

# ACCA

017

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

**Edición**

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

**Directora dEGA**

Mercedes Linares Gómez del Pulgar

**Editor ACCA 017**

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: 978-84-09-12804-4  
Depósito Legal: SE 1214-2019

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.



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

# ACCA

017

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

## ÍNDICE

8–16

Tres tratados y trece textos terminales  
Umbral del editor (J. J. Parra Bañón)

18–35

Elogio de la sombra en el cine: notas a Junichiro Tanizaki  
José María Gentil Baldrich

36–53

Dibujos y sepulcros. Notas sobre tres trazados góticos  
Alfonso Jiménez Martín

54–69

Cuestiones de geometría y dibujo de arquitectura  
José Antonio Ruiz de la Rosa

70–83

Del pensamiento y la mano. Una reflexión sobre el dibujo del arquitecto  
Francisco Granero-Martín

84–97

La fotografía como campo de experimentación para la arquitectura  
Inmaculada Guerra Sarabia

98–107

Pas de côtel: genetic images  
María Josefa Agudo-Martínez

108–123

Dibujos, maquetas y viceversa. Usos de modelo y dibujo en la concepción arquitectónica  
Ana Yanguas Álvarez de Toledo

124–137

La dimensión simbólica de las fortificaciones fronterizas. Palimpsestos, hijos de un paisaje relicto  
Juan José Fondevilla Aparicio

138–153

El olivar en Écija: un paisaje olvidado  
Jorge Moya Muñoz

154–171

La iglesia de San Juan de los Caballeros de Jerez en las vistas de  
Hoefnagel (1565), Wyngaerde (1567) y Guesdon (1853–55)  
Manuel Barroso Becerra

172–189

Charles Clifford y Édouard Baldus: similitudes, vínculos y correspondencias  
Pablo Fernández Díaz-Fierros

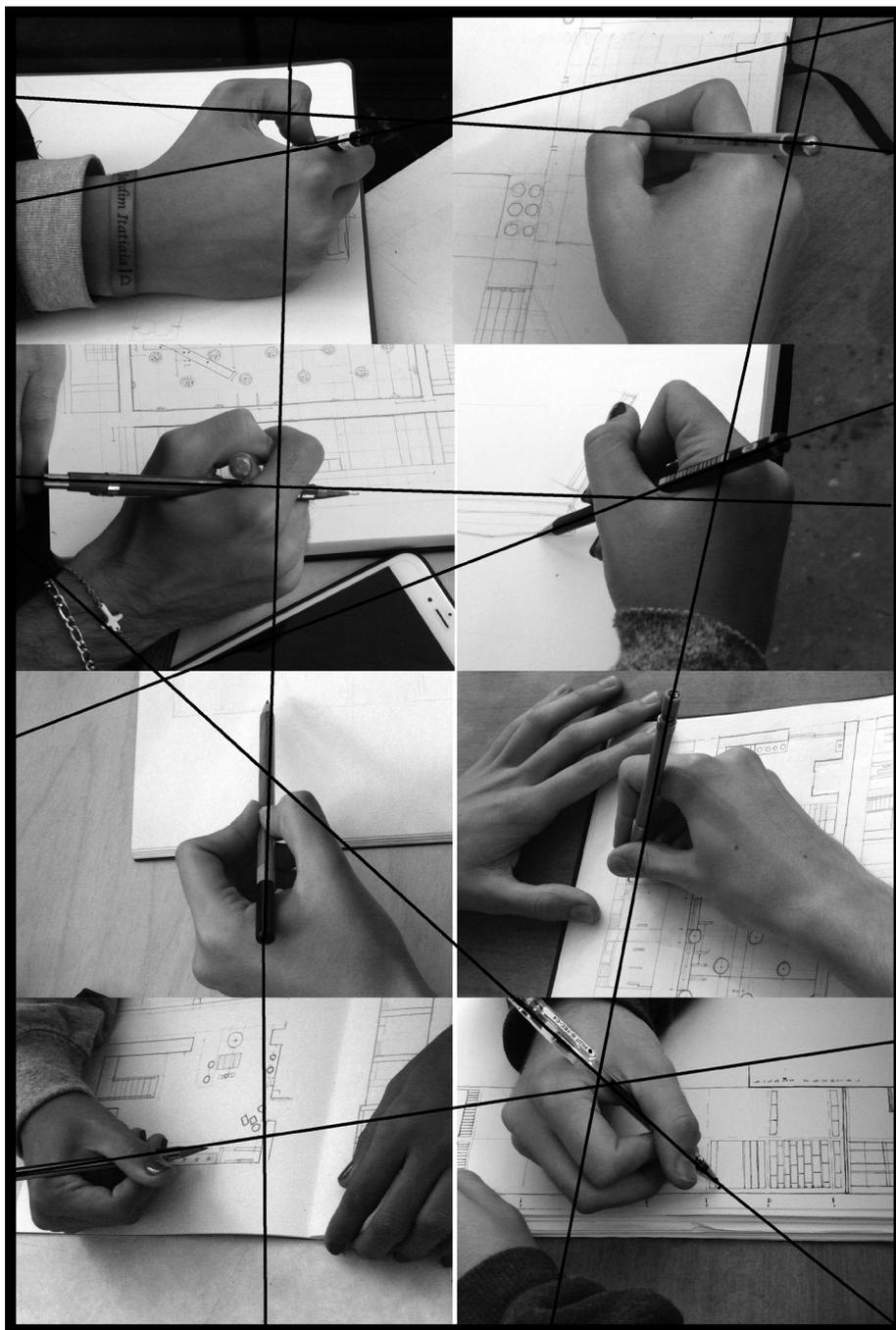
190–213

Tecosa: la fábrica carolinense de Higuera y Miró  
Eva María Daza Rebollo y José Joaquín Parra Bañón

214–232

Didáctica de la arquitectura. Siza, Évora, taller, maqueta, dibujo,  
vanguardia, antigrafiya, parerga, paralipómena, etc.

José Joaquín Parra Bañón



Serie femenina de manos de *Dibujo y vanguardia*, alineadas y enmarcadas, registrando arquitecturas algarvias en el Silo levantado por Manuel Gomes da Costa en 1957 en Santa Caterina da Fonte do Bispo, noviembre de 2017 (© PARRA, 2019)

**DIDÁCTICA DE LA ARQUITECTURA. SIZA, ÉVORA, TALLER,  
MAQUETA, DIBUJO, VANGUARDIA, ANTIGRAFÍA, PARERGA,  
PARALIPÓMENA, ETC.**

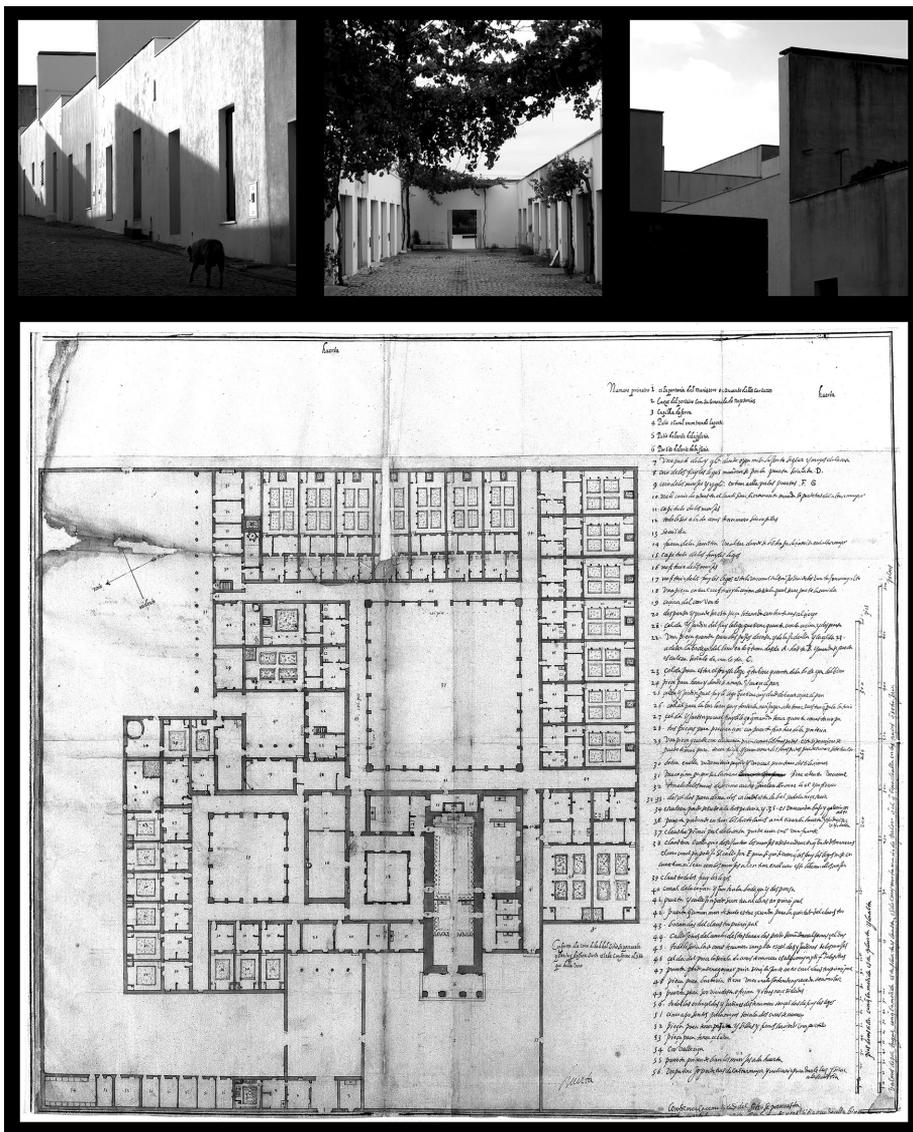
José Joaquín Parra Bañón

Catedrático de la Universidad de Sevilla  
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

[jjpb@us.es](mailto:jjpb@us.es)

RESUMEN

Algunos síntomas útiles para diagnosticar el estado de salud de las escuelas públicas de arquitectura son: el número excesivo de asignaturas de proyectos en los planes de estudio; la abundancia de asignaturas de proyectos avanzados; la proliferación de aulas llamadas «talleres»; la multitud de talleres de arquitectura dedicados a la manufactura de maquetas; el fervor por la tercera dimensión; el abandono del dibujo; el olvido de la Quinta da Malagueira; la ignorancia sobre Francisco de Holanda; la falta de información sobre el amor apasionado entre Gerardo Murillo y Carmen Mondragón; el desprecio por la vanguardia; la ignorancia sobre las Vanguardias Periféricas; el destierro de Flávio de Calvalho; la carencia en las clases de tizas blancas de sección cuadrada; las características de los edificios en los que se imparte docencia; el porcentaje de desempleo de los egresados, la excéntrica diversidad de trabajos que realizan hoy los arquitectos y, sobre todo, la pertinaz incultura y la precariedad de ideas capaces de aglutinar las múltiples manifestaciones de la arquitectura.



Tres imágenes en noviembre de 2018 de la Quinta da Malagueira de Évora (Álvaro Siza a partir de 1974), sobre una planta de la Cartuja de Évora de la BNE (© PARRA, 2019)

**DIDÁCTICA DE LA ARQUITECTURA. SIZA, ÉVORA, TALLER,  
MAQUETA, DIBUJO, VANGUARDIA, ANTIGRAFÍA, PARERGA,  
PARALIPÓMENA, ETC.**

Entre la natividad de Álvaro Siza y la de Francisco de Holanda median cuatrocientos dieciséis años. Ambos son arquitectos portugueses; ambos son escultores, cartógrafos y, a su modo, avezados ingenieros, que, además de ocuparse de la arquitectura, dibujaron y escribieron con asiduidad. Ambos se autoconstruyeron: Francisco de Holanda en Roma, con la ayuda del longevo Miguel Ángel Buonarroti, y Álvaro Siza en la Facultad de Bellas Artes de Oporto, conversando con Fernando Távora y dialogando con los muros de piedra que le salían al paso. También están hermanados por Évora. El primero creció y se educó allí hace cinco siglos, antes de que comenzaran las obras del acueducto de Água de Prata; el segundo levantó, no lejos de él, cerca de la inaccesible Cartuja de Santa María Scala Coeli, en el camino que lleva desde la Porta do Raimundo al Menhir dos Almendres, hace ya cuarenta años, uno de los más significativos y trascendentales conjuntos de viviendas del siglo XX: la Quinta da Malagueira.

Entre las casas arracimadas e hilvanadas por el moderno acueducto de hormigón de la Malagueira y la rehabilitada Fábrica dos Leões hay, circunvalando la *cerca nova*, apenas mil cien metros de distancia. Pero entre las casas albinas de Siza, en la periferia, y el actual acero pulido de la Escola das Artes de la Universidade de Évora, en las afueras, donde antes se almacenaba el grano y hoy los arquitectos del presente forman a los del futuro, hay más distancia que entre el emigrante arquitecto evorense y el internacional arquitecto de Matosinhos, ambos situados a la vanguardia, ambos abriendo veredas, siempre proponiendo caminos.

### *De Aetatibus Mundi Imagines. Évora*

En la portuguesa «Escola das Artes da Universidade de Évora» se estudia arquitectura en el seno del «Departamento de Arquitectura», en el edificio resultante de una reciente y meritoria intervención en la antigua Fábrica dos Leões, llevada a cabo según un proyecto de Inês Lobo y João Trindade redactado el año 2009. En la mañana del dos de noviembre de 2018 se encontraban dentro de sus dependencias dos amables bibliotecarias y, al menos, dos profesores y casi dos docenas de estudiantes, todos asilados en un aula de la segunda planta, ateridos por el frío medioambiental.

El «Mestrado Integrado de Arquitectura» que allí se imparte se cursa en diez semestres, correspondientes a los cinco cursos que abarca la licenciatura. Para la obtención del correspondiente «Grado de Licenciado en Cultura Arquitectónica» es necesario, dice el plan de estudios allí vigente, tener aprobados ciento ochenta créditos ECTS en las que define como «unidades curriculares obligatorias». En los seis primeros semestres se estudian seis asignaturas de «Proyectos» (I, II, III, IV, V, VI): en los cuatro restantes, cuatro asignaturas de «Proyectos Avanzados» (I, II, III, IV). Si se analizan los programas docentes de las escuelas ibéricas resulta obvio que el adjetivo «avanzado» goza hoy en día de un inmenso (aunque vacío e innecesario) prestigio. Si se acepta irreflexivamente el anglicismo que conduce directamente a «Proyectos Avanzados» (la bostoniana School of Architecture + Planning del MIT, en Cambridge, oferta, entre otros, los cursos «Advanced Projects in Art, Culture and Technology» y «Advanced Projects in Design Fabrication») se asume al mismo tiempo que hay otros proyectos que no son avanzados, o bien que están retrasados; proyectos, en cualquier caso, comparativamente deficientes de los que, no obstante, se ocupa la docencia universitaria de la arquitectura ignorando que al buen proyecto no le conviene ni la escolta ni la publicidad del epíteto avanzado. Al fin y al cabo, calificar enfáticamente de avanzado a un proyecto no es más que otro síntoma del innecesario sometimiento de la arquitectura triunfante a la colonización cultural anglosajona.

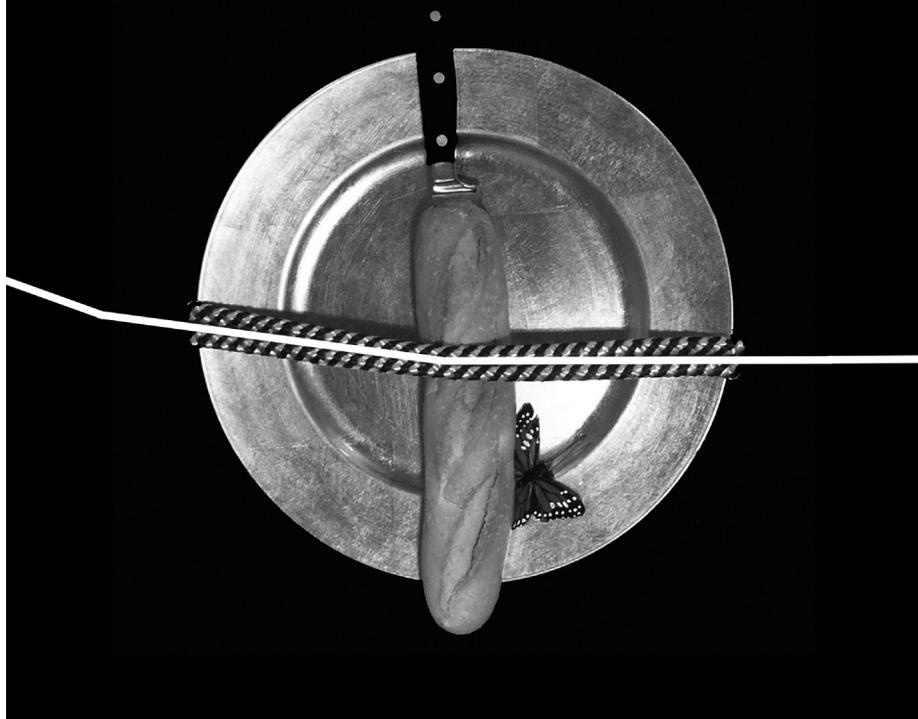
En esta joven y prometedora escuela de arquitectura imparten regularmente docencia diez profesoras y veinte profesores. Del doctorado se ocupa ahora João Luis Carrilho da Graça. Dentro del edificio hay cuatro talleres de similar tamaño, superpuestos unos sobre otros en el ala noreste: rectangulares, repartidos uno por planta, el tercero y el cuarto están conectados por una percutiente escalera de caracol, fabricada con chapas de acero electrosoldadas, que, oscura y exenta, remite a la de la Fondazione Feltrinelli, en Milán, de Herzog y de Meuron. El último y más alto de los recintos usados como taller está situado bajo una cubierta a dos aguas soportada por visibles y estilizadas cerchas de madera. Cada taller es un aula espaciosa, bien y solarmente iluminada desde el exterior a través de grandes ventanas abiertas en los dos lados mayores, amueblada con grandes mesas colectivas de trabajo, todas idénticas y armadas con un recio tablero de madera apoyado en dos ligeras estructuras metálicas que sirven de caballetes extremos. Las mesas pueden montarse y desarmarse

en un instante, y ser desplazadas por el recinto paralelepípedo al libre albedrío de los estudiantes. El lugar se transforma así constantemente (o «febreramente», como propone Jorge Enrique Adoum en *Entre Marx y una mujer desnuda*). Aunque solo hay unas treinta unidades por taller, las mesas imponen su presencia en el espacio y hacen, debido a su tamaño, menguar a las seriadadas sillas formiculares (Arne Jacobsen) y a los largos bancos eclesiásticos que, sin respaldo, se interponen en los pasillos. De cuando en cuando, algún estudiante dramático, gira, tuerce, inclina y levanta uno de ellos y lo convierte en la hipotenusa del cartabón esporádico que, ayudado por el suelo y la pared, desesperadamente forma con él.

### ***El hombre que trasladaba ciudades. Fervor por la tercera dimensión***

Sobre las mesas, en los talleres de la facultad de Évora, predominan las maquetas en proceso de construcción. Grandes maquetas de trabajo que tal vez sigan inacabadas una vez que haya finalizado el curso académico que las exigió. Modelos tridimensionales que comienzan con la intención de replicar, por ejemplo, los acantilados atlánticos de la costa vicentina; o de simular la orografía determinada por el Guadiana en Pulo do Lobo, sobre la cual quizá se proyecte un inoportuno centro de interpretación; o de reproducir la compleja estructura urbana de Siracusa, ciudad donde su catedral se encarnó en un templo griego que aquí apenas mide, modelado con espuma, un centímetro de ancho. Entre las mesas hay máquinas de corte de poliestireno expandido y cientos de planchas albinas de este material cancerígeno, y hay impresoras y trazadores, recortes desechados de papel y de cartón de diverso gramaje, retales de variadas superficies sobrantes, cuchillas oxidadas, esquirlas, pecios de otras arquitecturas miniaturizadas y abandonadas, síntomas o evidencias del fracaso que, como basura, aún no han sido abocadas a la papelera comunal. Apenas hay dibujos: apenas bocetos, croquis, borradores, apuntes del natural. Apenas hay dibujos caligráficos y casi ningún lápiz. Hay algunos planos impresos, mecánicos, tecnográficos, ejemplares, pegados a las paredes o enrollados sobre los tableros, entre los computadores. Vacío, desocupado, el taller alimenta, sin provocar extrañeza, la sensación de que el dibujo de arquitectura podría haber quedado reducido al trazado de plantillas de corte, a mero patronaje textil, a pura delineación industrial.

No es muy diferente la de Évora, ni en el escenario ni en las escenas que en su interior acontecen, a, por ejemplo, la Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño de la Universidad del Bío-Bío, en la distante y chilena ciudad de Concepción, también estructurada en torno al taller como noción docente y como lugar de confluencia de una parte de aquello que tiene que ver con el concepto profesional de arquitectura. Allí, bocabajo y australes, las mesas tienen más y más profundas heridas, producidas por el cúter descuidado y por las tijeras, y son más antiguos sus tatuajes, rotulados con tintas indelebles que evitan definir y ridiculizar los genitales. El taller docente no debiera contentarse con ser un heredero semántico del mítico *atelier* del arquitecto, del espacio de la creación y la gestión en el que el proceso



Tres escenarios del Departamento de Arquitectura de la Escola das Artes de la Universidade de Évora sobre tres agrupaciones alentejanas de cuatro silos (Dos Almendres, en Évora; São Lourenço de Berrocal, en Monzaraz y Água de Peixe, en Alvito) y Patena, pan, cuchillo, cuerda y mariposa (© PARRA, 2019)

arquitectónico sucedía ritualmente, de uno a otro de sus extremos. El taller como lugar de trabajo, ahora usado, aunque no siempre entendido, como recinto en el que sucede semestralmente el proyecto arquitectónico universitario, como el espacio de convivencia de la teoría improvisada y de la manipulación artesanal de la materia que aspira a anticipar la arquitectura reduciendo escalarmente su tamaño.

### ***En medio de ninguna parte. Tizas y casas de muñecas***

Las «aulastaller» de Évora y de Concepción, al igual que las del Milstein Hall de Cornell, en las que en ocasiones, como en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, se echan de menos pizarras en las que mancharse las manos con tiza, se parecen en su contenido modélico a los más exitosos estudios de arquitectura: a los fotografiados, por ejemplo, por Brett Beyer (Libeskind, Richard Meier, OMA), aunque en ellos las maquetas ya terminadas, exquisitas y perfectas, concluidas como impecables bibelots, se exhiben cual rosadas casas de muñecas en las jugueterías de élite, o como los Legos (el de la Fontana de Trevi o el de la Villa Saboye que ahora se comercializan) armados en los estantes de las ubérrimas tiendas propias de esa marca o expuestas para ser admiradas, al igual que la ropa exclusiva en las «boutiques» de la enseña Calvin Klein diseñadas por John Pawson.

Los estudios de arquitectura que se publicitan impolutos, que cuidan escrupulosa y asépticamente su imagen *www*, suscitan cierta añoranza: hacen que los nostálgicos se acuerden de Josef Albers sentado en el suelo del Black Mountain College comentando proyectos de sus estudiantes, o de pie, recolectando con ellos, en las inmediaciones del edificio escolar, coliflores espléndidas o, años después, trazando circunferencias descentradas en una clase de Yale University. Los nuevos y mecánicos talleres de las novísimas escuelas de arquitectura privada desempolvan en ciertos docentes melancólicos la libido por el triángulo incompleto del Pabellón Carlos Ramos levantado por Álvaro Siza en Oporto, en torno a un patio abierto al arbolado que filtra la niebla del Duero. Tal vez un patio, un árbol, una biblioteca con libros impresos o un lápiz bien afilado sirvan para atemperar el desmedido fervor actual por las maquetas, por los modelos virtuales que «jibarizan» la arquitectura y por la tercera y, demasiado a menudo fraudulenta, dimensión. Tal vez Guillermo Vázquez Consuegra, cuando vuelva la vista atrás, se arrepienta de haber colocado a la entrada de su espléndido estudio en el número seis de la sevillana calle Dos de Mayo, en el zaguán visible desde el exterior, sobre una mesa de tamaño imperial, como escaparate, su colección de maquetas familiares y, en su mayoría, metálicas.

Una maqueta es un esquema: simplifica la realidad y evidencia algunos de sus componentes, aunque al alto precio de ocultar todos los demás. La maqueta de arquitectura, en su afán de objetividad, niega la complejidad de la realidad. También su ambigüedad. Es evidente que en una maqueta es más lo que se pierde que lo que se logra: no obstante, en algunas ocasiones, el sacrificio merece la pena. Son buenas maquetas aquellas en la pérdida no suscita el duelo, en las que la renuncia, por opor-



Álbum de Gerardo Murillo, rebautizado por sí mismo como Doctor Atl, retratado, al centro, defendiendo con su cuerpo el Convento de la Merced hacia 1920, México D.F. y durante una excursión fotográfica al volcán Popocatepetl (© PARRA, 2019)

tuna, no requiere justificación alguna: aquellas que, en definitiva, logran que una parte mínima y minimizada de la realidad sea cristalina.

### ***Todos los nombres. Proyectos avanzados***

En la aún pública y andaluza escuela de arquitectura de Sevilla, ampulosa y oficialmente considerada, al igual que otras de las históricas fundadas durante la dictadura, como «técnica» y «superior», se imparte una asignatura denominada «Proyectos Avanzados en Arquitectura». Se imparte, con el mismo rigor con el que se imparte la bendición al final de los ritos fúnebres, en el curso terminal calificado técnicamente como «Máster de Arquitectura» o «Máster Habilitante». Aunque en la escuela de arquitectura de Sevilla no hay lugares docentes que puedan ser considerados talleres, similares a los de Évora, de Concepción o de Cornell, sí hay siete asignaturas que se denominan así: «Taller de Arquitectura». Cada uno de estos llamados talleres, cada uno de los talleres de arquitectura en los que se ha desmembrado la enseñanza de la arquitectura, está conyugado a una palabra que le sirve de lastre: a casa, bloque o infraestructura, en vez de a ventana, habitación o luz, o en vez de a lápiz, papel y tijera.

Además, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, se imparten en la actualidad, entre las veinticuatro asignaturas optativas ofertadas en el «Grado en fundamentos de arquitectura», las asignaturas denominadas «Dibujo y vanguardia», «Dibujo y patrimonio» y «Dibujo y máquina», de cuya docencia se ocupa el personal docente del «Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica». El áspero y equívoco matrimonio forzado entre el sustantivo «dibujo» y los sustantivos «vanguardia», «patrimonio» y «máquina», promovido por la exigencia de títulos sintéticos e impactantes (o por la imposición estratégica de un genio incomprendido que se autoproclamó competente para ponerle un nombre original a todas las cosas), no informa con precisión sobre las relaciones, conyugales o no, que mantienen ambos términos (palabras, por otro lado, vocacionalmente infieles y adúlteras, lascivas y siempre tentadas hacia lo extramatrimonial y proclives al concubinato incestuoso). Los adjetivos «técnica» y «superior» tampoco están, tantos años después, cansados de tan larga convivencia, bien avenidos con el sustantivo «arquitectura», y la expresión «Expresión Gráfica Arquitectónica» no se sabe bien qué significa ya. Las denominaciones bautismales, escritas a la inglesa (con demasiadas y prescindibles mayúsculas), de Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Grado en Fundamentos de Arquitectura, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica, Taller de Arquitectura, Proyectos Avanzados en Arquitectura, Dibujo y Vanguardia, Dibujo y Patrimonio y Dibujo y Máquina (títulos estos que demuestran que la legislación le ha prohibido al dibujo copular con la arquitectura), debieran ser con urgencia replanteadas con la intención de aproximarlas a la realidad, una vez que hemos comprobado dolorosamente que no es posible ajustarlas a la verdad.



Once versiones faciales de Carmen Mondragón [Nahui Olin] (© PARRA, 2019)

A cualquier propuesta de actualización de la docencia de la arquitectura le convendría ocupar de la revisión y adecuación de todos sus nombres: de los nombres propios y enfáticos y de los impropios que, humilde y soberanamente, se contentan con las minúsculas y que renuncian a las comillas y a las cursivas. Si vincular el verbo proyectar al verbo avanzar, o al verbo progresar, o al verbo experimentar, fomenta la banalización de la arquitectura y alienta su imprecisión y su promiscuidad nominal, en su defensa habría que evitar adjetivarlo y, por tanto, que dejarlo desnudo a la intemperie, que es donde siempre se sintió cómodo (el proyecto, como sabían Vitrubio y Konstantín Stepánovich Mélnikov, es lo imposible). Si la palabra «escuela», por el contrario, a diferencia de la palabra «facultad» o de la palabra «departamento», sigue siendo útil para recordar el origen y el propósito de la institución pública, quizá sería conveniente conservarla en su lugar.

### ***Papeles falsos. Dibujo y vanguardia***

En un programa sensato de «Dibujo y vanguardia» que se desarrollara en una escuela de arquitectura (en una hipotética de la cual previamente se habría amputado la palabra «proyecto», por tautológica e innecesaria al entender que todas sus disciplinas tendrían por horizonte el proyecto de arquitectura) debiera de dedicarse un primer semestre (quince sesiones de cuatro horas semanales, correspondientes a seis créditos ECTS), a aprender, mediante la teoría y la práctica, a dibujar una línea: a construir, por ejemplo, una línea recta y continua en medio de ninguna parte. El segundo, si lo hubiera, a la línea heterogénea y discontinua; el tercero, en su caso, a la línea que, liberada de la rectitud, aunque no del rigor, se flexibiliza y se curva y se multiplica; el siguiente, a las líneas que se agrupan y se superponen, que se juxtaponen y se entrecruzan e interfieren unas con otras con la intención de atribuirle apariencia a los límites de la arquitectura. Sin embargo, esta precaria asignatura, exclusiva por ahora de la didáctica de la arquitectura en Sevilla, se dedica cada curso a una cuestión distinta, como por ejemplo a mirar hacia arriba preguntándose por los techos y por las nubes, a indagar en las tormentas definidas con sanguina por Leonardo da Vinci y en los ojos sajados en *Un perro andaluz* para establecer correspondencias entre las bóvedas pintadas por Tiépolo y las cúpulas del Panteón de Agripa, o entre la arquitectura esencial de *Bodas de sangre* y los mocárabes de los Palacios Nazaríes de la Alhambra, o los vínculos entre ellas y los cielos temibles de Étienne-Louis Boullée y la santanderina Casa de la lluvia y lo que puede verse al levantar la vista en las obras más delicadas y sutiles de un Carlo Scarpa, quien en Venecia veía las nubes en el agua. En «Dibujo y vanguardia», y a veces en «Analysis and Contemporary Communication of Architecture», se postula que la mejor arquitectura se encuentra, a menudo, en el lugar más inesperado, donde no es necesario siquiera nombrarla: por esta razón se informa a los estudiantes de que Raymond Roussel publicó en 1914 *Locus Solus* y de que G. Murillo con Carmen Mondragón, que el Dr. Atl y Nahui Olin, trastornaron México con su delirio a principios del siglo XX,

una ciudad donde la transgresión del orden establecido comenzó antes (y fue más intensa) que en Zúrich, en Berlín o en Nueva York.

«Dibujo y vanguardia», extraviada en el último curso, no se dedica estrictamente ni al dibujo ni a la vanguardia, aunque en el aula residual en la que encuentra cobijo se dibuje a diario y se traiga a colación a Marcel Duchamp, a Fernando Pessoa y a Flavio de Carvalho acompañado por Francesco Borromini y por el algarvio Manuel Gomes da Costa, sino a mirar hacia otro lado: debajo de la mesa, dentro del cuerpo, en los lugares donde aparentemente no pasa nada, para descubrir que allí, en el rincón y en la grieta, bajo las sábanas o sobre el papel, es donde sucede todo, donde está el germen y el destino de la arquitectura.

### ***Via Lucis. La escala gráfica y la velocidad de la luz***

En el único proyecto docente de «Dibujo y vanguardia» en vigor se defiende que un dibujo de arquitectura es arquitectura, y que al igual que un proyecto arquitectónico, es una máquina en tensión, un depósito de energía en disposición de ser liberada. Que es el registro de un movimiento que aconteció en el pasado y que, si bien es un lugar, no es un espacio.

Hubo una época en la que un metro era un objeto, una longitud comprensible: en la que la línea que lo expresaba medía la diezmillonésima parte del cuadrante del meridiano terrestre:  $10^{-7}$ . Ahora, sin embargo, según el Sistema Internacional de Unidades, un metro es la distancia que la luz recorre en el vacío durante el tiempo que transcurre en  $1/299792458$  segundos. Hubo un periodo reciente en el que la escala gráfica dibujada en un plano de arquitectura era una relación proporcional que informaba sobre el tamaño de la hipotética realidad respecto a la ficción, una unidad de medida, un concepto espacial, la probable dimensión de un lugar. Hoy, sin embargo, la escala gráfica es un fognazo: una noción temporal; como el pixel, es una cuestión luminosa y, como siempre ha sido el dibujo, desde los caballos de la cueva de Chauvet hasta los minotauros efímeros trazados por Picasso con una linterna, es una porción de energía encapsulada. El dibujo, a través de la luz, ya no es espacio, sino tiempo: la escala gráfica expresada en unidades lumínico-temporales le resta algo de estupidez a la expresión «espacio de tiempo».

También se sugiere que uno de los motivos por los que la arquitectura portuguesa contemporánea está a la cabeza del ranking de la arquitectura universal se debe a que allí, en la Fundação de Serralves y en Santa Catarina da Fonte do Bispo, en vez de llamar «nota a pie de página» a las notas de texto situadas al pie de la página en la que están referidas, las llaman «rodapié».

### ***Manual de pintura y caligrafía. Francisco de Holanda***

El arquitecto portugués formado en Évora, Francisco de Holanda (Lisboa, 1517-84), en sus *Diálogos de Roma*, hizo conversar, entre otros, a Miguel Ángel Bu-

narroti (a quien conoció y al que trató) con Lactancio Tollomei. En la fingida conversación que escenifica en el segundo de sus diálogos, como refiere José Saramago en su *Manual de pintura y caligrafía* (1983), Lactancio le recuerda a Buonarroti que en tiempos de Demóstenes una sola palabra servía para designar a la pintura y a la escritura: que la palabra «antigrafía» aunaba la literatura y el dibujo, la escultura y cualquier forma en la que se ejerciera la pintura, de modo que no había diferencia alguna entre hablar de la escritura de Agatarco y del dibujo de Agatarco ni de discernir entre un apunte del natural de Álvaro Siza y un proyecto de Álvaro Siza.

Los *Diálogos de Roma* conforman la segunda parte de su tratado *Da Pintura Antiga*, concluido en 1548. En la tercera parte del mismo, constituida por *Do tirar polo natural* (1549, traducida al castellano en 1565), el también filósofo humanista, cartógrafo, miniaturista, diseñador de vestuario regio y escenógrafo, escultor y precursor crítico de arte, afirma que aprendió a dibujar y a escribir indistintamente, al mismo tiempo y, lo que no es menos significativo, por sí solo, en la corte evorense del infante Don Fernando, enorgulleciéndose de no haber tenido maestros y de no haber necesitado escuelas de arquitectura, como le sucedió a Borromini y a Le Corbusier, en las que aprender lo que podría ser la arquitectura situándola al margen de la pintura, de la iconografía, de la poética o de la geometría.

El alegato de Francisco de Holanda a favor de la recuperación de los verbos originales y de su significado prístino, ya entonces, y muy a su pesar, en riesgo de extinción, en los que dibujar y escribir no se habían fragmentado y distanciado, también se apoya en la *Retórica* de Quintiliano, quien defendía que para ser buen dibujador había que ser buen escritor, al igual que sucedía en el sentido contrario, al tiempo que negaba la posibilidad de ser lo uno o lo otro si se prescindía de lo otro o lo uno. Francisco de Holanda, del mismo modo que antes había hecho Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, se lamenta de la continua pérdida de palabras, de la inútil merma de significados; este, de que ya no sepamos cada uno de los nombres que antes se utilizaban para denominar a cada uno de los posibles tipos de puerta y, aquel, de que la «antigrafía» se hubiera escindo y trifurcado: de su inútil fragmentación en varias disciplinas dispares y enemistadas. La «antigrafía» es, al fin y al cabo, el lugar donde convergen, o del que emanan entretrejidias, la escritura y el dibujo.

Francisco de Holanda, excepcional dibujante por encargo de fortalezas y de puentes, como evidencia en *Antigualhas*, «antigrafiado» entre 1538 y 1564, e ilustrador de la creación del mundo en *De Aetatibus Mundi Imagines* (*Imágenes de las edades del mundo*), compuesto, dibujado y escrito entre 1545 y 1573, y autor en un mismo año, 1571, de *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*; *De quanto serve a ciência do desenho e entendimento da arte da pintura, na república christã assim na paz como na guerra* y *Da ciência do desenho*, demuestra con sus obras cómo poner en práctica sus ideas unitarias: que el arquitecto dibuja mientras escribe y que escribe mientras dibuja, y que ejerce la arquitectura mientras dibuja escribiendo o mientras



escribe dibujando. Que quien no ha aprendido a leer no sabe escribir, y que quien no sabe escribir, no puede saber proyectar.

En la Biblioteca Nacional de España hay siete obras suyas, cuatro de ellas disponibles en edición digital: las ochenta y nueve páginas del ejemplar *De Aetatibus Mundi Imagines* (es probable que el propio Francisco de Holanda se lo regalase a Felipe II en 1582, durante su viaje a Lisboa, cuando fue proclamado rey de Portugal) miden cuatrocientos quince milímetros de alto y doscientos ochenta y cinco de ancho; encuadernadas con una portada en pergamino, con toques de oro y gouache, son de papel amarillento verjurado, y en ellas las palabras y los dibujos han sido trazados con pincel, pluma, lápiz negro, tinta parda y marrón, y con aguadas de colores y de oro. El libro consta de ciento sesenta y cuatro dibujos. La página número veintinueve contiene el dibujo XX.

En ese dibujo caligráfico puede verse a Adán arrancando la rama de un árbol, no está claro si con la intención de transformarlo en una casa (como propugnan algunos tratados renacentistas de arquitectura disciplinar) o con la de usar la madera para construir una cabaña en las inmediaciones (como sucede en la ilustración que el antógrafo le dedica a Noé). La conversión del indígena inculto, del pecador salvaje en arquitecto, se produce en presencia de Eva, que sentada sobre sus pantorrillas encima de una roca, desnuda, amamanta a un niño que, enfurecido, asfixia con su mano izquierda a una tórtola simbólica. Se trata de Abel, el hijo menor: su hermano, destinado a fundar la primera ciudad, a levantar Enoc en el centro del mito (Félix de Azúa habla de ello en *La invención de Caín*), medio oculto tras ella, levanta su brazo derecho. En esa mano empuña, como si se tratara de un arma, un pequeño palo. Caín posa la otra mano infantil en el hombro de su nutritiva madre, no se sabe si para advertirle de que él también tiene hambre o para decirle que va a ayudar a su padre en las obras de construcción del refugio que necesitan con prontitud (hay enemigos al acecho). Francisco de Holanda grabó en la piedra, ante las rodillas de Eva, sobre el venero en el que abreva una pareja de ánsares, junto al manantial al que se dirigen corriendo dos conejos reproductores, «IN·HAC·LACHRIM·VALLE». Francisco de Holanda viene a decir con ello que el propósito de la arquitectura es trabajar para que el valle de lágrimas deje de ser un valle de lágrimas, o para encauzar las lágrimas fuera del valle, o para darle en el valle a las lágrimas un lugar propio y diferenciado: que la arquitectura procede destruyendo, de un modo u otro, la naturaleza; domesticándola, amputándole una protuberancia para fabricar con ella un arma o para edificar el sistema de defensa que es una casa, así sea construida en el árbol, alrededor del árbol que usa como estructura y como cubierta, o dentro o debajo o lejos de él, con fragmentos de ese árbol sacrificado y extirpado de la naturaleza.

### ***El testimonio de Yarfoz. Estadística y disidencia***

Con toda probabilidad la didáctica debe de alejarse de la provocación de Francisco de Holanda a la misma distancia que debe de colocarse de las interferencias y las

OTRAS FORMAS DIVERGENTES Y CONTEMPORÁNEAS  
DE EJERCER UNA NUEVA ARQUITECTURA

1/3

# ARQUITECTAS ETSA·US EN TRÁNSITO

CUATRO EXPERIENCIAS PROFESIONALES LLEVADAS A LA PRÁCTICA EN CIUDADES  
DIVERSAS POR RECIENTES ARQUITECTAS TITULADAS EN LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Conferencia y posterior debate-conversación el  
martes 9 de enero de 2018 a las 12:30 h  
Salón de actos Manuel Trillo de la Escuela  
Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

presentadas por  
JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN  
intervendrán:

**MARIÁN SÁNCHEZ CALDERÓN** Santiago de Chile / Filadelfia / Santander

**ROSALÍA FENUTRÍA AUMESQUET** Londres / Anantapur / Sevilla

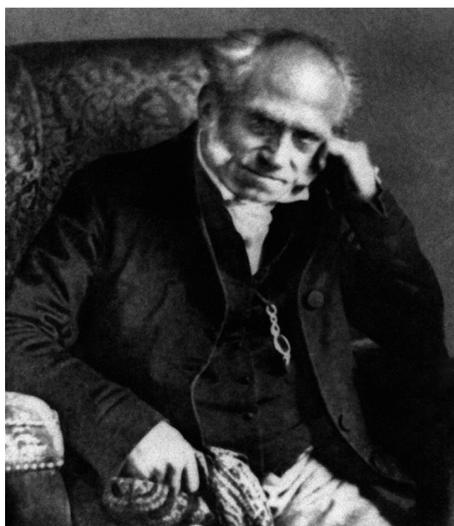
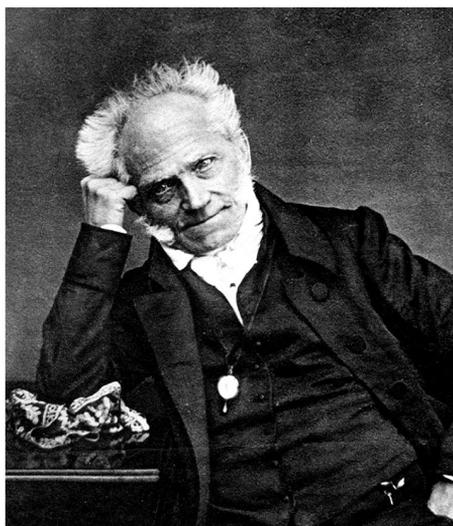
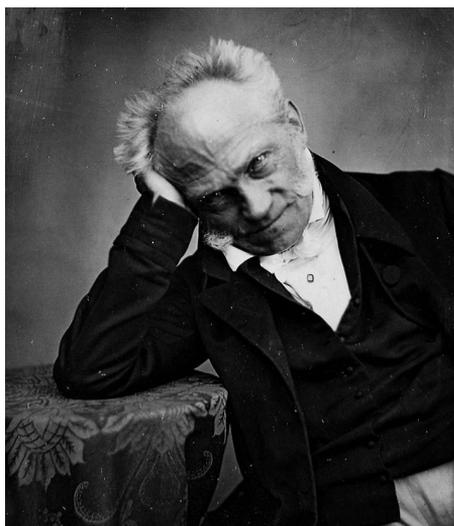
**NATALIA ESCOBAR CASTRILLÓN** Shanghái / São Paulo / Boston

**ROSARIO DOMENECH GÓMEZ** Belo Horizonte / Stuttgart / París

Cartel propagandístico de *Arquitectas en tránsito*, sobre las manos de Marina Abramović, en la ETSAS en enero de 2018 (© PARRA, 2019)

impertinencias de las asociaciones de técnicos y de los colegios y profesionales que quieren gestionar la formación universitaria de la arquitectura. A penas un 15%, según las redondeadas estimaciones más optimistas, de los estudiantes egresados de las escuelas públicas de arquitectura en España, en lo que llevamos de década, se dedica profesionalmente al ejercicio convencional de la arquitectura: a buscar clientes, a lidiar con las normas y las instituciones y a proyectar y a construir edificios. En solitario o en grupo, solo una mínima parte encuentra suficiente trabajo como poner en práctica por sí mismas o por sí mismos aquello para lo que, casi en exclusiva, se formaron durante la carrera: para alimentarse de lo que produce su potencial negocio. De ese porcentaje, apenas dos tercios han podido quedarse en el país que invirtió sus recursos en educarlos y en habilitarlos. El 85% restante, como se demostró en las diversas sesiones del ciclo *Arquitectas en tránsito* celebradas en la ETSAS durante el curso 017-018, ejerce la arquitectura como buenamente puede: unas veces (el 30%) trabajando como delineantes, oficinistas, maquetadores, maquetistas, gestores, comerciales, decoradores, instaladores o recepcionistas en los estudios medianos y grandes, en su mayoría extranjeros, que los emplean con contratos de personal en formación, cuando no bajo el amparo de becas en las que se cobija el fraude de los salarios opacos. Del 55% pendiente, casi el 40% está en paro (el 25.74% del total de los egresados en el curso 2013-14 según el Laboratorio Ocupacional de la Universidad de Sevilla), sin oficio ni beneficio, sobreviviendo, haciendo cuando puede chapuzas puntuales (un informe de solidez al año, una peritación de cuando en cuando, la reforma del piso de un familiar o de un vecino al que ha de cobrarle, cuando lo consigue, la mitad de la mitad de los honorarios mínimos): del otro 15%, unos se dedican a prolongar hasta el infinito su formación (a lo que colabora el negocio inclemente de los másteres, devaluados a la par que narcóticos), otros, a inmiscuirse con diverso éxito en la fotografía, en la escenografía, en la moda, en el interiorismo, en el periodismo, en el funambulismo y en el escapismo y el escapatismo, además de dedicarse a fundar una *startup*, al análisis de tendencias o a dirigir, como hace Eyal Weizman, «Forensic Architecture», empeñada en desmontar *fake news* a través de la construcción de maquetas infográficas que aspiran a verificar, dice su promotor, sucesos. Hay quienes innovan en sectores antes vetados a la arquitectura, como las neurociencias o las estructuras espaciales, o quienes vigilan los cielos como agentes aeroportuarios: todos en general, se sienten arquitectos, y como arquitectas y arquitectos tocan el piano enrollable que venden en cursos *online*, inflan burbujas o arman jaimas, posicionan el trípode de la cámara, autorizan a un Boeing 747 a aterrizar o escriben un artículo o una ponencia o un libro sobre la acidez y los acúfenos. Algunos, incluso, se emplean caritativamente como docentes en la universidad, ocupando los huecos de los que, de una u otra manera, van pereciendo.

El auge y la proliferación de talleres de arquitectura afanados en la construcción de maquetas impecables, o de asignaturas de proyectos avanzados dedicadas a experimentar con las posibilidades del BIM, o el análisis del abigarrado catálogo de



Tres retratos de Arthur Schopenhauer acodado hacia 1852 y uno de Marcel Breuer en 1967  
fotografiado por Ezra Stoller (© PARRA, 2019)

oficios en los que se emplean los egresados de las escuelas, son indicios de la inquietante situación de la docencia de la arquitectura. También son síntomas útiles para redactar un diagnóstico, entre tantos otros, la falta de papel blanco en las aulas y la pertinaz decadencia del dibujo; la continua pérdida de palabras útiles para designar las cosas diferentes (*Parerga y paralipómena*) y el vaciamiento de significado de las que perviven en su idioma vernáculo; la carencia de ideas arquitectónicas que gestionen, de oeste a este, el proceso de producción de la arquitectura (desde la pedagogía a la ruina), y la grave ausencia de cualquier idea capaz de enhebrar la arquitectura, además de con los mercados, con la cultura. Es preciso insistir en que la arquitectura ha de ocuparse de formar y de transformar las circunstancias humanas (las circunstancias atmosféricas, medioambientales, sociales, laborales, culturales, etc.): es conveniente recordar la obligación que indirectamente nos impusieron Marx y Engels en *La sagrada familia* cuando postularon que, si el hombre había sido formado por las circunstancias que lo rodeaban, entonces era necesario formar humanamente, darle una forma humana a todas y cada una de esas circunstancias. Defender ideas, en definitiva, que sustenten y aglutinen el proceso de la arquitectura, incluida su didáctica, como antídoto y como forma de postergar el pertinaz desencanto.

#### REFERENCIAS

- ADOUM, Jorge Enrique. 1976. *Entre Marx y una mujer desnuda. Texto con personajes*. México: Siglo XXI.
- AZÚA, Félix de. 1999. *La invención de Caín*. Madrid: Alfaguara.
- COETZEE, J. M. 2003. *En medio de ninguna parte* (1977). Trad. M. Martínez-Lage. Barcelona: Mondadori.
- DROGUETT, Carlos. 1973. *El hombre que trasladaba ciudades*. Barcelona: Noguer.
- FRANCISCO DE HOLANDA. 1545-1573. *De Aetatibus Mundi Imagines*.
- LIDDELL, Angélica. 2015. *Via Lucis*. Madrid: Contintameties.
- LUISELLI, Valeria. 2010. *Papeles falsos*. Madrid: Sexto Piso.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. 2013. *La sagrada familia* (1845). Madrid: Akal.
- MONDRAGÓN, Carmen. 1922. *Óptica cerebral, poemas dinámicos*. México: Ediciones México Moderno.
- MURILLO, Gerardo. 1924-27. *Iglesias de México*. Fot. Guillermo Kahlo. México: Secretaría de Hacienda.
- ROUSSEL, Raymond. 2012. *Locus Solus* (1914). Trad. M. Cohen. Madrid: Capitán Swing.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. 1986. *El testimonio de Yarföz*. Barcelona: Destino.
- SARAMAGO, José. 1998. *Todos los nombres* (1997). Trad. P. del Río. Madrid: Alfaguara.
- SARAMAGO, José. 1989. *Manual de pintura y caligrafía* (1983). Trad. B. Losada. Barcelona: Seix Barral.
- SCHOPENHAUER, Arthur. 2009. *Parerga y paralipómena* (1851). Trad. P. López. Madrid: Trotta.
- ZAMBRA, Alejandro. 2006. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama.