

El dibujar del arquitecto más allá del proyectar. A propósito de Luis Moya

Javier García-G. Mosteiro

¿Está de más recordar que todo gran arquitecto ha sido también gran dibujante?. La lección de la historia nos ha hablado elocuentemente acerca de la mútua correspondencia entre el dibujar y el pensar la arquitectura; nos ha enseñado que ese doble fluir no se agota en un estricto valor instrumental: en el arquitecto la práctica del dibujo se extiende, más allá de lo proyectual, a otras esferas del pensamiento arquitectónico. Aunque parezca obvio (a la vista de los nuevos derroteros del dibujo de los arquitectos puede que no lo sea tanto): el dibujo constituye el instrumento privilegiado no sólo para idear el objeto a construir sino también para comprender, analizar, ...aprender a ver la arquitectura -la propia o la ajena-. El caso del arquitecto Luis Moya (1) es de marcado atractivo a la hora de ilustrar esta correspondencia. Al interés de su producción gráfica que, sobrepasando los dibujos de proyecto, alcanza los distintos campos de lo que damos en llamar -en su acepción más general- «dibujo de arquitectura»- hay que añadir el plus de su reflexión teórica acerca del dibujo (2).

En los diferentes textos de Moya sobre el dibujo es perceptible el énfasis puesto en la dialéctica pensamiento-acción gráfica, imbricando los dos lados que se dan en el hecho creador: por uno, «la visión total intuitiva de la obra que se trata de hacer»; por el otro, «la modificación de esa visión por la acción de los elementos fortuitos que se van presentando a lo largo del trabajo»(3). Especialmente interesado Moya por la labor de introspección en el inconsciente, se adentró en el estudio de la mecánica del momento creador, incorporando

activamente lo aleatorio; el dibujo manual -la mano- adquiriría entonces un papel protagonista en la ideación:

“La mano realiza movimientos espontáneos como residuos de hábitos adquiridos en anteriores movimientos que fueron regidos por la mente a través del cerebro. Al brotar estos movimientos espontáneos en momentos de cansancio o de abandono de la actividad consciente, se producen esos rasgos que sorprenden al propio autor y le ofrecen soluciones imprevistas “ (4).

El dibujar en Moya desempeña así un claro papel propedéutico; el diálogo entre la mente y la mano -concluye- es la dinámica del acto creador.

La formación gráfica de Moya conoció, en paralelo a sus celebradas dotes naturales para el dibujo, aportaciones notables: su entorno familiar, su capacidad ambidextra específicamente educada desde sus primeros años, su aprendizaje con dibujantes de la talla de su tío Juan Moya y, más tarde, de Pedro Muguruza... y, de modo especial, su etapa de formación en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En la Escuela de entonces -los años 20- se dejaba sentir un renovado ímpetu del dibujar; jóvenes profesores, cercanos a las ideas regeneracionistas, procuraban una enseñanza no compartimentada -que lograra formar arquitectos y no «profesionales especialistas»- en la que el dibujo, como vínculo natural que trababa las distintas asignaturas, ganaba en protagonismo. Muchos años más tarde se referiría el propio Moya a aquella «simbiosis espontánea» entre el dibujo y las enseñanzas de Construcción, Historia de la

Figura 1. Sección y perfiles de molduras del levantamiento de la capilla de Nuestra Señora de la Portería en Ávila (1927).

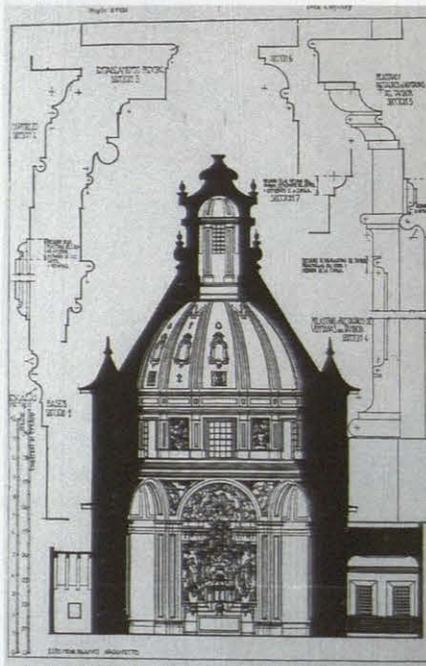


Figura 2. Vista de los alrededores del convento de la Encarnación de Ávila (1926).



Figura 3. Muralla de Ávila (1929).



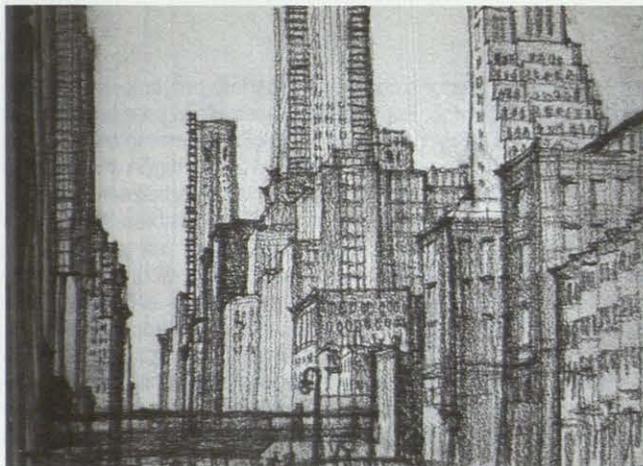


Figura 6. Cuaderno del viaje a América: vista de Nueva York (1930).

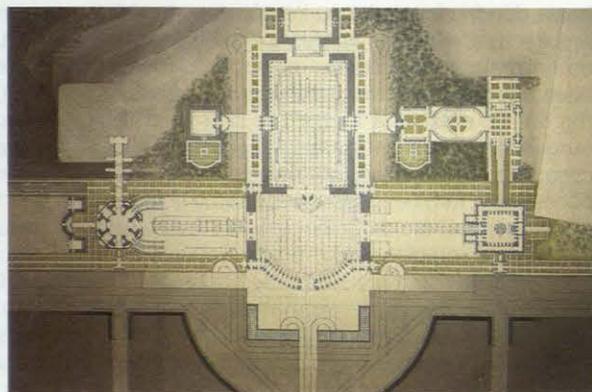


Figura 11. Planta del Sueño arquitectónico (1938).

Arquitectura, Composición... (5). No ajena a ese ambiente de colaboración entre asignaturas se situaba la política de viajes de estudio que entonces se emprendió en la Escuela; éstos se organizaban en torno al dibujo de copia y levantamiento de monumentos, y encarnaban la idea de encuentro inmediato -desde sus múltiples frentes- con la realidad arquitectónica. En el caso de Moya esta práctica del dibujo se extendería en un auténtico programa de aprendizaje extraescolar: no deja de ser significativo el que, junto a su proyecto fin de carrera, se publicara en la revista *Arquitectura Española* su excelente trabajo de levantamiento de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería en Ávila, que vendría también a culminar ese otro aprendizaje paralelo (6) (fig. 1).

Por lo que hace a esa formación extraescolar, en el sentido puramente plástico, conviene la referencia a la participación de Moya en los círculos y tertulias de artistas de los últimos 20. Mantuvo una estrecha relación con significados miembros de la «Generación del 27» (7), en particular con el pintor Moreno Villa, personalidad clave en la Residencia de Estudiantes y con el que colaboró en distintos trabajos; fue asiduo, también, a la tertulia de los Artistas Ibéricos (8) y a la de la Escuela de Vallecas -«presididos por Benjamín Palencia y Alberto» (9) -; por su tío, el pintor Gutiérrez Solana, llegó a conocer la del *Café Pombo*.

La colección de pinturas y dibujos realizadas por Moya en aquellos años dan buena cuenta de esta proximidad a los movimientos pictóricos del momento (fig. 2); así y todo queda en ellos registrado, por encima

de su calidad artística (10), el método de dibujar del arquitecto: el dibujo como inmejorable camino para la comprensión y desentrañamiento de la arquitectura. En el gran número de dibujos de análisis y copia de monumentos arquitectónicos realizado por Moya en sus años de juventud queda planteada, con elocuencia, la vocación constructiva de Moya. A pesar de la tentación que muchas veces puede esconderse en el tema representado, nunca hace la menor concesión a lo pintoresco; una rotunda intuición constructora anima estos dibujos: en ellos, subyacentemente a los aspectos que en cada caso pueden ir apareciendo, encontramos siempre -como categórico invariante- el ser dibujo de arquitectura -no ya sobre arquitectura solamente-, la presencia vertebradora de la construcción (figs. 3-6). En un curioso escrito de sus años de Escuela cifró muy claramente dónde reside la aptitud para la arquitectura: «consiste en un instinto de constructor, en saber apreciar sin cálculo ni razonamiento, si cada parte de una construcción tiene o no condiciones para resistir la carga que soporta, y esto se adquiere, probablemente, por la afición a ver y analizar buena arquitectura» (11).

Pero Moya siempre tiene dos caras (12): no es de extrañar que a partir de estos ejercicios de copia del natural, en que el dibujo es instrumento para captar la realidad, se tienda un puente a lo fantástico. Muchas de sus escenas urbanas, de sus vistas interiores de templos barrocos madrileños... deslizan -sin detrimento de su riguroso ser constructivo- un punto de irrealidad; y preparan el camino a los dibujos de fantasías.

Moya mostró en estas colecciones de dibujos, muy variopintas,

Figura 4. Interior de la Catedral de Ávila (ca. 1927).



Figura 5. Interior de la ermita de la Virgen del Puerto en Madrid (1924).

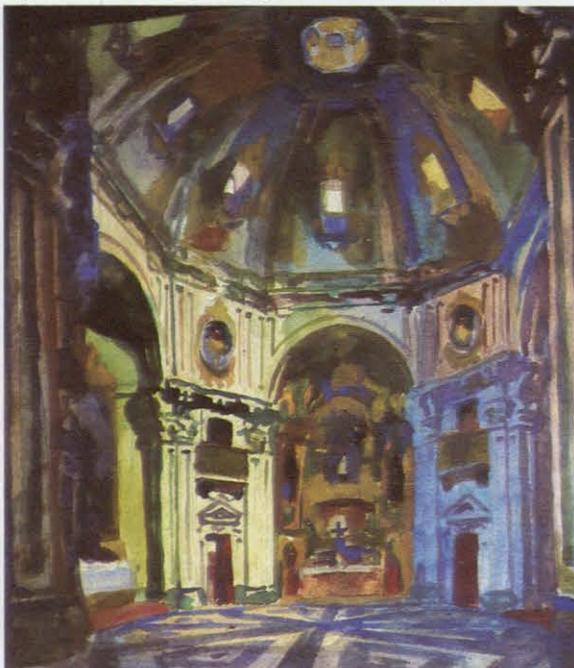
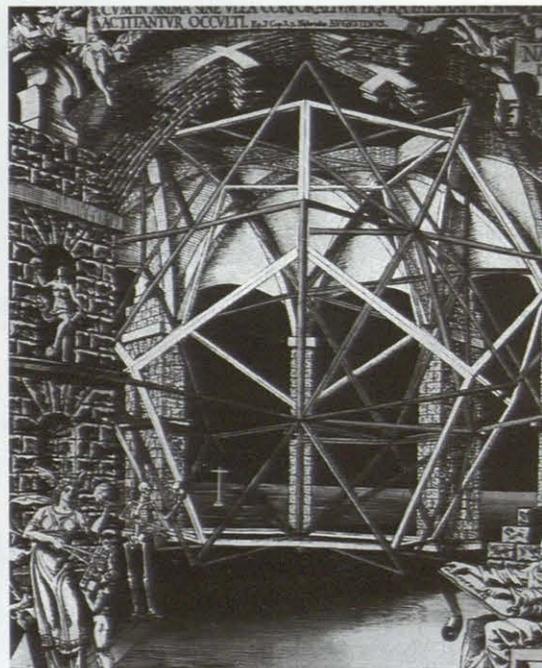


Figura 10. Dibujo de Navidad (1989).



hasta dónde alcanzaba su interés por los códigos expresivos de la arquitectura; en estas composiciones es fácil ver -a menudo desde un orillamiento surrealista- registros del inconsciente que invitan a adentrarse en aspectos profundos de su pensamiento arquitectónico (fig. 7). Es notable la fuerza con que ya en las primeras fantasías surgen no pocos de los arquetipos y formas simbólicas que irá desarrollando Moya más adelante (en muchas de ellas ya entrevemos, por ejemplo, las colosales estructuras que propusiera más tarde para el proyecto del Faro de Colón o para el Sueño Arquitectónico); no duda entonces en emplear todo tipo de lenguajes arquitectónicos, desde los exóticos y primitivistas (13) hasta los de vanguardia y -muy evidentemente- el de su maestro Anasagasti, cuyos dibujos «fantásticos» son ascendientes de muchas composiciones de Moya; y entre ellos, cobrando protagonismo con rapidez, el lenguaje clásico que caracterizará su obra arquitectónica. El privilegiado valor que otorga Moya al lenguaje clásico es el de haber sido capaz de estructurar «una expresión clara, ordenada y comprensible» de los contenidos inconscientes de la mente colectiva (14): el proceso de asimilación de esos contenidos queda meridianamente registrado en estas composiciones.

El tema de la «ciudad ideal», tan recurrente en el pensamiento y aun en la obra arquitectónica de Moya, es el fondo y motivo principal de estas fantasías, que beben a menudo en fuentes reconocibles (es fácil respirar en ellas, por ejemplo, las atmósferas de los dibujos de Piranesi y Valadier) (15). La «ciudad ideal» representada por la metáfora continua de sus arquitecturas (fig. 8), y a menudo ligada a la idea de ruina y catástrofe -el poder destructor del tiempo- (fig. 9), preside las fantasías de Moya con rara constancia: desde las de sus tiempos de juventud hasta aquéllas de sus últimos años.

En particular, la serie de fantasías arquitectónicas que, con motivo de la Navidad (16), realizara cada año -desde 1947 hasta el de su muerte- (fig. 10) es singularmente significativa: en estos dibujos, de espacios metafísicos y surrealistas, es invariante la idea de «ciudad ideal» ligada a su fatal destrucción.

Los dibujos de la fantasía del «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», los más conocidos de Moya, plantean también el tema de la muerte; realizados durante los años de la Guerra Civil y propuestos como callada reflexión en torno al dibujo -como medio de «disciplinar la mente» en momento tan difícil (17) - la terrible presencia de la muerte fue determinante (figs. 11-14).

¿Cabe incluir los dibujos del Sueño en lo que llamamos arquitectura

de papel? La serie se propone como un verdadero proyecto construible, en el espacio y en el tiempo. Por un lado, se establece precisamente su situación en la ciudad (18) y, por el otro, se detalla el sistema constructivo atendiendo a la última técnica del momento: el hormigón armado (de algún modo, la pirámide hueca del Sueño es la materialización, desde una técnica ya alcanzada, de los -a la sazón imposibles- cenotafios colosales de Boullée). Pero observemos cómo, así y todo, esta arquitectura tiene un inseparable compromiso con el dibujo, sin posible existencia fuera de él: el elocuente título de «Sueño arquitectónico» connota dos ideas distintas: por una parte, el Sueño como proposición, su sueño de una idea de ciudad -que bien pudiera incorporarse a los dibujos de los «Grandes conjuntos urbanos» que simultáneamente dibujaba-; por otra, el Sueño como superposición de imágenes oníricas o subconscientes. La disposición, en un plano metafísico, de objetos arquitectónicos autónomos -fundamentalmente la gran pirámide hueca y el arco triunfal- se reviste de un claro valor significante.

El surrealismo de Piranesi, manifestado principalmente en el «Campo de Marte» y en la «Vía Apia», empezaba así a servir de guía. Más adelante, De Chirico con sus espacios deshabitados, silenciosos, entre arquitecturas expresivas de formas ancladas en el inconsciente colectivo, ayudó a componer lo que acompañaba a la pirámide de un modo inmediato, y después a todo el conjunto que fue creciendo a la sombra de aquélla (19).

La pirámide y el arco, nominando los dos ejes cardinales -el funeral y el triunfal-, constituyen el verdadero fondo expresivo del conjunto, los dos focos con que Moya desarrolla un complejo código que apela a los contenidos simbólicos del inconsciente: si el arco recrea lo que más adelante Moya dará en llamar el «signo de la puerta», la contradictoria pirámide vaciada soporta polisémicamente algo ambiguo entre el «signo del menhir» y el «signo de la caverna»; no en balde nos consta que es, precisamente, durante la realización de estos dibujos cuando Moya emprendió el estudio -que ya prolongaría a lo largo de su vida- de los arquetipos jungianos en el inconsciente colectivo. Por encima de que subsidiariamente se aplicara a estas arquitecturas el revestimiento del lenguaje clásico -se llegara a «poner columnas»- es esta inmersión en el código expresivo de la arquitectura lo que cimienta este ejercicio; el que éste sea determinante en su opción definitiva por la manera clásica se nos ofrece así mucho más entendible desde la creencia de Moya en la capacidad semántica del lenguaje del clasicismo que desde otras posibles interpretaciones. El enfrentamiento de Moya, a partir de entonces, con el Movimiento

Figura 7. Fantasía arquitectónica (1928).



Figura 8. Fantasía arquitectónica (ca. 1927).

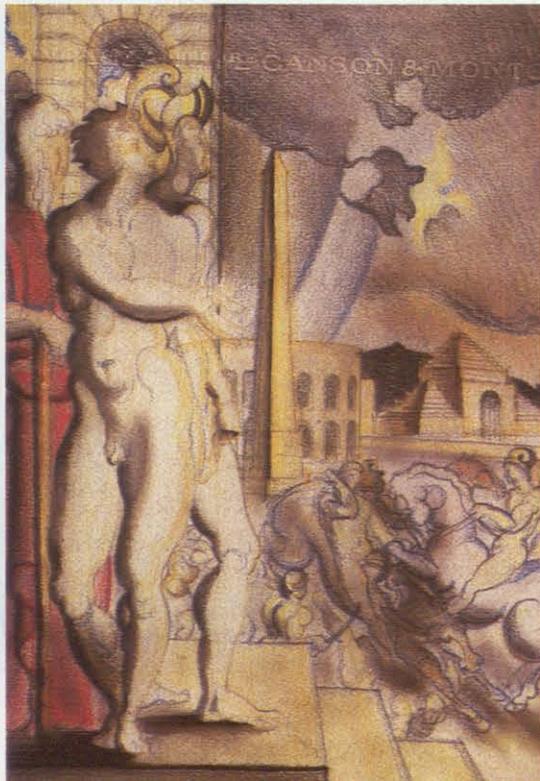


Figura 9. Composición alegórica (ca. 1927).



Moderno puede comprenderse por la incapacidad que reconoce en el «funcionalismo» para transmitir los contenidos simbólicos del inconsciente (20).

Vemos en los dibujos del Sueño -pero así también en toda su producción gráfica- en qué modo el dibujar de Moya conforma su pensamiento y representa su compleja y bien trabada personalidad. Se tensa en Moya un hilo entre sus vistas de monumentos y sus composiciones de fantasía (y aun entre ambos tipos de dibujos y su propia obra arquitectónica); al estudiar otras series que se extienden por los distintos campos del dibujo de arquitectura (la memorable colección de análisis geométricos del Partenón, los paralelos gráficos entre tipos arquitectónicos, las ilustraciones de textos -tan destacables

las de su tratado *Bóvedas tabicadas*-, las restituciones de arquitecturas perdidas o nunca llegadas a construir...) podríamos abrazar otros aspectos que redundan lo aquí apuntado: no cabe segregar el dibujar de Moya de su apasionada aventura arquitectónica e intelectual, de su pensar la arquitectura.

A la vista de su legado advertimos la decidida constancia de un método: su permanente uso del dibujo como herramienta arquitectónica, siempre ajeno a fáciles concesiones gráficas (¿dibujar en procura de un resultado o, más bien, de la adecuada formulación de una pregunta abierta?), nos parece representativo -aun dentro de su singularidad- de lo que el dibujo puede alcanzar a ser en la profesión de arquitecto. ■

NOTAS

- 1.- La obra arquitectónica de Luis Moya Blanco (1904-1990), figura fundamental en el panorama de la arquitectura española del siglo XX, ha sido ampliamente estudiada por Antón Capitel (*La arquitectura de Luis Moya Blanco*, COAM, Madrid, 1982); su producción gráfica ha sido estudiada, por quien esto escribe, en su tesis doctoral *Dibujo y proyecto en la obra de Luis Moya Blanco*, leída en 1996 en la ETSAM.
- 2.- Titulado en 1927, se empleó como ayudante de su tío Juan Moya Idígoras -catedrático de Modelado y Detalles arquitectónicos- en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde en 1936 la cátedra de Dibujo de composición elemental; elegido director de la Escuela se hizo cargo, en 1963, de la asignatura de Proyectos; posteriormente se incorporó a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra como responsable de Estética y composición.
- 3.- L. Moya, *Consideraciones para una teoría de la Estética*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991, p. 225.
- 4.- *Ibid.*, p. 226.
- 5.- L. Moya, Comentario a «Sobre un intento de reforma didáctica (en la facultad de arquitectura de Roma)», *Arquitectura* (Madrid), 61 (enero 1964), 46-47. Vid. Javier García-G. Mosteiro, «El cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya», en *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya* (curso 1924-1925), Instituto Juan de Herrera, Madrid, 1993, 13-34.
- 6.- *Arquitectura española* (Madrid), 21 (enero-marzo 1928). Aunque la formación de arquitectos se fundamentaba en una continuada práctica del dibujo, la dedicación de Moya al dibujo fue excepcional; tanto en Madrid -particularmente en los entornos de la Escuela de entonces y sus arquitecturas barrocas- como en sus viajes y estancias estivales, se dedicó con aplicación a la tarea del estudio gráfico y directo de la arquitectura.
- 7.- Su promoción acabó la carrera en el «famoso año 27» (L. Moya, «Don José Moreno Villa director de la revista *Arquitectura* durante la época de la "Generación del 27"», en AAVV, José Moreno Villa [1887-1955], Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, 31. Entre otros nombres cabe señalar: Aleixandre, Lorca, Panero, Rosales, Villalón... (L. Moya, «Notas sueltas sobre las madrileñas tertulias de café en los años 1923 a 1953», en AAVV, *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, COAM, Madrid, 1978, 368-370, p. 369).
- 8.- La Exposición de Artistas Ibéricos se había inaugurado en 1925, con gran diversidad de generaciones: desde Solana, Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Arjeta... hasta el entonces muy joven Dalí.
- 9.- L. Moya, op. cit., 369.

- 10.- En el dibujo de Moya, complementariamente al análisis y la representación, no se puede dejar de ver lo expresivo; Moya desecha las meras representaciones gráficas que se agotan en la descripción y aboga por aquéllas que alcanzan un valor en sí -aunque no ajeno al objeto-.
- 11.- L. Moya, «Arquitectos», *El Pilar* (Madrid), 14 (marzo 1925), 126.
- 12.- La geminada personalidad de Moya se mueve entre dos polos extremos: realismo-idealismo (vid. Rafael Moneo, Prólogo en Antón Capitel, op. cit., 10).
- 13.- Es fácil observar en los cuadernos de estudiante de Moya su interés por las primitivas arquitecturas orientales -en particular las hindúes- y americanas precolombinas.
- 14.- L. Moya, «Sobre el sentido de la arquitectura clásica», en AAVV, *Tres conferencias de arquitectura*, COAM, Madrid, 1978, 7-29, p. 16.
- 15.- El tema de la ciudad ideal, por otra parte, cristalizará en alguna de sus más significativas obras arquitectónicas, como la Universidad Laboral de Gijón.
- 16.- Vid. M. A. Frías Sagardoy, *Presentación a Felicitaciones navideñas por el arquitecto Luis Moya*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Madrid, 1988.
- 17.- «Sueño arquitectónico para una exaltación nacional», *Vértice* (Madrid), 36 (1940), 7-12 y 61, p. 7.
- 18.- Más allá del ensanche madrileño de Argüelles; con respecto a la precisa localización de esta fantasía conviene recordar -como ha hecho Capitel- «cuántas "fantasías" modernas no llegaban siquiera a concretar su situación, conformándose con ser simples modelos de imagen, como lo eran los dibujos de Sant'Elia, no demasiado lejanos en realidad de algunas de las ideas del Sueño arquitectónico» (A. Capitel, op. cit., 76).
- 19.- L. Moya, «Sobre un "sueño arquitectónico"», en Alberto Humanes (dir.), *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, COAM, Madrid, 1986, 174-177, p. 174. Explica aquí Moya cómo se tuvo también en cuenta a Boullée y Ledoux, y cómo, sobre todo, «dominó el ejemplo de Villanueva en el modo de hacer la arquitectura»; recordemos que, durante estos años de la Guerra Civil, se dedicó Moya a traducir el ensayo de Kaufmann De Ledoux a Le Corbusier.
- 20.- L. Moya, «Tradicionalistas, funcionalistas y otros. I», *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 102 (junio 1950), 261-269, p. 262.

Figura 12. Perspectiva de la pirámide del *Sueño arquitectónico* (1938).

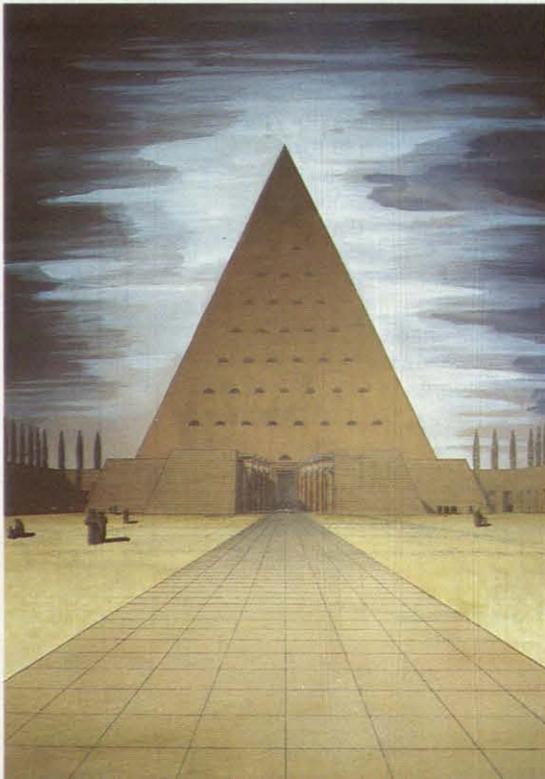


Figura 13. Axonometría seccionada de la pirámide del *Sueño* (1938).

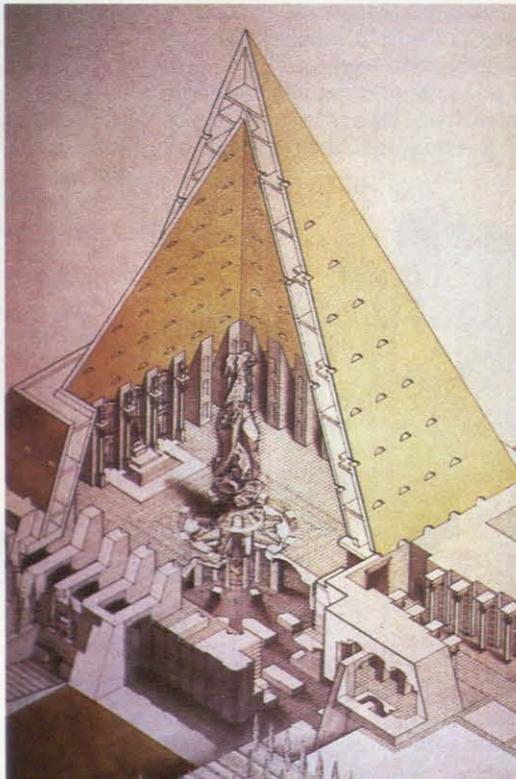


Figura 14. Boceto del arco del triunfo del *Sueño* (1938).

