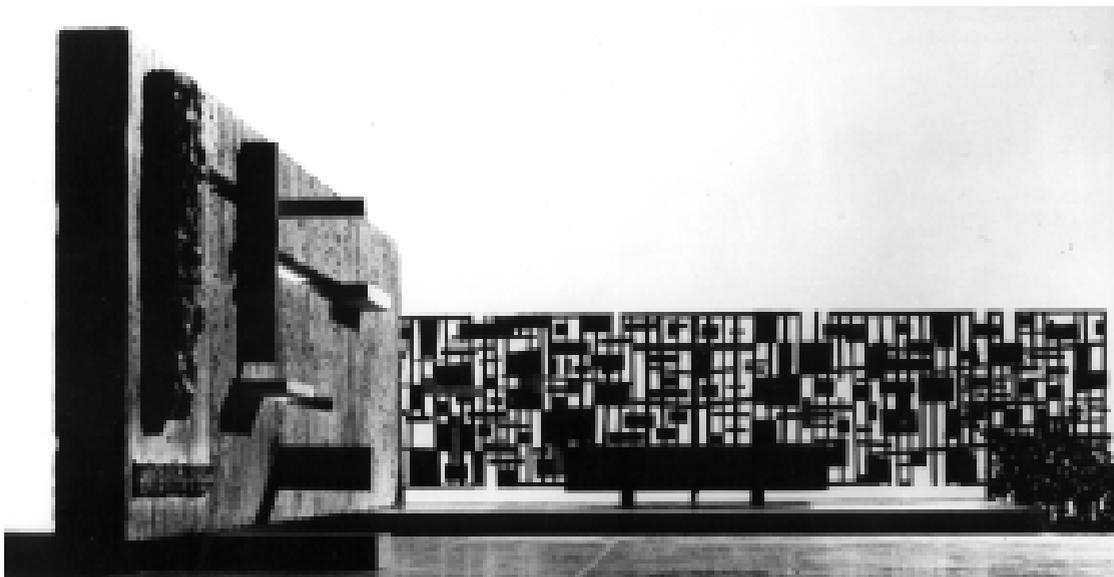


## EL PANTEON DE LOS ESPAÑOLES EN ROMA

Roma, 1957.

Ignacio Vicens y Hualde



Una sencilla tumba en el Cementerio Civil acoge los restos de Santallana, filósofo español muerto en la Ciudad Eterna. Profesor durante muchos años en los Estados Unidos, su sepultura es visitada por multitud de discípulos americanos que se asombran ante el estado de abandono de la lápida.

Las quejas llegan a la Embajada Española ante la Santa Sede. La Obra Pía, responsable de los recintos sagrados de España en Roma, decide tomar cartas en el asunto. Ha oído hablar de un joven arquitecto, brillante y apasionado, culto y entusiasta, pensionado en la Academia de Bellas Artes de la que acaba de recibir el Premio de Roma. Y sabe que el Pabellón de España que ha diseñado este mismo año para la XI Triennale d'Arte de Milán ha sido distinguido con la Medalla de Oro del certamen.

El joven arquitecto es convocado a la Embajada. Se le plantea la cuestión, sugiriendo el traslado de los restos de Santallana al Panteón de los españoles de Campo Verano. Javier Carvajal acepta el encargo y, al tiempo, los problemas.



El viejo panteón, una capilla de orden clásico, está completo y difícilmente puede acoger, en condiciones dignas, una nueva sepultura. Carvajal plantea, y consigue que se acepte, una ampliación de la antigua estructura en los terrenos adyacentes.

Más difícil resulta convencer a las autoridades eclesiásticas. El Vicario de Roma, Cardenal Poletti, no autoriza el traslado al Cementerio Católico de los restos de quien no consta que muriera como tal. Javier Carvajal se entrevista con el purpurado. Las dificultades parecen insuperables pero el entusiasta arquitecto despliega sus dotes de convicción y su habilidad diplomática. En definitiva, argumenta, cabe rastrear un fondo cristiano en el pensamiento de Santallana. El Cardenal sonríe ante la fogosa defensa y abre el resquicio de la combinación: ¡Ofrézcame!, dice, ¡un punto de apoyo y le concederé el permiso!.

Javier Carvajal emprende la lectura de la obra de Santallana, a la búsqueda de un párrafo, de una frase que pueda esgrimir ante el Vicario. Con característica tenacidad, lee compulsivamente textos filosóficos mientras anota pasajes y colecciona citas que puedan interpretarse, más o menos literalmente, como de inspiración cristiana o contenido trascendente.

De pronto, un epígrafe preciso: ¡Cristo ha hecho posible para nosotros la gloriosa libertad del alma en le cielo.! Es exactamente lo que buscaba. Nueva audiencia del Cardenal Poletti, que queda desarmado ante la obstinada determinación del arquitecto. ¡Haga usted lo que quiera!, concluye.

Y lo que quiere Javier Carvajal es un recinto abierto. La ampliación del Panteón de los españoles no será un añadido al uso, agrandando la vieja construcción. El hermoso Cementerio de Campo Verano, con sus altos pinos romanos sombreando gozosos cipreses -¿quién señaló que, en Roma, los cipreses son especialmente alegres?- es un lugar demasiado hermoso para darle la espalda.

Diseña, así, un recinto virtual; un espacio sugerido, ni acotado ni delimitado; un ámbito que subraya el protagonismo del entorno natural, del cielo y el perfil de la ciudad.

Son solo tres planos, pero tan delicadamente entrelazados que sorprende saberla obra de un joven. Toda la barroca, magistral articulación del Carvajal maduro, está presente aquí; o ¿no se puede ya sospechar, viéndolo y disfrutándolo, aquélla libertad planimétrica y ese entrecruzarse de maclas de la casa de Somosaguas o del Pabellón de Nueva York, por citar dos obras definitivas, de obligada referencia en la arquitectura española del siglo?

Barroco he dicho, pues Carvajal es barroco a fuer de romano. El barroco supone el contraste armónico, la sorpresa gozosa, la libertad medi-

da. Y esto es el Panteón: muros contrastantes en estudiado equilibrio, luminosa apertura al aire de la Urbe -que el tramonto pinta con colores de Poussin-, agregación libre pero entrelazada.

Un plano de travertino abstracto y puro, de precisas aristas y acabado liso realza el altar. Sobre él apoya un muro pesado, con la rugosa textura de su hormigón lavado. El ritmo vertical que establecen las huellas explícitas de un encofrado de madera se interrumpe mediante grietas profundas o planos de volumétrica rotundidad y pulido acabado que traspasan el muro. La esquina vuela sobre el segundo punto de apoyo, la tumba de Santallana; aunque todo el pavimento, en la tradición de las antiguas naves eclesiales, está previsto como sucesión de lápidas funerarias, el realce de la tumba del filósofo, única de volumen emergente, evidencia su condición causal, de punto de partida, de origen del proyecto

El muro rugoso y pesante, en sorprendente voladizo sobre dos apoyos, remata en un relieve de manos y palomas en vuelo hacia la cruz, subrayado por la frase esperanzada que venció las reticencias del prelado. Es hermoso el recurso a la sugerencia: así como el texto evoca la vida futura sin citar tópicos versículos funerarios, aburridamente manidos a fuerza de obvios, las cruces negativas y positivas -hendidas o incrustadas- del muro de hormigón no son explícitas; deben reconstruirse mentalmente a partir de sus trazos deslizantes.



Ortogonalmente a este muro-pantalla, que oculta la caótica yuxtaposición de panteones circundante, dispone Carvajal un segundo plano en manifiesto contraste. Concebido como fondo del altar, es una ligera cancella realizada mediante agregaciones de pequeñas láminas recortadas y coloreadas. Su condición liviana, transparente, permite la visión del paisaje de fondo, introduciendo el parámetro de la vegetación y la naturaleza sin recurrir a los habituales parterres de rosas o cacharros de gladiolos.

En este muro de aire recortado aparecen direcciones no ortogonales, líneas oblicuas y planos trapezoidales. Es tan liso, permeable y ligero como su opuesto es texturado, opaco y pesante. Junto al plano del suelo, continuo y pétreo, forman un trío de superficies contrastantes asociadas mediante sutiles relaciones de libres deslizamientos o apoyos.

Pocas veces un espacio sacro se ha definido con tanta eficacia y tan pocos elementos. El recuerdo a la capilla en el camino de Santiago, de Sáenz de Oíza, es obligado. Ambos son recintos inequívocamente sacros, en cuanto que segregados de la profana cotidianidad y poderosos evocadores del Misterio. Los dos, al tiempo, encepán el proyecto en el entorno dado, se anclan en el paisaje -los trigales mesetarios de Castilla o los pinos y cipreses romanos- tomando de él razones de diseño. Nada de abstracciones teóricas. Concreta y real arquitectura enraizada. Sacra en el sentido profundo del término, estructural y arquitectónicamente, sin recursos a figuraciones añadidas o efectos sentimentales. Y abiertos, porosos al paisaje, franqueables y desplegados, arquitectura de par en par.

Esta será la primera incursión de Javier Carvajal en el terreno del arte y la arquitectura sacra. Dos años después, un sacerdote conocido en Roma, y objeto, allí de su catequesis arquitectónica, es promovido a Obispo de Vitoria. Al hacerse cargo de su diócesis, Monseñor Peralta recuerda al entusiasta arquitecto que le había confiado su ilusión de renovar el arte sacro y le confía el proyecto de un nuevo templo parroquial. Siguiendo los consejos del P. Aguilar encarga otras nuevas iglesias a jóvenes arquitectos: Oiza y Romaní, Corrales y Molezún, Fisac y Sota serán convocados, aunque la escasez de presupuesto y la incomprensión de la nueva arquitectura por parte del clero y de los fieles impida realizar más de dos.

El Centro Parroquial de Nuestra Señora de los Angeles, de Vitoria, que Javier Carvajal construye con Jose María García de Paredes, parte de un solar muy forzado de forma triangular, limitado en la base del triángulo por altas medianeras de viviendas. A ellas, ocultándolas, adosarán los arquitectos centro parroquial y campanario, liberando así para el templo la superficie limitada por las calles. La forma condiciona la planta de la iglesia, pero la situación en esquina y la potente resolución de la cubierta identifica y singulariza el ámbito de culto.

Toda el conjunto se realizó en ladrillo visto, con cubierta de pizarra sobre estructura metálica; ésta queda vista al interior, declarando explícitamente esa voluntad de renovación formal que confía en la belleza de la lógica constructiva.

El hermoso conjunto escultórico de la Virgen rodeada de ángeles, obra de García Donaire, continúa la colaboración de Carvajal con jóvenes artistas iniciada en el Panteón de los Españoles de Roma.

Javier Carvajal solamente realizará dos espacios sacros más, y en ambos casos capillas: la de la Sagrada Familia, en Puerta de Hierro, y la de la Universidad de Comillas en Canto Blanco. Curiosamente, ambas comparten con Vitoria, esta vez por decisión del arquitecto y no por determinación de la geometría del solar, disposiciones convergentes hacia el altar. Sin embargo, la adecuación a las normas emanadas de la reforma litúrgica del último concilio diferencian radicalmente estas capillas del precedente vitoriano. La disposición longitudinal de aquélla, tratada como un organismo direccional, se transforma en un espacio más asambleario donde el pueblo de Dios, aún enfocando su atención hacia el Altar, Sede y Ambón, los rodea subrayando el carácter participativo.

El extraordinario trabajo de investigación que está llevando a cabo Eduardo Delgado sobre la Arquitectura Religiosa en la España de la posguerra -que me honro en dirigir junto al Profesor Baldellou- me libera de referencias pormenorizadas. A su amplio enfoque y exhaustivo estudio remito al interesado por la materia. Pero quisiera al menos, en términos de homenaje admirativo, citar apresuradamente algunos de los protagonistas fundamentales.

Sin duda la personalidad más influyente fue la del dominico Padre Aguilar, figura excepcional a quien la Iglesia y la arquitectura españolas deben tanto. Fray Pipo, como cariñosamente le llamaban cuantos le rodeaban, fue causa intelectual de que los Dominicos abanderaran la renovación arquitectónica y artística. El catálogo de realizaciones de la Orden es impresionante: el Colegio Apostólico de Arcas Reales, en Valladolid, proyectado por Miguel Fisac, con obras de Oteiza, Labra, Alvaro Delgado, Cristino Mallo y otros, que recibió la medalla de oro de la Exposición de Arte Sacro de Viena de 1954; la capilla del Colegio Mayor Aquinas, de Rafael La Hoz y José María García de Paredes, obra de exquisita y despojada sobriedad, cuya única referencia iconográfica es una talla antigua de la Virgen sobre inmenso fondo plano de madera y que recibió el Premio Nacional de Arquitectura de 1956; la iglesia del Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas, también de Miguel Fisac, con obras de Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Susana Polak, José María Labra y Francisco Farreras; el santuario de la Virgen del Camino de León, del dominico fray Francisco Coello de Portugal, con esculturas de Subirachs y vidrieras Rafols Casamada; la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, en la calle del Conde de Peñalver de Madrid, el Teologado de Torrente, en Valencia, etc.

A través de su revista ARA -acróstico de Arte Religioso Actual y verdadero soporte intelectual e instrumento informativo de los jóvenes arquitectos interesados en el arte sacro- el Padre Aguilar ejerció una influencia determinante y aglutinó un equipo de arquitectos, escultores, pintores, músicos, orfebres y artesanos que vibraban con sus ideas y a los

que supo contagiar su entusiasmo por definir un nuevo lenguaje iconográfico, próximo a las experiencias y la sensibilidad contemporáneas.

El mero enunciado de nombres de artistas, algunos ya mencionados, revela cuánto la aventura de la modernidad fue en esos momentos una esperanzada y compartida ilusión por parte de los mejores: Jorge de Oteiza, Pablo Serrano, Lucio Muñoz, José Luis Sánchez, Amadeo Gabino, Francisco Ferreras, Joaquín Vaquero, Néstor Basterrechea, José María Labra, Luis Feito, José Villaseñor, Donaire, Vela, Cumellas, Mompó, Subirachs, Chillida...

Todos ellos, y muchos más, demostraron con sus obras la posibilidad de una convergencia de lo sacro y la sensibilidad moderna, adelantándose a la declaración de la Sacrosanctum Concilium de que ¡también el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia...para que pueda juntar su voz a aquél admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados.!

Que esa libertad no fuera siempre entendida, que esa aventura tropezara con la incomprensión, el rechazo y hasta la persecución sañuda de no pocos -años antes de la declaración conciliar antes citada la Comisión Pontificia de Arte Sacro llegó a prohibir, a petición de la jerarquía, la realización del proyecto decorativo de Aranzazu...- añade una admiración suplementaria hacia los protagonistas de tan difícil andadura.

Parece obligada la cita de los arquitectos que, junto a Javier Carvajal, hicieron posible con sus investigaciones y propuestas la renovación de los espacios sacros. La referencia quiere ser un homenaje a su talento y a su nunca fácil trayectoria.

La relación podría comenzar con Miguel Fisac, posiblemente el único arquitecto cuya obra religiosa sea conocida a nivel popular -lo que, ciertamente, no constituye garantía de excelencia pero demuestra, al menos, indudable influencia-. Me remito aquí a la exhaustiva tesis doctoral recientemente defendida por Alberto Morell Sixto, profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Las iglesias de Arcas Reales, en Valladolid, Dominicos y la Asunción, de Alcobendas, de la Coronación de Nuestra Señora en Vitoria, Canfranc, Santa Ana de Moratalaz, la Magdalena de Madrid o Santa Cruz de Oleiros, de la Coruña, son elocuentes ejemplos de la concepción del espacio sacro del arquitecto manchego.

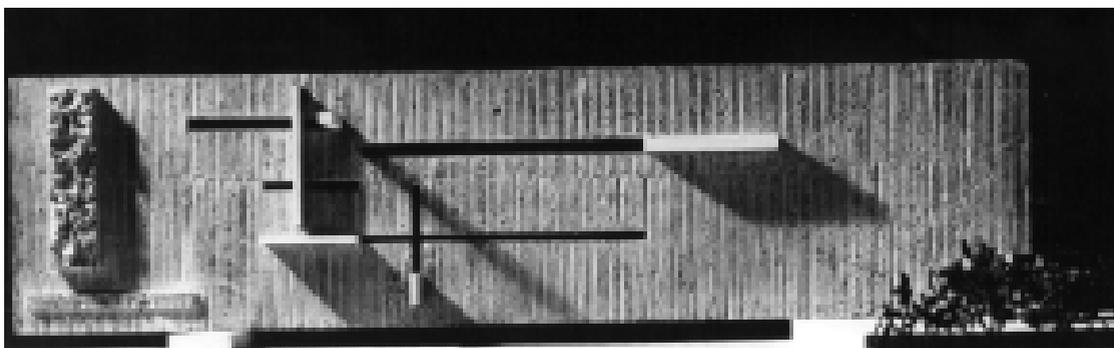
La participación de José Luis Fernández del Amo en el Instituto Nacional de Colonización arroja un balance de sorprendente renovación tipológica y formal de la arquitectura religiosa española, promovida, en este caso, desde instancias oficiales. De entre sus iglesias en los Poblados de Colonización es preciso destacar la de Villalba de Calatrava, Ciudad Real -con el excepcional retablo de azulejos en la fachada de Mompó o el

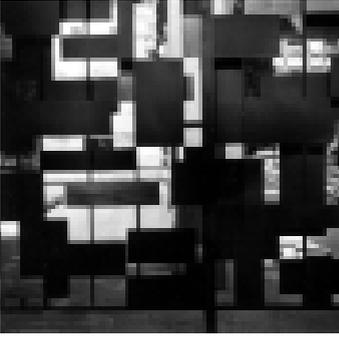
Vía Crucis y conjunto escultórico del presbiterio de Pablo Serrano- y la de El Realengo, Alicante. Desde sus primeros años de ejercicio profesional en Granada, Fernández del Amo supo rodearse de jóvenes artistas que contribuyeron a cualificar los espacios de sus templos. La bellísima capilla del Seminario Hispanoamericano de Madrid, la iglesia parroquial de Incio, Lugo, la capilla de las Esclavas del Sagrado Corazón, de Madrid, con retablo de José Luis Sánchez que mereció la Medalla de Oro de la III Bienal de Arte Cristiano de Salzburgo, o la parroquia de Nuestra Señora de la Luz, en Madrid, son ejemplos magníficos del quehacer de Fernández del Amo.

A la inquieta personalidad de Francisco Javier Sáenz de Oiza debemos el ya mítico conjunto de Aránzazu. Las colaboraciones de Jorge de Oteiza, Eduardo Chillida, Carlos Pascual de Lara, Lucio Muñoz, Néstor Basterrechea, el Padre Eulate o Xavier de Egaña implican la mayor concentración de arte sacro en nuestro suelo y convierten el Santuario vasco en referencia inexcusable. Pero a Oiza debemos también el ya citado proyecto de Capilla en el Camino de Santiago, en colaboración con Oteiza y Romani, y la iglesia para el Padre Llanos en el madrileño poblado de Entrevías.

Es obligado citar la elegante y discreta figura de Luis Laorga. Contrapunto de la arrolladora personalidad de Sáenz de Oiza en la difícil andadura de Aránzazu y en la malograda Basílica de la Merced de Madrid, es también responsable de la hoy desaparecida Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, para los Franciscanos de El Batán. A Laorga se debe haber solicitado la primera colaboración de Carlos Pascual de Lara, que realizó los murales cerámicos del desaparecido templo. Al final de su carrera volvió a afrontar los espacios sacros con una serie de tres ejemplares parroquias de bajo presupuesto para el arzobispado de Madrid, construidas con José López Zanón.

Figura singular en este panorama es la de Alejandro de la Sota; el maestro gallego también trabajó para el Instituto Nacional de Colonización en las iglesias de Gimeneles, Esquivel, La Bazana o Entrerriós. En ellas evolucionó hacia modelos de planta central e indudable filiación moderna, cuya mejor expresión se encuentra en las propuestas para Vitoria y Cuenca, desafortunadamente nunca construidas.





José Antonio Corrarles es otro de los protagonistas de la aventura que estamos narrando. Su breve pero intensa participación en el Instituto Nacional de Colonización, precedida por el Premio Nacional de Arquitectura de 1948 por el proyecto de una Ermita de Montaña, se condensa en dos nombres: Vegas del Caudillo y Guadalimar. Más trascendencia en su propia evolución poética tienen la iglesia del polígono de Elviña, en La Coruña, o el Cristo de la Misericordia de Madrid, que proponen lo que podría denominarse como una aproximación tecnológica al espacio sacro. Ramón Vázquez Molezún merece especial recuerdo por sus colaboraciones con otros actores de esta aventura y por su vibrante capilla del Poblado del Grado, construida para la atención de los trabajadores de la presa.

A raíz de su encuentro en la Academia de Roma, y fomentada por la natural afinidad entre dos jóvenes cultos e inquietos, surgieron las notables colaboraciones de Javier Carvajal con José María García de Paredes en el Panteón de los Españoles o en la iglesia de la Coronación de Vitoria. Pero García de Paredes trabajó también con otros arquitectos. A su buen entendimiento con Rafael de La Hoz se debe el Colegio Mayor Aquinas, quizás el más hermoso edificio de la Ciudad Universitaria madrileña. Todas estas obras de la década de los cincuenta, junto a su magistral propuesta para el concurso de Centro Parroquial en Cuenca, constituyen una preparación para los ejemplares proyectos de Almendrales y de Nuestra Señora de Belén en Málaga.

También compañero de estudios de Javier Carvajal, aunque después de cursar la carrera ingresara en la Orden de Predicadores, Francisco Coello de Portugal ha dedicado gran parte de su quehacer profesional a la arquitectura religiosa. Desde su primera intervención en el Santuario de la Virgen del Camino de León, en la que contó con la colaboración de Subirachs y Ráfols Casamada para las esculturas y vidrieras, Coello de Portugal ha incorporado con especial sensibilidad a los edificios de muchas familias religiosas, y especialmente la dominicana, las directrices emanadas del Concilio Vaticano II.

Poco convencional resulta la aportación de un jovencísimo Antonio Fernández Alba en el salmantino Convento del Rollo, que le valiera el Premio Nacional de Arquitectura de 1963. En otro registro, de clave más regionalista, se inscriben sus iglesias para Colonización, donde su talento luchó por imponer todavía imposibles tipologías.

El prolífico Luis Gutiérrez Soto cuenta con una única obra reseñable de carácter sacro: la parroquia de los Carmelitas en la madrileña calle de Ayala. Gutiérrez Soto aporta a esta historia un ámbito que recoge su dilatada experiencia en el campo de los espacios para espectáculos. La medida intervención de Gutiérrez Soto, como siempre con mayor éxito de público que de crítica, resulta una lección de oficio y una síntesis de su magisterio en otros terrenos.

Necesariamente muchos otros nombres quedarán sin citar; pero recordemos a Miguel Oriol, con su bellísima intervención en el Monasterio de Alcántara, la hermosa y expresionista capilla de los Estudios Guipuzcoanos o la capilla del salto de Torrejón, con pinturas del siempre sorprendente Curro Inza; a Luis Feduchi, con su propuesta para Lisboa y la exquisita capilla para las Damas Catequistas de Madrid; a Fernando Ramón, con su parroquia de la UVA de Canillejas; a Luis Cubillo, con la de la UVA de Canillas; a Antonio Teresa, con las parroquias de Guadalix y Ribadelago...

Todos estos arquitectos conforman, junto a otros no reseñados, una generación que supo proponer fórmulas alternativas a las posiciones toscamente neovernaculares, conservadoras o decididamente antimodernas mayoritarias en la posguerra, y cuyos protagonistas, hasta que llegue el piadoso olvido, mantendremos en silencio.

Con una excepción: Luis Moya Blanco. Arquitecto dotado de singular facilidad para el proyecto, excepcional dibujante y de cultura verdaderamente enciclopédica, Moya representa el intento de establecer una continuidad del proyecto clásico entendido en términos de *weltanshaung*, enraizado en el rechazo crítico, intelectual, de los presupuestos doctrinales de la modernidad.

Tras unos primeros años de formación, en los que conoce y no es insensible a la emergente modernidad arquitectónica europea, Moya estructura, en su obligado enclaustramiento durante los años de la guerra civil, un discurso personalísimo que utiliza el lenguaje clásico con libertad neobarroca. De difícil lectura y en clave idealista agustiniana, sus reflexiones le conducen a una suerte de atormentado *Danteum* hispano que constituirá el arranque de ¡su! nueva arquitectura: el Sueño arquitectónico para una Exaltación Nacional.

En lo que se refiere a la arquitectura específicamente sacra -aunque ciertamente es difícil no considerar el Sueño como templo- sus primeras obras serán el Escolasticado de Carabanchel y la excepcional parroquia de San Agustín en Madrid, libre recreación de modelos históricos que Moya conoce con precisión y en donde los papeles de composición, construcción y decoración, integradas estructuralmente en un proyecto unitario a la manera clásica, sigue ajustados esquemas conceptuales y un estricto programa iconográfico.

Sin embargo las obras maestras de Moya tomarán ocasión de unos encargos excepcionales. Las inquietudes sociales del nuevo régimen, cristalizadas a veces en propuestas de un populismo sorprendente, llevan a la creación de las llamadas Universidades Laborales. Moya construirá dos, las de Gijón y Zamora. Estos densos edificios, de una erudita intensidad intelectual y tan alejados de la modernidad como del alicorto pastiche casticista al uso, sobrecogen con sus ambientes casi surreales, que mezclan el torno y la fresadora con el orden áulico. El Templo del Saber para el Pueblo se propone en términos de Ciudad Ideal; pero lo verdaderamente

asombroso es su intento de demostrar cómo la ¡dignidad! de la arquitectura dignifica al hombre y su trabajo; intento que recuerda, con su confianza en el valor ¡redentor! de la arquitectura, al Ledoux de las Salinas de Chaux.

La Capilla de Gijón es una variación del modelo de planta elíptica ensayado en San Agustín. Supone el triunfo del tipo largamente meditado para la iglesia madrileña, y que aquí se muestra avanzando, seguro de sí mismo, sobre el abierto espacio central de la Universidad. Menor carga discursiva presenta Zamora, más próxima a los esquemas ensayados en Carabanchel.

A finales de la década de los cincuenta Moya insistirá en las plantas elípticas, en algún caso a petición expresa de la propiedad. No obstante, el paso del tiempo y la evolución de su pensamiento arquitectónico, siempre vivaz y atento a las polémicas circundantes, provoca en Moya un desconcierto interno; la capilla del Colegio de Nuestra Señora del Pilar nada retiene de sus antiguos planteamientos, excepto la confianza en el valor de la construcción.

Aún edificará dos iglesias en Madrid: Carabanchel Alto y, sobre todo, Nuestra Señora de la Araucana, donde una sucesión de diafragmas, en forma de arcos parabólicos en ladrillo, conformarán un espacio que niega la centralidad de sus anteriores planteamientos, en un complejo ejercicio de adaptación a los nuevos tiempos.

Este obligado recuerdo a Luis Moya cierra el apresurado repaso de dos décadas de arquitectura sacra en España, quizás insuficientemente estudiado hasta el momento y, sin duda, no valorado en toda su trascendencia. A todos cuantos ilusionadamente compartieron la idea de Javier Carvajal de que ¡la herencia del pasado, cuando se contempla y medita, induce a enriquecer una herencia de futuro que se sueña y se crea! van dedicadas estas líneas. Y, en primer lugar, aunque se formule en último, al que reconozco como maestro indubitable.

Un viejo adagio académico asegura que ¡el mejor método es un buen maestro!; la afirmación es sostenible, siempre que no conlleve desprecio a una pedagogía del proyecto estructurada sistemáticamente, confiada sólo en taumatúrgicas actuaciones de inspiración genial. Pero el maestro, -y utilizo el hermoso término castellano en su acepción tradicional, despojada de cualquier connotación jerárquica-, sabe introducir en los abstractos esquemas generales un parámetro personal; y, lo que es más importante, sabe transmitir entusiasmo.

Por carácter, y sobre todo por el ejemplo recibido de los que admiro como docentes, considero la comunicación del entusiasmo un valor a considerar. Javier Carvajal es uno de esos grandes maestros que han sabido apelar a la emoción de sus alumnos, enfrentándoles al papel en blanco ilusionadamente.

Hace ya unos cuantos años, Carvajal nos hablaba a sus alumnos. Imposible olvidar su actitud, aunque no pueda precisar sus palabras. Sé que, tras las críticas públicas de los ejercicios presentados, realizadas con su apasionada vehemencia, corríamos al tablero. Nos enseñaba a proyectar. Recuerdo: ¡Se nos ha dicho que proyectemos hacia el sur, que abramos la casa a la higiene, a la luz, el soleamiento. Un día, florece un cerezo al norte. Alguien abre una ventana para contemplarlo... Empieza la proyección!

A Javier Carvajal, maestro, que con su fructífero entrelazar de enseñanza y ejercicio profesional ha ayudado a tantos a recorrer caminos personalmente descubiertos, transitados y sufridos, dedican estas líneas mi admiración y gratitud.

