

Oscuro el borrador y el verso claro...

(Lope de Vega. Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos.)

José María Lapuerta

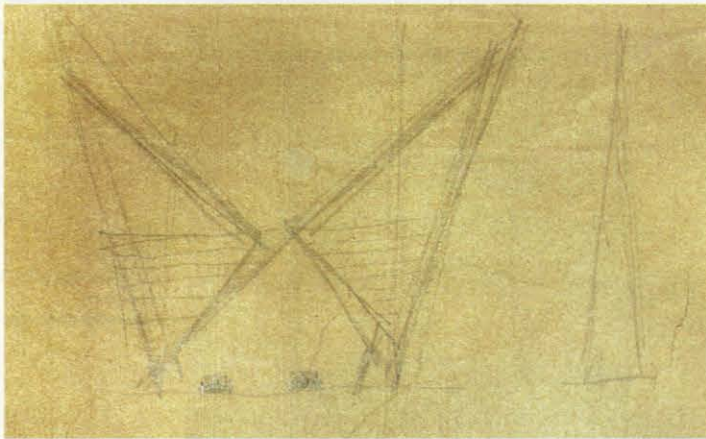
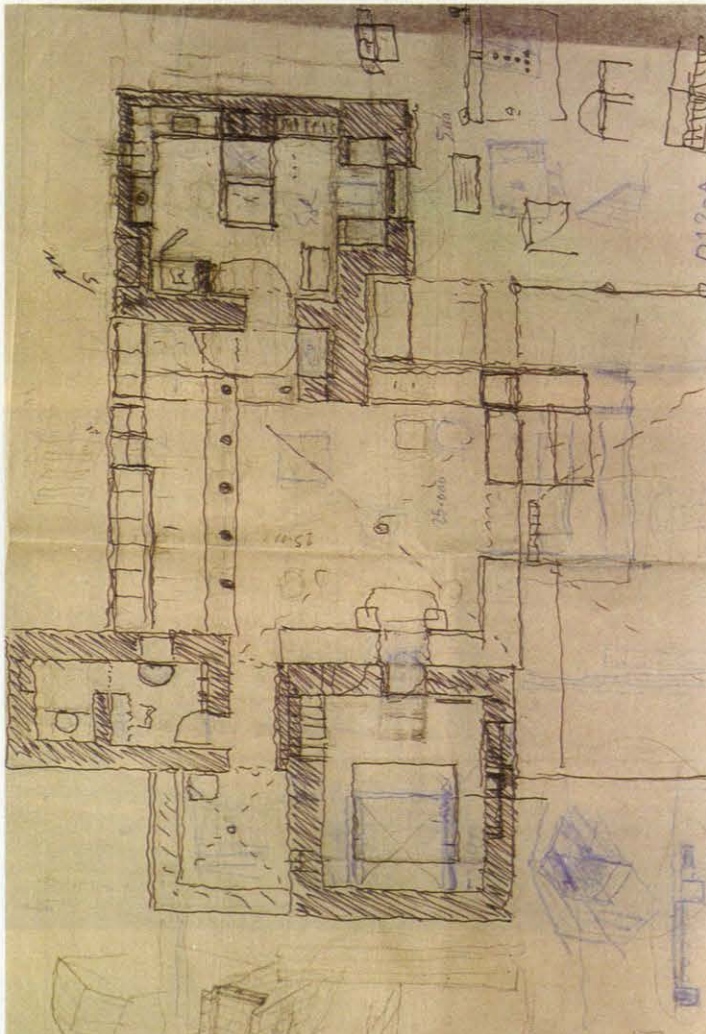


Figura 1. Francisco de Asís Cabrero. 1er croquis para el monumento a Calvo Sotelo (1955).

Figura 2. Francisco Javier Sáenz de Oiza. Ampliación de su propia casa en Mallorca (1994-?)



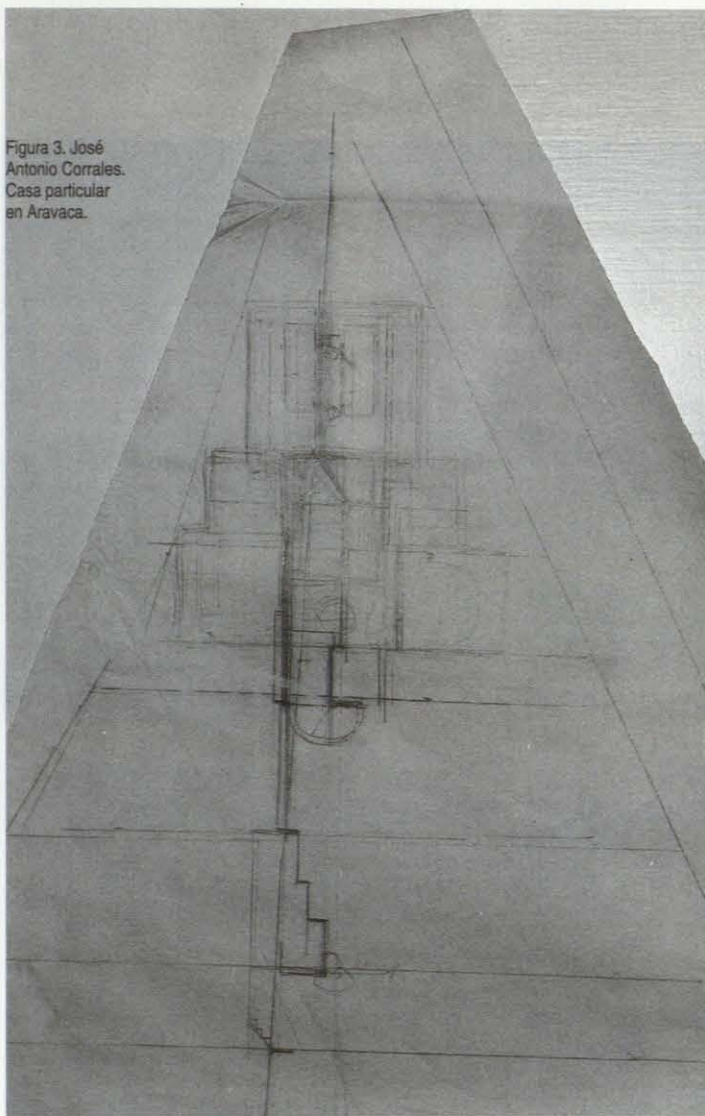
El arquitecto está a punto de dejar de dibujar. De viejo. Está sentado en su mesa de dibujo de siempre, mirando el estudio vacío, respirando ausencias, acariciando recuerdos. Sobre las otras mesas, planos enrollados, ruinas de maquetas, bocetos... El estudio sólo como un almacén de dibujos y de historias de dibujos: cuándo se hicieron, quién participó en ellos, a quién se enseñaron; los que se perdieron; los que acertaron, resumieron y desvelaron y los que llevaron por caminos que ya nunca se llegarán explorar... El arquitecto está a punto de dejar de dibujar, pero lo hará sólo cuando deje de hacer todas las otras cosas.

El párrafo anterior podría ser el comienzo de una historia de los bocetos de arquitectura, en la que los croquis y los autores aparecen como personajes de una novela: ambiguos, escondiendo enigmas, abiertos a la interpretación del lector, el destino de unos dibujos en manos de otros... La novela debería tener en sí misma la estructura de un croquis, provocaría diversas lecturas, ganas de completarla, pasos adelante y atrás...

Si el enfoque literario atraía, tanto por motivaciones personales como por lo distante de la disciplina diaria del arquitecto, el pedagógico apareció de pronto como urgente. Cuando Robert Venturi(1) opina que "uno no debe contemplar la salchicha haciéndose en la fábrica" explica quizás por qué al alumno raramente se le contesta cuando pregunta: ¿Cómo debe ser de grande un boceto? ¿Se deben guardar los croquis? ¿Se deben enseñar, y a quién? ¿Influye el orden en que aparecen los distintos sistemas de representación, las técnicas gráficas o los soportes sobre los que dibujamos en las arquitecturas proyectadas? ¿Cómo reconocer una nueva línea que nos haga replantear el proyecto?... Sus profesores dieron el croquis por sentado; enfocar de una manera directa su enseñanza le haría perder su magia, su chispa de genialidad individual. El contemplar a los maestros en la fábrica, el estudiar sus dibujos, provocará en los alumnos, en nosotros mismos, curiosidad y ganas por imitar, por ensayar, por comentar, por comparar nuestros dibujos y nuestros procesos con aquellos de los arquitectos cuyos edificios admiramos. Es posible que nos incite a reflexionar cuál es nuestra estrategia de proyecto, si tenemos una específica.

La profesión de arquitecto, tal y como hoy la entendemos, comienza al terminar la Edad Media. En el renacimiento, el arquitecto "ascendió" de trabajador manual a caballero, o trabajador intelectual; y el dibujo de ejecución o de construcción se separó del de concepción, del dibujo como categoría de pensamiento. El arquitecto necesitaba, para no estar permanentemente a pie de obra, de un documento con el que comunicarse y con el que probar sus ideas, sin hacerlo in situ y sin tener que esperar varios siglos a verlas construidas. Asignó al dibujo el papel de lenguaje identificativo de su profesión, como el poeta a la escritura o el matemático a los números. Si pudiéramos recrear el estudio de Leonardo, no encontraríamos muchas diferencias con los actuales para haber pasado cinco siglos; incluso comprenderíamos las ventajas que el maestro nacido en el pequeño pueblo de Vinci encontraba en el nuevo status: el arquitecto "...se sienta cómodamente delante de su trabajo, se puede vestir tan bien como quiera y su casa puede estar limpia y llena de cuadros bonitos"(2). Los croquis sobre la mesa de

Figura 3. José Antonio Corrales.
Casa particular
en Aravaca.



Leonardo tienen un aspecto singularmente modernos; llama la atención que los sistemas de representación no hayan variado; pero sobre todo, que su estilo gráfico sea tan parecido a un boceto de Paxton o a uno de un arquitecto actual; sobre todo porque al contrario que otros tipos de dibujo, el boceto carece de un aprendizaje reglado. Podría pensarse que si el documento no está pensado para enseñarse, sus características son fruto del propio proceso de pensar arquitecturas.

Los croquis, los de Leonardo y los actuales, son rápidos. La palabra schizzo, antepasada del término croquis, tenía también el significado de brotar, o la mancha que deja un líquido al salpicar(3). Su rapidez es debida, en parte, a ser un dibujo para uno mismo, expresivo, inacabado; pero sobre todo, a que tiene que ser capaz de responder al ritmo que tienen las propias imágenes para combinarse entre sí y formar nuevas estructuras. Encontraremos elipsis, abstracción de materiales por manchas rápidas, dibujos de una pequeña parte de proyecto... El arquitecto utilizará medios y soportes que no necesitan preparación, y no hará ningún esfuerzo por hacer las líneas rectas ni porque los pequeños dibujos estén alineados; no completará los bocetos por los que ha perdido interés, que serán ilegibles para cualquiera, incluso para él mismo unos meses después. Es un lenguaje inmediato, cuyas claves mueren al aparecer el siguiente dibujo.

Los croquis, los de Leonardo y los actuales, son pequeños, pasarán por alto escalas exactas y se dibujará con proporciones aproximadas. El primer boceto de Francisco de Asís Cabrero para el monumento a Calvo Sotelo (figura 1), cuyo original medía aproximadamente 3 cms de diámetro, ampliado no pierde su expresividad, incluso aumenta. Las razones de su pequeño tamaño son de dos tipos. Por un lado, un dibujo pequeño es más rápido de hacer que uno grande, da menos pereza hacer otro nuevo y el pequeño soporte es más sencillo de conseguir, de transportar y de proporcionar. Por otra parte, hay razones debidas a temas de percepción visual. El campo visual tiene a partir de 15º mucha menos capacidad discriminativa, ya que en la retina central hay una densidad de fotorreceptores 10 veces mayor. Para campos moderadamente complejos como un croquis, el campo útil de visión se aproximaría a los 6º, lo que, a una distancia normal de trabajo sobre una mesa, nos produciría bocetos de 6 cms de diámetro.

Si se hace un dibujo grande, uno está obligado a alejarse o a mirarlo por partes. En este sentido, el caso de José Antonio Corrales constituye una excepción: sus croquis son de tamaño A-1 o A-0, coloca el tablero en posición vertical y necesita desplazarse para llegar a todos los puntos del dibujo.

Las propiedades de los croquis permiten entenderlos como un sistema de signos, como un lenguaje; y el proceso entero, como un discurso. Se trataría en términos lingüísticos de uno de los más claros ejemplos de sistema polisémico en el sentido de que su significado es interpretado de diferentes maneras, ya sea por sucesivos receptores o bien sucesivamente a lo largo del tiempo; es decir, no son signos convencionales. Además, la significación sucede a la observación, deduciéndose del conjunto de los signos, y es personalizada y discutible.

Figura 4. Miguel Fisac. Conjunto Parroquial de Ntra. Sra. de Altamira.

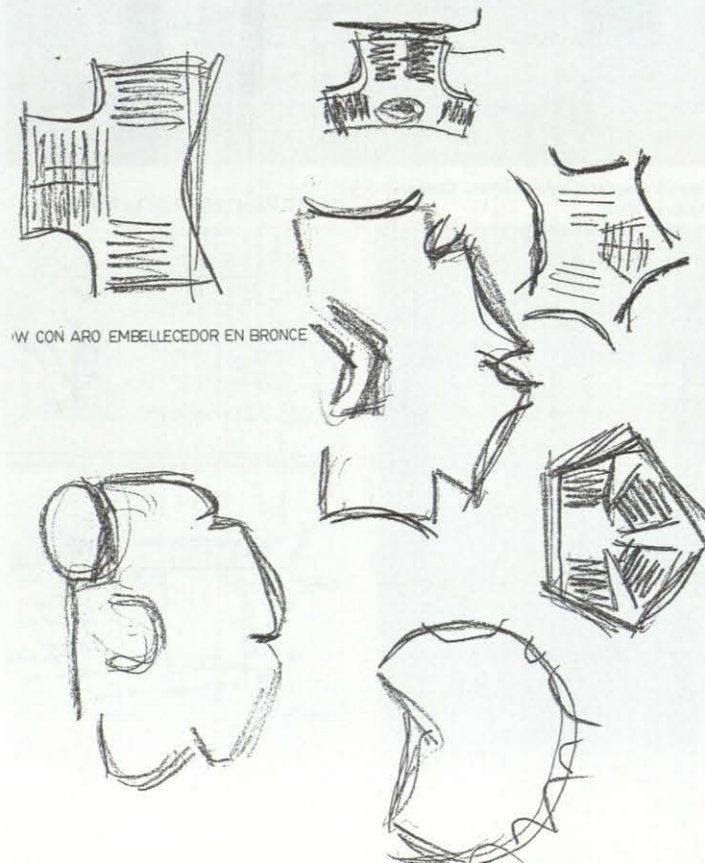




Figura 5. Francisco de Asís Cabrero. Edificio Arriba, 1961-62.



Figura 6.



Figura 7.

Figura 8. Francisco de Asís Cabrero. Casa en Puerta de Hierro.

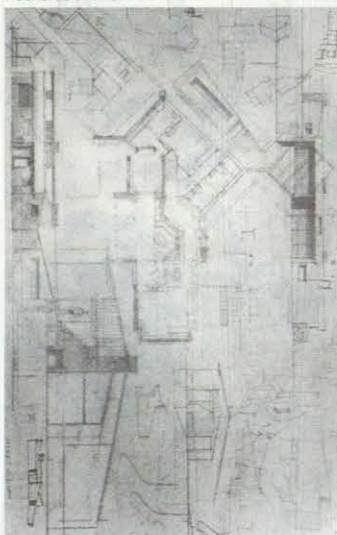
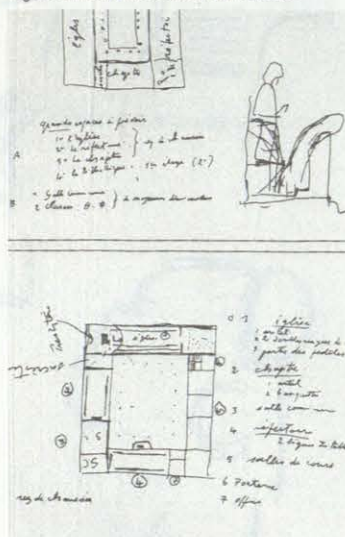


Figura 9. Padre Le Couturier. La Tourette.



Los sistemas de representación han cambiado poco a lo largo de los siglos. Las alternativas a los sistemas de representación euclidianos como el empleo de la geometría fractal, no consideramos que sean significativas en el mundo del croquis. Nada en las formas gráficas es neutral o transparente y la utilización de las convenciones y la elección, aplicación prioritaria o el orden de aparición de un sistema de representación, afectarán a la naturaleza de la información. En este sentido, estudiando proyectos concretos de maestros de la arquitectura española descubrimos que Corrales en los más de 200 croquis de su casa no tiene ninguna perspectiva. Fisac sólo tiene plantas y argumentaba que sus alzados no se entendían, que tenía que encargar maquetas. Cabrero, Oiza y Molezún hacen croquis en cambio en todos los sistemas de representación sin distinción. El arquitecto se representa a sí mismo el proyecto y elige dónde colocarse para visualizar el objeto; así, por ejemplo, los croquis en perspectiva hablarían de una aproximación mayor entre el autor y su obra. Lo que sí podemos generalizar, es que predominan con mucho los croquis en planta. Que en proyectos de gran complejidad espacial o topográfica, o de aspectos de iluminación natural interior, se emplea predominantemente la sección. El empleo prioritario de la perspectiva resalta aspectos visuales y perspectivos, y coincide con proyectos más expresionistas. La axonometría habla de rotundidad geométrica, valoración de las masas exteriores o cómo se conectan distintas partes del proyecto.

En los croquis de línea, que son los más frecuentes, las líneas serán ambiguas y mutables. Podrán representar cortes de objetos, materiales, señalarán puntos de interés; algunas, más fuertes, simplemente demandarán permanecer; otras no significarán nada: será simplemente que el lápiz resbala, buscando. El color o las texturas podrán darse uniformemente, punteando o rayando, y podrán tener un carácter imitativo o abstracto (Molezún tenía siempre a mano plásticos y cristales, sobre los que colocaba el papel para producir rayados o punteados). Se usará para rellenar los muros o para destacar una figura-fondo. Será frecuente también que el lenguaje gráfico venga acompañado de otros, como el lenguaje alfanumérico. Superficies, cotas, palabras como VALE, o ESTO, flechas, asteriscos, números de teléfono aparecerán junto a los dibujos. Determinados arquitectos entregarán a sus colaboradores y clientes croquis a medio camino entre el dibujo y la palabra. En este croquis de Oiza aparece en el borde del papel "012A"; acaba de decidir la clave secreta para un concurso anónimo a que se presentó en aquella época; leyéndolo de otra manera oíríamos: OIZA (figura 2).

En este boceto en que Corrales (figura 3) corta el papel de forma triangular homotéticamente a la parcela, como intentando que la geometría del propio papel inspire la del proyecto, demuestra la importancia de los soportes. Fisac dibuja siempre sobre papeles usados o sobre la parte de atrás de propagandas comerciales (figura 4). El croquis de la figura 5 es probablemente el primer boceto del edificio Arriba; el sobre en el que está dibujado adelanta las fechas de comienzo del proyecto en dos años sobre las que indican las monografías y propone un edificio de una radicalidad mayor que el construido, como acercándolo más a nuestros días.

La fotografía de la figura 6 corresponde al armario personal de Molezún en el que guardaba todos los instrumentos gráficos que se puedan imaginar; tiralíneas que tropezaban y hacían puntos y rayas o trazos, tampones de árboles, tallados en goma de borrar, paralelismos también inventados por él, rotuladores de cien tipos coleccionados en sus viajes...

Los instrumentos de trazo deberán ser rápidos, de respuesta

inmediata, nula preparación y fácilmente transportables, para llevarlos siempre encima, como sin darse cuenta. Por eso el empleo del rotulador grueso, el flomaster decía él, en la mayoría de los croquis de Molezún, o las tintas de colores, constituyen un caso singular en el panorama actual (figura 7).

Unos tipos de croquis especialmente significativos son los que hemos llamado de recopilación y explotación. Cabrero, en el boceto de la figura 8, tiene la necesidad de recopilar todos los datos que posee de una nueva idea. Es un dibujo de tamaño mayor que los croquis convencionales y suele ser una planta o un alzado, característico del proyecto. Este croquis que hemos llamado de recopilación ocupará la parte central del papel, estará a una escala gráfica convencional, y la mano alzada compartirá en ocasiones protagonismo con la regla. Lo completa hasta donde sabe; no puede ir más allá. En los bordes del papel, sin escala, respondiendo a interrogantes que plantea el de recopilación, aparecerán, como una nube invocadora, los de exploración. La combinación de recopilación y exploración provocará inmediatamente otro de recopilación, que recoja las conclusiones del anterior. Los pequeños dibujos son puras manchas gráficas, con un alto grado de abstracción, carentes de significado fuera del contexto. Los dibujos pequeños provocan cambios; los grandes, continuidad y gestionan ese cambio.

El arquitecto intercambiará formas y funciones de arquitectura conocidas, sumará, restará o multiplicará arquitecturas experimentadas y operaciones mucho más sofisticadas. El boceto de la figura 9 se lo envió el padre Le Couturier a Le Corbusier para explicarle cómo debía ser un convento dominico: el claustro, el refectorio a un lado, la iglesia enfrente; la biblioteca en el primer piso, entre ambos; incluso la situación de la escalera. La planta final de Le Corbusier es extraordinariamente parecida a ésta; pero Le Corbusier ha subvertido el tipo: no se puede circular por el perímetro del claustro ni se puede contemplar su interior desde casi ningún sitio. Tampoco es horizontal ni accesible y además es atravesado por dos conductos que atajan la circulación refectorio-iglesia-habitaciones...

¿Por qué con todos los condicionantes y una mente con la formación de un maestro no pueden ponerse a dibujar directamente el proyecto definitivo? Sostenemos que la mente sólo está capacitada para atender a un número limitado de asuntos al mismo tiempo (hay autores que las cifra en siete imágenes). El cerebro no tendría "memoria RAM suficientemente clara, y muchos autores hablan de una nebulosa que se irá despejando. Corrales, en el proyecto de su propia casa, necesita dibujar cada una de esas posibilidades geométricas, porque no puede resolverlo mentalmente. Es más: sobre el mismo perímetro triangular, homotético a la parcela, dibuja 30 plantas distintas, todas y cada una de las posibilidades geométricas...

Los arquitectos al interpretar sus marcas ven más de lo que realmente hay en ellos. Los círculos de esta planta de Corrales (figura 10), pueden ser mesas, árboles, escaleras de caracol, zonas a reestudiar o zonas que están bien así. Los bocetos son deliberadamente ambiguos porque los arquitectos no saben lo suficiente, dibujan lo que conocen. La mano resbala como intentando atrapar la imagen en sus redes. Esas imágenes ambiguas llevan en sí mismas la necesidad y el impulso de completarlas; y serán más ambiguas las del principio, cuando desconocemos más cosas. Así, el arquitecto es intérprete y ejecutor de sus croquis; si lo interpretan otros, interpretarán más cosas. El fin último de todo el proceso de los bocetos sería esa reducción de la ambigüedad.

El boceto de la figura 11 es de Oiza. Estaba situado en mitad de

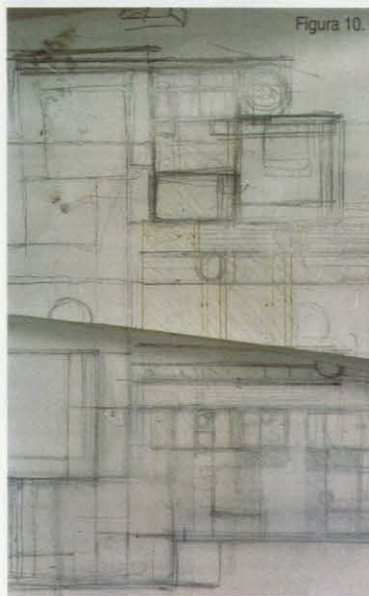


Figura 10.

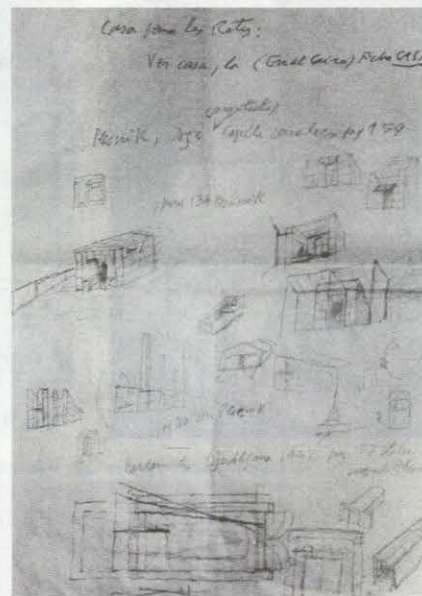


Figura 11.

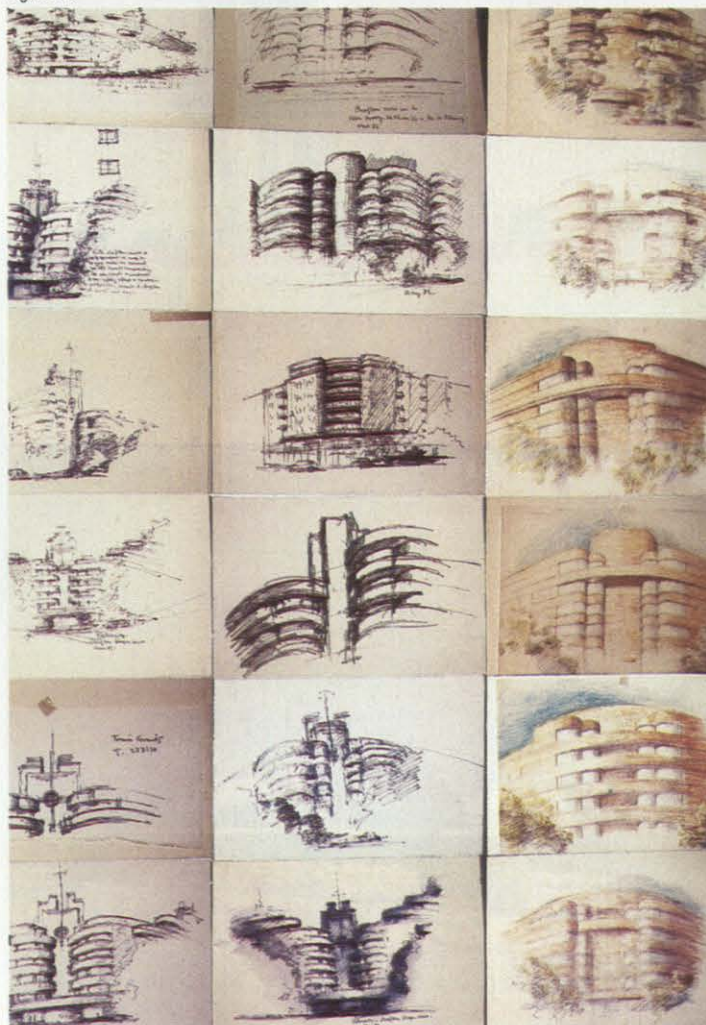




Figura 13.

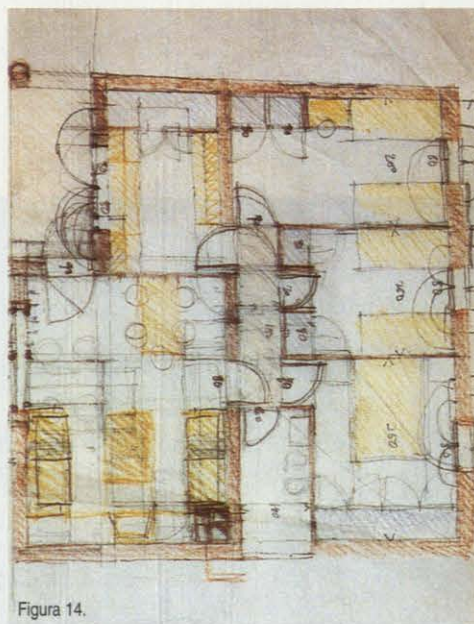
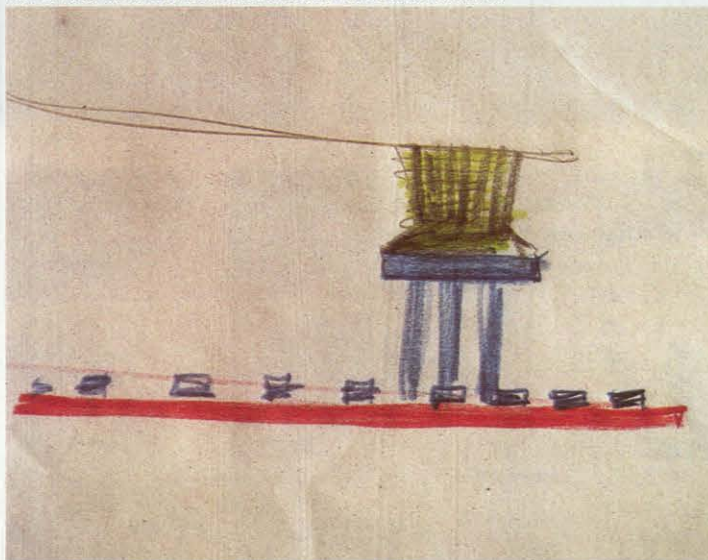


Figura 14.

15. Francisco Javier Sáenz de Oiza. Palacio de Festivales de Santander.



16. Ramón Vázquez Molezún.



una serie de 50 bocetos grapados de la ampliación de su casa. Escribe: "Ver casa (en el Cairo) ficha casa". No sólo tiene que ver una casa que le interesa, sino que tiene que hacer una ficha en cartulina; apunta páginas y libros. El boceto es guardado para almacenar y recordar imágenes. Aunque luego se pueda utilizar el tipo para plantear su contrario. En ese sentido es interesante la idea de Bergson de imagen como molde para la imaginación.

Cano Lasso (figura 12) comentaba que redibuja todas las ventanas, raya todos los ladrillos en cada nueva alternativa para que su apariencia gráfica lo haga igualmente atractivo. La nueva dirección no ocurre de manera natural; el arquitecto descontento debe reconocer esa nueva dirección, dirigir todo su esfuerzo hacia ella y poner en cuestión y dar marcha atrás en lo hecho hasta el momento. Debe instalar un sistema de alerta para reconocer los pequeños trazos que suponen grandes cambios.

El croquis en la arquitectura moderna aparece como patente del producto y documento reconocible de autoría; ahí está lo no copiable. Los bocetos autógrafos exigen el reconocimiento del diseño y las recompensas que han de emanar de él. Si no fuera así, el autor del encargo, y el público en general se sentirían decepcionados en términos de consumidores de un objeto artístico. Se convierte si no en algo más importante que el propio edificio, sí en su propia medida de su valor arquitectónico, ya que puede argumentarse que en el edificio terminado participó mucha más gente. Si se supiera quién, cuándo y por qué motivo se dibujó cada dibujo de un estudio, quién hizo los bocetos conceptuales, quién los estructurales o constructivos, sabríamos también el papel y el status de cada miembro del estudio y cómo está estructurado éste.

En cuanto a la conservación de los croquis, diremos, aunque parezca una obviedad, que sólo podremos estudiar los conservados; no tenemos datos sobre los destruidos. Fisac nos aseguró al principio que no conservaba ninguno, porque no hacía croquis, aunque luego aparecieron algunos. Molezún no se molestó en guardarlos, los dispersó, regaló o destruyó en gran parte. Cano Lasso guardaba en carpetas sólo una selección. Oiza guarda casi todos. Corrales guarda todos y los almacena en las cajas de cartón que vemos en la figura 13.

Para terminar apetecería preguntar al arquitecto protagonista de esa otra historia inexistente: "Y ¿cómo hacerlos mejor?" Alejandro de la Sota aconsejaba copiar los bocetos de los maestros, y decía: "mil obras copiadas, mil asombros más, mil inspiraciones..."(4). Leonardo dio la razón al arquitecto español: "...porque la mano, estando la inteligencia habituada a coger flores, no querrá coger espinas"(5).■

N O T A S

- 1.- Venturi, Robert, en Rowe, Peter G., Design Thinking, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1987.
- 2.- Blunt, A., Artistic Theory in Italy 1450-1600, Oxford University Press, Oxford, 1962.
- 3.- Celeste, Patrick, "Vocabulaire Traditionnel des dessins d'architecture" en Catálogo, Images et imaginaires d'Architecture, Centre Pompidu, Paris, 1984, pp. 150-158.
- 4.- Sota, Alejandro de la, "F. L. Wright", Pronaos, Madrid, 1989, pág. 224.
- 5.- Cennino Cennini, Introducción al Tratado de la pintura de Leonardo da Vinci, Editora Nacional, Madrid, 1983, pág. 23, leído en Llano, Pedro de, Alejandro de la Sota. O nacimiento dunha arquitectura. Exma Diputación de Pontevedra.