

DIBUJAR A CIEGAS

192



**DIBUJAR A CIEGAS.
CARTOGRAFIAS DEL ESPACIO OCULTO EN LA CATEDRAL DE SEVILLA**
**DRAWING BLINDLY.
CARTOGRAPHY OF SEVILLE CATHEDRAL'S CONCEALED SPACES**

Tomás García García, Francisco J. Montero Fernández

doi: [10.4995/ega.2019.9202](https://doi.org/10.4995/ega.2019.9202)





1. Pablo Picasso, Fragmento de *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*, boceto previo, 1933. Aguatinta sobre papel verjurado de Montval, cobre. Colección Fundación Mapfre, perteneciente a la Suite Ambroise Vollard

1. Pablo Picasso, Fragment of *Blind minotaur led by a little girl in the night*, previous sketch, 1933. Aquatint over Montval laid paper, copper. Found in the Ambroise Vollard Suite, belonging to the Mapfre Foundation collection

¿Cómo dibujar el espacio cuando no lo vemos? Este ensayo propone al lector una experiencia: cierran los ojos para ver mejor, intenten dibujar aquello que ahora no vemos. Dibujar a ciegas supone una estimulación creativa sobrecogedora, el cuerpo se convierte en herramienta, en bastón que nos guía en el intento. A ciegas, el tacto, el oído o el olfato se convierten en formas de percepción más objetivas y científicas que la propia vista. Resulta fascinante tratar de dibujar un plano de aquello que no se ha visto pero sí oído o tocado. Usando como referencia la familia de grabados realizados por Pablo Picasso sobre el minotauro y la ceguera, nos adentraremos en un mundo oculto y desconocido, aletargado en las entrañas de la Catedral de Sevilla, con la difícil

tarea de intentar cartografiarlo. Extraños dibujos que emergen de la oscuridad, en los que la base no es la luz sino su ausencia. Estas cartografías ciegas sugieren más que representan, proponen una acción, favorecen la interacción del lector con ellas. Al abrir el dibujo una sombra reveladora se desparrama sobre nuestra mesa.

PALABRAS CLAVE: DIBUJO. CEGUERA. ESPACIO OCULTO. CATEDRAL DE SEVILLA

How to draw a space you can't see? This essay offers the reader an experience: close your eyes to see better, try to draw what you now do not see.

Drawing blindly involves an overwhelming creative stimulation, our body becomes a tool, a cane that guides us in the attempt. When

unsighted, touch, hearing or smell become a more objective and scientific form of perception than sight itself. It's fascinating to try to draw something that has been smelt or touched but has not been seen. Using as reference the group of engravings by Pablo Picasso used to create the Minotaur, we will be entering a hidden and unknown world, lethargic in the bowels of Seville Cathedral, with the difficult task of trying to map it. Strange drawings that emerge from darkness, in which the base is not light but the absence of it. These blind cartographies suggest more than they represent, they suggest an action, encouraging the reader's interaction with them. When opening the drawing a revealing shadow spreads on our table.

KEYWORDS: DRAWING. BLINDNESS. HIDDEN SPACE. SEVILLE CATHEDRAL

El dibujo y la ceguera

La familia de dibujos elaborados por Pablo Picasso sobre minotauros cegados, sorprende por la relación entre sus personajes. En todos ellos el minotauro desconfía de su bastón para apoyar su mano en el hombro o en la cabeza de una niña. Lo paradójico en el grabado es que quien guía en cierto modo no está cualificado para ello. Una niña en la que el minotauro deposita una confianza que, en un juego de palabras irónico, debe ser también ciega y un poco inconsciente, o desesperada.

En estos dibujos el cuerpo del otro se convierte en herramienta, en instrumento, en bastón, algo que, de otra manera, también suce-

de con los perros lazarillo. Un tipo de bastón curioso el de los ciegos, porque es un objeto añadido, pero es también una muleta, entendida como extensión del propio cuerpo; es brazo, es dedo y es a la vez yema de los dedos. El nombre que se le da a esa persona que guía al ciego es Lázaros, o Lazarillo, y es también curiosa la coincidencia que Lázaros sea, en términos religiosos, un símbolo de la resurrección. De ese modo, el lazarillo permite revivir a alguien que sin él se ve privado de movimiento. Bastón, perro o persona, los lazarillos que utilizamos nos ayudan a recuperar la perspectiva que hemos perdido sobre un mundo que nunca es el que perciben los videntes.

Drawing and blindness

The number of drawings elaborated by Pablo Picasso of blind Minotaurs surprises us because of the relationship between its characters. In all of them the Minotaur distrusts his cane for support and rests his hand on the young girl's head or shoulder. The paradoxical thing about the engraving is that the one who is guiding isn't qualified to do so. A girl in whom the Minotaur places his trust and that, in an ironic game of words, must be blindly unaware, or desperate. In these drawings the human body becomes a tool, an instrument, a guide cane, something that, in another way, also happens with guide dogs. A guide cane used by the blind or visually impaired is a curious item, because it's an added object, but it's also a crutch, as an extension of one's own body; it's arm, finger and fingertip all at the same time. The name that is given to that person who guides the blind man is Lazaros, or Lazarillo, and it's also curious the coincidence that Lazaros is, in religious terms, a symbol of



resurrection. In this sense, the Lazarillo revives someone who without them is deprived of movement. Cane, dog or human, the guides we use help us recover our lost perspective of a world that is never perceived by seers. As Romero states (2015), “these engravings have to do with the perception of space when the senses are altered”, and they also have to do with trying to draw what we don’t see. The figure of the blind man, so abundant in mythology and literature, is assumed in this case by the Minotaur. That blind man who, in reality, sees with his hands, in the same way that these are the hands, the ones that guide the pencil that will draw the blind drawing. According to Jacques Derrida, “blindness inheres in the originary act of drawing itself, at the very instant the draftsman inaugurates the trace (Derrida 1991)”. Denying, closing our eyes to not see, as in “Closed Eyes”, by Odilon Redon, or on the contrary, to see better, like Democritus, who took them out to not get distracted by external reality; to be corrected by glasses such as those in Chardin’s “self-portraits”, or blinded by the tears in “El llorar”, by Le Brun. Among all of them there is one that catches the French philosopher’s attention, and will be chosen to open the exhibition in 1990 in Paris under the name of “Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines” (Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins). “Blind Minotaur Guided by a Girl in the Night” (Fig. 2), takes place in a nocturnal environment. The technique of aquatint allows Picasso to create surprising light effects, which emerge, mostly from the Minotaur’s head and the girl. For Derrida, the base wouldn’t be light but darkness. A drawing that uses shadow, or gloom, as nuanced darkness in which to submerge its own essence. A girl without eyes, freed from her vision almost until the last version of the drawing (Fig. 1), who guides in the darkness of the night, under the light that blinds and burns, as an innocent expression of two worlds that appear opposites: light and darkness. Blind minotaur who lives sheltered in the darkness to which he belongs, to which our desires also tend to go. White on black. Only some lights hide their shapes in the shadows. Strange drawing that emerges from the darkness, in which the flame that illuminates it isn’t light but actually its absence. Let us crawl without fear into this thick shadow, to discover blindly a world full of convex geometries; places that have usurped the identity of matter (Moreno 1998).

2. Pablo Picasso, *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*, 1934. Aguatinta papel verjurado de Montva

2. Pablo Picasso, *Blind minotaur guided by a girl in the night*, 1934. Aquatint on Montval laid paper

Como afirma Romero (2015), “estos grabados tienen que ver con la percepción del espacio cuando los sentidos se ven alterados”, y tienen que ver también con intentar dibujar aquello que no vemos. La figura del ciego, tan abundante en la mitología y la literatura, es asumida en este caso por el minotauro. Ese ciego que, en realidad, ve con las manos, de la misma forma que son éstas, las manos, las que guían el lápiz que trazará el dibujo ciego del dibujante.

Según Jacques Derrida, “el dibujo es un fenómeno de ceguera, porque en el momento de dibujar el dibujante no ve lo que está haciendo (Derrida 1991)”. Negarla, cerrando los ojos para no ver, en los “Ojos cerrados”, de Odilon Redon, o por el contrario, para ver mejor, como Temócrito, que se los arrancó para no dejarse distraer por la realidad exterior; corregida por los anteojos en aquellos “Autorretratos” de Chardin, o cegada por las lágrimas en “El llorar”, de Le Brun.

Entre todos ellos hay uno que llama la atención del filósofo francés, y será el elegido para abrir la exposición que en 1990 coordina en París bajo el nombre de “Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines” (Memorias de ciego. El autorretrato y las ruinas). “Minotauro ciego guiado por una niña en la noche” (Fig. 2), se desarrolla en un ambiente nocturno. La técnica de la aguatinta permite a Picasso crear unos efectos de luz sorprendentes, que surgen, en gran medida de la cabeza del Minotauro y de la muchacha. Para Derrida, su base no sería entonces la luz sino la ceguera.

Un dibujo que usa la sombra, o la penumbra, como matizada tiniebla en la que sumergir su propia esencia. Una niña sin ojos, liberada de su visión hasta casi la última versión del dibujo (Fig. 1), que guía en la oscuridad de la noche, bajo la luz que ciega y quema, como inocente expresión de dos mundos que aparecen opuestos: la luz y las tinieblas. Minotauro ciego que vive





3. La Catedral de Sevilla como sombra negra, cobijo de nuestras exploraciones y pensamientos, asignatura EGA, ETSA Sevilla, 1989. Planta base en (Almagro 2007)

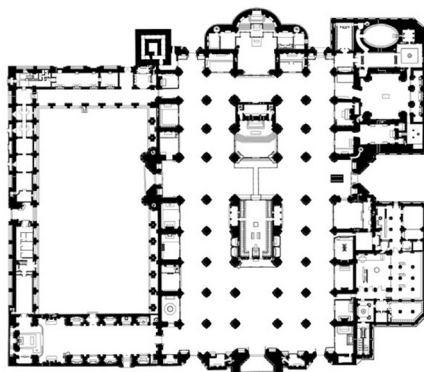
refugiado en las tinieblas a las que pertenece, a las que tienden también nuestras querencias.

Blanco sobre negro. Tan solo algunas luces que esconden sus formas en la sombra. Extraño dibujo este, que emerge de la oscuridad, en el que la llama que lo alumbraba no es la luz sino su ausencia. Adentrémonos sin miedo en esta sombra espesa, para descubrir a ciegas un mundo lleno de geometrías convexas; lugares que han usurpado la identidad de la materia (Moreno 1998).

Solo nos queda prepararnos para el viaje. Un viaje al interior de un espacio oculto que, desprovistos de planimetría, trataremos de explorar. Cartografías del espacio oculto que no siguen recorridos previamente establecidos, mapas de un nuevo territorio cuyo atractivo comienza con la problemática entre el explorador y lo que explora, caminos que nos transmitirán las emociones del riesgo, de sus tanteos y dubitativas aproximaciones. De algún modo estamos obligados a pedir perdón de antemano por aclarar ciertos secretos, por trazar caminos y abrir puertas que han permanecido cerradas a lo largo de la historia, por desvelar acontecimientos que pertenecen a la más profunda intimidad de la arquitectura.

Incursiones en la oscuridad

Mamipá tenía una amiga que se llamaba Dorothy Baldwin, que iba muchas veces a Glenora. Siempre fue inestable –dijo Mamipá–. Pero ahora sencillamente se ha vuelto una auténtica radical. Solo está desilusionada de la vida. A mí Dorothy no me pareció una persona desilusionada, sino muy segura de sí misma. Una tarde me preguntó si quería dar un paseo con ella. Era simpática y acepté. No habíamos llegado lejos cuando torció hacia la vegetación que le llegaba a la cintura y empezó a abrirse paso.



3

El camino continúa –le dije–. Ella sonrió. Haremos nuestro propio camino –me dijo–. No es divertido seguir el camino de los demás.

Teníamos que ayudarnos a liberarnos de las zarzas a cada poco y avanzábamos muy despacio. En una ocasión, la adelanté y me vi de repente atacado por avispas. Retrocedimos a toda prisa por donde habíamos entrado. Al llegar a casa comprobé que tenía once picaduras.

Cuando Dorothy se marchó toda la familia se volvió hacia mí como una sola persona, comentando que esperaban que hubiera aprendido algo de la aventura. Luego formularon la lección: era más seguro no salirse nunca del camino, en ambos sentidos, el literal y el figurado. La moraleja me afectó, si bien en el sentido contrario... (Bowles 1990)

En la primavera de 1989, al hilo de un curso de Análisis de Formas Arquitectónicas, tuvimos la oportunidad un grupo de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de deambular libremente por el interior de la Catedral de Sevilla con el difícil encargo de realizar un levantamiento planimétrico de algunas partes del edificio (Fig. 3). Para ninguno de nosotros aquella era la primera vez que visitábamos aquel

3. Seville Cathedral as a black shadow, shelter of our explorations and thoughts, subject EGA, ETSA Sevilla, 1989. Base plan in (Almagro 2007)

All that is left is to prepare for the trip. A journey into a hidden space that, devoid of plans, we will try to explore. Cartographies of the hidden space that don't follow previously established routes, maps of a new territory whose attractiveness begins with the problematic between the explorer and the explored, paths that will transmit emotions of risk, attempts and doubtful approximations. In a way we are obliged to apologize in advance for clarifying certain secrets, for laying out paths and opening doors that have remained closed throughout history, for revealing events that belong to the deepest intimacy of architecture.

Incursions into darkness

Mamipá had a friend whose name was Dorothy Baldwin, who went to Glenora many times. She was always unstable –Mamipá said–. But now she has simply become a true radical. She's just disillusioned by life.

Dorothy didn't seem like a disillusioned person to me, but rather very sure of herself. One afternoon she asked me if I wanted to take a walk with her. She was nice and I accepted.

We hadn't got far when she turned towards the vegetation that reached waist height and began to break through.

The road continues – I said–. She smiled. We will make our own way, –she said–. It is not fun to follow the path of others.

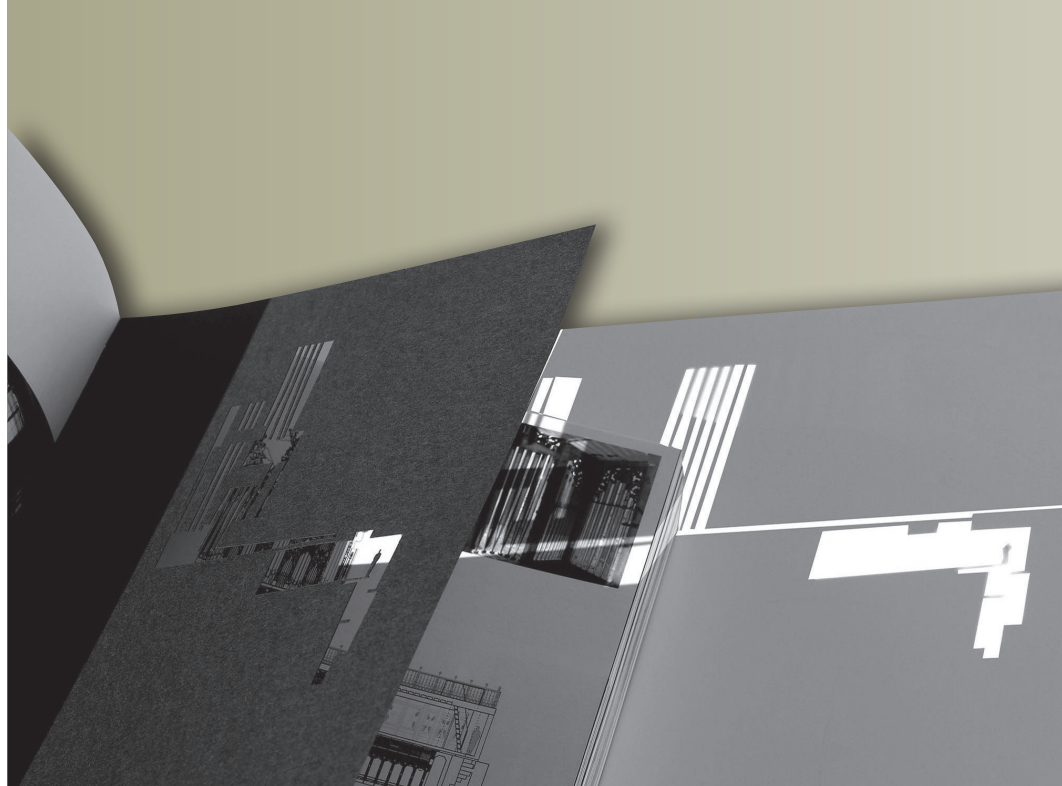
We had to help free ourselves from the brambles every so often and we moved on very slowly. On one occasion, I overtook her and I was suddenly attacked by wasps. We hurried back the way we came from. When I got home, I found that I had eleven bites.

When Dorothy left, the whole family turned to me as one person, commenting that they hoped I had learned something from the adventure. Then they formulated the lesson: it was safer to never leave the road, in both directions, the literal and the figurative. The moral of the story affected me, although in the opposite direction ... (Bowles 1990)

In spring of 1989, during a course of Analysis of Architectural Forms, a group of students and I from the School of Architecture had the opportunity to wander freely inside Seville's Cathedral with the difficult assignment of making architectural plans of some of its spaces (Fig. 3). For none of us was this the first time visiting the building, however I remember the desolate feeling on our first day as we dived into the huge space, surrounded by measurement tools, abundant paper and coloured pencils. We all felt small facing such a complex task, absolutely all of us had an uneasy feeling



of being swallowed by the huge building (Chillida 1990). A cold and silent space that seemed to want to devour us to fatten its walls, and it made us think that this may be the reason why the cathedral so far lacked of such plans that were consistent with the importance of the building, only one floor plan per century (Jimenez, 1997). I liked to walk through that place full of history, recreating its memory and thinking about the passing of time, but mostly I liked walking aimlessly, getting lost randomly and lacking plans with the strange feeling of wandering inside a timeless space. Despite appearances, the single and fluid space of Seville's Cathedral encloses many impossible places, which aren't part of the usual rooms and routes, whose experience results in an overwhelming and mysterious emotion. Not a single space have I seen or studied after that has left in me such a feeling. In many trips I've had the opportunity to see beautiful works of art, perfectly proportioned buildings, almost sacred spaces, mediators between man and universe, but none have produced in me a stimulus similar to the one that happened during those days in Seville. Gradually we started to familiarise ourselves with the building, and although we were aware of the difficulty of the task, we were accumulating drawings. The floor plans that we were developing, offered us some security and proved to be useful tools for representing the dimensions of spaces but insufficient to pick up the sensations we had discovered on our aimlessly walks. We decided to let go and explore on our own behalf outside of the usual paths to find treasures that the building jealously kept hidden. Almost randomly we developed complementary drawings of floor plans and sections, impossible topographies, places without limits as well as smells, sounds and sensations. I drew the least common, what seemed less evident, duller, and then discovered, when they were overlapped with the conventional plans, unusual relations: We could have passed near the main altar without knowing it, hidden amongst the thick walls, or wander whilst suspended 30 meters from the ground inside a wooden box that had proven to be the machinery of a gospel organ (Fig. 4). We began to discover the difficulty of drawing to represent these spaces. While there are drawings that easily and accurately reflect physical space, we couldn't find a possible representation for a sensation. These spaces could be described but hardly drawn, therefore the importance of this notebook. Drawings that we agreed to call "hidden space maps",



4

lugar, sin embargo, recuerdo la desoladora sensación del primer día al zambullirnos en el interior del gigantesco espacio, ataviados con útiles de medida, abundante papel y lápices de colores. Todos nos sentimos pequeños frente a la compleja tarea, absolutamente todos tuvimos la inquietante sensación de ser engullidos por el enorme edificio (Chillida 1990).

Un espacio infinito que parecía querer devorarnos para engordar sus muros, y que nos hizo pensar que quizás este fuese el motivo de que el dibujo de la Catedral de Sevilla haya sido tan poco prolijo a lo largo de su historia, una planta por siglo (Jiménez 1997). Me gustaba pasear por aquel lugar cargado de historia, recrear con el pensamiento su memoria y el paso del tiempo, pero sobre todo me gustaba pasear sin rumbo, perderme al azar desprovisto de planimetría, con la extraña sensación de deambular, a ciegas, por el interior de un territorio infinito. A pesar de las apariencias, el espacio único y fluido de la Catedral de Sevilla encierra multitud de lugares imposibles, que no forman parte de las estancias y recorridos habituales, cuya experiencia resulta de una emoción abrumadora. Ningún espacio que haya visto o estu-

diado con posterioridad ha dejado en mí una sensación parecida. En sucesivos viajes he tenido la oportunidad de conocer obras bellísimas, edificios de proporciones perfectas, espacios casi sagrados, mediadores entre el hombre y el universo, pero ninguno ha supuesto para mí un estímulo similar al acontecido durante esos días en Sevilla.

Poco a poco comenzamos a familiarizarnos con el edificio, y aunque éramos conscientes del encargo, fuimos acumulando dibujos. Las plantas que íbamos elaborando nos ofrecían una cierta seguridad y se mostraban como herramientas útiles para la representación del espacio, pero insuficientes para recoger algunas sensaciones que habíamos descubierto en nuestros paseos sin rumbo. Decidimos dejarnos llevar y explorar por nuestra cuenta los tesoros que aquel edificio mantenía celosamente ocultos. Casi al azar fuimos confeccionando otra planimetría, topografías imposibles, lugares sin límites, además de olores, sonidos y sensaciones. Dibujaba lo menos común, lo menos evidente, para después descubrir, al superponerlos con la planimetría convencional, relaciones insólitas: podíamos haber pasado cerca del altar mayor



4. Las cartografías del espacio oculto, abiertas por la exploración realizada en la Catedral de Sevilla. Máscaras negras. Interior del mueble Órgano de la Epístola. Dibujos y fotografías inéditas realizados por el autor, 2015. Durante semanas tuvimos la oportunidad de trabajar en el interior de estas cajas de aire, de observar a hurtadillas el ajetreo del edificio, de asistir desde aquí dentro a misas y eventos; de aprender de este mundo repleto de formas y soplidos convexos. La forma de este espacio es el silencio

4. Hidden space cartographies, opened by the exploration carried out of the Cathedral of Seville. Black masks Interior of the organ. Unpublished drawings and photographs made by the author, 2015. For weeks we had the opportunity to work inside these air boxes, to observe stealthily all the building's hustle and bustle, to attend mass and events from within; to learn from this world full of convex shapes and air blows. The shape of this space is silence

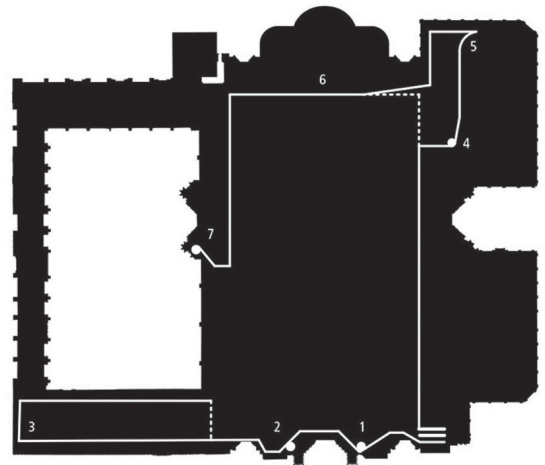
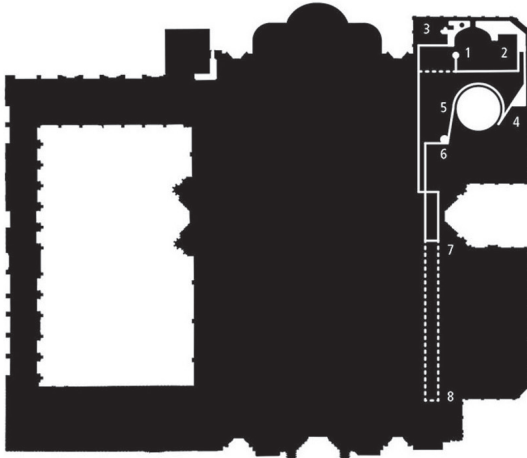
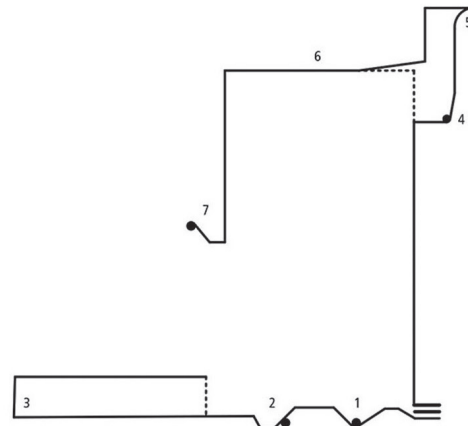
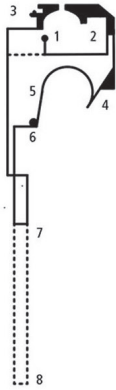
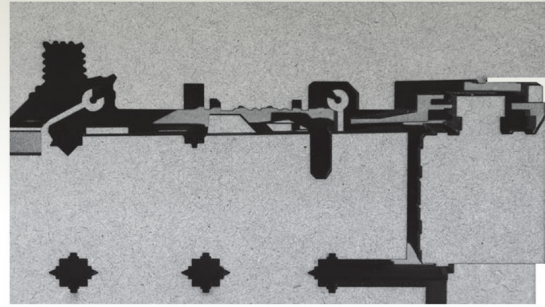
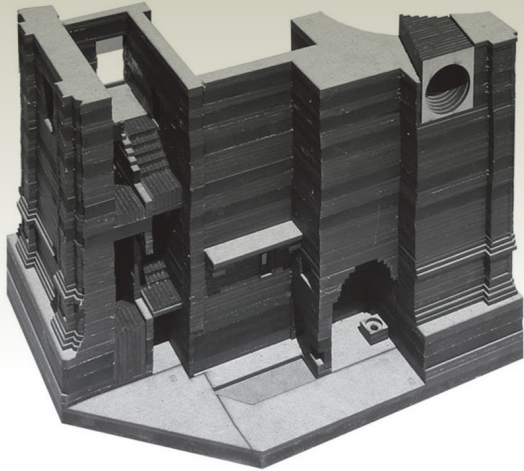
sin saberlo, ocultos entre las hojas de un grueso muro, o deambular suspendidos a 30 metros del suelo por el interior de un exuberante mueble de madera que había resultado ser la caja barroca del órgano del Evangelio (Fig. 4).

Comenzamos a descubrir la dificultad del dibujo para representar estos espacios. Si bien hay dibujos que reflejan con facilidad y exactitud el espacio físico, no encontramos representación posible para esta sensación. Estos espacios podían ser descritos, pero difícilmente dibujados, de ahí la importancia de aquel cuaderno. Unos dibujos que convenimos en llamar mapas del espacio oculto, que se volvieron esenciales para conocer el espacio en toda su complejidad: la topografía sinuosa del suelo de una habitación –a modo de exuberantes senos– era representada por infinitas perforaciones como si de un fondo marino se tratase; el interior de un grueso muro se grafiaba como un imán atrae a las virutas de hierro para asociarlas en líneas convergentes; una red de líneas extraordinariamente finas indicaba las corrientes de aire y los vientos dominantes; o la consistencia de un muro se descubría al superponer sus múltiples capas. Pero re-

cuerdo como los dibujos más emocionantes los mapas de salvación, aquellos que mostraban lugares en los que la expedición se había sentido segura, islas desiertas en las que había desaparecido nuestra incertidumbre al descubrir un lugar ya conocido (Serres 1991).

Pero aquellos dibujos no mostraban la realidad del espacio. Aquello que habíamos rellenado de negro nos tenía reservada una experiencia inolvidable, que condicionaría nuestra percepción de la arquitectura desde aquel instante. Una tarde, después de nuestra jornada de trabajo, descubrimos que el grueso muro que habíamos rayado en nuestro dibujo como una masa homogénea era en realidad un muro poroso. La piel se había convertido en un espacio en profundidad, y lo más importante, en un lugar. Habíamos entrado en un espacio insólito, nos habíamos apropiado de un territorio que hasta ahora había sido vivienda exclusiva e irracional de monstruos, fantasmas y personajes de ficción. Un lugar vetado al visitante, un espacio imposible, negativo del muro. Un lugar esponjado, vacío y deshabitado, un muro doble al que accedimos por un pequeño hueco encontrado en la cubierta.

which became essential to know the ambit in all its complexity: the sinuous topography of a rooms floor –as exuberant white breasts– was represented by infinite spot heights as if it was a seabed; the inside of a thick wall was represented like a magnet that attracts iron filings to associate them as converging lines; a network of extremely fine lines indicated air currents and prevailing winds; or a space was named after the treasure discovered in it. But I remember the most beautiful drawings *salvation maps*, those that showed parts of the route where the expedition had felt safe, deserted islands where our uncertainty had disappeared to find a place already known. (Serres, 1991), But those pictures didn't show the spaces reality. What had been filled in with black had us reserved an unforgettable experience, which would from that moment condition our perception of architecture forever. One evening, after our day's work, we discovered that the thick wall that we had drawn as a homogeneous mass was actually an exfoliated wall. The building's skin had become a space with depth, and most importantly, a place of its own. We had entered an unusual space, appropriated a territory that until now had been the exclusive and irrational home of monsters, ghosts and fictional characters. It's a place that's forbidden for the visitor, an impossible and negative space in the wall. A foam-like, empty and uninhabited place, a double wall which we accessed through a small hole found up on the roof. We had entered a new reality, complementary to the space that we were drawing, but essential for understanding the complexity of the building. A small hole in the outside of one of the enclosures, probably to analyse its



5

condition, gave access to the interior of the wall from the roof. I remember that feeling of instant blindness, accompanied by a few moments of immobility with both hands gripping the inside of the wall, normalizing our breathing to adapt to the space's conditions: dark, intense and cold air, accompanied by a haunting sound of depth and emptiness. It was like the air you breathe in when you walk into a spa, dense and humid with a strong smell produced by the evaporation of its particles (Fig. 5). These cartographies of the unseen, neatly recopied for this research, provide us with

Habíamos entrado en una nueva realidad, complementaria al espacio que estábamos dibujando, pero esencial para entender la complejidad del edificio. Un pequeño agujero practicado en el exterior de uno de los cerramientos, seguramente como cata para analizar su estado de conservación, nos dio acceso al interior del muro desde la cubierta. Recuerdo esa sensación de ceguera

instantánea, acompañada por unos instantes eternos de inmovilidad con las dos manos aferradas al interior del muro, normalizando la respiración hasta adaptarnos a las condiciones del espacio: oscuridad, un aire intenso y frío, acompañado de un sonido inolvidable a profundidad y vacío. Era un aire como el que se respira cuando uno entra en las termas, denso y húmedo, con un



5. Exploraciones en la Catedral de Sevilla, 1989, 2015. Dibujar sin los ojos. La línea blanca, guía de nuestro movimiento durante las inmersiones, se abre paso en una sombra densa, negra y ciega.

[i] Día 2, jueves 09.03.89. Retales de espacio. Da origen al levantamiento de la escalera construida por Hernán Ruiz en uno de los intersticios de la Sala Capitular. longitud: 352,65m. duración: 1h 30'. Maqueta DM desmontable, elaborada por el autor (col. Alejandro Vidal)

[d] Día 3, viernes 10.03.89. Grieta vertical en fachada y triforio inferior. Da origen al objeto de dm realizado con motivo de esta investigación: El muro como grieta. Territorio de experimentación vertical. longitud: 525,20m. duración: 2h 45'. Maqueta DM desmontable, elaborada por el autor (col. Alejandro Vidal)

5. Explorations in the Cathedral of Seville, 1989, 2015. Drawing without eyes. The white line, the guide of our movement during the dives, makes its way through a black and dense shadow.

[i] Day 2, Thursday 09.03.89. Remnants of space. It gives rise to the elaboration of the staircase built by Hernán Ruiz in one of the interstices of the Chapter House. Length: 352.65m. Duration: 1h 30'. Demountable DM model, made by the author (col. Alejandro Vidal)

[d] Day 3, Friday 10.03.89. Vertical crack in facade and lower clerestory. It gives rise to the DM object made for this investigation: The wall as a crack. Vertical experimentation territory. Length: 525.20m. Duration: 2h 45'. Demountable DM model, prepared by the author (col. Alejandro Vidal)

olor intenso producido por la evaporación de sus partículas (Fig. 5).

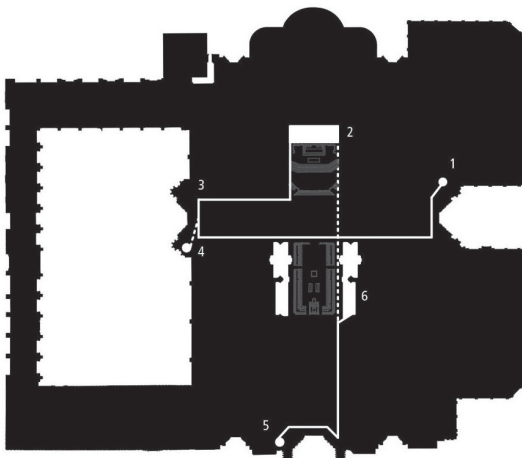
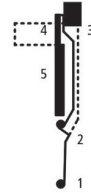
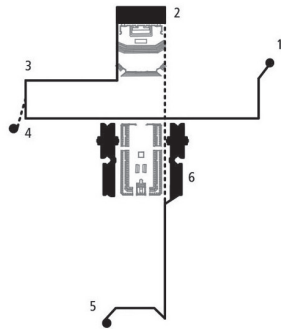
Estas cartografías de lo oculto, pasadas a limpio con motivo de esta investigación, nos proporcionan un buen ejemplo de esta capacidad del dibujo para desvelar las cualidades del espacio global o ergonómico, nos referimos al conjunto de espacios donde el hombre puede estar, desde el interior de un muro hasta la habitación de un palacio. Estas nuevas Cartografías de la Catedral de Sevilla tratan de dibujar itinerarios parciales que comprenden tanto las naves de la catedral como espacios complementarios de la misma: cámaras de aire, interiores de muebles (coro y retablos) o pasadizos entre las bóvedas, concediéndole al edificio la cualidad de una materia compacta, representada por una sombra negra. Los dibujos desvelan sobre el conjunto una secuencia de líneas, puntos y espacios arquitectónicos reconocibles. Manteniendo como

vacío inicial, sin materia, el Patio de los Naranjos de la antigua Mezquita Mayor de Sevilla, cada dibujo identifica un itinerario. Diríamos que con nuestro movimiento y nuestra mirada construimos un edificio diferente compuesto de materias fluyentes, corrientes de aire, el humo de las velas, el olor de la humedad, penumbras luminosas; de todo ello nos dan razón estos dibujos que comparados con los dibujos en planta que nos habían sido encargados, muestran la capacidad de esta sustancia oculta, primaria y continua para producir interpretaciones diferentes, y por tanto transformaciones nuevas.

Recuerdo que permanecemos así durante varios minutos hasta acostumbrar la pupila a la luz interior y vislumbrar el espacio como una extraña sustancia que fluía entre la topografía oscilante de las caras interiores del muro. Aquí, sumergidos en el vacío, la calma interior había domado la velocidad y el tiempo exterior. Un lugar casi infinito, una estrecha ranura, un lugar tranquilo de movimientos lentos y acrobáticos que nos obligaba a andar agachados o de lado pues, aunque las dimensiones medias eran de unos noventa centímetros por diez metros, la oscilación de las caras interiores nos aprisionaba dentro de la materia. Habíamos perdido la noción de plantas y niveles para adentrarnos en otro mundo, desprovisto de coordenadas cartesianas. Una métrica a inventar que permitiera situarnos en este espacio del vértigo y los peligros. Sin patrón, ni norma, sin modelos previos, mapas de nuestras propias experiencias: cartografías del espacio oculto.

Alojados en los intersticios de la materia, en la desviación geomé-

a good example of the ability of this type of drawing to reveal the qualities of a global or ergonomic space, we refer to the spaces where a human can be, from the interior of a wall to a palace room. These new Cartographies of the Cathedral of Seville try to draw partial itineraries that include both the nave of the cathedral and complementary spaces such as: air chambers, furniture interiors (choir and altarpiece) or passages between the vaults, granting the building with the quality of a compact matter, represented with a black shadow. The drawings reveal a sequence of lines, points and recognizable architectural spaces. Maintaining as an initial emptiness, without matter, the "Patio de los Naranjos" of the old Major Mosque of Seville, each drawing identifies an itinerary. We could say that with our movement and our gaze we built a different building formed by flowing materials, air currents, candle smoke, the smell of humidity, luminous penumbra; all of this is what makes these drawings possible and comparing them to the other drawings that had been commissioned, show the ability of these hidden substances, primary and continuous to create different interpretations, and therefore new transformations. I remember I stayed that way for several minutes to accustom the pupil to the interior's light and envision space as a foreign substance flowing between the oscillating topography of the inner faces of the wall. Here, immersed in an empty space, inner calmness had tamed the speed and outside time. An almost infinite, a narrow slot, a quiet, slow-moving and acrobatic space forcing us to walk while crouching or walking side-ways even though its average dimensions were about ninety centimeters by ten meters, the oscillation of the inner faces of the wall imprisoned us in between its matter. We lost track of floors and levels to get into another world, lacking cartesian coordinates. Something that would put us in a space of vertigo and dangers without patterns, rules or previous models, maps of our own experiences: the hidden space's cartography. Embedded in the interstices of matter, in the geometric deviation between their shapes, there are places impossible to imagine (Colon 1991). Drawing regions filled with black feature locations that belong to the field of fiction and artifice. With the complicity of Jaime Navarro, architect of Seville Cathedral, we have returned to them to take their measurements. Remnants of space with which to complete the official plans of the building (Fig. 6).



6

An Open Conclusion

Now, with the distance that occurs over time, as I try to write this experience I have the feeling that words shrink the ideas. There are words that seem to shrink ideas that in our minds seemed to be limitless, and when the writer tries to express them he feels that they are being reduced to the dimensions of current and banal things. But I also admit that the ideas we feel most important are those that are very close to where our most intimate secrets are locked, as if those thoughts were the trail that leads to a hidden treasure that someone would want to steal.

trica entre sus formas, existen lugares imposibles de imaginar (Colón 1991). Regiones del dibujo rellenas de negro que ofrecen situaciones que pertenecen al ámbito de la ficción y el artificio. Con la complicidad de Jaime Navarro, arquitecto Mayor de la Catedral de Sevilla, hemos vuelto a ellos para tomar sus medidas. Retales de espacio con los que completar la planimetría oficial del edificio (Fig. 6).

A modo de conclusion abierta

Ahora, con la distancia que produce el paso del tiempo, al tratar de escribir esta experiencia tengo la sensación de que las palabras encogen las ideas. Hay palabras que parecen encoger las ideas que en la mente parecían no tener límites, y que cuando el que escribe intenta expresarlas tiene la sensación de que quedan reducidas a las dimen-



6. Exploraciones en la Catedral de Sevilla, 1989, 2015. Dibujar sin los ojos. La línea blanca, guía de nuestro movimiento durante las inmersiones, se abre paso en una sombra densa, negra y ciega.

[i] Día 4, jueves 16.03.89. Vientos y triforio superior. Da origen a una de las cartografías táctiles y al levantamiento del mueble del Órgano de la Epístola. longitud: 287,29m. duración: 2h 15'. Radiografía del interior del órgano. Filamentos de acero. Material inédito elaborado por el autor
[d] Día 5, viernes 17.03.89. Grieta en el tiempo. Da origen al levantamiento de la grieta en la Capilla de la Granada y Puerta del Lagarto. longitud: 189,94m. duración: 0h 55'. Mascara negra cortada en laser, elaborada por el autor (col. Alejandro Vidal)

6. Explorations in the Cathedral of Seville, 1989, 2015. Drawing without eyes. The white line, the guide of our movement during the dives, makes its way through a black and dense shadow.

[i] Day 4, Thursday 16.03.89. Winds and upper clerestory. Originates one of the tactile cartographies and the mapping of the Epistle Organ. Length: 287.29m. Duration: 2h 15'. X-ray of the interior of the organ. Steel filaments. Unpublished material prepared by the author
[d] Day 5, Friday 17.03.89. A crack in time. It gives rise to the drawings of the crack in the "Chapel of Granada" and "Puerta del Lagarto". Length: 189.94m Duration: 0h 55'. Laser cut black mask, elaborated by the author (col. Alejandro Vidal)

siones de las cosas corrientes y banales. Pero también reconozco que las ideas que uno siente como más importantes se encuentran muy cerca del lugar donde se halla encerrado el más íntimo secreto, como si aquellos pensamientos fueran la estela que conduce hacia un tesoro oculto que alguien quisiera robar.

Con el tiempo he llegado a estar convencido de que estos dibujos, que comenzaban siempre por el mismo lugar, suponían la verdadera experiencia del espacio. Cada incursión añadía un nuevo estrato a nuestra cartografía, incorporando recorridos y relaciones nuevas, permitiéndonos dibujar repetidamente el mismo territorio, enturbiando nuestros ojos para descubrir una no visión, una visión borrosa que aceptara un sistema perceptivo en el que ciertos objetos se oculten y se conviertan en el fondo desvaído del territorio que se quiere representar. Un espacio que poco a poco se fue convirtiendo en esencial. Descender cada día al interior de la arquitectura suponía más un paraíso que una cárcel, nos hacía sentir cada vez el

espacio de forma diferente, era otra posición, otro lugar, posiblemente el único con cierta calma.

Me gustaría pensar que estos "dibujos ciegos" son una construcción intelectual, una forma autobiográfica de ver el espacio, un laboratorio para el ensayo con los sentidos. Hace tiempo que estoy obsesionado con la experiencia de ver y dejar de ver, seducido con la idea de lograr una especie de ceguera inducida, de ver con los ojos cerrados. Creo que la buena arquitectura es la que tiene cualidades envolventes que sobrepasan la seducción visual. Por eso debo confesar que este ensayo está dirigido a mostrar un espacio oculto que me ha conmovido. Quiero pensar que este trabajo está enfocado a magnificar la ceguera como el estado ideal para alcanzar un dibujo de raíz fenomenológica.

Quizás, el tiempo consiga reconstruir la intimidad de lo desvelado (García 2007). ■

Referencias

- ALMAGRO, A.: *Atlas Arquitectónico de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla, 2007.
- BOWLES, P.: *Memorias de un nómada*, Barcelona: Ed. Grijalbo S.A., 1990.
- CHILLIDA, E.: *Elogio del horizonte: una obra de Eduardo Chillida*, Oviedo: Progreso editorial, 1990.
- COLON, C.: *Lacrimae. La sevilla imaginaria*, Sevilla: Ed. Alfar, 1991.
- DERRIDA, J.: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Broché, 1991.
- GARCIA, T.: *Cartografías del espacio oculto. Laboratorio de experimentación arquitectónica*. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.
- JIMENEZ, A.: *Cartografía de la montaña hueca: notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1997.
- MORENO MANSILLA, L.: *Sobre la confianza en la materia*, en Revista Circo n52, 1998.
- ROMERO, J.: *Tatiana Parcero: Vestir la piel*, Barcelona: Eneida, 2015.
- SERRES, M.: *Atlas*, Madrid: Cátedra, 1991.

Over time I became convinced that these routes, which always began at the same spot, assumed the real experience of space. Each incursion added a new layer to our maps, routes and added new relations, allowing us to repeatedly draw the same territory, clouding our eyes to discover a "no vision", a blurred vision to accept a perceptual system in which certain objects are hidden and become the faded background of the territory we want to represent. It was a space that for us was momentary, but was becoming essential. By the end of our work it was a place of readjustment, reflection and distance. Descending every day into the architecture was more of a paradise than a prison, each time we felt the space differently, a different position or space, possibly the only one with certain calmness.

I would like to think that these "blind drawings" are an intellectual construction, an autobiographical way of seeing space, a laboratory for the rehearsal of our senses. I have been obsessed for a long time with the experience of seeing and to stop seeing, seduced by the idea of achieving a kind of induced blindness, of seeing with my closed eyes. I believe that good architecture is one that has enveloping qualities that surpass visual seduction. That is why I must confess that this essay is aimed to show a hidden space that has moved me. I want to think that this work is focused on magnifying blindness as the ideal state to achieve a phenomenological drawing. Perhaps, time will manage to reconstruct the intimacy of what has been revealed (García 2007). ■

References

- ALMAGRO, A.: *Atlas Arquitectónico de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla, 2007.
- BOWLES, P.: *Memorias de un nómada*, Barcelona: Ed. Grijalbo S.A., 1990.
- CHILLIDA, E.: *Elogio del horizonte: una obra de Eduardo Chillida*, Oviedo: Progreso editorial, 1990.
- COLON, C.: *Lacrimae. La sevilla imaginaria*, Sevilla: Ed. Alfar, 1991.
- DERRIDA, J.: *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris: Broché, 1991.
- GARCIA, T.: *Cartografías del espacio oculto Laboratorio de experimentación arquitectónica*. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007.
- JIMENEZ, A.: *Cartografía de la montaña hueca: notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1997.
- MORENO MANSILLA, L.: *Sobre la confianza en la materia*, en Revista Circo n52, 1998.
- ROMERO, J.: *Tatiana Parcero: Vestir la piel*, Barcelona: Eneida, 2015.
- SERRES, M.: *Atlas*, Madrid: Cátedra, 1991.