

ACCA

016

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA  
analysis and contemporary communication of architecture  
departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla



**dEGA**  
departamento de EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA  
escuela técnica superior de Arquitectura  
universidad de Sevilla

**Edición**

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica  
Universidad de Sevilla  
<http://departamento.us.es/dega/>  
Avd. Reina Mercedes 2, 41012 – Sevilla

**Director dEGA – Editor ACCA 016**

José Joaquín Parra Bañón

**Redacción ACCA**

Antonio Ampliato Briones  
José María Gentil Baldrich  
Francisco Granero Martín  
Francisco S. Pinto Puerto

- © De la edición, dEGA
- © De los textos, sus autores
- © De las imágenes, sus autores

Diseño: J. J. Parra Bañón  
Maquetación: Pedro Mena Vega  
Impresión: Tecnographic

ISBN: 978-84-697-3447-6  
Depósito Legal: SE 1050-2017

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio sin la autorización previa y por escrito de la dirección editorial y los titulares del copyright. En este volumen con trabajos de investigación universitaria, aunque en cada caso se indica la procedencia de las imágenes, se pueden haber utilizado algunas de las que los autores de los textos pudieran no haber podido identificar a la propiedad de los derechos, o bien han entendido que las imágenes eran de libre uso. En caso de identificar alguna imagen como propia, la propiedad de los derechos puede ponerse en contacto con los editores con el fin de corregir los errores que se detectaran en ediciones posteriores.

Los trabajos de investigación originales que componen este volumen de ACCA han sido seleccionados tras convocatoria pública y sometidos a un proceso de revisión y evaluación por dos expertos universitarios previa a su publicación. Los criterios y los contenidos expuestos son responsabilidad de sus autores.

## ÍNDICE

8-15

Una idea que, con ayuda de una tiza, toma forma  
Galeato del editor (J.J. Parra)

16-45

Marcel Breuer en Gomes da Costa. Correspondencias lingüísticas  
José Joaquín Parra Bañón

46-61

El concurso de 1545 para el Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla  
Alfonso Jiménez Martín

62-77

El comedor de la sede social de la CSE: arquitectura ignorada  
Cristóbal Miró Miró

78-91

Una biblioteca de Babel  
Fernando Díaz Moreno

92-107

Rafael Chirbes: literatura y construcción  
Juan Antonio Espinosa Martín

108-117

En torno a una carta de Matta a Matta-Clark  
Hernán Barría Chateau

118-133

Instalación plástica · Paisaje re-dibujado: el invernadero de Almería  
Eva Luque García

134-143

Hacia un arte de la emoción  
María Josefa Agudo Martínez

144-159

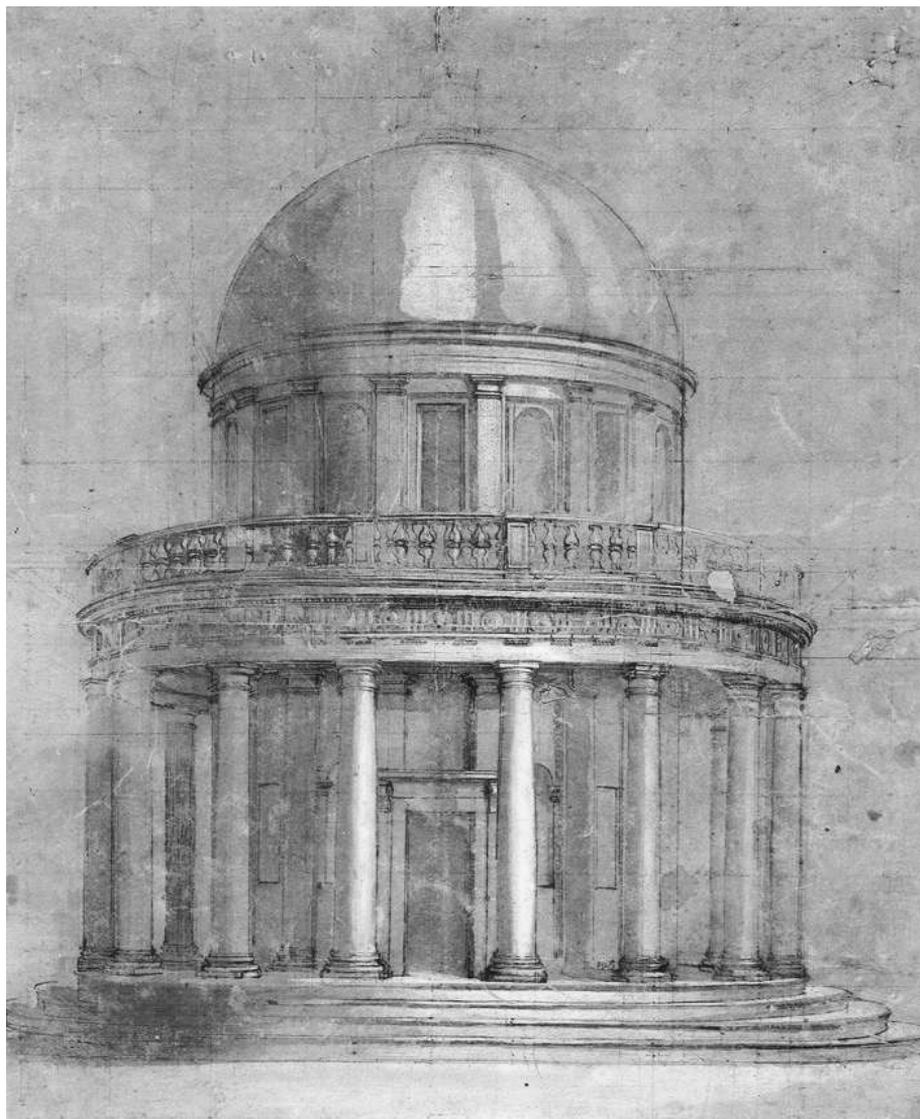
Datos e imagen. La visualización como herramienta arquitectónica  
Patricia Ferreira Lopes

160-177

Autorías y miradas: arquitectos y dibujantes  
Ana Yanguas Álvares de Toledo

178-197

Dimitris en la montaña. Dibujos de tiempo  
Ignacio Fernández Torres



Donato Bramante, *San Pietro in Montorio. Tempietto*. Roma, 1475 (Uffizi)

## AUTORÍAS Y MIRADAS: ARQUITECTOS Y DIBUJANTES

Ana Yanguas Álvarez de Toledo

Profesora colaboradora doctora de la Universidad de Sevilla  
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

ayat@us.es

### RESUMEN

El presente texto acomete un recorrido a lo largo de algunas de las relaciones que se establecen entre Arquitectura y Dibujo, consideradas fundamentales para cualquier aproximación a la arquitectura dibujada. Este acercamiento se produce desde dos vías: la de la autoría, acometida por el autor, el arquitecto y la de la mirada, acometida por el lector, el arquitecto-dibujante, que tras leer perceptivamente, bajo su atenta mirada, arquitecturas ajenas, las dibuja.

Se distingue entre el dibujo de la arquitectura que es, ya, realidad arquitectónica y el dibujo como anticipación y tránsito hacia la arquitectura que aún no es, que será. El dibujo y la arquitectura se aproximan, así, de dos maneras diametralmente opuestas: una que, mediante la percepción, produce dibujos de lo ya existente, estableciéndose vínculos diversos entre ambas realidades, y la otra, que se sumerge en el dibujo utilizándolo como conformador de una realidad futura, hasta su completa definición. La segunda de las maneras enunciadas tiene lugar a lo largo del proceso de producción de la arquitectura, labor genuina del arquitecto, mientras que la primera carece de nomenclatura como ejercicio de una profesión específica.

Arquitectos y dibujantes, podría decirse. Pero el arquitecto, en ambos casos, dibuja, tanto si es autor –arquitecto– de la arquitectura que gesta como si es dibujante de arquitecturas ajenas.

Arquitecturas: de Bramante, el Templo de San Pietro in Montorio; de Utzon, la Ópera de Sydney; de Le Corbusier, la Villa le Lac y de Schinkel, el proyecto para Palacio Real en la Acrópolis, nos acompañaran a lo largo de este recorrido desde la autoría. Dibujos de Michael Graves, Louis Kahn, Eero Saarinen y Le Corbusier muestran algunas de sus lecturas hacia arquitecturas ajenas, sus particulares miradas –instruidas, educadas, formadas– desde dentro de la disciplina, desde la arquitectura.



[1] Michael Graves, *San Pietro in Montorio. Tempietto*. Roma, 1961 (Michael Graves Archives)

## AUTORÍAS Y MIRADAS: ARQUITECTOS Y DIBUJANTES

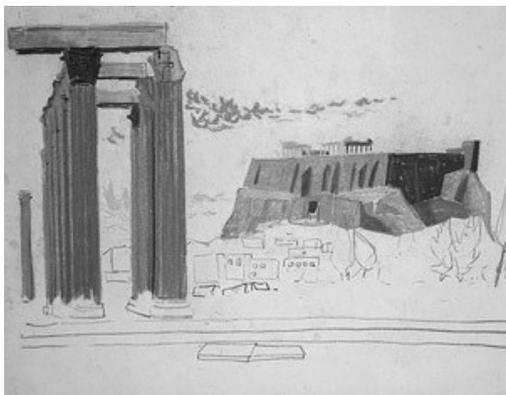
Y así el dibujo, entretejido por esa geometría de las miradas que se truecan en líneas, nos enseña primero a ver como obligada fase para quien busca pre-ver, esto es proyectar. Un doble aprendizaje pues como nos recuerda Miguel Ángel: «es necesario tener el compás en los ojos y no en las manos, esto es la capacidad de juicio, pues las manos pueden trabajar, pero solo el ojo juzga».

Alberto USTÁRROZ, *Algo sobre el dibujo del arquitecto*

Karl Popper establece la existencia de tres mundos: Mundo 1, el de los objetos físicos, Mundo 2, el de los estados mentales individuales y el Mundo 3, el de los productos de la mente humana (Popper, 1996, p.136–138).

Atendiendo a esta clasificación puede afirmarse que la realidad arquitectónica y el dibujo pertenecen al Mundo 1, el mundo de los objetos físicos. Pero tanto la arquitectura como el dibujo son producto de la mente humana, por lo que ambos pertenecerán, también, al Mundo 3. Para enunciar algunas de las relaciones que pueden establecerse entre ambas realidades: arquitectura y dibujo, atenderemos a su pertenencia a los Mundos de Popper. Examinemos algunas de las posibilidades:

Si se considera la arquitectura únicamente en su condición de objeto físico –Mundo 1– y al dibujo se le confieren tanto la cualidad de objeto físico como la de contribución significativa de la mente humana –Mundos 1 y 3– se establecerán relaciones que obtendrán más resultados gráficos que arquitectónicos, dotando al dibujo de una importancia significativa en el seno del proceso productivo de la arquitectura. Si tanto la arquitectura como el dibujo se consideran pertenecientes a los Mundos 2 y 3, pueden establecerse relaciones cuyo contenido será tan arquitectónico como gráfico, confiriéndole idéntico peso a ambos, pues llevará a considerar ambas realidades no como entidades físicas sino como resultados de procesos mentales.



- [2] Louis Kahn, *La Acrópolis desde el Olympieion*. Atenas, 1951 (Colección Sue Ann Kahn)
- [3] Le Corbusier, *Acrópolis*. Atenas, 1911 (Fundación Le Corbusier)

Atendiendo a ello será particularmente interesante el establecimiento de las relaciones funcionales que se producen en el transcurso del proceso de producción de la arquitectura.

Si la realidad arquitectónica se entendiera exclusivamente en su condición de realidad construida –perteneciente, por tanto, al Mundo 1–, quedarían excluidas de ese estudio todas aquellas relaciones que se establecen con el dibujo antes de que la arquitectura se construya, antes de que sea objeto físico y, en consecuencia, se excluirían todos aquellos dibujos que tienen que ver con la arquitectura aún no construida y con los procesos de producción de aquellas que no concluyen en su ejecución física.

La opción que desliga a la arquitectura de su pertenencia al Mundo 1, presenta especial interés, pues si la arquitectura se considera perteneciente al Mundo 3 y el dibujo a los Mundos 1 y 3, es posible establecer las relaciones a lo largo de todo el proceso de producción de la arquitectura.

En este complejo universo de relaciones entre el dibujo de los Mundos 1 y 3 y la arquitectura del Mundo 3, es especialmente significativa la relación que se establece en los inicios del proceso de producción de la arquitectura: en la ideación, donde tanto dibujo como arquitectura –en cuanto que creación– participan del Mundo 2, el mundo de los estados mentales individuales.

Si se considera a la arquitectura tanto un producto de la mente humana, Mundo 3, como un estado mental individual, Mundo 2 y el dibujo en su pertenencia simultánea a los tres mundos de Popper: Mundos 1, 2 y 3, aparecen los vínculos que ligan al dibujo y la arquitectura en el complejo proceso de ideación arquitectónica.

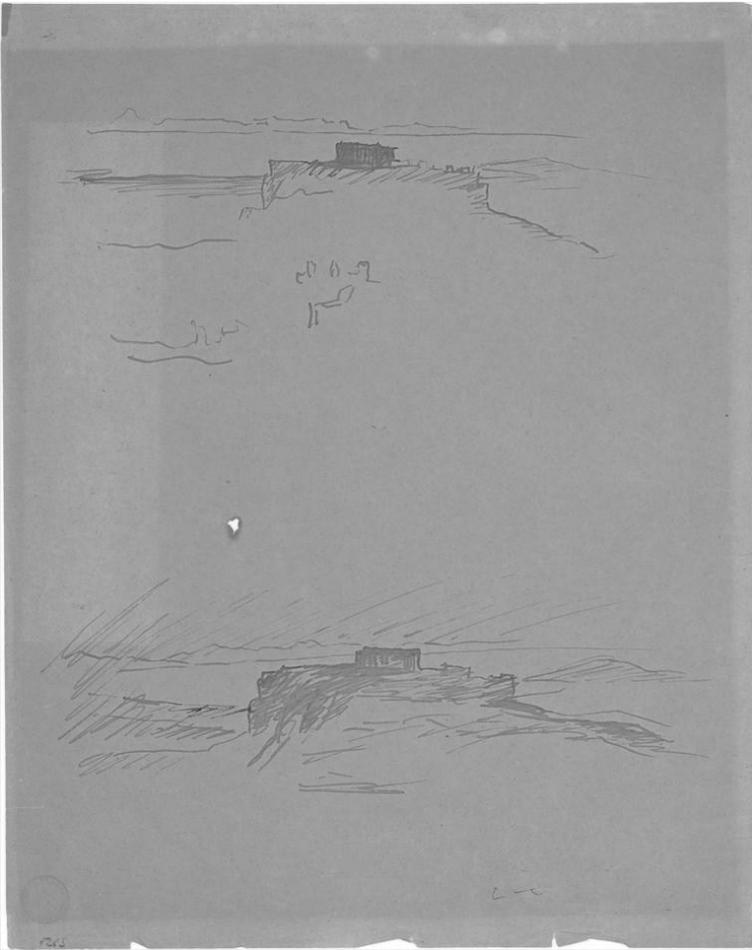
### **Autores: el arquitecto y el dibujante**

De entre todo este complejo abanico de relaciones que se ha establecido entre la arquitectura y el dibujo, veamos, en primer lugar, cómo se relacionan ambas realidades atendiendo a la entidad, física o no, de la arquitectura que se dibuja.

Distinguiremos, así, el dibujo de la arquitectura que es, ya, realidad arquitectónica y el dibujo como anticipación y tránsito hacia la arquitectura que aún no es, que será.

El dibujo y la arquitectura se aproximan de dos maneras diametralmente opuestas: una que, mediante la percepción, produce dibujos de lo ya existente, estableciéndose vínculos diversos entre ambas realidades, y la otra, que se sumerge en el dibujo utilizándolo como conformador de una realidad futura, hasta su completa definición. La segunda de las maneras enunciadas tiene lugar a lo largo del proceso de producción de la arquitectura, labor genuina del arquitecto, mientras que la primera carece de nomenclatura como ejercicio de una profesión específica.

Arquitectos y dibujantes, podría decirse. Y el arquitecto, en ambos casos, dibuja, tanto si es autor –arquitecto– de la arquitectura que gesta como si es dibujante de arquitecturas ajenas.



[4] Le Corbusier, *Acrópolis*. Atenas, 1911 (Fundación Le Corbusier)

Los dibujos reproducidos en las imágenes inicial y [1] ilustran las dos maneras de aproximación a la realidad arquitectónica enunciadas: el arquitecto y el dibujante. En la primera de ellas, Bramante –el arquitecto– dibuja su arquitectura: el *Tempietto*, en un dibujo donde la realidad arquitectónica que será está ya definida, sin poseer aún entidad física, corpórea. En la segunda de las imágenes [1], Michael Graves –el dibujante– dibuja el templete de Bramante, interpretándolo desde su percepción de arquitecto que dibuja una realidad arquitectónica cuya autoría le es ajena.

Aunque es importante señalar que la mera observación de ambos dibujos no permitiría enunciar las dos afirmaciones expresadas, pues el de Bramante bien podría reflejar una realidad arquitectónica ya existente y el de Graves una arquitectura de su autoría. Los dos dibujos podrían pertenecer a una arquitectura en proyecto o expresar una realidad existente. No hay nada en su apariencia gráfica que incline la balanza hacia ninguno de los dos lados. Ser conocedores de informaciones significativas relativas a ambos dibujos: autoría, fecha y lugar de ejecución, confiere el argumento que nos permite formular las dos afirmaciones citadas.

Jean Paul Sartre sostiene que «Debe distinguirse el acto de imaginar del de percibir, no tanto en relación con los objetos a que se dirige, como en relación al acto mismo de dirigirse» (Kearny, 1994, p. 49). En base a ello, las dos maneras de aproximarse a la arquitectura mediante el dibujo, expresadas en los párrafos precedentes, constituirían dos actos bien distintos: el dibujante de arquitecturas ajenas ejecutará al dibujar el acto de percibir y el arquitecto autor el de imaginar. Bramante dibuja una arquitectura que ha imaginado y Graves percibe y dibuja la arquitectura que Bramante imaginó.

El dibujante de arquitecturas ajenas, al dibujar perceptivamente, se vale del sentido de la vista, pues mediante la visión mira, selecciona y elige aquellos episodios formales presentes en la realidad arquitectónica que le guían en la intención de su dibujo.

Ese dibujante percibe la apariencia de la realidad arquitectónica en un lapso de tiempo concreto, bajo unas determinadas condiciones que solo se darán en ese intervalo temporal. Y su percepción también muta, pues, aun producida mediante el canal de la visión, varía según otras circunstancias intrínsecas y cambiantes. Son por tanto, lecturas, interpretaciones, procesos analíticos como todo aquel que implica el dibujar.

Le Corbusier y Louis Kahn miran la misma Acrópolis, pero cada uno la percibe desde su particular percepción, interesándose por unos aspectos concretos de esa realidad. [2], [3] y [4]. Los cuatro dibujos que se muestran tienen en común que reflejan la relación que esa arquitectura mantiene con el lugar donde se asienta: pero mientras dos de las imágenes: [2] de Louis Kahn, y [4] de Le Corbusier, expresan la ubicación elevada de la Acrópolis observada desde la lejanía, el dibujo [3] de Le Corbusier refleja la misma condición de promontorio que la Acrópolis posee, ahora dibujada desde el interior del recinto, expresándola mediante la visión del lugar circundante. Tres miradas distintas, atentas y educadas, ejecutadas hacia la misma realidad.

Existe otra aproximación posible a la realidad arquitectónica que, si bien se produce igualmente de manera perceptiva, es independiente de las condiciones cambiantes que esa realidad posee. Es aquella que persigue percibir, conocer, las cualidades invariantes de la arquitectura que se dibuja.

Y perceptivamente, también, es cómo se genera la mirada analítica en la fase más primigenia del proyecto, anterior incluso a los actos de ideación, e incluso entremezclada con ella, donde no solo se dibuja aquello que se percibe sino que se dibuja ya algo de la futura transformación. En relación a este último tipo de mirada –perceptiva/ imaginativa– son significativas las siguientes palabras de Álvaro Siza:

*¿Qué mejor que sentarse en una explanada de Roma, al caer la tarde, experimentando el anonimato y una bebida de color exquisito?: monumentos y monumentos por ver y la pereza invadiéndonos dulcemente. Inesperadamente, el lápiz o el bic empiezan a fijar imágenes, rostros en primer plano, perfiles desdibujados o luminosos detalles, las manos que las dibujan. Trazos primero tímidos, rígidos, poco precisos, luego obstinadamente analíticos, por momentos vertiginosamente definitivos, libres hasta la embriaguez; después, fatigados y gradualmente intrascendentes. En una pausa de un verdadero viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, ganan capacidades insospechadas. Aprendemos desmedidamente; lo que aprendemos reaparece, disuelto, en las líneas que después trazamos (Sierra, 1997, p. 132)*

El arquitecto dibujante también dibuja, a veces, arquitecturas ajenas que no son aún realidades físicas, que pertenecen a un proceso de producción inacabado donde la arquitectura no ha llegado a ejecutarse. El proceso perceptivo es, en este caso, más complicado, menos directo, solo siendo posible para miradas educadas, pues no se percibe la realidad arquitectónica directamente sino a través de unas expresiones gráficas o, a veces, también plásticas –maquetas– que contienen algunos aspectos de esa arquitectura. Lo usual es que esta relación entre arquitectura y dibujo se produzca cuando la operación proyectual ha finalizado, es decir, cuando la arquitectura ya ha sido dibujada con el máximo rigor, hasta el punto de que, si el proceso no hubiera quedado inacabado, habría podido ser ejecutada a partir de esas expresiones.

Y entraríamos, entonces, en territorios problemáticos: en la eterna disquisición de si la arquitectura dibujada es ya arquitectura o si arquitectura es solo aquella que se ejecuta, que se construye... En un extremo de tal disquisición, Louis Kahn afirma: «Ante todo quiero decir que la arquitectura no existe. Existe una obra de arquitectura. Y una obra de arquitectura es una oferta a la arquitectura en la esperanza de que esta obra pueda formar parte del tesoro de la arquitectura» (Quaroni, 1987, p. 43), quien va aún más lejos de la disyuntiva propuesta, pues personifica la arquitectura en una obra concreta. En el otro extremo de la disyuntiva se posiciona Massimo Scolari que expresa la idea de que la construcción imita a la ideación y es por ello que considera esta última más perfecta que la primera, al afirmar que en el

acto de imitar siempre se produce alguna omisión: «*L'ideazione è sempre più perfetta della costruzione poichè la seconda imita la prima; e non si dà imitazione senza una qualche omissione*» (Scolari, 1982, p. 83).

Retomando los mundos de Popper puede decirse que esta arquitectura dibujada no pertenece aún –en cuanto que arquitectura– al mundo de los objetos físicos –Mundo 1–, aunque sí en cuanto que dibujo. Esa arquitectura dibujada pertenecería, entonces, sin ningún género de duda, al Mundo 3 –productos de la mente humana– tanto en su condición gráfica como en la condición arquitectónica que en ese dibujo subyace, pues aunque no sea aún objeto físico arquitectónico, la ha producido la mente humana.

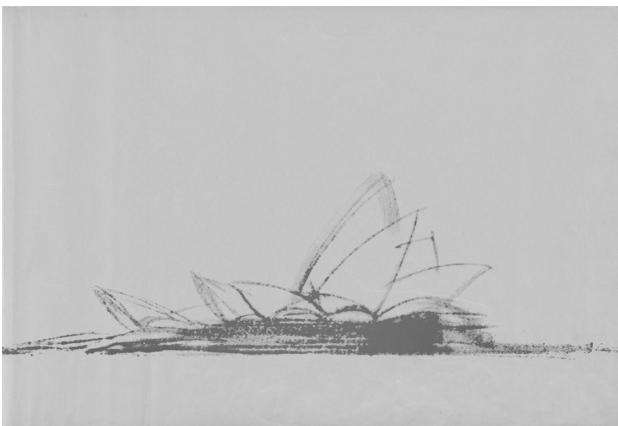
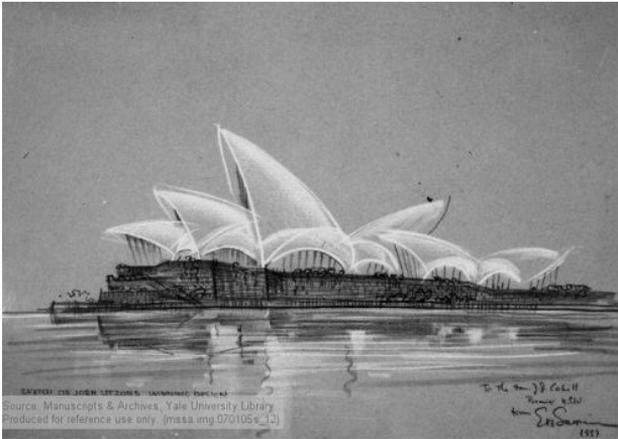
Y retomando a Sartre concluiríamos diciendo que el acto de aproximación y de lectura, ha de ser, en este caso, doble: perceptivo, pues se es lector del dibujo y de sus códigos; y a la vez imaginativo, ya que la mente suplirá –mediante la imaginación– las percepciones directas que esa arquitectura habría tenido de haber constituido una realidad física.

### **Miradas: lecturas y visiones**

Eero Saarinen, miembro del jurado para el Concurso de la Ópera de Sydney, se incorpora tarde a las deliberaciones. A su llegada encuentra realizada una primera selección de propuestas, habiéndose eliminado, ya, algunas de las presentadas al concurso. Saarinen procede a evaluar los proyectos y, eludiendo esa primera selección, analiza todos los presentados, incluso los ya excluidos, entre lo que se encuentra el de Jørn Utzon. En opinión de Eero, el que merece ganar es el de Utzon, y así lo trasmite al resto de los miembros del jurado. La propuesta presentada por el arquitecto danés constaba de doce formatos donde se encontraban dibujadas: plantas, alzados, secciones y una perspectiva desde la escalera de acceso que mostraba el escalonamiento de la plataforma y su parcial cubrición, pero no incluía ninguna imagen exterior del futuro edificio. Es por ello que Saarinen, como parte de su discurso, esgrime un argumento gráfico. Y así, con el objetivo de facilitar el entendimiento del proyecto, realiza un dibujo [6]. En el trascurso de este proceso gráfico Saarinen ejerce de dibujante de arquitectura ajena, con la particularidad de ser esta una arquitectura sin presencia física aún. Eero es un lector con mirada educada y lee los dibujos que Utzon presenta, mirándolos con mirada de arquitecto. Y esgrime su dibujo como su mejor argumento, convincente hasta el punto de que finalmente el proyecto de Utzon gana el Concurso.

Lo acaecido en las deliberaciones del concurso para la Ópera de Sydney nos introduce de lleno en el asunto de la mirada hacia la arquitectura, de sus lecturas, observaciones y visiones.

Habría que distinguir, en primer lugar, entre la mirada instruida, educada, formada y el resto de las miradas, las miradas distraídas, las miradas no atentas, las miradas incultas. En ese sentido Vagnetti apunta cómo los dibujos de arquitectura



- [5] Eero Saarinen, *Opera House Competition*. Jørn Utzon. Sydney, 1957 (Eero Saarinen Collection. Manuscripts & Archives, Yale University)
- [6] Jørn Utzon, *Opera House Competition*. Sydney, 1957 (Utzon Fonden. Aalborg Museum)

producen un “campo gráfico” propio que atrae selectivamente a aquellos temperamentos cultivados en cuestiones gráficas. Las miradas del segundo tipo quedan al margen del interés de este estudio. A la primera de estas miradas pertenece la de Saarinen, a las segundas las de los miembros del jurado para los que dibuja. No es, por tanto, extraño, que Saarinen dibujara su perspectiva, ni que la esgrimiera como su mejor argumento, ni que como tal resultara altamente convincente.

Un año después de ganar el concurso, Utzon presenta el documento conocido como *Red Book*. En su página primera aparecerá el dibujo que se reproduce en la imagen [6]. Los dibujos de Utzon y de Saarinen expresan la misma realidad arquitectónica futura, el primero desde la autoría, desde la imaginación, y el segundo desde la lectura: la mirada educada de Saarinen percibe la arquitectura en proyecto a través de lo que expresan los dibujos de Utzon.

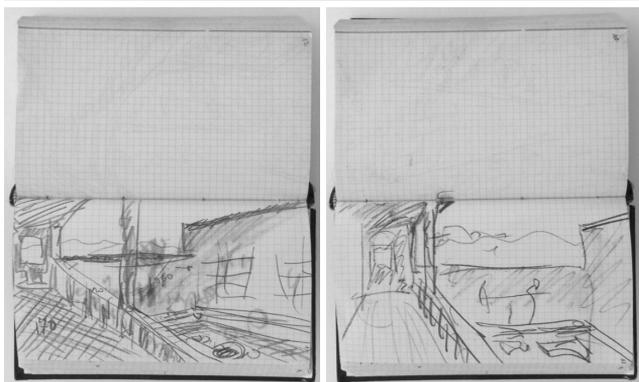
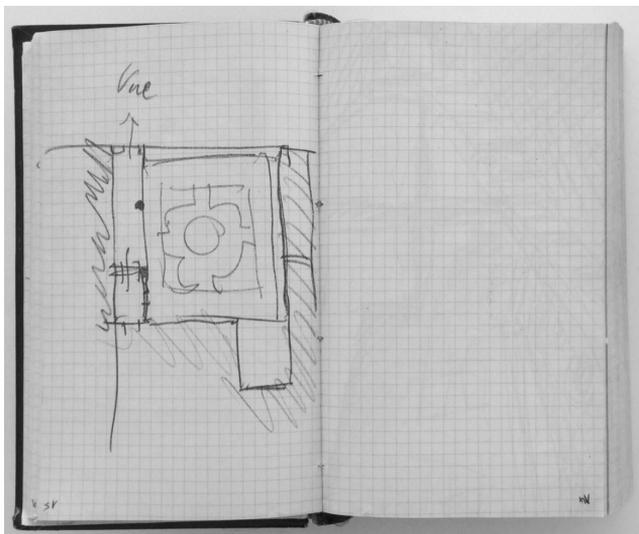
### **Dos miradas**

Retomando la mirada hacia la arquitectura como realidad física, apuntaremos algunas aproximaciones posibles. Esa mirada es siempre perceptiva, pues se efectúa a través del canal de la visión. Así podremos encontrar dibujos que expresan solo las cualidades aparentes, por tanto cambiantes, de esa realidad. Pero ese mirar, ese dibujar la arquitectura del natural, puede ir más allá de la mera percepción visual y produce otros dibujos distintos: dibujos que expresan cualidades invariantes de esa realidad. Al primer tipo se adscribirán, entre otros, los llamados “dibujos de viaje”, tan consustanciales a los arquitectos. Al segundo tipo pertenecen los “dibujos de campo”, que figuran, miden. Son dibujos que expresan: la apariencia o la esencia del objeto arquitectónico. Para el arquitecto, ambos dibujos, denominados “Dibujos o apuntes del natural”, en el primer caso y “Croquis”, en el segundo, difieren en su proceder del entendimiento genérico que se les confiere en el mundo del dibujo no arquitectónico.

A veces estos dibujos ni siquiera están ejecutados en presencia de la realidad arquitectónica que expresan, sino que se realizan en momentos y lugares ajenos al lapso temporal en que aquella fue percibida. Son dibujos-recuerdo, donde la memoria juega un papel crucial, pues ejecuta una labor de selección mucho más profunda que la necesaria para dibujar del natural, ya que será ella misma quien seleccionará, mediante el recuerdo, aquellos aspectos que desea que sean dibujados.

### **Más allá de la mirada**

La mirada del arquitecto, a menudo, va más allá de la mera actitud perceptiva que enuncia Sartre, pues en ella hay ya algo imaginativo, algo que enlazará después con un acto de imaginación posterior: como una idea, como una referencia, o como un detonante para un proyecto futuro o incluso para alguno en curso, gestándose en el seno de la mente creativa del arquitecto. El acto de conocimiento perceptivo es entendido, así, como paso previo para que esa realidad que se dibuja se convierta en



[7] Le Corbusier, *Cartuja de Ema*. Galluzzo, Florencia, 1911 (Carnet 5. Voyage d'Orient. Fundación Le Corbusier)

memoria, en poso arquitectónico que será parte de una imaginación futura. Louis Kahn relata cómo es este proceder perceptivo-imaginativo:

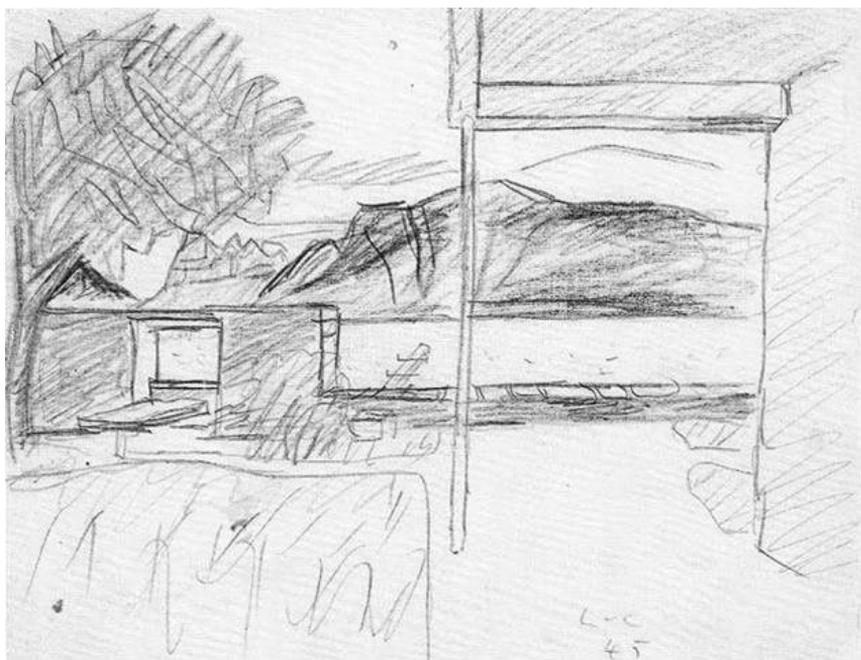
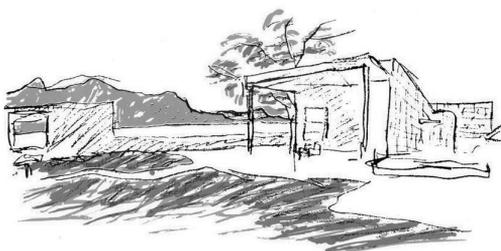
Hace algunos años he visitado Carcassone. Apenas atravesadas las puertas, he comenzado a tomar apuntes y a dibujar, y las imágenes que iba estudiando se me presentaban como sueños realizados. He comenzado a retener atentamente en la memoria, unos después de los otros, las proporciones y los vivaces detalles de aquellas grandiosas construcciones. He pasado todo el día en los patios, sobre las murallas, en las torres, y cada vez tenía menos en cuenta las proporciones exactas, los detalles precisos. Al terminar el día, inventaba formas y colocaba edificios en relaciones distintas respecto de las existentes. El arquitecto parte, como el escultor o el pintor, de una hoja de papel en blanco, sobre la cual fija, paso a paso, las fases del desarrollo de alguna cosa que quiere realizar. Los cuadernos de bocetos del pintor, del escultor y del arquitecto, deberían ser distintos. El pintor realiza bocetos para pintar, el escultor diseña para esculpir, y el arquitecto diseña para construir. (Roca, 2009, p. 60)

Los dibujos que Le Corbusier ejecuta en los “carnets de viaje”, responden igualmente a este proceder. La intención inicial del dibujar como aprendizaje y conocimiento, poco a poco se va transformando hasta convertirse en una fuente de ideas germinales que se reflejarán después a lo largo de toda su obra. En los dibujos de los cinco carnets de “El Viaje a Oriente” (1911) queda patente esta transformación en su forma de dibujar.

Viaje de siete meses mochila al hombro: Praga, Viena, Budapest, Balcanes serbios, Rumanía, Bulgaria, Roumelia, Turquía europea, Turquía asiática, Atenas, Delfos, y Nápoles y Roma, y Florencia. En el séptimo mes (octubre), me encuentro de nuevo en la Cartuja de Ema. Esta vez he dibujado; así las cosas se me han metido mejor en la cabeza... Y en la vida, he partido hacia la gran pelea. Tenía 23 años (Le Corbusier, 1957, p. 12)

Le Corbusier había visitado la “Certosa del Galluzzo”, la Cartuja de Ema en 1907. Esta de 1911 era su segunda visita. Y, aunque en 1907 también realizó dibujos, los de ahora serán distintos. Conocedor de la transformación operada en su mirada y en el dibujo que genera, escribe: «Esta vez he dibujado».

En “El Viaje a Oriente”, Le Corbusier realiza numerosos dibujos de la Cartuja. De entre todos ellos nos interesan especialmente aquellos que reflejan esa mirada interesada: esa que dibuja con una intención concreta, que analiza y dibuja el lugar, el paisaje en que la arquitectura se enmarca. Dibuja plantas y perspectivas de aquellos espacios que suscitan su interés. Dibuja cómo esos espacios se relacionan con el lugar, con el paisaje. En el dibujo de la planta [7], la flecha y el término *vue* posicionan la dirección de la mirada, fijando así el concepto que le interesó al dibujar. Operaciones gráficas que se suman a los dibujos a modo de registros, añadidos para cuando estos se retomen como huellas de la memoria. Y aquello que se expresa en



[8] Le Corbusier, *Villa Le Lac*. Corseaux, 1923 (Fundación Le Corbusier)

el conjunto que forman los apuntes [7], la planta, la flecha y la palabra, dibujados a través de esa mirada que ha registrado el hueco al final del corredor, desde el que se divisan el jardín cerrado y el paisaje de la Toscana, serán rememorados años más tarde en la Villa Le Lac [8].

Una mirada similar a esta descrita se producirá también a través de la ventana que en la Villa Savoye remata la *promenade*: la misma manera de mirar el paisaje enmarcándolo.

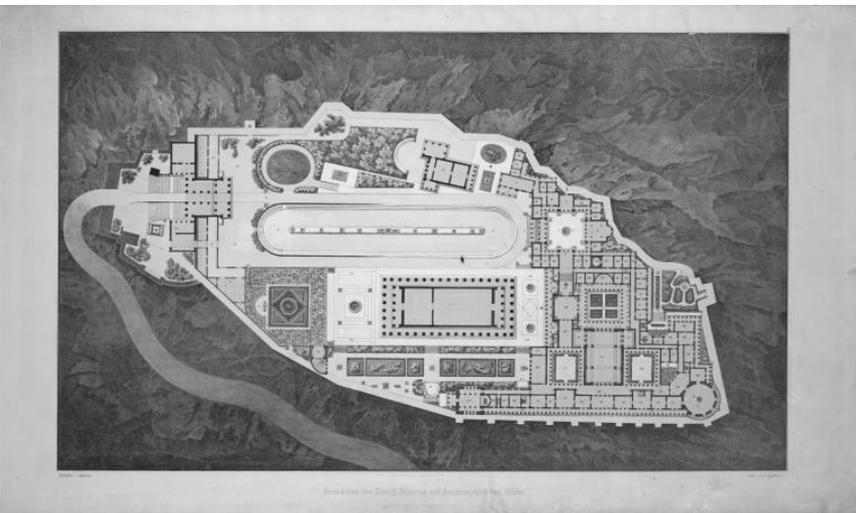
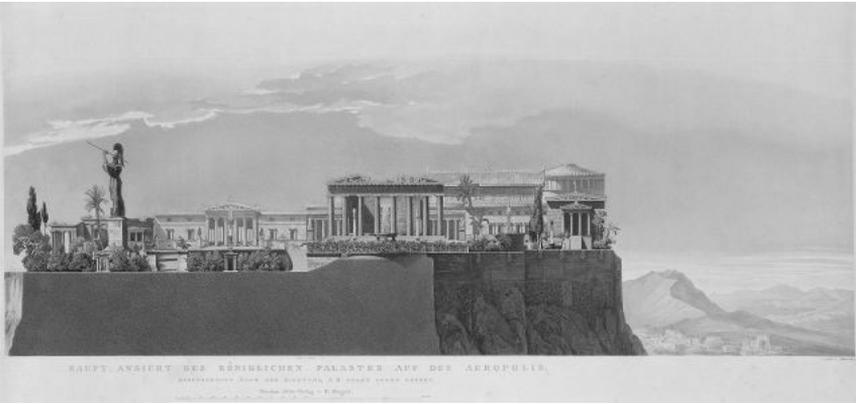
Idéntica mirada a la que vemos en la Acrópolis. Aproximarse al lugar de una manera progresiva: mirar, dibujar primero desde la lejanía [4]. Y dibujar, después, los templos. Dibujar el templo: el Partenón, como elemento que enmarca el paisaje, enfatizando, por encima de todo lo demás, el lugar [3].

Al dibujar Pompeya repetirá este mecanismo, mirando frontalmente: a cubierto, desde la columnata del Templo de Júpiter, hacía el foro; detrás aparecerá el Vesubio como protagonista del paisaje. Podríamos considerar, por tanto, los dibujos de la Cartuja de Ema como los precursores de una mirada. De una mirada atenta, instruida, una mirada de arquitecto, que traspasa la mera percepción de lo que ve, una mirada que es, ya, transformadora.

En 1929, de viaje por América del Sur, impartiendo conferencias, Le Corbusier citará la Cartuja como un lugar de revelación iniciática. No solo en cuanto a su manera de mirar el lugar, el paisaje; sino también en su apercibimiento de la Cartuja como vivienda, como Ciudad Moderna, con la celda como unidad espacial base de esta ciudad:

La célula a “escala humana” está en la base. Permítanme que les muestre por qué caminos y cómo a través de veinte años de curiosidad atenta, han llegado unas certidumbres. El origen de estas indagaciones, por mi cuenta, se remonta a la visita de la Chartreuse d’Ema, en los alrededores de Florencia, en el año 1907. En aquel paisaje musical de la Toscana, vi una ‘ciudad moderna’, que coronaba una colina. La más noble silueta en el paisaje, la corona ininterrumpida de las celdas de los frailes; cada celda tiene vista sobre la llanura y tiene salida a un jardincillo en pendiente completamente cercado. Creí no poder encontrar nunca más una interpretación tan alegre de la vivienda. La parte trasera de cada celda se abre por una puerta y un portillo y da a una calle perimetral. Esta calle está cubierta por un arco: es el claustro. Por ahí funcionan los servicios comunes –el rezo, las visitas, la comida, los entierros–. Esta “ciudad moderna” es del siglo XV. La visión radiante me quedó fijada para siempre. En el año 1910, de regreso de Atenas, me detuve una vez más en la Cartuja. Un día, en el año 1922, hablé de ella a mi asociado Pierre Jeanneret; en el dorso de un menú de restaurante, hemos dibujado espontáneamente los “inmuebles-villas”; la idea acababa de nacer (Le Corbusier, 1930, p. 91–92)

Esta mirada de Le Corbusier y los dibujos que a través de ella se producen son experiencias cognoscitivas que suscitan procesos imaginativos posteriores, ideaciones, constituyéndose así en registros de su particular almacén de memoria.



[9] Karl Friedrich Schinkel, *Projecto para Palacio Real*. Acrópolis, Atenas, 1845 (Staatliche Museen zu Berlin)

Para finalizar este recorrido por las autorías y las lecturas de la arquitectura, se apunta una tercera aproximación entre arquitectura y dibujo, que se concreta en aquellos proyectos desarrollados sobre una realidad arquitectónica físicamente existente. Ahí la percepción y la imaginación se sucederán, secuencialmente o no. Y a la vía inicial de conocimiento perceptivo de la arquitectura sobre la que se actúa, se superpondrá después la vía de la imaginación en el momento del proyectar. Ejemplo de ello son los dibujos que Schinkel realiza para el proyecto de Palacio Real en la Acrópolis de Atenas. Y esa Acrópolis de Schinkel nada tiene que ver con la que hemos visto dibujada por Le Corbusier y por Kahn, pues para llegar a esos dibujos, Schinkel ha debido experimentar primero un conocimiento perceptivo para continuar, después, con el proceso imaginativo del proyectar [9].

#### REFERENCIAS

- LE CORBUSIER. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris: 1930.  
– “Unités d'habitation de grandeur conforme”. En *FLC*, 1 avril 1957, A(3).
- KAHN, Louis, “Notebooks and Drawings”, [1962]. En ROCA, Miguel Ángel, *Louis Kahn. Arquetipos y modernidad*. Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- KEARNY, Richard. *Poetics of imagining, From Hursel to Lyotard*. London: Harper Collins Academic, 1994.
- POPPER, Karl. *El universo abierto*. Madrid: Tecnos, 1996.
- QUARONI, Ludovico. *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*. Madrid: Xarait, 1987.
- SCOLARI, Massimo. “Considerazioni e aforismi sul disegno”, *Rassegna* n.º 9, marzo 1982.
- SIERRA, José Ramón, *MANUAL de DIBUJO de la ARQUITECTURA, etc. Contra la Representación*. Sevilla: IUACC-ETSAS-Universidad de Sevilla, 1997.
- USTÁRROZ, Alberto. “Algo sobre el dibujo del arquitecto”. *Actas VII Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Tomo I. San Sebastián: ETSA-Universidad del País Vasco, 1996.