

Cuando la arquitectura quiso ser dibujo

Teresa Larumbe y Mariano G. Presencio

El dibujo siempre ha sido considerado un mero instrumento subordinado al objeto último de la arquitectura; la construcción material del edificio. Sin embargo, desde la institución de la disciplina en el siglo XV, la relación entre dibujo y arquitectura se ha visto en algunas ocasiones cuestionada, alterada, e incluso, invertida, llegando a confundir representación y realidad representada. A través del estudio del Museo de Arte Romano de Mérida, de Rafael Moneo; las primeras urbanizaciones realizadas por Ricardo Bofill en Francia a comienzos de los años 80; y el proyecto de restauración de la Capilla de san Isidro desarrollado por Javier Vellés entre 1986 y 1990, este artículo trata de abordar uno de los últimos episodios de este fenómeno. Pues, en el esfuerzo de sus autores por afirmar el ejercicio liberal de la profesión, mediante la restitución de sus instrumentos específicos, estas arquitecturas serían concebidas a través del dibujo, y en su configuración se adivinan las mismas especies de ilusiones del dibujo. Son unas obras que nos sugieren un deseo de aproximar la realidad a la representación, trasladar lo pictórico a lo estereotómico, y materializar con las técnicas que hacían posible la construcción física de la arquitectura, esas ilusiones que, previamente, habían sido depositadas en el papel. Unas obras, en definitiva, que delatan la voluntad de sus artífices por construir el dibujo, pero que, en último término, vendrán a poner de manifiesto las continuidades y las incompatibilidades entre la arquitectura atrapada en el papel, y el sistema productivo que lo hacía posible.

Arquitectura pictórica
Representación
Escenografía
Postmodernismo
Surrealismo

Drawing has always been considered an instrument subordinated to the ultimate object of architecture: the real construction of the building. However, since the foundation of the discipline in the fifteenth century, this relationship has sometimes been questioned, altered, and even inverted, coming to confuse reality and its representation. Through the study of the Museum of Roman Art of Mérida, by Rafael Moneo; the first urban projects carried out by Ricardo Bofill in France at the beginning of the 1980s; and the restoration project of the Chapel of San Isidro developed by Javier Vellés between 1986 and 1990, this article delves into the last episode of this phenomenon. Due to the effort of its authors to carry out the liberal exercise of the profession, by means of the restitution of their specific instruments, these architectures would be conceived through the drawing, and it is possible to appreciate in their configuration the same types of illusions of the drawing. These works suggest a wish to bring reality closer to representation, transferring something pictorial to something stereotomic, and materialize those illusions previously deposited on the paper, with the techniques that made possible the physical building of architecture. Eventually, these works reveal the desire of its architects to build the drawing, but, ultimately, they will come to highlight the continuities and incompatibilities between the architecture trapped in the paper, and the production system that make it possible.

Painterly architecture
Representation
Scenography
Postmodernism
Surrealism



F.01.
Galería del Museo
Nacional de Arte
Romano. Mérida, 1982.
© R. Moneo.

Teresa Larumbe

Doctoranda de la
Universidad de Navarra

tlmachin@alumni.unav.es
<https://orcid.org/0000-0003-0309-1911>

Mariano G. Presencio

Profesor titular del
Departamento de Teoría,
Proyectos y Urbanismo de
la Escuela de Arquitectura
de la Universidad de
Navarra

mgonzalez@unav.es
<https://orcid.org/0000-0001-7084-4960>

Si bien el dibujo de arquitectura siempre ha sido considerado en una posición subsidiaria respecto a la construcción del edificio, en algunas ocasiones a lo largo su historia, este “acuerdo tácito”, como lo ha denominado Hélène Lipstadt¹, ha sido puesto en entredicho, viniendo a perturbar el frágil equilibrio entre arquitectura y dibujo, hasta llegar incluso a confundir ideal y material, concepción y realización, representación y realidad representada.

Uno de los últimos episodios de este fenómeno aconteció en los años setenta y ochenta, cuando, en medio de la profunda crisis provocada en el ejercicio liberal de la profesión por el contexto productivo y económico moderno, que había reducido el papel del arquitecto al de mero tecnócrata, surgió, en el seno de la cultura arquitectónica, una reacción por volver a restituir el prestigio artístico y cultural de la arquitectura y el quehacer del arquitecto. Tal objetivo desencadenaría una revisión de los fundamentos de la disciplina y del ejercicio arquitectónico que reconduciría a los protagonistas del periodo hasta la definición albertiana del dibujo, redescubriendo en él, no sólo el espacio donde la arquitectura se construye, sino también la materia misma y el objeto del trabajo del arquitecto.

En su esfuerzo por volver a perfilar ese quehacer disciplinar, específicamente arquitectónico, conducido y guiado a través del dibujo, y con la confianza de poder incidir en la definición de la imagen de la arquitectura y la forma de la ciudad a través de los atributos propios de sus diseños, los arquitectos se detendrían en el espacio intermedio de la creación, y volcarían en el papel sus deseos y aspiraciones, dando lugar a unas láminas que excederían con creces cualquier intención meramente profesional, para convertirse en objetos autónomos, con un valor artístico en sí mismos. Unos dibujos que parecerían salvaguardar una realidad arquitectónica más genuina y pura, que la propia realidad construida que el sistema económico e industrial del momento hacía posible.

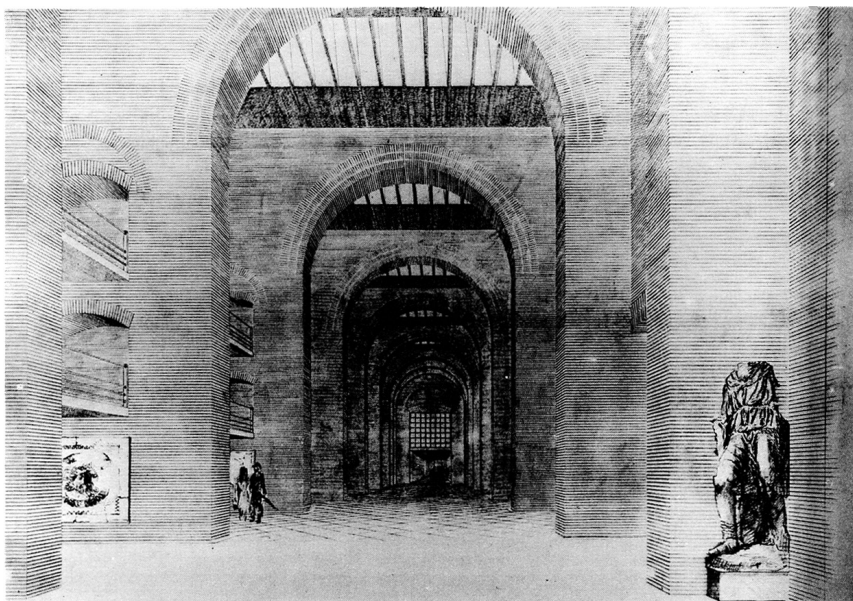
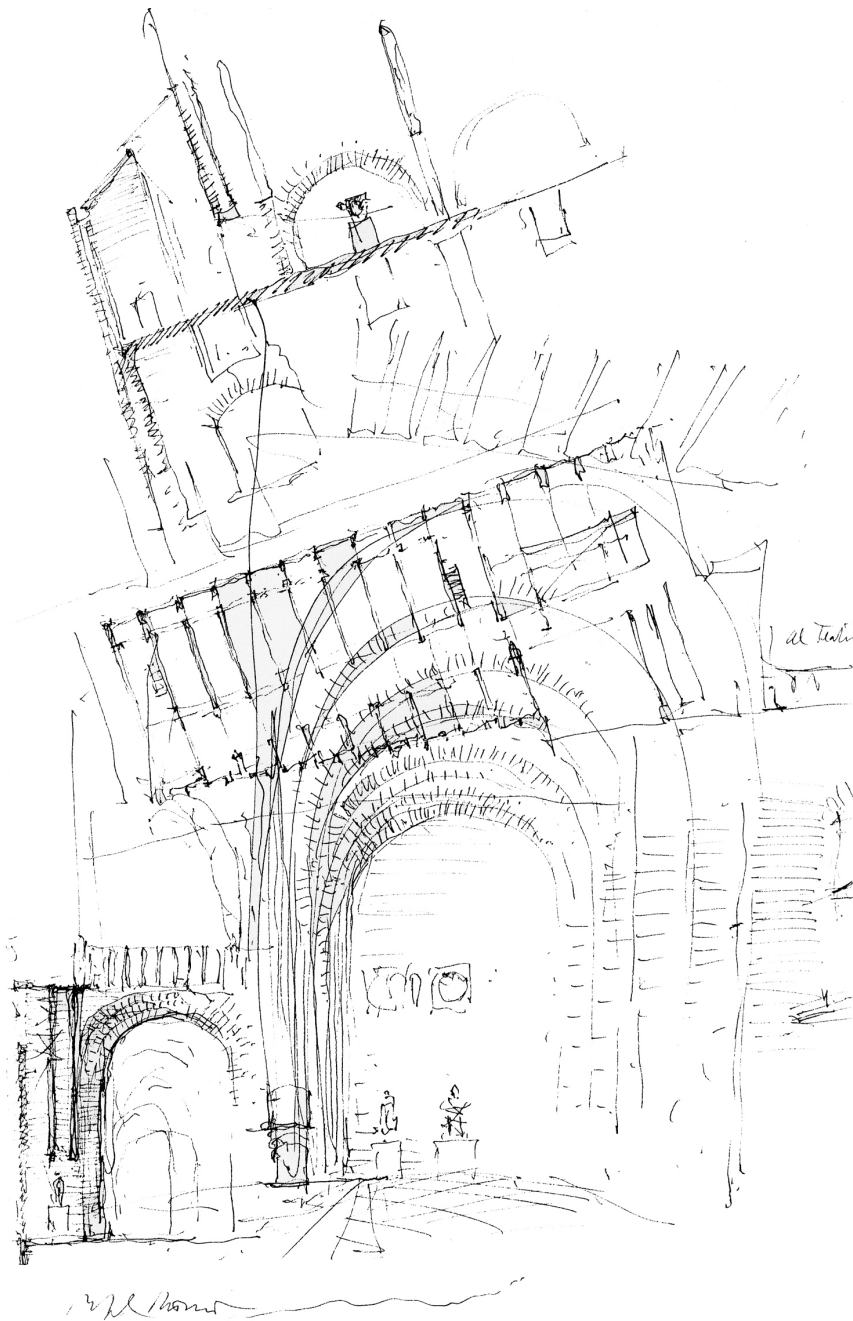
Sin embargo, arraigados en una fuerte tradición constructiva, los arquitectos españoles nunca perderían de vista el horizonte último del dibujo de arquitectura, la construcción material del proyecto, como sí harían otros como Leon Krier, que se negaría a construir para evitar la participación en un sistema industrial perverso, o Massimo Scolari o John Hejduk, con sus construcciones imposibles. Frente al discurso arquitectónico contenido en los proyectos y la *nueva sensibilidad* que las publicaciones especializadas habían contribuido a difundir, en España se buscaría traspasar los confines del medio gráfico, para abordar el encuentro entre esas promesas contenidas en el papel y la realidad física.

Así, a lo largo de los años ochenta, la cultura arquitectónica española vería emerger unas obras muy diferentes de aquellas arquitecturas que habían definido la imagen de las periferias españolas durante los años cincuenta y sesenta. Una nueva arquitectura, en cuya imagen, Oriol Bohigas advertía una dependencia respecto de sus medios de producción, que ya no eran sólo los instrumentos del capital, ni la industria de la construcción, sino las técnicas de su representación:

“La gran abundancia de dibujos de arquitectura que han aparecido en estos últimos años manifiesta el propósito de atestar la utilidad crítica del diseño, que ya no puede representarse en la arquitectura real y verdadera. Esta aproximación crítica puede interpretarse como una consecuencia de la desilusión provocada por los resultados de la arquitectura moderna en la conformación de la ciudad, o por un intento de resistencia, más o menos consciente, ante la estandarización y anonimato de la arquitectura. (...)”

Quizá convendría hablar de una “pintura arquitectónica”, cuyos modelos culturales se basan en la tradición del Renacimiento, y en la tradición de variosismos, sin confundirla con las derivaciones alucinatorias de “dibujos de arquitectura”. Entonces, una vez que el fenómeno se ha visto dentro del campo específico de la pintura, ¿no podríamos hipotetizar acerca de una nueva influencia, simple y directa, de ésta sobre la arquitectura, sin confundir los límites

1. Lipstadt Hélène, “Architectural Publications, competitions and exhibitions”, en *Architecture and its image*. Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1989, p. 130.



F.02.
Croquis del proyecto
para el Museo
Nacional de Arte
Romano de Mérida.
1980. © R. Moneo.

F.03.
Perspectiva del
proyecto para el
Museo Nacional
de Arte Romano de
Mérida. 1980. © R.
Moneo.

de los respectivos campos? ¿y no podríamos interpretar una cierta arquitectura que hoy se comienza a producir como una nueva arquitectura pictórica?”²

En este artículo, publicado en la revista *Domus* en 1980, Bohigas remitía a una cierta idea de arquitectura que había aparecido ya en el barroco. Se trataba de una arquitectura que encontraba su origen y su razón de ser en la nueva consideración que el dibujo había adquirido a lo largo del Renacimiento, hasta llegar a convertirse en el espacio de fusión y origen de las distintas disciplinas artísticas. De esta “íntima relación” entre dibujo y arquitectura y, a través de él, entre arquitectura y otras artes, surgiría una arquitectura *pictórica*, cuya experiencia, tal y como había sido definida por Wölfflin en el inicio del siglo XX, no dependía tanto de sus factores tangibles, de sus formas palpables, sustantivas, sino de la *impresión visual* que la disposición pictórica de sus elementos provocaba en el espectador que la contemplaba, “pues el estilo pictórico”, había escrito Wölfflin, “no reproduce las cosas en sí, sino que presenta el mundo en cuanto es visto, es decir, con la realidad que aparece a los ojos.”³

Al referirse a la arquitectura de su tiempo como “pictórica”, por tanto, Bohigas sugería una lectura de la misma como un *acontecimiento visual*, que había hecho suyos los atributos y funciones propios del medio gráfico, esto es: evocar, sugerir, *representar*. Pues si el dibujo, como la pintura, trataba de “invocar, mediante formas, líneas, sombreados o colores esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos *imágenes*”, en palabras de Gombrich⁴; una arquitectura pictórica, según Wölfflin, era aquella que confiaba a sus elementos la evocación de una realidad, que en sí misma –en su realidad física, concreta, táctil no era. Se trataba de una arquitectura, por tanto, que pedía “ser vista”⁵, disponiéndose ante un espectador que debía de aprender a “prescindir del carácter tangible de las formas arquitectónicas”, para entregarse “al espectáculo óptico en que las apariencias se entrelazan”⁶.

Este espectador retratado por Wölfflin se encarnaría en la figura de Antón Capitel durante su visita al proyecto emeritense de Rafael Moneo, el primero de los tres ejemplos que, en este artículo, nos sirven para responder la cuestión sugerida por Bohigas. En sus *Notas sobre la composición del museo de Arte Romano*⁷, Capitel explicaba cómo al situarse frente a la galería principal del museo, y contemplarlo desde un determinado punto de vista, uno creía admirar la espacialidad interior de las construcciones del Imperio Romano, y en concreto, el espacio abovedado de sus basílicas. Sin embargo, al adentrarse en dicho espacio y recorrerlo, la imagen de esa basílica que Capitel había creído percibir se desvanecía, y en su lugar, el espectador sólo lograba alcanzar con las manos unos muros de ladrillo perforados por un arco, dispuestos de manera paralela como si de bastidores de una escena se tratasen.

Y es que, alejándose de la experiencia táctil de la arquitectura, Moneo no había pretendido modelar un espacio. Al contrario, el arquitecto había jugado con los elementos tectónicos, disponiéndolos de manera escenográfica, de modo que la suma de éstos permitiera *sugerir* ante el espectador que lo contemplase “una imagen, de un gran espacio semejante al espacio abovedado romano”⁸:

“La sencilla evocación de lo romano no se consigue configurando en realidad un espacio a la romana, ni siquiera esquemáticamente, sino que lo hace aparecer, como ilusión, como escena. La gran basílica sólo existe en apariencia, a través de aquella ilusión que crean los muros al perforarse por arcos iguales. La construcción es como unas atarazanas, pero la sugerencia, la ilusión, está más cercana a los espacios abovedados, a los sustanciales espacios romanos. El espacio percibido es aquí virtual, pues incluso si se tratara de una basílica de un solo orden mural primario, ésta tendría los muros en la dirección contraria, en la longitudinal.”⁹

La basílica “no existe en realidad”, repetiría en otra ocasión Capitel¹⁰, sólo podía existir en la mente de aquel espectador que, a través de su capacidad de *proyección*, consiguiera

2. Oriol Bohigas, “Pictorial Architecture”, en *Domus*, n. 603 (Febrero 1980): p. 7-11. (Mi traducción)

3. “Se ha dicho, con razón, que el efecto de un aposento de bellas proporciones debe percibirse aun cuando se transite por él con los ojos vendados. El espacio como cosa física no puede ser captado más que con los órganos físicos. Este efecto espacial es propio de toda arquitectura. Ahora bien: si se le agrega el estímulo pictórico, ya no será éste asequible a esa especie más general de sensibilidad táctil. Una visión espacial no será pictórica por la calidad de los distintos espacios, sino por la imagen, la imagen visual que recibe el espectador. Todo ensamble produce su efecto en virtud de la imagen que resulta de la forma encuadrada y la forma que encuadra: las distintas formas son algo palpable, pero la imagen que su sucesión engendra sólo vista puede ser.” Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Traducción de José Moreno Villa, Madrid: Espasa Calpe, 1936, p. 86.

4. Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon Press, 2008, p. 7.

5. H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, p. 86.

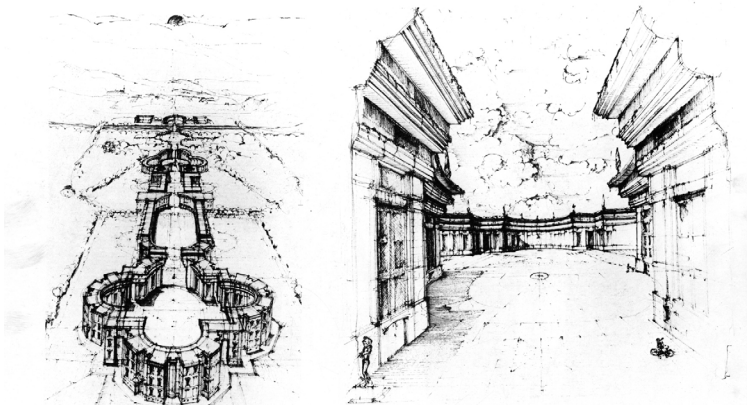
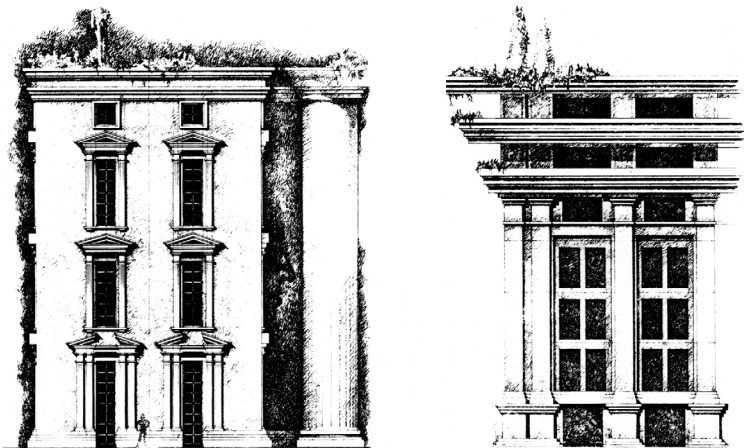
6. *Ibid.*, p. 95.

7. Antón Capitel, “Notas sobre la composición del museo de Arte Romano”, en *Arquitectura*, n. 248, Mayo-Junio 1984: p. 46-47.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. Antón Capitel, “Arquitectura española: 1939-1992”, en “Arquitectura española del siglo XX”, *Summa Artis* Vol. 40, Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 550.



F.04.
Croquis del proyecto
para Les Arcades du
Lac en Saint-Quentin
en Yvelines (Paris).
1982. © Ricardo Bofill

F.05.
Croquis del proyecto
para La Place du
Nombre d'or en
Antigone (Montpellier).
1985. © Ricardo Bofill

relacionar las impresiones recibidas a través de la mirada, con los recuerdos almacenados en la memoria, hasta identificar y reconocer, en el objeto percibido, la imagen de una basílica romana. De esta manera, el público puede *ver* el espacio romano, pero no *tocarlo*, pues esa gran basílica que el ojo cree percibir se deshace en sus elementos cuando el espectador trata de acercarse a ella y aprehenderla con las manos. En el museo de Mérida, “la apariencia óptica ocupa el lugar de la apariencia física”, tal y como había escrito Wölfflin a propósito de la arquitectura pictórica¹¹: a “lo tangible” se vincula “la gracia de lo intangible.”¹²

Se trata de una obra arquitectónica hecha de las mismas ilusiones que el dibujo que la había concebido. Y es que no es posible entender tal espejismo sin el dibujo en perspectiva al que Moneo había confiado la definición de la obra desde su inicio, donde se adivina el papel determinante de la óptica en la proyectación y, por ende, la voluntad pictórica de su autor, pues “siempre que haya que contar con *perspectivas*”, diría Wölfflin, “nos hallamos en terreno pictórico.”¹³ Un dibujo en perspectiva que no sería elaborado como una representación posterior a la ideación, sino que constituía la forma misma de la concepción arquitectónica, siendo, en palabras de su autor, “la primera construcción” del proyecto, “convertido en realidad propia y concreta”¹⁴ Podemos interpretar el museo de Mérida, por tanto, como una arquitectura que ha aceptado el reto de construir una imagen perspectiva: el desafío de cristalizar en arquitectura una impresión visual; una apariencia fugaz y sensible; una *ilusión*. Una obra que, en definitiva, nos sugiere los mismos interrogantes que se plantearía Juan Antonio Ramírez ante los arquitectos de la perspectiva del siglo XVIII; “¿Qué significa esta traslación de lo pictórico hacia lo práctico? ¿No se está sugiriendo de cara al cliente la factibilidad tectónica del ensueño óptico?”¹⁵

La conquista de la ilusión también guiaría algunos de los primeros proyectos construidos por Ricardo Bofill en Francia a comienzos de los años 80, donde es posible advertir con mayor evidencia que en el edificio de Moneo, la dependencia de sus formas respecto de las estrategias del dibujo para lograr la ilusión. En proyectos como *Le Viaduct, Les arcades du Lac* o *Les Temples du Lac*, en Saint-Quentin-en-Yvelines; los Espacios de Abraxas, en Marné la Vallée, o la Plaza del Número de Oro, en Montpellier, el arquitecto catalán había vuelto la mirada a la arquitectura del humanismo (esa tradición donde, los arquitectos de las últimas décadas del siglo XX, verían encarnada aquella cultura *específicamente* arquitectónica), para reivindicar la dimensión artística del hecho arquitectónico y de la profesión¹⁶, frente al profesionalismo subordinado a los mecanismos del capital, que estaba destruyendo las periferias de las ciudades con una arquitectura genérica y anodina.

Así se aprecia en las primeras impresiones de sus proyectos, donde Bofill intentaría restituir ese trabajo del arquitecto como artífice de la forma y la imagen de la ciudad. Bofill invertiría la lógica del funcionalismo al comenzar sus proyectos con el dibujo de la escena urbana que quería conseguir, para, en un segundo momento de la creación, “integrar el programa”¹⁷. Haciendo de los trazados del lápiz su objeto y material de trabajo. El arquitecto trataría de sugerir la apariencia de las formas clásicas, hasta apresarse en el papel esa *imagen* que quería comunicar, y que el espectador lograría reconocer a través de la percepción visual. Son impresiones construidas a base de trazados inconexos; contornos abiertos esparcidos por el papel; “líneas enmarañadas, rotas, dispersas, y múltiples”¹⁸ que Wölfflin hubiera asociado a un dibujo que renunciaba al sentido táctil de la forma, “reduciéndose a reproducir la apariencia óptica de la cosa”¹⁹. Un rasgo que delataría la prioridad de las imágenes que la disposición pictórica de las líneas podía sugerir al espectador, sobre la condición tectónica de las formas. Son impresiones que retratan el mundo como algo que se ve, y “nace del ojo y se dirige al ojo exclusivamente.”²⁰ Nos encontramos en los terrenos del impresionismo, como diría Wölfflin.

Al volcar el dibujo a la realidad tridimensional, los trazados serían utilizados, no tanto como los contornos de los distintos elementos constructivos, sino como las directrices

11. H. WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, p. 89.

12. *Ibid.*, p. 98.

13. *Ibid.* p. 86.

14. Rafael Moneo y Juan Antonio Cortés, *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales* Barcelona: ETSAB, 1978, p. 2.

15. Juan Antonio Ramírez, Prólogo al libro de Jorge Sáinz, *El dibujo de arquitectura, teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona, Ed. Reverté, 2005, p. 10.

16. “Cuando empecé a construir en Francia, mi preocupación fue demostrar que esa función y esos costes draconianos no imponían una estética. Se podía alojar a la gente, darles un cuarto de baño cómodo, dos o tres dormitorios y una sala de estar haciendo, al mismo tiempo, un trabajo de arquitecto.” Ricardo Bofill, *Espacio y vida*. Barcelona: Tusquets Editores, 1990, p. 69.

17. *Ibid.*, p. 43-44.

18. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, p. 42.

19. *Ibid.*, p. 29.

20. *Ibid.*, p. 30.

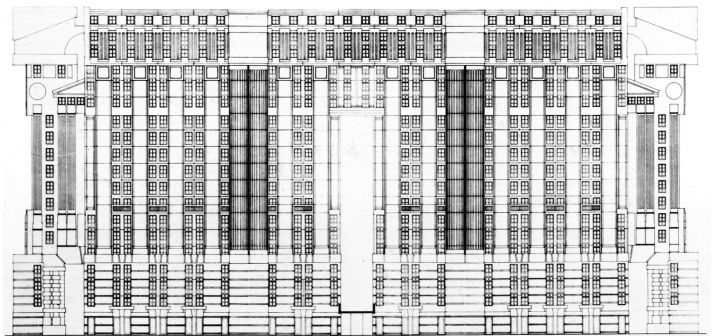
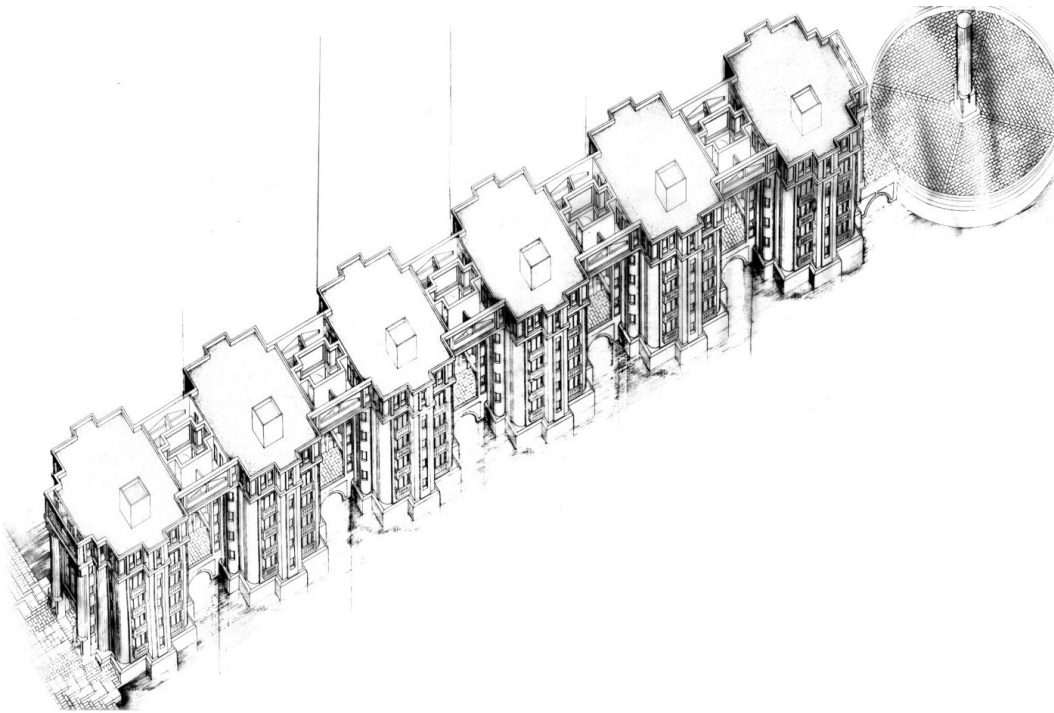


F.06.
Les Arcades du Lac.
Saint-Quentin en
Yvelines (Paris). 1982.
© Ricardo Bofill

F.07.
Axonómico del
proyecto para les
Arcades du Lac en
Saint-Quentin en
Yvelines (Paris). 1982.
© Ricardo Bofill

F.08.
Les Espaces
d'Abraxas. Marne La
Vallée (Paris), 1982.
© Ricardo Bofill

F.09.
Dibujo de alzado
del Palacio de Les
Espaces D'Abraxas.
© Ricardo Bofill



que habían de regir, articular y vertebrar el aparejo de esos elementos constructivos. Aquellas trazas que en el papel habían conseguido engañar al ojo del espectador, haciéndole creer que estaba percibiendo el modelo real, serían las encargadas de dictar la disposición de los elementos que construían la obra material. Materiales, por tanto, que no sólo se dispondrían de acuerdo a la lógica constructiva y los imperativos de la gravedad, sino que serían sometidos a los mecanismos del dibujo para lograr la ilusión, tratando de recrear con ello la imagen atrapada en el dibujo.

El arquitecto se serviría de la *organización pictórica* de los elementos constructivos para provocar en el espectador la ilusión de estar contemplando un ejemplar de la arquitectura clásica, al abarcar el conjunto construido de un solo golpe de vista. Sin embargo, al ajustar la mirada y aislar sus elementos individuales, el ojo no lograría reconocer ningún detalle de la tradición del clasicismo; en *Les arcades du Lac*, las columnas se transforman en muros de ladrillo; el entablamento, en ventanas; en *Les espaces d'Abraças*, las columnas devienen cajas de escalera y los capiteles, balconeras, como sucede con la cornisa de la *Place du nombre d'Or* o *les Arcades du Lac*. Observados de manera aislada, estos elementos individuales son insignificantes. La ilusión que una visión sincrética de los mismos se hacía imposible, se disipa; no hay rastro de la arquitectura clásica. Se trata de una arquitectura que en su día fue interpretada por la crítica como como una manipulación del lenguaje arquitectónico, pero, más que un experimento lingüístico, es un truco visual. Sirviéndose de la disposición pictórica de las formas, Bofill se erige como un ilusionista, logrando someter a engaño el ojo del espectador, para hacerle creer ver la imagen de una realidad que, en realidad, no ve. Para hacer que la arquitectura logre significar cosas que en sí misma no es. Para hacer que “exprese”, como escribiría el mismo Bofill, “lo que no dice.”²¹

El arquitecto lograba de este modo materializar ese “teatro de la figuración”, como Jacques Guillerme denominaría al dibujo²², obligando al espectador a poner en marcha su capacidad de proyección para reconocer el motivo aludido y reconstruir intelectualmente las formas. Una reconstrucción que Bofill había buscado de manera deliberada²³, y que, como sucedía en el Museo de Arte Romano de Moneo, delataba la condición teatral y escenográfica de la arquitectura, tal y como escribiría Tafuri:

“Lo teatral y lo escenográfico... permiten al arquitecto acentuar el carácter reflexivo, profundamente crítico, de su indagación. Estimulando en el observador una actitud distanciada, tienden a no envolverlo en la representación arquitectónica (...) sino a introducir en él una atención crítica, una necesidad de reconstruir intelectualmente el proceso de construcción de la forma.”²⁴

Esta teatralidad sería perseguida por Bofill de manera deliberada con una misión polémica, crítica²⁵. Como explica Tafuri:

“La participación en un desarrollo escénico, por su carácter intrínseco, obliga siempre a un cierto grado de extrañamiento o de distanciamiento, favoreciendo la actitud irónica o lúdica. Ahora bien, traducir en arquitectura una condición teatral o escenográfica permite actuar con habilidad entre un criticismo punzante y un amargo escepticismo, concede amplios márgenes para quien pretenda salvar el alma, a través de los fuegos de artificio de una inteligencia alienada de un mundo de fines, disimula tras la máscara cómica un trágico desengaño.”²⁶

El desengaño que, en el fondo, la arquitectura de Bofill no sólo no conseguiría disimular, sino que trataría de manifestar de manera directa y evidente, incluso estridente, era la imposibilidad de renunciar a las reglas de juego que la nueva sociedad capitalista imponía a la arquitectura²⁷. Hecho que implicaba automáticamente la renuncia a todo intento por restaurar esa arquitectura *específicamente* arquitectónica que había quedado atrapada en sus dibujos. Las obras de Bofill ponían de manifiesto que el “trabajo de arquitecto”, que la tradición clásica había representado, sólo era posible hacerlo presente como escenografía, como fantasmagoría, como ilusión, como apariencia. Una apariencia, diría

21. Bofill, *Espacio y vida*, p. 190.

22. Jacques Guillerme, *La figurazione in architettura*. Traducción de Laura Agnesi. Milano: Franco Angeli Editore, 1982, p. 13.

23. “El ojo percibe aquí un triángulo, allá el cilindro de una columna o incluso de un trapecio. Se identifica la figura.” BOFILL, *Espacio y Vida*, p. 190.

24. M. Tafuri, *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978, p. 84-85.

25. “En mi caso, los arquetipos, independientemente de su valor propio se hallan investidos de una misión polémica, expresiva. Por ejemplo, el teatro.” Bofill, *Espacio y vida*, p. 173.

26. M. Tafuri, *Retórica y experimentalismo*, p. 23.

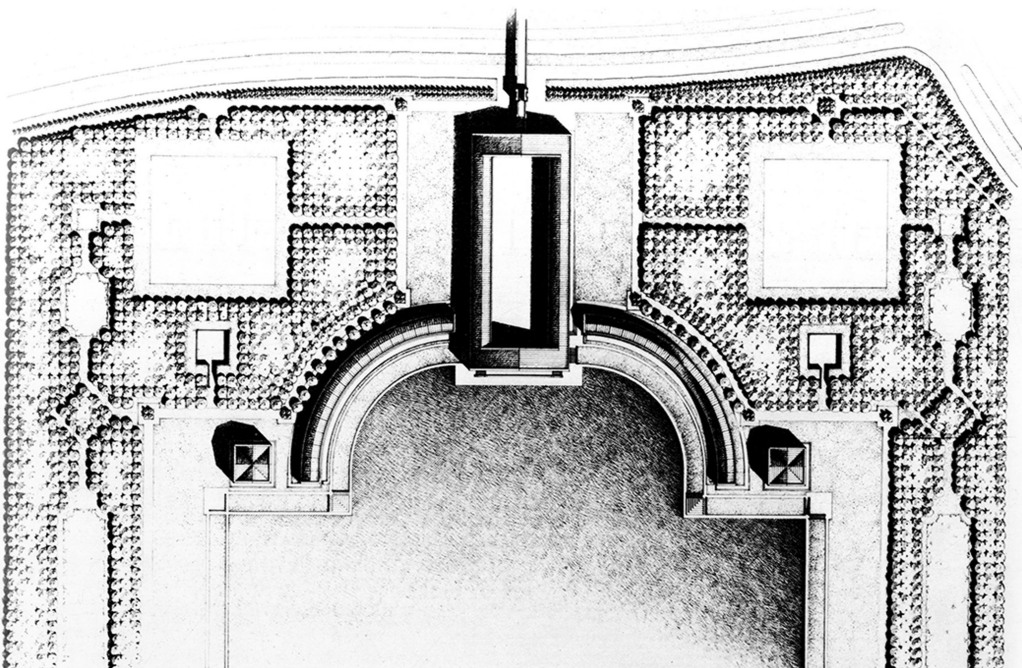
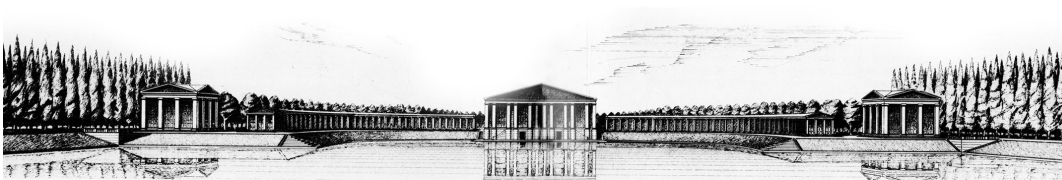
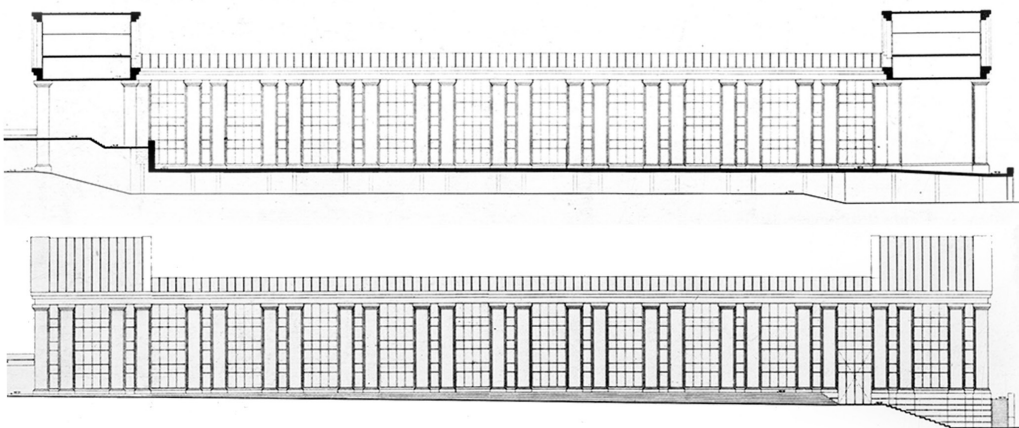
27. “No somos curiosidades de salón”, afirma “sino actores de pleno derecho en el juego económico. Ya no se puede practicar la arquitectura al margen, como un agregado, sino en el propio seno de la batalla económica.” Bofill, *Espacio y vida*, p. 92.



F.10.
Les Temples du Lac.
Saint Quentin en
Yvelines (Paris), 1986.
© Ricardo Bofill

F.11.
Alzado del proyecto de
Les Temples du Lac.
1986. © Ricardo Bofill.
Taller de Arquitectura:
el dibujo de la ciudad
(Barcelona: Gustavo
Gili, 1984).

F.12.
Croquis de planta y
perspectiva del Les
Temples du Lac. 1986.
© Ricardo Bofill. Taller
de Arquitectura: el
dibujo de la ciudad
(Barcelona: Gustavo
Gili, 1984)



John Berger, que no era sino la “construcción que surge de los desechos de todo lo que ha desaparecido con anterioridad.”²⁸

Si bien la arquitectura pictórica de Bofill, al igual que la “basílica” de Moneo, presentaba un irrealismo que no afectaba a la sustancia realista de sus componentes, junto a estos proyectos, aparecerían otros que, para alcanzar el ideal arquitectónico atrapado en los dibujos, sacrificarían la materialidad de la arquitectura y confiarían la representación a la fragilidad de la pintura parietal y la decoración provisional. Los ejemplos son numerosos y podemos encontrarlos en la Iglesia del Hospitalet o el Jardín de Villa Cecilia, de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña; la Cámara de Comercio de Sevilla, de Antonio González Cordón; las villas de Óscar Tusquets; el teatro Principal de Zamora, el Teatro Campoamor de Oviedo o el Teatro Rojas de Toledo, entre otros; los interiores del Madrid de la Movida, de Guillermo Pérez Villalta; las discotecas de la noche barcelonesa; y tantas realizaciones que descubrirían en la arquitectura un “campo virtual e ilimitado” como “soporte pictórico bajo nuevos supuestos que apenas si han sido explorados”²⁹, tal y como recogía la revista *Diseño Interior* en 1991.

El revestimiento de escayola que cubriría las paredes de estas obras, ponía de manifiesto una indiferencia tectónica, y permitía hacer de la fachada un papel en blanco inmenso sobre el que redibujar la arquitectura, favoreciendo la intersección de espacios figurativos de diferente naturaleza. Se trataba de arquitecturas que habían hecho de sus superficies un lienzo donde trasvasar el contenido de los proyectos, de manera directa e inmediata, con cuidado de no desfigurar los motivos trazados en el papel, ni perder por el camino la capacidad alusiva, los efectos visuales y las cualidades artísticas alcanzadas por el dibujo. Este hecho contaba a su favor con lo que Robin Evans definiría como “facilidad de traducción del dibujo”, esto es, una relación de homología entre la superficie del papel y la superficie del alzado³⁰. De esta manera, se producía un trasvase de lo pictórico hacia lo tectónico, y los atributos de la representación gráfica invadirían el edificio proyectado, hasta llegar, en ocasiones, a conquistarlo. La pintura aplicada sobre el edificio construido asumiría el contenido del proyecto, convirtiéndose en el tema principal de la obra arquitectónica.

Uno de tantos casos es el proyecto de Javier Vellés para la Capilla barroca de San Isidro, en Madrid. El proyecto debía continuar con los procesos de reconstrucción de esa capilla que, tras su destrucción en el año 36, habían comenzado en 1970, con la restitución del chapitel, el cupulín, la linterna y la cúpula, seguido de la recuperación, en yeso blanco, de la decoración del tambor, el anillo, las pechinas y los arcos torales. De este modo, la capilla llegaba a manos de Vellés, con la parte superior parcialmente reconstruida, pero con un interior arruinado³¹.

Libres de intenciones historicistas, la nueva conciencia había revestido los trabajos de restauración de un nuevo interés, gracias a la oportunidad que brindaban al arquitecto para acercarse a ese material *en ruinas*, metáfora del estado de la disciplina, y retomar el contacto directo con la realidad construida, sin la mediación de cualquier ideología que pudiera empañar la inocencia de la mirada, para estudiar los materiales que componían la *ciencia arquitectónica*, tal y como Rossi había reclamado. La misma naturaleza del encargo obligaba a Vellés a acercarse a la arquitectura través de los sentidos, del tacto, de la vista. “Pues la historia, materialmente examinada,” diría Capitel, “permitía entender la arquitectura de forma menos simple, al tiempo que la restauración obligaba acercarse a lo artesano, al oficio material. Vellés llega así a emprender con sus propias manos las cosas concretas y a tener de los materiales, de los oficios y de las técnicas, un conocimiento directo.”³²

Para estudiar la arquitectura era necesario armarse del instrumental gráfico, la herramienta específica del arquitecto, “un instrumento privilegiado de comprender la realidad: un método para ver y hacer ver el mundo”³³, tal y como arquitecto ya había hecho con la restauración de las murallas de la isla de Tabarca, en 1980³⁴. Por otra parte, ante esa arquitectura cruda, encarnada, física y concreta, el funcionalismo

28. John Berger, *Sobre el dibujo*. Traducción de Pilar Vázquez Álvarez. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 52.

29. Jose María Faerna, “Arquitectura y pintura. En búsqueda de la unidad perdida”, *Diseño Interior*, n. 3 (Abril 1991): p. 44-57.

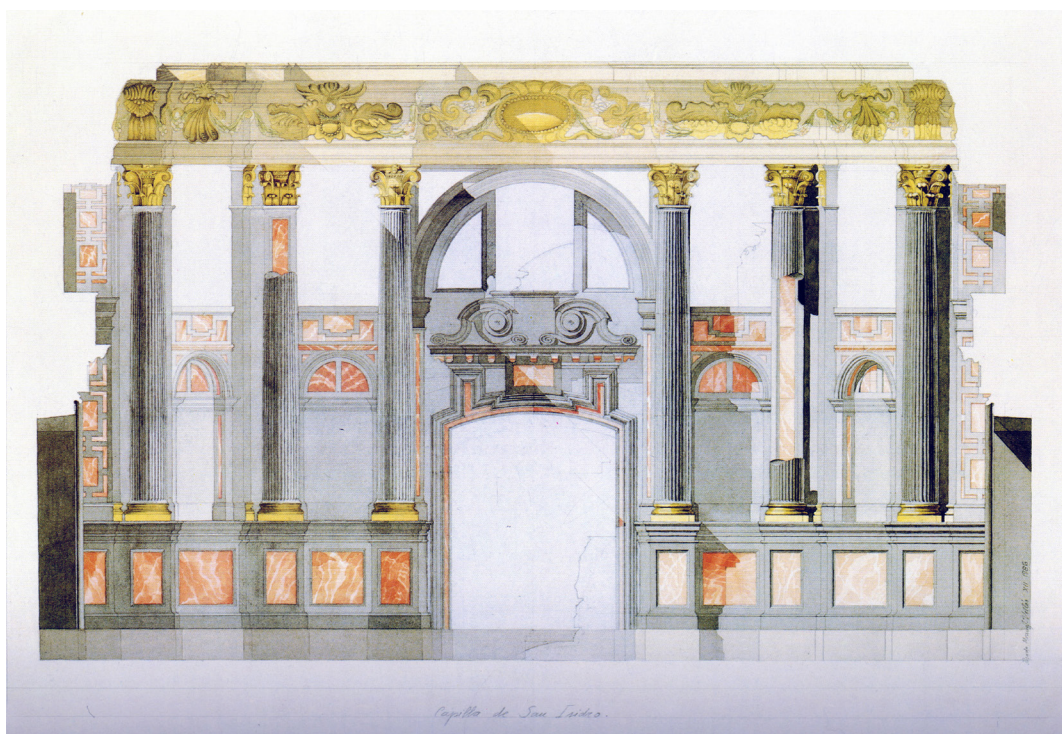
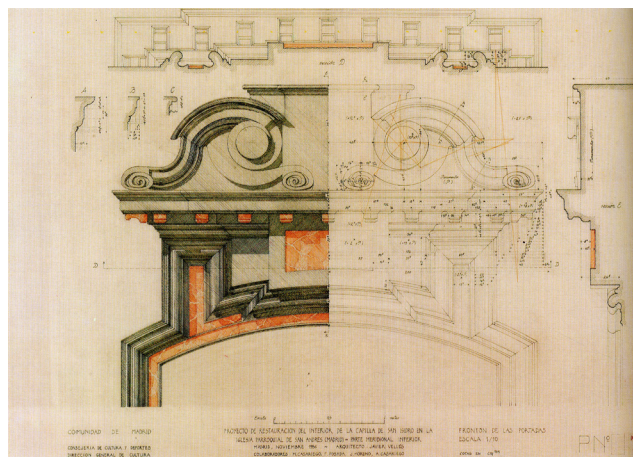
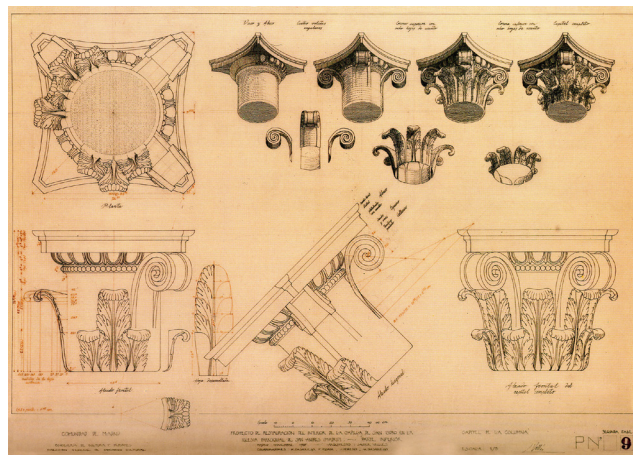
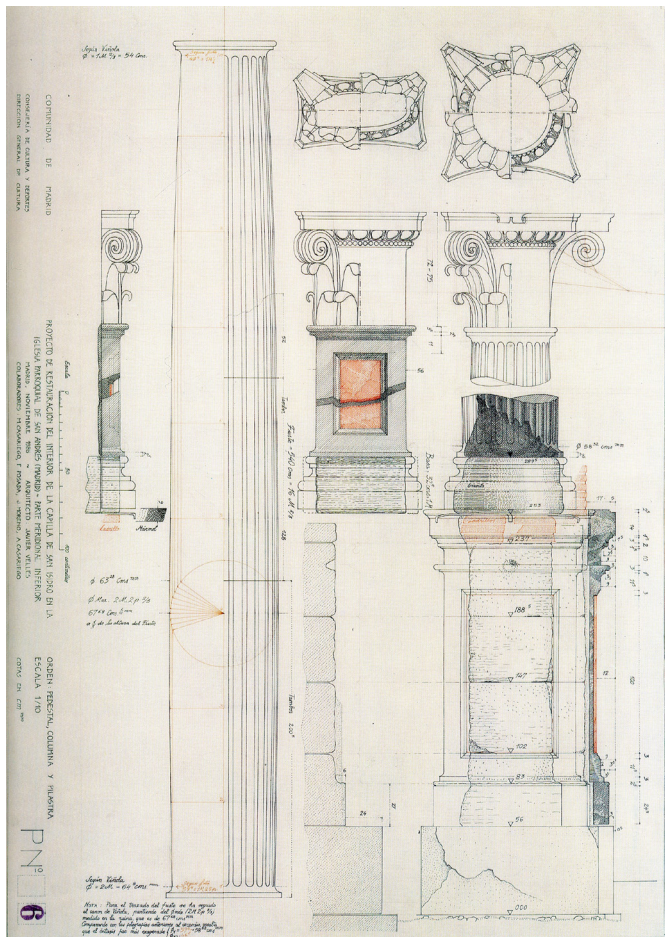
30. Robin Evans, *Translations from drawing to building and other essays*. Cambridge MA: The MIT Press, 1997, p. 152-193.

31. Consuelo Martorell, “La capilla de San Isidro en Madrid”, *Diseño Interior*, n. 6 (Julio/Agosto 1991): p. 96.

32. Antón Capitel, “Un retrato de la historia. La reconstrucción del interior de la capilla de San Isidro en Madrid”, *Diseño Interior*, n. 6 (Julio/Agosto 1991): p. 100.

33. *Ibid.*

34. El mismo Vellés cuenta el ritual con que dispondría el instrumental gráfico para abordar el estudio de la arquitectura de la isla alicantina de Tabarca: “Parecía necesario conocer bien las murallas, allí, en la propia isla, poder contemplarlas con calma, dibujarlas medirlas, tocarlas, fotografiarlas, observar los embates de la mar contra sus fábricas, convivir con ellas y atenderlas. (...) Cargamos el coche con tableros, flexos, paralex, instrumentos de dibujo, rollos de papel, carpetas, libros, mapas y cartas náuticas, cámaras fotográficas, una cinta de 100 metros, un equipo de buceo, una mira y un nivel óptico de bronce con su recio trípode de madera que nos prestó José Torán, el ilustre ingeniero de caminos.” Javier Vellés, *Javier Vellés*. Madrid: Fundación Argentaria, 1995, p. 26



F.13.
Dibujo de levantamiento del interior de la Capilla de San Isidro. Orden pedestal, columna y pilastra. Madrid. 1985. © Javier Vellés

F.14.
Dibujo de levantamiento del interior de la Capilla de San Isidro. Detalle del frontón de las portadas. Madrid, 1985-1986. © Javier Vellés

F.15.
Dibujo de levantamiento del interior de la Capilla de San Isidro. Detalle del capitel. Madrid, 1985-1986. © Javier Vellés

F.16.
Dibujo de levantamiento del interior de la Capilla de San Isidro. Retablo. Madrid, 1985-1986. © Javier Vellés

y el organicismo moderno, y esas versiones sofisticadas de los mismos, como los tecnologismos o los experimentos cibernéticos, demostraban toda su inoperatividad. Había que apoyarse en las lecciones de la tradición, volver a ese *corpus* específico contenido en los tratados. Dibujo y conocimiento de la historia convergían y se enlazaban en estos trabajos de restauración. Dos competencias que, como escribiría Lipstadt, habían permitido reformular la práctica arquitectónica en el Renacimiento y definir el trabajo del arquitecto, “cerrando la brecha entre arquitectos y artistas” por un lado, y ampliando “la que existía entre ellos y los constructores rivales”³⁵ por el otro. Las mismas competencias que permitirían a Vellés realizar ese trabajo específicamente arquitectónico, conducido y controlado desde el estrado gráfico, que nuestros arquitectos intentaban restituir.

El ritual de aproximación a la arquitectura se llevaría a cabo con el celo y precisión de un científico. De acuerdo con el proceder de Leonardo, del que Antonio López diría que ante el problema de pintar un objeto, se levantaba para ver cómo estaba hecho, Vellés también se aproximaría a la arquitectura ver cómo está construida. Sirviéndose de una infraestructura reticular construida con hilos y plastilina, el arquitecto mediría las superficies, haciéndose cargo de sus formas y sus dimensiones, para después trasladarlas al papel³⁶. En el dibujo, la realidad sería descompuesta y su anatomía analizada, desvelando las razones geométricas de su configuración, de su articulación, su ensamblaje, su composición. El detalle del axonométrico del capitel revela la contemporaneidad de la mirada, pues la pieza se desmenuza y los elementos se desgajan del cuerpo principal, hecho inconcebible en la arquitectura clásica, donde el capitel se labraba a partir de un solo bloque de piedra.

El rigor del dibujo no disminuiría en el momento de servirse de las técnicas gráficas para construir la arquitectura en el papel, las aguadas, las acuarelas, la tinta china. Conforme levantaba la arquitectura en el papel, Vellés trataría de acentuar los aspectos más aparentes y epiteliales de la misma, esas cualidades que tratarán de seducir a los sentidos, alcanzando, de este modo, un dibujo con un valor artístico propio y autónomo. O un dibujo “técnico-artístico”, como diría el autor, que le permitiría ganarse al cliente conquistándolo por los ojos, por la fruición del dibujo.

Vellés haría un arte de esta práctica para conocer y comprender la realidad física, obteniendo como resultado un “retrato de una historia paradójicamente desaparecida”³⁷. Y como *retrato*, una nueva realidad recreada, una realidad análoga, más acabada, más completa, más perfecta, que esa realidad física que había tomado como modelo. “Una realidad arquitectónica y figurativa”, diría Capitel, “capaz de capturar físicamente la imagen de una historia que ya no existía.”³⁸ Una realidad que se confundiría con su propia imagen.

Apresada la arquitectura en el papel, congelada en su versión más ideal, llegaría el momento de traspasar los confines del medio gráfico, para trasladarse a la realidad física. Y Vellés decidiría adoptar una solución escenográfica, confiando a la pintura -los materiales propios del dominio gráfico- su deseo por alcanzar el ideal arquitectónico atrapado en el papel. Tarea que realizaría a través de trazos al óleo que tratarían de imitar el “color, las vetas y los despieces”³⁹ del dibujo, sobre unas superficies de escayola convertidas en lienzo).

Para esta tarea, Vellés se serviría de las lecciones ópticas empleadas por los pintores para engañar al ojo y crear la ilusión de profundidad tal y como previamente había hecho sobre el dibujo. De acuerdo con los códigos pictóricos, los elementos más próximos al espectador (las bases de los órdenes, sus fustes, sus capiteles y el entablamento que los coronaba) se pintarían con gran nivel de detalle, para obtener una apariencia convincente. Sin embargo, a medida que los motivos se alejaban del punto de vista del observador, situándose a una distancia

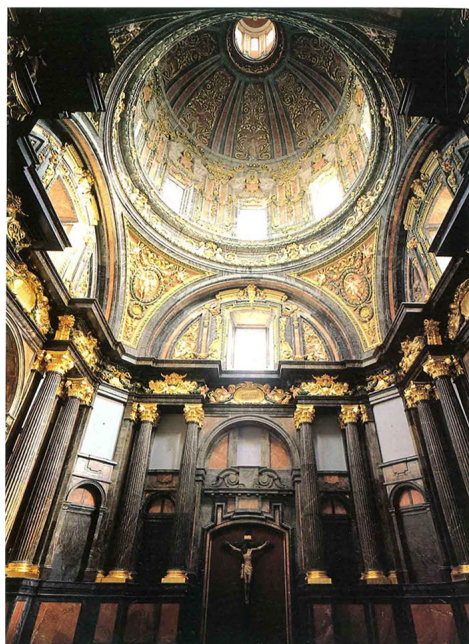
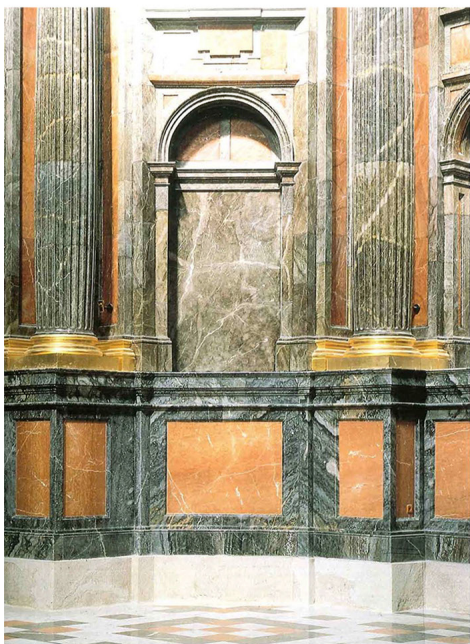
35. Lipstadt, *Architectural Publications, competitions and exhibitions*, p. 129.

36. Javier Vellés, Entrevista personal con el autor, Toledo, 1 de Agosto de 2017.

37. Capitel, *Un retrato de la historia*, p. 100.

38. *Ibíd.*

39. *Ibíd.*



F.17. Fotografías del interior de la capilla de San Isidro. De arriba abajo, de izquierda a derecha: Detalle del dibujo de las pechinas, detalle dibujo de guirnalda, detalle de los reflejos dorados simulados a través de la pintura, detalle del basamento y las pilastras, fotografía de conjunto. Madrid, 1990. © Artículo Javier Vellés Diseño Interior N. 6, 1991.

“suficientemente alejada para no ver su materia real”, los elementos serían tan sólo esbozados, dejando a la capacidad de proyección del espectador intuir el resto, siguiendo el principio gestáltico de la continuidad, tal y como recoge Consuelo Martorell:

“Así la decoración de esta parte superior respecto al entablamento (arcos y tímpanos, pechinas, anillo y tambor) fue pintada al agua, y con un tratamiento “pictórico”, valga la redundancia; esto es, simplificado y efectista, sin pintar demasiado ni imitar casi nada. Se emplearon rojos y negros para los mármoles de los fondos arquitectónicos, amarillos para los dorados de capiteles, cráteras, volutas y escudos, y verdes, rosas, violetas y naranjas para las flores, guirnaldas y frutas.”⁴⁰

De esta manera, Vellés conseguiría negar con lo pintado lo real. La construcción de una imagen prevalecía sobre la condición tectónica de la forma, la ilusión predominaba sobre la realidad física, obteniendo una metamorfosis de arquitectura en dibujo. La estructura tectónica se convertía en el soporte del dibujo, logrando “una imitación perfecta en lo que vemos, pero no tocamos”⁴¹, y haciendo ver al espectador una realidad que no existía. Apropriadose de “esa disciplina visual que ya el barroco practicara”⁴², Vellés haría de la capilla una pura superficie ilusoria, un auténtico trampantojo. Un recurso artístico que, como ha apuntado Miriam Milman, había emergido en distintos momentos de la historia, para significar el deseo de vivir en un entorno diferente. Un artificio ilusorio con el que el artífice trataba de envolver al espectador, evadiéndolo de la realidad que está obligado a aceptar, para transportarlo a un mundo ideal, a una ficción. Un recurso, en último término, que servía al artista para materializar una protesta, un rechazo:

“Emergiendo en los interiores más diversos, el trampantojo de hoy corresponde a la necesidad de reintroducir en el universo arquitectónico un elemento pictórico y plástico, pero también a la materialización de un protesta, de un fenómeno de rechazo. Como con frecuencia en el pasado, quiere abolir las estructuras existentes y permitir la evasión de la mirada hacia un mundo que hoy tiene la verosimilitud de un sueño. Fuertemente impregnado de la experiencia del surrealismo, cuestiona la ambigüedad de la realidad exacerbando su detalle. (...) El trampantojo representa algunas veces las arquitecturas grandiosas de la Antigüedad pero también las ruinas románticas de un tiempo más cercano. Los paisajes evocados son raramente la imagen de la ciudad exterior, sino que evocan paisajes lejanos perpetuamente soleados. Nostálgico, irónico, a veces pintoresco o socarrón (...), hoy en día el trampantojo significa sobre todo un deseo de vivir en un entorno diferente. Expresiones más espectaculares de este deseo, las fachadas pintadas se han convertido en un fenómeno complejo, tanto sobre el plano artístico y urbanístico como sobre el de su significación social.”⁴³

En la capilla de San Isidro, ese entorno imaginario que Vellés, a través del empleo ilusionista de la pintura, trataba de evocar, no era una realidad natural, como sucedía en la arquitectura del manierismo renacentista; ni tampoco una realidad trascendente, cierta, permanente y eterna, representada en las cúpulas barrocas de la contrarreforma; sino esa realidad *específicamente arquitectónica*, cuya existencia, dentro del contexto productivo de finales del siglo XX, sólo sería posible dentro de las fronteras del papel, mientras que la realidad física había de contentarse con construir “una reproducción, una evocación fiel de ella” dirá Capitel, “pues, en su fascinación por el descubrimiento absoluto de una realidad velada –en su persecución de una fidelidad capaz de conocer del modelo hasta sus interrogantes más detallados- el artista puede tenerlo preso en su dibujo, pero no puede alcanzar con la realidad más que otra –la más perfecta- de sus representaciones.”⁴⁴

En la capilla de San Isidro, por tanto, el arquitecto había tratado de hacer de la realidad construida un objeto lo más parecido posible a esa arquitectura atrapada en el dibujo. La realidad física se definía, de ese modo, como una representación de esa arquitectura real que habitaba en el dibujo. Hecho que apuntaba a una inversión en la dirección clásica

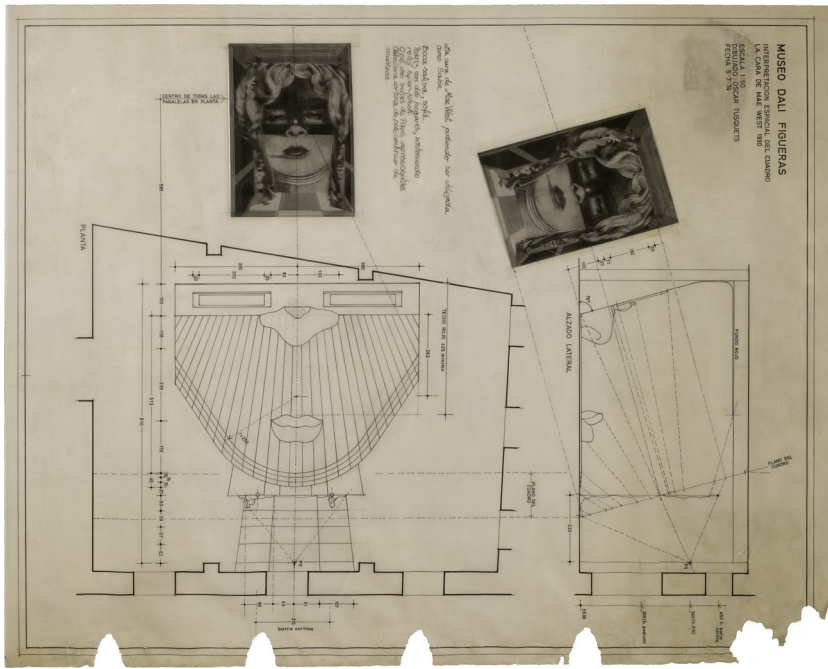
40. Martorell, *La capilla de San Isidro* en Madrid, p. 98.

41. *Ibid.*

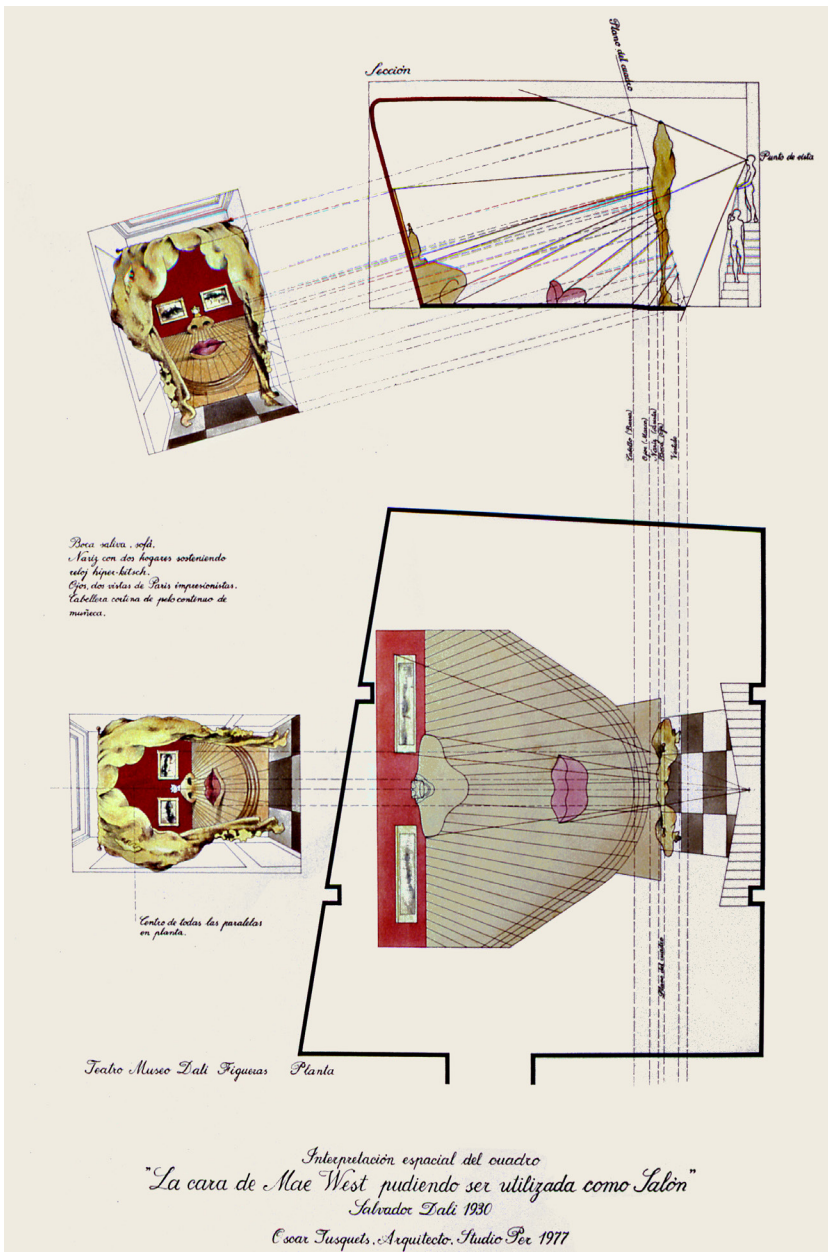
42. Capitel, *Un retrato de la historia*, p. 100.

43. Miriam Milman, *Histoire et actualité du trompe d'oeil architectural*, en *Images et Imaginaires d'architecture*, ed. Jean Dethier. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992, p. 91-92. (Mi traducción).

44. Capitel, *Un retrato de la historia*, p. 100.



F.18.
 Interpretación
 espacial de la cara
 de Mae West. 1974. ©
 Óscar Tusquets.



F.19.
 Proyecto para la Sala
 Mae West del Museo
 Dalí en Figueras. 1977.
 © Óscar Tusquets.

F.20.
 Sala Mae West. Museo
 Dalí, Figueras, 1977.
 © Óscar Tusquets.

45. Enric Soria, "Una Conversación sobre dibujo en la Escuela de Arquitectura", en *Dibujos*. Barcelona: Escola Tècnica Superior d' Arquitectura de Barcelona, 1991, p. 22

46. Ignasi Solà-Morales Rubió, *Eclecticismo y vanguardia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 204.

47. Lluís Clotet, "A Barcelone pour une architecture de l'évocation", en *Werk-Archithese* Vol. 66, n. 25-36 (1979): p. 23-24.

48. André Bretón, *Les pas perdus*. Paris: Éditions de la nouvelle revue Française, 1924.

de la mimesis: no era el dibujo el que imita la realidad, sino el edificio construido el que había de intentar parecerse al dibujo, como atestiguaría también Enric Soria:

"El propio dibujo, el dibujo, es ya el proyecto. No es que el dibujo sea sólo una herramienta, sino que es ya la propia materia y el objeto del trabajo, es el proyecto. (...) Entonces el dibujo es como el prototipo de una idea, de donde después, con medios mecánicos, o como sea, se traslada a la realidad, se produce. (...) Tú sólo puedes prever el dibujo y el color del pavimento dibujándolo y pintándolo. En este sentido, muchas veces decimos: Si el dibujo del proyecto es satisfactorio, lo único que tienes que procurar es que la obra se parezca lo máximo al dibujo que has preparado, ¿no?"⁴⁵

Estas palabras apuntaban una inversión de los códigos de comprensión existentes. Una subversión con la que Óscar Tusquets ya había experimentado en 1975, cuando, tras ver en el Art Institute de Chicago el cuadro de Dalí Retrato de Mae West pudiendo ser utilizado como sala de estar, propondría al artista por construir su sueño y representar el cuadro en una de las salas del nuevo museo que estaba construyendo en Figueres, dando lugar a un proyecto que jugaba con la paradoja de construir una representación, de otra realidad artística más original y auténtica, que a su vez era una representación.

Y es en esta inversión de la relación entre realidad y representación, donde estas arquitecturas lograrían su mayor logro crítico, viniendo a demostrar que "el modelo del surrealismo como preciso de subversión de los códigos existentes" era "la única forma de acción en el medio de una sociedad estabilizada, desarrollada y difícilmente atacable en su proceso de modernización"⁴⁶, tal y como escribiría Ignasi Solà-Morales. Sólo imitando, con la realidad física, esa realidad atrapada en sus dibujos, los arquitectos podrían realizar su trabajo de manera racional dentro de esa *realidad irracional* que les había tocado vivir, como había escrito Lluís Clotet⁴⁷. Una subversión surrealista de los códigos existentes de comprensión de la realidad, que brotaría, como antes había escrito André Breton, de una *toma de conciencia cada vez más neta, y al mismo tiempo más apasionada, del mundo sensible*.⁴⁸

Arquitectura pictórica / Representación / Escenografía / Postmodernismo / Surrealismo

BIBLIOGRAFÍA:

BERGER, John: *Sobre el dibujo*. Traducción de Pilar Vázquez Álvarez, Gustavo Gili Ed., Barcelona, 2011.

BOHIGAS, Oriol: *Pictorial Architecture*. En *Domus*, 603, Milan, 1980.

BRETON, André: *Les pas perdus*. Éditions de la nouvelle revue Française. Paris, 1924.

CAPITEL, Antón: *Un retrato de la historia. La reconstrucción del interior de la capilla de San Isidro en Madrid*. En *Diseño Interior*, 6, Madrid, 1991.

CAPITEL, Antón: *Arquitectura española: 1939-1992*. En *Arquitectura española del siglo XX*, Summa Artis, Vol. 40, Espasa Calpe Ed., Madrid, 1995.

CLOTET, Lluís: *A Barcelone pour une architecture de l'évocation*. En *Werk-Archithese*, Vol. 66, 25-36, 1979.

EVANS, Robin: *Translations from drawing to building and other essays*. The MIT Press Ed., Cambridge MA, 1997.

FAERNA, Jose María: *Arquitectura y pintura. En búsqueda de la unidad perdida*. En *Diseño Interior*, 3, Madrid, 1991.

LIPSTADT, Hélène: *Architectural Publications, competitions and exhibitions*. En *Architecture and its image*, Canadian Centre for Architecture Ed., Montreal, 1989.

MILMAN, Miriam: *Histoire et actualité du trompe d'oeil architectural*. En *Images et Imaginaires d'architecture*, ed. Jean Dethier Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1992.

MONEO, Rafael; CORTÉS, Juan Antonio: *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*. ETSAB Ed., Barcelona, 1978.

RAMÍREZ, Juan Antonio: *Prólogo*. Al libro de SÁINZ, Jorge: *El dibujo de arquitectura, teoría e historia de un lenguaje gráfico*, Ed. Reverté, Barcelona, 2005.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi: *Eclecticismo y vanguardia*. Gustavo Gili Ed., Barcelona, 1980.

TAFURI, Manfredo: *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla Ed., Sevilla, 1978.