, 2013).

de vida ja caducades. Les referències de l'arquitectura de Miralles-Pinós a la configuració del poble són indirectes però clares: la relació entre la plaça de l'església i el triangle, entre els baluards del castell i la coberta metàl·lica, entre la costa de Sant Joan amb la rampa, i de les calçades i els miradors amb la terrassa estableixen relacions amb la memòria física i social de les persones entre el que ja coneixen i el nou. En l'institut aquesta relació explica Piñón que no és física ni social sinó fruit de la mateixa lògica amb la qual es van construir els carrers en sentit de les corbes de nivell i les comunicacions verticals que els travessen en perpendicular en forma d'escales. En el cas de Piñón el seu compromís amb el Moviment Modern és evident, però l'abstracció que relaciona l'estructura de l'edifici amb la de la ciutat és dubtosa.

Sobre la "traducció" del que coneixem, només en el cas de la reflexió pot ser transformat per adequar-se al lloc. Un projecte arquitectònic "acabat", aquell que ha passat per les fases de disseny, construcció i posada en ús; ho té tot i res pel que fa a la possible traducció del seu èxit a un altre entorn. La gran majoria del coneixement que s'ha invertit en un projecte específic només serveix per a aquest. A causa de les particularitats i relacions entre el projecte i el lloc, com més se sap d'un edifici i de la seva influència en el seu aspecte social, més difícil és l'aplicació d'aquest coneixement a altres entorns, la seva arquitectura es fa difosa.

Queda clar que no hi ha una *tabula rasa* cada cop que s'afronta un repte arquitectònic, és evident que per a produir un projecte ha d'haver-hi un coneixement adquirit, una experiència en el camp que s'ha de desenvolupar, en general un control de tots els aspectes lligats a les activitats que la professió exigeix. Però en el moment en el qual al projecte se li associa un lloc, la gran majoria de coneixement aplicat es converteix en específic del lloc i les circumstàncies.

ART I TÈCNICA

En el cas de l'escola Miralles/Pinós posen èmfasi en la creativitat del lloc. La part experimental-artística ha d'anar acompanyada del control tècnic de l'obra i en el cas de Morella es veu l'actitud jove, arriscada i experimental dels arquitectes. Hi ha en els arquitectes una intencionalitat artística que va més enllà de la ciència de construir. Per contra, el projecte de l'institut de Piñón/García, demostra un rigor tècnic i sobre el procés constructiu que fan que no hi hagi lloc per a grans imprevistos i es pugui tenir més control sobre el temps i els pressupostos. Piñón explica de manera repetida que hi ha un aprenentatge de la "reconstrucció" de les obres exemplars, però no en el sentit de traduir un objecte d'un lloc a un altre, sinó entenent la tècnica precisa amb la qual s'ha construït, que és el veritable "material de projecte" que reproduïx en les seves obres. La seguretat que demostra Piñón està basada en els seus anys d'experiència, en el camp de la teoria i de la pràctica arquitectònica.



137

Però la valoració final la fan els usuaris i es pot observar amb el temps com tota aquesta intencionalitat artística no es queda en paraules sinó que els mestres de l'escola saben que treballen en un lloc privilegiat, valoren la qualitat de l'espai i comparen l'escola a una gran catedral, gaudeixen de la llum que arriba des de cada cantonada i destaquen que no hi ha passadissos, que l'escola incita al moviment dels nens, que els hi ajuda a desenvolupar la seva autonomia i permet als mestres crear una classe improvisada al passadís. I em mostren amb pena l'estat de deteriorament dels vidres, de les fusteries, de les portes metàl·liques, i també el poc tacte amb el qual s'han realitzat les obres de millora, des de les més necessàries com la col·locació d'una tela asfàltica negra sobre totes les cobertes, a les més poc respectuoses com el canvi dels paviments exteriors a l'entrada i a la terrassa, la pavimentació dura de les àrees de joc o la introducció d'un parc infantil al pati del nivell inferior. L'institut fa menys temps que està inaugurat i el director em mostra amb il·lusió cada racó explicant com és d'agradable des de l'interior poder contemplar el paisatge dels voltants, ressaltant també la quantitat de llum de les aules i el bon funcionament en general. Són dues obres arquitectòniques de les quals el poble es mostra orgullós i que garanteixen el debat entre els arquitectes, els usuaris i el públic en general sobre la bona arquitectura i les relacions que estableix.

ARQUITECTURA I PEDAGOGIA

Molts arquitectes han projectat escoles i han reflexionat sobre el paper de l'arquitectura en l'educació, resolent un programa d'ús que acompanya un model educatiu. Ha estat necessari i ho continua sent, establir ponts entre arquitectura i pedagogia, per tal que l'experiència espacial sigui determinant en la formació intel·lectual, emocional i social del nen. Les pedagogies són canviants i si no volem edificis amb una data de caducitat tan ràpida com la de les teories pedagògiques aplicades, han d'haver-hi espais flexibles adaptables a les demandes canviants. Louis Khan va fer una reflexió molt interessant sobre l'ús de l'espai de l'escola dient:

Fig. 137. Vista de les cobertes dels dos edificis des del castell (Fotografia de l'autora, 2013).

“¿Es una escuela un lugar hacia o un lugar desde? Es una pregunta sobre la que aún no me he decidido, pero es algo terrible sobre lo que preguntarse. Cuando proyectas una escuela, ¿dices que vas a tener siete seminarios... o es algo que de algún modo tiene la cualidad de ser un lugar en el que inspirarse?, ¿Un lugar para hablar, para sentir que participas de una especie de conversación? ¿Podría tener uno de esos espacios una chimenea? Podría haber una galería en vez de un pasillo. La galería es realmente el aula de los estudiantes, donde el chico entendió que no entendió demasiado aquello que el profesor había dicho, podría comentárselo a otro, un chico que parece tener un oído distinto, así que ambos acabarían por comprender” (Kahn, 2002, p. 27).

D'altra banda, sempre serà imprescindible que l'arquitecte connecti amb la seva experiència infantil dels espais, amb els seus records, per poder connectar amb el nen i d'aquesta manera, a més de tenir en compte les necessitats d'ús imposades des d'un punt de vista adult-centrista, reivindicar la infància com a protagonista. Alvar Aalto en un text seu titulat “la mesa blanca”, que va escriure a principis dels anys setanta com a introducció al llibre que va projectar com el seu testimoni espiritual però que mai va arribar a escriure, il·lustra la importància de la seva experiència infantil. Diu:

“La mesa blanca es enorme, posiblemente la más grande del mundo, al menos del mundo y de las mesas que conozco. De sólida construcción, con un tablero de más de siete centímetros de grosor, la mesa domina la sala más amplia de la casa familiar. Tal es su dimensión que se sientan alrededor doce ayudantes de mi padre —esta es la escena que contemple numerosas veces durante mi niñez-. (...) La gran mesa tenía dos niveles. En el centro del tablero se esparcían los instrumentos de precisión: una regla de acero de hasta tres metros, un compás, un escalímetro y otras cosas por el estilo. (...) Yo fui el habitante del nivel inferior desde que comencé a gatear a cuatro patas. Parecía una espaciosa plaza dominada tan sólo por mí. Después alcancé la madurez suficiente para mudarme al nivel superior, al mismo tablero de la Mesa Blanca. (...) La Mesa Blanca de mi niñez era grande; ha continuado creciendo y sobre ella he realizado el trabajo de mi vida” (Aalto, Schildt, Kapanen, i García Ríos, 2000, p. 16)

UBICACIÓ

El projecte d'arquitectura té una lògica molt particular, basada en una construcció dialògica interna al mateix projecte, però alimentada de la cultura geogràfica i històrica coetània al moment de l'acte creatiu. En lloc d'amagar el procés dialògic, cal evidenciar que és justament en l'actitud de l'arquitecte davant la cultura del moment, i en la seva capacitat de sincronització amb el seu context cultural, social i geogràfic, on resideix l'originalitat i la força de cada projecte.

Com diu Mamfredo Tafuri, les obres escollides són irrellevants en si mateixes, i tenen significat només per la manera com es relacionen amb el problema que hi ha darrere, que en aquest cas és el creixement



138



139



140



141



142

de la forma urbana. “Per poder tractar el problema que està darrere de l’obra, l’històric ha d’oblidar cada prejudici sobre la qualitat” (Tafari, 1995). Per tant la pregunta clau és: treure els equipaments fora de la muralla afavoreix la interacció amb l’entorn? Els dos edificis proposen una reinterpretació del paisatge, se situen sota la cota del castell i per sota del passeig, i per tant la seva façana principal és la planta coberta. Al seu interior els dos obren totes les aules al paisatge completament i, tenint en compte que són dos edificis per l’ensenyament, això afavoreix la interacció dels habitants amb el seu territori. Però aquestes virtuts són en part, conseqüència de l’encàrrec, ja que el solar en els dos casos ja estava determinat.

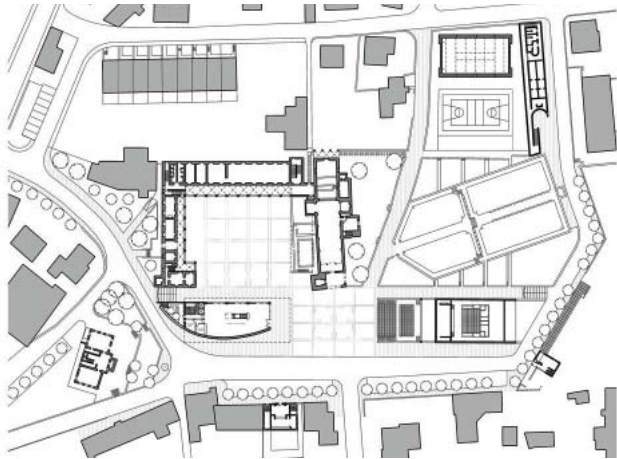
Cal tenir en compte que l’edifici Colomer Zurita del segle XIX, situat en un lloc molt central de la ciutat, a la vora de l’Arxiprestal, que va allotjar fins al 2003 l’escola i l’institut, i fins a 2007 només l’institut, ha quedat abandonat sense ús. És obvi que tindre un enorme edifici públic abandonat al cor de ciutat és un problema, i per això fins al moment s’han llençat moltes idees per convertir-lo en un projecte cultural: una nova biblioteca, un auditori, una seu universitària, centre de cursos i congressos, alberg d’estudiants, etc. Fins al moment, cap ha pogut progressar a causa de la gran escala que representa respecte al municipi i per problemes de finançament. El 2017 es van dur a terme unes obres de consolidació de la façana i de la coberta, perquè l’estat de deteriorament de l’edifici suposava un greu perill pels veïns.

Veient les fotografies històriques de l’edifici podem comprovar que en el passat l’edifici Colomer Zurita s’utilitzava periòdicament per algunes

Fig. 138. Vista del pati exterior de l’edifici Colomer-Zurita (Fotografia de l’autora, 2013).

Fig. 139. Vista de les cobertes de l’edifici des del castell (Fotografia de l’autora, 2013).

Fig. 140-142. Fotografies del claustre de l’antic edifici Colomer-Zurita (José Pascual Royo, entre 1915-1958).



143



144

celebracions i rituals dins el calendari anual de Morella (Fig. 152-154), per tant, gràcies a aquesta versatilitat d'usos, l'edifici formava part de la vida de tot el poble. El camp d'esport exterior estava obert i els joves el feien servir per fer esport en hores lliures. ¿Per què no es va rehabilitar per a ús escolar?

L'arquitecte Luigi Snozzi, es va trobar davant d'un cas amb algunes característiques similars al de Morella. Quan li van proposar el projecte d'una escola primària a Monte Carasso, Suïssa (1977-1979) el pla director tenia previst un solar als afores de la ciutat. L'arquitecte va considerar que seria més adequat, pensant sempre en la ciutat, ubicar l'equipament més a prop de la vida urbana i va proposar la recuperació d'un antic convent per a l'ús escolar. Va participar activament en el pla urbanístic director de Monte Carasso, que finalment es va aprovar el 1979. Per a Snozzi, la ciutat històrica proposa de nou com a valor fonamental la importància de l'emplaçament amb totes les seves components, geogràfiques, físiques i humanes. Participa activament en el projecte de la nova ciutat. La història es converteix així en un dels principals materials de l'arquitectura.

La recerca en arquitectura entrecrua diferents formes de coneixement, estant moltes vegades a cavall entre les ciències naturals i les ciències socials. Tal com ho va plantejar Aristòtil, l'arquitectura, l'educació en general i les regles urbanes i socials de *la polis*, comparteixen un mateix tipus de coneixement fortament relacionat amb l'ètica, o amb la capacitat d'una acció humana digna i virtuosa, definida com a *phronesis* o saviesa pràctica.

El que es demostra amb l'exemple de Snozzi a Monte Carasso és que un projecte d'arquitectura pot tindre un ric discurs que ens sedueixi, com l'escola o l'institut, i al mateix temps pot ser que no afavoreixi la relació amb el seu context sociofísic a escala urbana. Els arguments que serveixen per a sostenir la relació entre història i projecte a escala d'objecte arquitectònic, no serveixen a escala urbana. Per aquest motiu s'aborda a continuació un estudi per avaluar la relació entre arquitectura i societat a Morella, amb la finalitat de seguir indagant en les relacions arquitectòniques, canviant de punt de vista, per obtenir informació nova i interessant, que ajudi a l'arquitecte a projectar millor.

Fig. 143-144. Escola primària a Monte Carasso, Suïssa. Arquitecte Luigi Snozzi, 1977-1979.

6.3 AQUITECTURA I SOCIETAT

“L’urbanisme del segle XX va ser tan desastrós que hem perdut l’art de fer ciutats i això ha generat molts problemes a les persones tant a nivell físic com social”

Sennett, R. (2013). *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo; Hemos perdido el arte de hacer ciudades: (entrevista de Magda Anglés)*. Barcelona: Katz. p. 57.

En aquest apartat s’exposen els recursos utilitzats per l’anàlisi socioambiental de determinats espais oberts de Morella. Es tracta d’un estudi longitudinal que contempla el procés de transformació de l’espai físic i del comportament social i les relacions entre els dos. Aborda l’impacte del disseny arquitectònic en els hàbits i usos dels ciutadans i com, al mateix temps, el comportament repercuteix en els processos de disseny o transformació, l’eterna qüestió que va donar origen a la psicologia ambiental i a la seva estreta relació amb l’arquitectura.

Per poder avaluar els espais urbans s’han fet servir dades estadístiques del padró, s’ha parlat amb persones de diferents edats sobre els camins, els límits, els nodes i els senyals de Morella, i s’ha observat el comportament de les persones en l’entorn construït. A més, s’ha considerat oportú incloure la mirada dels infants, a partir de l’experiència de la ciutat en el programa d’UNICEF “Ciutats Amigues de la Infància”. L’objectiu final és entendre on està la bona arquitectura, què és el que es pot millorar i quins costums i rituals han perviscut condicionant les transformacions urbanes.

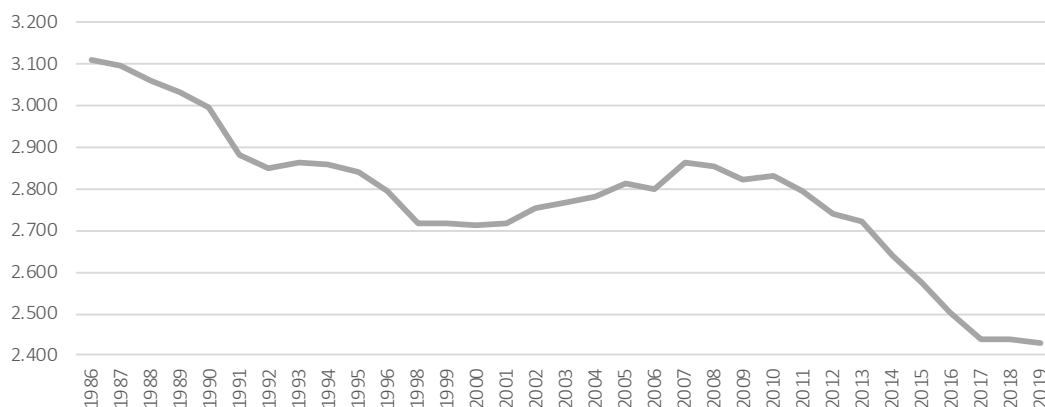
No hi ha una arquitectura millor sense una millor educació, per això en el darrer apartat es fa un esforç en remarcar les característiques visuals que parlen d’harmonia i de bellesa, de llegibilitat física, d’innovació cultural i d’identitat. En el que hem anomenat “visualitat calidoscòpica” hi ha les claus d’una arquitectura local, d’una visió històrica que té en compte les persones en l’entorn.

6.3.1 AVALUACIÓ DELS ESPAIS URBANS

POBLACIÓ

Segons les dades del padró municipal¹, l’any 1986 hi havia empadronades a Morella 3.109 persones, però la població ha anat decreixent de manera progressiva en els anys consecutius i l’any 2019 la població és de 2.430 persones (Fig. 1). Entre el 2001 i el 2007 observem un petit creixement de la població, a causa del boom immobiliari. Algunes famílies immigrants van arribar a Morella per treballar en el sector de la construcció. Precisament l’any 2007 veiem el pic més alt, quan van arribar 61 persones. Aquest petit pic de població es va mantenir fins al 2010, quan la bombolla immobiliària va explotar a tot arreu, i a partir d’aquest moment la davallada de població s’agreuja fins a l’actualitat.

¹ Totes les dades d’aquest apartat referents a estadístiques s’han extret del Portal Estadístic de la Comunitat Valenciana l’any 2019 (<http://www.pegv.gva.es/bdt>).

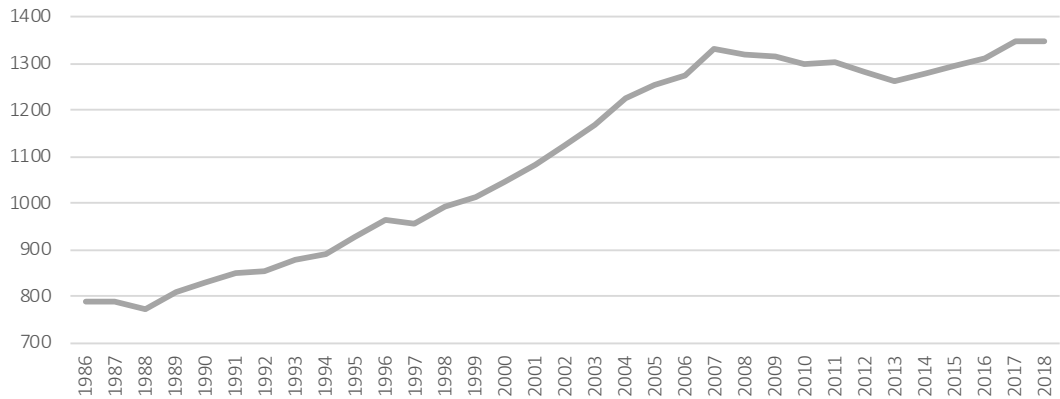


Aquesta tendència de decreixement es remunta molts anys enrere, el 1900 Morella tenia empadronades 7.335 persones, però aquestes no estaven totes establertes al nucli urbà, gran part vivien al món rural, en masos dispersos en el territori. Segons l'Institut Geogràfic Nacional el terme municipal de Morella té 41.353 hectàrees i és el més gran de la Comunitat Valenciana, i aquest és un dels motius pels quals la densitat de població l'any 2018 és de 5,89 habitants/Km². Els masos de Morella són, avui en dia, nuclis dispersos pel territori rural, que representen els darrers testimonis materials d'un tipus de vida i de societat que està quasi desapareguda. Molts masos es troben en un estat d'abandonament i runa, uns altres es rehabiliten per acollir activitats d'oci i turisme rural, sovint amb un tractament folklòric de l'arquitectura, convertint aquests llocs en evocacions d'una cultura considerada en extinció. Aquesta població freqüentava el nucli urbà, i a més de disposar d'un gran edifici que els representava dins el municipi, la Confraria, els masovers tenien els seus propis espais de trobada i celebració. La gent gran encara recorda com es reunien al placet dels Tarrascons, a la vora del portal de Forcall i organitzaven festes i balls tradicionals allà mateix.

La despoblació del territori és un fet evident, i els motius són molt complexos i van més enllà de l'arquitectura i de l'urbanisme. La conseqüència directa del despoblament és la retallada constant i silenciosa en drets socials de la població rural, i en recursos econòmics per la zona. Però no se'ls ha de restar importància a l'arquitectura i a l'urbanisme en aquest context de decreixement, perquè la creació d'entorns favorables pel desenvolupament dels infants i per la qualitat de vida dels adults i gent gran pot ser el millor reclam. En el projecte de recerca del grup GIRAS sobre l'entorn urbà dels infants², es comprova que a l'hora de representar la millor ciutat possible, sigui mitjançant dibuixos o amb una maqueta de peces de fusta, repetidament els infants representen la seva casa en un entorn rural, allà on han tingut l'experiència de poder jugar i d'expressar-se amb més llibertat.

Fig. 1. Gràfica del nombre d'habitants de Morella des de 1986 fins al 2019. Font: Instituto Nacional de Estadística (INE). (Elaboració pròpia).

² Projecte competitiu EDU2013-41328-P "Educación, arquitectura y sociedad: giro dialógico" (2013-2016. Ministeri d'Economia i Competitivitat. Programa Estatal de Foment de la Recerca Científica i Tècnica d'Excel·lència).



VEHICLES I VIANANTS

Una dada significativa per avaluar la qualitat de l'espai públic és veure l'evolució del nombre de vehicles, perquè no hi ha dubte que implica llocs d'aparcament, augment del trànsit i planificació. L'any 1986 hi havia 789 turismes, i el 2018, 1.347, quasi el doble (Fig. 2). Resulta sorprenent que la davallada de població no es correspongui amb una davallada del nombre de vehicles particulars, que es manté quasi estable en els darrers deu anys. Entre el 2001 i el 2007, quan es va produir el repunt de població apareixen 284 turismes nous, el que resulta totalment comprensible, ja que un dels principals problemes del nucli té a veure amb la mobilitat. El transport públic és molt minoritari, no hi ha línia directa d'autobús amb Castelló o Vinaròs, on hi ha l'hospital més proper. Aquest trajecte Morella-Vinaròs, que amb un vehicle particular suposa 50 minuts, amb transport públic suposa quasi 2 hores, i el trajecte Morella-Castelló, 2 hores i 30 minuts.

S'ha de planificar la ciutat per tal de donar cabuda a tot aquest parc automobilístic, però a més de tenir en compte els vehicles dels residents, cal preveure la quantitat de vehicles que cada cap de setmana arriben a Morella per fer turisme i necessiten estacionament. La urbanització de l'*Alameda*, en el vessant oposat al nucli urbà emmurallat (Fig. 3), es va realitzar entre el 1993 i el 1994 (Dualde, 1994) i tenia com a objectiu crear un recorregut per a vehicles sota el passeig de vianants, que ajudés a descongestionar el tràfic a l'interior de nucli urbà i crear sis-cents llocs d'aparcament a l'aire lliure, més un aparcament subterrani de cent places per a residents a la sortida del portal dels Estudis. Durant la setmana els llocs d'aparcament de l'*Alameda* estan pràcticament buits i l'espai es torna segur per caminar, passejar o fer esport, però el cap de setmana i durant les vacances s'omple de gom a gom i fins i tot s'ha anat ampliant el nombre d'estacionaments en els darrers anys.

Al llarg de les dècades seixanta i setanta, a les grans ciutats es va donar un gran impuls a la invasió dels vehicles, i bàsicament només hi havia dos tipus de carrers: els que eren pels automòbils i els que eren pels vianants. Aquesta divisió va resultar ser molt perjudicial per a la vida urbana de les ciutats. Però en les poblacions petites i aïllades de les

Fig. 2. Gràfica del nombre de vehicles de tipus "turisme" registrats a Morella des de 1986 fins al 2018. Font: Instituto Nacional de Estadística (INE). (Elaboració pròpia).



3

xarxes de transport públic com Morella el problema és igualment greu, ja que es torna més difícil plantejar alternatives a causa de la gran dependència del vehicle privat. Un excés de planificació per al pas segregat de vehicles, bicis i vianants, ha fet que molts entorns no funcionin correctament, perquè el disseny no va tenir en compte que el transit humà sempre escull recórrer les trajectòries més cures i aquest és un principi que ha marcat la història de l'urbanisme de les ciutats medievals, on les formes responien a aquest principi bàsic.

En les darreres dècades, idees com la integració i la reorganització del trànsit s'han expandit al llarg de tot el món. Tant als centres històrics de les grans ciutats com en els nuclis urbans més petits s'ha optat pels carrers d'ús mixt o compartit, en plataforma única, que funcionen perfectament bé sempre que estigui molt clar que els vianants tenen la prioritat total. Aquesta solució funciona bé en carrers estrets on no es poden garantir unes voreres prou amples a banda i banda (min. 1,20-1,80)³. També en carrers amb gran activitat comercial i d'oci amb gran transit de vianants.

Mentre el nombre de vehicles creixia de manera exponencial, al llarg de molts anys els enginyers de mobilitat i transport del món han buscat diferents maneres d'incrementar la capacitat de trànsit dels carrers. Els mecanismes per afavorir el pas de tota classe de vehicles als carrers sempre han empitjorat de manera sistemàtica les condicions dels vianants. L'exemple més clar a Morella el trobem en el tram de carretera urbana que travessa el portal de Sant Mateu, pel tram interior de muralla fins a la torre de la Font. Un espai que els vehicles van poder

Fig. 3. Imatge aèria de Morella. XXIV Volta Aèria Comunitat Valenciana.(Aeroclub de Castelló, 2012).

³ Segons la normativa d'accessibilitat: L'Ordre VIV/561/2010, va entrar en vigor el 2010 i s'aplica en espais públics NOUS, els plans i projectes dels quals siguin aprovats definitivament durant els següents 6 mesos posteriors a l'entrada en vigor de la normativa. En espais públics EXISTENTS (en aquells que siguin susceptibles d'ajustaments raonables, mitjançant les modificacions i adaptacions que siguin necessàries i adequades i que no imposin una càrrega desproporcionada o indeguda) la data d'aplicació és 2019.

ocupar a partir de 1934 quan es va construir aquesta travessia⁴, que va canviar radicalment la configuració de l'espai tal com s'havia concebut al llarg dels segles anteriors.

Per tal d'incorporar la dimensió humana, els planificadors urbans cal que revalorin totes les iniciatives que tendeixen a millorar la capacitat vehicular, per tal de poder pensar una reordenació de les nostres prioritats. Segons Jan Gehl (Gehl, 2014), alguns exemples que han afavorit la circulació de vehicles o que han empitjorat el pas de persones han estat: els carrers d'un únic sentit de circulació que afavoreixen la velocitat del cotxe, els obstacles a les voreres, les voreres petites i mal dimensionades, els semàfors que obliguen a esperar, les tanques que separen la calçada de la vorera, els ponts per persones, els túnels, les illes per vianants, les interrupcions de les voreres, etc.

OFERTA TURÍSTICA, ESTABLIMENTS OBERTS AL CARRER

Aquesta invasió de l'espai obert de la ciutat per part dels vehicles dels visitants i gent que té al nucli una segona residència ens porta a analitzar l'evolució de l'oferta turística de manera quantitativa. Si el 1996 els hotels i hostals de Morella tenien capacitat per allotjar 298 persones, el 2018 la capacitat és de 227 persones. No s'han construït nous hotels en aquest període, en el que s'observa fins i tot un descens en les places disponibles, però Morella s'ha sumat a la tendència global i ofereix avui en dia més de cent apartaments i cases rurals amb una capacitat de 541 places. El 2011 el nombre de cases rurals va arribar al seu màxim oferint 302 places, però aquesta xifra ha baixat el 2018 a 208 places, el que queda superat amb el nombre de nous apartaments turístics. En resum diríem que el nombre d'allotjaments turístics ha augmentat de manera significativa, adaptant-se als temps i a la demanda creixent. L'altra dada significativa pel que fa a l'ocupació de l'espai públic és el nombre de restaurants oberts. Si el 1987 n'hi havia cinc, el 2018 se'n poden comptar vint-i-un.

Totes aquestes dades ens donen pistes sobre la situació socioeconòmica de les famílies a Morella: actualment hi ha moltes persones dedicades al sector del turisme. Concretament l'any 2018 un 96% de les empreses actives a Morella formaven part del sector serveis: són empreses de comerç, transport i hotelaria. S'observa que concentrats en el carrer principal hi ha nombrosos comerços de tèxtil tradicional, i de productes alimentaris elaborats a la zona, com ara formatges i embotits, mel, licors, etc. Els hotels, restaurants i cases rurals donen feina a un gran sector de la població, i la demanda de treballadors augmenta a l'estiu, Nadal i Pasqua. A part del turisme, hi ha petites indústries com fàbriques de pinso per animals, fàbriques de tèxtils tradicionals, tallers per als vehicles, tallers de fusteria, vidre i metall, etc.

⁴ Veure apèndix documental: 1934, agost 1. Proyecto Reformado de la travesía exterior de Morella. Ingeiero autor del proyecto D. Luis Calduch Pascual. Ajuntament de Morella. Obres Municipals. Document 1, memoria. A.M.M. (Arxiu Municipal de Morella). Transcripció efectuada per l'autora.



4



5



6



7



8



9

Els establiments oberts de cara al públic donen vida als carrers principals. La planta baixa dels edificis és la zona d'intercanvi entre els edificis i la ciutat, on es troben la vida interior i exterior. És aquí també on els vianants tenen la possibilitat de viure diferents experiències. En les darreres dècades s'ha viscut de manera globalitzada un retrocés en l'esforç de pensar les plantes baixes dels edificis, i han aparegut moltes façanes tancades. Com a conseqüència molts carrers s'han convertit en territori desert, on no hi ha vianants ni vida urbana, el que incrementa la sensació d'inseguretat, sobretot a les nits. Als anys seixanta, l'activista i periodista nord-americana Jane Jacobs (Jacobs, 2011), va demostrar que els entorns urbans negatius creaven problemes socials i a l'inrevés. Ella, defensava la qualitat de la vida pública a escala de carrer, i que els ulls que miren cap a la via pública, des de les botigues, des dels bars, són un indicador de seguretat de l'espai, tant pels infants, com per la resta dels habitants. Abraham A. Moles, va introduir el concepte de velocitat per mesurar la qualitat de l'espai públic, observant que aquells carrers on hi havia vida, activitat de cara al carrer, la gent caminava més a poc a poc, i que en aquells carrers on no hi havia vida urbana, la velocitat mitjana dels vianants era molt més alta.

En els darrers anys moltes ciutats han utilitzat els aixecaments que mesuren el grau d'atractiu de la planta baixa dels edificis com a part de les seves iniciatives per crear i desenvolupar espai públic de bona qualitat. Jan Gehl (Gehl, 2014, p. 241), distingeix cinc tipus de planes

Fig. 4-9. Plantes baixes que dilueixen el límit entre interior i exterior. (Fotografies de l'autora, 2019).



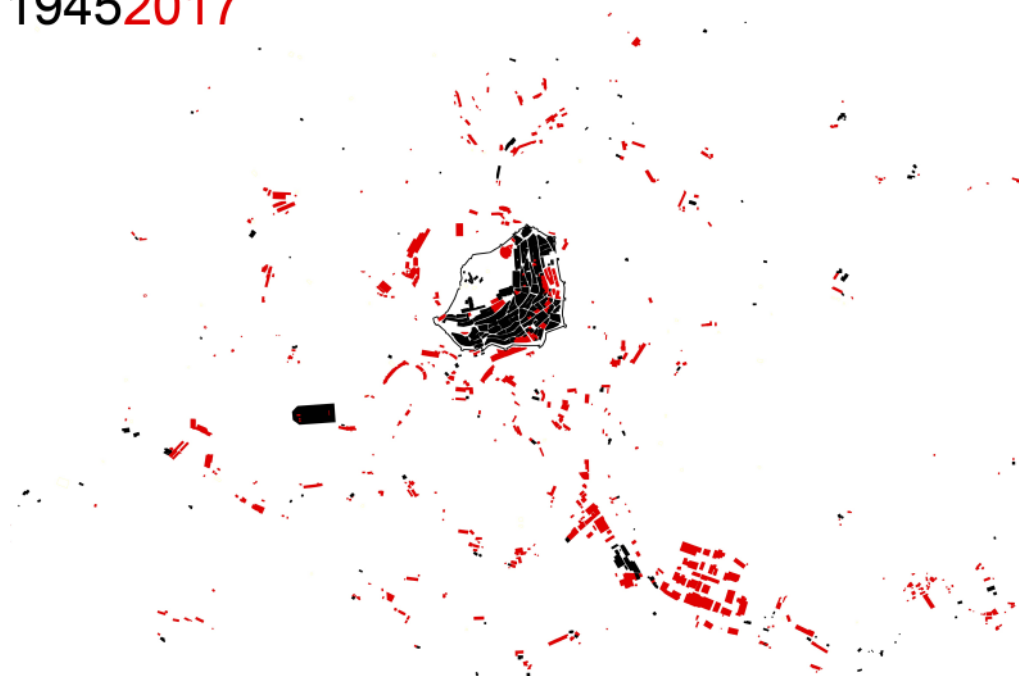
baixes: (A) Actives: amb moltes unitats, moltes portes, gran quantitat de funcions, sense façanes cegues, amb pocs locals buits, amb façanes atractives des d'un punt de vista del disseny, amb detalls i materials de qualitat. (B) Amistoses: amb unitats més grans que en el cas anterior, una varietat funcional relativa, alguns locals buits i algunes façanes cegues. (C) Mixtes: amb unitats més grans intercalades amb les petites, poca variació funcional, molts locals buits i façanes cegues. (D) Avorrides: amb poques portes de cara al carrer, una varietat d'usos quasi nul·la, façanes cegues i sense interès artístic i (E) inactives: cap porta que permeti una interacció entre interior i exterior, absència de veritat d'usos, façanes uniformes i sense interès.

En resum qualsevol activitat econòmica que potencii l'activitat variada de les plantes baixes augmenta la qualitat i la riquesa de l'experiència, perquè afavoreix aquesta aparició de serveis per les persones. A Morella s'observa una tendència de concentració de locals ocupats amb façanes del tipus atractives (A) al carrer principal (Fig. 4-10), que és l'eix comercial de la ciutat. Algunes de les plantes baixes estan totalment obertes de manera que es dilueix la línia de façana, altres fan ús del vidre de forma que la continuïtat entre dins i fóra sigui un reclam, altres treuen els seus objectes fora, ocupant l'espai exterior i convidant a parar-se i mirar. La resta d'establiments oberts al públic estan situats en el carrer paral·lel inferior, a la costa de Sant Joan o al voltant de les portes principals d'accés al nucli: Sant Mateu i Sant Miquel (Fig. 10).

Fig. 10. Plànol amb la localització de comerços en planta baixa a Morella. (Elaboració pròpia).

Escala 1/5.000

19452017



LLICÈNCIES D'OBRES

Entre 1945 i 2018, tot i que la població a Morella ha disminuït de 4.070 habitants a 2.437, el volum d'edificació nova que ha aparegut al territori al voltant del nucli antic és considerable (Fig. 11).

El sector de la construcció va estar molt actiu abans de la crisi, però encara manté algunes famílies de constructors i magatzems de material i eines. A partir d'un estudi del nombre de llicències d'obra al nucli en els darrers vint anys, veiem que la renovació urbana dels edificis ha estat constant. El fet que refuta aquesta afirmació és que l'any 2018 el nombre d'immobles amb reformes estructurals posteriors als anys cinquanta és major que el nombre d'immobles antics. Una altra dada significativa és que un 22,5% del total d'immobles es fan construir o rehabilitar entre l'any 2000 i el 2009. Per tant es pot corroborar que aquest període, potser el més intens des del punt de vista constructiu de la història del nucli urbà, va ser determinant per la imatge de la ciutat i del territori. En les imatges veiem una representació del tipus d'actuació arquitectònica més comuna, que reproduceix la imatge de fileres de balcons, tant en els habitatges com en els blocs de pisos, amb les principals excepcions pel que fa al disseny en les cantonades (Fig. 12-19).

El pic més alt de llicències concedides, ja sigui per construir edificis de nova planta o rehabilitar-ne d'existents es va donar l'any 1999, abans del boom immobiliari, quan es van concedir 41 llicències, el que contrasta les xifres actuals, amb una mitjana de 8 llicències anuals en els darrers set anys. En vint-i-dos anys, del 1996 fins al 2018, s'han concedit 342 llicències, 138 d'obra nova i 204 de rehabilitació.

Una altra dada significativa és el nombre de compravendes escripturades d'habitatges. Des de 2004 se n'han registrat 307, 165

Fig. 11. Anàlisi del creixement de l'edificació des de 1945 fins a l'actualitat. En color negre es representa l'edificació anterior a 1945 i en color vermell l'edificació posterior. (Elaboració pròpia).



12



14



16



18



13



15



17



19

són d'habitatges unifamiliars de segona mà, i 142 d'habitatge en unitats plurifamiliars. El pic més gran de compravendes es va donar el 2005, quan es van construir 85 habitatges nous, que es corresponen amb l'operació immobiliària més gran del nucli en tota la seva història d'existència, els habitatges construïts al solar de l'antiga fàbrica del Tint. Queda constància que el mercat immobiliari de Morella, sense necessitat de grans operacions, es manté constant per la forta demanda d'edificis, sobretot dels ja existents. Però no tots els habitatges estan registrats com habitatge principal. Segons les dades del darrer cens de població i habitatge (2011), del total de 2.257 habitatges que hi havia a Morella, 993 eren habitatges principals de les famílies, mentre que 1.049 eren habitatges secundaris, i 215 habitatges estaven buits. Aquestes xifres són una mostra de l'alta demanda de segona residència a Morella, on en comparació amb altres municipis on vendre una antiga propietat heretada és quasi una missió impossible, a Morella es manté l'oferta i la demanda, i per tant els preus.

Fig. 12-13. Cases grans (Fotografies de l'autora, 2019).

Fig. 14-15. Conjunts de pisos (Fotografies de l'autora, 2019).

Fig. 16-17. Cantonades (Fotografies de l'autora, 2019).

Fig. 18-19. Façanes típiques de balcons amb dos eixos, i tres o quatre plantes (Fotografies de l'autora, 2019).

La norma urbanística és fonamental per entendre les actuacions, que majoritàriament són operacions d'enderroc i construcció de nova planta en el cas de les cases, tot i que a vegades cal preservar elements de la façana o tota ella de manera íntegra. Les façanes típiques són de balcons amb un eix o dos. La norma urbanística marca uns criteris sobre tipus de forjats i ràfecs, els colors i materials per la façana, el tipus d'obertures –portes, finestres i balcons–, el tipus de fusteries, etc., i altres trets a preservar en un centre històric.

6.3.2 LA MIRADA INCLUSIVA A LA INFÀNCIA

Per a ser inclusiva la ciutat ha de garantir el desenvolupament integral de l'individu: mental, físic i social, per això interessa especialment la mirada dels infants, entesa com un paràmetre de disseny i d'avaluació de la ciutat.

L'objectiu d'aquesta avaluació és demostrar que l'espai és una dimensió de la inclusivitat, i que l'arquitectura i l'urbanisme són disciplines responsables i útils per connectar tots els camps de coneixement perquè la inclusivitat tingui lloc. No es tracta d'un fenomen senzill, abordable des d'una única perspectiva de tipus social, educativa o pedagògica, sinó que requereix ser estudiada des d'un punt de vista transdisciplinari: des de l'antropologia (Hall, 1972), des de la fenomenologia (Pallasmaa, 2014), des de les teories del desenvolupament (Piaget, 1974), des de la psicologia ambiental, des de l'arquitectura (Muntañola, 1996, 2010).

Un disseny autosostenible, local i inclusiu, que tingui en compte a la infància, comença amb la descripció, interpretació i representació del patrimoni local, des del seu caràcter viu. Segons Magnaghi (2011) hi ha dos tipus de coneixement que són complementaris: el dels experts i el perceptiu-identitari. El coneixement expert, en aquest cas s'ha analitzat a partir dels indicadors Ciutats Amigues de la Infància d'UNICEF ja definits en el marc teòric, que permeten avaluar la ciutat tenint en compte múltiples factors qualitius des d'un punt de vista transdisciplinari. El coneixement perceptiu-identitari, s'ha estudiat a partir de l'experiència del "consell infantil de la ciutat" posant l'accent en el seu esforç de representació i síntesi.

INDICADORS CIUTATS AMIGUES DE LA INFÀNCIA

El Programa Ciutats Amigues de la Infància impulsat per UNICEF, pretén promoure la participació dels nens, nenes i adolescents en la millora de les seves ciutats, i fomentar el treball en xarxa entre els diferents municipis. En total ja són 170 les poblacions que conformen la xarxa, entre elles Morella des del 2016. Els reconeixements CAI es concedeixen cada dos anys després d'un procés d'avaluació, per veure si les línies d'actuació de la política pública dissenyada en relació amb la infància i a l'adolescència s'ajusten als requisits exigits.

El Grup de recerca GIRAS de la UPC va ser l'encarregat de definir els deu indicadors per a les ciutats CAI juntament amb UNICEF (Vegeu indicadors Taula I Capítol 4: Marc Teòric). L'objectiu d'aquest tipus d'avaluació de la ciutat és abandonar la valoració quantitativa de l'espai urbà, per passar a valorar-lo en termes de qualitat.

Els indicadors obliguen a relacionar el desenvolupament infantil, amb el desenvolupament de les interaccions socials i amb el mateix

Fig. 20. (*Pàgina següent*) Camí escolar un dia d'hivern (El Periódico Mediterráneo, 2018).

Fig. 21. Camí a l'institut un dia de vent (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 22. Sortida de l'escola dels infants més petits (Fotografia de l'autora, 2013).

Fig. 23. Sortida de l'institut (Autor desconegut).



20

lloc físic construït. Però, tal com Muntañola els defineix (Muntañola, 2007), són útils per ajudar a limitar el desenvolupament perillós per a la salut social, mental i física dels infants, però no poden estalviar un treball de planificació específic per a cada situació històrica-geogràfica. Els indicadors estan agrupats en tres classes a partir de tres tipus d'impacte en l'infant. (A) Impacte físic; (B) impacte sobre la interacció social, històrica o intergeneracional, i (C) impacte sobre les necessitats individuals, culturals i mentals pròpies de l'edat, sexe, etc.

A continuació, exposo quatre objectius generals des de l'arquitectura i l'urbanisme que serien l'inici del procés per fer una avaluació general d'una ciutat:



21

(OBJECTIU 1) El primer objectiu és aconseguir unes condicions físiques i socials que permetin una experiència autònoma infantil de l'espai de la ciutat, per exemple, el camí escolar. Els itineraris quotidians no haurien de ser majors a 15 minuts a peu, o a 2 km en transport escolar ben projectat. Morella compleix l'indicador que ens parla d'itineraris segurs entre llocs sociosignificatius, ja que la major part de les cases es concentren en el cas urbà històric i les distàncies són curtes, encara que hi ha alguns barris a escassa distància com Santa Llúcia, l'Hostal Nou i la Puritat. Tot i que el més allunyat està a només un quilòmetre.

Però veiem que l'escola no està funcionant com a centre dinamitzador. Si bé és cert que quan l'escola està tancada els infants salten la reixa habitualment per utilitzar la pista esportiva, l'escola no està oberta al seu context social i no funciona com a centre dinàmic de la ciutat, justament per la seva ubicació a la vessant nord-oest, on no hi ha ni una sola casa. Des de la inauguració de l'escola el 1994, en l'imaginari social encara es veu com un inconvenient a l'hivern el seu emplaçament, sobretot en dies de vent i neu, que dificulten el camí escolar (Fig. 20-23).



22

Tot i això, cal destacar que l'escola funciona i facilita una rica experiència espacial, determinant en la formació intel·lectual, emocional i social de l'infant, així com un bon contacte amb l'entorn natural i amb el paisatge. L'institut té els mateixos condicionants climatològics, oferint també un excel·lent contacte amb l'entorn, però amb una desconexió amb la vida urbana, fins i tot major que en el cas de l'escola.



23

(OBJECTIU 2) El segon objectiu, és aconseguir un entorn físic i social que permeti a qualsevol nen o nena exercir el seu dret a l'activitat lúdica, individual o col·lectiva, amb independència dels adults, i prop de casa. A Morella hi ha pocs habitants, i el fet que tots es coneguin fa que els infants comencin aviat a poder sortir al carrer de forma independent. A més, com que els seus carrers són en general estrets o costeruts, l'accés de vehicles està molt restringit i, per tant, els desplaçaments són segurs dins el nucli urbà. La ciutat compta amb llocs de joc propers a les agrupacions d'habitatges, i amb espais intergeneracionals, adaptats a la infància, ben vigilats i assequibles a les diferents edats (Fig. 24).



24

Ha resultat molt útil per esbrinar quins són els llocs preferits dels nens, analitzar els dibuixos realitzats per al concurs durant les festes de l'estiu. Els he ordenat començant pel tema representat més vegades. De 5 a 8 anys els temes eren: el carrer principal (9), la plaça de bous (6), el castell (5), l'*Alameda* (3), la plaça Colón (1), la casa de camp (1), el camp de futbol (1). De 9 a 14 anys; el carrer principal (5), la plaça de bous (4), el castell (4), els edificis de la ciutat (3), la ciutat emmurallada (3), la casa de camp (1), l'*Alameda* (1). El més freqüent en totes les edats és el carrer principal, que representa el nucli principal de vida de la ciutat.

(OBJECTIU 3) El tercer objectiu és aconseguir un entorn urbà on es promoguin i es protegeixin les zones verdes accessibles, intergeneracionals, properes i habitables. Morella a més d'estar envoltada per un entorn natural de camps de cultiu, boscos, camins i corriols, dins el mateix nucli urbà té una zona verda d'especial importància mediambiental, el passeig de l'*Alameda*. Aquest passeig té 8 hectàrees de vegetació, on predomina una pineda situada sota el castell. El fet que li dóna més qualitat a aquest espai és que és exclusivament de vianants. En aquest gran espai els nens poden jugar, fer esport, jugar als parcs infantils, etc. Aquest passeig facilita la transparència entre la població i la natura, complint la condició de distància mínima a les àrees residencials. A més a més, aquest espai ofereix llocs amb privacitat suficient, necessaris a partir dels dotze anys (Fig. 25).

Però igualment cal esmentar que el municipi no es deslliura de l'excessiva pavimentació dura que han experimentat les ciutats en l'últim segle. Veiem com els nens petits amb les seves mares es concentren en un petit jardí de l'*Alameda* on poden trobar terra i pedres per jugar, encara que aquest no sigui l'ús planificat per al jardí. És un clar símptoma del dèficit de contacte normal amb la terra. A la imatge (Fig. 26) veiem quin és el lloc favorit de joc dels nens més petits a l'escola: la terra.

Fig. 24. Espai de joc entre els edificis. Conjunt residencial del Tint (Fotografia de l'autora, 2019).

(OBJECTIU 4) El quart i darrer objectiu és aconseguir un entorn urbà lliure de contaminació de qualsevol classe: atmosfèrica, ambiental,



25



26

acústica, etc. Aquest és el punt més conflictiu per a Morella. Encara que està lliure de contaminació acústica, Morella va ser el 2017 el lloc de la província de Castelló on més ozó dolent es respira. Concretament es va superar en cinquanta-set ocasions el llindar de protecció recomanat per l'OMS, i el mateix va succeir en anys anteriors⁵. Pel que fa a les ones electromagnètiques, els nens del consell infantil proposen una xarxa wifi oberta per tots els carrers. Avui dia veiem el creixent ús dels dispositius electrònics per part de la infància, però tal com s'observa en altres municipis, la consciència sobre la perillositat de les antenes i els riscos per a la salut que aquestes comporten no està prou estesa. De moment a la ciutat la distància a les línies d'alta tensió i a les antenes és major a 200 metres, però cal tenir aquesta dada present de cara al futur.

CONSELL D'INFÀNCIA

L'existència de consells infantils de participació, com a òrgan de participació infantil, és un indicador de com d'inclusiva és una ciutat. Els consells infantils neixen de la proposta de Francesco Tonucci (Tonucci, 1997), que els va implementar en vuit municipis de Barcelona l'any 1997. Actualment es desenvolupen en molts municipis en el marc de les ciutats amigues de la infància.

Un consell infantil és un òrgan municipal de participació ciutadana format per infants, que té per objectiu ocupar-se de temes de la ciutat. Es tracta en definitiva d'espais de trobada on es reuneixen els infants per reflexionar, debatre i fer propostes per millorar les seves condicions de vida en la seva pròpia ciutat (Novella, 2013). Un consell infantil segons UNICEF ha de complir una sèrie de característiques generals que defineixen la seva composició i funcionament. Els consells d'infància han de ser: transparents i informatius, voluntaris, respectuosos, pertinents, adaptats als infants, inclusivament, recolzats en la formació, segurs i responsables.

Fig. 25. Passeig de l'"Alameda" (Fotografia de l'autora, 2012).

Fig. 26. Pati de l'escola. Els infants juguen a l'espai on hi ha terra (Fotografia de l'autora, 2013).

⁵ Nivells d'O3 exterts de l' Informe Previozono 2016 i 2017 Fundación Centro de Estudios Ambientales del Mediterráneo (CEAM)



27



28

	<i>Consell d'infància de Morella</i>	<i>Consell d'infants segons F. Tonucci</i>
Reunions	Cada 2/3 mesos	Cada mes
Renovació de la junta	Cada dos anys es renoven tots els membres del consell	Cada any es renova la meitat del consell
Elecció dels membres	Sorteig, igual nombre de nens i nenes	Voluntaris
Edat dels membres	Infants entre 6 i 12 anys	Infants entre 10 i 14 anys

El *Consell d'Infància* de Morella va ser creat a finals de l'any 2006. Està format per diversos nens i nenes entre sis i dotze anys, l'alcalde, la regidora de Joventut, dos mestres del col·legi i dues de l'Escola Infantil. Es reuneix cada dos o tres mesos a l'Ajuntament, per escoltar i debatre les diferents propostes i millores que els més petits tenen al voltant de la ciutat. A la reunió sempre es fa una avaluació sobre com evolucionen els projectes proposats en les assemblees anteriors.

En la taula adjunta (Fig. 29), es pot observar que hi ha algunes variables respecte a la definició general de Tonucci dels consells infantils. D'una banda, l'edat dels infants del consell de Morella és més àmplia, no es reuneixen mensualment, sinó una vegada al trimestre, i no és voluntari, sinó que els membres es trien per sorteig amb igualtat de sexe. També la renovació és diferent, cada dos anys es renoven tots els membres en lloc de renovar cada any la meitat per garantir la continuïtat.

El *consell d'infància* al llarg dels anys ha servit per desenvolupar diverses iniciatives que han sorgit dels mateixos infants i que han repercutit en benefici seu. Millores urbanes com la renovació i creació de parcs infantils, la creació del carril bici o la instal·lació d'una font en una zona de jocs. També millores en els centres educatius, intervenint en el pati de joc a l'escola i a la llar d'infants. Millores del mateix consell: com la instal·lació de bústies de suggeriments per als infants que no formen part del consell, o l'ampliació de l'edat dels membres a 1r i 2n de l'ESO, la participació activa en la programació festiva i cultural,

Fig. 27. Activitat relacionada amb del consell d'infants de Morella a l'escola-llar (Comarques Nord, 2020).

Fig. 28. Sessió del consell d'infants de Morella a l'escola-llar (Comarques Nord, 2020).

Fig. 29. Taula. Comparació consell d'infants de Morella amb la definició de consell d'infants de Tonucci.

l'organització d'activitats per conèixer el patrimoni i el disseny del nou plànol de la ciutat amb zones d'interès per als infants.

L'any 2016 Morella rep el reconeixement com a Ciutat Amiga de la Infància, lliurat a Santander, que es renovarà el 2020. Des d'aleshores, les iniciatives d'intercanvi amb altres ciutats CAI i també les reunions amb ciutats de la província interessades amb formar part d'aquest grup s'han incrementat. A més, Morella s'ha declarat "ciutat lliure d'assetjament escolar" disposant una treballadora social per fer de mediatra en aquests casos i involucrar a les famílies, i s'ha canviat de nom del Consell per adaptar-se al Pla d'Igualtat; que ha passat de dir-se "consell dels nens", a "consell d'infància".

En resum, hem vist la transcendència de la dialogia a la inclusivitat. Els indicadors CAI estudiats obliguen a relacionar el desenvolupament infantil amb el desenvolupament de les interaccions socials, simultàniament en el mateix lloc. Encara que no s'apliquin de forma exhaustiva, ja que són molts els factors que influeixen negativament en el desenvolupament físic, mental i social dels nens i nenes, i resulta gairebé impossible complir tots els aspectes al 100%, veiem que les condicions de Morella són molt favorables. El programa CAI Unicef combina la participació amb la millora de l'urbanisme que els nens necessiten, i els municipis que entren a formar part, entren en una xarxa d'intercanvi que ha d'anar més enllà de la propaganda política, i ser útil per compartir les experiències, les crítiques i els encerts en les iniciatives dels nens.

En definitiva, tant l'arquitectura com l'urbanisme no és cosa de "tècnics" i no es tracta d'anar contra els tècnics, senzillament cal que infants, mestres, tècnics i experts dialoguin i participin de debats que qüestionin la realitat física i social existent. Els consells infantils són una eina eficaç, i veiem com en el cas d'estudi, no només han servit per millorar les àrees de joc, sinó que han aportat idees i han manifestat necessitats que estaven passant desapercebudes. Però si considerem que és una actitud totalitària transmetre l'autoritarisme del tècnic al nen, cal reconèixer que també ho és transmetre l'autoritarisme del nen al tècnic. Cal no perdre de vista la distància crítica necessària.

La finalitat d'apropar l'arquitectura i l'urbanisme als infants és la millora de la qualitat del medi construït. El consell d'infància de Morella és un exemple d'una iniciativa en la direcció correcta. Però també cal garantir als infants una formació en cultura arquitectònica, que sigui font d'enriquiment del procés d'aprenentatge per promoure el pensament crític i creatiu. Tal com apunta el manifest de Finlàndia Place (2005), l'educació arquitectònica recolza a la infància en la seva capacitat de veure, avaluar i analitzar críticament el medi construït. A més, pensant en la ciutat del futur, l'educació arquitectònica pot desenvolupar les habilitats per comprometre's en processos democràtics en relació amb el futur de medi construït, i pot instaurar el desig de participar en els canvis i en les millores de l'entorn.

6.3.3 ESCALA HUMANA

ON ESTÀ LA BONA ARQUITECTURA?

“Al nivell de la vista, una ciutat atractiva ha d'oferir oportunitats perquè la gent pugui caminar, quedar-se a un lloc, expressar-se i trobar-se amb altres persones. Això significa que ha de disposar d'un bon clima i d'espais a una escala adequada. El que aquests desitjos i requeriments tenen en comú és que els dos estan relacionats amb aspectes pràctics i físics”.

Gehl, J. (2014). *Ciudades para la gente*. Buenos Aires: Infinito.

La qualitat visual engloba molts factors, com ara l'expressivitat, l'estètica, el disseny i l'arquitectura. Un espai urbà pot estar modelat de manera que tots els requeriments pràctics es puguin satisfer, però una combinació aleatòria i incorrecta entre els detalls, els materials i els colors pot treure-li la seva harmonia visual. També un èmfasi excessiu en l'estètica, que impedeixi aspectes funcionals. I el fet que un espai ens transmeti bellesa i tingui detalls adequats és una qualitat, però no és suficient si no ofereix unes condicions bones de seguretat, clima i oportunitat de quedar-se. Tots aquests aspectes de l'espai urbà han d'estar interconnectats per formar un conjunt sòlid i convincent.

Al seu llibre *City: rediscovering the center* (Whyte i Underhill, 2009), l'autor William H. Whyte introdueix el concepte de lloc 100%. Com el nom indica el lloc 100% fa referència a aquells espais on és possible trobar totes les qualitats urbanes, on els requisits funcionals de les persones interaccionen naturalment, tant amb la cura pel detall com per la totalitat de l'espai. En aquests llocs és on les persones volen estar.

Jan Gehl (Gehl, 2014, p. 239) proposa dotze criteris per obtenir l'òptima qualitat urbana en un paisatge de vianants. Fa referència a dotze “experiències sensibles”, que tenen relació amb la protecció, el confort i el plaer, i seran molt útils per mesurar la qualitat de l'espai arquitectònic a Morella.

En primer lloc, aquests criteris busquen assegurar la protecció de les persones davant la inseguretat, els riscos de sofrir danys físics i les experiències sensorials molestes:

- Protecció del trànsit i dels accidents, sensació de seguretat física. Cal observar la protecció pels vianants, eliminar la por al trànsit.
- Protecció del crim i de la violència, sensació de seguretat. Cal avaluar la vida a l'espai públic, les mirades al carrer, si hi ha funcions que es donen de dia i de nit, i la il·luminació.
- Protecció de les experiències sensorials molestes: Vent, pluja i neu, fred i calor, pol·lució, pols, soroll, reflexos del sol, etc.

En segon lloc, l'objectiu dels criteris és assegurar que els espais siguin còmodes i que estimulin la realització d'activitats a l'espai públic, que estiguin en bones condicions de manteniment i que les condicions siguin òptimes de nit i de dia, a l'estiu i a l'hivern.

- Oportunitats per a caminar: sense obstacles a l'itinerari de vianants, amb superfícies antilliscants, accessibles per a tothom.
- Oportunitats per a quedar-se: zones atractives per parar-se a observar, amb oportunitats per recolzar-se.
- Oportunitats per seure: amb bancs, on hi ha sol, vistes o gent. Llocs per descansar.

- Oportunitats per mirar: visuals sense obstacles i vistes interessants.
- Oportunitats per parlar i escoltar-se: cal que el nivell de soroll sigui baix.
- Oportunitats per al joc i l'exercici. Llocs que fomentin la creativitat, l'activitat física i el joc, de dia i de nit, a l'estiu i a l'hivern.

Per últim, els criteris fan referència a la bona arquitectura i el disseny. Cal potenciar els factors positius de cada lloc, assegurant una bona escala, creant oportunitats per gaudir del bon clima, i de generar possibilitats per al plaer sensorial i l'experiència estètica.

- Escala. Edificis i espais dissenyats a escala humana.
- Oportunitats per a gaudir del clima: el sol i l'ombra, la calor i la fresca.
- Oportunitats per mirar: Bon disseny i detalls adequats, bons materials, visuals atractives, arbres, plantes i aigua.

Els bons espais urbans, els que millor funcionen en qualsevol lloc del món, despleguen una adequada implementació de tots els criteris qualitius mencionats, sense deixar-ne cap de banda. A Morella trobem un exemple de confluència d'aquests factors, un lloc 100%, al carrer conegut popularment com *la plaça*, que ha estat al llarg dels segles el centre de la vida pública: un lloc on les persones poden anar a veure els altres i ser vistos. El carrer connecta dos portals de la muralla que continuen en un passeig tancant un circuit circular de manera que el moviment en els dos sentits és constant. Aquest lloc està situat al cor de la comunitat de manera que es pot arribar allà en menys de deu minuts a peu des de qualsevol lloc de la ciutat. És a més un dels carrers més antics de Morella, amb una secció que a banda i banda té un porxo de la mateixa amplada que el carrer. Antigament el carrer tenia el nom de *plaça del mercat* perquè hi havia moltes botigues i obradors. Era i és l'espai comercial més important del nucli. Sabem que en aquest carrer hi havia el fòrum comercial de Morella i hi havia també l'Almodí Real o casa de contractació i venda de grans i altres productes del mercat de Morella, que va estar autoritzat pel rei Jaume I el Conqueridor al segle XIII (Gamundí Carceller, 2007).

Actualment, aquest és un espai configurat per la mateixa arquitectura de les plantes baixes, ocupades per locals amb tota classe de comerç. Sota els porxos hi ha vida de dia i de nit durant l'estiu i a l'hivern, i es pot circular protegit de la intempèrie, per tant, ni la pluja, ni el vent, ni la neu poden interrompre l'activitat. Diferents terrasses de restauració ofereixen la possibilitat d'estar a la vista i contemplar a la gent que passa. A més, dos dies a la setmana s'instal·la el mercat en aquest espai obert. Al mercat es poden comprar diferents aliments i béns domèstics necessaris, complementant l'oferta de productes ja existent en les botigues del mateix carrer. El mercat representa la millor manera de preservar una cultura de contacte humà, de varietat d'aliments, i també les cures i la saviesa sobre cada aliment que només són possibles quan els botiguers coneixen bé el que estan venent, en molts casos per ser ells mateixos també productors (Fig. 30-35).



30



31



32



33



34



35

L'espai està projectat a escala humana, amb bona proporció, el que fa que sigui acollidor i molt utilitzat pels habitants, és el cor de la vida urbana i un bon exemple de com tots els requisits funcionals es compleixen: les persones poden caminar, seure, parar-se, parlar i sentir-se sense cap problema. A més cal dir que tots els elements s'han combinat per formar un conjunt arquitectònic sòlid, on les proporcions, els materials, els colors i els detalls reforcen i enriqueixen la resta de qualitats de l'espai.

A una escala més petita també trobem la bona arquitectura. Els carrers més antics tenen una proporció molt estreta i la línia que defineix l'acabament dels plans verticals de façana i el pla horitzontal de carrer no és recta, sinó que mostra unes formes corbes que resulten molt agradables als sentits, en escapar-se de l'acostumada planificació estricta. També al barri de la Juderia hi ha edificis pont, amb carrers i escales que passen per sota. La sensació de laberint, de múltiples camins per escollir resulta intrigant per al visitant i li permet a l'habitant del lloc escollir diferents recorreguts segons el seu estat d'ànim o la velocitat amb la qual vol arribar al seu destí. Si no vol creuar-se gent o al contrari, busca relacionar-se amb altres persones de manera improvisada. En algunes cantonades l'aresta de l'edifici es mostra indicant la bifurcació de camins, i aquesta es reforça amb els detalls, com per exemple un ràfec pronunciat, o la pedra vista a la cantonada, creant un joc de contrast de llum i ombra que estimula els sentits de l'observador i incita al moviment i l'exploració (Fig. 36-38).

Fig. 30. Mercat a la plaça. Font AAFV. 501.

Fig. 31-32. Mercat a la plaça (AA.VV., 1999).

Fig. 33-35. Mercat de diumenge a la plaça (Fotografies de l'autora, 2018).

Al llarg de la història, l'art ha aportat contribucions valuoses a l'espai urbà, a través de monuments, estàtues, fonts, motllures, i decoracions



36



37



38

dels edificis. L'art transmet bellesa, monumentalitat, mobilitza records dels esdeveniments importants, parla sobre la vida social que portem, sobre qui som i sobre la vida en general. L'espai urbà és capaç de funcionar com un enllaç, una plataforma on l'art i les persones poden trobar-se.

No és casual que davant d'alguns edificis monumentals de Morella hi ha places, com el placet de l'Ajuntament o el placet de l'església, que a més tenen el nom de l'edifici que els hi dona caràcter. Aquestes dues places, a més de complir els requisits funcionals, es proposen com espais de contemplació dels edificis entesos com a patrimoni artístic-cultural i acullen esdeveniments importants i rituals anuals. Des del balcó de l'ajuntament s'anuncien les festes, es fan els parlaments importants, aturen els espectacles al carrer, i la gent, atapida entre els diferents nivells dels carrers que van a parar a aquesta plaça, les *calçades*, poden veure i sentir el que passa. Des de l'església surten les processons, els *dansants*, els *gegants*, i l'espai en pendent permet que tothom pugui gaudir de les vistes, o seure si està cansat d'esperar. Aquestes places públiques són petites amb una amplada inferior als 14-18 m.

La bona arquitectura està també en les fronteres internes de la ciutat, que tenen un significat humà important i queden definides pels grans portals de la muralla per on passen els camins principals. Aquestes fronteres identifiquen recintes i els doten d'una personalitat més forta i viva, com en el cas del passeig de l'*Alameda*. La gent necessita llocs oberts i verds on anar, i els arbres, el paisatgisme i les plantes són elements essencials dins de l'entorn urbà. Els arbres donen ombra a l'estiu, refresquen i purifiquen l'aire, defineixen l'espai de la ciutat i ajuden a accentuar llocs importants. Els arbusts del passeig de l'*Alameda*, a més d'emfatitzar la seqüència lineal del passeig, ajuden a refugiar-se del vent i delimiten el camí pel costat del pendent, oferint una sensació de més seguretat i refugi davant de l'immens paisatge. A més de les qualitats estètiques, els elements verds compleixen una funció simbòlica dins del municipi. El color verd transmet una sensació d'introspecció i anima a la recreació, simbolitza la bellesa, la sostenibilitat i la diversitat de la natura. Fins aquí s'han enumerat alguns exemples de bona arquitectura a Morella, tot i que no seria difícil entretenir-se a buscar-ne d'altres.

Fig. 36. Accés des del portal de Forcall (AA. VV., 1999).

Fig. 37-38. Mercat de diumenge a la plaça (Fotografies de l'autora, 2018).



39



40



41



42

Fig. 39-40. Fotografies dels baixos del conjunt d'habitatges del Tint. (Fotografies de l'autora, 2018).

Fig. 41. Fotografia dels balcons dels habitatges del Tint (Jordi Puig, 2006).

Fig. 42. Fotografia dels balcons de les cases del carrer la Font. (Jordi Puig, 2006).

ALGUNA COSA NO FUNCIONA?

El planejament del P.G.O.U. de Morella dels anys vuitanta tenia cinc principals prioritats: (1) controlar l'edificació fora del recinte emmurallat, (2) disminuir la densitat de l'edificació al centre històric, (3) completar la urbanització de la zona nord-oest, l'*Alameda*, (4) dotar de més equipaments a la ciutat, i (5) renovar els espais públics. En aquesta direcció s'han realitzat les intervencions principals com s'ha anat comprovant al llarg de la tesi per preservar la imatge de la ciutat i permetre el creixement i la modernització. Però tot i els avenços a escala de planificació urbana, veiem que a escala arquitectònica i a escala humana algunes coses no funcionen. Morella no ha estat l'excepció en un procés global de creixement en el qual les raons econòmiques se solen anteposar a la qualitat de vida de totes les persones.

INTEGRACIÓ

Richard Sennett afirma que fixar-se en el context permet projectar d'una manera més oberta (Sennett, 2014, p. 27), però la imitació d'edificis i formes urbanes del passat en l'obra nova és una manera equivocada d'enfocar el temps. La imitació és una contextualització tancada, que copia formes fora del seu lloc original. No podem repetir el que hi havia abans nostre i esperar que també funcioni.

En l'espai públic morellà, aquesta classe d'imitació s'ha produït a la planta baixa del conjunt d'habitatges del Tint, inaugurats l'any 2004. Aquest conjunt d'habitatges representa l'operació immobiliària més gran en la història de la ciutat per la superfície de terreny que ocupa dins del nucli emmurallat. El projecte d'espai públic copia algunes característiques del carrer Blasco d'Alagó. El fet d'imitar el disseny d'un carrer ja existent amb unes plantes baixes plenes d'activitat no ha estat garantia perquè aquesta activitat es reproduïxi en el nou carrer. Les plantes baixes mai s'han ocupat del tot i el porxo s'ha tornat un lloc poc utilitzat, amagat, que produeix una certa sensació d'inseguretat, com la resta passos sota els edificis (Fig. 49-40). Hi ha un altre tipus d'imitació més profund, una classe d'imitació fonamental en el disseny del conjunt d'edificis. Les cobertes inclinades i els volums fragmentats copien la imatge d'un conjunt de cases per tal de no semblar una gran intervenció (Fig. 41-42).

ESCALA I JERARQUIA

Ja des de la distància arribant a la ciutat per la nacional 342 en direcció Saragossa podem apreciar la façana sud del nucli des d'una cota més baixa, des del barri de l'Hostal Nou. Morella apareix després d'una corba de la carretera de manera imponent, com un símbol de fortalesa històrica, envoltada per la muralla i al cim el castell. La ciutat està situada en el vessant d'un turó i per tant té una forma esgraonada. Els edificis més importants en el passat destaquen dins la trama edificada pel seu volum. Hi ha una jerarquia del passat basada en l'escala de les



43



44

construccions, i els habitatges estaven en la part més baixa d'aquesta jerarquia. Entre veïns no es tapaven les vistes cap al paisatge i les normes urbanístiques, ja des de l'edat mitjana existeixen per perpetuar aquesta jerarquia.

Des de principis del segle XX han aparegut noves edificacions, amb programes nous respecte al passat com són els hotels i els blocs de pisos formats a partir de la unió de parcel·les més petites. Aquests trenquen el principi d'escala i jerarquia anterior, sobresortint del teixit urbà pel seu volum. Gran part d'aquestes construccions ocupen el perímetre de la muralla, que havia estat el lloc menys valorat en el passat i l'únic espai dins de la muralla que oferia aquesta clara oportunitat de créixer en alçada i augmentar la densitat de l'edificació. Una modernització que trenca els principis de fer servir el que existeix, de pensar en petit, d'integrar, de fer servir els carrers per crear espais, etc. En la imatge s'observen les cases davant del portal de Sant Mateu, quan encara no s'havia construït l'Hotel del Cid. L'altura de les teulades de les cases descendeix de forma regular sense sobresortir excessivament de la línia de muralla (Fig. 43).

El conjunt més impactant precisament pel volum que ocupa és el mateix conjunt d'habitatges al solar de l'antiga fàbrica del Tint. L'altura de les edificacions sobresurt per sobre la muralla i es veu clarament que està fóra d'escala respecte a la trama urbana anterior, destacant excessivament (Fig. 44).

Fig. 43. Fotografia dels de les cases davant del portal de Sant Mateu, quan encara no s'havia construït l'Hotel del Cid.. Arxiu fotogràfic COAC Lleida. Ref. 0115_00331. (Ferrant, Ca. 1950).

Fig. 44. Blocs d'habitatges en el solar del Tint. (Fotografia de l'autora, 2016).



45



46

LLINDARS I FRONTERES

Llindar i frontera són dos conceptes molt diferents quan parlem de la forma urbana. El concepte de llindar aplicat a les formes urbanes s'assimila al dels sistemes ecològics naturals, els llindars són les zones on els organismes són més interactius, zones on entren en contacte espècies. Per contra la frontera és un límit.

Les enormes muralles medievals proporcionen potser una imatge equívoca. Fins a la invenció de l'artilleria, la gent es protegia darrere en cas d'atac, però les portes servien també per regular el comerç que entrava a la ciutat i sovint eren el lloc on es cobraven els impostos. A banda i banda de la muralla, com ja hem vist en capítols anteriors hi havia vida i a la part de fora apareixen sovint mercats no regulats que venien productes sense pagar impostos. Per tota la zona de les muralles era on els inadaptats tendien a gravitar, lluny dels controls del centre. Per tant, des d'un punt de vista social, els murs funcionaven com a llindars, com membranes, poroses i resistents a la vegada.

Per contra, en la planificació urbanística moderna, un mur molts menys sòlid com és una autopista urbana, representa una frontera inerta i tancada. Richard Sennett puntualitza que les autopistes han estat

Fig. 45-46. Blocs d'habitatges en el solar del Tint (Fotografies de l'autora, 2016).

utilitzades en les ciutats per marcar els territoris que separen els barris rics i pobres (Sennett, 2014, p. 35). En general l'urbanisme del segle XX, amb l'excusa de la necessitat de mobilitat amb vehicle privat, ha servit més com a instrument per a crear fronteres que llinars.

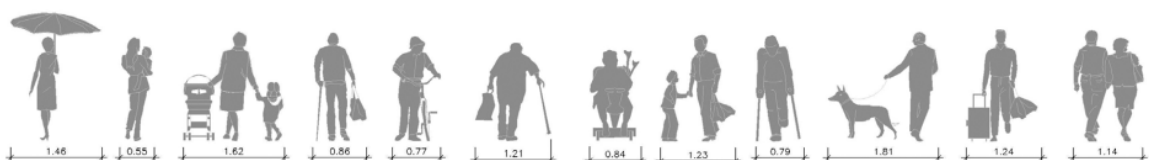
En el cas de Morella hi ha una zona que inevitablement ha passat de ser llinar a ser frontera. Si passem pel carrer Pujada dels Llavadors, que recorre la muralla per la part interior, veiem que les façanes a l'altra banda de carrer són inactives, no hi ha quasi portes que permetin la interacció entre interior i exterior (Fig. 45). Hi ha un camí per vianants separat de la via rodada per una balla metàl·lica, que resulta un impediment per a la lliure circulació de les persones (Fig.46). Aquesta situació d'exclusió del vianant i prioritat del cotxe la veiem reproduïda en gran part del perímetre de les muralles, que en l'actualitat fan de frontera perquè no generen un espai públic de qualitat.

ACCESSIBILITAT

Els carrers han de preveure itineraris per als vianants, ja sigui mitjançant voreres, és a dir, destinant una àrea que tothom entén que és específica per al trànsit de persones, o bé creant plataformes úniques en les quals les persones i els vehicles comparteixen l'espai, amb prioritat del vianant. La norma vigent en l'àmbit estatal (Ordre VIV/561/2010) defineix que els itineraris per als vianants han de ser accessibles sempre que sigui possible amb l'objectiu de garantir l'ús no discriminatori i la circulació de forma autònoma i contínua de totes les persones. Sempre que existeixi més d'un itinerari possible entre dos punts, i en l'eventualitat que tots no puguin ser accessibles, s'ha de garantir que l'accessible no resulti discriminatori, ni per la seva longitud, ni per transcórrer fora de les àrees de major afluència de persones.

Aquest aspecte és molt important en el cas de Morella si tenim en compte l'envelliment de la població exposat anteriorment, i també entenent l'accessibilitat com una millora per a totes les persones, que han de ser vistes com a subjectes a canvis en les seves condicions funcionals per motius sovint circumstancials, tals com l'estat de salut o les conseqüències temporals d'accidents o lesions. En els darrers anys la reurbanització dels carrers de Morella ha estat constant. Els projectes executats han replantejat els elements d'urbanització bàsics com són la pavimentació, el sanejament, el clavegueram, la distribució d'energia elèctrica, gas, xarxes de telecomunicacions, proveïment i distribució d'aigües, l'enllumenat públic, la jardineria, etc.

Fig. 47. Espai que ocupen les persones en diverses situacions entre 0,55 m i 1,81 m (Blanco Velasco, Lancho., Rivera., i Villares, 2016).



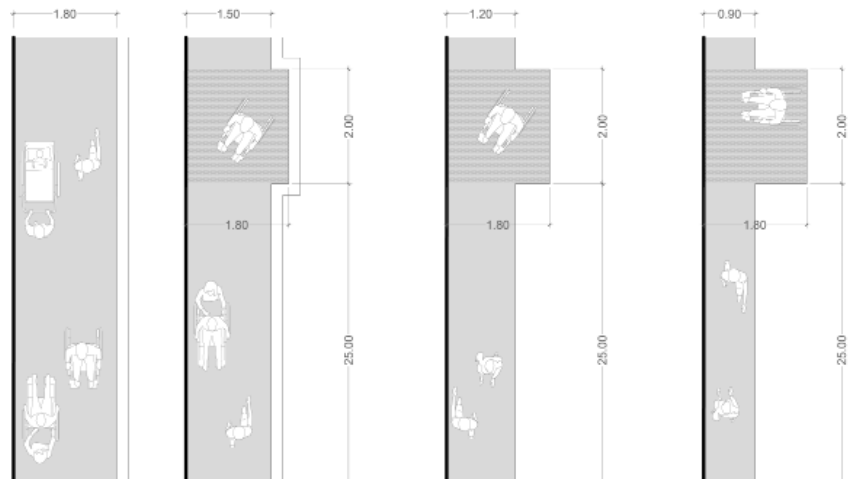


Fig. 48. Redibuixat de les voreres amb les mides que exigeix la norma extretes de la UNE ISO 21542. (Elaboració pròpia).



49



50



51



52



53



54

Fig. 49. Carrer Alt de Sant Francesc 2020.

Fig. 50. Verge del Roser 2017-2018.

Fig. 51. Plaça Colom, Sant Julià i Blasco d'Alagó 2011-2012

Fig. 52. Carrer Hort del Baró 2019.

Fig. 53-54. Trànsit habitual de vehicles vora la muralla a la pujada del Llavadors (Fotografies de l'autora, 2016).

Aquest disseny en la major part dels carrers respon al model tradicional de calçada segregada amb dues voreres, però en la major part dels casos aquestes són petites i estan mal dimensionades. L'amplada mínima exigida per normativa és 1,80 m o 1,20 m en casos de centres històrics amb carrers estrets. Com es pot apreciar en les imatges (Fig. 47-48) aquestes mides responen a necessitats bàsiques d'ús: 0,90 m seria l'espai que necessitaria una persona per caminar de manera

confortable; 1,20 m és l'amplada que permet caminar dues persones en paral·lel i 1,80 m permet la circulació i el gir de les cadires de rodes. Si la tendència general actual de prioritzar la seguretat del vianant es manté, caldria tenir aquestes mides mínimes presents en el moment de reurbanitzar els carrers també a Morella. Ser una ciutat exemplar avui en dia significa cuidar els habitants i posar la seva vida i els seus costums en el centre del disseny, permetent la circulació dels vehicles privats, que són imprescindibles en aquesta localitat.

Com es pot apreciar en les imatges (Fig. 49-54), en el disseny més recent dels carrers dins del nucli urbà s'ha remarcat la diferència entre vorera i calçada pel que fa a l'acabat material i cromàticament, de manera que la calçada té una pavimentació fosca de llambordes i les voreres un acabat petri de color clar. Aquesta distinció és positiva des del punt de vista de l'accessibilitat, ja que afavoreix la distinció visual per persones amb visió reduïda. El color resulta fonamental com un factor de configuració d'espais, delimitant diferents usos i facilitant la comprensió de la distribució funcional de l'espai de la via pública.

Quant a l'alçada de les voreres noves, generalment no supera els 5 cm de plimton, i per tant no cal preveure guais de vianants i el carrer es comporta en realitat com una plataforma única, en la que la part més transitada pels vianants és la central. El principal perill d'aquesta solució és precisament que l'aresta viva es comporti com un ressalt i no com un graó i pugui provocar l'ensopegada de les persones.

En els carrers amb més intensitat de trànsit de vehicles sí que caldria preveure unes voreres amb l'ample mínim exigible, i un disseny que afavoreixi la seguretat del vianant i la reducció de velocitat per part del vehicle. Els únics carrers que no presenten voreres estan situats en el perímetre de la muralla, com ara el carrer Hort del Baró (Fig. 49) que s'ha reasfaltat recentment i la pujada dels Llavadors (Fig.53-54). La imatge final del carrer amb asfalt, sense voreres, sense mobiliari urbà ni vegetació, afavoreix la velocitat del cotxe i en conseqüència no resulta un carrer agradable per passejar. És cert que a una banda del carrer hi ha la muralla, però a l'altra hi ha habitatges.

La reforma del carrer Hort del Baró era una oportunitat per repensar la secció del carrer amb un itinerari de vianants que molt probablement s'hauria convertit en una passejada desitjada pels visitants que tindrien l'oportunitat de caminar vora l'antic monument aprofitant totes les possibilitats que ofereix: escales que puguen al passeig de ronda, vites des de les espitlleres, etc. Són molts els exemples de vies urbanes que a partir d'una reordenació de les seves prioritats, han millorat la vida de totes les persones. Aquesta nova secció no tindria per què ser incompatible amb el manteniment de les places de vehicles existents, que sol ser una forta reivindicació veïnal. Cal que els nous carrers pacífics preservin la convivència de tots els usuaris, sense deixar de banda totes les necessitats, també la d'aparcament.

6.3.4 ALGUNES REGLES GENERATIVES IMPORTANTS

RITUALS I COSTUMS

En el camp de l'anàlisi cultural fa temps que els antropòlegs han reconegut que els rituals per si mateixos no són estàtics, sinó que evolucionen al llarg del temps, en diàleg amb els canvis materials. Les tradicions vives també estan sotmeses a un estat constant d'alteració. Exemples n'hi ha molts, i alguns els podem trobar en les fotografies antigues. En el cas de Morella apareixen retratades situacions que resulten estranyes avui en dia, com una processó o un mercat vora la plaça Colom (Fig. 55-56). En urbanisme cal investigar sobre les formes espacials i arquitectòniques que reconeixen sobre el terreny unes condicions passades i existents en el present, permetent que aquestes condicions es modulin, sense caure en la imitació i l'historicisme o en l'oposició a la continuïtat.

El pas de processons, retaules, cercaviles i rosaris del cycle festiu a Morella crea una jerarquia en els carrers que és de tipus sociofísica. En el plànol (Fig. 57) s'observa en negre els recorreguts de les festivitats anuals: cavalcada de Reixos, processó de Sant Julià, processó de Sant Antoni, Contrabando i Llaurà de Sant Antoni, la sortida i arribada de la Rogativa, la processó de la Mare de Déu d'Agost, la Fira, Carnaval,



55



56

Fig. 55. Fotografia d'un mercat a la plaça Colom. Arxiu Fotogràfic Pascual (José Pascual Royo, entre 1915-1958).

Fig. 56. Fotografia d'una processó a la plaça Colom. Arxiu Fotogràfic Pascual (José Pascual Royo, entre 1915-1958).



processons de Dijous i Divendres Sant, i el Corpus. En roig, recorreguts antics que s'han perdut però que han quedat explicats en el llibre de Julià Pastor titulat *El cicle festiu anual a Morella* (Pastor, 1995): la Degolla, Dijous Sant i Sant Cristòfol. I en blau les festes que es fan cada sis anys: L'Anunci, l'entrada de la Mare de Déu i el Sexenni.

Tots aquests carrers pels quals tenen lloc els esdeveniments festius tenen algunes característiques generals comunes, i en especial aquells que formen part del que es coneix com la "volta general". Aquest circuit transcorre des de l'Arxiprestal eixint pel carrer del Pes, seguint per la Plaça, la costa de Borràs, la placeta dels Tarrascons, Sant Nicolau, Sant Julià, la Confraria, la Font, Sant Miquel, Les Calçades, el Pilar, la Sabateria, la Marquesa, la Plaça, la Bola i tornant a l'Arxiprestal pel carrer de la Marededéu. La volta general apareix representada en el plànol de color negre obscur per la superposició de gran quantitat de línies negres que representen els recorreguts d'aquests rituals en l'actualitat. Les característiques que tenen en comú aquests carrers són l'amplada, el poc pendent, la gran quantitat de façanes amb balcons i l'existència de calçades en l'espai obert que salven els desnivells i permeten observar. És costum decorar els balcons dels carrers principals pels quals passen les processons amb robes brodades de color blanc, costum que encara es manté avui en dia.

Fig. 57. Plànol de recorreguts superposats. En negre els actuals, en vermell els desapareguts i en blau els de cada sis anys. (Elaboració pròpia).

Escala 1/5.000.

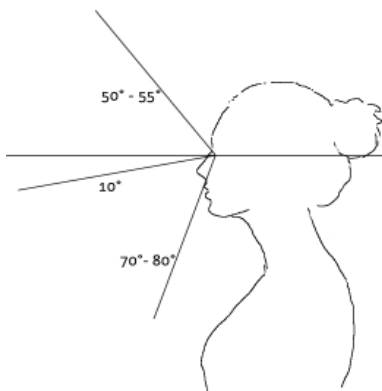
LA VISUALITAT CALIDOSCÒPICA

Morella té unes qualitats visuals específiques que qualsevol procés de modernització ha d'incorporar, primer de tot per no impedir unes relacions interactives ja existents, prèvies a tota nova intervenció, però també per copiar-les i integrar-les al projecte.

La qualitat de l'espai depèn de molts factors com hem vist anteriorment. Les persones es mouen, interactuen entre elles i amb l'entorn i reconeixen la qualitat dels llocs quan els utilitzen per seure, per mirar, per descansar, per esperar algú altre, etc. L'ús de l'espai és un indicador qualitatiu, tot i que l'espai físic positiu sol passar desapercebut entre els usuaris precisament quan funciona correctament. Som més conscients d'allò que no funciona que del que funciona bé. Però a més d'observar l'ús interessa veure des de l'arquitectura quines són les característiques visuals de l'espai a escala humana que parlen d'harmonia i de bellesa, de llegibilitat física, d'innovació cultural i d'identitat.

La nostra mirada s'ha desenvolupat de manera que ens permet caminar sobre un pla horitzontal. No podem observar molt quan mirem cap amunt, i quan mirem cap avall per esquivar obstacles del camí la situació és només parcialment millor. A això s'ha d'afegir que tendim a abaixar el cap 10 graus quan caminem (Gehl, 2014, p. 39) (Fig. 58). L'espai afavoreix que dirigim la mirada cap a l'horitzó, cap amunt o cap avall, també que ens aturem per observar o que reduïm la velocitat per contemplar el paisatge en moviment, apreciament l'experiència de l'espai, que pot ser molt inspiradora en el procés creatiu del disseny arquitectònic.

La *visualitat calidoscòpica* és una aproximació a l'arquitectura en relació amb l'espai i al temps, que reconeix els múltiples punts de vista des dels quals es pot contemplar l'objecte arquitectònic i és útil per demostrar que aquesta multiplicitat està integrada en la cultura del lloc. És una mirada *diacrònica* perquè no només parla de l'educació visual adquirida pels habitants en el present, sinó que també ens parla dels habitants del passat que ja no hi són. És també una mirada *sincrònica* perquè demostra que al mateix temps diferents persones poden tenir una experiència diversa sobre el mateix objecte observat.



Per poder identificar aquestes qualitats de l'arquitectura local, s'han localitzat a Morella nombrosos casos d'exemple a través de fotografies de llocs diversos, els quals s'han classificat en els tipus que veurem a continuació. Per tant, no és una mirada excepcional sinó una visió *sintòpica* repetida dins la mateixa localitat. Cal reconèixer finalment que no són trets exclusius del lloc d'estudi i que en diferents geografies els podem identificar, per tant és també una mirada *diatòpica*, una mirada

Fig. 58. Angles de visió d'una persona sobre el pla horitzontal. (Elaboració pròpia).

que un cop adquirida des de l'exemple particular podem reconèixer la seva universalitat. En la *visualitat calidoscòpica* hi ha les claus d'una arquitectura local, d'una visió històrica que té en compte les persones en l'entorn. Les persones no poden mantenir les seves connexions amb el passat si el món físic en el qual viuen no fa alguna cosa per sostenir aquestes arrels.

Els exemples escollits per explicar aquest concepte de *visualitat calidoscòpica*, que són particulars i al mateix temps universals, són cinc: les vistes des de dalt cap a baix, les vistes des de baix cap a dalt, les vistes horitzontals, les vistes al fons i les vistes a l'horitzó. Aquestes qualitats quedaran explicades a través de llocs del nucli urbà i també a través de l'edifici de l'escola-llar, per demostrar que el disseny de Miralles/Pinós està inspirat en l'experiència de l'espai del nucli urbà.

VISTES A SOTA: BALCONS PER OBSERVAR ELS CARRERS!

Christopher Alexander afirma que l'instint d'enfilarse a algun lloc alt des del qual mirar cap avall per inspeccionar el nostre món és un tret fonamental de la naturalesa humana (Alexander, 1977, p. 294).

La topografia i les diferències d'altura li donen valor afegit a alguns carrers de Morella. Mentre caminem van apareixent noves visuals i experiències per tots els costats. Els carrers principals estan plens d'aquest tipus de vicissituds que ofereixen l'oportunitat d'aturar-se i observar. Els murs de pedra que salven els desnivells s'anomenen *calçades* i s'utilitzen per seure i observar el carrer superior, o per contemplar el pas de la gent pel carrer inferior. Quan hi ha un passacarrer s'omplen de gom a gom, ja que permeten unes bones vistes sobre la situació. Antigament el carrer de Joan Giner s'anomenava carrer *de les Calçades*, per aglutinar-ne varies en un tram molt concorregut. Les calçades amb major desnivell dins el nucli urbà com ara la de la plaça de l'Arxiprestal representada en el dibuix (Fig.59) permeten mirar cap avall i visualitzar altres carrers en planta, de manera que aquesta visió no és exclusiva dels veïns amb balcons privats.

Els edificis més nous poden integrar aquesta qualitat sociofísica, fent possible aquestes vistes cap a sota. L'accés de l'escola-llar és un exemple perfecte. El disseny aprofita el desnivell per crear una plaça a una cota més baixa que el mateix carrer, de manera que els adults que acompanyen els infants poden esperar al carrer, observant el moment de l'entrada i la sortida (Fig.60). Aquesta qualitat de l'espai obert els arquitectes la repliquen a l'espai interior amb nombrosos "balcons" que permeten observar el que passa a sota. Els espais intermedis de l'edifici evoquen els carrers de la ciutat reproduint les possibilitats visuals i les experiències de l'espai que aprofiten el fort desnivell (Fig.61).



Fig. 59. Vistes a sota, des de la calçada de la plaça de l'Arxiprestal cap al carrer Colomer . (Elaboració pròpia).

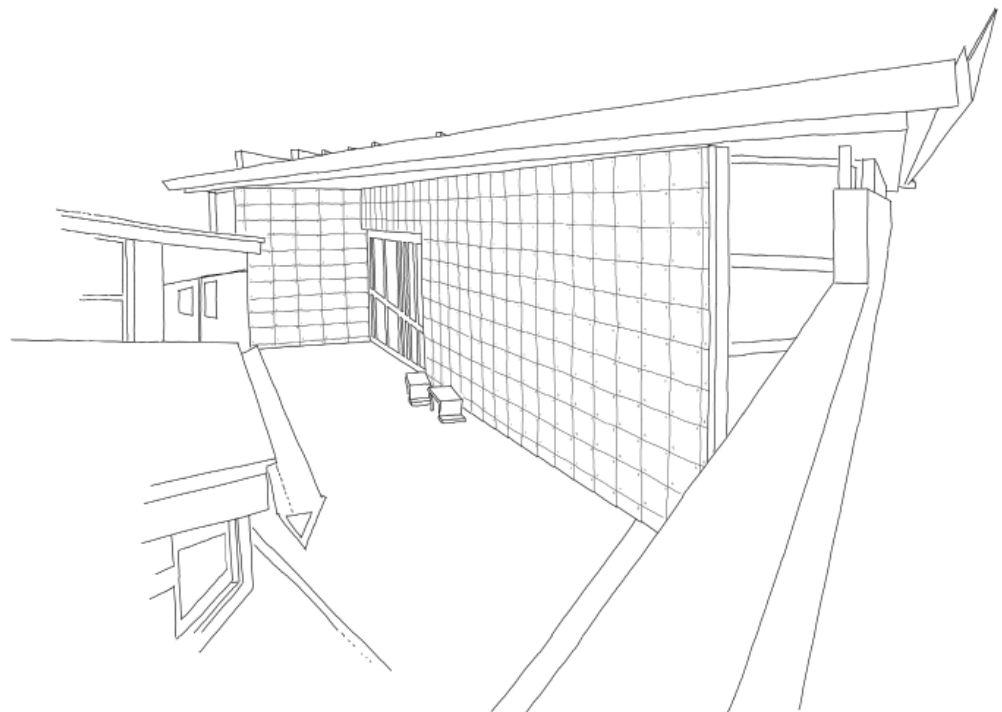


Fig. 60. Vistes a sota, des del carrer s'observa la plaça d'accés a l'escola-llar . (Elaboració pròpia).



VISTES A DALT: SÍMBOLS D'ORIENTACIÓ!

Els edificis alts tenen funcions independents i complementàries. A més de ser llocs on pujar per dominar l'entorn, són llocs visibles des de baix, que serveixen com a punt de referència per orientar-se. El campanar de l'església és una fita pel vianant que puja per la costa dels Prades, que incita a aixecar la vista cap amunt, a aturar-se i observar (Fig. 62). Si mirem les fotografies antigues de la ciutat, veiem que antigament el campanar tenia forma quadrada i tenia un rellotge a la part més alta de manera que es podia observar des de diferents llocs, com per exemple des del punt de vista del dibuix, situat a *Cinc Cantons*. Això és una mostra de la voluntat d'un planificador que coneixia la força d'aquesta visió cap a dalt, una visió que reforça la dimensió dels monuments que no per casualitat estan situats a les cotes més altes del turó, i que sense dubte han condicionat el traçat dels carrers reforçant un diàleg interactiu entre objectes arquitectònics.

En altres carrers es reproduïx aquesta qualitat calidoscòpica. Al carrer de la Font l'objecte que ens fa aixecar la mirada és el portal de Sant Miquel i al carrer de Guimerà o dels Soli és la visió del castell al fons i a dalt. No totes aquestes relacions visuals han arribat als nostres dies, el creixement en altura dels habitatges durant el segle XX ha interromput algunes d'aquestes relacions, com per exemple la visió del campanar de l'església de Sant Joan des de la part inicial de la costa Sant Joan. Anys enrere el campanar feia també de fita, però els blocs de pisos posteriors construïts durant el segle XX amb una altura excessiva el van tapar impedit aquesta visualitat.

Fig. 61. Vistes a sota. A l'interior de l'escola llar apareixen nombrosos balcons que permeten aturar-se a observar. (Elaboració pròpia).

Durant les festes Sexennals hi ha diversos costums de penjar objectes entre els balcons més alts d'alguns carrers, com ara els Volantins i la Taronja del carrer la Font o la taula amb la fruita posada cap per avall a la placeta dels Tarrascons. Són costums que obliguen a mirar cap a dalt i a descobrir els ràfecs diversos i les formes que dibuixen les cobertes sobre el fons del cel.

En l'estudi de l'escola-llar de l'apartat anterior, s'ha comparat la costa dels Prades i de Sant Joan amb l'escala que separa l'escola de la llar. Ara ens fixem en la perspectiva des de la part més baixa de l'escalinata, per veure que comparteix també la qualitat visual d'obligar a aixecar la vista per sobre de la línia de l'horitzó. Miralles/Pinós situen precisament en el punt més alt de l'escalinata una gran porta vidrada que dona accés a la sala d'usos múltiples triangular (Fig. 63). També a l'interior de l'edifici les escales tenen el protagonisme sobre els espais interiors. Des de la part baixa de l'escala que condueix cap a la biblioteca i cap al menjador s'identifiquen els portes d'accés als dos espais principals, reproduint l'experiència de l'espai de la ciutat (Fig. 64).



Fig. 62. Vistes a dalt: de la costa dels Prades des dels *Cinc Cantons*. (Elaboració pròpia).

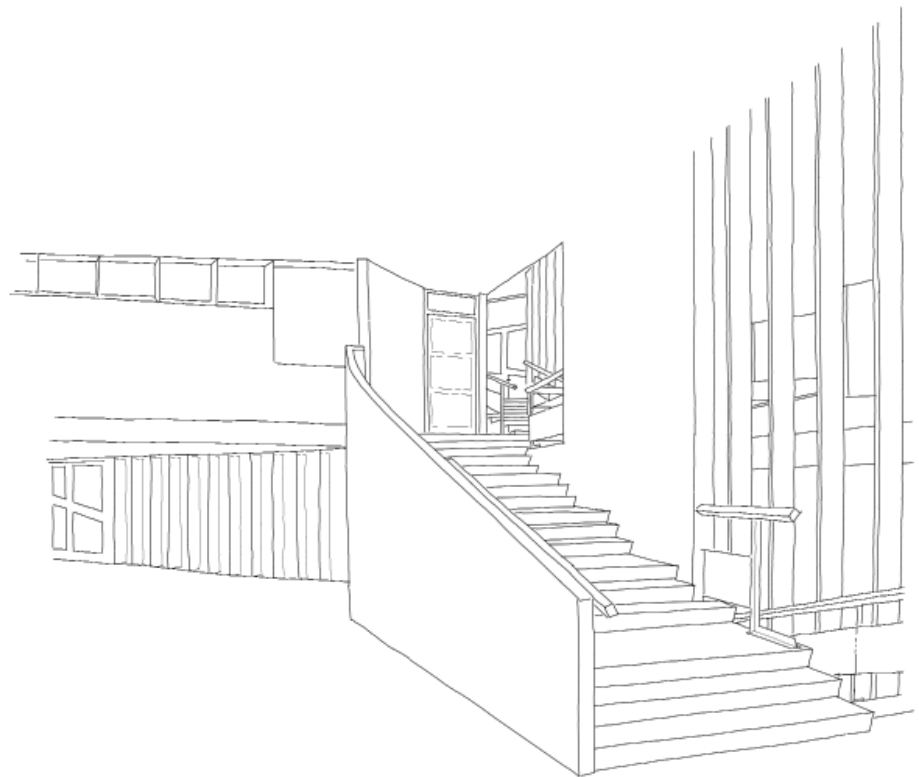
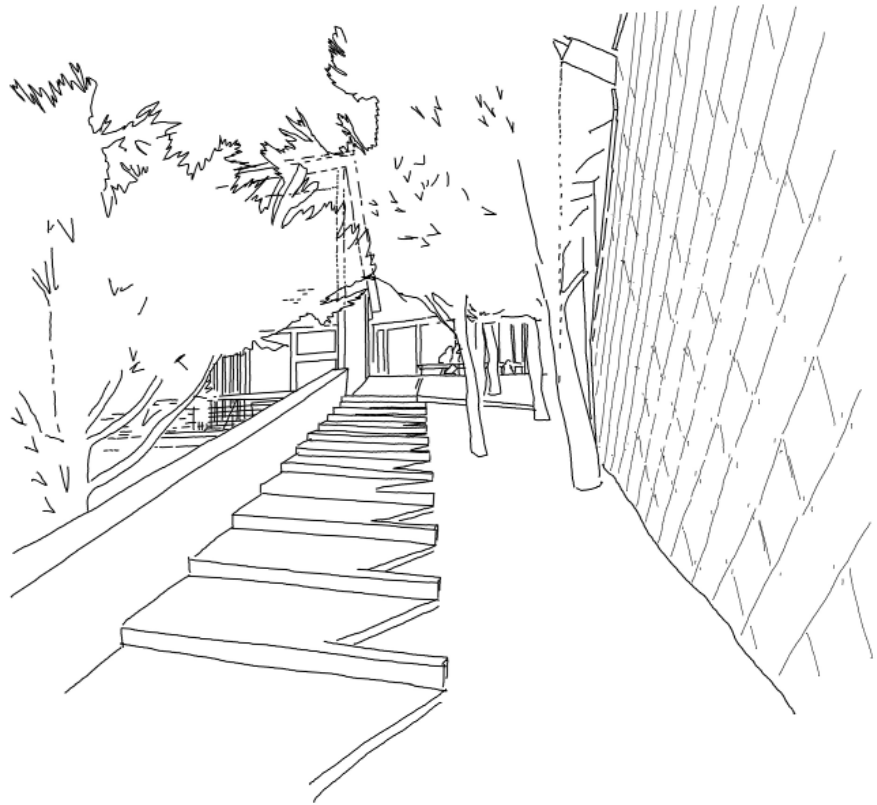


Fig. 63. Vistes a dalt: escales/rampa que separen l'escola de la llar. En el punt més alt la sala d'usos múltiples. (Elaboració pròpia).

Fig. 64. Vistes a dalt: escala que condueix cap a la biblioteca i cap al menjador. (Elaboració pròpia).

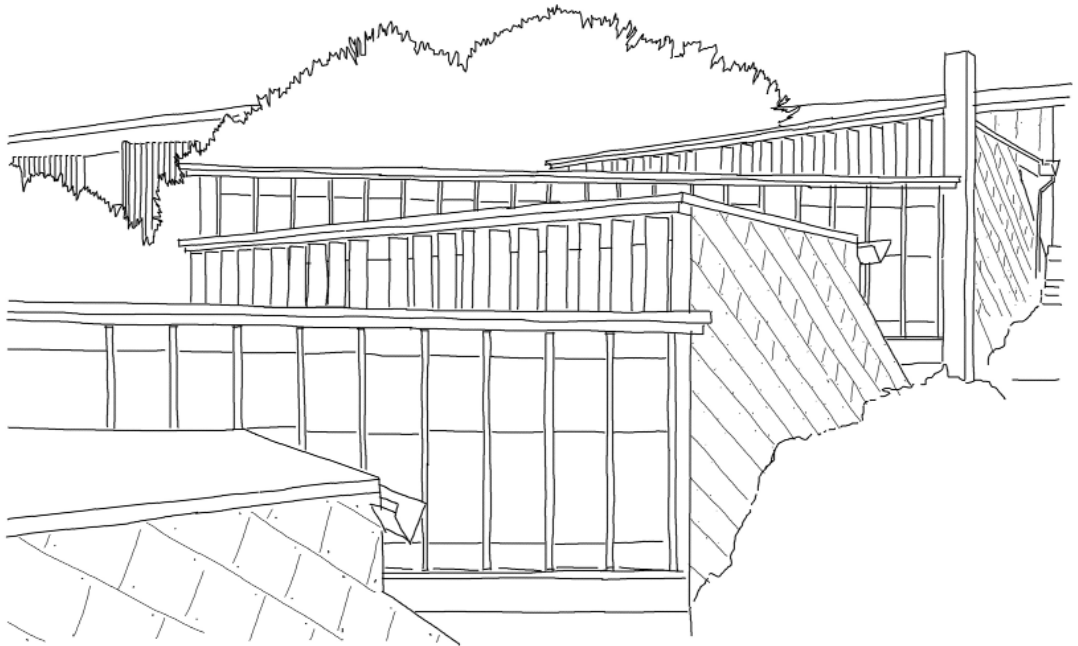
VISTES EN ALÇAT: PERSPECTIVA FRONTAL!

Tot i que el conjunt d'edificacions a Morella és molt dens i generalment l'edificació base té unes quatre plantes i és prou uniforme, els edificis principals tenen una posició central i les seves cobertes destaquen en altura per tal que la vista es fixi immediatament en l'objecte destacat. Els edificis més emblemàtics se situen en llocs estratègics com els accessos dels principals recorreguts o els encreuaments de vies importants. En aquests encreuaments sovint convergeixen carrers amb pendent amb carrers plans. Els edificis com l'Església de Sant Miquel i el portal de Sant Miquel (Fig. 65) o l'Ajuntament estan disposats al llarg dels carrers més accessibles, amb trajectòries gairebé planes, però vora els accessos s'hi congreguen també carrers amb pendent des dels quals els edificis apareixen a la vista humana en alçat, sense efectes de reducció dimensional i distorsió angular. La realitat física del nucli ens permet contemplar les superfícies verticals de molts edificis principals de forma frontal, i de la mateixa manera que percebem aquest efecte en els edificis monumentals, el percebem en l'edificació base (habitatges).

Les rampes i els desnivells al voltant de l'escola-llar possibiliten la multiplicitat de punts de vista sobre l'objecte arquitectònic, que es pot observar des de dalt, des de sota i de manera frontal. Aquesta característica obliga els arquitectes a pensar la façana sud des dels tres angles, de manera que cada *perspectiva calidoscòpica* potencia unes relacions visuals. La façana de la part de la llar, té un especial interès des d'una visió frontal, des de la qual es poden observar tots els plegaments superposats com capes o estrats en forma de zig-zag, i la repetició del mòdul apareix a la vista reforçant els angles i desdibuixant la repetició del mòdul de forma orgànica (Fig. 66).



Fig. 65. Vistes en alçat: de l'Església de Sant Miquel convertida en centre de Salut i de les torres de Sant Miquel al fons. (Elaboració pròpia).



VISTES AL FONS: SKYLINE

La història de la ciutat mostra que els monuments existeixen com un complement del teixit urbà i que l'escala domèstica, a la vegada, estableix una relació amb el monument necessària. Aquesta seqüència d'escals majors i menors forma part de la ciutat, i de la complementarietat de les dues escales sorgeix el seu paisatge urbà.

L'espai obert està format per una jerarquia d'espais majors i menors connectats entre si. En els espais oberts de major dimensió les persones procuren sempre trobar un lloc on, tenint l'esquena protegida, mirar cap a una panoràmica més àmplia, més enllà de l'espai immediat, dirigint la vista a la llunyania.

La prominència del castell per la seva alçada respecte al nucli habitat és el teló de fons de totes aquestes visions. Les façanes dels edificis, del tipus que siguin, tot i la seva bellesa i bona proporció es converteixen en el basament del monument al fons, que en tots els casos determina el *skyline*. La vista primera vista (Fig. 67) representa la plaça dels Estudis, travessada per un carrer que a una banda té una sèrie de cases amb balcons i a l'altra la muralla des de la qual es pot observar a més del conjunt de cases i el castell, el paisatge en la direcció oposada. L'espai obert és el que fa possible gaudir de la façana del conjunt.

Aquesta situació es reproduïx en altres indrets, com per exemple en la plaça de l'Arxiprestal, des de la qual l'espai obert permet prendre distància de la façana de l'edifici emblemàtic i poder-lo observar amb el castell al fons. També des del pati de l'edifici de l'institut i des del

Fig. 66. Vistes en alçat: la llar. (Elaboració pròpia).

pati de l'escola-llar, es dona aquest diàleg entre la façana de l'edifici i el castell. En el cas de l'escola-llar hi ha dos nivells que faciliten aquesta visió calidoscòpica que fa dialogar edifici i castell, el pati inferior i la terrassa situada a la cota intermèdia (Fig.68).

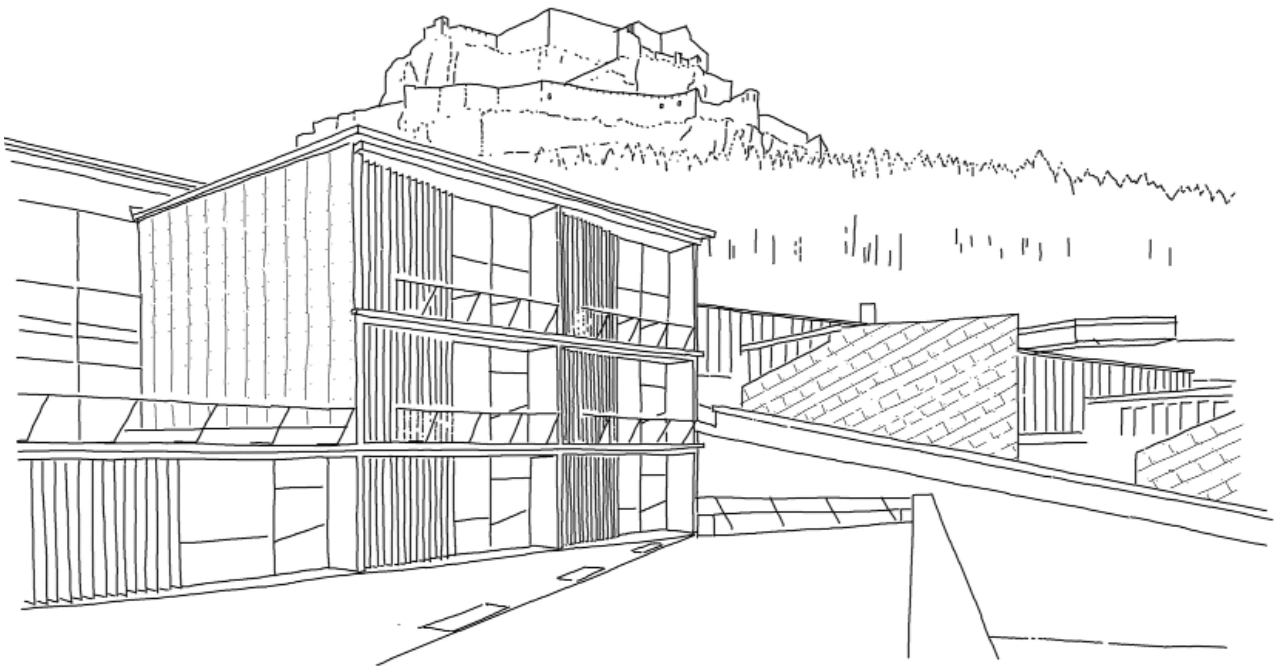


Fig. 67. Vistes al Fons: el castell des de la plaça dels Estudis. (Elaboració pròpia).

Fig. 68. Vistes al Fons: el castell des de la terrassa de l'escola-llar. (Elaboració pròpia).

VISTES A L'HORIZÓ: NO TAPEU EL PAISATGE!

La secció esgraonada dels carrers i de les edificacions es converteix en una cascada de teulades des del castell, i les cobertes de manera harmoniosa són una façana del nucli. Però aquesta visió no és exclusiva des del castell, des dels carrers apareixen llocs que deixen escapar la vista cap a l'horitzó enmig de la densitat d'edificació. Són espais oberts en forma de terrasses orientades al sud (Fig. 69). Morella està envoltada de camp obert, i és imprescindible preservar aquests espais que permeten les vistes a l'horitzó. Cal que els edificis respectin l'ordre natural de les alçades per tal de no tapar el paisatge. Si alguns edificis han de sobrepassar aquest límit, que no siguin els edificis destinats a l'habitatge.

Miralles/Pinós en nombroses ocasions van afirmar que la coberta era la façana principal de l'edifici. L'escola-llar no sobresurt de la cota del carrer superior i les teulades descendeixen amb la pendent de la secció (Fig.70). Però a més, l'interior de l'edifici s'inspira en l'experiència de l'espai als carrers, de manera que a través dels grans vidres les visuals s'escapen des de l'interior permetent observar el paisatge des de les aules, des dels espais intermedis i des de les terrasses i balcons.



Fig. 69. Vistes a l'horitzó des de la costa de la Presó. (Elaboració pròpia).

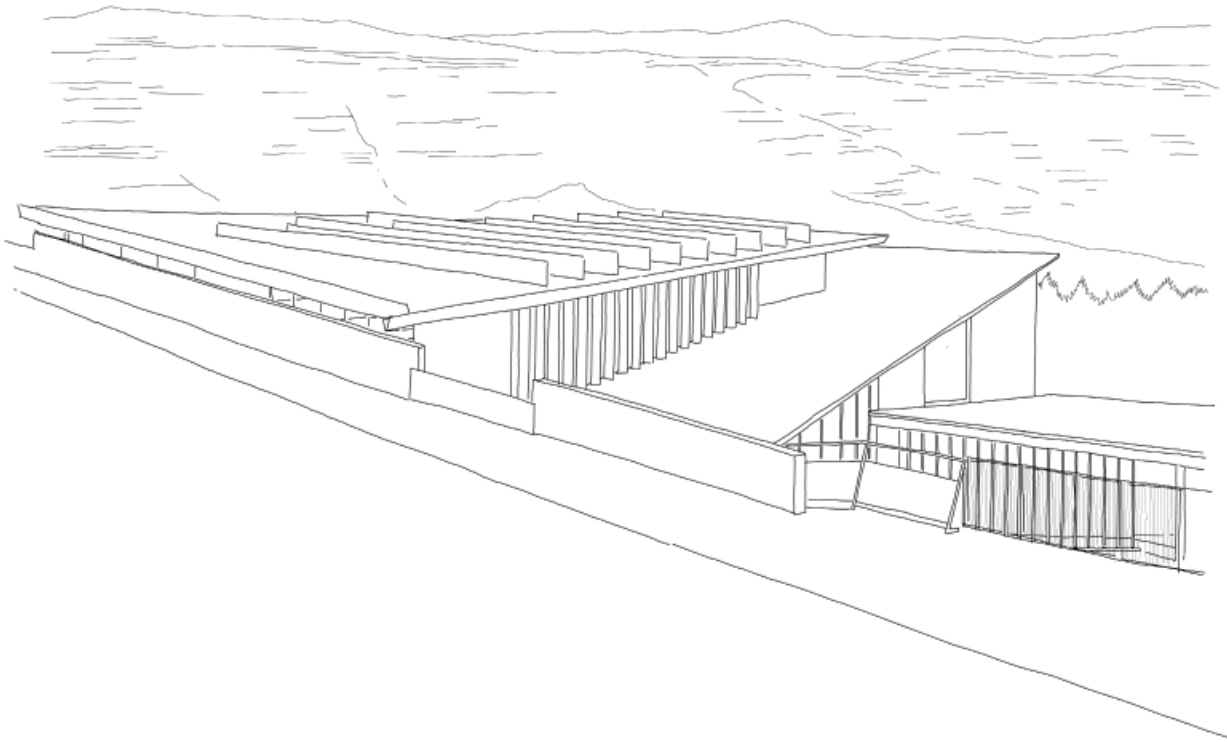
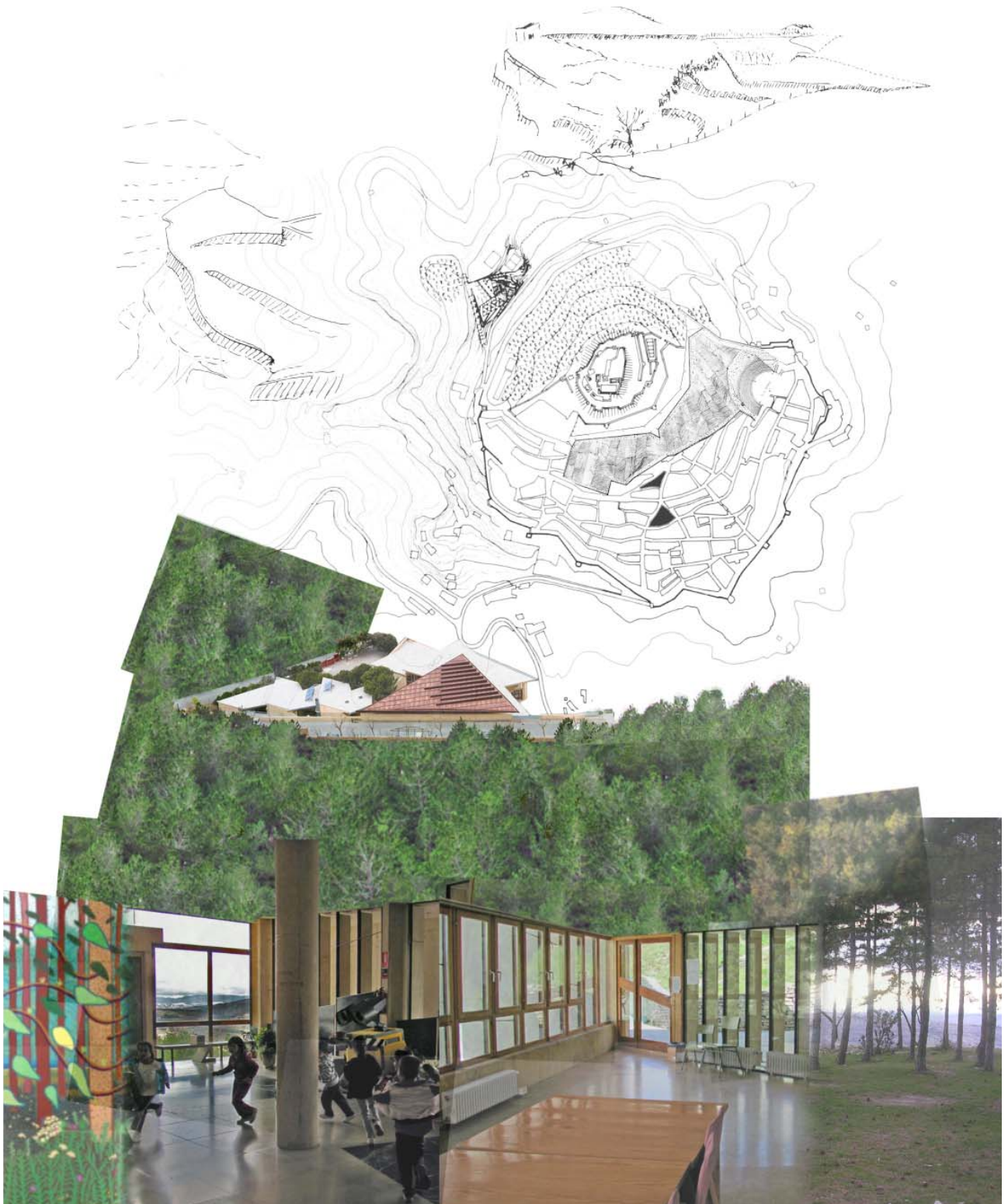


Fig. 70. Vistes a l'horitzó sobre la coberta de l'escola-llar. (Elaboració pròpia).

CAPÍTOL 7. CONCLUSIONS



7.1 CONCLUSIÓ HIPÒTESIS PRINCIPAL

Utilitzen i/o han utilitzat alguns arquitectes treballant a Morella principis de la història de l'arquitectura?

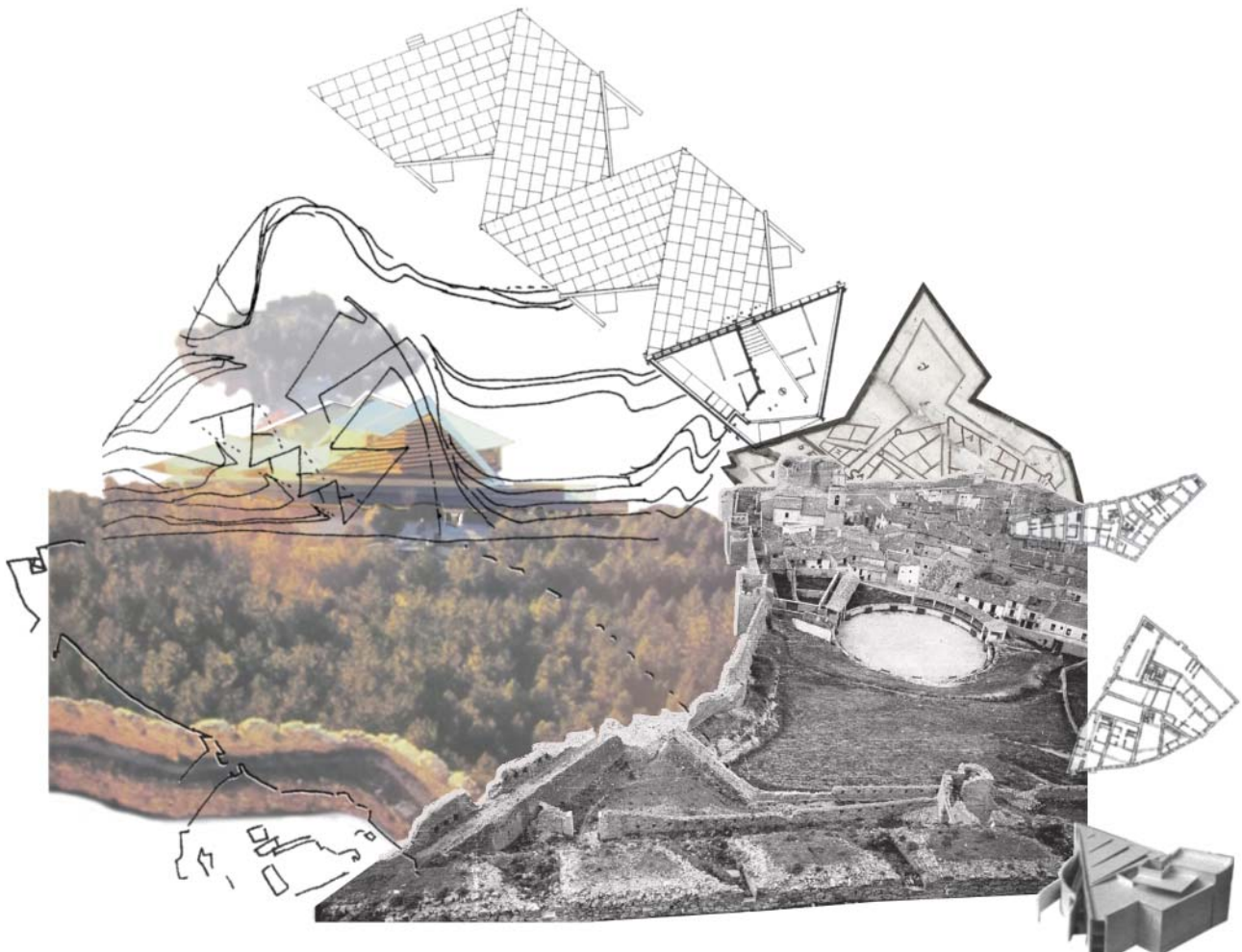
Com s'ha corroborat amb els exemples analitzats, no hi ha una única història arquitectònica i cada professional es relaciona amb el passat basant-se en la seva pròpia experiència i cultura. Estudiar la visió històrica dels arquitectes treballant a Morella és clau per entendre la relació entre projecte i història en cada cas. Els arquitectes han utilitzat els prototips i els precedents, locals i internacionals, de maneres diverses, però en tots els casos, inspirant-se en models del passat. Les relacions estudiades en aquesta tesi entre els edificis construïts a Morella i la història de l'arquitectura es fonamenten en el fet que, tant "l'arquitecte com historiador" com "la història com a base dels projectes", arriben a fer transparent en cada cas el pas de la història al projecte i a l'inrevés.

Només en algunes ocasions tenim accés a la informació sobre els precedents en l'obra de l'autor a partir de les explicacions del mateix sobre l'obra que ha construït. A partir de la teoria dialògica (Mijaíl Bajtín, 1892) entenem que aquesta informació, la prefiguració, no és suficient per entendre l'arquitectura, però és molt útil per aproximar-se a la manera de pensar i fer dels arquitectes. En el cas de Morella, afortunadament alguns dels arquitectes que han fet intervencions significatives han estat professors i han parlat en nombroses ocasions sobre aquests edificis en entrevistes, conferències i publicacions diverses, però també han parlat sobre la bona arquitectura, sobre la manera d'afrontar els projectes, i sobre com dialogar amb la història del lloc i amb la història de la professió.

D'acord amb les idees de Josep Muntañola (2007), el punt de partida és la idea que el bon arquitecte, innovador i modern, és el que millor aconsegueix dialogar amb la història, sense copiar-la ni imitar-la, amb un procés artístic i abstracte, fenomenològic, interactuant amb les identitats culturals i amb medi ambient. Precisament l'exemple de l'escola-llar de Miralles/Pinós ha resultat ser paradigmàtic per observar l'articulació dialògica entre l'edifici i el nucli urbà històric. A més dels estudis prefiguratius sobre les idees projectuals dels arquitectes, els estudis sobre la configuració i refiguració de l'objecte arquitectònic, han aportat dades interessants per visualitzar la transparència entre la història i el projecte.

El plànol d'emplaçament de l'escola-llar, té un paper important en l'elaboració i en la presentació del projecte. En ell apareixen representats tots els elements que entren en diàleg. Les línies gruixudes del dibuix dels autors parlen de límits com la muralla, que distingeixen un espai interior —la ciutat emmurallada— i un espai exterior —els camins, els bancals, els murs de pedra i els arbres del bosc— (Fig. 1).

Fig. 1. (Pàgina anterior) Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'escola-llar de Miralles/Pinós a Morella. Elaborat per l'autora.



L'edifici de l'escola-llar està situat a fora però ha de contenir un programa d'ús escolar enmig d'un immens paisatge. Les seves cobertes s'integren a l'entorn per crear un espai interior en el qual no es perd en cap moment la relació sensorial amb l'exterior, d'acord amb les intencions projectuals exposades per Enric Miralles (1991) i per Carme Pinós (1996). Els espais interiors estan al mateix temps oberts a l'exterior i protegits, com l'espai sota els boscos de pins que envolten l'escola. Aquests nous espais arquitectònics inciten al moviment, al joc, a l'experimentació i a l'aprenentatge (Fig. 1).

La coberta triangular vista des del castell entra en diàleg amb diversos elements de la ciutat fortificada. D'una banda, amb els baluards del castell, que de la mateixa manera que la coberta principal de l'escola destaquen per la seva dimensió enmig del paisatge, suggerint l'observació de la natura, el control del territori i la seva posada en valor. La resta de cobertes, de color petri reforcen la idea d'edifici-mirador, amb plataformes que van descendent amb la topografia natural de l'entorn. D'altra banda, la coberta triangular entra en diàleg amb les formes irregulars de les mançanes edificades de la forma urbana —en alguns casos triangulars—, i també amb alguns espais oberts que donen estructura a la ciutat com la plaça de l'església Arxiprestal i la costa de Sant Joan, que articulen de la ciutat d'una forma molt semblant a la que Miralles/Pinós desenvolupen per relacionar les diferents parts del projecte (Fig. 2).

Fig. 2. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'escola-llar de Miralles/Pinós a Morella. Elaborat per l'autora.

Els estudis refiguratius demostren que hi ha una clara confluència entre l'estudi de l'experiència a l'espai obert de Morella i dins de l'escola. Es pot afirmar que Miralles/Pinós s'inspiren en l'experiència de l'espai reproduint les regles generatives més importants de la forma urbana de Morella, que hem anomenat anteriorment "calidoscòpiques". Les vistes des de dalt, amb els balcons i calçades que permeten tenir un control de l'espai inferior, afavorint les accions humanes de seure, observar, esperar, etc. Les vistes des de baix, que reforcen els elements importants que destaquen en la jerarquia d'usos i funcions comunitàries. Les vistes en alçat i en moviment, que són possibles gràcies als carrers en pendent que permeten observar el mateix objecte des de diferents angles visuals. Les vistes al fons, que són possibles en aquells espais oberts en els quals ens distanciem de la façana per observar el teló de fons comú des de tots els indrets de Morella, el castell. I les vistes cap al paisatge, que apareixen des de l'interior de la ciutat i de l'edifici en les petites places i espais intermedis, com també per sobre de les cobertes. Totes i cada una d'aquestes regles generatives van apareixent des de l'escala més gran del volum edificat, des de l'exterior, fins a l'escala més petita del detall a escala humana, des de l'interior (Fig. 3).

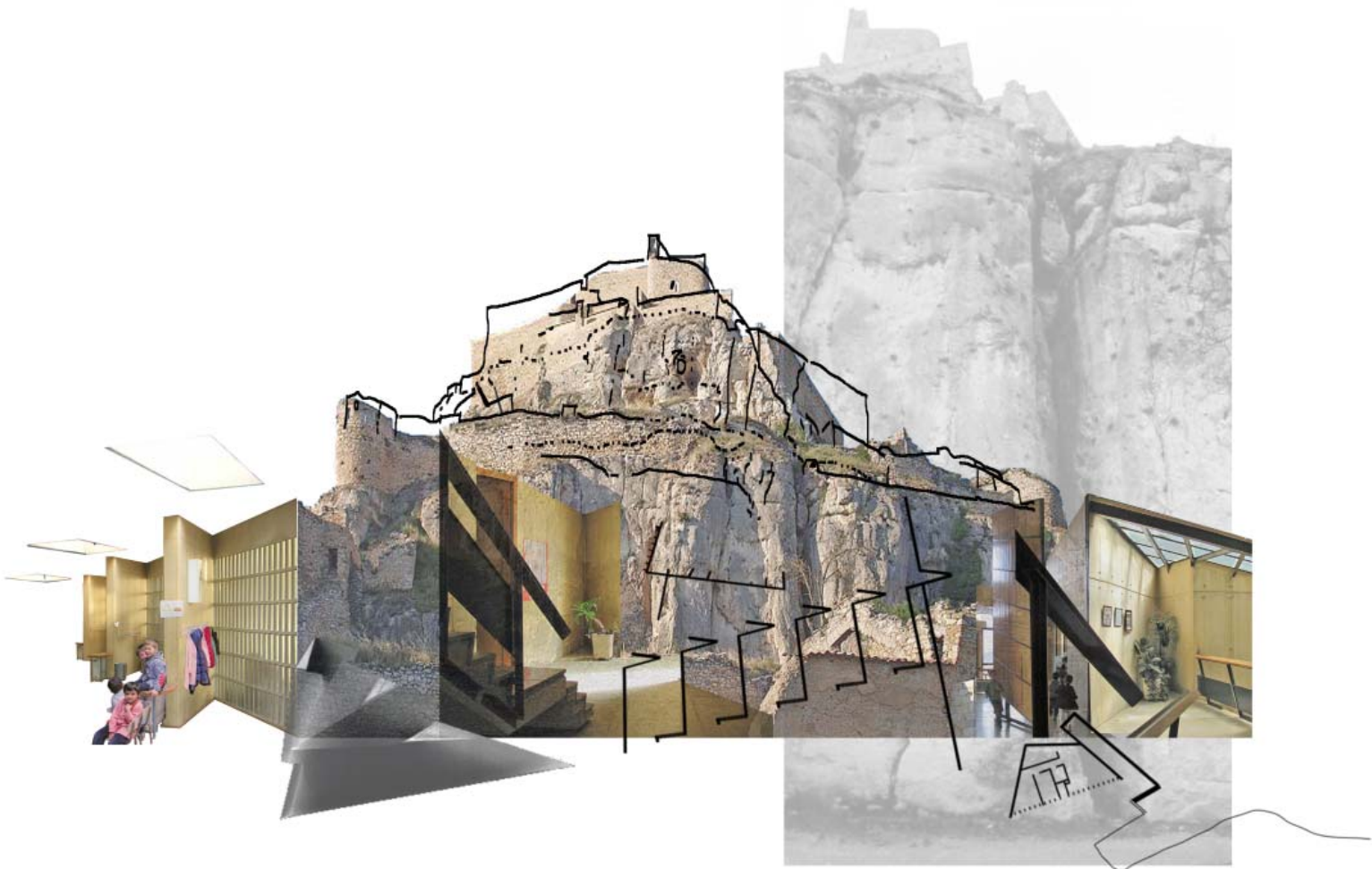


Fig. 3. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'escola-llar de Miralles/Pinós a Morella. Elaborat per l'autora.

La solució formal del projecte a Morella respon a un programa i a un encàrrec, però, tal com explica Enric Miralles (2001) en la seva darrera conferència sobre les pròpies eines projectuals, l'arquitectura apareix després de la solució formal. A diverses escales, des de la volumètrica fins a la del detall interior i l'acabat material, l'arquitectura afavoreix l'articulació dialògica i sociofísica entre l'escola i la ciutat. Dit d'una altra manera, la història es torna la base del projecte.

Els arquitectes fan d'historiadors, desenvolupant un profund treball de descomposició del temps i dels objectes amb els quals entren en diàleg (el solar, el paisatge, el castell i la ciutat històrica), entenent que tots ells no són objectes íntegres, sinó que són resultat d'una història de canvis, han estat destruïts, modificats, dividits i ampliat. Amb el projecte es desmunta la història i es torna a muntar de manera que els elements que sobreviuen són els que entren en diàleg.

Però el precedent en Miralles/Pinós també cal situar-lo en les actituds projectuals d'arquitectes com Alison i Peter Smithson, Aldo van Eyck, Louis Khan i Le Corbusier, arquitectes als quals Miralles va fer referència continuadament com queda constància en els seus escrits, però també en els exercicis que proposava als estudiants d'arquitectura de l'ETSAB. Miralles/Pinós reivindiquen una arquitectura que posa molta atenció a la complexitat de la realitat i també una resistència a la disciplina arquitectònica més rígida que simplifica la realitat mitjançant arquetips, models, tipologies, etc. Els arquitectes en cap moment neguen la contaminació entre projectes que es desenvolupen en paral·lel o en continuïtat, i és precisament això el que els dona una independència dins el seu context professional. Les formes triangulars i en zig-zag que eviten els angles rectes ja les havien experimentat en altres contextos prèviament, com l'Ajuntament d'Algemesí, el del Palau de Congressos de Granada o l'auditori de Salamanca, i les formes corbes que s'inicien en la planta del menjador de l'escola-llar continuaran en el cementiri d'Igualada.

Pel que fa als precedents en la darrera etapa professional de l'arquitecte Helio Piñón (2006), aquests s'inspiren en la reconstrucció d'edificis de referència, en el reconeixement d'una tradició de la qual considera que els arquitectes han d'aprendre i que amb el seu compromís tracta de recuperar: la tradició del Moviment Modern de les obres construïdes entre els anys trenta i els setanta de Le Corbusier, R. Schindler, G. Terragni, E.G. Asplund, A. Aalto, R. Neutra, M. Breuer, Mies van der Rohe, J. Utzon, A.E. Reidy, J.A. Coderch, J.M. Sostres, A. Jacobsen, etc. Piñón veu en aquestes obres qualitats que pensa que l'arquitectura contemporània ha perdut. Concretament, el rigor tècnic i la visualitat (Fig. 4).

El cas de l'institut de Piñón/García a Morella ha resultat ser paradigmàtic per observar la voluntat d'alliberar l'arquitectura de la història tipològica i del context històric i social, mitjançant una teoria de la modernitat basada en la història de Walter Gropius, de Mies Van der Rohe i de la Bauhaus.

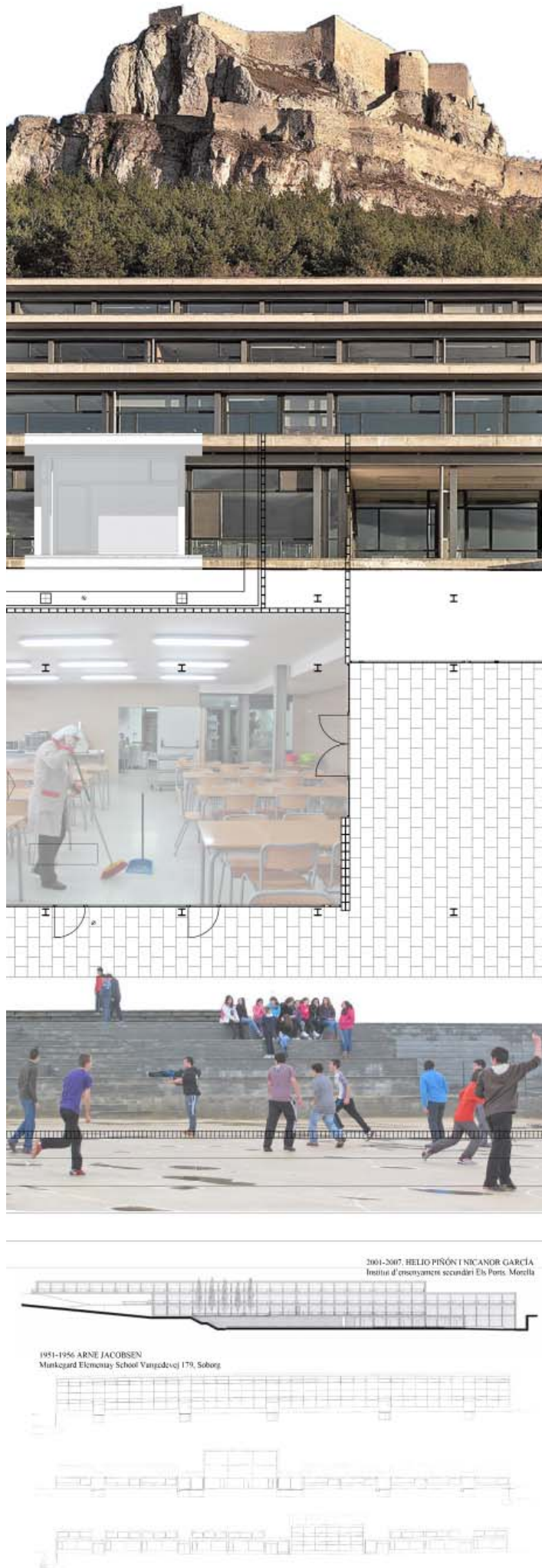


Fig. 4. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'institut de Piñón/García a Morella. Elaborat per l'autora.

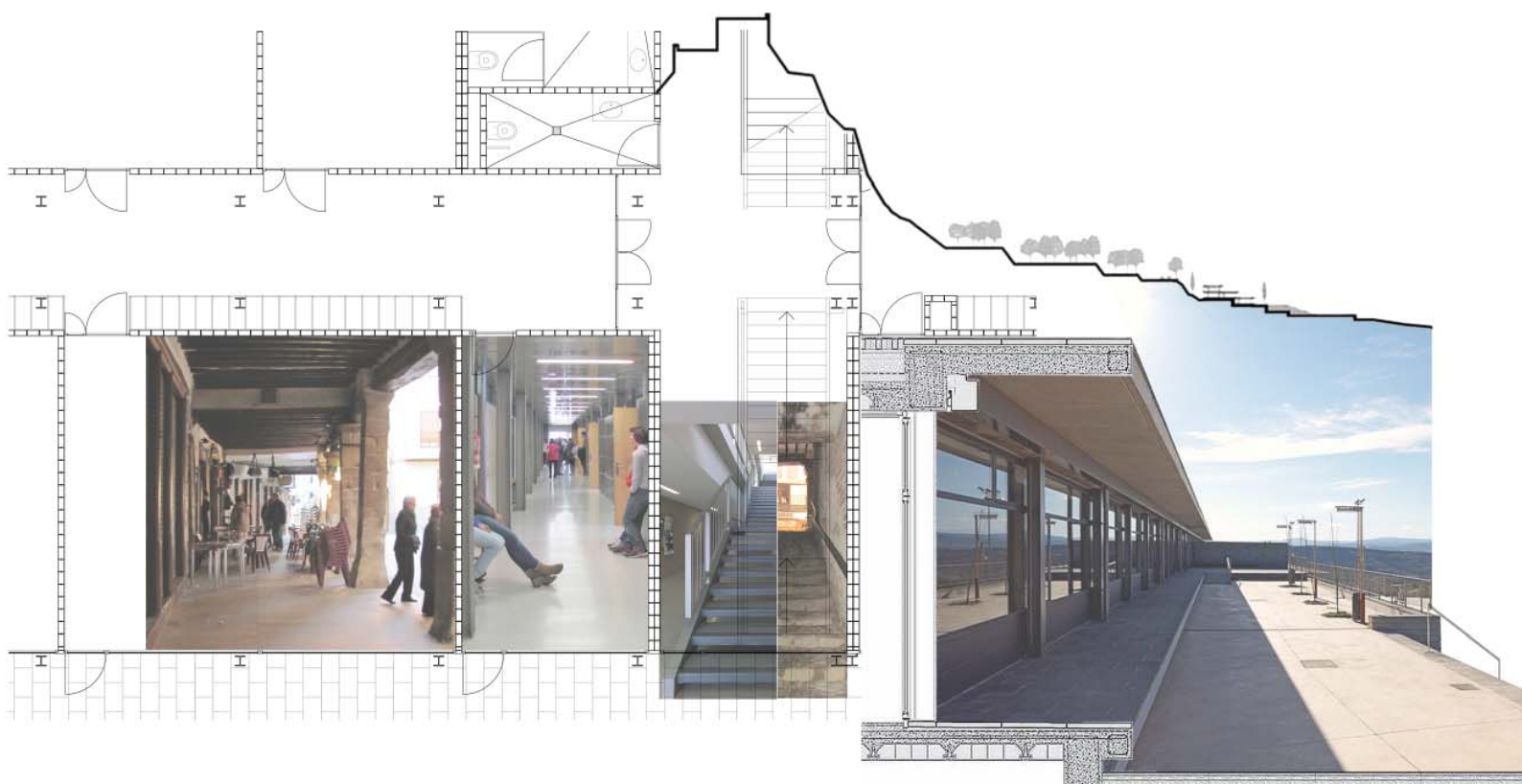
El projecte de l'institut dialoga clarament amb la història arquitectònica. L'arquitecte com historiador es posiciona clarament dins la tradició professional. L'inici de la visió històrica de Piñón té la seva explicació cap als anys setanta, quan es dissol l'efímera "Escola de Barcelona" que abanderava Bohigas, que havia intentat reincorporar la història i humanitzar el Moviment Modern. En aquell moment, els arquitectes catalans més avantguardistes es van deixar seduir per les idees del moviment postmodern, per Tafuri, per Rossi i per Venturi. Aleshores, Helio Piñón fa una passa enrere i es reafirma en la defensa del Moviment Modern més pur i original.

La teoria de la modernitat de Piñón reivindica l'evolució d'una tècnica constructiva experimentada i basada en uns principis internacionals, el que suposa una garantia de qualitat, com s'ha pogut corroborar parlant amb els operaris que s'encarreguen de les obres de manteniment. Però, com l'any 1952 ja va advertir Mumford (2014), en sobrevalorar la tècnica i rebutjar alguns símbols del passat, es rebutgen també necessitats, interessos, sentiments i valors humans.

Per a Piñón (2006) el programa és el que identifica els objectes que s'han de construir i no la tipologia. Dit d'una altra manera, la forma és el resultat de planificar les noves funcions. La utilitat i l'estètica d'aquesta forma en l'institut no s'inspiren ni en el lloc ni en el context físic i social de Morella. Com s'ha demostrat àmpliament a través de l'estudi etnogràfic, l'edifici ha modificat els costums de les persones. La seva forma final es contraposa, en el sentit utilitari, a la forma de l'edifici vell de l'institut. Amb el temps les persones s'han adaptat al nou edifici, i caldrà veure com, amb el temps, l'edifici s'adaptarà a les necessitats dels seus usuaris.

El diàleg entre el projecte i la ciutat històrica, com en diverses ocasions ha explicat l'autor, es basa en la contraposició de la identitat diversa dels artefactes de diferents èpoques, no en la imitació de models urbanístics històrics. La història del lloc i l'arquitectura específica de Morella no són una inspiració per al projecte, més enllà dels condicionants topogràfics. La història en aquest sentit no és la base del projecte. Piñón argumenta que les solucions finals de l'obra construïda són les mateixes que les de la ciutat per motius lògics: la topografia pronunciada obliga a adaptar les plataformes a les corbes de nivell, creant uns itineraris plans que són els passadissos de l'edifici, i els desnivells es resolen amb nuclis de comunicació verticals d'escalas (Fig. 5). Però aquesta comparació abstracta és pura lògica a posteriori i no es pot defensar des d'una visió fenomenològica perquè la morfologia urbana de Morella no té línies rectes ni perspectives com les de l'institut. Efectivament l'institut és un artefacte amb una identitat oposada als models urbanístics medievals.

Tot i això, Helio Piñón va mostrar interès pel futur de la ciutat històrica de Morella i va participar en els debats sobre la qualitat arquitectònica i el desenvolupament urbanístic de la ciutat i del territori, al mateix temps que desenvolupava el projecte de l'institut amb Nicanor García.



L'any 2003 es va formar a Morella un *Consell Assessor d'Arquitectura i Patrimoni* integrat per un grup de prestigiosos arquitectes catalans i valencians, i entre ells estava present Helio Piñón, que en aquell moment estava plenament implicat en el disseny de l'institut, que havia iniciat el 2001 i es va inaugurar el 2007. A més, el llibre *Urbanisme i vida a la Morella Medieval* de Josep Alanyà i Roig de la biblioteca de l'ETSAB és una donació d'Helio Piñón, tal com consta en la primera pàgina. Aquestes dades confirmen que l'arquitecte era coneixedor de la història del lloc, tot i que aquest coneixement no el va convertir en una eina projectual. El projecte és coherent amb la proposta de dialogar amb la història mitjançant la contraposició.

En resum, comparant l'escola-llar i l'institut de Morella —des de la prefiguració, des de la configuració i des de la refiguració— hem vist que el precedent en l'obra dels arquitectes és acumulatiu i es basa en diferents principis que no són excloents, és a dir, no és un o l'altre, sinó un equilibri diferent en cada autor. D'una banda hi ha la pròpia experiència acumulada, de l'altra els principis deduïts d'exemples internacionals i/o els principis deduïts d'exemples locals. En les seves explicacions Miralles/Pinós reivindiquen de forma clara els principis deduïts d'exemples locals, mentre que Piñón posa en valor fonamentalment els principis deduïts d'exemples internacionals.

Fig. 5. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'institut de Piñón/García a Morella. Elaborat per l'autora.

Per últim, cal destacar que altres projectes a Morella com el de la rehabilitació de l'Ajuntament, o la construcció del centre de salut dins l'església de Sant Miquel, fets amb una visió de gran respecte a la memòria i a la història, han aconseguit ser més interessants i culturalment més innovadors per la ciutat que altres de nova planta. Precisament per l'esforç de conservació de les preexistències, de no enderrocar en excés, de recuperar relacions amb l'entorn immediat. No hi ha dubtes del fet que la qualitat del projecte d'un arquitecte que pensa i millora la forma urbana és molt millor. Mentre que el centre de salut ha reactivat un node important de la ciutat, una església situada en un emplaçament privilegiat del carrer principal i a prop d'un portal d'accés de la muralla, la rehabilitació de l'Ajuntament ha recuperat una petita plaça exterior per obrir els baixos de l'edifici a la ciutat amb grans vidres que ens mostren una sala d'exposicions. En aquests casos l'arquitectura fa ciutat, donant continuïtat a la història (Fig. 6).



Fig. 6. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració a Morella. Elaborat per l'autora.

7.2 CONCLUSIONS HIPÒTESIS ESPECÍFIQUES.

HIPÒTESI 1

La forma urbana és una matèria arquitectònica. El seu estudi és un procediment analític i projectual alhora.

D'acord amb Rossi (1975) la ciutat és arquitectura, és objecte d'estudi en si mateixa i és un organisme viu, que s'ha transformat a diferents velocitats al llarg dels segles. Estudar Morella en profunditat: la seva forma utilitària i artística, la seva evolució, el lent procés configuratiu, etc., ha estat útil per entendre les formes urbanes del passat i per observar com alguns arquitectes han utilitzat la història per desenvolupar mètodes de projectació, donant continuïtat a la cultura de construcció del lloc. Aquestes regles abstractes que es reconeixen en la forma construïda, no obliguen a l'arquitecte a una actuació concreta, perquè són de tipus conceptual, no figuratiu.

La part analítica de la forma urbana es considera un projecte, perquè implica una historicació de la "realitat" dels fets. La historicació de la forma urbana té un caràcter projectual perquè els esdeveniments històrics, com afirmava Tafuri (1984), són una construcció. Aquesta acció que realitza l'arquitecte, a més de ser necessària i molt útil, és difícil i perillosa, ja que com qualsevol altra historicació està sotmesa al risc d'invenció o de deformació. Per poder avançar des de la disciplina arquitectònica caldran futurs estudis que, com aquest, reivindicuin el camp de recerca de la ciutat. Cal desterrar el mite que sosté que altres disciplines com la història, la geografia o l'antropologia, tenen més autoritat per fer aquests estudis. A més, en l'anàlisi de la forma urbana no només té cabuda la ciutat tal com és, sinó també totes les ciutats que podrien haver estat. Per a l'arquitecte, la història de l'arquitectura és una història de problemes i interessos compartits amb els predecessors, i per tant, és una eina útil per pensar.

Queda demostrat a través del cas d'estudi de Morella, que aprofundir en el coneixement de la forma urbana requereix un procés de producció que és al mateix temps artístic i tècnic, i que els arquitectes tenen la formació i les eines per desenvolupar-lo (Saura, 1997). Els resultats de l'estudi a Morella parlen de l'evolució de les formes a les diferents escales, des del territori fins al detall constructiu d'un habitatge, des de la propietat pública a la privada, etc. Les superposicions de diferents capes d'informació dels plànols permeten visualitzar una possible centuriació del territori, una evolució dels camins que reconeix el valor dels més antics i les traces dels desapareguts, etc. Els plànols sobre la forma urbana de Morella elaborats en aquesta tesi representen un projecte arquitectònic de reconstrucció del passat, que té conseqüències en el present i obre la porta a seguir investigant en el futur.

Pel que fa als mètodes d'anàlisi de la forma urbana el que es comprova amb el cas d'estudi és que el coneixement morfològic i el Space Syntax són eines complementàries. Amb els estudis morfològics, s'ha analitzat l'estructura de Morella, les fases de desenvolupament i els diferents tipus d'edificació segons l'ús obert a la comunitat o domèstic. Han servit per identificar característiques identitàries que tenen a veure amb la disposició dels edificis de majors dimensions dins el nucli, amb els enginys per fer créixer els habitatges amb balcons en voladís, porxos i passatges coberts, o reproduint avançaments sobre el carrer que s'han consolidat amb formes orgàniques, creades des de la iniciativa particular i no sota criteris uniformats de planificació urbana. Un cas que ha resultat especialment interessant és l'estudi de la morfologia de les parcel·les. A més d'observar del seu origen a partir de les seves dimensions, s'han visualitzat formes d'agregació arquetípiques, divisions i sumes de parcel·les i creixement de finques que han privatitzat passos oberts en el passat. Aquesta memòria en la forma ha de convertir-se en una eina projectual en les petites reformes d'habitatges o de l'espai obert, per tal de reivindicar el passat en un treball de descomposició i d'integració dels elements que conformen els llocs i els projectes, de manera que clarament es puguin aïllar en trossos.

Els estudis amb l'eina informàtica de Space Syntax (Hillier, 1996), *Depthmaps*, han conduït la recerca morfològica cap a l'estudi de la memòria en la forma urbana. Si la intuïció arquitectònica ha fet possible deduir unes regles morfològiques a Morella, Space Syntax a més de confirmar alguns aspectes intuïtius, ha permès investigar relacions formals oblidades a la ciutat. El millor exemple és el de la porta de la muralla vora la Torre Alòs, actualment desapareguda. Els estudis amb Space Syntax demostren la seva importància en el passat dins de la ciutat. Mostren una incongruència entre la realitat existent al lloc i l'alt valor d'accessibilitat que li confereix l'anàlisi. Aquest és un clar indicador del fet que alguna cosa ha canviat, i en el passat aquesta porta va tenir un paper destacat a la ciutat. L'estudi de Space Syntax s'ha complementat amb dades, informes i fotografies històriques. Finalment s'ha demostrat que la història d'aquest lloc, és la de l'acumulació de problemes mal resolts. A més a més, Space Syntax ha servit per fer la comprovació científica del fet que un canvi petit com l'aparició d'un nou carrer, la urbanització d'una àrea agrícola, o la desaparició d'un camí, té repercussions sobre la totalitat de la ciutat.

HIPÒTESI 2

L'estudi profund de la forma urbana és una eina projectual que no limita al projectista, sinó que li dóna eines creatives.

La tesi demostra que la utilització de Morella com a base creativa dels projectes, només es pot fer des d'una visió històrica dels

mateixos arquitectes i a partir de l'ús de metodologies que analitzen les formes concebudes com utilitàries i artístiques. Hi ha doncs una correspondència entre la visió històrica general dels arquitectes i la possibilitat d'utilitzar el context històric com a eina creativa projectual. És precisament una història de l'arquitectura com la de Spiro Kostof (1985), que situa l'arquitectura en el seu context físic i social, amb plànols i dibuixos, la que permet a l'arquitecte utilitzar la història de forma creativa.

L'anàlisi del procés històric de configuració del territori no té com a objectiu la conservació del lloc "original", ni molt menys el retorn al passat que ja no hi és, sinó la identificació de les bones pràctiques reproductives que proporcionen regles constructives, d'assentament i/o relacionals per continuar els treballs de renovació i creixement amb visió col·lectiva, segons criteris i formes actuals i innovadores. Parlar de l'evolució de les formes al llarg dels segles a Morella, visualitzant en el temps els traçats que perduren, els que desapareixen i els que es creen de nou és una eina de projecte.

Dibuixar el lloc és l'eina principalment arquitectònica per comprendre'l, però també per transformar-lo. L'arquitecte a diferència del topògraf o del geògraf, comprèn per transformar. És evident que l'arquitecte disposa d'una gran quantitat d'informació relacionada amb els llocs en els quals ha d'intervenir i que després d'acumular informació en excés, tindrà la necessitat de filtrar aquesta informació seleccionant els interlocutors i triant amb cura amb quins objectes centrar el diàleg. La consciència de la inevitable reducció de la complexitat obligarà a l'arquitecte a ser extraordinari en la selecció d'interlocutors que s'explica habitualment a través dels plànols d'emplaçament.

El cas de l'evolució de les terres al voltant de les muralles és un bon exemple de com el dibuix es converteix en l'eina per comprendre el lloc. La muralla de Morella tal com l'entenem avui en dia és el resultat del creixement de l'edificació en el darrer segle. Al llarg de tots els segles anteriors la muralla no era una frontera de divisió entre el camp i la ciutat, ja que són nombrosos els documents (imatges, plànols, fotografies) que mostren els horts en la part perimetral interior, sota el castell, etc. La muralla ha patit molts canvis en la seva funció, ha servit de defensa i ha quedat desfasada en aquest aspecte, però tal com va escriure Alberti l'any 1485 (1991), l'espai obert dins i fora de les muralles estava dedicat a la llibertat pública. Antigament la muralla de Morella no era una frontera rígida per la vida de les persones sinó un llindar, un projecte obert que definia les àrees de major interacció social a les seves portes, on es regulava el comerç diferenciant formal i informal.

Queda demostrat que estudiar la forma urbana és útil per comprovar que les formes físiques s'han anat adaptant als canvis socials. Si en el passat eren falses les dicotomies que presenten com a realitats oposades el camp i la ciutat, o l'espai dins i fora de les muralles, també

podem canviar el futur per tal que aquestes realitats tornen a dialogar de manera harmònica. Quan es comprova que la història no sempre ha estat fixa, es demostra que el futur pot ser diferent. En aquest aspecte la història es torna una eina creativa que obre la ment a noves possibilitats futures.

Per poder parlar de l'origen dels objectes arquitectònics a través de la continuïtat i la transformació de les traces és necessari establir mecanismes de comparació cultural entre les diferents civilitzacions i/o cultures que han deixat la seva petjada en el lloc. Tal com afirma Spiro Kostof (1992), l'arquitectura i l'urbanisme d'època romana, àrab, o de l'època dels primers cristians la podem reconèixer millor com més informació tinguem sobre cadascuna de les cultures, sobre l'estructura de la societat en diferents períodes de la història i en diferents parts del món. D'aquesta manera entenem la forma urbana com un esforç col·lectiu de comunitats diverses que amb els seus coneixements adquirits han estat capaços de superposar les millores necessàries per adaptar les formes a les seves necessitats d'ús. Aquest coneixement cultural sobre l'arquitectura s'adquireix a través de múltiples veus i punts de vista, és un coneixement dialògic que creua coneixements diacrònics (històrics), sincrònics (socioeconòmics), sintòpics (arquitectònics) i diatòpics (geogràfics).

Un factor determinant en la lectura de l'entorn construït és la continuada recerca de la bellesa en les formes urbanes. Les formes arquetípiques han influït en el disseny de la ciutat i en la imatge que els avantpassats han volgut immortalitzar a través de les imatges. Morella apareix representada en nombrosos gravats, que com hem vist repeteixen una vegada i una altra els mateixos punts de vista, que han servit al llarg de la història per explicar als qui mai han estat com és la ciutat. Són per tant representacions que expliquen la ciutat de manera consensuada pels artistes al llarg dels segles. Aquest tipus de coneixement és cultura de la ciutat, i, com més cultura té l'arquitecte més capaç és de llegir l'entorn construït i més capacitat té d'establir un diàleg interessant amb la història del lloc.

HIPÒTESI 3

Entendre l'espai-temps propi de l'arquitecte és imprescindible per entendre la seva obra.

A partir dels estudis prefiguratius, tal com els entenia Paul Ricoeur (2003), entenem que les diferents intervencions arquitectòniques sempre responen a unes idees planificadores, a unes normes reguladores, a unes determinades solucions tècniques disponibles que s'emmarquen en un context històric concret. L'estudi de diferents intervencions projectuals a Morella s'ha fet posant en relació l'obra

construïda amb la informació disponible sobre l'espai-temps propi de cada arquitecte. Sense entendre el context no podem entendre el seu posicionament en la teoria i/o en la pràctica professional. Les obres avaluades inclouen treballs de restauració, de rehabilitació i d'obra nova.

El primer autor estudiat és Alejandro Ferrant Vázquez, un dels principals arquitectes restauradors espanyols del segle XX, que va deixar una forta petjada a Morella amb les nombroses obres de restauració desenvolupades en els monuments en un període continuat entre 1940 i 1972, que altres arquitectes han continuat fins a l'actualitat. A finals dels vuitanta i principis dels noranta, Miguel del Rey i Francisco García van proposar dues intervencions amb estratègies diferents per recuperar edificis històrics incorporant nous usos. La proximitat tant física com temporal de les intervencions fan possible la comparació entre l'actitud projectual dels arquitectes. Miralles/Pinós i Piñón/García són els arquitectes encarregats de projectar dos edificis educatius nous de gran dimensió, en aquest cas a un ritme consecutiu, primer s'inicia l'escola l'any 1986 i 15 anys més tard l'institut, establint un diàleg contemporani sobre el paper de l'arquitecte en intervenir en ciutats carregades d'història, que encara és vigent.

El primer cas és la millor evidència del fet que l'espai-temps propi de l'arquitecte condiona l'obra arquitectònica. Les tècniques aplicades a la restauració en els treballs d'Alejandro Ferrant Vázquez estan marcades pel període històric i polític del país. L'arquitecte va treballar a Morella durant quasi tot el Franquisme i a través d'aquest exemple s'ha pogut indagar sobre els debats interns de la professió quan es parlava sobre diferents principis: la restauració "estilística" que va predominar al país a principis del segle XX i les tendències europees "conservacionistes" que tenien alguns defensors actius durant la Segona República, que precisament van ser els "mestres" de Ferrant.

El franquisme va suposar una desconexió total amb els corrents europeus de pensament més moderns i va fer una demanda molt clara als arquitectes: recuperar un passat gloriós. Però també va suposar una llibertat total pels professionals, als que no se'ls exigien estudis històrics ni arqueològics, ni expilacions sobre els criteris d'intervenció. Aquesta és la raó per la qual no hi ha més remei que avaluar l'obra construïda i buscar les fotografies anteriors per poder analitzar els canvis. Ferrant va ser crític amb els veïns de Morella pel seu poc interès en la conservació de les muralles i va denunciar el mal estat dels monuments, en els quals va intervenir realitzant renovacions i adicions, que tal com exigia l'època, van restablir els monuments en un grau d'integritat que potser no havien tingut mai.

S'ha refutat amb aquest cas, però també amb els altres estudiats en la tesi, que l'espai-temps propi dels arquitectes, és determinant per entendre l'arquitectura en relació amb altres arquitectures i a la història de la professió.

HIPÒTESI 4

El projecte és tangent a l'autor, el que significa que l'explicació de l'autor no és l'únic factor determinant.

A principis del segle XX Mijaíl Bajtín (1982) anunciava que l'obra —sigui literària o arquitectònica— és tangent a l'autor. Els textos de Bajtín han influenciat les ciències socials humanes des de l'estructuralisme cap a la dialogia. Des de la teoria dialògica aplicada a l'anàlisi de l'arquitectura a més de conèixer les intencions dels autors, és necessari observar la seva inserció en el context sociofísic i el seu ús específic pels grups socials als quals va destinat.

Des dels estudis prefiguratius sobre el cas d'estudi s'han conegut algunes eines projectuals dels arquitectes, des dels estudis configuratius s'han vist materialitzades les idees en els edificis i des dels estudis refiguratius s'ha avaluat l'ús. Però l'edifici no es pot entendre atenent aquests parts per separat sinó com la síntesi de totes les parts.

En el cas de l'escola-llar, a partir de les explicacions dels autors entenem les principals estratègies projectuals per fer interactuar el nou edifici amb el castell, fragmentant el volum per no fer-li competència; amb el paisatge, creant unes cobertes planes en forma de bancals que no tapen el paisatge; i des de dins, obrint les visuals cap al paisatge a cada racó en una fluida continuïtat visual des de l'interior cap a l'exterior. Però a més d'aquestes estratègies projectuals definides pels autors, observem altres relacions en planta que mostren l'encertada integració formal amb l'entorn com ara les formes triangulars de l'espai obert i de l'espai construït de la ciutat, o amb els baluards del castell de proporcions semblants a les de la coberta metàl·lica de l'escola vista des del castell. Les observacions sobre els usuaris són les que ens fan descobrir el moviment lliure en els descansos i el moviment endreçat que repeteix els rituals diaris d'accés i sortida de les aules.

Les principals estratègies projectuals de l'institut les descriu Helio Piñón i es poden resumir també com una sèrie de relacions amb la topografia, fent ús de la construcció esgraonada per adaptar l'edifici al fort pendent, sense tapar el paisatge, dibuixant unes cobertes planes que simulen els bancals del paisatge, i des de l'interior amb grans transparències cap a l'exterior per afavorir el contacte amb la natura i amb el lloc. La configuració de l'edifici es basa en el coneixement tècnic, la tradició internacional moderna i la visualitat. Les formes ortogonals de l'arquitectura responen a una malla o retícula que determina formes de partida, afirmant l'ortogonalitat i una concepció cúbica, de línies paral·leles. En aquest aspecte es podria considerar l'arquetip oposat a l'escola llar. Per últim, veiem que és a partir de les explicacions dels usuaris com es descobreixen en l'exemple les noves experiències espacials a les quals es van haver d'adaptar a l'inici, i veiem que efectivament s'entenen pels usuaris per comparació amb les seves experiències prèvies.

Malgrat que el discurs dels autors pot ser molt seductor, els arguments que serveixen per sostenir la relació entre el lloc i el projecte a escala arquitectònica en el cas d'estudi no serveixen a escala urbana. A escala urbana resulta determinant conèixer els valors de la col·lectivitat que aixeca les grans obres arquitectòniques, perquè factors com l'emplaçament han estat determinants com a part de l'encàrrec. Els arquitectes no van posar en dubte el planejament urbà, ni si els solars escollits per construir eren els més adients per afavorir la vida quotidiana dels habitants. Tot i que els edificis han de complir una funció utilitària, representen les esperances, els temors, les creences i la memòria dels que les construeixen, i, com a obres públiques, tenen la facultat de manifestar les concepcions fonamentals de la societat que les ha promogudes. L'escola-llar i l'institut són un bon exemple del fet que l'explicació de l'autor no és l'únic factor determinant per entendre l'obra arquitectònica.

HIPÒTESI 5

Existeix una relació qualitativa entre l'espai físic existent i el desenvolupament individual i social de les persones.

Són molts els autors que defensen la relació qualitativa entre l'espai físic i el desenvolupament individual i social de les persones (Muntañola, 2014; Gehl, 2014; Sennet, 2018, etc.). Per aprofundir en aquest coneixement són necessàries les tècniques etnogràfiques.

Els únics dos edificis en els quals s'ha estudiat l'ús (refiguració) mitjançant entrevistes són l'escola-llar i l'institut. Tot i que el nombre d'entrevistes no ha estat prou significatiu per extreure conclusions generals, el que s'ha pogut corroborar és que els usuaris aporten informació útil per comprovar si el que volia transmetre l'autor s'entén, però també informació interessant per l'arquitecte que va més enllà del que aquest havia pogut preveure. Les relacions entre usuaris estan condicionades per la ubicació del centre en el context geogràfic-social, per la construcció de l'edifici, per la distribució de l'aulari, per l'ús i aspecte dels patis, per la mida i ús dels espais comuns, per la vegetació, etc. Alguns d'aquests aspectes han estat descuidats en el projecte i les conseqüències es poden mesurar actualment.

Precisament en el cas de l'institut resulta molt interessant la reflexió que fa un usuari sobre els efectes de les formes dels espais comuns en les relacions socials dels que l'habiten. Els espais comuns dins de l'institut "nou" tenen forma de passadissos i els de l'antic eren claustres, per tant els canvis en la distribució de l'aulari són significatius. L'usuari observa que això ha empobrit les relacions entre professors, que abans a la força es creuaven cada dia i ara no, però també entre els alumnes que abans feien més pinya i ara es dispersen molt. Per tant, en comparació amb l'experiència prèvia dels usuaris ha empitjorat la

socialització en general. Si ho mirem des d'un altre punt de vista, els alumnes han guanyat llibertat principalment al pati, on se senten molt menys vigilats i tenen molt més espai per moure's, però la quantitat d'espai no és garantia de qualitat. Es poden observar desigualtats en l'ús del pati, on s'imposen els rols socials i culturals de manera més clara. Els nois ocupen l'espai central del pati i tenen papers actius en els jocs, ocupant l'espai de forma dinàmica, mitjançant les modalitats de joc més invasives, mentre que les noies ocupen racons i espais perifèrics, mostrant actituds més passives i estàtiques.

Creuant la informació que aporta una usuària de l'escola amb les observacions de l'ús de l'espai comú de l'edifici entenem que s'ha donat una desatenció a les necessitats dels més petits. La usuària afirma que s'ha pavimentat excessivament l'espai exterior, eliminant zones de terra per col·locar paviments durs. L'hora del pati és clau per observar com els infants es concentren en les àrees de terra i les àrees de paviment dur queden totalment desaprovechades. Són necessaris futurs estudis de diagnòstic sobre els patis, tant de l'institut com de l'escola, com també projectes que afavoreixin l'adaptació de l'espai obert a les diferents edats per tal de reequilibrar la tranquil·litat i la natura i diversificar el moviment donant resposta a la diversitat de necessitats.

Els usuaris dels dos edificis participen en el debat sobre la ubicació dels centres en el context geogràfic-social. Resumidament podem dir que en aquest aspecte les valoracions coincideixen bastant. Els aspectes més positius són la llum i les vistes que s'aconsegueixen, i la millora de la interacció amb l'entorn natural. Els més negatius, el camí escolar que no garanteix la protecció de les experiències sensorials molestes: vent, pluja i neu, fred i calor, ni la protecció del trànsit. La principal conseqüència és el retard en l'autonomia dels més petits. El camí escolar, per tant, és un altre aspecte que es podria millorar des de la ciutat.

En la tesi queda àmpliament demostrat que les qualitats de l'espai arquitectònic condicionen les relacions entre els usuaris, dins dels edificis i als espais exteriors.

HIPÒTESI 6

El context sociocultural i ambiental condicionen la construcció del territori.

En els petits nuclis urbans del territori rural la tendència generalitzada en tot el país és el decreixement de la població, que s'agreuja en el cas dels masos, abocats a un procés irreversible cap a l'extinció i l'oblit. La població fixada en el territori morellà actualment ha canviat notablement respecte a la del passat en hàbits i costums. Els profunds canvis en el treball i en el lleure han condicionat el desenvolupament

del territori, de les infraestructures de transport i comunicació, la jerarquia de circulació rodada i de vianants, la interacció social als espais lliures, verds i oberts, i la renovació dels edificis, públics i privats, i dels espais urbans. És per tant una evidència la petjada que el context cultural i social deixa en el territori rural. Encara que la tendència general sigui la davallada de població que del camp marxa a la ciutat, els caps de setmana i festius es produeix un èxode a la inversa que posa en evidència la necessitat de planificació.

El cas de Morella resulta un bon exemple per observar les conseqüències dels canvis que aquests moviments de població provoquen. Les més evidents són les que tenen a veure amb l'aparcament i la mobilitat, i amb el mercat immobiliari, per la repercussió en la imatge de la ciutat. La davallada de població a Morella ha provocat la disminució en la diversitat dels comerços oberts i en conseqüència s'ha incrementat la necessitat de desplaçaments de la població i el nombre de vehicles privats. D'altra banda, per rebre els visitants el cap de setmana s'han planificat grans bosses d'aparcament que tenen un notable impacte en la imatge de la ciutat. L'activitat del mercat immobiliari a Morella resulta excepcional en comparació amb altres pobles de la regió i aquesta renovació constant és fonamental perquè la vida a la ciutat continuï.

Malgrat que és necessari donar cabuda a aquesta activitat que dóna vida a la ciutat, no s'ha d'oblidar que l'espai que ens envolta té un impacte en les relacions entre les persones. Com afirma Muntañola (2014), l'espai construït ens deixa fer unes coses i no unes altres, des del punt de vista de la mobilitat, però també de les pràctiques socials com passejar, comprar, explorar i comunicar, etc. Els arquitectes i urbanistes ho podem posar molt difícil si no som sensibles a les necessitats fonamentals dels usuaris i a la qualitat cultural de les seves relacions interactives, entre subjectes i amb el medi.

Per aquest motiu, la participació dels habitants en els debats que qüestionen la realitat sociofísica existent és important i pot aportar dades significatives a l'arquitectura i a l'urbanisme. L'òrgan de participació que s'ha avaluat a Morella és el consell d'infància, precisament perquè la infància és un col·lectiu vulnerable però també perquè incidir en la participació des de la infància és la millor garantia de futur per una ciutadania compromesa amb les millores de la ciutat.

El fet de voler formar part del col·lectiu de ciutats integrades en el programa CAI, Ciutats Amigues de la Infància, ja mostra una voluntat política del municipi d'avançar cap a un model de ciutat més inclusiva, i obliga a fer una autoavaluació de la realitat sociofísica existent a la ciutat per part de les institucions, el que es valora molt positivament. Aquesta autoavaluació es converteix en la candidatura que UNICEF estudia, a partir dels indicadors que han establert els membres del grup de recerca GIRAS (ETSAB-UPC). La mateixa autoavaluació és útil per identificar mancances en les condicions sociofísiques, que es poden traduir en projectes urbanístics i arquitectònics que milloren

l'experiència autònoma de l'espai de la ciutat, l'activitat lúdica individual i/o col·lectiva a prop de les cases, les zones verdes en tremes d'accessibilitat i de mescla intergeneracional, i la prioritització de la salut davant els problemes de contaminació de qualsevol classe.

Però tant l'arquitectura com l'urbanisme no són un àmbit exclusiu de polítics i "tècnics" i per canalitzar la participació directa dels infants, els consells infantils són una eina eficaç. En el cas de Morella, ha servit per millorar les àrees de joc, però també ha donat l'oportunitat als infants de manifestar necessitats que estaven passant desapercebudes. Un perill d'aquesta eina de participació que genera una certa por és la possible creació de frustració dels nens en el cas que es posin d'acord amb alguna millora i que aquesta no es desenvolupi. Per evitar aquest problema cal que cadascú desenvolupi la seva tasca, els infants poden ajudar a identificar les mancances i a detectar problemes a millorar, i fins i tot a proposar les millores, però no han de fer el paper del tècnic decidint la solució més adient. És un error traspasar aquesta línia, i pot anar en contra de la qualitat de l'espai. Si considerem que és una actitud totalitària transmetre l'autoritarisme del tècnic al nen, cal reconèixer que també ho és transmetre l'autoritarisme del nen al tècnic. S'ha de mantenir una distància crítica necessària. La solució a aquest conflicte està en mans dels adults que dirigeixen el consell, que han d'evitar situacions com mostrar un catàleg i demanar als infants que trien els jocs infantils que més els hi agraden. Aquesta és una responsabilitat dels tècnics.

És per tant, una eina eficaç la de la participació en el programa CAI i la participació directa dels infants en les decisions sobre com millorar la ciutat, però sempre que es faci amb molta responsabilitat, per no crear falses expectatives i per no caure en solucions arbitràries.

HIPÒTESI 7

L'estudi de l'experiència de l'espai a Morella ha inspirat el disseny arquitectònic d'alguns arquitectes.

L'anàlisi de l'ús de les formes construïdes és una eina per mesurar la qualitat de l'arquitectura. A partir de Jan Gehl (2014), entenem que un espai arquitectònic de qualitat és aquell en el qual és possible trobar totes les qualitats urbanes, on els requisits funcionals de les persones interaccionen de manera natural i són els llocs on les persones volen estar. Els bons espais urbans, els que millor funcionen en qualsevol lloc del món, despleguen una adequada implementació de factors qualitius: protegeixen el vianant del transit de vehicles i de les experiències sensorials molestes (vent, pluja, neu, etc.) a més ofereixen possibilitats de caminar, quedar-se, seure, mirar, parlar, jugar, etc. i a més proporcionen una experiència estètica harmoniosa, on les proporcions, els materials, els colors i els detalls reforcen i enriqueixen

la resta de qualitats de l'espai. Allà on es donen totes aquestes condicions, hi ha qualitat de l'espai arquitectònic, i en la ciutat històrica en trobem molts exemples.

Però els paràmetres també ens serveixen per identificar el que no funciona i projectar millores de l'espai amb una intenció clara, que ha de ser la millora de la vida de les persones. A Morella, s'han identificat casos d'imitació d'edificis i formes urbanes del passat, que no han aconseguit l'ús desitjat, i per tant s'han convertit en espais insegurs i buits. També es localitzen nombroses edificacions vora la muralla que trenquen amb les qualitats de jerarquia i escala adequada que té la ciutat històrica, amb altures que sobrepassen excessivament la muralla i interrompen la secció esgraonada que garanteix les vistes al paisatge des d'altres llocs públics i/o privats. També observem que la falta d'escala humana en les plantes baixes ha empitjorat de forma notable la vida en alguns carrers que els vianants eviten pel perill que suposa la desprotecció davant dels vehicles.

Tots aquests aspectes observats són conseqüència de l'urbanisme i l'arquitectura del segle XX, que en aquests aspectes no ha sabut preservar les qualitats ambientals preexistents a la ciutat de Morella, però la tendència actual camina cap al posicionament de la vida en el centre dels dissenys i les experiències que s'estan aplicant arreu del món per pacificar els carrers i millorar el trànsit dels vianants poden ser útils també per millorar Morella, a partir d'una reordenació de les prioritats dels seus carrers.

Algunes regles generatives importants que s'han deduït a partir d'observacions a Morella tenen relació directa amb els rituals i costums que defineixen una xarxa jeràrquica de carrers i/o amb les relacions visuals específiques que del lloc, que li donen identitat. El concepte de "visualitat calidoscòpica" resumeix unes regles que cal tenir en compte en qualsevol projecte a Morella, que són particulars i al mateix temps universals: les vistes des de dalt cap a baix, les vistes des de baix cap a dalt, les vistes horitzontals, les vistes al fons i les vistes a l'horitzó. Aquestes vistes de l'espai històric estan basades en l'escala humana i generalment es repeteixen de forma quotidiana, generant esdeveniments que activen els espais, ja que capturen la cultura de la construcció del lloc. De la mateixa manera que l'espai urbà ha de preservar aquestes qualitats de l'experiència humana en el medi construït, la nova arquitectura les pot reproduir, entrant en diàleg de forma directa amb els rituals i costums dels habitants. Una vegada més, cal destacar la sincronització entre l'experiència de l'espai a la ciutat i a l'escola-llar de Miralles/Pinós, que demostra l'atenta mirada dels arquitectes sobre la ciutat històrica i sobre el seu ús.

7.3 CONCLUSIONS GENERALS / GENERAL

CONCLUSIONS / CONCLUSIONES GENERALES

CONCLUSIONS GENERALS

D'una banda, el que es demostra en aquesta tesi és que la ciutat és el cas d'estudi comú que permet relacionar el coneixement històric de la forma urbana, l'arquitectura contemporània que innova per millorar la vida de les persones i, finalment, la vida i els costums dels habitants del lloc. És a dir, la ciutat permet observar el diàleg interactiu entre les tres aproximacions diferents de la recerca arquitectònica.

Des del punt de vista de la configuració de la ciutat el que interessa és saber com poden les petites ciutats històriques més enllà de la seva supervivència com evidència d'una civilització arquitectònica extraordinària, aconseguir el seu propi desenvolupament alternatiu al de les metròpolis. Per aconseguir-ho és necessari que es reivindiqui el patrimoni arquitectònic, territorial, ambiental i paisatgístic, i condicionar el disseny perquè cada lloc segueixi les seves pròpies regles configuratives. És a dir, cal relacionar els nous projectes amb la història. Tot aquest complex procediment és analític i projectual alhora i serveix per retrobar rols, funcions i instruments de govern i de reactivació creativa de la relació entre Morella i el seu territori.

Queda demostrat que l'estudi de la configuració històrica de la forma urbana ajuda a l'arquitecte a prendre millor les decisions, i no suposa un límit a la creativitat ni obliga a desenvolupar una actuació concreta. La visió històrica ajuda a afinar la intuïció per entendre el que no es pot fer al lloc, ajuda a preveure possibles disfuncions futures en la vida urbana, i això requereix un compromís per part de l'arquitecte amb el lloc i amb la ciutat. Hem vist a través d'exemples que quan l'arquitecte s'involucra en la política i en la definició de les polítiques, quan interpreta el que hi ha i imagina el seu millor ús en el futur, l'arquitectura que sorgeix té un lligam més fort amb el lloc i amb els seus habitants.

L'anàlisi morfològica de la forma urbana i el Space Syntax són eines útils que d'una banda, serveixen per comprovar quines relacions interactives potencien les noves intervencions en llocs històrics i quines desactiven. Veiem com aquestes eines poden demostrar que un petit canvi en la forma urbana afecta a la totalitat de la ciutat. D'altra banda, poden ser útils durant el procés de disseny, no per a projectar, sinó per a comprovar com els dissenys milloren la ciutat.

En l'anàlisi de les obres arquitectòniques, s'ha indagat sobre el discurs prefiguratiu de l'arquitecte, sobre les seves idees, les seves teories i els seus mètodes de projectació. A través de l'estudi i comparació de l'arquitectura de Miralles/Pinós i Piñón/García s'entén que els arquitectes treballant a Morella han utilitzat diferents principis de

la història de l'arquitectura, locals i internacionals. Analitzar l'espai-temps propi de cada arquitecte ha estat útil per entendre la seva obra, però també hem vist que l'explicació de l'autor no és l'únic factor determinant. Aquesta anàlisi s'ha hagut de complementar amb un estudi configuratiu de les obres construïdes i amb un estudi refiguratiu per comprovar si les idees de l'autor són fàcilment perceptibles per part dels usuaris. Creuant les diferents veus i punts de vista s'ha pogut realitzar una lectura diferent de les anteriors.

Però, un projecte d'arquitectura pot tenir un discurs espacial que ens sedueixi, i al mateix temps no afavorir la interacció amb el context sociofísic a escala urbana. Es comprova d'aquesta manera que els arguments que són útils per sostenir la relació entre història i projecte a escala d'objecte arquitectònic no serveixen a escala urbana.

Per últim, es pot observar que és necessària l'experimentació per part dels arquitectes i de la cultura local per introduir una modernitat específica sense perdre de vista que, tot i que sempre hi ha moltes alternatives, no són arbitràries. Veiem que és necessària una distància crítica per a poder analitzar si les innovacions han contribuït a millorar la ciutat. Morella ha aconseguit en els darrers dècades impulsar el disseny arquitectònic d'alta qualitat i, d'altra banda, preservar el seu patrimoni, demostrant que no és incompatible.

L'estructura configurativa de la ciutat ha estat sempre un equilibri entre la introducció de canvis i la preservació de la tradició, de la cultura local. Però, com totes les ciutats, Morella ha de seguir lluitant per preservar la vida de les persones. En el futur, ha de garantir aquest equilibri perquè si només s'impulsa la innovació, la ciutat pot sofrir destruccions inútils, però si s'impulsa només la tradició i la preservació, pot tornar-se un museu difícil d'habitar. I finalment, si una ciutat està morta, no serveix ni com a museu.

GENERAL CONCLUSIONS

On the one hand, the present study demonstrated that the city is the common case study in which the historical knowledge of the urban form, the contemporary design that innovates to improve people life and, finally, the rituals and settings of the inhabitants of the place converge. Specifically, the city allows us to observe the interactive dialogue between the three different approaches in architectural research.

On the other hand, a focus of the study was on the manner in which small historical villages not only survive as an evidence of remarkable architectural civilization, but can also achieve its own alternative development to the metropolis. Consequently, the proposal is to value its architectural, territorial, environmental and landscape heritage, while at the same time seeking the rules for the design, only

useful for each specific place. This implies bridging the gap between contemporary design and history. Through this complex analytical procedure roles, functions, instruments of government and a creative reactivation of the relationship between Morella and its territory could be rediscovered.

The results demonstrate that the study of the historical configuration of urban form helps the architect with better decision-making, and doesn't represent a limit to creativity, as it paradoxically provides more freedom. The historical perspective helps the architect understand what shouldn't be done in the place and also predict potential future dysfunctions in urban life. Needless to say, this requires a commitment from the architect to the place and the city. As it was previously illustrated, when the architect is involved in politics and in the definition of policies, when they evaluate the already existing and imagine the best possible use of the objects in the future, the architecture that emerges is defined by a stronger bond with the place and its population.

Urban Morphology and Space Syntax were employed as tools, which proved to be useful in the process of verifying which interactive relationships are promoted with the new interventions in historic places and which are interrupted. It was demonstrated that with the help of the aforementioned tools that a small change in urban form affects the entire city. Furthermore, they are useful in the process of designing, not to design specifically, but to see how designs improve the city.

In the analysis of architectural design, the main focus of study was the architect's speech. Concretely, the ideas and theories they want to communicate and their design toolbox. Through the study and comparison of the buildings designed by Miralles/Pinós and Piñón/García, we concluded that the architects working in Morella used different principles of the history of architecture, some local and some international. It was useful to analyse the individual space-time of each architect in order to fully understand the sensitive bond between thinking and making, although the author's explanation does not suffice to understand the architecture. This analysis was complemented by a configurative analysis of the buildings and a refigurative study with the aim to verify the users' perception of the space. Likewise, it was possible to achieve a different approach and to provide significant data by crossing the different voices and points of view.

Nevertheless, as attractive as an architectural design can be, it may not improve the interaction with its socio-physical context at urban scale. As a consequence, the useful arguments that support the connection between history and design at the architectural scale, aren't useful in analysing at urban scale.

Finally, it can be observed that it is necessary to allow architects and the local culture to experiment in order to introduce a specific

modernity, bearing in mind, however that, even though there are many alternatives, they are not arbitrary. The results lead to the necessity for a critical distance to analyse whether the innovations have contributed to improve the city. In recent decades, Morella has managed to promote high-quality architectural design and to preserve its heritage at the same time, proving the two are not incompatible.

The configurative structure of the city has always represented a balance between the introduction of changes and the preservation of tradition and local culture. However, like as all cities, Morella has to continue fighting to preserve people's lives. In the future, this balance must be guaranteed, given that when only innovation is promoted, the city is in danger of useless destruction, but when only tradition and preservation are promoted, the city could become a museum. Lastly, a dead city cannot even function as a good museum.

CONCLUSIONES GENERALES

Por un lado, lo que se demuestra en esta tesis es que la ciudad es el caso de estudio común que permite relacionar el conocimiento histórico configurativo de la forma urbana, la arquitectura contemporánea que innova para mejorar la vida de las personas y, finalmente, la vida de los habitantes del lugar. Es decir, la ciudad permite observar el diálogo interactivo entre las tres aproximaciones diferentes en la investigación arquitectónica.

Desde el punto de vista de la configuración de la ciudad lo que interesa saber es cómo los pequeños pueblos históricos pueden no sólo sobrevivir como evidencia de una civilización extraordinaria arquitectónica, sino, más importante aún, cómo pueden alcanzar su propio desarrollo alternativo a la metrópolis. Por un lado, es necesario poner en valor su patrimonio arquitectónico, territorial, ambiental y paisajístico y condicionar el diseño para que cada lugar siga sus reglas configurativas. Esto significa relacionar los nuevos proyectos con la historia. Este complejo procedimiento analítico y proyectual puede ayudar a reencontrar roles, funciones, instrumentos de gobierno y de reactivación creativa de la relación entre Morella y su territorio.

Queda demostrado que el estudio de la configuración histórica de la forma urbana ayuda al arquitecto a tomar mejor las decisiones, y no supone un límite a la creatividad ni obliga a desarrollar una actuación concreta. La visión histórica ayuda a afinar la intuición para entender lo que no se puede hacer en el lugar, a predecir posibles disfunciones futuras en la vida urbana, y esto requiere un compromiso por parte del arquitecto con el lugar y con la ciudad. Hemos visto con ejemplos que cuando el arquitecto se involucra en la política y en la definición de las políticas, cuando interpreta lo existente e imagina su mejor uso posible en el futuro, la arquitectura que surge tiene un lazo más fuerte con el lugar y con sus habitantes.

El análisis morfológico de la forma urbana y el Space Syntax son herramientas útiles que, por un lado, sirven para comprobar qué relaciones interactivas potencian las nuevas intervenciones en lugares históricos y cuales desactivan. Vemos como estas herramientas pueden demostrar que un pequeño cambio en la forma urbana afecta a la totalidad de la ciudad. Por otro lado, pueden ser útiles durante el proceso de diseño, no para proyectar, sino para comprobar cómo los diseños mejoran la ciudad.

En el análisis de las obras arquitectónicas, se ha indagado sobre el discurso prefigurativo del arquitecto, sobre sus ideas, sus teorías y sus métodos de proyectación. A través del estudio y comparación de la arquitectura de Miralles/Pinós y de Piñón/García se entiende que los arquitectos trabajando en Morella han utilizado diferentes principios de la historia de la arquitectura, locales e internacionales. Analizar el espacio/tiempo propio de cada arquitecto ha sido útil para entender su obra, pero también hemos visto que la explicación del autor no es el único factor determinante. Este análisis se ha tenido que complementar con un estudio configurativo de las obras construidas y con un estudio refigurativo para comprobar si las ideas del autor se perciben fácilmente por los usuarios. Cruzando las diferentes voces y puntos de vista se ha desarrollado una aproximación diferente aportando nuevos datos sobre la arquitectura.

Pero un proyecto de arquitectura puede tener un rico discurso espacial que nos seduzca, y al mismo tiempo no favorecer la interacción con su contexto socio-físico a escala urbana. Se comprueba de esta forma que los argumentos que sirven para sostener la relación entre historia y proyecto a escala de objeto arquitectónico no sirven a escala urbana.

Por último, se puede observar que es necesaria la experimentación por parte de los arquitectos y de la cultura local para introducir una modernidad específica sin perder de vista que, aunque hay muchas alternativas, no son arbitrarias. Vemos que es necesaria una distancia crítica para poder analizar si las innovaciones han contribuido a mejorar la ciudad. Morella ha conseguido en las últimas décadas impulsar el diseño arquitectónico de alta calidad y, por otro lado, preservar su patrimonio, demostrando que no es incompatible.

La estructura configurativa de la ciudad ha sido siempre un equilibrio entre la introducción de cambios y la preservación de la tradición, de la cultura local. Pero, como todas las ciudades, Morella debe seguir luchando para preservar la vida de las personas. En el futuro se debe garantizar este equilibrio porque si solamente se impulsa la innovación, la ciudad corre peligro de destrucciones inútiles, pero si se impulsa sólo la tradición y la preservación puede volverse un museo. Y, finalmente, una ciudad muerta no sirve ni como museo.

BIBLIOGRAFIA

CAPÍTOL 1. INTRODUCCIÓ

- Aalto, A. (1957). *Habitar Mejor*. Dins *Alvar Aalto de palabra y por escrito*. Madrid: El croquis Editorial.
- Alberti, L. B. (1485). *De Re Aedificatoria*; edició en castellà Rivera Blanco, J., i Fresnillo Núñez, J. (1991) Madrid: Akal.
- Botta, M. (2014). Arquitectura y memòria. *Ra. Revista de Arquitectura*, [S.l.], v. 16, 91-99.
- Bo Bardi, L. (1957). *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. (Tesi Concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura).
- Diller, E. (2015, juny 24). *La Vanguardia*, 30-31.
- Hays, K.M. (1998). *Architecture Theory Since 1968. An anthology of the pivotal theoretical texts that have defined architecture culture in the late twentieth century*. Cambridge: The MIT Press.
- Lucas, R. (2016). *Research methods for architecture*. London: L. K. Publishing.
- Mendoza, E. (2004). El arquitecto meditabundo. Reseña de Ignasi de Solà-Morales (1995) *Diferencias*. Topografía de la arquitectura contemporània, Barcelona: G. Gili. *Revista de libros*, (95) 24-26. Madrid: Fundación Caja Madrid. Recuperat de https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3985&t=articulos
- Mininni, M. (2017). *Matera Lucania 2017 Laboratorio Città Paesaggio*. Macerata: Quodlibet.
- Miralles, E. (2009). *El Croquis* 144. EMBT 2000-2009. Madrid: El Croquis editorial.
- Moneo, R. (2003). Serie de documentales “Elogio de la Luz”, Rafael Moneo “coraje y convicción”, Producido por TVE, 2’:04”.
- Moore, A., i Campbell, E. (2000). *From Hell*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Montaner, J. M. (2011). *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporànea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Muntañola, J., i Muntanyola, D. (2012). La arquitectura desde lo salvaje. Dins *Arquitectura e investigación* (p. 35-58). Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica.
- Muntanyola, D., i Muntañola, J. (2019). Reseña de Richard Sennett (2018) *Building and Dwelling: Ethics for the City*. London: Allen Lane. *Revista Española de Sociología* (Vol. 28). <https://doi.org/10.22325/fes/res.2019.20>
- Noë, A. (2015a). Alva Noë: «Strange Tools: Art and Human Nature». Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=VcidL9uXw6A>
- Noë, A. (2015b). *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York: A division of Farrar, Straus and Giroux.
- Piñón, H., 1997. *El sentido de la arquitectura moderna*. Barcelona : Edicions UPC, Universitat Politècnica de Catalunya, 27-29.
- Rossi, A. (2018). *Posicionamientos/Aldo Rossi*; traducció Francesc Serra. Barcelona: Gustavo Gili.
- Saura, M. (1988). *Architecture and the law in Early Renaissance urban life: Leon Battista Alberti's De re aedificatoria*. U.C. Berkeley. (Ph.D. dissertation).
- Saura, M. (2009). Building codes in the architectural treatise de re Aedificatoria. Dins *Proceedings of the Third International Congress on Construction History* (p. 1309-1316), Cottbus-Berlin.
- Scarpa, C. (1978). Dins Rodighiero, B. (2003) Carlo Scarpa y el relato de Castelvecchio. *Arquitectura y hermenèutica*, p. 71.
- Sennett, R. (2013). *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo; Hemos perdido el arte de hacer ciudades: (entrevista de Magda Anglès)*. Barcelona: Katz.
- Sennett, R. (2019, gener 7). Crear no és complaure el gust dels altres sinó desafiar-lo. *La Vanguardia*, p. Contraportada.
- Shu, W. (2012). There's no future without tradition: interview with Wang Shu. *Detail* nº7/8, p.734-741
- Snozzi, L. (1994). Lugano, ADV Advertising Company i Publishing House, p. 400.
- Snozzi, L. (2004). Tostado, C. *El Lugar, entre experiencias e intenciones: conversaciones con Siza, Tagliabue, Ramos y Snozzi*. Buenos Aires: 2017.
- Tafari, M. (1997). Storia, conservazione, restauro. Dins *Il progetto passato* (p. 85-100). Milano: B. Pedretti.

- Tostado Martínez, C. A. (2016). *Proyecto e historia: dialogías encontradas*. Universitat Politècnica de Catalunya. (Tesi doctoral).
- Verdú, V. (1993, octubre 8). Entrevista a Enric Miralles. *Arquitecto*, El País, 34.
- Vitrubio Polión, M. (I.a.C.). *Los diez libros de arquitectura*. Traducció, pròleg i notes de Blánquez Fraile (1985), A. Barcelona: Iberia.
- Zumthor, P. (2015, juny 21). *La Vanguardia*, 72-73.

CAPÍTOL 2. PRECEDENTS I OBJECTIU

- An, T. (2017). *Theatre of the Dialogic Self: Carlo Aymonino's Civic Architecture*. Harvard University. (Ph.D. dissertation).
- Bagnato, V. P. (2013). *Nuovi interventi sul patrimonio archeologico*. Universitat Politècnica de Catalunya. (Tesi doctoral).
- Bakhtin, M. (1982). *Estética de la creación verbal* (2009a ed.). México: Siglo XXI.
- Bernard Kenniff, T. (2013). *A Dialogical Investigation into the Architectonics of Designing Public Space at Barking Town Square*. Bartlett School of Architecture.
- Biraghi, M. (2013). *Project of crisis: Manfredo Tafuri and contemporary architecture*. London: MIT Press.
- Biraghi, M. (2015). Manfredo Tafuri: storia e sviluppo capitalistico. *GIMZO Architectural Review*.
- Cataldi, G. (2013). *Saverio Muratori Architetto. Modena 1970- Roma 1973 a cento anni della nascita*. Firenze: AIÓN EDIZIONI.
- Costa i Trost, M. (2007). *La rehabilitació com actitud projectual: el cas del Regomir*. Universitat Politècnica de Catalunya. (Tesi doctoral)
- De Maio, F., Ferlanga, A., i Montini, P. (2014). *Aldo Rossi, la storia di un libro*. Pàdova: Il Poligrafo.
- Di Marino, O., i Gravagnuolo, B. (2009). *Manfredo Tafuri: oltre la storia*. Napoli: CLEAN.
- Ferlanga, A. (2015). *Città e Memoria come strumenti del progetto*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Giedion, S. (1975). *La arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hays, K. M. (1996). *Hejduk's chronotope*. New York: Princeton Architectural Press.
- Hillier, B. (1996). *Space is the machine: a configuration theory of architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kostof, S. (1977). *The Architect: chapters in the history of the profession*. Berkeley: University of California Press.
- Leach, A. (2006). *Choosing History: A Study of Manfredo Tafuri's Theorisation of Architectural History and Architectural History Research*. Universiteit Gent. (Ph.D. dissertation).
- Lerup, L. (2016). *Dopo la Città*. Milano: List Lab.
- Magnaghi, A. (2011). *El Proyecto local: hacia una consciencia del lugar*. Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica.
- Maretto, M. (2015). *Saverio Muratori. Il progetto della città. A legacy in urban design* (2a ed.). Milano: FrancoAngeli.
- Martínez Gómez, N. (2020). *Integración contemporánea con edificios antiguos: la intervención como síntesis histórica*. Universitat Politècnica de Catalunya. (Tesi doctoral).
- Menghini, A. B., i Palmieri, V. (2009). *Saverio Muratori. Didattica della Composizione architettonica nella Facoltà di Architettura di Roma 1954-1973*. Bari: Polibapress / Arti Grafiche Favia.
- Mumford, L. (2012). *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Mumford, L. (2018). *La Cultura de las ciudades; traducción de Julio Monteverde*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Muntañola, J. (1983). Aldo Rossi, *Arquitectura: Professió i Cultura*. Dins J. Muntañola, V. Bonet, A. Cortina, F. Solaguren-Beascoa (ed.) *Annals. Revista Escola d'Arquitectura de Barcelona*, Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.

- Ravagnati, C. (2012). *L'invenzione del territorio: l'atlante inedito di Saverio Muratori*. Milano: FrancoAngeli.
- Rech, R. (2016). *Habitar un monumento: la ciudad de Antonio Prado como síntesis de la arquitectura de una región*. Universitat Politècnica de Catalunya. (Tesi doctoral).
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rossi, A. (2018). *Posicionamientos / Aldo Rossi; traducció: Francesc Serra i Cantarell*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Saura, M. (1997). *Pobles catalans: iconografia de la forma urbana de L.B. Alberti al comtat d'Empúries-Rosselló = Catalan villages: L.B. Alberti's iconography of urban form in the Empúries-Roussillon County*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Saura, M., Muntañola, J., Beltran, J., Martínez, N., i Ameli, R. (2018). The Emergence of Cities, in Between the Urban Morphological Studies, the Design Poetic Achievements and the Ethnometodological Social Surveys. Dins *Reading Built Spaces: Cities in the making and future urban form*. Bari: Politecnico di Bari.
- Solovyova, I. (2008). *The role of the autobiographical experiences with emotional significance of an architect in design conjecturing*. Texas A&M University. (Ph.D. dissertation).
- Strappa, G., Ieva, M., i Dimatteo, M. A. (2003). *La città come organismo. Letura di Trani alle diverse scale*. Bari: Mario Adda Editore.
- Tafuri, M. (1976). *Architecture and Utopia: design and Capitalist Development*. London: The MIT Press.
- Tostado Martínez, C. A. (2016). *Proyecto e historia: dialogías encontradas*. Universitat Politècnica de Catalunya.

CAPÍTOL 3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: EL PRECEDENT EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIÓ

- Banham, R. (1980). *Theory and design in the first machine age* (Second edition). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Biraghi, M. (2013). *Project of crisis: Manfredo Tafuri and contemporary architecture*. London: MITPress.
- Bohigas, O. (1968). Una posible Escuela de Barcelona. *Arquitectura*, 24-30.
- Caniggia, G. (1963). *Letura di una città: Como*. Como: Centro Studi di Storia Urbanistica.
- Caniggia, G., i Maffei, G. L. (1979). *Letura dell'edilizia di base*. Venezia: Marsilio Editore.
- Castex, J. (2013). Saverio Muratori: The city as the only model. Dins *Saverio Muratori architetto (1910-1973) a cento anni dalla nascita* (AIÓN EDIZI, p. 188-195). Firenze.
- Conzen, M. R. (1960). *Alnwick, Northumberland: A Study in Town Plan Analysis*. London: I. of B. Geographers.
- Cranz, G. (2016). *Ethnography for designers*. London: Routledge.
- Cranz, G., Lindsay, G., Morhayim, L., i Sagan, H. (2014). Teaching semantic ethnography to architecture students. *Archnet-IJAR*, 8(3), 6-19.
- De Maio, F., Ferlenga, A., i Montini, P. (2014). *Aldo Rossi, la storia di un libro*. Pàdova: Il Poligrafo.
- Di Marino, O., i Gravagnuolo, B. (2009). *Manfredo Tafuri: oltre la storia*. Napoli: CLEAN.
- Fabbri, G. (2014). Eravamo tutti comunisti. Dins *Aldo Rossi, la storia di un libro: L'architettura della città, dal 1966 ad oggi* (p. 63-70). Venezia: Il poligrafo.
- Ferlenga, A. (2015). *Città e Memoria come strumenti del progetto*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Ferlenga, A. (1987). *Aldo Rossi: architetture 1959-1987*. Milano: Electa.
- Fernández-Llebrec Muñoz, J. (2013). *La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck. Escrita y Construida: Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su iglesia en La Haya*. Universidad Politècnica de Valencia. (Tesi doctoral).
- Gehl, J., i Svarre, B. (2013). *How to study public life*. Washington, DC: Island Press.
- Gregotti, V. (1997). Necessità del passato. Dins B. Pedretti (Ed.), *Il progetto passato* (p. 17-24). Milano: Bruno Mondadori.
- Gregotti, V., i Pedretti, B. (1997). *Il progetto del passato: memoria, conservazione, restauro, architettura*. Milano: Bruno Mondadori.

- Hillier, B. (1989). The architecture of the urban object. *Ekistics*, 56, (p. 5-21).
- Hillier, B. (1996). *Space is the machine: a configuration theory of architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillier, B., i Hanson, J. (1984). *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillier, B. (2014). Space syntax as a theory as well as a method. Dins *ISUF 21st International Seminar on Urban Form*.
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Kostof, S. (1985). *A History of Architecture: Settings and Rituals* (1995a ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Kostof, S. (1988). *Historia de la arquitectura*. Madrid: Alianza.
- Kostof, S. (1991). *The city shaped: urban patterns and meanings through history*. Boston: Bullfinch Press; segona edició, London: Thames & Hudson, 1999.
- Kostof, S. (1992). *The City assembled : the elements of urban form through history*. Boston: Little Brown; segona edició, London: Thames & Hudson, 2005.
- Lahuerta, J. J. (2015). *On Loos, Ornament and crime* (Rev. ed.). Barcelona: Tenov Books.
- Leach, A., i Moulis, A. (2010). History, Criticism, Judgment, Project. *Architectural Theory Review*, 15(3), 298-311.
- León Casero, J. (2012). Aion e historiografía en la obra de Manfredo Tafuri. *Revista Internacional de Filosofía*, 56, 173-193.
- Lerup, L. (2016). *Dopo la Città*. Milano: List Lab.
- Loos, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Loos, A. (1993). *Escritos*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Loos, A. (2016). *Parole nel vuoto*. (13a ed.). Milano: Adelphi.
- Lucas, R. (2016). *Research methods for architecture*. London: L. K. Publishing.
- Moholy-Nagy, S. (1957). *Native genius in anonymous architecture*. New York: Horizon Press.
- Moneo, R. (2017). *Rafael Moneo : una manera de enseñar arquitectura: lecciones desde Barcelona 1971-1976*. Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica, Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC.
- Moschini, F. (2013). Saverio Muratori e Aldo Rossi. Le forme dell'architettura e le forme della città. Dins *Saverio Muratori architetto (1910-1973) a cento anni dalla nascita* (p. 172-177). Firenze: Aión Edizion.
- Mumford, L. (2012). *La Ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Mumford, L. (2014). *Arte y técnica*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Mumford, L. (2018). *La Cultura de las ciudades / Lewis Mumford; traducción de Julio Monteverde*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Muntañola i Thornberg, J. (1979). *Topogenesis uno: ensayo sobre el Cuerpo y la Arquitectura*. Barcelona: Oikos-tau s.a.
- Muntañola, J., i Saura, M. (2014). On the search of a lost modern planning: Throughout the legacy of Lewis Mumford. *Scienza del Territorio*, 2, 433-444.
- Muratori, S. (1959). *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma: Instituto Poligrafico dello Stato.
- Muxí, Z. (2018). *Mujeres, casas y ciudades: más allá del umbral*. Barcelona: Dpr-Barcelona.
- Piñón, H. (1977). *Arquitecturas catalanas*. Barcelona: L. gaya Ciencia.
- Pizza, A. (1985). L'architettura, la narrazione. Mario Ridolfi e le sue tracce. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 231-240.
- Rogers, E. N. (1954). La responsabilitat vers la tradició. *Casabella-continuitat*, 202.
- Rogers, E. N. (1957). Continuitat o crisi? *Casabella-Continuitat*, 215, 9-4.
- Rossi, A. (1975). *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. Milano: Cooperativa libreria universitaria del Politecnico di Milano.
- Rossi, A. (1982). *La Arquitectura de la ciudad*. Barcelona Barcelona: Gustavo Gili.

- Rowe, C. (1978). *The Mathematics of the ideal villa and other essays / Colin Rowe*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- Rudofsky, B. (1965). *Architecture without architects : a short introduction to Non-Pedigreed architecture*. Albuquerque: University of New Mexico.
- Ruskin, J. (1981). *The stones of Venice*. Boston: Faber and Faber.
- Sainz Guttiérrez, V. (2014). Alcuni dei miei progetti, un libro inédito de Aldo Rossi. *RA Revista de Arquitectura*, 99-108.
- Sanahuja, J. (2016). *El conjunto residencial Santa Águeda. Benicàssim, Castellón. 1964-1975. MBM arquitectos*. Universitat Politècnica de València. (Tesi doctoral).
- Saura, M. (1997). *Pobles catalans: iconografia de la forma urbana de L.B. Alberti al comtat d'Empúries-Rosselló = Catalan villages: L.B. Alberti's iconography of urban form in the Empúries-Roussillon County*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Sennett, R. (2018). *Building and dwelling: ethics for the city*. London: Allen Lane.
- Sitte, C. (1926). *Construcción de ciudades según principios artísticos; traducción de la quinta edición alemana por Emilio Canosa*. Barcelona: Canosa.
- Strappa, G., Ieva, M., i Dimatteo, M. A. (2003). *La città come organismo. Letura di Trani alle diverse scale*. Bari: Mario Adda Editore.
- Tafuri, M. (1976). *Architecture and Utopia: design and Capitalist Development*. London: The MIT Press.
- Tafuri, M. (1984). *La Esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tafuri, M. (1986). *Storia dell'architettura italiana 1944-1985 / Manfredo Tafuri*. Torino: Giulio Einaudi.
- Tafuri, M. (1991). Saverio Muratori Architetto. Sullo stato dell'architettura italiana verso la fine del secolo XX. *Modena: Comune di Modena*, 35-38.
- Tafuri, M. (1995). Non c'è critica, solo storia. *Casabella*, 619-620 (Il progetto storico di Manfredo Tafuri), 96-101.
- The New York Times. (1991, desembre 10). Spiro Kostof, Professor, Is Dead; Architectural Historian Was 55.
- van Eyck, A. (2008). *The Child, the City and the Artist: an Essay on Architecture: the In-between Realm*, Amsterdam: SUN.
- van Eyck, A. (2008b) *Collected articles and other writings, 1947-1998*. Amsterdam: Vincent Ligtelijn and Francis Strauven, eds.
- Vidler, A. (1994). *Claude-Nicolas Ledoux: 1736-1806*. Milano: Electa.
- Vidler, A. (2006). *Claude-Nicolas Ledoux: architecture and utopia in the era of the French Revolution*. Basel: Birkhäuser.
- Whitehand, J. W. R. (2002). An Italian focus and beyond. *Urban Morphology*, 6((2)), 57-58.
- Whitehand, J. W. R. (2003). From Como to Alnwick: in pursuit of Cannigia and Conzen. *Urban Morphology*, 7((2)), 69-72.
- Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.

CAPÍTOL 4. MARC TEÒRIC I MARC CONCEPTUAL

- Arendt, H. (1995). Labor, trabajo, acción. Una conferencia. Dins *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Badia i Margarit, A.M. (2020, maig 30). La cultura en procés de canvi (1988). Peces històriques triades per Josep Maria Casasús. *Ara*, p.50.
- Bagnato, V. P. (2017a). *Architettura e rovina archeologica. Etica estetica e semantica del paesaggio culturale*. Rome: Aracne.
- Bagnato, V. P. (2017b). Estética de las ruinas i ética del proyecto arquitectónico: nuevas intervenciones en el patrimonio arqueológico. Dins *IDA. Advanced Doctoral Research in Architecture* (p. 1043-1052). Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Bajtín, M. M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético: De los borradores y otros escritos*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal* (2009a ed.). México: Siglo XXI.
- Bandarin, F., Oers, R. van, Gómez Acosta, J. M., i Calatrava, J. (2014). *El Paisaje urbano histórico: la gestión del patrimonio en un siglo urbano*. Madrid: Abada.
- Beltran, J., Bonet, M. R., i Castrechini, A. (2017). La representación gráfica como instrumento de análisis socio-ambiental de entornos urbanos. Aplicación a un estudio longitudinal sobre la «construcción» de espacio público y su impacto social. Dins *Arquitectura y espacio social*. Barcelona: Edicions UPC.
- Borja, J., i Muxí, Z. (2001). *L'Espai públic : ciutat i ciutadania*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Àrea de Cooperació, Oficina Tècnica de Cooperació.
- Cataldi, G. et al. (2002). Saverio Muratori and the Italian school of planning typology. *Urban Morphology*, 6(1).
- Coleman, N. (2020). *Materials and Meaning in Architecture: Essays on the Bodily Experience of Buildings*, London: Bloomsbury Visual Arts.
- de Biase, A., Castrillo, M. A., i Levy, A. (2016). *Patrick Geddes en héritage*. Dins ERES (ed.), *Espaces et Sociétés*, 167.
- De Seta, C. (2002). *La Ciudad europea del siglo XV al XX: orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid: Istmo.
- Del Valle, T. (1997). *Andamios para una nueva ciudad: Lecturas desde la Antropología*. València: Universitat de València.
- Di Masso, A.; Dixon, J. and Pol, E. (2011). On the contested nature of place: 'Figuera's Well', 'The Hole of Shame' and the ideological struggle over public space in Barcelona. *Journal of Environmental Psychology*, 31, 231-244.
- Domingo Santos, J. (2004). Museo del agua de Lanjarón. Dins *Palimpsesto*, 4 (Proyecto y material). Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica.
- Domingo Santos, J. (2013). *La Tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Domínguez, L. Á. (2014). Identidad y espacio arquitectónico. Dins *Identidad y espacio público*. Barcelona: Gedisa.
- Fathy, H., Petruccioli, A., i Ferlenga, A. (1998). Hassan Fathy [What is a city?]. *Casabella*, 62(653), 52-79.
- Franck, K. A., i Paxon, L. (1989). Women and Urban Public Space. *Public Places and Spaces. Human Behavior and Environment (Advances in Theory and Research)*, 10, 121-146.
- Gehl, J. (1991). *La vita in città. Spazio urbano e relazioni sociali*. Rimini: Maggioli E.
- Gehry, F. O. (2006). *Frank Gehry : 1987-2003*. Madrid: El Croquis.
- Judt, T. (2011). *El Refugio de la memoria*. Madrid: Taurus.
- Koolhaas, R. (1995). *Small, medium, large, extra-large : Office for Metropolitan Architecture*. Rotterdam: Monacelli Press.
- Kostof, S. (1991). *The city shaped: urban patterns and meanings through history*. Boston: Bullfinch Press; segona edició, London: Thames & Hudson, 1999.
- Kostof, S. (1992). *The City assembled : the elements of urban form through history*. Boston: Little Brown; segona edició, London: Thames & Hudson, 2005.
- Laaksonen, E; Räsänen, J. (2005). *PLAYCE: Architecture Education for Children and Young People*.
- Magnaghi, A. (2011). *El Proyecto local: hacia una consciencia del lugar*. Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica.
- Méndez, S. (2018). *La diagnosi arquitectònica de l'espai públic a través de la percepció dels infants. Cas d'estudi: Cerdanyola del Vallès*. Universitat Politècnica de Catalunya. (Tesi doctoral).
- Morris, A. E. J. (1984). *Historia de la forma urbana : desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mosés, S. (1997). *El angel de la historia. Rosenzweig, Benajamin, Scholem*. Madrid: Catedra.

- Mumford, L. (1957). *La Cultura de las Ciudades*. Buenos Aires: Emecé.
- Mumford, L. (2012). *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Muñoz Cosme, A. (2015). Historias de la restauración. Viollet-le-Duc versus Ruskin? *Arquitectura Viva*, 172, 11-16.
- Muntañola, J. (1996). *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2007). *Las formas del tiempo: arquitectura, educación y sociedad*. Badajoz: @becedario.
- Muntañola, J. (2010). La autonomía infantil en la ciudad: lugares y espacios que la propician e indicadores para estudiarla. *VI Encuentro la ciudad de los niños: derechos de la infancia y autonomía en las ciudades actuales*, 23-38.
- Muntañola, J. (2011). El diálogo entre proyecto y lugar. Un reto para la arquitectura del siglo XXI. *Cuaderno de Proyectos Arquitectónicos*, 33-38.
- Muntañola, J. (2014). Educació, arquitectura i urbanisme. *Perspectiva escolar*, 378. Pensar, construir i habitar, 7-14.
- Muntañola, J. (2016). *Arquitectura y modernidad. ¿Suicidio o reactivación?* Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J., i Muntanyola, D. (2012). La arquitectura desde lo salvaje. Dins *Arquitectura e investigación* (Vol. 24, p. 35-58).
- Muntañola, J., i Saura, M. (2006). *Arquitectura y dialogía*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J., i Saura, M. (2014). On the search of a lost modern planning: Throughout the legacy of Lewis Mumford. *Scienza del Territorio*, 2, 433-444.
- Muntañola, J., Saura, M., Beltran, J., Mendoza, L., i Méndez, S. (2016). Representar y proyectar arquitecturas en la era digital. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 21(27), 42-53.
- Muntañola, J., Saura, M., Méndez, S., i Beltran, J. (2016). De la Educación del Arquitecto a la Arquitectura de la Educación: Un diálogo imprescindible. *Bordón*, 68 (1), 165-180.
- Muratori, S. (1959) *Studi per una operante storia urbana di Venezia*. Roma: Ins. Poligraphico dello Stato.
- Palet Martínez, J. M. J. M., Riera Mora, S., i Romeu Orengo, H. (2010). Centuriación del territorio y modelación del paisaje en los llanos litorales de Barcino (Barcelona) y Tarraco (Tarragona): una investigación interdisciplinar a través de la integración de datos arqueomorfológicos y paleoambientales. *Agri Centuriati*, 7, 113-129.
- Pallasmaa, J. (2010). *Una Arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Pedragosa, P. (2014). Identidad y diferencia en la ciudad genérica y en la ciudad histórica. Dins *Identidad y espacio público*. Barcelona: Gedisa.
- Piaget, J. (1974). *Adaptation vitale et psychologie de l'intelligence: sélection organique et phénocopie*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- Pollack, S. (2007). *Apuntes de Frank Gehry*. Barcelona: Cameo Media.
- Rapoport, A. (2003). *Cultura, arquitectura y diseño*. Barcelona: Edicions UPC.
- Ricoeur, P. (2001). *Discurs del Doctor Paul Ricoeur. Acte d'investidura de Doctor Honoris Causa*. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
- Ricoeur, P. (2003). *La Memoria, la historia, el olvido* Madrid: Trotta.
- Ricoeur, P. (2006). Memòria, història i oblit. *IDEES. Revista de temes contemporanis*, 28-29, 89-96.
- Rivera Rivero, M. G. (2012). De la memoria reflexiva al cronotopo en movimiento. *Arquitectura e investigación* (p. 229-242). Barcelona: Edicions UPC.
- Saura, M. (1997). *Pobles catalans: iconografia de la forma urbana de L.B. Alberti al comtat d'Empúries-Rosselló = Catalan villages: L.B. Alberti's iconography of urban form in the Empúries-Roussillon County*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Saura, M., i Mir, E. (1996-1997). Documents d'arquitectura per a l'estudi de la topografia romana a l'Empordà. *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. 38, 1639-1648.
- Saura, M. (1998). El parcel·lari de Pontós: una forma d'ocupació del sòl per a la producció de la vinya. *El vi a l'Antiguitat. Economia, producció i comerç al Mediterrani Occidental: Col.loqui Internacional d'Arqueologia Romana* (2. 1998. Badalona), 491-499.

- Saura, M. (2001). El mas Castellar de Pontós i la “chora” d’Empúries. *El Mas Català durant l’Edat Mitjana i la Moderna (Segles IX-XVIII)*, *Anuario de Estudios Medievales*, 42, 614-642. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Saura, M. (2013). A Cultural Heritage, Environmental Preservation Master Plan: Post-Occupancy Evaluation of Emporion Park Design. *GSTF Journal of Engineering Technology*, 2(1), 232-238.
- Saura, M., i Muntañola, J. (2017). La rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificado como proceso dialógico. Dins CANAL 6 (ed.), *Questões contemporâneas patrimônio arquitetônico e urbano* (p. 37-48). Brasil.
- Saura, M., Pakseresht, S., i Beltran, J. (2017). A cross-cultural, comparative morphology-study of two composite cities: courtyard design in Barcelona and Kermanshah. *Rethinking, reinterpreting and restructuring composite cities* (p. 103-120). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Saura, M., Muntañola, J., Molarinho, S., Martínez, J.N., Martín, Y., i Espósito, F. (2020). New theories of urban forms and their impact upon architectural education, urban design and social behavior on cities. *Forma urbis y territorios metropolitanos. Prospectivas proyectuales en el siglo XX. Congreso ISUF-H 2020, ETSAB-El Born. Centre de Cultura i Memòria, Barcelona 29-30 setembre, 2020* (p. 2-20). Comunicació per publicar a *Arquitectonics*, Edicions UPC, Barcelona.
- Sennett, R. (2014). *L’Espai públic: un sistema obert, un procés inacabat*. Barcelona: Arcàdia.
- Sennett, R. (2018). *Building and dwelling: ethics for the city*. London: Allen Lane.
- Snozzi, L. (2011). Il futuro dell’abitare nella globalizzazione. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=B3ufRbUX9C8>
- Strappa, G., Ieva, M., i Dimatteo, M. A. (2003). *La città come organismo. Letura di Trani alle diverse scale*. Bari: Mario Adda Editore.
- Tostado Martínez, C. A. (2016). *Proyecto e historia: dialogías encontradas*. Universitat Politècnica de Catalunya. (Tesi doctoral).
- Walzer, M. (1986). Public Space-Pleasures and Costs of Urbanity. *Dissent*, 33(4), 470-475.
- Vernez Moudon, A. (1997). Urban Morphology as an emerging interdisciplinary field, *Urban Morphology, International Seminar on Urban Form, 1997*, 3-10.
- Vitrubio Polión, M., i Blánquez Fraile, A. (1985). *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Iberia.

CAPÍTOL 6. CAS D’ESTUDI: MORELLA

6.1 FORMA URBANA I TERRITORI COM A PROJECTE

- Alanyà i Roig, J. (2000). *Urbanisme i vida a la Morella medieval: (segles XIII-XV)*. Morella : Associació d’Amics de Morella i Comarca.
- Ajuntament de Morella (2006). *Sexenni Morella 2006*. Morella: Fundació Sexennis de Morella.
- Arciniega, L. (2013). Caminos y rutas en las comarcas septentrionales de la Comunidad Valenciana. Dins *L’Esplendor del Maestrat a Castelló* (p. 59-79).
- Bisso, D. J. (1874). *Castillos y tradiciones feudales de la península Ibérica*. Madrid: A. Ronchi.
- Caniggia, G., Maffei, G. L., García Galán, M., i Campos Venuti, G. (1995). *Tipología de la edificación: estructura del espacio antrópico*. Madrid: Celeste.
- Carlotti, P. (2017). Ricomporre il tessuto, ripensare il nucleo storico. Il PPE di Pico Farnese. *Urbanform and design* (2), 50-61.
- Castellano Pulido, F.J. (2019). Bancales habitados: de la reutilización en la arquitectura tradicional al trabajo con el tiempo de César Manrique y Souto de Moura. *Proyecto, progreso, arquitectura*, 21, 34-51. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i21.02>
- De Seta, C. (2002). *La Ciudad europea del siglo XV al XX: orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid: Istmo.
- Dualde Viñeta, V. (2015). *La estructura del territorio en la Edad Media: La Batllia de Cervera. Criterios de intervención*. València: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Gamundí Carceller, S. (2007). *Nuestras calles*. Morella: Ajuntament de Morella.

- Garcia Sanz, A., i Garcia Edo, V. (1995). *La Carta Poble de Morella. Abril 1233*. Castelló: C. Valenciana.
- Gimeno Betí, L. (2018). *El Maestrat i els Ports de Morella: una història lingüística*. Benicarló: Onada Edicions.
- Grau Monserrat, M. (1990). Musulmans als Ports de Morella (s. XIV). *Sharq al-Andalus*, 7, 151-155.
- Hillier, B. (1996). *Space is the machine: a configuration theory of architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hofbauerová, V. (2002). La torre del Panto. *AUI-64*.
- Julià i Torné, M. (1993). *Morella: el centre històric*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Centre Internacional d'Estudis del Patrimoni Construint.
- Kostof, S. (1992). *The City assembled: the elements of urban form through history*. Boston: Little Brown; segona edició, London: Thames & Hudson, 2005.
- Ladero Quesada, M. Á. (2010). *Ciudades de la España medieval: introducción a su estudio*. Madrid: Dykinson.
- Magnaghi, A. (2011). *El Proyecto local: hacia una consciencia del lugar*. Barcelona: Edicions UPC.
- Milian Boix, M. (1952). *Morella y su Comarca*. Morella: Fidel Carceller.
- Ricoeur, P. (1979). Las culturas y el tiempo, en AA. VV., *Las culturas y el tiempo*. Salamanca: Sígueme.
- Rosselló Verger, V. M. (2017). *Viles planificades valencianes medievals i modernes*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Royo Pérez, V. (2018). *Les arrels històriques de la comarca dels Ports. Societat, poder i identitat en una terra de frontera durant la Baixa Edat Mitjana*. Benicarló: Onada edicions.
- Salvador Gaspar, M. (1982). *Castillo murallas y torres de Morella*. Valencia: Asociación de amigos de Morella y su comarca.
- Salvador Gaspar, M. (1992). Fortificaciones de Morella: reconstrucción de 1873-1875. *Estudis Castellonencs*, 5, 421-440.
- Salvador Gaspar, M. (1996). El castillo de Morella: datos sobre su evolución. *Estudis Castellonencs*, 7, 667-696.
- Saura, M. (1997). *Pobles catalans: iconografia de la forma urbana de L.B. Alberti al comtat d'Empúries-Rosselló = Catalan villages: L.B. Alberti's iconography of urban form in the Empúries-Roussillon County*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Segura Barreda, J. (1868). *Morella y sus aldeas*. Morella: Fidel Carceller.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra : el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Strappa, G. (1995). *Unità dell'organismo architettonico*. Bari: E. Dedalo.
- Strappa, G., Ieva, M., i Dimatteo, M. A. (2003). *La città come organismo. Letura di Trani alle diverse scale*. Bari: Mario Adda Editore.
- Vila, S. (1984). *La Ciudad de Eiximenis : un proyecto teórico de urbanismo en el siglo XIV*. València: Diputació Valenciana.
- Whitehand, J. (2010). Urban morphology and historic urban landscapes. *World Heritage Papers*, 07 (Managing Historic Cities), 35-44.
- Wilhelm Baron von Rahden. (1840). *Cabrera. Erinnerungen aus dem spanischen Bürgerkriege*. Frankfurt: Wilmans.

6.2 ARQUITECTES I PROJECTES: CAPÍTOLS EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIÓ

- Aalto, A. (2000). *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Alanyà i Roig, J. (2000). *Urbanisme i vida a la Morella medieval : (segles XIII-XV)*. Morella: Associació d'Amics de Morella i Comarca.
- Bestué, D. (2010). *Enric Miralles a izquierda y derecha: también sin gafas = Enric Miralles from left to right: and without glasses*. Barcelona: Tenov.
- Capitel, Antón, Rispa, R., i Registro de Arquitectura de España. (1998). *Guía de arquitectura: España, 1920-2000*. Madrid: Tanais.

- Capitel, A. (2016). La dedicación de la Dirección General de Arquitectura a la defensa y mejora del patrimonio arquitectónico. Dins *Piedra sobre piedra. 30 años de intervención pública en el patrimonio arquitectónico español 1985/2015* (p. 50-61). Ministerio de Fomento.
- Dualde, V. (1994). Urbanización del Paseo de la Alameda de Morella. *Via arquitectura*.
- Esteban Chapapría, J. (2007). *La conservación del patrimonio español durante la II República, 1931-1939*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Esteban Chapapría, J. (2008). El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el patrimonio? Dins *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo, 1936-1958* (p. 21-71). València: Pentagraf Editorial.
- Esteban Chapapría, J., i García Cuetos, M. P. (2007). *Alejandro Ferrant y la conservación Monumental en España (1929-1939)*. Junta de Castilla y León (ed.).
- Fernández Contreras, J. (2013). *La planta Miralles: representación y pensamiento en la arquitectura de Enric Miralles*. Universidad Politécnica de Madrid. (Tesi doctoral).
- Flores, C. (1994). *Arquitectura de España = Architecture of Spain: 1929-1996: guía / Carlos Flores, Xavier Güell*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- García, C. B. (2011). Escuela-Hogar, Morella (Castellón) 1996-1995. Dins *Enric Miralles, 1972-2000* (p. 409). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- García, V., i Díaz, A. (2001). Rehabilitación del Ayuntamiento de Morella (Castellón). *Loggia: Arquitectura i Restauración*, (12), 80-85.
- Gazzaniga, L. (1995). Carme Pinós, Enric Miralles: Edificio scolastico a Morella, Castelló, Spagna = School building at Morella, Castelló, Spain. *Domus*, (772), 8-17.
- Guardiola Canet, M. del R. (2014). *Los trabajos de Alejandro Ferrant Vázquez en Cataluña como arquitecto conservador de la cuarta zona 1940-1976*. Universitat Politècnica de València. (Tesi doctoral).
- Kahn, L. I. . 1901-1974. (2002). *Louis I. Kahn: conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Merino García, F. (1990). *Rehabilitación de la iglesia de San Miguel en Morella para centro de salud*. Madrid: Dragados y Construcciones.
- Miralles, E. (1987a). ABEZEDARIO. *A-30 Publicación de Arquitectura*, 6 (Enric Miralles y Carme Pinós. Martí Aris, Carles; Quetglas, Josep; Elías, Torres; Ribas, Carme; Ravetllat, Pere Joan; Roig, Joan).
- Miralles, E. (1987b). *Conferencia tarda*. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.
- Miralles, E.; García, C. (1991). Escuela-hogar en Morella. Dins Rovira, J.M., (ed.) *Enric Miralles : 1983-2000* (p. 158-170). Madrid: El Croquis.
- Miralles, E. (2001). Last works. Dins J. Muntañola (ed.), *El Futur de l'arquitecte: ment, territori, societat*. Barcelona: Edicions UPC.
- Miralles, E., Muro, C. (2016). *Conversaciones con Enric Miralles*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Miralles, E., i Pinós, C. (1994). Escuela hogar en Morella. *Croquis*, (70), 14-35.
- Miralles, E., i Pinós, C. (1995). Escola-llar. *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, (207-209), 188-191.
- Muñoz Cosme, A. (1989). *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Piñón, H. (1998). *Curso básico de proyectos / Helio Piñón*. Barcelona: Edicions UPC.
- Piñón, H. (2003). *Passion for the senses*. Castellón: CTAC.
- Piñón, H. (2006). *Teoría del proyecto*. Barcelona: Edicions UPC.
- Piñón, H.; García, N.(2007). Piñón i García: Instituto Els Ports, Morella (Castellón). *AV Monografías = AV Monographs*, (123-124), 110-115.
- Piñón, H. (2007). Instituto de enseñanza secundaria IES Els Ports, Morella, Castellón. *On Diseño*, 287, 178-193.
- Piñón, H. (2008). Conferencia inaugural Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Recuperat de <https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2008/09/24/reflexion-sobre-docencia-y-arquitectura-helio-pinon/>

- Piñón, H. (2012). Conferència d'Helio Piñón ETSAB: La arquitectura es la representación de la construcción.
- Piñón, H. (2014). Arquitectura y docencia, memoria personal. Recuperat de https://helio-pinon.org/memoria_personal
- Pinós, C. (1996). Il premio de arquitectura española: Escuela hogar en Morella (Castellón). Dins Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (ed.), *ARQUITETOS* 139, 96(1), 67-84.
- Pinós, C. (1998). *Algunos proyectos desde 1991*. Barcelona: Actar.
- Pinós, C., i Esparza, V. (2009). Mirada retrospectiva: entrevista a Carme Pinós, 1980-1991. *DC. Revista de crítica arquitectónica*, (17-18), 93-102.
- Pizza, A. (1997). *Guida all'architettura del Novecento: Spagna / Antonio Pizza*. Milano: Electa.
- Provocative and participatory places. (1990). *Architectural Review*, 188(1121), 74-89.
- Quetglas, J. (1991). No te hagas ilusiones. *EL CROQUIS*, 49-50, 24.
- Quetglas, J. (1996). El juego del tres en raya. Dins Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (ed.), *ARQUITETOS* 139, 96(1), 85.
- Rasmussen, S. E. (2000). *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Madrid: Librería Mairea / Celeste Ediciones.
- Rey Aynat, M. (1996). *Morella. Casa del Consell. Conservació i restauració del patrimoni històric valencià*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Rey, M. del, i Magro, I. (1997). *Miguel del Rey, Iñigo Magro. Documentos*. Almería: Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.
- Ricoeur, P. (2003). Arquitectura y narrativa. Dins *Arquitectura y hermenéutica. Architectonics: Mind, Land i Society* (p. 9-29). Barcelona: Edicions UPC.
- Rovira, J. M. (2011). Acercarse a Enric Miralles. Dins Rovira, J.M., (ed.) *Enric Miralles : 1983-2000* (p. 7-25). Madrid: El Croquis.
- Ryan, R. (1996). Lyrical geometry. *Architectural Review*, 199(1192), 43-47.
- Salvador Gaspar, M. (1992). Fortificaciones de Morella: reconstrucción de 1873-1875. *Estudis Castellonencs*, 5, 421-440.
- Salvador Gaspar, M. (1996). El castillo de Morella: datos sobre su evolución. *Estudis Castellonencs*, 7, 667-696.
- Segura Barreda, J. (1868). *Morella y sus aldeas*. Morella: Imprenta F.
- Tafari, M. (1984). *La Esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tafari, M. (1995). Non c'è critica, solo storia. *Casabella*, 619-620 (Il progetto storico di Manfredo Tafuri), 96-101.

6.3 ARQUITECTURA I SOCIETAT

- AA.VV. (1999). *Morella. Imatge i paraula*. Barcelona: Lunweg.
- Alexander, C. (1977). *A Pattern language: towns, buildings, construction*. New York: Oxford University Press.
- Blanco Velasco, M. C., Lancho., A. M., Rivera., O. R., i Villares, G. S. (2016). Manual De Accesibilidad Para Espacios Públicos Urbanizados Del Ayuntamiento De Madrid, 443.
- Dualde, V. (1994). Urbanización del Paseo de la Alameda de Morella. *Via arquitectura*.
- Gamundí Carceller, S. (2007). *Nuestras calles*. Morella: Ajuntament de Morella.
- Gehl, J. (2014). *Ciudades para la gente*. Buenos Aires: Infinito.
- Hall, E. T. (1972). *La Dimensión oculta*. Mexico: Siglo veintiuno.
- Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Muntañola, J. (1994). Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles: sobre la especificidad de la arquitectura. *3ZU Revista d'Arquitectura* (3), 71-77. Recuperat en: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/2289>

- Muntañola, J. (1996). *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Edicions UPC.
- Muntañola, J. (2007). *Las Formas del tiempo: arquitectura, educación y sociedad*. Badajoz: @becedario.
- Muntañola, J. (2010). La autonomía infantil en la ciudad: lugares y espacios que la propician e indicadores para estudiarla. *VI Encuentro la ciudad de los niños: derechos de la infancia y autonomía en las ciudades actuales*, 23-38.
- Novella, A. M. (2013). *CA 35- Infants, Participació i Ciutat. El Consell d'Infants, un exercici de ciutadania*. Barcelona: Horsori.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos* (2a ed. amp). Barcelona: Gustavo Gili.
- Pastor, J. (1995). *El cycle festiu anual a Morella*. Castelló: Diputació de Castelló.
- Piaget, J. (1974). *Adaptation vitale et psychologie de l'intelligence: sélection organique et phénocopie*. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- Sennett, R. (2013). *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo ; Hemos perdido el arte de hacer ciudades: (entrevista de Magda Anglès)*. Barcelona: Katz.
- Sennett, R. (2014). *L'Espai públic: un sistema obert, un procés inacabat*. Barcelona: Arcàdia.
- Tonucci, F. (1997). *La ciutat dels infants: una manera nova de pensar la ciutat*. Barcelona: Barcanova.
- Whyte, W. H., i Underhill, P. (2009). *City: rediscovering the center*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

CAPÍTOL 7. CONCLUSIONS

- Alberti, L. B. (1485). *De Re Aedificatoria*; edició en castellà Rivera Blanco, J., i Fresnillo Núñez, J. (1991) Madrid: Akal.
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal* (2009a ed.). México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético: De los borradores y otros escritos*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Gehl, J. (2014). *Ciudades para la gente*. Buenos Aires: Infinito.
- Hillier, B. (1996). *Space is the machine: a configuration theory of architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kostof, S. (1992). *The City assembled: the elements of urban form through history*. Boston: Little Brown; segona edició, London: Thames & Hudson, 2005.
- Miralles, E. (1991). Escuela-hogar en Morella. Dins *Enric Miralles : 1983-2000* (ed. ampl., p. 311). Madrid: El Croquis.
- Miralles, E. (2001). Last works. Dins J. Muntañola (ed.), *El Futur de l'arquitecte: ment, territori, societat* (p.14-54). Barcelona: Edicions UPC.
- Mumford, L. (2014). *Arte y técnica*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Muntañola, J. (2007). *Las formas del tiempo: arquitectura, educación y sociedad*. Badajoz: @becedario.
- Muntañola, J. (2014). Educació, arquitectura i urbanisme. *Perspectiva escolar*, 378. Pensar, construir i habitar, 7-14.
- Pinós, C. (1996). II premio de arquitectura española: Escuela hogar en Morella (Castellón). Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (ed.), *ARQUITETOS* 139, 96(1), 67-84.
- Piñón, H. (2006). *Teoría del proyecto*. Barcelona: Edicions UPC.
- Ricoeur, P. (2003). *La Memoria, la historia, el olvido* Madrid: Trotta.
- Rossi, A. (1982). *La Arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Saura, M. (1997). *Pobles catalans: iconografia de la forma urbana de L.B. Alberti al comtat d'Empúries-Rosselló = Catalan villages: L.B. Alberti's iconography of urban form in the Empúries-Roussillon County*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Sennett, R. (2018). *Building and dwelling: ethics for the city*. London: Allen Lane.
- Tafari, M. (1984). *La Esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

APÈNDIX

APÈNDIX I: DOCUMENTS

ÍNDEX DOCUMENTS

DOCUMENTS INÈDITS (DI)

Pàg.

- 342_ DI-1. AHN. (Archivo Histórico Nacional) Nobleza, Osuna 554, f 94-104. 1642 circa.
- 342_ DI-2. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella) Notari Josep Sanz. Protocols Josep Sanz (1793-1802) Sig. 1128. Full 105 v. 1793, novembre 4.
- 343_ DI-3. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella) Notari Gaspar Jovaní y Vidal. Protocols Gaspar Jovaní (1860-1870) Sig. 1463. Full 1044 v. 1864, desembre 27.
- 344_ DI-4. AMM. (Arxiu Municipal de Morella). Obres Municipals. Document 1, memoria. 1934, agost 1.
- 345_ DI-5. AAFV. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1950, novembre 11.
- 346_ DI-6. AAFV. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1968, febrer 2.
- 347_ DI-7. AAFV. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1950, abril 2.

ALTRES DOCUMENTS –PUBLICATS- (DP)

Pàg.

- 348_ DP-1. AHN. (Archivo Histórico Nacional). Madrid. Códice 1126B. 1244, maig 22. Xàtiva.
- 348_ DP-2. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria reial. Registre 21, f. 142v. 1273, maig 4. Lleida.
- 349_ DP-3. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Cancelleria reial. Registre 20, f. 309r. Original. 1276, gener 15. València.
- 349_ DP-4. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. Registre 247, ff. 42 r y v. 1322, març 26.
- 350_ DP-5. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. registre 694, ff. 58 v y 59 r. 1358, febrer 20. València.
- 350_ DP-6. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó), Cancelleria, reg.763, fol. 134 r.v.1358, octubre 12. Barcelona.
- 351_ DP-7. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. registre 1193, ff. 67 r. 1364, febrer 10.
- 351_ DP-8. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella). Notari: Miquel Martorell. 1715, abril 5. Morella.
- 353_ DP-9. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella). Notari: Hernando de Villanueva. 1724, abril 26.

DOCUMENTS INÈDITS (DI)

DI-1. AHN. (Archivo Histórico Nacional) Nobleza, Osuna 554, f 94-104. 1642 circa.

Còpia del document "Dicorso sopra Peniscola". Transcripció efectuada per l'autora. El document apareix citat a l'article "Peñíscola, fortificación y puerto (1641-1643)" d' Enrique Salom Marco. (Salom Marco 2017, p. 29)

"Paniscola tiene molte imperfezioni, benché non par per essere fortificata a la Reale.

In primo alla parte di terra, non potendonesi cavar fosso, per esser petra viva, si possono li inimici acostare al piedi de la muraglia, con poca perdita, dopo di che el fango verso tramontana dove, et, per terra, et per mare posono accostarvisi gente, non vi a moschetto che possa deffenderlo, per non aver recado di fiango opposto. Li altri tre, ciò e, quello del baluardo primero, et li doi della porta, et suo corrispondente non restano senza gran pericolo. A mio parere, et li raggioni, sonno piu di poterle dire a boca, che per scritto, sendo che il sito in perse isteso stravagante et difficile il ponerlo in carta che venga ad essere bene inteso. Remedio per hora, dirisi alli punti degli torreoni insino che ataccheno alle cortine, rasteli chi prohibbirá, che non si possa con le scale arrimare alle piazze basse, alle quale si dia la sua propria comodita di potervi giocare con li canoni guastando li muri novamente levantatevi fato questo si alziamo li muri delle piazze alte terrapienando li, de dentro con le loro comodita, che cosi benche il inimico si impatronisse delle parte basse, non potrebbe alloggiarvi, ne si renderebbe Patroni della forteza come seguirebbe nelle stato che hora, si vengono similmente li parapeti di muro alsati nelle cortiere per comodita di moscheteri si guastano, et si alsati della parte di dentro 4 piedi con terra che cosi scarpata sino al borde di esta si assicurano di ogni violenza del canone, che non può come da presente, si vede, che verebbe ad essere, in tal caso di gran danno a quelli chi diffendesseno. Se il primo rastello della porta si mutasse metendolo per isteso tenebbe doppie difesse.

Faccasi un ponte levatoio, avanti della porta, tanto, quanto, che in alcando la copra che prohibira il petardo. Nella torre del castello al proposito farebbe un molino di vento et quantita di fascine standone sito comodo di poterlo suraministrare, dove sera il bisogno.

ISTRUZIONE PER MOREGLIA

Se il inimico tentasse per quella parte mantesi 100 soldati con 50 guastatori al principio della selva detta Vallibona et ne lochi ovunque monti divisisi si estinguono tallitesi Alberi, attraversandoli per il camino et ne possi più forti et più comodi ad altre ritirasse si difendono, perché questo modo di fare, e, certo che impedira il passaggio a qual signori armata.

In materia de difendere la vila deta di Moreglia retinici li cestinami sotto li calore del castello ne posso li retirar bona quantita de fussina et leni da sorrise per il spazio delle porte, le quale sendo tutte al antica, et tanto male inteso no si deve intentare il terraplenarle.

Nel castello, portesi quella maggiore quantità di pietre, che se possa, per che saranno de proveccio assai più che il mochetto.

Desi ancora accostar il camino che sale alla prima porta faccenoni rascellio, parte lenatore il che fatto con poca difesa si rende quel castello quasi inespugnabile per la naturalezza del sito.

Cap. Simone Canocheli

DI-2. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella) Notari Josep Sanz. Protocols Josep Sanz (1793-1802) Sig. 1128. Full 105 v. 1793, novembre 4.

Creació del carrer Alt de Sant Francesc i construcció d'habitatges. Transcripció efectuada per l'autora. El document apareix citat al llibre: *Sexenni Morella 2006*. Editat per l'Ajuntament de Morella en l'any 2006. pàg. 26-28. On apareix la traducció de part del document efectuada per Julià Pastor.

Sepase por esta escritura publica como yo Dna. Francisca de Zaldua, viuda de Dn. Miguel Piquer, vecina de esta villa de Morella... otorgo que doyen enfeudacion y concedo en establecimiento y treudo perpetuo para siempre a Joaquin Monner, jornalero vecino de esta propia villa ... un sitio o solar para formar una casa cito y puesto dentro los muros de esta propia villa y Parroquia Mayor de ella, en el bancal dicho de Piquer, que tengo debaxo del Convento de San Francisco, que consiste dicho sitio en veinte y seis palmos de ancharia y de quarenta y ocho palmos de largaria que linda por delante con calle que se devera formar por medio de dicho bancal para subir del Llano del Estudio al dicho convento de S. Francisco, de un lado con huerto de Narciso Girona callejon en medio, del otro lado con bancal mio propio y por la parte de arriba con el propio convento de San Francisco calle publica en medio que pasa del dicho convento al Sementerio nuevo ... en cuanto a su dominio util tan solamente ...

Sepase par esta escritura publica como yo Dona Francisca de Zaldua, viuda de Dn. Miguel Piquer, vecina de esta villa de Morella ... otorgo que doyen enfeudacion y concedo en establecimiento y treudo perpetuo para siempre a Geronimo Monmeneu, Alvanil vecino de esta propia villa ... un sitio o solar para formar una casa cito y puesto dentro los muros de esta propia villa y Parroquia Mayor de ella, en el bancal dicho de Piquer, que tengo debaxo del Convento de San Francisco, que consiste dicho sitio en veinte y seis palmos e ancharia y de quarenta y ocho palmos de largaria que linda por delante can calle que se devera formar por medio de dicho bancal para subir del Llano del Estudio al dicho convento de S. Francisco, de un lado con sitio para formar una casa de Joaquin Monner, del otro lado con bancal mio propio y por la parte de arriba con el propio convento de San Francisco calle publica en media que pasa del dicho convento al Sementerio nuevo ... en cuanto a su dominio util tan solamente ..

Sepase por esta escritura publica como yo Dona Francisca de Zaldua, viuda de Dn. Miguel Piquer, vecina de esta villa de Morella ... otorgo que doyen enfeudacion y concedo en establecimiento y treudo perpetuo para siempre a Vicente Palos y Joaquin Palos de Joaquin Henllanos, jornaleros y vecinos de esta propia villa ... un sitio o solar para formar una casa cito y puesto dentro los muros de esta propia villa y Parroquia Mayor de ella, en el bancal dicho de Piquer, que tengo debaxo del Convento de San Francisco, que consiste dicho sitio en veinte y seis palmos de ancharia y de quarenta y ocho palmos de largaria que linda por delante con calle que se devera formar por medio de dicho bancal para subir del Llano del Estudio al dicho convento de S. Francisco, de un lado con sitio para fornlar una casa de Geronimo Monmeneu Alvafiiil, del otro lado con ban cal mio propio y por la parte de arriba con el propio convento de San Francisco y bancal junto a el calle publica en medio que pasa del dicho convento al Sementerio nuevo ... en cuanto a su dominio util tan solamente ...

Sepase por esta escritura publica como yo Dona Francisca de Zaldua, viuda de Dn. Miguel Piquer, vecina de esta villa de Morella ... otorgo que doyen enfeudacion y concedo en establecimiento y treudo perpetuo para siempre a Vicente Sabater de Vicente, labrador vecino de esta propia villa ... dos sitio o solares para formar dos casas citos y puestos dentro los muros de esta propia villa y Parroquia Mayor de ella, en el bancal dicho de Piquer, que tengo debaxo del Convento de San Francisco, que consisten dichos dos sitios en veinte y seis palmos de ancharia cada uno y de quarenta y ocho palmos de largaria que los dos juntos lindan por delante con calle que se devera formar por medio de dicho bancal para subir del Llano del Estudio al dicho convento de S. Francisco, de un lado con sitio para formar una casa de Vicente Palos y Joaquin Palos, del otro lado con las cuesta del Llano del Estudio y por la parte de arriba con ban cal del convento de San Francisco calle publica en medio que pasa del dicho convento al Sementerio nuevo ... en cuanto a su dominio util tan solamente ...

DI-3. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella) Notari Gaspar Jovaní y Vidal. Protocols Gaspar Jovaní (1860-1870) Sig. 1463. Full 1044 v. 1864, desembre 27.

Repartiment en quatre parcel·les del solar que pertanyia al convent dels Agustins. Transcripció efectuada per l'autora. Inèdita. El document apareix citat al treball fi de grau d'Andres Felius: Proyecto de intervención, consolidación y puesta en valor de las ruinas de la iglesia del convento de los agustinos de Morella. (UJI,2015-16) pàg. 4

En la Villa de Morella el 27 de diciembre de 1864 Don Gaspar Jovaní y Vidal, notario... comparecen Don Vicente Ortí y Royo, de 26 años, don Manuel Antoli Royo, de 50 años, Don José Guardiola, de 41 años, Don Salvador Lledó y Pla, Don Fermín Gasulla...

Don Vicente Ortí adquirió en pública licitación un solar del Exconvento de frailes Agustinos de esta villa, en estado ruinoso, procedente antes de dichos frailes agustinos y a hora del Estado, situado en el poblado de esta villa a la calle de San Agustín, que se halla sin numerar, se compone de unas cuantas paredes destruidas y de algunas maderas y materiales y de una puerta, mide una superficie de mil ochocientos noventa metros y linda por la derecha con dicha calle o cuesta, por la izquierda con una casa de la misma procedencia y por espaldas con camino titulado de la Mezquita, por un precio según venta de 30.500 reales. En dicha compra, aunque la verifiqué por sí solo, lo fue en nombre y representación del Antoli, Guardiola y Lledó con cuyo objeto formaron o establecieron verbalmente los cuatro nombrados la oportuna sociedad o compra. Con posterioridad el Orti antes de la aprobación y de la correspondiente adjudicación a su favor cedió también verbalmente al compareciente D. Joanquin Gasulla la cuarta parte de dicho edificio correspondiente al mismo con beneplácito de los otros tres socios...

Al Don José Guardiola le ha correspondido por su cuarta parte el Altar Mayor, la capilla de la comunión y la Sacristía que todo mide nueve metros y cuarenta centímetros de fachada y de fondo hasta la pared que linda con el camino de la Mezquita que tendrá longitud de uno veintiún o veintidós metros, lindante por la derecha con otro trozo del Antoli por la izquierda con casa de los frailes Agustinos y por las espaldas con camino de la Mezquita y así mismo le ha correspondido otro trozo que se halla entre la dicha del Aula y un restribo, que consta de cuatro metros y cincuenta de fachada y de igual longitud hasta la referida pared que linda con el camino de la Mezquita, lindante por la derecha con otro trozo del Antoli, por la izquierda con otro de Gasulla y por las espaldas con dicho camino.

Al Don Manuel Antoli de ha correspondido por su cuarta parte un trozo que ocupaba la media naranja y dos capillas de otros tantos altares, el cual mide once metros y veinte centímetros de fachada con la misma longitud hasta la pared de las espaldas lindante por la derecha con Gasulla, por la izquierda con otro de Guardiola y por las espaldas con el propio camino la Mezquita y además le ha correspondido otro trozo junto al de Guardiola incluso la puerta dicha del Aula que mide cuatro metros y cincuenta centímetros de fachada...

Al Don Fermín Gasulla le ha correspondido por su cuarta parte cedida por el Orti un trozo que componían cuatro capillas de otros tantos altares...

le ha correspondido por su cuarta parte un trozo de doce metros y ochenta centímetros de fachada con idéntica longitud o poco más hasta la repetida pared de las espaldas por su forma misma lindante por la derecha i izquierda con trozos del Gasulla y por las espaldas con el camino de la Mezquita y además le ha pertenecido otro trozo de cinco metros y veinte centímetros de fachada con igual longitud hasta la parte de las espaldas tantas veces referida, lindante por la derecha con Cuesta de San Agustín o de la Portería, por la izquierda con trozo del San Agustín o de la Portería, por la izquierda con trozo del Gasulla y por las espaldas con el repetido camino...

DI-4. AMM. (Arxiu Municipal de Morella). Obres Municipals. Document 1, memoria. 1934, agost 1.

Proyecto Reformado de la travesía exterior de Morella. Ingeniero autor del proyecto D. Luis Calduch Pascual. Transcripció efectuada per l'autora.

Para evitar el peligro que representa el tránsito de vehículos por las estrechas y empinadas calles de Morella, el Ayuntamiento de esta ciudad acordó construir una travesía exterior que uniese directamente la Puerta de San Mateo con la de San Miquel, a la cuales afluyen las principales carreteras que ponen en comunicación esta ciudad con Castellón, Zaragoza y Teruel y los caminos vecinales que la unen a los pueblos próximos, evitando con la construcción de esta travesía el obligado paso por las calles, de los vehículos que no tuviesen necesidad de detenerse en la población.

Aprobado el proyecto que redactó el Ingeniero que suscribe y conseguida de la Excm. Diputación

Provincial una subvención del cuarenta por ciento del importe de las obras que figuraban en el presupuesto del proyecto aprobado, fue publicada la subasta de estas obras en el Boletín Oficial de la Provincia de fecha 3 de agosto de 1933 y una vez adjudicada dieron comienzo el 15 de octubre del pasado año.

Durante la construcción de la travesía y por desarrollarse parte de esta en una calle limitada por la muralla y las fachadas de las casas que dan a la misma, los vecinos de las casas próximas al badén que se proyectaba entre los perfiles 5 y 8 pidieron que se sustituyese el badén por otras obras que diesen fácil salida a las aguas que afluyen de las distintas calles próximas al mismo, sin necesidad de tener que reunirse todas en la citada obra, pues esto originaba que por tener las casa un nivel inferior a las rasantes de la travesía inundaba las viviendas antes de alcanzar la salida por el badén.

También se observó que entre los perfiles 1 y 2 de la travesía no podía tener el ancho de siete metros si no se demolía un replé que tiene la muralla y se recalzaba está construyendo una cuneta de 0,4 x 0,4, con un murete de defensa de la misma, y que entre los perfiles 16 y 19 era preciso defender el desmonte con un muro de coronación y dar acceso a la travesía a las calles que convergen en los citados perfiles, así como recalzar y revestir las murallas en la parte demolida para dar salida al exterior a la misma travesía.

En la parte de la travesía que se desarrolla en el exterior de la muralla y debido a la fuerte pendiente que tiene el terreno en este trozo que hace que las aguas arrastren a la tierra variando constantemente el perfil de las mismas ha sido preciso construir un nuevo muro de once metros de longitud entre los perfiles 31 y 32 y que el muro que se había proyectado entre los perfiles 37 y 41 y que tenía una altura máxima de 2,60 m se haya tenido que construir de seis metros de altura y reforzar la cimentación por la mala calidad del terreno sobre el que se apoya.

Entre estos mismos perfiles y debido a la pendiente de terreno no era posible conservar el achó de la travesía y el del camino que sale de la Puerta de San Miquel, que van en este trozo sensiblemente paralelos hasta su enlace, si no se construía un muro de sostenimiento que repare ambos caminos hasta su unión, pues el muro viejo que existía salía derrumbado efecto de las últimas lluvias y el derrame de las tierras del terraplén del camino superior ocupaba la casi totalidad de la explicación de la travesía. (...)

DI-5. AAFV. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1950, novembre 11.

Memòria del projecte d'Alejandro Ferrant per la restauració de muralles i torres. Transcripció efectuada per l'autora.

“En los años anteriores se han consignado pequeñas cantidades para remediar la ruina que amenazaba determinadas zonas de este recinto que a Morella le proporcionan tan característica silueta con la coronación de las ruinas del Castillo.

Desgraciadamente no estiman los ciudadanos de este pintoresco pueblo el interés que para ellos representa la conservación de sus Murallas.

No hace mucho se hizo patente, con la construcción de unos lavaderos municipales, que casi adosados a uno de los lienzos, no solo lo ocultan, sino que su ligera construcción contrasta con la sobriedad de los otros muros de la fortaleza. Es de notar la reincidencia de estos errores cometidos por las autoridades locales, pues años atrás se construyó en análoga disposición el matadero y como consecuencia una de las torres próxima a este edificio municipal, al que se le adosó un garaje, en el espacio que entre él y la muralla quedaban, quedó enterrada en su parte baja por la obra de explanación que entonces efectuó el municipio.

Hemos de insistir todavía, como ya hemos hecho en otras ocasiones, con relación al aspecto más grave con que nuestra misión tropieza: la utilización de las bellas torres que intercalan todo el recinto para transformadores de energía eléctrica por la empresa “Electra del Mastrazgo”, que, a pesar de nuestras reiteradas reconvenciones, no modifica su instalación para hacer desaparecer la red de cables que sale y cruza por las partes esta fortificación.

Es lógico que esta conducta haya dado lugar a que los industriales y vecinos, cuyos locales o viviendas se encuentran próximos a la Muralla, destruyan cuanto pueda privarles de dominar el paisaje o encontrar mejora saluda a su habitación.

Es nuestro deseo de luchar con esta incomprensión y estos abusos, después de denunciarlos, pretendemos realizar ahora aquellas obras que más urgentemente reclaman una reconstrucción.

En los planos adjuntos se diseñan los lugares en que se volverán a levantar los muros desaparecidos, ya que con la consignación fijada en el presupuesto de presente año no podemos aspirar a acometer obras de mayor importancia, en las torres, por ejemplos, que tan necesitadas están de ello.

Acompañanse dos fotografías: una de la obra de reconstrucción que necesita un trozo de la muralla, la otra de un aspecto de un lienzo.

Madrid, 11 de noviembre de 1950.”

DI-6. AAFV. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1968, febrer 2.

L'arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez fa una sèrie d'anotacions i croquis sobre l'estat de les muralles el 2 de febrer de 1968.

Muro en “Portillo del Tinte”

Este muro está muy afectado en la zona donde vierte un desagüe de una fábrica de tintes, en cuya zona se tendrían que cambiar las piedras de la mampostería vista, colocando previamente un tubo de desagüe nuevo, empotrado por la parte posterior de la piedra y conducido hasta la acequia que existe más abajo. En este muro y en la parte alta existe una higuera, cuyas raíces están destruyéndolo, viéndose ya muy abombado y desplomado.

Las superficies afectadas son para la zona del

A- desagüe: $20 \times 8 = 120$ m² y con un espesor de 0,70 m. 16 ml de desagüe colocado

B- higuera: $12 \times 7 = 80$ m² y con un espesor de unos 0,80 m.

Como obra nueva para el futuro proyecto se podría poner también además de los apartados anteriores A y B,

C- Torre-colindante a la puerta de San Miquel, el paso de una con otra, el arreglo de la muralla lateral y el muro que linda con un corral de una casa colindante.

De esta torre colindante, el paso, arreglo de muralla y el muro que linda con el corral, tiene datos el Sr. Blanco.

Si se ha de poner la “torre del Lavadero”, donde ya estaban trabajando, existen por hacer tres forjados de piso y la restauración del final de sus cuatro muros.

Des de la “Torre del Lavadero” hacia la “torre del tinte” existe una torre muy hundida bajo el nivel de la rasante de la calle; no se aprecia el estado en que se encontrará esta, aunque los muros (los tres) por la parte exterior se ven bien: entre las torres señaladas existe por reparar unos 100ml de muro con paso de ronda.

Antes de llegar por la carretera bajando a la torre frente a los “autos Mediterráneo”, existen unos 150 ml de paso de ronda restaurados y cuyas dimensiones, altura y estado, son muy desiguales.

La llamada “torre hundida” tiene a la vista las siguientes proporciones

Abril 1968

DI-7. AAFV. (Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez) Sig.: AAFV 501. Conservat a la Biblioteca Nicolau Primitiu de València. 1950, abril 2.

L'empresa constructora F. Blanco detalla l'estat de les obres a les muralles de Morella el 10 de febrer de 1968.

Notas en correspondencia con fotografías obtenidas en Morella (febrero de 1968)

FOTO Nº 1: Torre aislada en muralla a la entrada de la Ciudad.-Trabajos necesarios: remate, rejuntado y taqueado.-

FOTO Nº 2: Torre de San Mateo. – En esta se encuentra alojado un transformador de energía eléctrica. – Necesita estudiarse el remate y acondicionamiento interior; el exterior aparece bastante bien conservado. – Tiene adosados postes de luz; y en zona inmediata es preciso estudiar salida de aguas. –

FOTO Nº 3: Corresponde a la misma Torre en vista interior. –Bien conservada en general.- En zona colindante con ésta se han ejecutado trabajos no consignados anteriormente y que abarcan a restauración de murallas y paseo de ronda en una extensión aproximada de 30x2x1 metros, fachada frente al Hostal del Cid. –

FOTO Nº 4: Torre junto a Muro del Tinte: Precisa de una restauración completa, incluso situación de puertas, cubierta, muros, troneras, etc. Es una torre muy interesante y convendría hacerse de antecedentes para lograr la mayor efectividad, ya que se presta a una reconstrucción valiosa y de mucho efecto en visitas, por el lugar en que se encuentra. –

FOTO Nº 5: Torreón con puerta de acceso de sillería –semienterrada-, junto a carretera de acceso y al muro del Tinte.- Necesita fuerte restauración.-

FOTO Nº 6: Portillo del Tinte.-Terminándose restauración, que lo ha sido en una extensión de 20 x 8x1metros, por haberse demolido súbitamente.-Creemos no constaba en anterior proyecto.-

FOTO Nº 7: Torre de la Fuente en Muralla cortada en paso de carretera.-Necesita total restauración interior y exterior.- Es la que el Sr. Presidente de la Diputación estimaba fijar como punto lateral para situar en este lugar puerta, cadena o algo que limitase la entrada a la Ciudad.-

FOTO Nº 8: Portillo del Tinte, en su visita exterior.- Se señala la zona afectada por la restauración actual.-

FOTO Nº 9: Torre del Tinte, en su vista exterior. – Se señala la zona afectada por la restauración actual.-

FOTO Nº 10: Id. id. id. id.

FOTO Nº 11: Torre de San Miquel con torre colindante.- Es de urgente consolidación y restauración, ya que su muro amenaza desplomarse.- De todas formas, habrá necesidad de apejar gran parte, por presentar signos de ruina inminente.- Hemos considerado oportuno destinar trabajo a este lugar hasta recibir instrucciones en la marcha a seguir.

FOTO Nº 12: Replaza- rincón panadería en acceso a Torre San Miquel, lado izquierdo.-Restaurado.-

FOTO Nº 13: Consolidación y restauración de puerta general en Torre de San Miquel.- Se sitúa con una X en la zona restaurada.-

FOTO Nº 14: Replaza en acceso a torreón derecho de Torre de San Miquel.- Restaurado; o mejor dicho, acondicionado.

FOTO Nº 15: Id.

FOTO Nº 16: Torreón-cubierta en Torre de San Miquel.-Restaurado.

FOTO Nº 17: Id.

NOTA: Para la confección del nuevo Proyecto debe consultarse el extracto-reseña de trabajos ejecutados y que figura en todos los Partes-liquidación mensuales, ya que allí se podrá apreciar la enumeración de aquellos no consignados en anteriores Proyectos y que se ejecutaron por orden de la Dirección facultativa y la necesidad de su atención preferente. –

F. Blanco

Empresa constructora, Valencia.

ALTRES DOCUMENTS –PUBLICATS– (DP)

DP-1. AHN. (Archivo Histórico Nacional). Madrid. Códice 1126B. 1244, maig 22. Xàtiva.

Jaume I confirma la delimitació del terme general de Morella. Procedent del monestir de Benifassà. Segle XVI. Transcrit el 1999 a partir del manuscrit de referència. Publicada a l'Arxiu Virtual Universitat Jaume I de Castelló.

Noverint universi, quod nos Jacobus, Dei gratia rex Aragonum, Maioricarum et Valencie, comes Barchinone et Urgelli et dominus Montispesulani, per nos et nostros laudamus, concedimus et confirmamus in perpetuum divisionem illam quam mandato nostro fecerunt Luppus Otxova, Icaidus de Morella, Bartholomeus de Molendinis, Ioannis de Na Rama, I. Franch, et B. de Quadres, super terminis videlicet qui sunt inter Morelam et Cervariam.

Confirmantes et concedentes in perpetuum, quod castrum et villa de Cervaria habeant perpetuo illos terminos, sicut diviserunt et terminaverunt eos homines supradicti.

Datum in exercitu Xative, XI kalendas iunii, anno Domini millesimo CC^o. XL^o. quarto.

Signum + Iacobi, Dei gracia regis Aragonum, Maioricarum et Valencie, comitis Barchinone et Urgeli et domini Montispesulani.

Testes sunt: Petrus, infans Portugalie; Petrus d'Alcala, Eximius Petri, Eximius de Focibus, R. De Peralta.

Signum + Guillamoni scribe, qui mandato domini regis pro Guillelmo de Bello Loco, notario suo, hec scribi fecit die et anno prefixis.

DP-2. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria reial. Registre 21, f. 142v. 1273, maig 4. Lleida.

Jaume I dóna llicència al Consell municipal de Morella par a poder canalitzar l'aigua de la font de Vinatxos, i per a poder construir uns molins. Transcripció efectuada el 1999 a partir del manuscrit de referència. Publicada a l'Arxiu Virtual Universitat Jaume I de Castelló.

Noverint universi quod nos Jacobus Dei gratia et cetera; per nos et nostros concedimus vobis juratis et concilio ville Morelle et universis et singulis eiusdem concilii, tam presentibus quam futuris, quod possitis adducere ad villam Morelle aqua de fonte de Vinachos, et subtus illam aqua quam adducetis ad dictam villam, ut dictum est, et quam etiam in bassa que est in villa predicta et deputetis vel aliunde poteritis agregare, positos construere et facere molendinum sive molendina que sint dicti concilii, quorum redditus ponantur et expendantur in custodia et observacione dicte aque et aqueductus eiusdem, et aliarum expensarum dicti concilii.

Et nullus alius preter dictum concilium, possit molendinum vel molendina facere, que veniant de dicta aque.

Ita tamen, quod vos, dictum concilium, teneamini procurare et facere nobis et nostros semper unam mazmodinam jucifiam et boni auri censualem pro unoquoque molendinorum, que subtus dictam aquam facietis singulis scilicet annis, in unoquoque festo Natale Domini postquam vestra molendina fuerint ibi facta.

Et sic habeatis et teneatis de cetero dictam aquam et molendina que ibi facietis, ut dictum est, ad usus vestros et vestrorum, libere et sine aliqua servitute.

Salvis nobis et nostris singulis mazmodinis in unoquoque molendinorum que subtus dictam aquam facietis, ut superius continetur.

Mandantes firmiter baiulis, curiis, justiciis, alcaydis et universis aliis officialibus et subditis nostris,

presentibus et futuris, quod predicta omnia firma habeant et observent, et faciant observari nec aliquem contravenire permittant aliqua ratione.

Datum Ilerde IIII nonas madii anno Domini M CC LXX III.

DP-3. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Cancelleria reial. Registre 20, f. 309r. Original. 1276, gener 15. València.

Jaume I dóna el sol als habitants de Morella par a poder fer una plaça, y confirma les vies públiques. es tracta de la zona d'ampliació del barri del "Sol de vila". Transcripció efectuada el 1999 a partir del manuscrit de referència. Publicada a l'Arxiu Virtual Universitat Jaume I de Castelló.

Per nos et nostros laudamus et concedimus et confirmamus vobis concilio seu universitati ville Morelle, et singulis habitatoribus eiusdem ville et terminorum suorum et vestris imperpetuum, campum illum situm infra cingles Morelle, quem ad usus universitatis Morelle emistis seu empturi estis a Berengario de Quadres e d'en Siurana.

Ita scilicet quod illum campum cum suis pertinenciis habeatis imperpetuum vos et vestri prout predicte cingle concludunt et in cartis inde factis continetur, ad opus platee et ad quoslibet alios usus vestros et universitatis dicte ville, libere, scilicet et sine contradiccione alicuius persone, et ad vestras etiam et vestrorum omnimodas voluntates.

Nichilominus etiam per nos et nostros laudamus, concedimus et confirmamus vobis et vestris imperpetuum, omnes et singulas plateas et vias et exitus ac intratas Morelle, usque hodie assignatas et per vos usque modo habitas et possessas et usitatas seu etiam consuetas.

Ita videlicet ut ipsas plateas et vias ac exitus et ianuas dicte ville et terminorum suorum habeatis vos et vestri successores secundum forum Valencie, sine preiudicio tamen nostri et alterius, prout ipsas et ipsos usque modo melius tenuistis et habuistis.

Mandantes firmiter baiulis et cetera.

Datum Valencie XVIII^{to} kalendas febroarii anno Domini M^o CC^o LXX^o quinto.

DP-4. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. Registre 247, ff. 42 r y v. 1322, març 26.

Prohibició de la Justícia de Morella de que s'utilitzi la pedra que s'ha després del castell par a la construcció de les cases particulars. Transcripció efectuada per Josep Alanyà i Roig. Publicada al llibre: Urbanisme i vida a la Morella medieval S.XIII-XV" Editat per l'Ajuntament de Morella en l'any 2.000 pàg. 421.

Jacobus, et cetera. Fideli suo iustitie Morelle vel eius locumtenenti, salutem, et cetera. Intelleximus per Petrum de Moriella, militam, alcaydum castri Morelle quod propter ruynam aquarum ceciderunt plures lapides faciunt ad opera eorum defferri. Quapropter vobis expresse mandamus quatenus preconizare publice faciatis sub pena certa quod nullus, cuiuscumque conditionis existat, audeat vel presumat de dictis lapidibus accipere ad opus eorum defferre et a contrafacientibus penam predictam absque remedio exigatis et eso propter inobedientiam, tu faciendum fuerit, puniatis sic quod eorum pena sit aliis in exemplum. Volumus et mandamus quod in pennis castri non permitatis scindi aliquos lapides cum essetr, tu dicitur, dicto castro valde dampnosum.

Datum Dertuse, VII kalendas aprilis, anno Domini M CCC XX secundo. P., mercerii, mandato regio.

DP-5. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. registre 694, ff. 58 v y 59 r. 1358, febrer 20. Valencia.

Prohibició de construir cases amb porxos y amb façanes de muntants de fusta ("barandats") després del greu incendi que va sofrir Morella el 1356. Transcripció efectuada per Josep Alanyà i Roig. Publicada al llibre: Urbanisme i vida a la Morella medieval S.XIII-XV" Editat per l'Ajuntament de Morella en l'any 2.000 pàg. 429.

Petrus, et cetera. Fideli nostro mostaçafio ville Morelle, presenti et qui pro tempore fuerit, salutem et gratiam. Pro parte proborum hominum universitatis dicte ville fuit nobis expositum reverenter quod, licet nos cum littera nostra, pro evitando similis ignis incendio, quod non est diu casualiter accidit in dicta villa occasione perabandarum seu envanorum que erant in hospitiis dicte ville, duxissemus providendum quod amodo aliquis seu aliqui singulares ipsius ville in edificis fiendis in eorum hospitiis non auderent facere aliquas perabandas seu envana fustea, sed quod heberent operari seu edificari facere parietate seu parietes ipsorum hospitorum, frontres ipsorum hospitorum reddentes directe usque ad tectum superius ascendendo et in tecto superiori tectis seu cohopertis. Verumtamen aliqui singulares dicte ville, tam propter potentiam eorum quam propter favorem vestri, dicti mostaçafii sweu predecessoris vestri in ipso officio sive etiam per negigentiam, nituntur facere perabandas sive envana fustea contra formam nostre provisionis supratacte. Quocirca per eosdem probos homines fuit nobis humiliter supplicatum tu super hiis dignaremur eis de condecenci remedio providere. Nos, itaque, eorum suplicatione benigne admissa, vobis dicimus et mandamus quatenus omnia et singula envana seu perabandas factas seu cvonstructas contra formam provisionis sepedicte dirui faciatis cavendo diligenter en aliquis amodo construat sive faciat envana aliqua in suo hospitio contra provisionem prelibatam tu dicta villa a casu simili predicto valeat tutius preservari.

Datum Valentie, XX die februarii, anno a Nativitate Domini Millesimo CCC quinquagésimo VIII.

Visa Rodericus Johannes de Figuerola, ex causa provisa per Berengarium de Codinachs et Arnaldum Johannis, legume doctores, consiliarios.

Probata.

DP-6. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó), Cancelleria, reg.763, fol. 134 r.v.1358, octubre 12. Barcelona.

Pedro III accepta la petició dels veïns de Morella par a reconstruir les seves cases després de l'incendi de 1356 sense ampliar el carrer de 16 pams a 18 com inicialment s'havia ordenat. Transcripció efectuada per Josep Alanyà i Roig. Publicada al llibre: Urbanisme i vida a la Morella medieval S.XIII-XV" Editat per l'Ajuntament de Morella en l'any 2.000 pàg. 58.

Petrus, et cetera. Mostassafo et officialibus Morelle. Vos seu aliqui vestrum quibusdam vicinis Morelle, quorum hedificia pridem, dum ignos validus in dicta villa occasionaliter invaluit, ipsius ignis incendio cremata fuerunt, prohibitis dicta eorum hedificia operari seu operari et reparari facere seu reedificari de novo pretendo quod ex eo quare carrerie sive vie dicte ville, in quibus dicta hedificia operari et reparari debent, non sunt latidunis deecem et octo palmorum iuxta privilegium et forum Regni Valentie, debent fundamenta vetera dictorum hedificorum dirrui et alia de novo duobus palmis retrorsum operari et construi, ex quibus dictis vicinis hedificare et reparare predicta hedificia voplentibus accrescerentur7r labores et sumptus varii et alia plua dampna eis sequerentur. Quare supplicatum fuit nobis tu super his clementer providere ac remedium congruum adhibere dignaremur (...)Dicta supplicationes benigne admissa, attento quod aflicto non est danda aflictio calamitatique dictorum singularium, qui a casu tam fortuitu et inopinato quamplurimum oppressi fuerunt, misserendum existit et eorum indemnitati providendum; attento etiam quod jamdicti singulares non intendunt hedificia hedificare de novo sed vetera hedificia rehedificare seu reparare; attento quod circa reparationem dicte ville tamquam notabilis

sicut circa reparationem aliarum villarum et locurom Regni nostri, potissime isto tempore quo guerra ardua inter nos et Regne Caselle viget, intendere et operam seu locum dare debeamus (...), tu dicta villa citius reparari valeat concesserimus singularibus, quorum hedificia concremata fuerunt, quod illa possint operari et reparari seu rehedificari facere super fundamebntis antiquis et alia de novo fundamenta nec illa retro per duos palmos facere seu operari minime teneantur(...) Datum Barchinone, die XII mensis octobris, anno a Nativitate Cdomini M CCC L octavo.

DP-7. ACA. (Arxiu de la Corona d'Aragó). Barcelona. Cancelleria Reial. registre 1193, ff. 67 r. 1364, febrer 10.

Gurrea. Pere el Cerimoniós obliga tant a l'abat de Benifassà como a les aldees de Morella a contribuir a la construcció de les muralles de Morella. Transcripció efectuada per Josep Alanyà i Roig. Publicada al llibre: *Urbanisme i vida a la Morella medieval S.XIII-XV*" Editat per l'Ajuntament de Morella en l'any 2.000 pàg. 419.

Petrus, Dei gratia, et cetera. Fideli nostro iustitie ville Morelle qui nunch est et qui pro tempore fuit vel eius locumtenenti, salutem et gratiam. Pro parte universitatis et proborum hominum dicte ville fuit nobis expositum conquerendo quod abbas de Benifaçano et aliqui alii domiciliati infra terminus dicte ville contradicunt malitiose et indebite contribuere in opere murorum et vallorum dicte ville. Quamvis ipsi necessitatis tempore se recolligere, defendere et tueri habeant in eadem, unde cum de foro, privilegio etusu Regni Valentie nemo, cuiusvis conditionis et dignitatis fuerit, a premisorum contributione debeat nec valeat excussari. Ea propter vobis dicimus et mandamus quatenus predictum abbatem et eius homines ac alios quoscumque infra terminum generalem dicte ville populatos iuris et fori remediis at contribuendum in opere antedicto districte et fortiter compellatis si et prout eiusdem seu eorum bona repereritis iuste et moderate taxatos fuisse et prout etiam hactenus in predictis ac similibus est fieri usitatum. Quibuscumque superse dimentis, provisionibus et litteris in contrarium sub quorumcumque expressione verborum factis et fiendis obsistentibus ullo modo. Datum in loco de Gurrea, sub nostro sigillo secreto, decima die februarii, anno Nativitate Domini Millesimo CCC LX IIIII. Johannes Egidii. Franciscus Castilionis, mandato Domini regis ad relationem R. Nepotis, consiliari et auditoris. Probata.

DP-8. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella). Notari: Miquel Martorell. 1715, abril 5. Morella.

Còpia del document de Donació de l'Ajuntament al Baró d'Iltre. Notari: Miquel Martorell. Transcripció efectuada per Julià Pastor. Publicada al llibre: *Festes d'agost Morella*. Editat per l'Ajuntament de Morella en l'any 2019. pàg. 26-28

Sepan quantos esta Escritura de Carta de Conzesion prepetua de zenso y treudo muerto vieren como nosotros el Dr. Juan Albages Alcalde Maior de la Villa de Morella y su partido, Don Francisco de la Figuera y Marça señor de Sarañana, Dotor Jayme Palau Joseph Benito ciudadano en nomvre de Regidores nombrados por su Magestad, Dios le guarde, de la susodicha Villa de Morella, Reino de Valencia juntos en la sala de nuestro Ayuntamiento eo Concejo como lo havemos de costumbre para determinar las cosas convenientes a dicha Villa,

En nombre nuestro y de los demas Regidores que en adelante seran y fueren para que tengan por firme e irrevocable todo lo de yuso mencionado y como se contiene siendo ciertos y sabedores del derecho que nos toca en este caso y nos pueda pertenecer y por los muchos e innumerables veneficios favores y mercedes que hemos recibido y experimentado en el transcurso de estas guerras del Iltre. señor Varon de Iltre, Governador y Corregidor de la susodicha Villa de Morella y su castillo y demas villas y lugares de su Governacion nombrado por su Magestad, Dios le guarde, y asimismo por los respetos a nosotros vien

vistos y en la mejor forma que haia lugar en derecho

Conocemos que otorgamos por esta Escritura y conzedemos perpetuamente y para siempre jamas al susodicho llustre señor Varon de ltre, Governador y Corregidor de la susodicha Plaza eo Villa y castillo de Morella y demas Villas y Lugares de su governacion y a quien el derecho de dicho lltre. señor representare y tubiere un terrero o pedazo de tierra iermo e inculto puesto y situado dentro de la dicha Villa de Morella contiguo a la muralla de la dicha Villa y debajo de la Balsa dicha de la Villa y Calzada del Llano del Estudio que tiene de longitud desde la torre dicha de los Jurados hasta los huertos de las viudas de Jayme Beronus labrador y de Savina Aguilar viuda de Antonio Aguilar labrador siguiendo el bancal arriva de las herederas del ya difunto Vicente Albesa tintorero que alinda dicho terrero al presente con el portalico dicho de los Moros con la calzada dicha del Estudio con la Balsa dicha de la Villa con la torre dicha de la Rueda con huertos de las dichas herederas de Jayme Bernus y viuda de Don Antonio Aguilar.

Y havemos y firmamos la presente conzesion eo establecion perpetua con los pactos condiciones y obligaciones siguientes y no de otra manera.

Primeramente. Con pacto condicion y obligacion que el dicho lltre. señor Varon lltre o los suyos eo quien su derecho tubiere y representare tenga obligacion de pagar y responder perpetuamente todos los años a la dicha Villa de Morella seis sueldos de Pecha Real moneda valenciana por razon del dicho terrero eo pedazo de tierra inculto y hiermo y no de otra forma ni manera perpetuamente.

Otrosi. Con pacto obligacion y condicion que dicho señor lltre. Varon de lltre Governador y Corregidor de la dicha Villa y su castillo solo pueda hacer un conducto por devajo tierra proporcionado que salga rectamente de la dicha Balsa de la Villa hasta el dicho terrero eo pedazo de tierra inculto para sacara el agua de dicha Balsa para regar y fertilizar el dicho pedazo de tierra segun y conforme los demas vecinos y moradores de dicha Villa de Morella.

Y con las dichas obligaciones pactos y condiciones en dichos nombres nos desapoderamos desistimos y apartamos de nosotros toda propiedad señorio y Posesion titulo voz y recurso y otro qualquiera derecho que nos toque y pertenezca en el dicho terreno eo pedazo de tierra inculto y todo ello lo cedemos renunciamos y traspasamos en el susodicho lltre. señor Varon de lltre nuestro Governador y Corregidor y en quien su derecho tubiere y representare y sucediere para que como a propio suyo lo posea transporte transfiera cambie goce y enajene a su libre voluntad como dueño absoluto y sin dependencia alguna y le damos poder el que de derecho se require constituyendole en nuestro lugar mismo para que por su autoridad eo judicialmente entre en la posesion y tenencia del dicho terreno eo pedazo de tierra inculto y en el interim nos constituimos por sus inquilinos tenedores y posehedores para lo reponer en ella cada y quando que nos la pida y se ofreciere.

Y para cumplimiento y firmeza de esta scritura obligamos en dichos nombres los vienes de dicha Villa havidos y por haver. Y yo el dicho lltre. señor Varon de lltre overnador y Corregidor de la dicha Plaza y Castillo de Morella y demas Villas y Lugares de su Governacion que presente estoy acepto en todo y por todo la de susodicha y referida conzesion eo establecion perpetua del susodicho terrero eo pedazo de tierra inculto como y en la forma que se contiene con todos los pactos condiciones y obligaciones que de suso se contienen y refieren en esta escritura y prometo y me ofrezco y me obligo a pagar y responder perpetuamente los de suso dichos seis sueldos de Pecha Real moneda valenciana a la dicha Villa por razo para que nos apremien cada parte por lo que nos toca segunn del dicho terrero eo pedazo de tierra inculto corriendo la dicha obligacion por mi cuenta desde el dia de la fecha de esta escritura. Y para su firmeza y cumplimiento obligo todos mis vienes havidos y por haver.

Y las dos partes cada una segun le pertenece damos poder y facultad a todas las Justicias de su Magestad y en particular a los del presente Reino de Valencia y de la susodicha Villa de Morella a cuiu jurisdiccion nos sometemos y renunciamos nuestro Domicilio y otro qualquiera fuero y ley que de nuevo ganaramos y a la ley si convenerit de lurisdiccion omnium judicum y a la ultima pragmatica de las sumisiones y a todas las demas leyes y fueros de nuestro favor y a la general del derecho en forma para que nos apremien cada parte por lo que nos toca segun y como y en la forma que de suso se contiene y quedamos obligados en esta escritura como por sentencia difinitiva passada por juez competente pronunciada en cosa juzgada y por nosotros todos consentida.

En cuyo testimonio otorgamos la presente Escritura en la Villa de Morella Reino de Valencia y en la sala del dicho Ayuntamiento a cinco dias del mes de abril del año mil setecientos y quince.

Y los dichos otorgantes a quines yo el escrivano publico y de dicho Ayuntamiento doy fee que conozco lo firmaron en dichos nombres de Regidores de dicha Villa siendo presentes por testigos el Doctor Thomas Prades Joseph Jirona cerero y zucrero y Ignacio Belvis pasamanero de la susodicha Villa de Morella vecinos y moradores.

El Varon de Don Francisco Iltre Governador eo de la Figuera Regidor. El Doctor Jayme Palares Regidor. Joseph Benito ciudadano Regidor.

Para que conste donde convenga y sea necesario yo Miguel Martorell escrivano real y del Ayuntamiento domiciliado en la Villa de Morella di en ella este traslado que saque del Real Registro que queda en mi poder en los dias mes y año susodichos.

En testimonio de verdad: Miguel Martorell escrivano.

DP-9. AHNM. (Arxiu Històric Notarial de Morella) Notari: Hernando de Villanueva. 1724, abril 26.

Còpia del document de Donació del Baró d'Itria l'Hospital. Transcripció efectuada per Julià Pastor. Publicada al llibre: *Festes d'agost Morella*. Editat per l'Ajuntament de Morella en l'any 2019. pàg. 29-31

Sea notorio a los que la presente escritura de Donacion vieren como yo Don Leopoldo Adriano Joseph de Riffart varon de Iltre Mariscal de Campo de los Reales Exercitos de su Magestad residente en esta Corte. Digo que por quanto la Villa de Morella del Reino de Valencia me dio por seis ueldos de Pecha Real moneda de aquel Reino un terrero o pedazo de tierra yermo e inculto puesto y situado dentro de la misma Villa contiguo a la muralla y debajo la Balsa y Calzada del Llano del Estudio que tiene de longitud desde la torre de los urados hasta los huertos de las viudas de Jayme Bernuy labrador y de Savina Aguilar viuda de Antonio Aguilar labrador siguiendo el vancal arriva de las herederas de Vicente Albesa tintorero que el dicho terrero linda con el Portalico de los Moros con la Calzada del estudio con la Valsa de la Villa y con la torre de la Rueda con huertos de as herederas del dicho Vicente Albesa y con huertos de las viudas de Jayme Bernuy y de Antonio Aguilar sobre que los Alcaldes y Regidores de la dicha Villa en nombre de ella otorgaron a mi favor escritura en cinco de abril del año pasado de setecientos y quinze ante Miguel Martorell escrivano del Ayuntamiento de la dicha Villa. La qual acepte con la carga de los dichos seis sueldos de Pecha Real que me obligue a pagar en cada un año.

Después cultive y labre el dicho terrero o pedazo de tierra haciendo un huerto y jardin de bastante capacidad que hermosea el referido sitio añadiendo a el algunos otros pedazos de tierra que estaban contiguos a el de manera que lo tengo y lo gozo y poseo por mio propio y como dueño del dicho sitio por la presente en la via y forma que mejor haya lugar en derecho y de mi buen grado y voluntad y por la devocion que tengo al Ospital de la dicha Villa de Morella movido de caridad y otros justos respetos que a ello me mueven. Otorgo que hago gracia y Donacion Buena pura mera perfecta e irrevocable que el derecho llama inter bibos al dho Ospital de la dicha Villa de Morella del dicho huerto y jardin y de todo lo demas que a el esta agregado incorporado y toca y pertnece segun y como yo lo tengo gozo y poseo sin reservacion ni limitacion de cosa alguna para que el dicho Ospital y quien por el fuere parte legitima lo tenga a goze y posea todo ello y sus frutos y rentas desde oy dia de la fecha en adelante como cosa suya propia havida y adquerida por justos y legitimos titulos como lo es esta escritura para que todo ello se convierta en los santos fines para que se instituyo y fundo el dicho Ospital.

Y desde luego me quito desisto y aparto del drecho accion y recurso propiedad y señorío que tengo y puedo tener al dicho huerto y Jardin y todo ello lo cedo renuncio y traspaso en el dicho Ospital y quien su causa hubiere con todos los demas mis derechos y acciones Reales y personales utiles mistos directos y executivos y pongo al dicho Ospital en mi mismo lugar derecho y antelacion y hago Procurador actor en su juicio y causa propia para que el dicho Ospital y quien representare su derecho goze y posea el dicho huerto y jardin en virtud de esta escritura que quiero valga por via de Donacion o manda gratuita o voluntaria o en la forma que mejor aya lugar en derecho para que como propia del dho Ospital disponga

de ella como fuere su voluntad y le doy poder y facultad para que de su autoridad o judicialmente como y quando quisiere tome y a prebenda la posesion real actual corporal en forma del dicho huerto y jardin y en el interin que la toma me constituyo por su inquilino tenedor y prehecario posehedor y para que no sea necesario tomarla judicialmente entrego al dicho Ospital la escritura que queda zitada con los demas titulos tocantes al dicho huerto y jardin con los quales y el traslado de esta escritura signada del expresado escrivano ha de ser visto haversele trasferido y tomado la dicha posesion sin que sea necesario otro acto de aprehension.

Y porque toda Donacion que es hecha en mas cantidad de los quinientos sueldos aureos que el derecho dispone no vale si no es insignuada y manifestada ante Juez competente por esta razon tantas quantas vezes excediere su valor de la dicha cantidad tantas donaciones hago y otorgo a favor del dicho Ospital y se la insignuo ante el presente escrivano como persona publica y si el dicho Ospital necesitare de otra la pueda pedir ante qualesquiera señores jueces y justicias que le pareciere que desde luego Yo les pido y suplico se la insignuen y aian por insignuada y legitimamente manifestada interponiendo a ella para su firmeza y validacion su autoridad y judicial decreto. Esto sin quedar como no quedo obligado a eviccion ni saneamiento ni a la paga de los seis sueldos de Pecha Real con que me vendieron el dicho terrero o tierra por quedar refundido en el dicho Ospital. Y me obligo con todos mis bienes y hacienda muebles y raices havidos y por haver a que abre por firme esta escritura de donacion y no ire ni vendre contra ella en manera alguna ni la revocare en todo ni en parte por testamento codicilo ni otro contrato inter vivos ni por otra disposicion causa o razon por donde conforme a derecho la pueda revocar y si lo hiciere quiero que no valga ni ser oydo en juicio ni fuera del antes vien repelido y en costas condenado porque confieso me quedan vastantes vienes para mi sustento y alimentos conforme a la calidad de mi persona y estado y hazer bien por mi alma y asi lo juro por Dios nuestro Señor y a una señal de cruz en forma de derecho y que de este juramento no tengo pedido ni pedire absolucion ni relajacion a ningun juez ni prelado que me la pueda conceder y si de propio motu me fuere concedida de ella no usare en manera alguna pena de perjuero.

Y doy a las Justicias y Jueces de su Magestad que de mis causas y negocios conforme a recho puedan y devan conocer a cuyo fuero y jurisdiccion in solidum me someto para que me lo hagan cumplir como por sentencia passada en autoridad de cosa jugada sobre que renuncio mi propio fuero jurisdiccion y domicilio y la ley si convenerit de jurisdiccion omnium judicum y todas las demas leyes fueros y derechos de mi favor con la que prohivi la general renunciacion de ella en forma.

En cuio testimonio lo otorgo asi ante el presente escrivano en la Villa de Madrid a veinte y seis dias del mes de abril de mil setecientos veinte y quatro años siendo testigos Don Joseph Zurvano Don Joseph Perez y Gaspar Feliciano Garcia residentes en esta Corte.

Y el señor otorgante a quien Yo el escrivano doy fee que conozco lo firmo Baron de Itre.

Ante mi Hernando de Villanueva.

Yo el dicho Hernando Martin Villanueva escrivano del rey nuestro señor vecino de Madrid presente fui a lo que dicho es y lo signe. Don Pedro ... de Rivera.

En testimonio de verdad, Hernando de Villanueva.

APÈNDIX II: ENTREVISTES

ENTREVISTA MIQUEL PASÍES, DIRECTOR DE L'I.E.S. ELS PORTS (MORELLA). 26 DE MARÇ DE 2013

Quants anys fa que eres director?

Divuit anys.

RESPECTE AL CENTRE

¿Creus que els centres educatius s'haurien de projectar per un equip format per educador-director-arquitecte?

Jo penso que sí, potser alguna coseta que ara no està com a nosaltres ens agradaria s'hagués pogut rectificar.

De quina manera es va tenir em compte la teva opinió com a director o professor quan s'estava desenvolupant el projecte del nou centre?

Ens van ensenyar el disseny, ens van dir que seria un centre escalonat, etc. però després com van haver-hi uns problemes de despreniments, van haver de posar pilotatges i al final el projecte no és igual que el dissenyat inicialment, va haver-hi una rectificació de projecte, perquè el centre en principi tenia una planta menys. On inicialment s'havien projectat aules en planta baixa tenim un gran magatzem que no té il·luminació directa, raó per la qual no podien ser aules.

I respecte a les necessitats d'espais que hi havia?

Respecte a les necessitats nosaltres vam comentar que voldríem que feren el menjador un poc més gran i no ens van fer cas, i ens queda un poc escàs. Ens hem hagut d'adaptar fent dos torns de menjador i les cuineres fan el que poden perquè la cuina també està pensada per un grup d'unes cinquanta persones, la meitat dels que en la realitat hi ha. Hi ha pocs fogons i el mobiliari diuen les cuineres que no està molt ben distribuït.

Quin tipus de problemes han sorgit al centre? L'entorn és prou flexible per a readaptar-se a les noves situacions?

El centre està prou ben dissenyat. Té algun problema, a Morella les teulades planes mai han anat bé, no anem a enganyar-nos. Estan ací també al poliesportiu, totes les teulades planes. Pel que fa a la convivència, en el moment del trasllat van eixir algunes pugnes perquè hi havia departaments que tenien laboratoris i instal·lacions molt bones i altres que no. Però crec que això està oblidat. Algun espai s'ha readaptat després. Vam arribar ací i l'espai estava organitzat, hi havia tres aules de dibuix per a un únic professor; una per batxillerat, una per l'ESO i una de disseny, però l'institut no té opció de Batxillerat artístic. Això no té ni cap ni peus i el mateix professor va dir que amb una en tenia prou, ara una s'ha convertit en una segona aula d'informàtica perquè només hi havia una i tot s'ha anat readaptant a les necessitats reals del centre. Quan es va fer la inauguració cada aula havia de tenir el destí que marcava en el seu moment, i va haver-hi algun conflicte, però a poc a poc es va racionalitzar l'ús, cada cosa es va destinar al que era normal que es destinés i ja està.

Hi ha espais inútils?

No. Primer hauria hagut de ser com un mur que tallés més a prop de l'*Alameda* i en moure'l ha quedat tota una part de la planta baixa inutilitzada. Hi ha un gran magatzem de punta a punta però fosc, sense llum. En principi havien de ser aules i no existia la planta més alta, que és més xicoteta, però la veritat és que com vam portar molt de material de l'altra escola, ens ha anat molt bé per anar col·locant-lo i tenim un magatzem enorme.

Podries valorar en importància i qualitat els següents espais del centre?

Biblioteca. Està molt bé sobre 10 un 9.

Laboratoris. També 9.

Tallers. També 9.

Gimnàs. Com a gimnàs està bé. Hi ha goteres que no s'han pogut resoldre.

Administració i serveis. Està bé.

Aules. Estan bé, a més estan totes orientades cap a la muntanya i estan molt bé. Excepte alguna aula de desdoblament que dona a l'interior, però eixes s'utilitzen poques hores.

Patí, camp de joc. Està bé, no hi ha problemes està bé.

Sala de professors i despatxos de direcció. Hi ha alguns que són molt escassos, molt menuts. Potser hauríem preferit menys despatxos i més grans.

Pel que fa a l'entorn físic concret del teu treball com valors:

La seua potencialitat didàctica.

Hi ha molt d'entorn natural i és d'agrair. A voltes volen voltors i despista als alumnes, però molt millor que a l'altre centre on pràcticament no hi havia cap vista, és molt més agradable. Hi ha molta llum. Una cosa en contra és que estem a la part més freda del poble i hi ha un gran consum de calefacció i els xiquets estan bé quan estan ací dins però les entrades i sortides són dures. Quan estàvem dins el poble no hi havia tant de contrast de temperatures.

La seua potencialitat socialitzadora.

Per afavorir la socialització era més adequat l'altre centre, totes les aules estaven en un claustre i eixien tots junt, es mesclaven més. Ací és, tira metres de passadís però els que estan a una punta i a l'altra quasi ni es veuen, potser a l'hora del pati poden coincidir però ni es veuen. Pel que fa a la socialització i a que els alumnes vagen tots a una, crec que per la seua estructura de claustres estava millor el centre vell.

Quines qualitats de l'entorn valors positivament i quines trobes que limiten la teua tasca?

De l'entorn són quasi totes positives, estem en un lloc amb molta llum, amb bones vistes, on es treballa a gust i els xiquets estan a gust. Si de cas les èpoques en les quals apareixen els voltors i les cabres es despisten un poc, però en principi és més positiu que negatiu.

Quins són els aspectes que creus que influeixen més en el comportament espacial dels alumnes i de tu mateix?

La quantitat de recursos disponibles. És molt positiu, a més recursos millor funcionen les coses.

El tipus d'alumnes. Influeix molt, alguns funcionen millors que altres però cap és molt bo o molt dolent

La teua metodologia i estil docent.

També, s'intenten introduir noves metodologies, alguns professors més i d'altres menys.

Pautes prèvies familiars dels alumnes.

Sí, si a casa potencien l'educació es nota. Però ací no hi ha molts problemes, perquè els pares no es desentenien.

La història escolar del grup d'alumnes.

Lo de la història, cada etapa té lo seu, és una opinió sí, que si la trajectòria d'un grup a la primària és bona habitualment ací també és bona però no es pot encasellar un grup dolent que ve de la primària perquè la gent canvia.

L'edat.

Quan entren xiquets més joves, de dotze anys, amb l'ESO, apareixen nous problemes. Però no influeix massa.

El comportament d'altres classes a l'escola.

No crec, potser al principi es notava molta diferència entre els de 1r i 2n d'ESO amb els de Batxillerat. Uns són molt xiquets i els altres volen ser molt grans. Cadascú va a la seua i ja està. Abans era de 14 a 18 i es notava menys.

Les normes institucionals de l'escola.

Les normes sí que influeixen però les d'aquest centre no crec que siguin massa estrictes. Tenim les portes obertes, jo no sóc partidari de tancar-les, si mai hem tingut conflicte. Algun s'escapa però els casos són mínims. Pot ser som l'únic centre de la província que te les portes obertes.

L'espai en si.

Ara la gent no se'n va al bar a cada estona lliure pel fet d'estar una mica més aïllats del poble, la gent fa més vida al centre. Això és gràcies a la ubicació, clar. A l'antic centre ho podíem evitar.

SOBRE LA IMPORTÀNCIA DE L'ENTORN FÍSIC EN L'EDUCACIÓ

Que et semblen les següents conceptualitzacions del paper que juga l'entorn físic (instal·lacions i materials) en l'educació:

L'entorn és el principal recurs per a la realització d'objectius educatius.

No crec.

L'entorn serveix per a afavorir la realització d'idees i projectes dels alumnes.

No crec.

L'entorn serveix per a proporcionar sentiments de benestar i acolliment.

Sí, si l'entorn és agradable, la gent està més a gust.

L'entorn afavoreix diverses formes de treball: individuals, cooperatives...

No crec.

L'entorn afavoreix el treball en bones condicions ambientals.

Sí, hi ha un bon entorn i bones condicions ambientals el centre està ben aïllat, tenim bona vista, gastem molta llum natural i poca artificial.

L'entorn transmet un missatge estètic.

Sí, l'edifici és escalonat, no és el típic quadrat, i pretenien que no es veies molt des de l'Alameda i la veritat és que no es veu.

L'entorn afavoreix l'autonomia i la responsabilitat dels alumnes.

No crec.

L'entorn permet el lliure moviment dels alumnes i professors.

Sí, hi ha molt d'espai i no hi ha problema.

L'entorn és un instrument de suport de les tasques dels professors.

El que són les instal·lacions sí, ací tenim més mitjans, però el que són les vistes sí que crec que s'està més a gust però no crec que influísca massa.

L'entorn és poc rellevant, l'important són les persones i la seua actuació.

Jo penso que les persones i la seua actuació són més importants però si tens unes instal·lacions en condicions també es treballa més a gust i es pot rendir més.

L'entorn influeix en les formes de convivència entre els alumnes.

Un poc sí, a nivell de convivència de tipus claustre que quan ixen, ixen tots al mateix lloc. Ací pot passar una setmana i hi ha professors que quasi no veig. A l'altre només sortir ja tenies control visual de tot.

L'entorn expressa relacions de poder entre els alumnes.

No crec.

L'entorn ofereix alguns espais d'intimitat als alumnes? Hauria d'oferir-los?

Vigilats se senten molt menys que en edifici vell. Potser també fomenta el que estiguen menys junts, però molt menys perquè hi ha molts racons on amagar-se per xerrar, van dos o tres i pràcticament en lo gran que és el centre i l'alumnat que tenim, no hi ha cap tipus de problema. Està el pati de davant, el pati de darrere. Penso que està bé que els moments d'oci, el migdia, si volen més privacitat, la poden tenir i si volen estar amb tots doncs també.

L'entorn afavoreix actituds agressives o tenses?

No. Problemes d'agressivitat ni els teníem abans ni els tenim ara.

La variació de la disposició de l'entorn és una eina activadora pels alumnes?

No crec.

La responsabilitat dels alumnes s'afavoreix mitjançant la seua gestió de l'entorn?

No crec.

L'entorn pot estimular i motivar per si mateix?

Estimular una mica sí, motivar molt no crec.

L'entorn s'ha de fer propi per afavorir la identificació dels alumnes amb la seua classe i amb l'escola? L'entorn ho permet?

Sí influeix, la gent està identificant este centre. Els alumnes més antics al començament eren reticents al canvi, hi havia queixes per l'emplaçament, etc. Ara tothom està bé.

ENTREVISTA MARIA C. BORRÀS, MESTRA DEL CEIP VERGE DE VALLIVANA (MORELLA). 27 DE MARÇ DE 2013

Quants anys fa que eres mestra?

Vint i sis anys.

RESPECTE AL CENTRE

Creus que els centres educatius s'haurien de projectar per un equip format per educador-director-arquitecte?

L'opinió del consell, de l'equip directiu s'haurien de tenir en compte. Suposo que conselleria té en compte les necessitats però s'ha de tenir molt en compte que el projecte d'aquesta escola el va guanyar Miralles per concurs, encomanat per un partit polític determinat, el PSOE, i l'institut és del PP. El PP no va voler reformar les escoles ptes dins el poble perquè volien un edifici de disseny. El que més va tenir en compte l'entorn va ser Miralles, va bancalets amb les teulades, la terrassa gran sobraria.

De quina manera es va tenir en compte la teua opinió com a director o professor quan s'estava desenvolupant el projecte del nou centre?

No ens van demanar res.

Quin tipus de problemes han sorgit al centre? L'entorn és prou flexible per a readaptar-se a les noves situacions?

De fet hi ha classes que estaven programades de laboratoris. L'aula de música la van convertir en la d'ordinadors i quan va arribar la mestra de música es va haver de canviar. I llavors com no hi havia aula pels ordinadors s'han hagut de posar a la biblioteca i s'han fet biblioteques d'aula, que com que les aules són grans ho permeten.

L'escola està deteriorada com està perquè durant anys no s'han molestat ni en pintar les portes. Estaven tan estellades que ja els hi déiem als xiquets que no passaren les mans perquè es podien clavar una estella i l'ajuntament es va limitar a pintar-les l'any passat. Teníem un extractor d'aire que feia un soroll espantós i fins a enguany no van comprovar que era defectuós i per això feia aquella "ruidera". Les dutxes d'aquest lavabo tampoc no tenien sentit i les han canviat per w.c. L'aigua ha estat sempre un problema a esta escola. Les claraboies que donen a les classes han donat problemes seriosos. Al vidre de claraboia a l'escala també hi havia moltes xorreres, es va solucionar traient tots els vidres i col·locant una estructura metàl·lica a tot el voltant i ja no ha tornat a xorrar més aigua, podrien fer el mateix en les claraboies. De moment s'han pintat amb pintura impermeable, però això són "apanyos" temporals. La paret de l'escola llar també està feta malbé perquè ningú ho ha apanyat. Les cobertes planes no funcionen a este poble. En lloc d'arreglar el problema de les claraboies van col·locar un canaló de banda a banda en lloc de solucionar el problema d'arrel.

Avui ha caigut una porta enorme i sort que no hi passava ningú per allà, una altra l'han tingut que segellar. Visualment i arquitectònicament val, però no per una escola. Les portes exteriors una l'han hagut de treure i l'altra l'han soldat.

Hi ha espais inútils?

La gran terrassa no es fa servir, jo penso que no cal. L'altra petita tampoc es fa servir.

Podries valorar en importància i qualitat els següents espais del centre?

Biblioteca. No funciona com a tal. Han fet biblioteques d'aules. Allà han posat la sala d'ordinadors perquè no hi havia.

Laboratoris i tallers. No hi ha perquè com no hi havia prou aules es van convertir en aules. Per tant no hi ha laboratoris.

Gimnàs. No hi ha. Està el triangle, una aula multiús. Els d'infantil i que el fem servir per a fer gimnàstica però els de primària van al centre lúdic, al poliesportiu.

Administració i serveis. Bé, hi ha prou.

Sala de professors i despatxos de direcció. La sala de professors és un quartet tan menut que quan estem tots estem amuntonats. És un espai molt reduït.

Aules.

Patí, camp de joc. Només hi ha una pista de i el que era terra al voltant ho han encimentat tot, el pati de baix encara te pedres.

Trobes a faltar algun espai?

No hi ha una aula de psicomotricitat. El triangle no és un espai acollidor per psicomotricitat, i es fa servir per a tot.

Pel que fa a l'entorn físic concret del teu treball com valors:

La seua potencialitat didàctica.

Jo penso que no sé si és una escola de primària, és com una catedral. El que dóna més idea d'escola són les aules de baix.

La seua potencialitat socialitzadora.

Com queda molt apartat del poble no es fan moltes activitats que relacionen el poble i l'escola. Entre els xiquets només s'ajunten els de primària de primer i segon cicle amb els d'infantil per les festes fi de curs. Els menuts estan a baix i els grans sempre estan a la pista de dalt i no estan tots junts. L'edifici no pot ser d'una altra manera.

Quines qualitats de l'entorn valors positivament i quines trobes que limiten la teua tasca?

A mi les classes de baix m'agraden molt, tenen eixida directa al pati. S'està bé, però el vent el fred i la neu és el doble d'"engorrós" que si estiguera dins el poble. Els espais fora de la classe no semblen passadissos i l'escola afavoreix molt el fet de trobar-se bé amb l'entorn. L'escala de dins amb la paret de fons de vidre és com si el medi natural t'entrara a dins. El mig natural forma part de la vida normal a l'escola, el pati, els pins, el paisatge, tot forma part de l'escola.

Quins són els aspectes que creus que influeixen més en el comportament espacial dels alumnes i de tu mateix?

La quantitat de recursos disponibles.

No crec. L'espai és el que hi ha i ells "s'acoplen".

El tipus d'alumnes.

Són grups menuts i no són molt diferents.

La teua metodologia i estil docent.

Com que tu ho fas propi, els xiquets també ho veuen així.

Pautes prèvies familiars dels alumnes.

No crec que influísca. Bé, a alguns no els han dit mai això no es fa.

La història escolar del grup d'alumnes.

Estem parlant de nens petits que no tenen una personalitat molt formada. Els grups són bastant homogenis i xiquets amb dificultats hi ha un o dos, i els immigrants s'adapten molt bé amb el grup. Quan el grup és gran l'espai ja no és tan gran, com en la classe on en són vint i sis, hi ha més contacte.

L'edat.

Quan són més grans sí que es detecten problemes de xiquets que fan el buit a d'altres, que li fan la burla a algun altre, però es tracta de seguida amb la psicòloga.

El comportament d'altres classes a l'escola.

Les normes institucionals de l'escola. Clar que influeixen. Des de l'escola es fa un pla de detecció de patologies de convivència.

L'espai en si.

El que és inquiet i mogut li facilita moltíssim, afavoreix molt la lliure expressió i moviment.

SOBRE LA IMPORTÀNCIA DE L'ENTORN FÍSIC EN L'EDUCACIÓ

Que et semblen les següents conceptualitzacions del paper que juga l'entorn físic (instal·lacions i materials) en l'educació:

L'entorn és el principal recurs per a la realització d'objectius educatius.

Depèn dels projectes que faces, en psicomotricitat, l'entorn físic te molt a veure, podem sortira voltar, als pinets, a fer carreres a l'Alameda, i ho valoro molt positivament. L'entorn físic sí que és positiu però per les classes normals de matemàtiques... penso que no.

L'entorn serveix per a afavorir la realització d'idees i projectes dels alumnes.

Et diria que no, perquè els alumnes no planifiquen objectius ni continguts.

L'entorn serveix per a proporcionar sentiments de benestar i acolliment.

Depèn de l'època de l'any: a l'hivern ens gelem i a l'estiu ens torrem. El clima fastidia molt. Pel que fa a l'espai interior als xiquets els resulta molt aparatós, les escales són empinadíssimes i les parets són molt fredes. Però té llum per totes les bandes.

L'entorn afavoreix diverses formes de treball: individuals, cooperatives...

Per exemple nosaltres a les tardes fem projectes comuns de 3 i 4 anys, 5 anys no ho fa perquè no li interessa, fem projectes i sí que afavoreix perquè uns poden estar al pati de dins, els altres dins l'aula, es poden fer moviments de grup... però això per a nosaltres que estem a baix, perquè a dalt no ix ningú de la classe, tampoc poden.

L'entorn afavoreix el treball en bones condicions ambientals.

Jo trobo que sí. Les classes són espaioses, lluminoses, els xiquets estan amples, poden moure's. A mi l'escola m'agrada molt per la llum. A mi la llum m'encanta, i la llum artificial l'uso molt poquet. Les classes tenen llum per tots els costats. Però quan arriben els mesos d'estiu, les calors són terribles. Està orientada a sud totalment i com hi ha cap mena de persiana ens molesta. Han posat unes estores més grosses però que tapen la llum. On és paret interior també arriba llum a través de les claraboies del pati. Els xiquets viuen en llum. I el menjador que està orientat cap al nord-oest és gelat de veritat, allà no arriba mai el sol la sala d'ordinadors també. Climàticament les dues coses li van malament el fred i la calor, però jo diria que el pitjor és la calor.

L'entorn transmet un missatge estètic.

Penso que els xiquets no ho comprenen això. Ells sí que es mouen bé per tots els espais, l'espai d'entrada a les classes afavoreix que s'ajunten i xarren entre uns espais i les aules, sobretot perquè no són passadissos si que és agradable. Hi ha una diferència entre les classes de dalt i de baix. Els grans tenen el pati i tot a un costat i nosaltres baixem a les files tots junts de matí. Hi ha recorreguts alternatius, uns van per dalt, els altres per baix.

L'entorn afavoreix l'autonomia i la responsabilitat dels alumnes.

Pensa que com hi ha tantes escales se'ls insisteix que no s'espentegen i que no córreguen, que siguen responsables, curiosos, i ho entenen des de molt petits. Amb les motxilles amb carro no tots són responsables, alguns arrastren el carret escales amunt i han despuntat totes les escales. Altres sí que es carreguen la motxilla a l'esquena. Per exemple amb les portes de les aules d'infantil es crea corrent de vent i pega potades i ells mateixos ja diuen "tanca aquella porta que vaig a obrir ésta" o siga que ja paren compte i sí que són responsables i curiosos des de petits. Però és perquè se'ls hi diu.

L'entorn permet el lliure moviment dels alumnes i professors.

És molt ampli. A dins hi ha molt espai. Pots pujar per una escala, baixar per l'altra, no hem de fer tots el mateix, tots els espais estan molt ben comunicats, són espais molt amplis sobre tot pels sostres tan amplis que donen idea d'espai infinit.

L'entorn és un instrument de suport de les tasques dels professors.

Si un mestre de baix si vol, entra i surt per baix i si no vols no pugues i no t'enteres del que passa. En haver-hi tanta independència entre dalt i baix, els de dalt sí que han d'entrar tots per la porta de dalt, però els de baix podem entrar per baix i podíem estar al nostre món.

L'entorn és poc rellevant, l'important són les persones i la seua actuació.

L'entorn és molt important per les relacions, perquè si només hi ha una escala i tothom ha de passar per ahí, no hi ha alternativa, no pots esquivar.

L'entorn influeix en les formes de convivència entre els alumnes.

Són dos mons molt diferenciats el de dalt i el de baix i fins i tot a l'hora de dinar com que no caben tots d'una sola vegada, es fan dos tornos.

L'entorn expressa relacions de poder entre els alumnes.

Sí, els grans són els grans. Hi ha un error de disseny en l'escala que baixa cap a infantil perquè els grans es queden "assomats" a la barana i a voltes molesten als que baixen, tiraven coses o "salivajos". Ara s'insisteix

molt des de direcció que a l'hora en punt s'entre a classe perquè els grans no es queden a la barana per molestar, i a més és perillosa perquè fent "el tonto" podria caure algú i seria molt violent.

L'entorn ofereix alguns espais d'intimitat als alumnes? Hauria d'oferir-los?

Sí, per exemple la sala abans de sortir al pati, una sala molt gran, allà sempre hi ha xiquets que es seuen allà i a l'entrada de les aules s'han posat algunes taules i els xiquets es queden allà a l'hora del pati xerrant o fent deures. A mi m'agrada esta escola perquè hi ha dins molts espais.

L'entorn afavoreix actituds agressives o tenses?

Sí, al baixar l'escala. Hi ha grups més pacífics però altres que fastidiaven un poc.

La variació de la disposició de l'entorn és una eina activadora pels alumnes?

Les criatures estan sempre en moviment, pujant baixant. Entrant sortint, és una activitat contínua.

La responsabilitat dels alumnes s'afavoreix mitjançant la seua gestió de l'entorn?

Són menuts i s'ha d'insistir molt, i han d'aprendre a moure's amb tantes escales, tantes portes, tants de llibres per tot arreu.

L'entorn pot estimular i motivar per si mateix?

Jo crec que els hi agrada als xiquets, només es queixen els mestres de tant de pujar i baixar.

L'entorn s'ha de fer propi per afavorir la identificació dels alumnes amb la seua classe i amb l'escola? L'entorn ho permet?

Els quan identifiquen la classe, el bany, i ho controlen, és propi i ho controlen. Les escales ja les tenen dominades, els costa però amb el temps forma part. És com el pati, tot el que els envolta es fa propi.

ENTREVISTA HELIO PIÑÓN

Es va realitzar una entrevista a Helio Piñón al bar de l'ETSAB, però per indicació de l'arquitecte aquesta entrevista no es va poder gravar ni reproduir. L'arquitecte en canvi ens va facilitar un text escrit per ell mateix que explica el projecte de l'institut de Morella que es reproduceix a continuació:

Comunicació pública. Helio Piñón, 12 de desembre de 2002:

Morella necessitava un centre escolar per a 380 alumnes d'ensenyament mitjà a una ciutat que és singular, tant per la seua estructura medieval com pel perfecte estat en el qual s'ha conservat fins avui.

La població es concentra a la vessant sud-est d'un turó coronat per un castell i està envoltada per unes muralles que es conserven, pràcticament en la seua totalitat, en perfecte estat. En no disposar de solars lliures intramurs els equipaments més recents es disposen a el vessant nord-oest del turó. Allí juntament amb una escola de construcció recent, dedicada a l'ensenyament infantil, en un solar de configuració capritxosa i amb 18 metres de desnivell entre els seus extrems, s'havia de projectar l'institut.

El programa és complex, com ocorre en edificis d'aquesta naturalesa: preveu a més de les dependències pròpies de l'ús, un espai dedicat a l'activitat esportiva, de doble altura i dimensió singular, que ha de poder ser utilitzat per la població durant els caps de setmana.

El suggeriment del plantejament va provindre del mateix sistema de bancals que conforma els voltants de Morella, però l'edifici no tracta de camuflar-se en ells. Els vessants escalonats del Maestrat són producte de l'home, tot i que és fàcil veure-les com producte de la natura, tan antic és el seu origen (?). Per tant, no s'ha de veure en el projecte una gota d'organicisme – equívoc teòric, essencialment anti-modern, abonat pel desconeixement – sinó l'asunció d'un criteri de forma universal, açò és, dotat d'un sentit més enllà del temps i de l'espai.

L'estructura formal no pot ser més artificiosa: una successió de plans de formigó plantat d'herba, retranquejats segons un perfil anàleg al del turó. No es tracta de reproduir la imatge dels voltants, sinó d'assumir l'ordre que els estructura perquè d'allí sorgisca un artefacte genuí, amb identitat pròpia.

En comunicar aquests plans en sentit transversal amb nuclis d'escalas, distanciat regularment, s'arriba a la mateixa solució que van adoptar els primers veïns de Morella quan van decidir instal·lar-se en el vessant sud-est del turó que havien decidit coronar amb el castell.

No es deu considerar un mèrit del projecte haver aconseguit que no es veja pràcticament l'edifici, sinó, en tot cas, que es veja com en realitat es veu: el propòsit no és, per tant, suavitzar el perfil, sinó intensificar la seua forma, congelar els estrats que el constitueixen.

APÈNDIX III: ÍNDEX DE PLÀNOLS D'ELABORACIÓ PRÒPIA

6.1 FORMA URBANA I TERRITORI COM A PROJECTE

Pàg.

- 139_ Fig. 1. Plànol hipòtesi de cadastre romà a Morella. (Elaboració pròpia).
- 148_ Fig. 8. Superposició del plànol de 1910 i l'actual. En color vermell els camins desapareguts, en negre els que queden i en gris els nous (Elaboració pròpia). Escala 1/20.000.
- 148_ Fig. 9. Plànol d'estructura territorial en el qual es representen els principals accessos: carretera cap a Aragó i Catalunya pel nord, carretera cap a Aragó per l'oest i carrereta cap a la costa valenciana i catalana cap a l'est. (Elaboració pròpia). Escala 1/40.000.
- 148_ Fig. 10. Plànol que representa l'estructura territorial originària, amb quatre vies d'accés, en la que es representa la muralla originària també. (Elaboració pròpia). Escala 1/40.000.
- 153_ Fig. 21. Plànol de Morella. (Elaboració pròpia).
- 164_ Fig. 34. Plànol d'edificis civils, cases senyoriales i edificis religiosos de Morella classificats a partir de l'any de construcció. La línia de punts es correspon amb la divisió en tres parròquies des de 1330. (Elaboració pròpia). Escala 1/5.000.
- 169_ Fig. 47. Plànol d'accessibilitat dels eixos virtuals dels carrers de dins el nucli urbà. En vermell els carrers plans, en rosa els carrers en rampa i en color granat les costes amb escales. (Elaboració pròpia).
- 171_ Fig. 48. Plànol d'anàlisi de la connectivitat dels carrers a Morella realitzat amb Dephtmap, de Space Syntax. (Elaboració pròpia).
- 171_ Fig. 49. Plànol d'anàlisi de la integració visual de l'espai obert dins de les muralles de Morella, realitzat amb Dephtmap. (Elaboració pròpia).
- 179_ Fig. 67. Plànol d'anàlisi de les parcel·les més antigues a partir del cadastre actual. (Elaboració pròpia). Escala 1/2500.
- 183_ Fig. 76. Plànol del parcel·lari on es representen les columnes que sostenen els porxos del carrer Blasco d'Alagó, conseqüència del permís de Jaume I per construir en aquest precís lloc cinquanta obradors l'any 1256. (Elaboració pròpia).
- 184_ Fig. 77. Plànol de Morella. La trama grisa indica l'àrea de les deu parcel·les que es van crear amb la venda del solar. (Elaboració pròpia).
- 187_ Fig. 79. Superposició del plànol de 1730 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).
- 187_ Fig. 81. Superposició del plànol de 1840 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).
- 188_ Fig. 83. Superposició del plànol de 1920 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).

- 188_ Fig. 85. Superposició del plànol de 1930 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).
- 189_ Fig. 86. Plànol de superposició dels límits edificats dels anys 1730 + 1840 + 1930 + 2020. (Elaboració pròpia). Escala 1/3000.
- 190_ Fig. 87. Plànol de carrers i parcel·les. (Elaboració pròpia). Escala 1/3000.
- 191_ Fig. 88. Plànol d'interpretació física de les dues hipòtesis de muralles anteriors formulades pels historiadors Alanyà i Salvador. (Elaboració pròpia).
- 192_ Fig. 89. Plànols d'anàlisi d'integració realitzats amb el programa Depthmap de Space Syntax sobre una hipòtesi de fases formatives de la ciutat de Morella desenvolupada per M. Julià i Torner. (Elaboració pròpia).

6.2 ARQUITECTES I PROJECTES. CAPÍTOLS EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIONI A MORELLA.

Pàg.

- 206_ Fig. 24. Plànol de situació sobre el parcel·lari. (Elaboració pròpia). Escala 1/1.000.
- 207_ Fig. 26. Plànols Ajuntament. (Elaboració pròpia). Planta baixa, Escala 1/250 i Planta primera, Escala 1/250.
- 213_ Fig. 41. Plànol de situació sobre el parcel·lari. (Elaboració pròpia). Escala 1/1.000.
- 215_ Fig. 49. Plànols del centre de salut (Elaboració pròpia). Planta primera. Escala 1/250 i Planta baixa. Escala 1/250.
- 227_ Fig. 70. Plànol de situació de l'escola-llar. (Elaboració pròpia).
- 228_ Fig. 73. Plànols de l'escola-llar. (Elaboració pròpia). Planta accés, Escala 1/750.
- 229_ Fig. 73. Plànols de l'escola-llar. (Elaboració pròpia). Planta -1, Escala 1/750. Planta-2, E 1/750 Planta-3, Escala 1/750.
- 244_ Fig. 112. Plànols de l'institut. (Elaboració pròpia). Planta +2, Escala 1/750 i Planta +1, Escala 1/750.
- 245_ Fig. 112. Plànols de l'institut. (Elaboració pròpia). Planta baixa, Escala 1/750 i Planta-1, Escala 1/750.

6.3 ARQUITECTURA I SOCIETAT.

Pàg.

- 267_ Fig. 10. Plànol amb la localització de comerços en planta baixa a Morella. (Elaboració pròpia).
- 268_ Fig. 11. Anàlisi del creixement de l'edificació des de 1945 fins a l'actualitat. (Elaboració pròpia).
- 287_ Fig. 57. Plànol de recorreguts superposats. En negre els actuals, en vermell els desapareguts i en blau els de cada sis anys. (Elaboració pròpia).

APÈNDIX IV: ÍNDEX I CRÈDITS DE LES IL·LUSTRACIONS

CAPÍTOL 1. INTRODUCCIÓ

Pàg.

- 17_ Fig. 1. Vineyetes del còmic *From hell*. (Moore, Campbell, p.9.)

CAPÍTOL 3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ: EL PRECEDENT EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIÓ

Pàg.

- 35_ Fig. 1. Esquema d'una història arquitectònica única dominada pel classicisme eurocèntric: Catàleg cronològic. (Elaboració pròpia).
- 35_ Fig. 2. Esquema d'una història arquitectònica que té en compte el prototip i/o el precedent. (Elaboració pròpia).
- 36_ Fig. 3. Esquema del refugi primitiu com a precedent únic del Moviment Modern. Alliberament de la història única. (Elaboració pròpia).
- 36_ Fig. 4. Esquema de la interrelació entre diverses històries arquitectòniques que contenen l'element d'origen, la continuïtat i el canvi. Una teoria interpretativa del procés des de la historicitat concreta i personal. (Elaboració pròpia).
- 37_ Fig. 5. Imatge extreta del llibre de Le Corbusier, *Vers une Architecture*, de 1923, p.126
- 37_ Fig. 6. Imatge extreta del llibre de Le Corbusier, *Vers une Architecture*, de 1923, p.132.
- 38_ Fig. 7. Revista *Das Andere* ("L'altre"), N.2. Autor/es: Loos Adolf. Viena, 1903, p. portada.
- 38_ Fig. 8. Revista *Das Andere* ("L'altre"), N.2. Autor/es: Loos Adolf. Viena, 1903, p. 1.
- 39_ Fig. 9. Loos, A., façana de la casa de la Michaelerplatz, Viena, 1909-1911. Recuperat de: <https://thecharnelhouse.org/2014/03/17/someone-is-buried-here-adolf-loos-on-architecture-and-death/adolf-loos-geschafthaus-goldman-salatsch-ansicht-michaelerplatz-august-1910/>
- 39_ Fig. 10. Rafael, Panteó, Roma, 1514-1515. Recuperat de: <https://www.pinterest.it/pin/326229566738197654/visual-search/>
- 40_ Fig. 11. San Giacomo dall'Orto, Venècia, 976 dC. Recuperat de: https://twitter.com/venezia_56/status/842783442064621570/photo/1
- 40_ Fig. 12. Adolf Loos, villa Strasser, Viena, 1918. Columna en el saló. Philippe Ruault. Dins: Adolf Loos. *Opere e progetti*, Skira editore, Milán, 2007.
- 41_ Fig. 13. Palladio, Villa Foscai (Malcontenta), s.XVI Venècia. Recuperat de: <https://www.pinterest.cl/pin/433049320394190065/>
- 41_ Fig. 14. Palladio, Villa Foscai (Malcontenta), s.XVI Venècia. Recuperat de: <https://www.experia.es/Venecia-Malcontenta.dx6194268?gallery=open>
- 41_ Fig. 15. Le Corbusier, Villa Stein, 1927 Vaucresson, França. Recuperat de: <https://www.pinterest.es/pin/338684834473627589/>
- 41_ Fig. 16. Le Corbusier, Villa Stein, 1927 Vaucresson, França. Recuperat de: https://colorgrammar.wordpress.com/non_profit_campaigns/le-corbusier-villa-a-garches-1927/
- 43_ Fig. 17. Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma 1963. Recuperat de: <https://virtualexplorer.com.au/article/2010/277/the-geology-of-rome-and-urban-areas/media/figure22b-full.png>
- 45_ Fig. 18. *Castrum* de Marcello de la ciutat de Como en època romana. Dins Gianfranco Caniggia, *Lettura di una città: Como*. Como, 1963. "II fase dell'impianto romano: *Castrum* di Cn. Pompeo o *colonia* di C. Scipione. Campionatura di tessuto e tipi."
- 45_ Fig. 19. Teatre, basílica (a l'esquerra) i porxos de la ciutat de Como en època romana. Dins Gianfranco Caniggia, *Lettura di una città: Como*. Como, 1963. "IV fase dell'impianto romano: polarizzazione verso il lago. Campionatura del tessuto e tipi specialistici".
- 46_ Fig. 20. Hipòtesi d'implantació de la quadricula romana a partir de les traces del teixit històric actual a Trani. Imatge extreta del llibre *Strappa, G., Ieva, M., i Dimatteo, M. A. (2003). La città come organismo. Letura di Trani alle diverse scale. Bari: Mario Adda Editore.* p.69.
- 46_ Fig. 21. Creixement de les parcel·les envaint part del carrer original de planificació romana a Trani. Imatge extreta del llibre *Strappa, G., Ieva, M., i Dimatteo, M. A. (2003). La città come organismo. Letura di Trani alle diverse scale. Bari: Mario Adda Editore.* p.76.
- 48_ Fig. 22. Mario Ridolfi, *Manuale dell'architetto*, Roma, 1946. Normes per al diseny d'una planta quadrada. Recuperat de: <http://www.ing.univaq.it/news/allegati/6198-20131103-esercitazione1.pdf>
- 49_ Fig. 23. Mario Ridolfi, edifici B del Quartiere Tiburtino K7, Roma, 1950-1954. Alçats i seccions. Fons: Ridolfi-Frankl-Malagricci, Accademia Nazionale di San Luca.
- 49_ Fig. 24. Mario Ridolfi i Ludovico Quaroni: Planta d'ordenació general 'Quartiere INA Casa Tiburtino', 1951. Fons: Ridolfi-Frankl-Malagricci, Accademia Nazionale di San Luca. Recuperat de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/49773/3389-11989-1-PB.pdf?sequence=1>
- 50_ Fig. 25. MBM (Martorell-Bohigas-Mackay). Apartaments de Santa Àgueda a Benicàssim, Castelló. 1966-1968. Fotografia de David Mackay, 1979. (Sanahuja, 2016, p.22)

- 50_ Fig. 26. MBM (Martorell-Bohigas-Mackay). Apartaments de Santa Àgueda a Benicàssim, Castelló. 1966-1968. Fotografia del conjunt el en moment de fi d'obra atribuïda a Francesc Català Roca. Sanahuja, J. (2016). *El conjunto residencial Santa Àgueda. Benicàssim, Castellón. 1964-1975. MBM arquitectos*. Universidad Politécnica de Valencia. p.8.
- 51_ Fig. 27. Estil liberty. Pietro Fenoglio, Villa Lafleur en Corso Francia, Turín, 1903. Recuperat de: <https://www.pinterest.es/pin/326229566763534396/visual-search/>
- 51_ Fig. 28. Estil modernista català. Palau de la Música Catalana, obra de l'arquitecte modernista Lluís Domènech i Montaner.1888-1910. Recuperat de: https://www.palaumusica.cat/images/41120/image_gallery_close_up.jpg
- 52_ Fig. 29. Fotografia d'Aldo van Eyck, cases a Aoulef, Algèria, Dins Aldo van Eyck, *Collected articles and other writings, 1947-1998*, Vincent Ligtelijn and Francis Strauven, eds., Amsterdam: 2008, p. 88
- 52_ Fig. 30. Fotografia d'Aldo van Eyck, Poble Taos, New Mexico, 1961. Aldo van Eyck, *The Child, the City and the Artist: an Essay on Architecture: the In-between Realm*, Amsterdam: 2008, p. 118
- 53_ Fig. 31. Imatge del parc infantil Dijkstraat, any 1954. Font: Arxiu de la Ciutat d'Àmsterdam.
- 53_ Fig. 32. Aldo van Eyck. Otterlo Circles Diagram, 1959. Aldo van Eyck: Writings. Francis Strauven.
- 53_ Fig. 33. Aldo van Eyck. Imatge de Notweg realitzada per Cas Oorthuys, 1962. Font: Arxiu de la Fundació Aldo +Hannie van Eyck.
- 53_ Fig. 34. Aldo van Eyck. Dibuix de l'exposició: "Playground Equipment, Sandpits and Climbing Frames Plan", 1960. Font: Arxiu de la Fundació Aldo +Hannie van Eyck.
- 54_ Fig. 35. Bill Hillier, Space is the machine, 1996, p.36.
- 55_ Fig. 36. Fotografia de Penýscola, Castelló, de l'exposició Architecture without Architects al MoMA. (José Ortíz Echagüe, 1964).
- 55_ Fig. 37. Fotografia de Mojácar, Almeria, de l'exposició Architecture without Architects al MoMA. (José Ortíz Echagüe, 1964).
- 55_ Fig. 38. Fotografia d'Aibar, Navarra, de l'exposició Architecture without Architects al MoMA. (José Ortíz Echagüe, 1964).
- 55_ Fig. 39. Fotografia del castell d'Embíd, Guadalajara, de l'exposició Spectacular Spain, MoMA, (José Ortíz Echagüe,1960).
- 56_ Fig. 40. Portada de la publicació del GATCPAC. Numero dedicado a la arquitectura popular. *Documentos de Actividad Contemporanea A.C.* 18. Recuperat de: <https://issuu.com/faximil/docs/1935-ac-18>
- 56_ Fig. 41. Pàgines 28 i 29 de la publicació del GATCPAC. *Documentos de Actividad Contemporanea A.C.* 6, 1932, amb imatges d'arquitectura rural d'Eivissa sota el títol "Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica". Recuperat de: <https://issuu.com/faximil/docs/1932-ac-06>
- 57_ Fig. 42. Fotografia d'Amos Rapoport. Alberobello, a la regió de Puglia, Itàlia. Recuperat de: <http://www.flickr.com/photos/kuarc/sets/>
- 57_ Fig. 43. Fotografia d'Amos Rapoport. La ciutat de Cusco, Perú. Recuperat de: <http://www.flickr.com/photos/kuarc/sets/>
- 59_ Fig. 44. Claude Nicolas Ledoux, "Projet de maison de jardinier pour la cité idéale de Chaux", 1804. Recuperat de: <https://butdoesitfloat.com/i-want-to-be-where-you-are>
- 59_ Fig. 45. Claude Nicolas Ledoux, "Maison de surveillants de la source de la Loue", 1804. Recuperat de: <https://butdoesitfloat.com/i-want-to-be-where-you-are>
- 59_ Fig. 46. Aldo Rossi. Plaça i monument als Partisans a Segrate, Milà, Itàlia. 1964. Recuperat de: <https://www.pinterest.ca/pin/499055202450812307/>
- 59_ Fig. 47. Aldo Rossi. Plaça i monument als Partisans a Segrate, Milà, Itàlia. 1964. Recuperat de: <https://es-la.facebook.com/segratenostra/photos/pcb.10153758390347534/10153758390312534/?type=3&theater>
- 60_ Fig. 48. Portada de la publicació número 276 de la revista *Casabella*, "Progetti di Architetti Italiani", juny 1963, mostra la secció sense materials de la proposta d'Aldo Rossi per al Monument a la Resistència a Cuneo.
- 60_ Fig. 49. Proposta d'Aldo Rossi per al Monument a la Resistència a Cuneo. Recuperat de: <https://www.pinterest.es/pin/502010689688478481/>
- 61_ Fig. 50. Aldo Rossi,1969-1973. Bloc d'habitatges del barri Gallaratese, Milano. Recuperat de: <https://www.pinterest.com.au/pin/427349452119750327/>
- 62_ Fig. 51. Michael Graves, 1978. Fargo-Moorhead Cultural Center Bridge, project, Fargo, North Dakota and Moorhead, Minnesota, South elevation. Recuperat de: <https://www.moma.org/collection/works/92>
- 62_ Fig. 52. Michael Graves, 1979-1982. Edifici Portland, Portland, Oregón. Recuperat de: <https://www.architectural-review.com/archive/michael-graves-portland-building/8657727.article>
- 63_ Fig. 53. Belvedere Georgina. Estudi PER 1970-1972. Recuperat de: <http://www.tusquets.com/fichag/37/1972-belvedere-georgina>
- 63_ Fig. 54. Belvedere Georgina. Estudi PER 1970-1972. Recuperat de: <http://www.tusquets.com/fichag/37/1972-belvedere-georgina>
- 66_ Fig. 55. Aldo Rossi, *La città analoga*, 1976 (colección privada, courtesy Fondazione Aldo Rossi © Eredi Aldo Rossi).
- 66_ Fig. 56. Aldo Rossi, Composició arquitectònica amb elements del cementiri de Mòdena. Imatge publicada en l'assaig titulat "La arquitectura anàloga" 2C. *Construcción de la Ciudad*, 1975, p.8.
- 69_ Fig. 57. En negre, l'estructura de l'espai obert a Gassin. Hillier, B. (1989). The architecture of the urban object. *Ekistics*, 56, p. 9.
- 69_ Fig. 58. Axial map de Gassin, al sud de França. Hillier, B. (1989). The architecture of the urban object. *Ekistics*, 56, p. 11.
- 69_ Fig. 59. En negre, l'estructura de l'espai obert a Apt. Hillier, B. (1989). The architecture of the urban object. *Ekistics*, 56, p. 9.

- 69_ Fig. 60. Axial map de Apt, al sud de França. Hillier, B. (1989). The architecture of the urban object. *Ekistics*, 56, p. 11.
- 76_ Fig. 61. Giovanni Battista Piranesi. *Il campo Marzio dell'Antica Roma* (1762). Recuperat de: <http://dip9.aaschool.ac.uk/archive/campo-marzio/>
- 76_ Fig. 62. Giovanni Battista Piranesi. *Le Carceri d'Invenzione* (1745-1760). Recuperat de: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Giovanni_Battista_Piranesi_-_Le_Carceri_d%27Invenzione_-_First_Edition_-_1750_-_14_-_The_Gothic_Arch.jpg
- 77_ Fig. 63. Imatge del protagonista de la pel·lícula *The Fountainhead* dirigida per King Vidor el 1949, basada en la famosa novel·la *The Fountainhead* escrita per Ayn Rand, de 1943. Recuperat de: <https://www.pinterest.es/pin/132926626472099301/>
- 78_ Fig. 64. Imatge sobre el Plan Voisin de Le Corbusier a París (1922-1925). Recuperat de: https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusier-Paris-Plan-Voisin-1925-Photographie-FLC-L2-14-46-q-FLC-DACS-2008_fig8_232939554
- 78_ Fig. 65. El remei de Lewis Mumford al plan Voisin: la ciutat jardí. Un pla que relliga tots els aspectes de la vida a la ciutat. Recuperat de: <https://placesjournal.org/article/edward-bellamy-urban-planning/?cn-reloaded=1>
- 95_ Fig. 10. La Ciudad Abierta de Valparaíso (Muntañola, 2007, p. 21).
- 95_ Fig. 11. Renovació del Palau de la Música Catalana d' Oscar Tusquets (2004) (Muntañola, 2007, p. 23).
- 95_ Fig. 12. El Mercat de Santa Caterina i àrea adjacent d' Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. (Muntañola, 2007, p. 24).
- 95_ Fig. 13. Casa a Arenys d'Empordà de Magda Saura. (Muntañola, 2007, p. 26).
- 96_ Fig. 14. Fotografia de la ciutat de Matera, Itàlia. Dins Mariavaleria Mininni (2017) *Matera Lucania 2017. Laboratorio Città Paesaggio*. Bari: Quolibet Studio. p.23.
- 96_ Fig. 15. Esquema de l'ecosistema dels Sassi de Matera. (Castellano Pulido, 2019, p.39)
- 97_ Fig. 16. Enric Miralles i Benedetta Tagliabue. Ajuntament d'Utrecht. Fotografia de l'estat actual (@Jordi Miralles). Recuperat de: <https://twitter.com/gcarabi/status/1203421608477700101/photo/1>
- 97_ Fig. 17. Enric Miralles i Benedetta Tagliabue. Ajuntament d'Utrecht. Planta baixa. (Versió del projecte Agost 1997). Recuperat de: <https://docplayer.es/47182081-La-planta-miralles-representacion-y-pensamiento-en-la-arquitectura-de-enric-miralles.html>
- 97_ Fig. 18. Enric Miralles i Benedetta Tagliabue. Ajuntament d'Utrecht. Maqueta. (Versió del projecte Agost 1997). Recuperat de: <https://docplayer.es/47182081-La-planta-miralles-representacion-y-pensamiento-en-la-arquitectura-de-enric-miralles.html>

CAPÍTOL 4. MARC TEÒRIC I MARC CONCEPTUAL

Pàg.

- 89_ Fig. 1. Diagrama I: Estructura cronotòpica de l'arquitectura i de l'urbanisme (Muntañola i Muntanyola, 2012, p. 40).
- 89_ Fig. 2. L. B. Alberti; Templo de San Francisco de Rimini o templo de Malatesta, Rimini, Italia, 1468. Recuperat de: <https://azukarillo.files.wordpress.com/2014/08/la-foto1.jpg>
- 89_ Fig. 3. Planta. L. B. Alberti; Templo de San Francisco de Rimini o Templo Malatestiano, Rimini, Italia, 1468. Recuperat de: intranet.pogmacva.com/en/obras/55798
- 89_ Fig. 4. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio, Verona. 1957-64, 1967-70, 1974. Recuperat de: <https://www.pinterest.co.uk/pin/66146688251690505/>
- 89_ Fig. 5. Planta. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio, Verona. 1957-64, 1967-70, 1974. (Martínez, 2019, p.256)
- 90_ Fig. 6. Diagrama II: L'arquitectura dialògica entre la memòria i la promesa (Muntañola, 2007, p. 15).
- 92_ Fig. 7. *Angelus Novus*, Paul Klee, 1920. Recuperat de: <http://www.vita.it/it/article/2015/02/08/ahmed-dinizza/129358/>
- 92_ Fig. 8. Moscou 1927. Postal Todocoleccion.com. Recuperat de: <https://www.todocoleccion.net/postales-europa/postal-europa-rusia-place-strastnaia-edition-leconomia-comunale-moscou-1927-nueva~x56391529>
- 95_ Fig. 9. Sea Ranch (Ch. Moore-J. Esherick) (1966-1972) (Muntañola, 2007, p. 19).
- 98_ Fig. 19. Diagrama III: esquema de la relació entre memòria, història i oblit, des del punt de vista de l'escriptura de la història. (Elaboració pròpia).
- 99_ Fig. 20. Diagrama IV: esquema hermenèutica de la recepció. Relacions entre memòria i història. (Elaboració pròpia).
- 100_ Fig. 21. Interior del Pavelló del Museu de L'aigua de Lanjaron de l'arquitecte Juan Domingo Santos (Domingo Santos, 2004).
- 100_ Fig. 22. Fotografia del "Mananital de la Capuchina" a Lanjarón. Recuperada de la conferència de Juan Domingo Santos: "La Arquitectura como puente entre la Naturaleza y la Sociedad". Congrés Arquitectònics Arquitectura, educació y sociedad. Building the Social Life: the Embodied, Configurative and Dialogic Knowledge Embedded in Architecture and Urban Planning. Barcelona, 2017.
- 101_ Fig. 23. Projecte del Museu de la Tolerància a Jerusalem de Frank Gehry (2000). Recuperat de: <https://www.viahouse.com/2010/11/stunning-museum-architecture-redesigning-museum-of-tolerance-jerusalem-by-gehry-partner/stunning-museum-architecture-redesigning-museum-of-tolerance-jerusalem-by-gehry-partner-design/>
- 101_ Fig. 24. Quadre de la coronació d'espines de El Bosco (Gehry, 2006; Pollack, 2007).
- 105_ Fig. 25. D. Pikionis. Accés a l'Acòpoli d'Atenes. Atenes 1954. Recuperat de: <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/la-memoria-de-las-piedras-el-paseo-arquitectonico-de-dimitris-pikionis>

- 105_ Fig. 26. D. Pikionis. Accés a l'Acropoli d'Atenes. Atenes 1954. Recuperat de: <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/la-memoria-de-las-piedras-el-paseo-arquitectonico-de-dimitris-pikionis>
- 106_ Fig. 27. S. Fehn. *Hedmarksmuseet*. Hamar, Noruega. 1967-1979. Recuperat de: <https://the-past-is-too-small.tumblr.com/post/78970695237/sverre-fehn-hamar-hedmark-museum-archbishopric>
- 106_ Fig. 28. S. Fehn. Planta Primera. *Hedmarksmuseet*. Hamar, Noruega. 1967-1979. Recuperat de: <https://www.pinterest.co.uk/amp/pin/463941199115741222/>
- 106_ Fig. 29. F. Venezia. *Giardino Segreto*. Gibellina (Itàlia) 1984-1987. Recuperat de: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1891
- 106_ Fig. 30. Planta. F. Venezia. *Giardino Segreto*. Gibellina, Itàlia. 1984-1987. Recuperat de: <https://elarafrizenwalden.tumblr.com/post/107805814995/a-small-garden-un-piccolo-giardino-a-gibellina/embed>
- 107_ Fig. 31. P. Zumthor. *Kolumba Museum*. Colonia, Alemanya. 1997-2007. Recuperat de: <https://www.pinterest.es/pin/306667055875502263/>
- 107_ Fig. 32. P. Zumthor. *Kolumba Museum*. Colonia, Alemanya (Nathan Martínez, 2018, p.371).
- 109_ Fig. 33. Diagrama V. Esquema del procés de planificació per al desenvolupament local autosostenible (Magnaghi, 2011, p. 169).
- 110_ Fig. 34. Línies de centuriació reconeixibles al territori entre *Varese, Como, Erba, Gallarate, Saronno, i Monza*. (Caniggia, 1963).
- 110_ Fig. 35. Planimetria centuriacions a Como. S'observa la continuïtat en el traçat de la ciutat i del camp (Caniggia, 1963).
- 110_ Fig. 36. Traces de parcel·lació Romana al paisatge actual d'Empúries i Pontós (Saura, 1996; Saura, 1998; Saura, 2001; Saura, 2013; Saura 2020 in press).
- 110_ Fig. 37. Traces de parcel·lació Romana al paisatge actual d'Empúries i Pontós (Saura, 1996; Saura, 1998; Saura, 2001; Saura, 2013; Saura 2020 in press).
- 110_ Fig. 38. Planimetria centuriacions a Barcelona: superposició de trames urbanes als antics nuclis del Pla de Barcelona (Saura, 1998; Saura, 2020 in press).
- 110_ Fig. 39. Planimetria general de les centuriacions del Camp de Tarragona (trames i, ii, iii) i superposició de la trama iii a la planimetria de Tarraco (Palet, Riera Mora, i Romeu, 2010, p.118).
- 114_ Fig. 40. Piazza del Campo de Siena. Itàlia. Recuperat de: https://www.researchgate.net/figure/Piazza-del-Campo-Siena-from-Google_fig4_320338875
- 114_ Fig. 41. Piazza del Campo de Siena. Itàlia. Recuperada de la conferència de Jan Gehl: "From Jane Jacobs to Livable Cities". Congrés Arquitectònics Arquitectura, educación y sociedad. Building the Social Life: the Embodied, Configurative and Dialogic Knowledge Embedded in Architecture and Urban Planning. Barcelona, 2017.
- 116_ Fig. 42. Un exemple de la intenció planificadora de la època medieval són els gravats de 1567 de Philibert De l'Orme sobre el Mal Govern que es troben a Siena. Recuperat de: <https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/eng/Subjects/072/Blais/figure-2.jpg>
- 116_ Fig. 43. Un exemple de la intenció planificadora de la època medieval són els gravats de 1567 de Philibert De l'Orme sobre el Bon Govern que es troben a Siena. Recuperat de: <https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/eng/Subjects/072/Blais/figure-2.jpg>
- 125_ Fig. 44. Taula I: Indicadors de Qualitat Urbanística del Programa Internacional de la UNICEF de les Ciutats Amigues de la Infància. Desenvolupats per Josep Muntañola i Magda Saura. (Muntañola, 2014, p.10)

CAPÍTOL 5. HIPÒTESIS I METODOLOGIA

Pàg.

- 133_ Fig. 1. Diagrama: Metodologia dialògica per l'estudi de les obres arquitectòniques. (Elaboració pròpia).

CAPÍTOL 6. CAS D'ESTUDI: MORELLA

6.1 FORMA URBANA I TERRITORI COM A PROJECTE

Pàg.

- 139_ Fig. 1. Plànol hipòtesi de cadastre romà a Morella. (Elaboració pròpia).
- 139_ Fig. 2. Paisatge des del castell: bancals en forma de terrasses que ressegueixen la topografia.
- 139_ Fig. 3. Fotoplà 1945. (Centro Nacional de Información Geogràfica). Recuperat de: <https://www.cnig.es/home>
- 141_ Fig. 4. Plànol militar de 1730. Servicio Geográfico Militar, Madrid. Recuperat de: http://www.veraarquitectura.com/memoria/estudio-del-conjunto-historico-formado-por-el-tramo-nordeste-de-la-muralla-la-plaza-de-toros-y-su-entorno-y-propuesta-para-su-conservacion-y-restauracion-morella-castellon/#1_HISTORIA
- 144_ Fig. 5. Plànol de 1606. Morella apareix representada enmig de la imatge com una ciutat fortificada. El plànol marca localitats i línies de frontera, siguin rius o fronteres artificials (Biblioteca Nacional de España). Recuperat de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-91268>
- 144_ Fig. 6. Plànol de 1706. Morella apareix representada enmig de la imatge com una ciutat fortificada enmig d'una zona muntanyosa. El plànol marca localitats i línies de frontera, destacant Morella i el monestir de Benifassà. Recuperat de: https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Aragón#/media/Archivo:Le_royaume_d'Aragon.jpg
- 147_ Fig. 7. Plànol de 1910. Ref. 120175. (Instituto Geográfico Nacional).
- 148_ Fig. 8. Superposició dels plànols de 1910, Minutes de l'exèrcit (Ref. 120175 i Ref. 120174) amb la planimetria actual. En color vermell els camins desapareguts, en negre els que queden i en gris els nous. (Elaboració pròpia).

- 148_ Fig. 9. Plànol d'estructura territorial en el qual es representen els principals accessos: carretera cap a Aragó i Catalunya pel nord, carretera cap a Aragó per l'oest i carrereta cap a la costa valenciana i catalana cap a l'est. (Elaboració pròpia).
- 148_ Fig. 10. Plànol que representa l'estructura territorial originària, amb quatre vies d'accés, en la que es representa la muralla originària també. (Elaboració pròpia).
- 149_ Fig. 11. Plànol francès de 1760: *Carte du Royaume de Valence*. Autor: Beaurin, Jean. Es veu representada Morella marcada enmig d'una línia traçada que surt de Tortosa, passa per la Galera, la Sénia, Morella, Cantavella, Mosquerola i Terol. Recuperat de: <http://dretforalcivilvalencia.blogspot.com/2019/01/carte-du-royaume-de-valence-autor-1760.html>
- 149_ Fig. 12. Plànol de 1546. Caminos de España en 1546 (Pedro Juan de Villuga, Repertorio de todos los caminos de España, Medina del Campo, 1546. Gonzalo Menéndez-Pidal, Los caminos en la historia de España, Madrid 1951). Font: Real Academia de la Historia / Colección: Departamento de Cartografía y Artes Gráficas / Signatura: C-030-030 / Nº de registro: 01101 / Signatura antigua: C-V n 30.
- 149_ Fig. 13. Plànol de 1801. Gravat de Rocafort. Font: Biblioteca Valenciana Digital.
- 150_ Fig. 14. Imatge aèria dels nuclis urbans d'Ares al País Valencià, Cantavieja a Aragó, Castellfort al País Valencià i Vitorchiano a Itàlia. Font: Googlemaps.
- 152_ Fig. 15. Exemple de ciutat concèntrica. Plànol de Palomara Sabina, Itàlia. Recuperat de la conferència de Michele Montemurro: "Cities on the ground". ETSAB, Barcelona, 2017.
- 152_ Fig. 16. Exemple de ciutat concèntrica. Plànol de Palomara Sabina, Itàlia. Recuperat en: <https://q-cf.bstatic.com/images/hotel/max1024x768/208/208405150.jpg>
- 152_ Fig. 17. P. Klee, *Chosen Site*, 1. Recuperat en: https://canvasartdealer.com/products/canvas-art-print-paul-blee-paintings-chosen-site-ab76098?utm_source=pinterest&utm_medium=social
- 152_ Fig. 18. P. Klee, *City on Two Hills*, 1928. Recuperat en: <https://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/image/paul-blee/18/1/707777/city-with-two-hills/index.htm>
- 152_ Fig. 19. Exemple de ciutat fortificada sobre un turó. Fotografia i plànol de Pico Farnese.(Carlotti, 2014, p. 60).
- 153_ Fig. 20. Fotografia de Morella. CEICE, Patrimoni Cultural i Museus Comunitat València. Recuperat de: www.ceice.gva.es.
- 153_ Fig. 21. Plànol de Morella, on s'observa la forma urbana en relació a la topografia del lloc. (Elaboració pròpia).
- 154_ Fig. 22. Mapa imaginari de la ciutat fortificada de *Hierosolima* ("Jerusalem") amb el temple de Salomó al centre. Hartmann Schedel. *Cròniques de Nuremberg*, 1493. Recuperat de: <http://www.oessh.katolikus.hu/rend.php?h=2>
- 154_ Fig. 23. Michael Wogelmut, Constantinoble. *Cròniques de Nuremberg*, 1493. Recuperat de: <https://www.pinterest.co.uk/pin/466615211366847035/>
- 154_ Fig. 24. Ambrogio Lorenzetti, *Veduta di città sul mare*, Siena, 1320-1348 ca. Font: Pinacoteca Nazionale. Recuperat de: <https://www.pinterest.es/pin/567805465491999763/>
- 156_ Fig. 25. Topografia natural. (Julià i Torné, 1993, p.12).
- 156_ Fig. 26. Topografia artificial. (Julià i Torné, 1993, p.12).
- 157_ Fig. 27. Al·legoria del Bon Govern (Detall) Pietro i Ambrogio Lorenzetti (c. 1340), Siena, Palazzo Pubblico. Recuperada de: <http://www.culturana Navarra.es/es/campo-y-ciudad-mundos-en-tension-siglos-xii-xv>
- 158_ Fig. 28. Plànol francès de Morella i el seu castell de 1707. (Salvador Gaspar, 1982).
- 158_ Fig. 29. Primera missa celebrada a Morella després de la reconquesta. s. XVII. Atribuït a Espinosa. Altar Major Arxiprestal. (Fotografia de l'autora, 2019).
- 158_ Fig. 30. El castell de Morella. Donació de la Vera Creu per Jaume II s. XVII. Atribuït a Espinosa. Altar Major Arxiprestal. (Fotografia de l'autora, 2019).
- 159_ Fig.31. Gravats de Morella ordenats cronològicament. Fonts: Biblioteca Digital Valenciana, Repositori Universitat Jaume I, Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa, Red Digital de Colecciones de Museos de España, Biblioteca de Catalunya, Servicio Geográfico del Ejército. (Oliet Palos, 1851,2006) (Segura Barreda, 1868).
- 161_ Fig. 32. Superposició de gravats amb vistes frontals de Morella. (Elaboració pròpia).
- 162_ Fig. 33. Superposicions de gravats de Morella amb vistes des del portal de Sant Miquel. (Elaboració pròpia).
- 164_ Fig. 34. Plànol d'edificis civils, cases senyoriales i edificis religiosos de Morella classificats a partir de l'any de construcció. La línia de punts es correspon amb la divisió en tres parròquies des de 1330. (Elaboració pròpia).
- 165_ Fig. 35. Dibuix d'un edifici en cantonada als encreuaments entre els carrer Pare Ramón Querol i Zaporta de Morella. (Jose Pont Segrelles, 1954). Recuperada de: <https://www.todocoleccion.net/arte-laminas/lamina-jose-pont-segrelles-c-morella-castellon-1-premio-cercle-postals-vilvorde-1-954~x39505546>
- 166_ Fig. 36-39. Fotografies dels carrers de Mare de Déu del Roser, la plaça Tarrascons, carrer del Sol i carrer Fortea, que il·lustren els voladissos dels edificis. (Fotografies de l'autora, 2019).
- 166_ Fig. 40-41. Imatges del carrer Blasco d'Alagó i del carreró de Roja on es pot apreciar un avançament de les parcel·les sobre el carrer en forma de porxo. (Fotografies de l'autora, 2019).
- 166_ Fig. 42-43. Imatges del carreró Fortea. (Fotografies de l'autora, 2019).
- 168_ Fig.44-46 Carrers estrets on no hi ha una alineació de les façanes resseguint un traçat rectilini: carrers de la Presó, de Garcia i dels Colomer. (Fotografies de l'autora, 2019).
- 169_ Fig. 47. Plànol d'accessibilitat dels eixos virtuals dels carrers de dins el nucli urbà. (Elaboració pròpia).
- 170_ Fig. 48. Plànol d'anàlisi de la connectivitat dels carrers a Morella realitzat amb Dephtmap, de Space Syntax. (Elaboració pròpia).

- 170_ Fig. 49. Plànol d'anàlisi de la integració visual de l'espai obert dins de les muralles de Morella, realitzat amb Depthmap. (Elaboració pròpia).
- 171_ Fig. 50. Plànol històric en el que identifiquem el camí que ja no existeix. Morella 1730. (Ajuntament de Morella, 2006, p.96).
- 171_ Fig. 51. Litografia de Tomàs Rocafort, de principis del s. XIX, en la que es pot identificar el portal desaparegut, al costat de la torre Alòs (Puerta Lanos). Recuperat de: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=10046>
- 171_ Fig. 52. Litografia de Tomàs Rocafort, de principis del s. XIX, en la que es pot identificar el portal desaparegut, al costat de la torre Alòs (Puerta Lanos).
- 173_ Fig. 53. Restes de la porta desapareguda. (Fotografia de l'autora, 2016)
- 173_ Fig. 54. Vista del que va ser la plaça de l'Aljub. (Fotografia de l'autora, 2016)
- 173_ Fig. 55. Vista del carrer que dirigeix a la porta, actualment oculta pel canvi de nivell del carrer. (Fotografia de l'autora, 2016)
- 175_ Fig. 56. DI-4. AMM. Obres Municipals. Document 1, memòria. 1934, agost 1. Traducció completa del document original efectuada per l'autora a l'APENDIX I (Ing. Luis Calduch Pascual, 1934). (Fotografia de l'autora, 2016).
- 175_ Fig. 57. En primer pla es pot veure el tram de muralla enderrocat vora la torre de la Font, i al fons la fàbrica del Tint en funcionament. El que és significatiu d'aquesta imatge és el fort pendent del carrer vora muralla sense asfaltar (Roman Beltran, ca.1920). Recuperat de: <https://en.todocoleccion.net/postcards-community-valencian/morella-castellon-fabrica-lavadero-publico-edicion-ramon-beltran~x48975068>
- 175_ Fig. 58. Fotografia de la torre Vella amb el portal d'accés soterrat feta per l'arquitecte A. Ferrant el 1968. Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez. AAFV 501 / Construcció de murs desaparecidos Recinto Amurallado (19-10-1951-18-6-1968).
- 175_ Fig. 59. Fotografia feta des de la Torre Vella, en la que es pot apreciar l'estat de conservació de la torre Alòs el 1968, realitzada per l'arquitecte A. Ferrant. Font: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez. AAFV 501 / Construcció de murs desaparecidos Recinto Amurallado (19-10-1951-18-6-1968).
- 175_ Fig. 60. Aixecament de l'estat de la Torre Alòs l'any 1968. AAFV 501 / Construcció de murs desaparecidos Recinto Amurallado (19-10-1951-18-6-1968).
- 175_ Fig. 61. Aixecament de l'estat de la Torre Alòs l'any 1968, on es pot apreciar la secció del carrer vora muralla. AAFV 501 / Construcció de murs desaparecidos Recinto Amurallado (19-10-1951-18-6-1968).
- 177_ Fig. 62. Fotografia de l'arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida. Ref.0119_00537
- 177_ Fig. 63. Fotografia de l'arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida. Ref.0116_00348
- 177_ Fig. 64. Fotografia de l'arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida. Ref.0119_00540
- 177_ Fig. 65. Fotografia de l'arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida. Ref.0118_00514
- 177_ Fig. 66. Fotografia de l'arquitecte Alejandro Ferrant Vázquez. Arxiu fotogràfic COAC Lleida. Ref.0118_00517
- 179_ Fig. 67. Plànol d'anàlisi de les parcel·les més antigues a partir del cadastre actual. (Elaboració pròpia).
- 180_ Fig. 68. Aixecament de murs entre carrer Mare de Déu de Vallivana, Blasco d'Alagó i el carreronet de l'Hostal. Arxiu Municipal de Morella.
- 180_ Fig. 69. Aixecament de murs entre carrer Mare de Déu del Pila, Sant Julià i la costa de la Mare de Déu del Pilar. Arxiu Municipal de Morella.
- 180_ Fig. 70. Aixecament de murs de les cases-palau del *Cardenal Ram* i del *Compte de Creixells* i de la resta de mançana. Arxiu Municipal de Morella.
- 180_ Fig. 71. Aixecament de murs de les cases-palau de *Benigànim* i del *Marqués de Cruilles* i de la resta de mançana. Arxiu Municipal de Morella.
- 181_ Fig. 72. Aixecament de murs entre els carrers Costa Zurita i Costa del Vaquer, vora la plaça de l'Arxiprestal. Font: A.M.M.
- 181_ Fig. 75. Aixecament de murs entre carrers de Sant Julià, de la Confraria i la Costa Presó. Arxiu Municipal de Morella.
- 181_ Fig. 74. Aixecament de murs entre els carrers Costa del Graner i Costa del Vaquer, vora la plaça de l'Arxiprestal. Arxiu Municipal de Morella.
- 181_ Fig. 75. Aixecament de murs entre carrers de Guimerà i dels Soli. Arxiu Municipal de Morella.
- 183_ Fig. 76. Plànol del parcel·lari on es representen les columnes que sostenen els porxos del carrer Blasco d'Alagó, conseqüència del permís de Jaume I per construir en aquest precís lloc cinquanta obradors l'any 1256. (Elaboració pròpia).
- 184_ Fig. 77. Plànol de Morella. (Elaboració pròpia).
- 187_ Fig. 78. Plànol Morella de 1730. (Ajuntament de Morella, 2006, p.96).
- 187_ Fig. 79. Superposició del plànol de 1730 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).
- 187_ Fig. 80. Plànol de Morella de 1840 (Salvador Gaspar, 1980, p.16)
- 187_ Fig. 81. Superposició del plànol de 1840 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).
- 188_ Fig. 82. Plànol de 1920. (Biblioteca de Catalunya).
- 188_ Fig. 83. Superposició del plànol de 1920 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).
- 188_ Fig. 84. Plànol de 1930. (Instituto Geográfico Nacional).
- 188_ Fig. 85. Superposició del plànol de 1930 amb la planimetria actual. (Elaboració pròpia).

- 189_ Fig. 86. Plànol de superposició dels límits edificats que mostra el creixement de les construccions en el temps. (Elaboració pròpia).
- 190_ Fig. 87. Plànol de carrers i parcel·les. La gradació de grisos és una hipòtesi sobre l'antiguitat del parcel·lari. (Elaboració pròpia).
- 191_ Fig. 88. Plànol d'interpretació física de les dues hipòtesis de muralles anteriors formulades pels historiadors Alanyà i Salvador. (Elaboració pròpia).
- 192_ Fig. 89. Plànols d'anàlisi d'integració realitzats amb el programa Depthmap de Space Syntax sobre una hipòtesi de fases formatives de la ciutat de Morella desenvolupada per M. Julià i Torner. (Elaboració pròpia).

6.2 ARQUITECTES I PROJECTES. CAPÍTOLS EN LA HISTÒRIA DE LA PROFESSIÓ

Pàg.

- 194_ Fig. 1. Vista general del conjunt de muralles i castell de Morella. (Cuyàs. Ca 1930). Fons Cuyàs, Cartoteca Institut Cartogràfic de Catalunya. C. RF: 10164.
- 194_ Fig. 2. Vista de Morella des del camí que puja de l'Hostal Nou. (Cuyàs. Ca 1930). Fons Cuyàs, Cartoteca Institut Cartogràfic de Catalunya. RF: 10166.
- 194_ Fig. 3. Portal del Rei. (Autor desconegut. Ca 1930). Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 194_ Fig. 4. Porta de Sant Miquel. (Cuyàs. Ca 1930). Fons Cuyàs, Cartoteca Institut Cartogràfic de Catalunya. C. RF: 10177.
- 194_ Fig. 5. Façana de les Verges de l'Església Arxiprestal de Morella. (Cuyàs. Ca 1930). Fons Cuyàs, Cartoteca ICC. RF: 10170.
- 194_ Fig. 6. Façana dels Apòstols de l'Església Arxiprestal de Morella. (Cuyàs. Ca 1930). Fons Cuyàs, Cartoteca Institut Cartogràfic de Catalunya. RF: 10171.
- 197_ Fig. 7. *Levante*, suplement del diumenge del 7 de novembre de 1965. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 197_ Fig. 8. *Levante*, suplement del diumenge del 7 de novembre de 1965. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 197_ Fig. 9. *Levante*, suplement del diumenge del 7 de novembre de 1965. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 197_ Fig. 10. *La Vanguardia*, 1 de setembre de 1968. Reportatge a doble plana sobre els monuments de Morella. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 201_ Fig. 11. Plànol del tram entre la Torre de Sant Mateu i les torres de Sant Miquel i altres trams. (Alejandro Ferrant, entre 1951-1968). Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 202_ Fig. 12. Fotografia d'una torre de la muralla utilitzada com a transformadors d'energia per part de l'empresa *Electra del Maestrazgo*. (Alejandro Ferrant, entre 1948-1950). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0119_00530.
- 202_ Fig. 13. Fotografia que mostra la destrucció de trams de la muralla per part dels veïns i industrials per tenir millor vistes sobre el paisatge. (Alejandro Ferrant, entre 1948-1950). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0120_02247.
- 202_ Fig. 14. Fotografia que mostra l'ensorrament del tram de la muralla vora la porta Ferrissa. (A. Ferrant, entre 1954-1955). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0033_02654
- 203_ Fig. 15. Vista de la cara interior del portal i de les torres, encara en construcció, ja que podem observar que falta reconstruir les espitlleres a la part alta de la muralla. (Alejandro Ferrant, 1968). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0684_15333.
- 203_ Fig. 16. Vista de la cara interior del portal i de les torres abans del projecte de restauració. (Alejandro Ferrant, entre 1948-1966). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0115_00332.
- 203_ Fig. 17. Croquis del projecte cara exterior i interior del portal i de les torres. (Alejandro Ferrant, entre 1967-1968). Font: Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 203_ Fig. 18. Croquis del projecte cara exterior i interior del portal i de les torres. (Alejandro Ferrant, entre 1967-1968). Font: Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 203_ Fig. 19. Vista de la cara exterior del portal i de les torres abans del projecte de restauració. (Autor desconegut). Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 204_ Fig. 20. Vista de la cara exterior del portal de Sant Mateu abans del projecte de restauració. (Alejandro Ferrant, entre 1948-1972). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0115_00333
- 204_ Fig. 21. Vista de la cara interior del portal de Sant Mateu posterior a la restauració. (Alejandro Ferrant, entre 1948-1972). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0998_22476
- 204_ Fig. 22. Aixecament de l'estat de la torre de Sant Mateu. (Alejandro Ferrant, 1971). Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 204_ Fig. 23. Projecte de restauració del portal de Sant Mateu, eliminant el volum adjunt interior. (Alejandro Ferrant, 1971). Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 206_ Fig. 24. Plànol de situació sobre el parcel·lari. (Elaboració pròpia).
- 206_ Fig. 25. Secció de l'edifici pel pati interior, on hi ha l'accés principal. Es pot observar la trama de mur de pedra que indica la paret medieval. Font: Revista *Documentos de Arquitectura* 37 (Rey i Magro, 1997, p.38).
- 207_ Fig. 26. Plànols Ajuntament. (Elaboració pròpia).
- 208_ Fig. 27. Aresta de la cantonada de l'edifici de l'Ajuntament al carrer Segura Barreda (Comarques Nord, 2020). Recuperat de: <https://comarquesnord.cat>
- 208_ Fig. 28. Cantonada de l'edifici-palau de Zurita, amb escut de 1596 (Fotografia de l'autora, 2019).

- 208_ Fig. 29. Cantonada de l'edifici-palau del Cardenal Ram, palau gòtic-renaixentista amb alerons aragonesos dels segles XV i XVI (Googlemaps, 2020).
- 208_ Fig. 30. Aresta de la cantonada d'un altre edifici al carrer Zaporta (Googlemaps, 2020).
- 208_ Fig. 31. Aresta de la cantonada d'un altre edifici al carrer Segura Barr1996eda (Fotografia de l'autora, 2019).
- 208_ Fig. 32. Imatges de l'edifici rehabilitat. Contrafort renaixentista (Fotografia de l'autora, 2018).
- 208_ Fig. 33. Imatges de l'edifici rehabilitat. Mur medieval amb els "mobles arquitectònics" (Juan Roig, 1997). Dins Rey, M. del, i Magro, I. (1997). Miguel del Rey, Iñigo Magro. *Documentos*. Almería: Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. p.32.
- 208_ Fig. 34. Imatges de l'edifici rehabilitat. Escala del vestíbul principal sobre la qual se n'ha traçat una de nova com una peça flotant (Juan Roig, 1997). Dins Rey, M. del, i Magro, I. (1997). Miguel del Rey, Iñigo Magro. *Documentos*. Almería: Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. p.40.
- Fig. 35. Imatge de l'edifici rehabilitat 1997. Recuperació de la plaça davant la Llotja. Fotografia Juan Roig (García i Díaz, 2001, p.84).
- 208_ Fig. 36. Imatges de la façana del carrer Segura Barreda. Memòria del projecte de 1978. (A. Almagro, 1976). Arxiu Municipal de Morella.
- 210_ Fig. 37. Imatges de la façana a la costa Persó. Memòria del projecte de 1978. (A. Almagro, 1976). Arxiu Municipal de Morella.
- 210_ Fig. 38. Imatges de la façana a la costa Persó. Memòria del projecte de 1978. (A. Almagro, 1976). Arxiu Municipal de Morella.
- 210_ Fig. 39. Secció i alçats. Memòria del projecte de 1978. (A. Almagro 1976). Arxiu Municipal de Morella.
- 211_ Fig. 40. Dibuix de la façana de l'Ajuntament. (F. Oliet, 1861) Dins Oliet Palos, F. (1961,2006) *Historia de la muy noble, fiel, fuerte y prudente villa de Morella*. Morella: Ajuntament de Morella, Fundació Sexennis de Morella.
- 213_ Fig. 41. Plànol de situació sobre el parcel·lari. (Elaboració pròpia).
- 213_ Fig. 42. Imatge de la façana de Sant Miquel anterior als anys trenta.(Cuyàs, ca. 1950). Fons Cuyàs, Cartoteca ICC. RF: 10193.
- 213_ Fig. 43. Accés al Centre de Salut (Fotografia de l'autora, 2015).
- 213_ Fig. 44. Distribuïdor i sala d'espera del Centre de Salut (Fotografia de l'autora, 2015).
- 213_ Fig. 45. Distribuïdor i sala d'espera del Centre de Salut (Fotografia de l'autora, 2015).
- 214_ Fig. 46. *San Jerónimo en su estudio*. The National Gallery, Londres (Antonello da Messina, 1475). Recuperat de: [https://es.wikipedia.org/wiki/San_Jerónimo_en_su_estudio_\(Antonello_da_Messina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Jerónimo_en_su_estudio_(Antonello_da_Messina))
- 214_ Fig. 47. Dibuix de Louis Kahn titulat "Arquitectura: el silencio y la luz"(Louis Kahn, 1970). Kahn, L. *Escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid: El Croquis Editorial 2003, p.263.
- 214_ Fig. 48. Secció de l'església de Sant Miquel (contenedor) amb el Centre de Salut (contingut) (Merino García, 1990, p. 29).
- 215_ Fig. 49. Plànols del centre de salut. (Elaboració pròpia).
- 216_ Fig. 50. Konstantin Melnikov, Pabellón Expo de París (Melnikov, 1925). Recuperada en: <https://www.pinterest.es/pin/570057265332290575/>
- 216_ Fig. 51. Viaplana/Piñón Concurs COAC (Viaplana/Piñón, 1977).
- 216_ Fig. 52. Miralles/Pinós, Hostalets de Balenyà (El Croquis N30, 1987, p.16).
- 217_ Fig. 53. Dibuix d'Enric Miralles sobre la topografia de Morella. (Pinós, 1996, p.71).
- 217_ Fig. 54. Maqueta del Palau de congressos de Granada, 1985. (El Croquis N30, 1987, p.28).
- 217_ Fig. 55. Projectes de Miralles/Pinós: axonometria de l'ampliació de l'Ajuntament d'Algemesí, 1984. (El Croquis N30, 1987, p.20).
- 218_ Fig. 56. Dibuix realitzat Miralles per l'exposició sobre la seva obra celebrada a la *Graduate School of Design de la Harvard University*, 19 d'abril /7 de maig de 1993 (Miralles, 2016, p. 26).
- 220_ Fig. 57. Planta del projecte de Miralles/Tagliabue al Mercat de Santa Caterina 1997-2005. Recuperat de: <http://www.ceramicarchitectures.com/es/obras/mercado-santa-caterina/>
- 222_ Fig. 58. Dibuix de David Hockney per il·lustrar el conte d'*Old Rinkrank* (David Hockney, 1969). Recuperat de: <https://www.gerrishfineart.com/hockney-david-b-the-glass-mountain-shattered-old-rinkrank-etching-aquatint~2856>
- 223_ Fig. 59. Fotografia vessant sud-oest de Morella amb l'escola sota el castell (Fotografia de l'autora, 2006).
- 223_ Fig. 60. Fotografia vessant sud-oest de Morella on s'observa l'antic cementiri. (A. Ferrant, entre 1948-1972). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0115_00332. 0117_00506
- 223_ Fig. 61. Croquis d'Enric Miralles (Pinós, 1996, p.73).
- 223_ Fig. 62. Croquis d'Enric Miralles (Pinós, 1996, p.72).
- 223_ Fig. 63. Croquis d'Enric Miralles (Pinós, 1996, p.72).
- 224_ Fig. 64. Façana sud (Fotografia de l'autora, 2006).
- 224_ Fig. 65. Façana oest (Fotografia de l'autora, 2013).
- 224_ Fig. 66. Façana sud (El Croquis núm. 30, 1987, p.78).
- 225_ Fig. 67. Rampa principal d'accés al pati distribuïdor del projecte on s'observa l'accés a la llar (Fotografia de l'autora, 2013).
- 225_ Fig. 68. Rampa secundària que condueix directament al triangle (Fotografia de l'autora, 2013).
- 225_ Fig. 69. Rampa que separa l'escola de la llar i pati infantil de l'escola en planta baixa (Fotografia de l'autora, 2013).
- 227_ Fig. 70. Plànol de situació de l'escola-llar. (Elaboració pròpia).

- 227_ Fig. 71. Fotografia des del Castell. Coberta de l'escola-llar (Fotografia de l'autora, 2013).
- 227_ Fig. 72. Fotografia des del Castell. Antic baluard triangular del Castell de Morella. (A.Ferrant, entre 1948-1972). Arxiu fotogràfic COAC Lleida, RF: 0034_02663
- 228_ Fig. 73. Plànols de l'escola-llar. (Elaboració pròpia).
- 230_ Fig. 74. Pinar sobre l'antic cementiri (Fotografia de l'autora, 2013).
- 230_ Fig. 75. Dibuix de Hockney titulat *The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire* (David Hockney, 2011). Recuperat de.: https://elpais.com/cultura/2020/03/26/babelia/1585250211_299422.html
- 230_ Fig. 76. Seqüència d'espais: accés. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 230_ Fig. 77. Seqüència d'espais: escala. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 230_ Fig. 78. Seqüència d'espais: sala. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 230_ Fig. 79. Seqüència d'espais: sortida al pati. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 231_ Fig. 80. Fotografia dels plegaments naturals dels murs al castell (García, 2011, p.164).
- 231_ Fig. 81. Fotografia dels del mur en l'accés a les aules d'infantil a la planta-3. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 231_ Fig. 82. Fotografia dels plegaments dels murs en planta-2. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 231_ Fig. 83. Fotografia dels plegaments dels murs en planta-1. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 232_ Fig. 84. Imatge de l'accés a la planta d'accés (Fotografia de l'autora, 2013).
- 232_ Fig. 85. Imatge del Triangle a la planta d'accés. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 232_ Fig. 86. Imatge del Triangle a la planta d'accés. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 232_ Fig. 87. Imatge de les escales de planta-3. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 233_ Fig. 88. Fotografia de l'interior de l'aula d'infantil en la planta -3 (Fotografia de l'autora, 2013).
- 233_ Fig. 89. Fotografia del passadís d'accés a les aules d'infantil en la planta-3, amb els infants esperant per accedir. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 233_ Fig. 90. Fotografia del passadís d'accés a les aules, amb un espai de treball al passadís. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 235_ Fig. 91. Imatge del 2013 que mostra el deteriorament de les parets. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 235_ Fig. 92. Imatge del 2013 que mostra la canal que es va col·locar a les aules sota les claraboies de la gran terrassa per recollir l'aigua infiltrada (Fotografia de l'autora, 2013).
- 235_ Fig. 93. Imatge del 2013 que mostra les fusteries originals deteriorades pel clima i la manca de manteniment. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 235_ Fig. 94. Imatge de l'edifici després de les darreres reformes en les quals es poden veure les noves fusteries de l'edifici amb un disseny diferent de les originals (Ximo Michavila, 2019). Recuperat de: https://www.flickr.com/photos/ximo_michavila/30610537983/in/photostream/
- 235_ Fig. 95. Imatge de la coberta de la llar amb del nou recobriments de les cobertes (Ximo Michavila, 2019). Recuperat de: https://www.flickr.com/photos/ximo_michavila/30610537983/in/photostream/
- 236_ Fig. 96. Façana sud des de la terrassa. (Duccio Malagamba, 1995). Recuperat de: <https://miesarch.com/work/902>
- 236_ Fig. 97. Pati de plana baixa. (El croquis 70, Ca. 1994).
- 236_ Fig. 98. Porta de ferro de l'accés principal de l'edifici. (El Croquis 70, Ca. 1994).
- 236_ Fig. 99. Accés principal de l'edifici. (Duccio Malagamba, 1995). Recuperat de: <https://miesarch.com/work/902>
- 240_ Fig. 100. Projecte Morella 2 de Carme Pinós (Pinós, 1998).
- 240_ Fig. 101. Fotografia de l'antic Passeig de l'Alameda. (GVA, Ca. 1986). Recuperat en: www.ceice.gva.eswebpatrimonio-cultural-y-museos
- 240_ Fig. 102. Fotografia dels murs de pedra seca de la urbanització de l'Alameda, 2006 (Fotografia de l'autora, 2006).
- 244_ Fig. 103. Secció del castell i de l'institut de Morella (Piñón, 2006, p. 41).
- 244_ Fig. 104. Façana oest (Fotografies de l'autora, 2013).
- 244_ Fig. 105. Alçat oest (Piñón, 2006, p. 47).
- 245_ Fig. 106. Carrer Blasco d'Alagó, Morella (Fotografia de l'autora, 2013).
- 245_ Fig. 107. Comunicació en sentit de les corbes a l'institut (Fotografia de l'autora, 2013).
- 245_ Fig. 108-109. Comunicacions verticals a Morella i a l'institut (Fotografies de l'autora, 2013).
- 245_ Fig. 111. Perspectiva amb l'accés a l'edifici al fons (Juan Roig, 2012).
- 245_ Fig. 110. Mur de contenció (Fotografia de l'autora, 2013).
- 244_ Fig. 112. Plànols de l'institut. (Elaboració pròpia).
- 246_ Fig. 113. Coberta dels jardins de Babilònia. Paradigma de ciutat oberta. Gravat/Il·lustració dels Jardins de Babilònia, l'alemany Athanasius Kircher dibuixant, gravador i erudit, (1602-1680). Recuperat en: https://petesfavouritethings.files.wordpress.com/2016/03/die_schwebenden_gc3a4rten_von_babylon_1726.jpg
- 246_ Fig. 114. Acròpoli, Atenes. Paradigma de ciutat tancada, oposat a la ciutat oberta. Recuperat de: <https://esprit.presse.fr/article/cornelius-castoriadis/castoriadis-la-democratie-athenienne-fausse-et-vraies-questions-11486>
- 246_ Fig. 115. Acròpoli, Pèrgam. Sèries d'agores obertes disposades de manera topològica sobre el terreny en pendent. Recuperat de: <http://www.eoereasearch.org/h-ellhnistikh-epoxh-kai-h-epikrathsh-tou-ellhnismou/>

- 246_ Fig. 116. Planta acrópoli, Pèrgam, Turquia. 281-133 a.C. Recuperat de: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/test-1-picture-section-flashcards/deck/12253041>
- 246_ Fig. 117. Santuari d'Apol·lo, Delfos, Grècia, segle III-IV a.C. Recuperat de: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/test-1-picture-section-flashcards/deck/12253041>
- 246_ Fig. 118. Planta santuari d'Apol·lo, Delfos, Grècia, segle III-IV a.C. Recuperat de: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/test-1-picture-section-flashcards/deck/12253041>
- 247_ Fig. 119. Planta emplaçament. Publicada en el llibre d'Helio Piñón (Piñón, 2006, p. 39).
- 247_ Fig. 120. Coberta de l'institut des del castell. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 247_ Fig. 121. Coberta de l'institut des del passeig de l'Alameda. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 249_ Fig. 123. Fotografia de la construcció. 2006 (Fotografia de l'autora, 2006).
- 249_ Fig. 123. Fotografia de la construcció. 2006 (Fotografia de l'autora, 2006).
- 249_ Fig. 124. Render del projecte (Helio Piñón, 2008). Recuperat de: <https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2008/09/24/reflexion-sobre-docencia-y-arquitectura-helio-pinon/>
- 249_ Fig. 125. Detall constructiu del mòdul de façana entre pilars (Piñón, 2006, p. 47).
- 251_ Fig.126. Fotografia de la pista de joc amb l'institut i el castell al fons (Fotografia de l'autora, 2013).
- 251_ Fig.127. Fotografia de la pista de joc amb l'institut i el castell al fons (Fotografia de l'autora, 2013).
- 251_ Fig. 128. Passadís interior planta 2. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 251_ Fig. 129. Passadís interior planta 1. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 251_ Fig. 130. Espais exteriors. (Fotografia de l'autora, 2013).
- 251_ Fig. 131. Camí d'accés principal de l'institut (Fotografia de l'autora, 2013).
- 251_ Fig. 132. Secció del terreny del solar de l'insitut en fase de projecte, sense el mur de contenció (Piñón, 2006, p.45).
- 253_ Fig.133 Fotografia de Nicanor García que va ser el cartell de l'exposició del Pavelló Catalunya-Balears a la Biennal de Venècia (Nicanor García, 2012). Recuperat de: https://www.facebook.com/pg/NicanorGarciaArquitectura/community/?mt_nav=0&msite_tab_async=0
- 253_ Fig.134. Fotografia del passadís de planta 2. (Juan Roig, 2012). Recuperat de: http://www.ondiseno.com/proyecto_en.php?id=1078
- 253_ Fig.135. Fotografia del nivell superior i del passadís d'aquesta planta (Juan Roig, 2012). Recuperat de: http://http://www.ondiseno.com/proyecto_en.php?id=1078
- 255_ Fig. 136 Panoràmica amb l'institut i l'escola llar sota del castell des del paisatge (Fotografia de l'autora, 2013).
- 257_ Fig. 137. Vista de les cobertes dels dos edificis des del castell (Fotografia de l'autora, 2013).
- 259_ Fig. 138. Vista del pati exterior de l'edifici Colomer-Zurita (Fotografia de l'autora, 2013).
- 259_ Fig. 139. Vista de les cobertes de l'edifici des del castell (Fotografia de l'autora, 2013).
- 259_ Fig. 140. Fotografia del claustre de l'antic l'edifici Colomer-Zurita (José Pascual Royo, entre 1915-1958). Arxiu Fotogràfic Pasqual, Morella. Recuperta de: <https://www.facebook.com/pg/Arxiu-Fotogràfic-Pascual-571234866268490/about/>
- 259_ Fig. 141. Fotografia de la festivitat dels *Reixos* a l'antic l'edifici Colomer-Zurita (José Pascual Royo, entre 1915-1958). Arxiu Fotogràfic Pasqual, Morella. Recuperta de: *Ibid.*
- 259_ Fig. 142. Fotografia del claustre de l'antic l'edifici Colomer-Zurita (José Pascual Royo, entre 1915-1958). Arxiu Fotogràfic Pasqual, Morella. Recuperta de: *Ibid.*
- 260_ Fig. 143. Escola primària a Monte Carasso, Suïssa. Arquitecte Luigi Snozzi, 1977-1979. Recuprat de: <https://davidhannafordmitchell.tumblr.com/image/101815981663>
- 260_ Fig. 144. Escola primària a Monte Carasso, Suïssa. Arquitecte Luigi Snozzi, 1977-1979. Recuperat de: <https://www.flickr.com/photos/niltonsuenaga/14108581943>

6.3 AQUITECTURA I SOCIETAT

Pàg.

- 262_ Fig. 1. Gràfica del nombre d'habitants de Morella des de 1986 fins al 2019. Font: Instituto Nacional de Estadística (INE). (Elaboració pròpia).
- 263_ Fig. 2. Gràfica del nombre de vehicles de tipus "turisme" registrats a Morella des de 1986 fins al 2018. Font: Instituto Nacional de Estadística (INE). (Elaboració pròpia).
- 264_ Fig. 3. Imatge aèria de Morella. XXIV Volta Aèria Comunitat Valenciana. (Aeroclub de Castelló, 2012).
- 266_ Fig. 4-9. Plantes baixes que dilueixen el límit entre interior i exterior. (Fotografies de l'autora, 2019).
- 267_ Fig. 10. Plànol amb la localització de comerços en planta baixa a Morella. (Elaboració pròpia)
- 268_ Fig. 11. Anàlisi del creixement de l'edificació des de 1945 fins a l'actualitat. En color negre es representa l'edificació anterior a 1945 i en negre l'edificació posterior. Elaborat per l'autora.
- 269_ Fig. 12-13. Cases grans (Fotografies de l'autora, 2019).
- 269_ Fig. 14-15. Conjunts de pisos (Fotografies de l'autora, 2019).
- 269_ Fig. 16-17. Cantonades (Fotografies de l'autora, 2019).
- 269_ Fig. 18-19. Façanes típiques de balcons amb dos eixos, i tres o quatre plantes (Fotografies de l'autora, 2019).
- 271_ Fig. 20. Camí escolar un dia d'hivern (El Periódico Mediterráneo, 2018). Recuperat de: https://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/castellon/hielo-frio-complican-dia-dia-interior-castellon-amenazan-cultivos_1127054.html
- 271_ Fig. 21. Camí a l'institut un dia de vent (Fotografia de l'autora, 2013).

- 271_ Fig. 22. Sortida de l'escola dels infants més petits (Fotografia de l'autora, 2013).
- 271_ Fig. 23. Sortida de l'institut (DiaDia, 2018). Recuperat de: <https://diadia.cat/dos-mesos-sense-professor-de-valencia-en-lies-de-morella/>
- 272_ Fig. 24. Espai de joc entre els edificis. Conjunt residencial del Tint (Fotografia de l'autora, 2019).
- 273_ Fig. 25. Passeig de l'"Alameda" (Fotografia de l'autora, 2012).
- 273_ Fig. 26. Pati de l'escola. Els infants juguen a l'espai on hi ha terra (Fotografia de l'autora, 2013).
- 274_ Fig. 27. Activitat relacionada amb el consell d'infants de Morella a l'escola-llar (Comarques Nord, 2020).
- 274_ Fig. 28. Activitat relacionada amb d'infants de Morella a l'escola-llar (Comarques Nord, 2020).
- 274_ Fig. 29. Taula. Comparació consell d'infants de Morella amb la definició de consell d'infants de Tonucci. (Elaboració pròpia).
- 278_ Fig. 30. Mercat a la plaça. Arxiu Alejandro Ferrant Vázquez, Biblioteca Nicolau Primitiu de València. RF: 501.
- 278_ Fig. 31-32. Mercat a la plaça (AA.VV., 1999). *Morella. Imatge i paraula*. Barcelona: Lunwerg.
- 278_ Fig. 33-35. Mercat de diumenge a la plaça (Fotografies de l'autora, 2018).
- 279_ Fig. 36. Accés des del portal de Forcall. (AA.VV., 1999). *Morella. Imatge i paraula*. Barcelona: Lunwerg.
- 279_ Fig. 37-38. Mercat de diumenge a la plaça (Fotografies de l'autora, 2018).
- 280_ Fig. 39-40. Fotografies dels baixos del conjunt d'habitatges del Tint. (Fotografies de l'autora, 2018).
- 280_ Fig. 41. Fotografia dels balcons dels habitatges del Tint (Jordi Puig, 2006). Ajuntament de Morella (2006). *Sexenni Morella 2006*. Morella: Fundació Sexennis de Morella. p. 138.
- 280_ Fig. 42. Fotografia dels balcons de les cases del carrer la Font. (Jordi Puig, 2006). Ajuntament de Morella (2006). *Sexenni Morella 2006*. Morella: Fundació Sexennis de Morella. p. 140.
- 281_ Fig. 43. Fotografia dels de les cases davant del portal de Sant Mateu, quan encara no s'havia construït l'Hotel del Cid. (Ferrant, Ca. 1950). Arxiu fotogràfic COAC Lleida. RF: 0115_00331.
- 281_ Fig. 44. Blocs d'habitatges en el solar del Tint. (Fotografia de l'autora, 2016).
- 282_ Fig. 45-46. Blocs d'habitatges en el solar del Tint (Fotografies de l'autora, 2016).
- 283_ Fig. 47. Espai que ocupen les persones en diverses situacions entre 0,55 m i 1,81 m (Blanco Velasco, Lancho., Rivera., i Villares, 2016).
- 283_ Fig. 48. Redibuixat de les voreres amb les mides que exigeix la norma extreteres de la UNE ISO 21542. Elaborat per l'autora.
- 284_ Fig. 49. Carrer Alt de Sant Francesc 2020 (Comarques Nord, 2020).
- 284_ Fig. 50. Verge del Roser 2017-2018 (Comarques Nord, 2020).
- 284_ Fig. 51. Plaça Colom, Sant Julià i Blasco d'Alagó 2011-2012 (Comarques Nord, 2020).
- 284_ Fig. 52. Carrer Hort del Baró 2019 (Comarques Nord, 2020).
- 284_ Fig. 53-54. Trànsit habitual de vehicles vora la muralla a la pujada del Llavadors (Fotografies de l'autora, 2016).
- 286_ Fig. 55. Fotografia d'un mercat a la plaça Colom. Arxiu Fotogràfic Pascual (José Pascual Royo, entre 1915-1958). Recuperat de: <https://www.facebook.com/pg/Arxiu-Fotogràfic-Pascual-571234866268490/about/>
- 286_ Fig. 56. Fotografia d'una processó a la plaça Colom. Arxiu Fotogràfic Pascual (José Pascual Royo, entre 1915-1958). Recuperat de: <https://www.facebook.com/pg/Arxiu-Fotogràfic-Pascual-571234866268490/about/>
- 287_ Fig. 57. Plànol de recorreguts superposats. En negre els actuals, en vermell els desapareguts i en blau els de cada sis anys. (Elaboració pròpia).
- 289_ Fig. 58. Angles de visió d'una persona sobre el pla horitzontal. (Elaboració pròpia).
- 290_ Fig. 59. Vistes a sota, des de la calçada de la plaça de l'Arxiprestal cap al carrer Colomer. (Elaboració pròpia).
- 290_ Fig. 60. Vistes a sota, des del carrer s'observa la plaça d'accés a l'escola-llar. (Elaboració pròpia).
- 291_ Fig. 61. Vistes a sota. A l'interior de l'escola llar apareixen nombrosos balcons que permeten aturar-se a observar. (Elaboració pròpia).
- 292_ Fig. 62. Vistes a dalt: de la costa dels Prades des dels *Cinc Cantons*. (Elaboració pròpia).
- 293_ Fig. 63. Vistes a dalt: escales/rampa que separen l'escola de la llar. En el punt més alt la sala d'usos múltiples. (Elaboració pròpia).
- 293_ Fig. 64. Vistes a dalt: escala que condueix cap a la biblioteca i cap al menjador. (Elaboració pròpia).
- 294_ Fig. 65. Vistes en alçat: de l'Església de Sant Miquel convertida en centre de Salut i de les torres de Sant Miquel al fons. (Elaboració pròpia).
- 295_ Fig. 66. Vistes en alçat: la llar. (Elaboració pròpia).
- 296_ Fig. 67. Vistes al Fons: el castell des de la plaça dels Estudis. (Elaboració pròpia).
- 296_ Fig. 68. Vistes al Fons: el castell des de la terrassa de l'escola-llar. (Elaboració pròpia).
- 297_ Fig. 69. Vistes a l'horitzó des de la costa de la Presó. (Elaboració pròpia).
- 298_ Fig. 70. Vistes a l'horitzó sobre la coberta de l'escola-llar. (Elaboració pròpia).

CAPÍTOL 7. CONCLUSIONS

Pàg.

- 301_ Fig. 1. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'escola-llar de Miralles/Pinós a Morella. (Elaboració pròpia).

- 302_ Fig. 2. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'escola-llar de Miralles/Pinós a Morella. (Elaboració pròpia).
- 303_ Fig. 3. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'escola-llar de Miralles/Pinós a Morella. (Elaboració pròpia).
- 305_ Fig. 4. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'institut de Piñón/García a Morella. (Elaboració pròpia).
- 307_ Fig. 5. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració en l'institut de Piñón/García a Morella. (Elaboració pròpia).
- 308_ Fig. 6. Fotomuntatge que sintetitza la prefiguració, la configuració i la refiguració a Morella. (Elaboració pròpia).