

Aritz Díez Oronoz, Imanol Iparraguirre Barbero

The Architect's Drawing

El dibujo del Arquitecto

O desenho do Arquiteto

Abstract | Resumen | Resumo

In this article, drawing is described as one of the main tools an architect has to face the delicate situation that their trade is currently going through, for it serves as a medium to channel their own concerns and transcend the pragmatism that dominates the profession. They are the spear and the shield used to defend the values of Architecture, to protect the strength of their own work, their way of understanding and feeling the trade, and the way to keep a bond of continuity with the old masters upon which our work inevitably rests.

El dibujo se presenta en este escrito como una de las principales herramientas del arquitecto para hacer frente a la delicada situación en la que se encuentra actualmente su oficio, ya que es el medio por el que encauzar las propias inquietudes y trascender el pragmatismo que domina en la profesión. Se trata de la lanza y el escudo con los que defender los valores de la Arquitectura, con los que custodiar la fortaleza del propio trabajo, del propio modo de entender y sentir el oficio, además de la forma de mantener un vínculo de continuidad con todos aquellos antiguos maestros sobre los que descansa inevitablemente nuestra labor.

O desenho apresenta-se neste escrito como uma das principais ferramentas do arquiteto para lidar com a delicada situação na que se encontra atualmente o seu ofício, já que é o meio pelo qual encaminhar as próprias inquietudes e transcender o pragmatismo que domina na profissão. Trata-se da lança e do escudo com os que se pode defender os valores da Arquitetura, com os que se pode custodiar a fortaleza do próprio trabalho, do próprio modo de entender e de sentir o ofício, para além da forma de manter um vínculo de continuidade com todos aqueles antigos mestres sobre os que repousa inevitavelmente o nosso labor.

La delicada situación en la que se encuentra hoy la Arquitectura se manifiesta en la ausencia de un mínimo acuerdo sobre lo que ésta representa y la relación que establece con cuanto ha significado hasta ahora. El espíritu técnico que la invade, la insistencia de las instituciones por disolverla e integrarla entre las ingenierías, su creciente normativización, incluso el desierto de algunos sectores del propio oficio por fragmentarla, ya sea por escalas o por antigüedad –urbanismo y arquitectura, obra nueva y restauración–, y de cosificarla mediante adjetivaciones perversas –bioclimática, pasiva, paramétrica ... – ha dinamitado su significado, hasta el punto de volverla irreconocible.

Coincidimos con Teodoro Anasagasti cuando señalaba hace ya casi un siglo que la arquitectura “es en sus principios esencial” y que con la “baraúnda de tanta preparación –con la carga de tantos apéndices técnicos y obstáculos normativos, actualizaríamos nosotros– se la deprime y aniquila” (Anasagasti 1995: 174). Tal nos parece que sigue ocurriendo, de un modo más intenso y normalizado si cabe, tanto en la enseñanza en nuestras escuelas como en el ejercicio diario del oficio. Enseñanza y oficio que, frente a la amenaza que supone la continua parcelación y ultraspecialización de los conocimientos que forman parte la Arquitectura, deberían buscar certezas, reagruparse en torno a los tres pilares que han servido de fundamento a nuestro oficio desde sus orígenes: el dibujo, el proyecto y la construcción, a los que el resto de conocimientos –cuyo valor no negamos– deberían servir y estar subordinados. La historia y la composición, entendidas como soporte activo del oficio, subordinadas al dibujo y al proyecto, y el resto de los conocimientos técnicos, en cuanto disciplinas útiles para resolver las funciones y problemáticas concretas de la arquitectura, a la construcción.

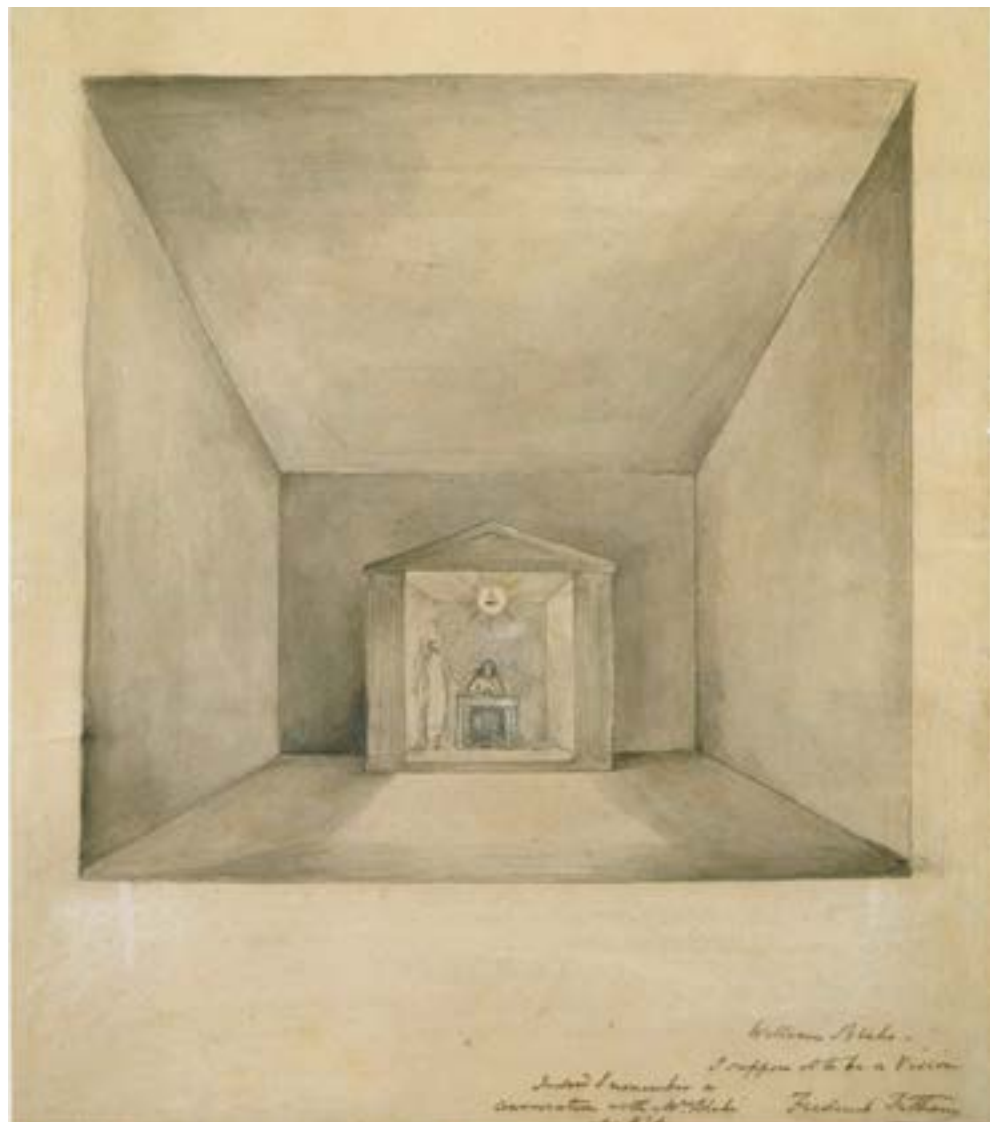


Fig. 1. *Elisha in the Chamber on the Wall*, William Blake, 1820. Grafito y acuarela sobre papel (Londres: Tate Britain)

Este equilibrio –ahora roto–, que consideramos indispensable a la hora de transmitir una idea concreta de nuestro oficio a las siguientes generaciones de arquitectos, cobra más importancia al afrontar el propio ejercicio del oficio con responsabilidad y coherencia. Frente a la técnica y la burocracia, que han desvirtuado nuestro trabajo al expandir hasta lo inconcebible las tareas normativas y administrativas, resulta imprescindible buscar puntos de apoyo, soportes con los que dar espacio, y sobre todo tiempo, a un ejercicio pausado y consciente del oficio.

Es en este contexto que consideramos indispensable el papel del dibujo para la labor cotidiana del arquitecto. Hablamos de un dibujo entendido más allá de su cometido más pragmático –el de definir y comunicar el proyecto–, desempeñado como fin en sí mismo. Se convierte así en un medio por el que encauzar el “pensar de los ojos” y el “pensar de la mano” (Spengler 1947: 30), con el que dar espacio y vida a las ideas, con la que superar y trascender los cometidos mundanos ajenos a cuanto significa y requiere la arquitectura a los que nos intenta circunscribir la profesión. Ese dibujo –en esto no hay duda– para su gestación exige tiempo, un desarrollo pausado, una labor en cierta medida solitaria, en la que nos asemejamos a la figura de la Elisha de William Blake, recogida en su estudio, flexionada sobre la mesa e iluminada y acompañada por las musas (Fig.1).

Se trata en definitiva de una *forma mentis* ajena al sentido utilitarista y mercantilista que lo invade todo: “El hombre moderno, universal, es el hombre apurado, no tiene tiempo, es prisionero de la necesidad, no comprende que algo pueda no ser útil; no comprende tampoco que, en el fondo, lo útil puede ser un peso inútil, agobiante” (Ionesco 1961). Resulta evidente que este sentido limitado de la “utilidad” ha hecho mella –como en tantos otros oficios otrora también honrados– en la Arquitectura, y se ha llevado consigo casi todo cuanto nuestro oficio tiene de humano, de importante para la vida (Kallifatides 2019: 29).

El Dibujo se presenta en este sentido como bálsamo sanador, capaz de convertir aquello que busca en algo hecho mirando con el alma, y tiene un fin concreto, el proyecto. Parafraseando a Paul Valéry, es capaz de transformar ese “principio que se llama utilidad” por “eso que se busca bajo el nombre de belleza” (Valéry 2000: 65), capaz de protegernos de una cotidianeidad que se presenta, ahora más que nunca, embrutecedora, a través del cultivo pausado de un camino propio.

Y es que la doble condición de nuestro oficio, su equilibrio entre los valores y el fin material de la arquitectura, se refleja también en el dibujo. Una característica propia del dibujo del arquitecto es, de hecho, la de tener un claro valor artístico –estético– sirviendo al mismo tiempo como un documento técnico –pragmático–. Esto tiene inicio en el Renacimiento, gracias a una profunda renovación del modo de concebir el espacio que se remonta al *Trecento* italiano y que fue desarrollada a lo largo del *Quattrocento*, cuando cristalizó en unas precisas leyes geométricas que hoy día conocemos como perspectiva lineal (Panofsky 1927). Gracias a esta revolución, con decisivas consecuencias también para la definición de la figura del arquitecto, la representación del espacio arquitectónico se liberó del pragmatismo que la acotó durante la Edad Media y se abrió a nuevos y fecundos recorridos. De limitarse a las funciones estrictamente constructivas a las que estaba ligada –trazas de monte, replanteos geométricos, dibujos de cantería, etc...– el dibujo pasó a postularse como uno de las principales herramientas para la reflexión de los arquitectos e impulsó tanto la renovación artística del Renacimiento como el éxito de la representación espacial de la arquitectura.

Gracias a las primeras pinturas en las que la belleza propia del espacio se constituye en uno de los principales objetivos del artista, la Arquitectura misma se convirtió en un objeto de representación. No es casual la difusión que tuvieron a lo largo del Renacimiento las arquitecturas pintadas –*architettura fctae*– que muestran el interés y el valor que tomó la arquitectura durante este renacer de las artes y la cultura europea (Chastel 1965: 9). Como muestra de ello: las ciudades idealizadas de Roma o Jerusalén situadas en los fondos de las pinturas de Masaccio o Mantegna, las todavía misteriosas perspectivas urbanas de las *Città Ideali* de Urbino, Baltimore y Berlín (Fig. 2), las hermosas escenografías arquitectónicas de las pinturas de Piero della Francesca o los relieves con fondos urbanos de Francesco di Giorgio, e incluso verdaderos manifiestos de una nueva idea de la Arquitectura como son el templo de los *Desposorios de la Virgen* de Rafael Sanzio o su utilización del interior del nuevo San Pedro como fondo escénico de *La Escuela de Atenas*.



Fig. 2. *La Ciudad Ideal*, Fra Carnevale (atribuido). 1480. Témpera sobre tabla (Baltimore: Walters Art Museum)

Al mismo tiempo que la representación del espacio en la pintura se estructuraba en reglas precisas, el dibujo de arquitectura se vio influido por una lógica geométrica análoga que consiguió unificar el sistema de representación en la arquitectura. Este sistema, recuperado de Vitruvio por Leon Battista Alberti, fue también recogido por Rafael Sanzio en los tres *modi* que enunció en su carta al Papa León X: “la pianta, o –vogliam dire– el dissegno piano; la seconda si è la parete di fuora, con li suoi ornamenti; la terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti” (Visconti 1840: 31). Esto es: la planta, la fachada y la sección, las tres proyecciones ortogonales del espacio que desde entonces han constituido la esencia y característica más particular del dibujo del arquitecto. Unos *modi* que, sin duda, tenían mucho que ver con las tres *species dispositiones* descritas por Vitruvio –tomadas a su vez de las *idéai* griegas– que eran: la *ichnographia* o planta, la *orthographia* o alzado, y la *scaenographia* o perspectiva (Vitruvio 1.2.2)¹.

De este modo, el dibujo arquitectónico se instituyó como un motivo autónomo en el que la belleza misma del dibujo y su eficacia para expresar el espíritu de las arquitecturas pensadas se convertían en un objetivo ineludible para el arquitecto. A partir de este momento, el edificio construido dejó de ser el único testimonio tangible de su labor y el dibujo sirvió a los arquitectos como puente para superar –al menos sobre el papel– los plazos y obstáculos de la obra, incluso para idear y dejar constancia de proyectos cuya realización se antojaba una quimera.

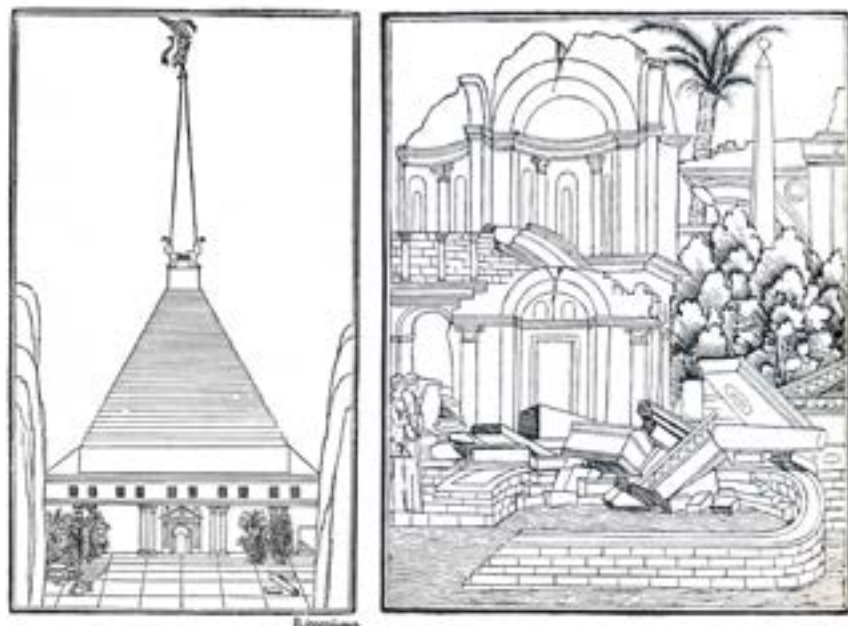


Fig. 3. Arquitectura onírica: edificio en pirámide con obelisco y paisaje con edificios en ruinas, *Hypnerotomachia Poliphili*, Francesco Colonna, 1499. Xilografía

La importancia tomada por el dibujo arquitectónico multiplicó las maneras en las que la arquitectura podía ser transmitida y difundida: las arquitecturas imaginarias podían superar los límites materiales impuestos por la construcción, los proyectos frustrados quedaban documentados gracias a sus dibujos preparatorios, incluso las arquitecturas perdidas podían volver a la luz a través de su reconstrucción gráfica. Basten como ejemplos precoces de estas nuevas posibilidades las arquitecturas oníricas del anónimo ilustrador de la *Hypnerotomachia Poliphili* (Colonna 1499) (Fig.3), o el provecho obtenido de esta nueva herramienta de expresión por Sebastiano Serlio o Andrea Palladio, de cuyas arquitecturas tendríamos una visión muy parcial si no fuera por la publicación de sus tratados (Serlio 1537-1551; Palladio 1570).

Fue el mismo Serlio quien dejó por escrito el lamento sobre lo ingrato de nuestro oficio si se tiene en cuenta aquello que uno es capaz de idear y lo poco que finalmente se realiza², abrumado por las dificultades que plantean la circunstancias para llevar a término las ideas y proyectos que se nos presentan. El dibujo actúa para Serlio, al igual que lo hace para nosotros, como consuelo frente a una realidad del oficio que a menudo se presenta frustrante y embrutecedora, como recurso por el que ver en parte consumados aquellos proyectos que desde el inicio se intuye que quedarán confinados al papel (Fig.4).



Fig. 4. Arquitectura en ruinas: portada del Libro III de *I Sette libri dell'architettura*, Sebastiano Serlio, 1540.

Desde estos orígenes comenzó un emocionante recorrido en el que el dibujo, entendido en el sentido hasta ahora descrito, acompañó al arquitecto en su oficio como herramienta con la que pensar y expresar su visión de la Arquitectura. Resultaría abrumador señalar siquiera los ejemplos más sobresalientes de esta historia del dibujo arquitectónico: desde las variaciones tipológicas del tratado de Francesco di Giorgio, a las plantas, oportunamente idealizadas, de las villas y palacios de Andrea Palladio; las arquitecturas confinadas al papel de Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas

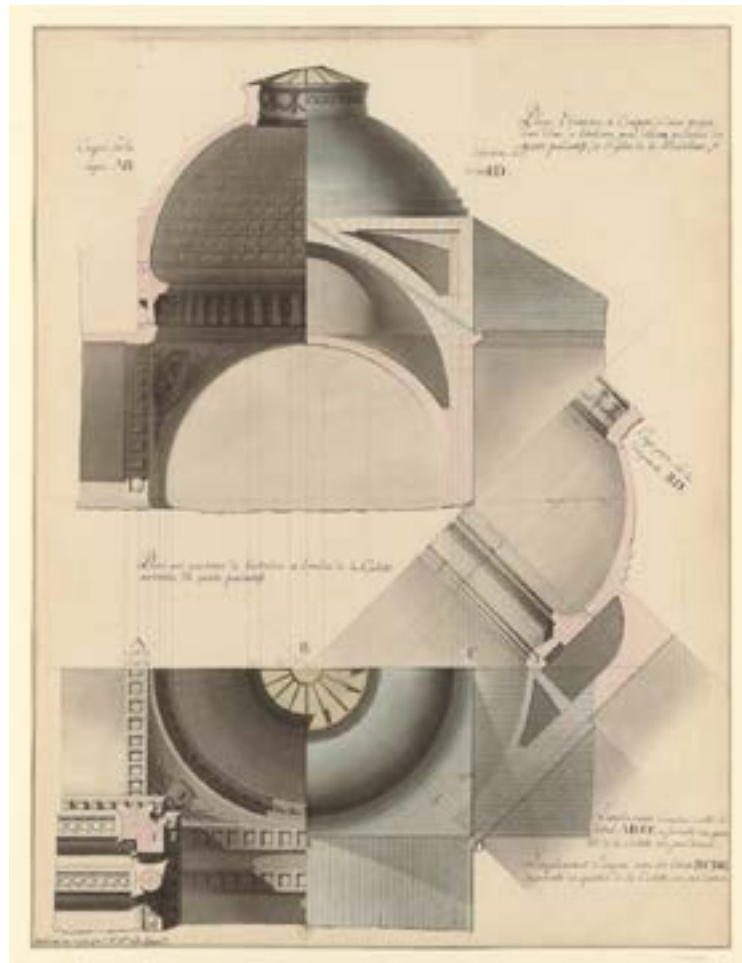


Fig. 5. Proyecto de una cúpula a la italiana para la iglesia de la Madeleine en Rouen, Jean-Jacques Lequeu, 1775. Tinta y acuarela sobre papel (París: Biblioteca Nacional de Francia)

Ledoux o Jean-Jacques Lequeu (Fig.5); las arquitecturas compendiadas en los tomos del *Sammlung architektonischer Entwürfe* de Karl Friedrich Schinkel (Fig.6); los precisos y muy hermosos dibujos técnicos de Henri Labrouste –testimonio de hasta qué punto la técnica y la construcción pueden aportar a la belleza de la Arquitectura (Fig.7)–; las síntesis constructivas de Choisy; las axonometrías invertidas de James Stirling; el grafismo *naif* de Aldo Rossi o los precisos alzados de Giorgio Grassi. Cualquiera de ellos podría encabezar el elenco de aquellos dibujos que aportan un trazo particular a este relato gráfico de nuestro oficio y que para nosotros están entre los más queridos.

Es evidente que en todos ellos queda implícita la voluntad de ir más allá del proyecto representado, pues subyace en ellos una voluntad por perseguir la belleza del propio dibujo y de reivindicar, con insistencia, una idea al mismo tiempo propia y universal de la Arquitectura. Reflejan una decisión consciente de no limitarse simplemente al dibujo, y mucho menos a los aspectos más pragmáticos del proyecto, sino de transmitir el propio modo de sentir el oficio, de modelarlo a través de la práctica del dibujo.

Todo dibujo realizado con pasión contiene esta componente que trasciende su materialidad, que supera el plano más pragmático de la profesión y que entronca con la esencia de nuestro oficio. Se trata de una componente intangible, inefable, difícil de transmitir de un modo que no sea a través del propio dibujo, que es inherente a su expresión y que representa su verdadero valor. “Se dibuja con la mente y no con las manos” declaraba irritado Miguel Ángel en una misiva a uno de sus comitentes (Buonarroti 1542). Esta es justamente la esencia de la cuestión: el dibujo arquitectónico pensado en este sentido no se fundamenta en el uso de la mano –del ordenador, en términos actuales– sino que se dibuja con el apoyo y estímulo de todas las reflexiones, ideas, valores y sentimientos que cada uno hace propios con esfuerzo y perseverancia y que finalmente terminan por plasmarse, a través de la herramienta, embebidos de los valores intangibles que constituyen la esencia y belleza de los dibujos.



Fig. 6. *Perspectiva de la iglesia de Friedrichswerder en Berlín, Sammlung architektonischer Entwürfe, Karl Friedrich Schinkel. 1820-40. Grabado a tinta sobre papel*

Pues, como señala Oswald Spengler en su célebre ensayo *El Hombre y la Técnica*, “no se trata de la fabricación de cosas” –de herramientas, debe entenderse en su contexto–, “sino del manejo de ellas; no se trata de las armas, sino de la lucha” (Spengler 1947: 15). El dibujo se presenta en este contexto como lanza y escudo con los que defender los valores de la Arquitectura, con los que custodiar la fortaleza del propio trabajo, del propio modo de entender y sentir el oficio.

En definitiva, no se trata de esa cuestión técnica, a la que tozudamente se trata de reducir la Arquitectura en nuestro tiempo. No se trata tampoco de un problema circunscrito a los medios materiales por los que se expresa el dibujo de arquitectura, sino de los fines y valores que subyacen en ella. Como jóvenes arquitectos comprometidos con el futuro de nuestro oficio, defensores de una continuidad en la experiencia de la arquitectura, creemos realmente importante reivindicar esta idea del dibujo arquitectónico como un valor actual. Defender que este modo de entender la



Fig. 7. *Sección transversal de la biblioteca de Sainte-Geneviève en París, Henri Labrouste, 1838-50. Grafito y acuarela sobre papel (París: Biblioteca Nacional de Francia)*

Arquitectura y su principal medio de expresión, el dibujo, forma parte de la esencia de nuestro oficio desde sus orígenes, constituye el principal vínculo que nos une con los grandes maestros desde el Renacimiento hasta hoy en día y representa la principal herramienta de salvaguardia frente una realidad cada vez más extraña y adversa, ajena a cuanto ha representado y debe seguir significando este arte al que nos entregamos, la Arquitectura.

¹ El texto original en latín dice así: *Species dispositionis, quae graece dicuntur ideae, sunt haec: ichnographia, orthografia, scaenographia. Ichnographia est circini regulaeque modice continens usus, e qua capiuntur formarum in solis arearum descriptiones. Orthographia autem est erecta frontis imago modiceque picta rationibus operis futuri figura. Item scaenographia et frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus* (Vitruvio 1.2.2).

² Las palabras de Serlio dicen así en el texto original del tratado: [...] *affinchè ciascuno possa aver qualche cognition di quest'arte, che non è men dilettevole a l'animo, pensando a quel, che si ha a fare, che ella si sia a gli occhi, quando ella è fatta* (Serlio 1540: III).

References | Referencias | Referências

- Anasagasti, Teodoro. 1995. *La enseñanza de la Arquitectura*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Buonarroti, Michelangelo, 1542. Carta a un Obispo desconocido de octubre de 1542. In Corsaro, Masi (ed.), *Michelangelo Buonarroti, Rime e Lettere*. Milán: Bompiani.
- Chastel, André. 1965. *Italia 1460-1500. El gran Taller*. Madrid: Aguilar.
- Colonna, Francesco. 1499. *Hypnerotomachia Poliphili*. Venecia: Dominico de' Franceschi.
- Kallifatides, Theodor. 2019. *Otra vida por vivir*. Barcelona: Gutenberg.
- Ionesco, Eugène. 1961. *Comunicación para una reunión de escritores franceses y alemanes. Notas y contranotas. Estudio sobre el teatro, 1965*. Buenos Aires: Losada.
- Ordine, Nuccio. 2013. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.
- Palladio, Andrea. 1570. *I quattro libri dell'Architettura di Andrea Palladio*. Venecia: Dominico de' Franceschi.
- Panofsky, Erwin. 1927. *Die Perspektive als "Symbolische Form"*. Leipzig: Teubner.
- Serlio, Sebastiano. 1537. *I Sette libri dell'architettura. Libro IV: Regole generali di architettura*. Venecia: Pietro de Nicolini di Sabbio.
- Shinkel, Karl Friedrich. 1820. *Sammlung architektonischer Entwürfe*. Berlin: Wittich.
- Serlio, Sebastiano. 1540. *I Sette libri dell'architettura. Libro III: Le antichità di Roma*. Venecia: Pietro de Nicolini di Sabbio.
- Spengler, Oswald. 1947. *El hombre y la técnica y otros ensayos*. Madrid: Austral.
- Valéry, Paul. [1923] 2000. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Visconti, Pietro Ercole. 1840. *Lettera di Raffaello d'Urbino a Papa Leone X*. Roma: Tipografia delle Scienze.
- Vitruvius Pollio. 1912. *De architectura libri decem. Translated by Fritz Krohn*. Leipzig: B.G. Teubner.

Biographies | Biografías | Biografias

Aritz Díez Oronoz

Es doctor arquitecto y profesor de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Ha realizado investigaciones sobre la ciudad histórica y el Renacimiento italiano, con su tesis doctoral *Una Bella sfida formale: La génesis de una nueva forma arquitectónica de la fortificación por parte de los grandes arquitectos del Renacimiento italiano*. Actualmente desarrolla su investigación dentro del Grupo de Investigación "Bulevares y Alamedas: los primeros espacios verdes en el País Vasco". Desde 2016 colabora con Imanol Iparraguirre y juntos han recibido el Award for Emerging Excellence in the Classical Tradition (2019) en reconocimiento a su trayectoria dentro de la arquitectura tradicional que incluye dos primeros premios en el Concurso Richard H. Driehaus de Arquitectura por sus proyectos para Grajal de Campos (2017) y Trujillo (2018).

Imanol Iparraguirre Barbero

Es arquitecto e investigador predoctoral contratado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Actualmente es investigador visitante en el Deutsches Archäologisches Institut de Madrid. Su investigación doctoral se centra en la evolución de la arquitectura de planta circular desde la Antigüedad al Renacimiento, prestando especial atención a su significación urbana. También es miembro del Grupo de Investigación "Bulevares y Alamedas: los primeros espacios verdes en el País Vasco". Desde 2016 colabora con Aritz Díez Oronoz y juntos han recibido el Award for Emerging Excellence in the Classical Tradition (2019) en reconocimiento a su trayectoria dentro de la arquitectura tradicional, que incluye dos primeros premios en el Concurso Richard H. Driehaus de Arquitectura por sus proyectos para Grajal de Campos (2017) y Trujillo (2018).