

La elocuencia de la arquitectura dibujada: la referencia vital del horizonte

José Manuel Pozo

Sumario

Desde el siglo XVIII hasta nuestros días ha sido continuo el progreso en el dominio de los lenguajes gráficos útiles para idear y representar la arquitectura. El modo distinto en el que los arquitectos se sirven de ellos revela asimismo la evolución en el modo de entender la arquitectura y el hombre. Actualmente, superados ciertos tópicos ligados a los postulados teóricos de las vanguardias, parece necesario plantearse la recuperación del recurso la perspectiva cónica.

«Leggere, parlare, scrivere architettura»; bien pudiera ser que al ponerle Zevi ese título a la reciente reedición conjunta de tres de sus escritos¹ tuviese en mente su propia tarea de lector, escritor y divulgador de arquitectura, pero parece más bien una referencia al contenido de aquellos, en los que, desde tres puntos de vista distintos, el historiador italiano analiza la arquitectura moderna entendida como lenguaje, proponiéndonos a partir de ahí las que él entiende que son las "siete invariantes del lenguaje moderno para proyectar".

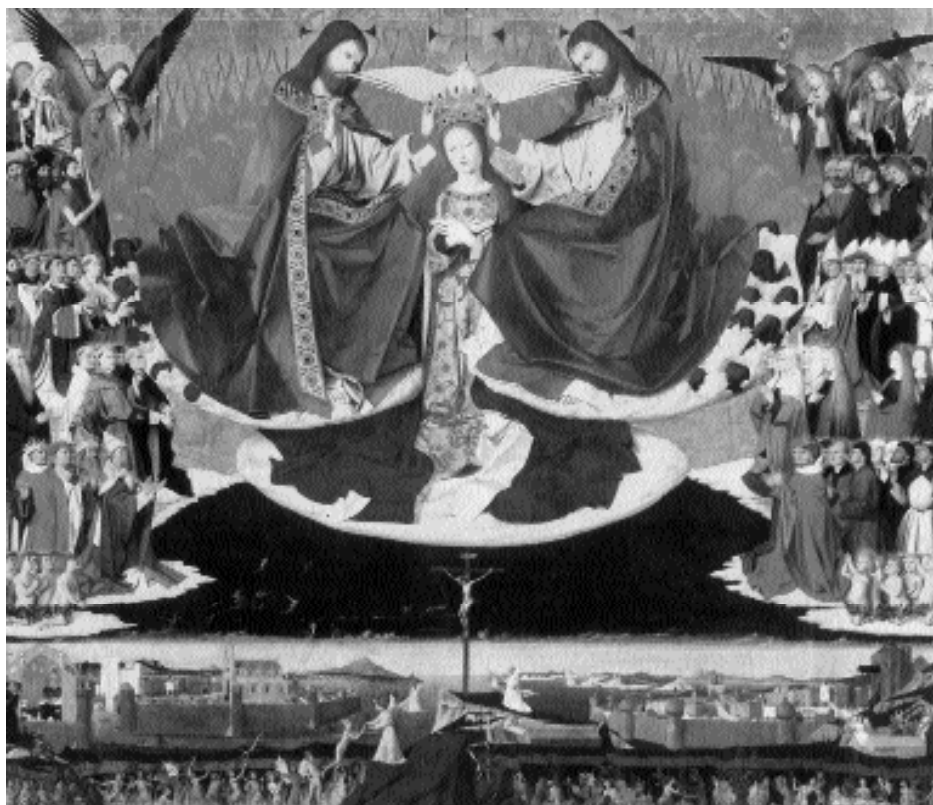
En cualquier caso lo que a mí me mueve a mencionar esta nueva obra de Zevi no es ni su contenido ni el enfoque de su análisis de la arquitectura moderna, que por otra parte es de sobra conocido, ni tampoco la formulación de esas invariantes u otras que pudiésemos proponer, sino que lo que me interesa ahora de esa publicación, por simple que pueda parecer, son precisamente las sugerencias que encierra su título, aunque considerando éste desde una óptica distinta a la del autor de la obra: reflexionando acerca del mejor modo para enseñar a "escribir" arquitectura para que después se pueda leer y hablar sobre y de ella. Cuestión que me parece muy interesante y que deseo tratar ahora apoyándome en lo que nos enseña la historia de la arquitectura acerca de dos momentos paradigmáticos a este respecto.

Los contenidos lingüísticos o semiológicos de la arquitectura moderna a los que Zevi se refiere en esos escritos deben interpretarse en términos analógicos, partiendo del hecho incuestionable de que la arquitectura que vemos comunica ideas y transmite impresiones, para lo que se sirve de los elementos plásticos y formales que la conforman; los cuales, en cierta manera, definen las coordenadas de un lenguaje común, tras rechazar enérgicamente los proporcionados por el código clásico, que considera superado, Zevi se propone redactar una guía del lenguaje anticlásico, empresa de éxito improbable, pero mediante la cual de algún modo pretende formular un nuevo código formal para la arquitectura, cuestión también planteada en su día por Moya², a la vista de la pérdida de contenido semiótico de los elementos arquitectónicos que se habían empleado tradicionalmente para articular las composiciones a la manera clásica (el signo de la caverna, del arco, de la columna,...).

Pues bien, además de este modo analógico de entender la locuacidad, la comunicabilidad del lenguaje o los lenguajes plásticos de la arquitectura, podemos interesarnos también por el modo que podríamos llamar objetivo que tenemos para hablar, leer o escribir arquitectura: atendiendo propiamente al léxico gráfico, considerando el término lenguaje en su sentido propio: un vehículo apto para la descripción y exposición mediante signos de realidades distintas de las estrictamente contenidas en la significa-

1. ZEVI, Bruno; *Leggere, parlare, scrivere architettura*, Marsilio Editore. Venecia, 1997.

2. MOYA BLANCO, Luis. *El código expresivo en la arquitectura actual*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1971.



El espacio "ontológico". La coronación de la Virgen. 1454. Enguerrand Quarton.

ción y la concreción formal de los términos empleados, y que sirve como vehículo para provocar la imaginación y la evocación.

Se puede hablar y escribir sobre arquitectura y se puede leer lo escrito por otros a este respecto, pero para hablar y escribir arquitectura no hay un medio mejor para hacerlo que dibujarla; y este lenguaje, estricto sensu considerado, tendrá tanta mayor fuerza evocadora y creadora de espacios y emociones cuanto mayor sea la capacidad de la mano que dirige el instrumento gráfico —sea este un lápiz, un estilógrafo o el cursor de la tableta gráfica de un ordenador— y la intencionalidad con la que su autor lo emplee al llevar a cabo la representación.

De modo que si bien en muchos casos no se puede ver una relación directa entre el modo de dibujar de un arquitecto y la arquitectura que proyecta en cambio, si sabemos prescindir de ingenuas casuísticas, sí se puede, en términos globales, establecer una relación entre el modo de representación elegido —con la intención que revela la elección de ese modo de hablar la arquitectura— y la orientación creativa de la arquitectura que se va a representar o construir. Afirmación ésta que evidentemente admite abundantes excepciones y cuya validez no es verificable en todas y cada una de las representaciones de arquitectura, pero otro tanto se podría decir de la literatura en general o de la poesía en particular: no todo se diga acerca de ellas se puede aplicar a todo lo que se habla o escribe, aun en el caso de que al hacerlo se hayan expuesto ideas interesantes.

Como aquí radica una buena parte de la validez de lo que se expone en estas líneas pienso que debemos detenemos mínimamente a considerar la cuestión, pues además estimo que es precisamente aquí —en el valor del dibujo de arquitectura como lenguaje en relación con la arquitectura finalmente realizada— donde debe encontrar su apoyo en buena medida la decisión acerca de la orientación que se decida dar hoy en día a la docencia gráfica de la arquitectura. Entendiendo por esta última, claro está, no una docencia cualquiera, confeccionada a base de combinar tópicos con mayor o menor habilidad, sino, como apunta Seguí³, aquella que persigue intenciones concretas y se apoya en convicciones profundas, estén o no éstas sistemáticamente expuestas y aunque no hayan sido consecuencia de una elaboración reflexiva. Del mismo modo que por arquitectura no podemos entender tampoco cualquier edificación construida, conforme a aquella distinción que atinadamente estableciese Berlage entre lo que sólo es construcción y lo que además es también arquitectura.

“Leggere, parlare, scrivere architettura” me parece la más adecuada definición de

3. SEGUÍ DE LA RIVA, Javier. *Acerca de algunas incongruencias en la enseñanza del dibujo y del proyecto arquitectónico*. Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica. Madrid 1997. p.4.

las posibilidades que encierra la riqueza semántica de un dibujo de arquitectura, incluso no necesariamente acabado, constructivo, preciso: un garabato, un croquis rasgado a lápiz en un papel cualquiera puede ser más espacial, más arquitectónico, para la mente educada para entenderlo, que la propia arquitectura, estrictu sensu considerada —construida, materializada— en la que ese boceto puede terminar concretándose, defraudando tantas veces las expectativas despertadas por la arquitectura que se "leía" en el papel. De todos modos en este caso no nos referiremos propiamente al boceto o al croquis sino al dibujo de arquitectura elaborado, preciso e intencionadamente representativo que se hace de algo que es suficientemente coherente y no meramente intuitivo.

Sin pretender hacer ahora un resumen de lo ya sabido acerca de la historia y evolución del dibujo podemos sostener sin peligro que, en relación con la arquitectura como tarea proyectual-edificatoria, hasta el siglo XVIII el dibujo de arquitectura cumplía básicamente dos cometidos: uno de tipo constructivo-instrumental y otro de naturaleza pictórico-informativa; pero en cambio no desempeñaba apenas papel alguno en la gestación de los cambios y progresos en la arquitectura. Indudablemente antes de 1700 también se dieron avances en el campo gráfico, que fueron preparando la posibilidad de su empleo como mecanismo generador de arquitectura, la evolución de los códigos gráficos se produce hasta entonces más bien dentro del "plano del cuadro", en el ámbito de la representación pictórica⁴.

Es reveladora en este sentido la explicación que apunta Zevi para justificar el olvido en el que han estado durante siglos los dibujos realizados por Miguel Angel para las fortificaciones florentinas. En términos de lenguaje representaban, según Zevi, un código nuevo y revolucionario; ¿y por qué entonces ese olvido?, se pregunta; pues porque "la lengua de Miguel Angel no se había formalizado; peor, nadie podía entender lo que decía Miguel Angel"⁵.

Será muy avanzado el siglo XVIII cuando el dibujo de arquitectura cobrará vida propia, y será verdaderamente un vehículo para la creación de arquitectura; en la medida en que el lenguaje gráfico empleado se formalice y sobre todo adquiera la posibilidad de expresar la arquitectura con lo que le es más propio, la espacialidad, se podrá comenzar a hablar con propiedad de un lenguaje arquitectónico: de una lengua para expresar y "contar" arquitectura.

En una simplificación audaz y de cuyas limitaciones soy consciente, hasta entonces el progreso en el dibujo en relación con la representación de la arquitectura se había dado básicamente en el ámbito del oficio (a pié de obra tantas veces, y casi siempre en visiones fragmentarias) pero sobre todo en el del tablero del pintor de arquitectura (alcanzando, eso sí, cotas de perfección admirables en el caso de los "vedutistas" y "cuadraturistas"⁶); lo que no impide que el análisis de esa evolución en el ámbito de la pintura nos permita establecer relaciones con los cambios que se iban produciendo en la concepción del hombre y la sociedad a lo largo de los siglos que están en directa y real relación con los cambios apreciables en todos los campos del arte y de la cultura y por tanto también, en definitiva, en el modo de concebir la arquitectura y en el de representarla.

1
2 3 4

1.2.3.4. Diamond House A. 1963-1967. John Hejduk.

4. Aunque marcado por su intencionalidad básicamente literaria, resultan muy sugerentes los apuntes que hace Innerarity acerca de los cambios operados en la modernidad en la concepción del hombre y la sociedad analizados a partir del papel jugado por el horizonte pictórico en los cuadros. (INNERARITY, Daniel; "Estética del límite. Transformaciones en la configuración literaria del horizonte". *Revista Pensamiento*. Vol. 50. nº 198. Madrid, 1994. pp. 353-382)

5. ZEVI, B; cit. , p. 39.

6. No me parece muy fundado el protagonismo que se ha atribuido muchas veces al desarrollo de la perspectiva central como técnica de representación pictórica en el Renacimiento en relación con la aparición de una nueva concepción arquitectónica del espacio; pero aun aceptándolo, no creo que se pueda llegar a establecer una relación efectiva entre las distintas creaciones de Miguel Angel o Bramante y su modo de dibujarlas. Cuadraturista: término italiano (quadraturista) que no tiene equivalente claro en castellano, y que empleamos aquí para referimos a los pintores y dibujantes de arquitecturas ilusorias en bóvedas y muros (Buonamicci, Pozzo...) cuyas comisas definen las cuadraturas, que son los espacios en los que se sitúan esas creaciones.

Cambios ambos —el de las ideas inspiradoras de la arquitectura y el del modo de representarla— que siempre han tenido un origen común —los cambios operados previamente en la cultura, en la visión del hombre y de la sociedad así como las nuevas necesidades de espacios y funciones planteadas— pero que sólo recientemente se han confundido en un único proceso, en la medida en que los códigos gráficos útiles para la representación de la arquitectura han madurado adecuadamente, alcanzando valor de lenguaje plenamente expresivo, transmisor de significados.

Desde entonces podemos tener por cierta la afirmación de que ahora que son arquitectura no sólo los edificios sino también los dibujos⁷, aunque evidentemente esta aserción haya que matizarla, pues esa arquitectura no construida es arquitectura en sentido lato pues aun no "ha sufrido la mella de las aprobaciones y de las exigencias que le dan el valor de realidad que toda arquitectura construida guarda, para siempre, en sus heridas"⁸.

De ahí, por el sentido y valor que ahora tienen como lenguaje y la comunicabilidad que permiten o encierran, que en el centro del debate filosófico moderno acerca de la arquitectura y el arte se encuentren la representación y su relación con la realidad. Y aunque no pretendo abordar extensamente las interesantísimas cuestiones antropológicas, sociales y filosóficas que el tema suscita, pues no creo que me encuentre en condiciones de abordarlas con la profundidad necesaria, sin embargo me parece que es algo tan fundamental en relación con la cuestión tratada, que no podré evitar hacer algunas consideraciones al respecto, que tal vez reclamen ulteriores desarrollos y reflexiones.

Acotado a los dos últimos siglos el desarrollo del proceso por el que el dibujo pasa a ocupar ese nuevo e inusitado protagonismo, cabe señalar en él dos momentos singulares en los que esa relación dibujo-arquitectura-vida se estrechó enormemente o, por decirlo de otro modo, en los que los dibujos de arquitectura revelaron acusadamente los profundos cambios que se estaban produciendo en el modo de entender la arquitectura, que eran a su vez una respuesta a lo que las nuevas ideas y la distinta concepción del hombre y la sociedad estaban reclamando. De modo que los dibujos terminaron sirviendo para manifestar los cambios, y para provocarlos allá donde las ideas llevaban algún retraso o distinta orientación.

En el tiempo esos dos momentos se sitúan a final del siglo XVIII, a comienzos de la edad moderna, con la irrupción del racionalismo, uno; y el otro en el primer cuarto del siglo XX, al término de la primera guerra mundial, con la acentuación de ese racionalismo apuntado y la afirmación de la sociedad contemporánea; que en arquitectura se traducirán respectivamente en el desarrollo de la arquitectura ilustrada (neoclásica) y en el de las arquitecturas cubista, neoplasticista, internacional... Y coincidirán en ambos momentos la irrupción de esas nuevas ideas con la afirmación y generalización de opciones gráficas nuevas —de lenguajes nuevos o, mejor aún, de modos nuevos de emplear el lenguaje gráfico de la arquitectura— que responden a las necesidades que esos cambios provocan: el empleo canónico del sistema diédrico y el recurso a las axonometrías.

La codificación del sistema diédrico permitió, con la posibilidad de la representación fidedigna y científicamente calculada de las sombras de la arquitectura, que se pudiesen emplear con eficacia como expediente descriptivo, no sólo decorativo, en las representaciones de arquitectura proporcionando un instrumento alternativo a la perspectiva cónica para la representación tridimensional, con lo que esto supone de revolución conceptual.

De este modo, con no pequeño retraso en relación con otros modos de comunicación, los arquitectos dispusieron por fin de un lenguaje claro y codificado con el que hablar y transmitir arquitectura; la novedad del medio se fundió en un único proceso expresivo con la de las nuevas ideas que animaban lo que con él se representaba, de lo cual tenemos en España un ejemplo paradigmático en la persona y en la obra de Ventura Rodríguez, cuya progresiva pericia en el dominio de las representaciones tridimensionales de arquitectura (por el recurso a la representación de sus sombras) corre paralela a su acercamiento a las ideas y formas que caracterizaban las nuevas corrientes arquitectónicas en boga, pasando de un decadente y poco culto barroco español a las formas aun no perfectamente asimiladas del neoclasicismo académico⁹.

El interés romántico por el claroscuro y la posibilidad de emplear los nuevos recursos gráficos para acentuar fantásticamente la teatralidad de la luz en las representaciones de arquitectura y en los paisajes ilusorios, sirvió de acicate para la adopción entusiasta de ese enriquecimiento semántico de las representaciones. El procedimiento, superado lo que la práctica pudiera tener de moda, dejó como saldo, en el modo de representar la arquitectura, la facilidad y el hábito adquirido de combinar el rigor geométrico y la definición precisa de las partes y las superficies con la representación espa-



Los esposales de la Virgen. 1504. Rafael Sanzio.

7. SILVETTI, Jorge. "Representation and Creativity in Architecture: The Pregnant Moment". *Actas del Simposium Representation and Architecture* (Carnegie Mellon University, 1979). Information Dynamics, Inc., 1982. Aquí tomado de la traducción italiana de Ghisi Grütter, recogida en: GRÜTTER, Ghisi; *Il disegno degli architetti americani contemporanei*; Gangemi editori. Roma, 1987. pp. 63-74.

8. CARVAJAL, Javier. *Sobre la génesis del proyecto*. T6 Ediciones. Pamplona, 1997. pp. 7-8.

9. Acerca de lo cual traté algo extensamente en: "Ventura Rodríguez y el empleo de la sombra como medio de expresión arquitectónica." (*Actas del IV Congreso internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Dibujo y Arquitectura. Investigación aplicada. Proyectos y resultados*. Ed. Grapheus. Valladolid, 1992).

"Espacio, dibujo y arquitectura en el Proyecto de Ventura Rodríguez para el Santuario de Covadonga". (*Revista EGA*, nº 3, pp. 30-36. Las Palmas, 1996).

"Ventura Rodríguez di fronte a Villanueva: lo descrittivo e lo espressivo nella luce e l'ombra". (*Rivista Disegnare. Idee, Immagini*, nº 7, portada, contraportada, pp. 7-18. Roma, 1996).

La Plaza de España. Roma. Aguafuerte. (Vedute di Roma, 1748-1778). G. B. Piranesi.



cial de los volúmenes y vacíos.

Se dispuso así de un documento proyectual alternativo a la perspectiva cónica, tan rico "espacialmente" como él, que no pretende tanto recrear como informar, que es anónimo, y que carece de referencia a un entorno preciso o a un observador concreto. Ahora bien, es un tipo de representación que para su comprensión exige el dominio de las reglas de un lenguaje que no es fruto de la observación empírica sino de la razón, pues no está ligado a la percepción espontánea, directa, inculta, de la realidad: la representación de la arquitectura crece por tanto en exactitud, pero se hace también más críptica y racionalizada.

La "arquitectura parlante" de Boullée y Ledoux nace y se desarrolla sobre todo en el papel, y posiblemente hubiese ejercido el mismo definitivo influjo en los ambientes artísticos de las generaciones siguientes, no distante del ejercido por las fantasías piranesianas, aunque, como éstas, no se hubiese materializado en absoluto.

Después de que Benévolo situase el origen más remoto de las formas que presenta la arquitectura contemporánea —de esa que podríamos denominar culta máximamente, pero también del resto—, en los planteamientos y formulaciones teórico-prácticas de una serie de arquitectos franceses e italianos de finales del siglo XVIII, esa observación ha pasado a ser un axioma que pocos se atreven a cuestionar.

En efecto, sin desdeñar el papel que en semejante atribución de méritos pueda haber desempeñado el proverbial chauvinismo de cierta crítica, no es gratuito desde luego señalar un parentesco entre las formas y sobre todo las intenciones del racionalismo europeo contemporáneo y las de aquellas obras proyectadas hace dos siglos, en el arranque de la modernidad racionalista, por Boullée y Ledoux, en el caso francés, o Villanueva o Silvestre Pérez en el español.

La revolución cultural que acompañó a la transformación de la sociedad en la Francia revolucionaria se encauzó en arquitectura a través de la enseñanza académica, con lo que tuvo de despotismo estético y, destacadamente, de imposición de unos medios gráficos —con el recurso obligado 'al rendu'— como expedientes insustituibles en el proceso de diseño y representación de la arquitectura.

El valor de este lenguaje tan preciso, y entonces novedoso, no se puede poner ahora en entredicho tan sólo porque su dominio haya vulgarizado su empleo o la búsqueda de originales modos de representar, en los que la representación asume a veces más protagonismo que lo representado, estén favoreciendo la transgresión continua de sus reglas buscando provocar el asombro y la novedad. No hay que perder de vista, como atinadamente apuntaba Silveti¹⁰ que, "por banal que pueda parecer, los arquitectos no construyen edificios. Los arquitectos dibujan".

La difusión de los efectos de aquella revolución en el terreno de la arquitectura fue posible o tal vez provocada por la codificación del sistema diédrico de representación debida a Monge. Sin extendernos ahora a este respecto, y no porque no pudiese ser

10. SILVETTI, J.; *ibid.*



Perspectiva aérea de New York. 1875. Parsons y Atwater.

interesante, creo que es importante recordar que esa aportación, al ofrecer la posibilidad de calcular y representar las sombras de la arquitectura, fue uno de los puntos de apoyo importantes en la evolución de la concepción arquitectónica a finales del siglo XVIII, pues supuso la primera formulación racionalizada de la representación, y proporcionó un medio incuestionable para transmitir y exportar las ideas estéticas. Y hasta en esta anécdota se puede ver reflejada su relación con la arquitectura de hoy: la arquitectura ya podía ser divulgada, dada a conocer, antes de ser construida e incluso cuando no iba a serlo nunca.

Pero la generalización del recurso a esas representaciones científicamente elaboradas, matemáticamente correctas y racionalmente codificadas, no llevó sin embargo aparejado el rechazo de la perspectiva cónica, aproximada imitación gráfica de la visión por el ojo humano de la realidad tridimensional.

De una parte porque la perspectiva cónica es una representación tan científica como las otras, que requiere una elaboración matemática y que de algún modo sirve para objetivar la percepción subjetiva, a la que supuestamente equivale; y de otra porque la perspectiva cónica permite la recreación realista del marco que envuelve la obra proyectada y ofrece la posibilidad de incorporar elementos de gran valor semántico, como el suelo —la geografía— y la vegetación, así como otros menos materiales como la lejanía y la proximidad, de gran atractivo para el romanticismo decimonónico.

Pues bien, una vez asimilado el nuevo modo de dibujar la arquitectura, hasta alcanzar a lo largo del siglo XIX un virtuosismo incluso exagerado, habremos de esperar la llegada del siglo XX para que otra revolución artística y arquitectónica introdujese novedades relevantes en el modo de "expresar la arquitectura" sobre los tableros de dibujo.

Entre esos dos momentos del proceso histórico, junto a las diferencias lógicas, se dan no pocas coincidencias de orientación, tanto por lo que se refiere a la concepción de la sociedad como al concepto de hombre para el que se construye —entendido en su totalidad y no sólo como ser físico del que hay que atender unas necesidades espaciales—, así como en relación con el papel que en tal proceso le correspondió al dibujo como vehículo lingüístico de las concepciones espaciales y como espejo de las ideas que alimentaban el proceso mismo.

Este convencimiento me lleva a plantear en términos de estrategia tanto la orientación de la docencia del dibujo como el papel que debe corresponderle hoy en día como insustituible prolongación de la mente del arquitecto en su mano. Y junto a esto, o deducido de ello, sería bueno plantearse qué papel le puede corresponder a cada lenguaje gráfico en la formación de un futuro arquitecto a comienzos del siglo XXI, cuando con toda seguridad empleará un ordenador y una buena impresora o un plotter como instrumentos para plasmar finalmente en el papel sus creaciones acabadas.

Para empezar no estoy muy de acuerdo en catalogar el dibujo de arquitectura — con mayúsculas: no hablo ahora del croquis de ideación, aunque pueda ser, como se ha

señalado, muy expresivo y espacialmente rico— como un simple "juego del lenguaje", salvo cuando ex profeso se explote esa posibilidad, como tal vez podríamos señalar en tantas representaciones de arquitectura debidas a Rossi, Hejduk, Tigerman o Ranalli, en las que la heterodoxia gráfica forma parte del efecto perseguido con estas representaciones y les confiere cierto valor en sí mismas, al margen de que puedan llegar a tener o no un referente real.

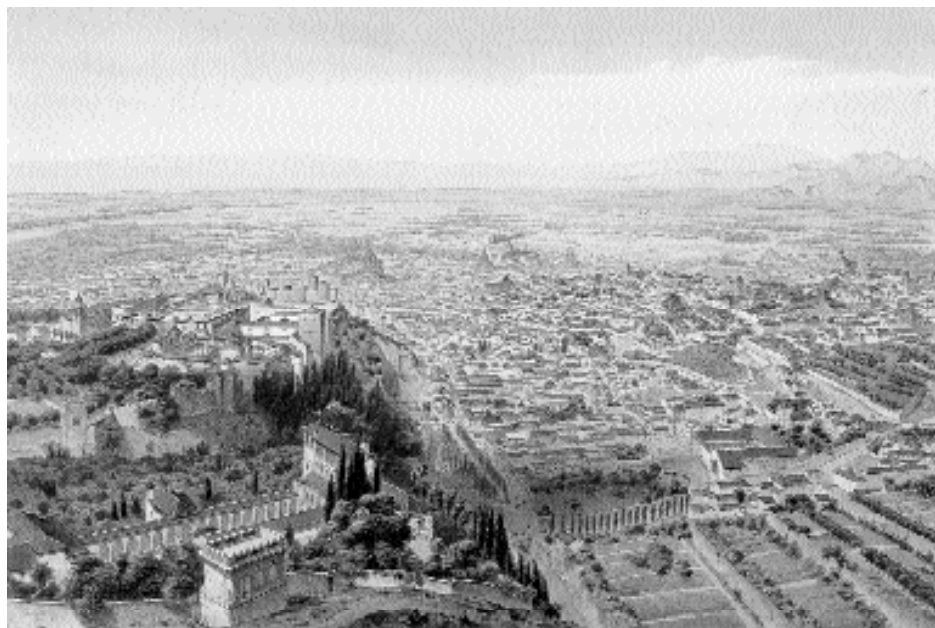
Y en esto volvemos a encontrar un punto interesante de contacto entre lo que sucede frecuentemente hoy en día y lo acontecido en el arranque de la arquitectura ilustrada: que hay verdadera intención de hacer arquitectura y de transmitir un mensaje arquitectónico con lo que se está dibujando en el papel; para lo que es necesario disponer de un adecuado reclamo gráfico.

Para esa tarea se recurrió entonces al dibujo de las sombras de la arquitectura. En el caso actual ese reclamo no puede venir más que por la línea de la transgresión de las reglas y la "invención" de nuevos modos de hablar la arquitectura pensada, deseada, propuesta. Y ese recurso a la transgresión como reclamo supone de hecho una doble afirmación: que se asume la existencia de un lenguaje gráfico común de alcance universal, lo que parece contradecir en parte las tesis de Seguí a este respecto¹¹; y por otra que hay arquitectos que ven necesario intentar un nuevo paso hacia adelante para superar el estatismo y la seguridad clásicos —en el sentido que Summerson atribuía a este término— que aun encerraba el movimiento moderno, e intuyen que para lograrlo es conveniente encontrar un modo de expresarlo también novedoso, e intentan para eso nuevas fórmulas gráficas, aunque sea a costa de renunciar a lo razonable o razonado y rechazar reglas y normas; todo lo cual contribuye a afirmar el valor lingüístico que se atribuye a las representaciones de arquitectura y nos obliga a reclamar mayor atención acerca de lo que pueda pasar en los papeles que manejan los futuros arquitectos en sus tableros; también porque, tal y como están las cosas en estos momentos, la arquitectura que lleguen a idear muchos de ellos deberá pasar quizás mucho tiempo en el papel, y si quiere madurar deberá hacerlo ahí.

Por eso me parece interesante referirme al segundo de los momentos apuntados, en el que, desde el punto de vista que lo estamos considerando, lo más característico fue la adopción con carácter generalizado de la axonometría como la representación vanguardista por antonomasia; sobre todo en el caso de los neoplasticistas holandeses, para quienes llegó a ser una de sus notas características, su bandera gráfica, que les servía también para distanciarse de los expresionistas, que seguían recurriendo, y con gran virtuosismo, a la perspectiva cónica, ambientada y realista¹².

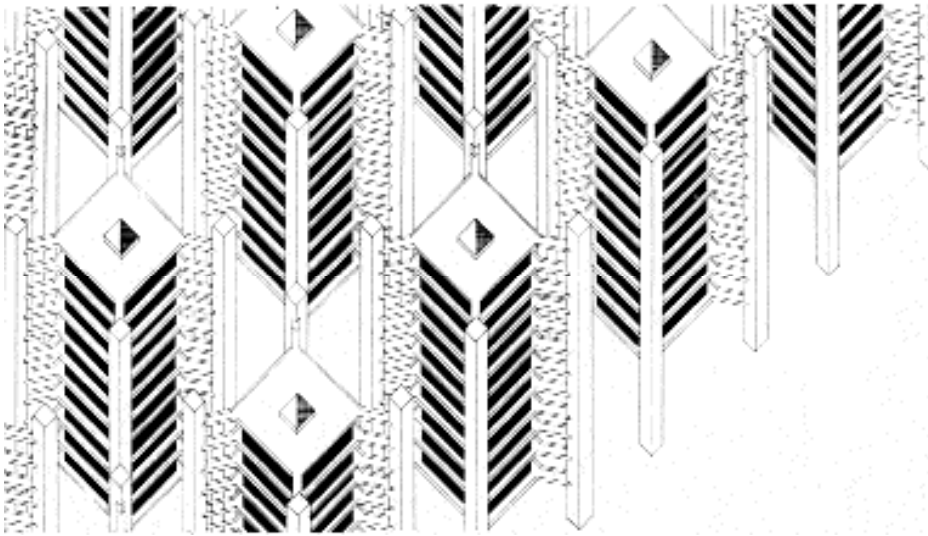
Hemos visto que en el caso de la arquitectura ilustrada la novedad se cifró en la codificación y la sistematización de un lenguaje hasta entonces empleado imperfecta e incompletamente. En el caso al que nos referimos ahora la novedad no fue tan notable desde el punto de vista técnico-práctico, pues el sistema axonométrico de representación ya era conocido, aunque escasamente empleado para la representación de arquitectura. Lo más interesante es considerar qué fue lo que les llevó a emplear ese tipo de

Perspectiva de Granada a vuelo de pájaro. 1855. Alfred Guesdon.



11. SEGUÍ DE LA RIVA, J.; cit. , p. 27.

12. Aunque se escapa absolutamente de las intenciones de estas líneas no quiero dejar de considerar que Oud, como preanunciando su abandono de De Stijl, solía servirse más de la perspectiva cónica que de la axonometría.



Rascacielos sobre "pilotis" de la Ciudad de la circulación. Theo van Doesburg. 1929.

representaciones como recurso obligado para sus creaciones y para mostrar y defender sus ideas.

Desde luego en uno y otro caso estamos frente a un nuevo y distinto modo de entender la sociedad, el hombre y la vida, que da lugar lógicamente a un nuevo modo de entender la arquitectura que debe acogerlos y que, consecuentemente, desemboca en la búsqueda de específicos modos de representarla: como en todo verdadero lenguaje las nuevas ideas suscitan recursos nuevos con los que poder expresarlas adecuadamente, aunque para ello haya que llegar a inventar nuevos términos.

Pero si en las aportaciones gráficas del siglo XVIII a las que nos hemos referido debemos dar prioridad a lo técnico-práctico sobre lo filosófico-conceptual, en el caso del recurso a las axonometrías por las vanguardias a principios de este siglo, es mucho más acusado el cambio conceptual que manifiestan que las innovaciones técnico-gráficas que trajo consigo.

Indudablemente no podemos ver como un mero progreso pictórico, un artificio de dibujantes consecuencia de los avances logrados en la investigación matemática de la representación por Alberti, Durero, Da Vinci..., el empleo de la perspectiva central en el Renacimiento; pues la aparición del horizonte en el plano del cuadro como materialización gráfica del infinito "representa la transformación de la lejanía sagrada medieval por una lejanía empírica"¹³ que "modifica la ontología clásica y su consiguiente economía de la significación"¹⁴. La gradación dimensional de la representación no se hará ahora valorando la importancia ontológica o mística —en relación con el más allá al que representan—, de los personajes, que llegaba a justificar incluso la inversión de la perspectiva, sino en función de la posición de proximidad o lejanía que les corresponda en la escena, de modo que para la composición de ésta se atenderá al espacio físico humano en el que lo que se representa está sucediendo, y no pensando en la importancia que puedan tener los personajes que intervienen por su simbología o su relación con el más allá.

Se trata en definitiva de una manifestación más de la importancia que se quiso atribuir en el Renacimiento al hombre y a lo humano en la economía del mundo y de la historia, mediante la cual se supera "la contradictio in adiecto que significaba para la Edad Media la representación de un objeto lejano"¹⁵.

Cuando la perspectiva progresa y se supere la sujeción a la perspectiva central, será posible representar dinámicamente ese mismo espacio empírico, usando dos puntos de fuga, de modo que "podamos movernos a través de la ilusión de la superficie plana del cuadro, vagando en el espacio ilusorio hacia lo que ahora es un espacio que se escapa por los lados"¹⁶; de este modo el individuo que observa pierde importancia, pues deja de ser un referente necesario como protagonista implícito de lo observado; el mundo ofrece un número infinito de panorámicas infinitas¹⁷ que sugieren un número no menor de puntos de vista. Se afirma el valor de la colectividad como observador: el horizonte se modifica cuando nos acercamos a él. El infinito, absoluto en la perspectiva central, se relativiza y "aleja".

La Ilustración, y después el romanticismo decimonónico, introducen las sombras y el claroscuro en las representaciones y descubren en el sistema diédrico un lenguaje

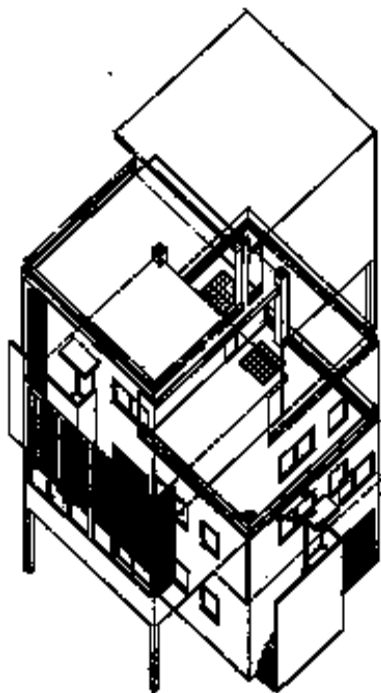
13. INNERARITY, D.; *ibid.* 358.

14. INNERARITY, D.; *ibid.* 360.

15. INNERARITY, D.; *ibid.* 359.

16. SILVETTI, J.; *ibid.* p. 70.

17. INNERARITY, D.; *ibid.* 357.



1

2

suficientemente maduro alternativo a la perspectiva para la definición exacta y verosímil de los espacios y vacíos de la arquitectura, sin necesidad de recurrir a aquella: es una representación —la diédrica— con un horizonte proyectivo que ordinariamente no guarda relación con el horizonte físico y que carece de referencia al infinito; es más, es propiamente el observador el que se encuentra situado —racionalmente— en el infinito; y es interesante esta consideración en relación con lo que se dirá al hablar de las axonometrías.

A lo largo de todo el siglo XIX se acentuará asimismo el recurso a las grandes panorámicas, a las visiones lejanas, en las que el marco para las representaciones es la ciudad extensa y anónima, en la que el individuo se disuelve afirmando el carácter social de la arquitectura; de las visiones idealizadas y palaciegas de las perspectivas centrales de Rafael a la colección de los grabados romanos de Piranesi, de espacios abiertos y perspectivas que se escapan, en las que siempre está presente la miseria, las ruinas y el abandono, hay todo un recorrido que pone de manifiesto el cambio social e ideológico operado, caracterizado por la progresiva afirmación de lo social sobre lo individual, de la razón sobre el sentimiento y de lo material sobre lo espiritual. El horizonte, el infinito, sigue presente, pero de modo cada vez más lejano e incierto y menos limitante: no es el origen visivo de la perspectiva o su referente próximo, y el observador que supuestamente "genera" esa vista va perdiendo protagonismo progresivamente, y su presencia implícita se hace cada vez más lejana e innecesaria.

El recurso a las axonometrías por los arquitectos y artistas de la vanguardia europea aparece como un paso más de este recorrido, tan sucinta como superficialmente esbozado: el paso que supondrá "la fuga definitiva del espacio, prescindiendo totalmente del observador"¹⁸.

1. Meudon House. 1929-1930. Theo van Doesburg.
2. Perspectiva para un concurso (Juan Miguel Ochotorena, José Manuel Pozo, Rubén Labiano y Andrés Arranz) para una iglesia en Roma. 1994. Autores: José Manuel Pozo y Pachi Echániz. Huyendo de un realismo naturalista se juega con la ambigüedad de las transparencias y las sombras de los volúmenes para exigir un esfuerzo intelectual de comprensión que enriquezca la comprensión del espacio representado, jugando con los vacíos lo mismo que con los macizos. Y ofrece como gran ventaja sobre una perspectiva axonométrica la "presencia personal perceptiva" del observador y la posibilidad del "movimiento" en el espacio representado, provocado por la "velocidad" que imprimen las líneas de la perspectiva.

18. SILVETTI, J.; *ibid.* p. 70.



Aquellos artistas, herederos de la crisis del idealismo alemán e imbuidos del pesimismo propio de los ambientes calvinistas holandeses y germanos, encuentran un modo de huir definitivamente de la "egoísta presencia" del individuo singular en el recurso a las axonometrías, como proclamaba Giedión en 1918 en un fogoso artículo publicado en Alemania (Berlín) que significativamente tituló *Contra el Yo*¹⁹: "¡Que de la maraña de líneas entrecruzadas se alcen las paralelas, que tienen la mirada puesta en el infinito! ¡Esto es lo que falta, la mirada a lo infinito! ¡Donde no existe no hay moderación, no hay una verdadera orientación conjunta de lo espiritual, ninguna catedral en la que se unan las voces! ¡Donde no existe, todo se vuelve finito, todo se convierte en Yo!". Que es como el eco de aquella otra afirmación de Mondrian, no menos reveladora: "¿Y el hombre? Nada en sí mismo, no será más que una parte del todo, y entonces, cuando haya perdido la vanidad de su mezquina y pequeña individualidad, ¡será feliz en este Edén que habrá creado!"²⁰; o aquella otra expresión, también suya, no menos terminante: "El terreno del arte es el terreno de la lucha contra lo individual"²¹.

Si frente a esa insignificancia del hombre singular, que propiamente carecía de entidad, se afirmaba la importancia del Hombre: el superhombre de Nietzsche, un ser inocente que vive en un mundo que carece de horizonte, pero que ha suprimido el dolor de esa carencia²², era obligado recurrir a unas representaciones que suponían la consagración definitiva de la racionalidad pura de la representación tridimensional a-empírica y que permitía además la desconexión total con la realidad, que debía ser reelaborada, y la desaparición definitiva del horizonte y con él la de cualquier referencia a un lugar: la axonometría era el paisaje ideal para el náufrago spengleriano del siglo XX: la visión desde ningún sitio y desde todos a la vez: la visión desde el infinito, el lugar propio para el Hombre, que de este modo (¡por fin!) pasaba a ser la razón y medida del tiempo y del espacio, y el ordenador de las nuevas reglas de la estética, la belleza y, en definitiva, el nuevo arte en el que, con Schopenhauer, debía apoyarse la nueva moral. "El movimiento moderno de los años veinte estaba marcado por un fervor evangélico que le confería todos los atributos de un movimiento religioso. Como en todos los movimientos religiosos, sus seguidores tenían que pasar por una conversión a un estado mental en el que los aspectos más nimios y mundanos de la vida se transfiguraban"²³. Y buena parte de esa transformación se confiaba a la grafía, al modo de "escribir" sus pensamientos espaciales.

Perspectiva para un concurso (Juan Miguel Ochotorena, José Manuel Pozo, Rubén Labiano y Andrés Arranz) para una iglesia en Roma. 1994. Autor: Pachi Echániz.

El uso de la reflexión y la transparencia permite la dilatación del espacio y la fusión, al menos aparente, de los espacios interno y externo. La reflexión especular, por su misma esencia geométrica, está condicionada por la posición del observador. Y la transparencia, por las alteraciones que la luz provoca en las superficies cristalinas, también varía y se modifica por el movimiento tanto de los usuarios del espacio como de las propias superficies. La representación de la arquitectura moderna exige, desde su misma ideación, tener en consideración las relaciones de proximidad y lejanía.

19. GIEDION, Sigfried. "Gegen das Ich", en *Das Junge Deutschland*, Berlín 1918. Versión castellana: "Contra el Yo"; *Escritos Escogidos*. Galería-Librería Yerba. Murcia, 1997. pp. 47-50.

20. Cfr. RAMÍREZ DE LUCAS, J. "El movimiento De Stijl y las artes plásticas holandesas en los años 1920", en *Arquitectura* nº 90, junio 1966, p. 64 y siguientes.

21. MONDRIAN, Piet. De Stijl, nº 9; Agosto 1918. Tomado de la versión castellana *La Nueva Imagen en la pintura*. Galería-Librería Yerba; Murcia, 1983. p. 73.

22. INNERARITY, D. *ibid.* p. 379.

23. COLQUHOUN Alan; "Racionalismo: un concepto filosófico en arquitectura". *Modernidad y tradición clásica*. Ediciones Júcar. Madrid, 1991. p. 107.

No podemos considerar una cuestión ocasional o fortuita la elección de ese modo de contar la arquitectura, de relatarla, de ofrecerla a la contemplación; se trataba, como señalaban Silveti y Giedión, de una opción necesaria consecuencia de su posicionamiento frente a la trascendencia, frente al infinito: el alejamiento definitivo del yo personal: "Esta ha sido, gritará Giedión²⁴, la enfermedad de todo un siglo: ¡El Yo!".

El yo no tiene sitio y sus sentimientos tampoco: la representaciones deben acentuar la racionalidad que las inspira: para la comprensión del lenguaje empleado no sirve ya la aproximación intuitiva o la observación empírica: procede de la elaboración intelectual de formas tal vez inexistentes pero posibles y coherentes que se desea hacer comprensibles en su abstracta apariencia, y que intentan separarse decididamente de los referentes naturales: de hecho ningún edificio puede verse jamás en axonometría²⁵. ¡Que diferencia entre la "metafísica" de Mondrian y la aristotélica!

Para el primero "el ser humano verdaderamente evolucionado no intentará mejorar, proteger o embellecer con flores y árboles las calles y los parques, sino que construirá ciudades sanas y bellas mediante el contraste equilibrado entre edificios y espacios vacíos. El exterior le dará tanta satisfacción como el interior"²⁶.

Para Aristóteles "si la casa fuese una de las cosas proporcionadas por la naturaleza, sería idéntica a la producida hoy por el arte. Y, si los fenómenos naturales fuesen producidos no sólo por la naturaleza sino también por el arte, en tal caso cobrarían vida a través del arte del mismo modo que lo hacen en la naturaleza...En resumen, el arte, o bien completa el proceso que la naturaleza es incapaz de resolver plenamente, o imita a la naturaleza"²⁷.

"La axonometría puede considerarse el dibujo de los tecnólogos no tanto porque se base en mediciones precisas como porque obliga lo mismo al proyectista que al observador a un modo de ver el edificio más conceptual que perceptivo. (...) El uso continuado de este tipo de dibujo representa un deliberado intento de librarse de la visión frontal de la arquitectura a favor de la totalizante de un "objeto global en el espacio", en donde por espacio se entiende un lugar indefinido y sin connotaciones"²⁸.

Si aceptamos que la importancia que los protagonistas del último episodio atribuyeron al modo gráfico de reflejar sus ideas en el papel, es indudable que, superados los equívocos encerrados en muchos de esos planteamientos, debemos procurar recuperar también desde el punto de vista gráfico el sitio y el protagonismo que al individuo debemos reservar y reconocerle en la elaboración de la ciudad actual.

El empleo generalizado de las axonometrías ha dejado un saldo muy positivo como es la intelectualización geométrica de las representaciones, que sería conveniente mantener; pero a la vez ha favorecido excesivamente la despersonalización de éstas y sobre todo no permite con facilidad la expresión gráfica de una condición necesaria en la representación de la arquitectura actual como es la consideración del tiempo en la percepción espacial: la concepción espacio-temporal de la arquitectura.

Las axonometrías son representaciones estáticas: el "movimiento" que suscitan es ficticio: el que provoca la ambigüedad de la doble percepción cóncavo-convexo conatural a toda representación axonométrica. Lograr el movimiento en el espacio representado requiere la percepción de lo próximo y lo lejano y un lugar desde el que moverse y otro al que llegar; por tanto, paradójicamente, para superar el estatismo provocado por la infinitud de las paralelas por las que clamaba Giedión, es preciso recuperar el horizonte gráfico como límite y referencia, en la que aquellas mueran, pues ese horizonte "sólo se le presenta como un límite firme e insuperable a quien no avanza, a quien no ha puesto en marcha el proceso infinito de ampliación de la mirada mediante el movimiento"²⁹.

La ruptura de la relación del individuo con la representación corre el peligro cierto de debilitar su mismo valor como lenguaje, y que el medio se convierta en fin, perdiendo su función mediadora en el binomio creador-obra; algo de esto podríamos observar ya en muchas de las modernas representaciones de arquitectura, en las que la alteración de las reglas propias de los lenguajes empleados hacen confuso el mensaje que transmiten; pero el peligro es aún más cierto cuando se imponga definitivamente el recurso a los ordenadores como auxiliares gráficos; éstos nos consienten movernos ficticiamente y a capricho en un "espacio" que vemos desde fuera, que no es el nuestro y en el que las operaciones se llevan a cabo sin mediar ni siquiera un proceso intelectual de posicionamiento virtual, pues es el movimiento de la mano el que hace girar y alterarse la representación encerrada en la pantalla. De modo que el lugar ocupado por el protagonista (el hombre) puede dejar de ser el referente necesario pasando a ocupar el de espectador asombrado.

Hay que mantener la enseñanza geoméricamente rigurosa de los lenguajes gráfi-

24. GIEDION, S.; cit., p. 47.

25. GRÜTTER, Ghisi; *Il disegno degli architetti americani contemporanei*; Gangemi editori. Roma, 1987, p. 26.

26. MONDRIAN, P.; "El hombre, la Calle, la Ciudad", en i 10, 1927. Tomado de la versión italiana recogida en ZEVÍ, B.; *Leggere, parlare, scrivere architettura*; cit. pp. 359-365.

27. ARISTÓTELES. Física, 199 a 15-19. Tomado de la versión castellana *Obras completas*, Ed. Aguilar. Madrid, 1971.

28. GRÜTTER, G.; *ibid*.

29. INNERARITY, D.; *ibid*. pp. 357-358.

cos: es el modo de educar la mente para el entendimiento y la expresión del espacio dinámico. Tener ideas es casi tan fundamental como saber transmitir las, y a veces en nuestro tiempo —tocado por el mal de la urgencia— es capital saber revestir las ideas del ropaje adecuado para poder defenderlas frente a otras tal vez mucho menos ricas pero mejor vestidas.

El arquitecto habla con su mano, y la superación de los tópicos del hombre-tipo y el funcionalismo ingenuo reclaman la atención hacia el individuo concreto, hijo de su tiempo y de su espacio, y con sus problemas personales; debemos prestar de nuevo atención a la dualidad alma-cuerpo, o mejor aún, al binomio razón-sentimiento que caracterizan su vida y sus actuaciones a pesar de lo que entiendan a este respecto los que no reconocen el valor personal de cada individuo ni su dimensión espiritual.

Es necesario el retorno al hombre, redescubrirle como persona; y lo es también saber dibujar para él.

Pienso que si no queremos empobrecer la arquitectura renunciando a tres siglos de progreso en las lenguas con las que se expresa, es más irrenunciable que nunca insistir en el riguroso aprendizaje de su dominio y en el recurso a la perspectiva con horizonte y con movimiento (con un espacio, un tiempo y un protagonista para los dos).