

C O L O R A T U R A

Popularizado recientemente, el término Coloratura pretende agrupar distintos aspectos difícilmente precisables a la hora de clasificar la voz humana en el contexto lírico. Naturalmente, tampoco faltan quienes prefieren ceñirse a parámetros independientes como el tono, la intensidad, el timbre, la extensión o la tesitura de un cantante para tratar de ordenar lo que quizá sea, de forma rigurosa, inclasificable. Unos y otros suelen coincidir, no obstante, al definir figuras reconocibles en forma de soprano (ligera, lírica, y dramática), mezzosoprano, contralto, tenor (ligero, lírico, spinto y dramático), barítono (lírico y dramático), bajo y contratenor.

De forma parecida, y seducidos por la evocadora sonoridad del término, pudiéramos tratar de acercarnos al inclasificable mundo del color en relación con la representación de la Arquitectura. Pretender hacerlo de forma sistemática y rigurosa excede con mucho de nuestras intenciones y capacidades, conscientes además del previsible disenso que recabaríamos en cuestiones donde el matiz y la excepción pueden ser tan frecuentes como la propia regla. No obstante, trataremos de apuntar algunos aspectos para la reflexión en torno al uso del color en el dibujo de Arquitectura; y más concretamente, en la faceta comunicadora del dibujo de representación arquitectónica.

■ COLOR Y ARQUITECTURA

Sobre el rojo terciopelo de los bancos del Café Greco de la romana Via Condotti cuelgan numerosos dibujos, grabados y óleos de diversa procedencia. Entre ellos destaca un lienzo de gran formato e inquietante belleza: se trata de una vista del gran canal de Venecia firmada por Alessandro Faure, del que ignoro todo excepto su nombre y esta extraña obra, emparentada lejanamente con las de Canaletto o Guardi, célebres *vedutistas* de singular maestría, claramente superior al talento de Faure.

Lo cierto es que la escena no resistiría una revisión medianamente crítica respecto a la construcción perspectiva del campanile de la Plaza San Marcos o la definición de las formas de San Giorgio, afectado de una angustiosa inestabilidad el primero, y alcanzando lo grotesco en el caso de la iglesia palladiana. ¿Por qué, entonces, resulta tan conmovedora esta obra?

Sin duda, la respuesta se halla en el genial tratamiento del color, recreado a partir de la suave claridad de atardecer que baña toda la composición, centrada en un delicado contraluz de la Salute. La magna obra de Longhena parece emerger de las verdosas aguas a las que se asoman la Biblioteca Laurenciana, el Palacio Ducal y el resto de arquitecturas, posadas sobre el lienzo mediante la sabia disposición del color matizado por la brumosa luminosidad veneciana. La luz y el color de esta obra engrandecen su factura hasta el punto de enjugar sus errores geométricos, trasladando al espectador una emotiva y hasta certera visión de la capital del Véneto.

Si luz y color son capaces de tal embrujo es porque resultan ser argumentos tan eficaces como la figura para determinar formas y espacios; esto es, materializar la arquitectura. De hecho, su contribución a la concepción arquitectónica forma parte tanto de los procesos creativos que la posibilitan como de los perceptivos que la asimilan cuando se experimenta. Pocas reflexiones parecen tan atinadas como la que Le Corbusier hacía concediendo a la luz la esencia misma de la arquitectura¹. Y aunque su enunciado apunta hacia el universo del claroscuro, podemos colegir que el sabio y magnífico juego de los volúmenes pregonado por el suizo-francés y asumido por generaciones es, a su vez, el gran juego de los colores, de las reflexiones e incidencias de unas formas señaladas con fortuna dispar, en función del color que las impregna y de la luz que las baña.

Abundando en esta idea, ¿puede alguien concebir la arquitectura gótica sin la luz tintada de sus vidrieras? ¿Acaso no son lo mismo luz y color? Sin la primera no existe el segundo. O tal vez sea al revés. Nunca comprenderé el sentido último de la definición newtoniana del color como la descomposición de la luz a través de un prisma en distintas longitudes de onda perceptibles por el ojo humano. ¿Alguno de ustedes ha necesitado del maldito prisma para entender y habitar un mundo a todo color? La experiencia nos dice, sin artificios intermedios, que el universo es multicolor y que, como parte de él, la arquitectura también lo es.

Quizá convenga recordar que la arquitectura es multicolor. Es mucho más que color; pero, desde luego, también es color. Lo aseguramos, a pesar de cierta historiografía que antaño ignoraba la policromía de las arquitecturas griega o romana, sencillamente porque quienes las escribieron o divulgaron no las tuvieron delante de sus cortas narices. A salvo de aquellos prejuicios

1

«La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y claros revelan las formas. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ella es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas. Todo el mundo está de acuerdo con esto: el niño, el salvaje y el metafísico. Es la condición esencial de las artes plásticas».

Le Corbusier: *Vers une architecture*, 1923.



Richard Meier: High Museum of Art. Atlanta, Georgia, 1980-1983. Sección longitudinal y fotografías.

erróneamente inducidos, admiramos hoy la plenitud de la arquitectura heredada, con la ilusión de imaginar su esplendorosa presencia, desdibujada por la erosión natural y la brutalidad humana, sin duda mucho más destructiva.

Pero frente a aquellas actitudes que, desde la ignorancia, negaban la posibilidad del color a los grandes ancestros de nuestra arquitectura, encontramos hoy a quienes buscan afanosamente una disciplina desprovista de él, tomando el blanco como seña de identidad o revistiendo sus obras con materiales reflectantes que parecen devolver al exterior todo aquello que no quisieran integrar en su mundo propio. A pesar de tan respetables intentos, algunos sólidamente justificados desde un punto de vista intelectual, debemos señalar la inconsistencia de los mismos, pues persiguen una quimera inalcanzable.

Y es que estas arquitecturas, como todas, se ven matizadas por efecto de la luz. ¿O permanecen acaso inalterables sus formas y espacios a las luces del amanecer o el atardecer? Lo mismo nos preguntamos acerca de los cambios de estación, o de las sutiles tinturas que adquiere la materia en un día plomizo o en una jornada de sol radiante. Sin lugar a dudas, de forma casual o deliberada toda arquitectura se presta al mutable escrutinio de la luz y, por tanto, del color.

A pesar de esta indisoluble relación entre arquitectura y color, encontramos que a lo largo de la formación del arquitecto se presta poca o nula atención a la teoría y uso del color. Igualmente, y salvo excepciones, parece no concederse la intensidad adecuada a esta materia durante la realización de un proyecto. Ambos procesos, aprendizaje y puesta en práctica, pasarían necesariamente por el tamiz del dibujo, instrumento insustituible para el conocimiento, la reflexión y la proposición de la arquitectura.

Pudiera extraerse de lo anterior una apreciación limitada de las relaciones entre arquitectura y color, o de las funciones del dibujo para administrarlas. Muy al contrario, hallamos multitud de dibujos a color con muy variadas intenciones, ya que afortunadamente las inagotables facultades del dibujo en relación con la concepción arquitectónica abarcan mucho más que la mera conceptualización cromática de una arquitectura construida². Y es que, entendido el dibujo como parte de la arquitectura y no sólo como medio para alcanzarla, parece lógico hallar en sus aplicaciones las mismas cuestiones que la propia Arquitectura entraña.

2

Apostemos aquí por una amplia acepción del término *construida* que recoja tanto la arquitectura materialmente ejecutada como aquella expresada gráficamente con la eficacia de trasladar a terceros una idea sugerida o concreta de arquitectura.

3

ILUMINAR: 3. tr. Dar color a las figuras, letras, etc., de una estampa, de un libro, etc. Diccionario de la Real Academia de La Lengua Española, Vigésima segunda edición.



Jean Jaques Lequeu: Instruments à l'usage du bon dessinateur, 1782. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

De este modo, si en la concepción genérica de la Arquitectura encontramos dificultades para distinguir entre luz y color, es en el ámbito de la representación gráfica donde hallamos una correlación total de ambos conceptos. Tanto es así que, tradicionalmente, se ha venido utilizando el término *iluminar*³ como equivalente a *colorear*.

De acuerdo con esta idea, Jacques Lequeu recoge en su *Architecture civile* una célebre ilustración en la que expone los instrumentos a disposición del buen dibujante. Distribuida aproximadamente en dos mitades, la inferior está dedicada a mostrar los utensilios para construir un dibujo preciso, mientras que en la parte superior -primera en el orden de lectura- expone los pinceles, pocillos y tintas de color con que *iluminar* un dibujo lineal. No parece casual que la única acción mostrada en la estampa custodiada en la Biblioteca Nacional de Francia sea, precisamente, la incorporación del color a un dibujo desprovisto, en principio, de significación suficiente.

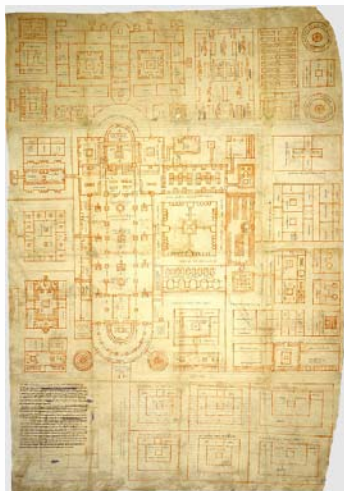
■ ABSTRACCIÓN Y VERISMO

La particular aplicación del color que ilustra Lequeu viene a señalar una de las más importantes facultades del dibujo arquitectónico: su capacidad comunicadora. Y si aceptamos el medio gráfico como lenguaje⁴ o, al menos, como medio de comunicación y expresión, es porque posibilita el establecimiento de ciertos códigos para una correcta transmisión y recepción del mensaje. Es en este sentido donde el color puede actuar como elemento clarificador de un concepto, estableciendo un sistema de signos que ha sido asimilado a lo largo de los siglos en muy distintas latitudes.

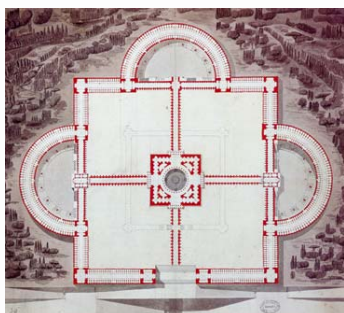
En nuestro entorno geográfico-cultural, y a salvo de la duda razonable, una mayoría de estudiosos reconoce la planta del Monasterio de St. Gallen como el primer dibujo arquitectónico de entre los documentos conservados. Ya en este pergamino, a medio camino entre el esquema tipológico y el proyecto concreto, se recoge la grafía de la planta mediante el uso del color, señalando con tinta encarnada la distribución de espacios del complejo benedictino. Desde entonces hasta hoy ininidad de dibujos representan las trazas de las edificaciones mediante tintas y aguadas de color, con predominio del rojo y sus derivados.

4

Algunos semiólogos y lingüistas cuestionan seriamente la asimilación del dibujo como lenguaje, pues ven en él arbitrariedades y ausencias sistémicas impropias de un verdadero lenguaje.



Anónimo: Monasterio de St. Gallen. Planta, hacia el año 820. Stiftsbibliothek, St. Gallen.



Louis-Sylvestre Gasse: Iglesia y Cementerio público, 1799. Planta general.



Charles Garnier: Coupe sur l'escalier de l'Opéra de Paris, 1862. Bibliothèque Musée de l'Opéra, Paris.



Sir William Chambers: Transversal section of York House, London, 1759. Royal Institute of British Architects, London.



Joseph Michael Gandy: perspectiva de la Iglesia sepulcral para el duque de York en St. Jame's Park, según proyecto de Sir John Soane, Londres, 1827. Museo Soane.

Frente a otras maneras de señalar el concepto *sección*, la mayoritaria a lo largo de la historia ha sido el relleno de sus contornos mediante la aplicación de una masa continua, obtenida con tintas y aguadas o a base de densos rayados, particularmente en el caso de las reproducciones en libros y grabados. Tampoco es infrecuente el caso inverso en que la sección (horizontal o vertical) queda sin tratamiento, destacando frente a unas proyecciones cargadas de argumentos formales, texturas, sombras y color. Sólo en fechas relativamente recientes se generalizó la representación de la sección mediante la mayor intensidad o grosor de las líneas que la definen.

Hasta entonces, podemos hablar de un uso generalizado del color como signo de un sistema codificado, compartido por un amplio segmento de población. Reconociendo su pertenencia a un sistema de signos más amplio que completaría cierto lenguaje gráfico arquitectónico, podemos valorar el aspecto simbólico de este uso del color, en tanto que representa una operación concreta: la afección por un plano virtual de corte.

Ante semejante abstracción, la concreción formal de un objeto arquitectónico exige a los profanos un gran esfuerzo de interpretación contra el que los arquitectos suelen esgrimir documentos de gran carga figurativa, entre los que abundan las vistas y algunas proyecciones planas dotadas de una visualidad directa, exenta de arbitrariedades interpretativas. La línea vuelve a resultar insuficiente en la mayoría de los casos, dando lugar a dibujos muy armados, con expresión de sombras y colores que trasladen al espectador una idea de realidad que no alcanzaría por otros medios.

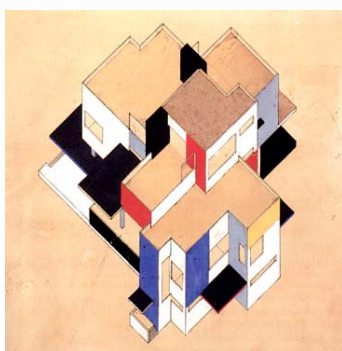
Quizá por ello, los dibujos figurativos han sido especialmente admirados, coleccionados y expuestos, elevando a la categoría de maestros a virtuosos de la representación y no necesariamente de la concepción arquitectónica. Tal es el caso, por citar uno de los más conocidos, de Joseph Michael Gandy, cuya excepcional aportación al servicio de la arquitectura de John Soane le supuso casi tanta celebridad como a su maestro. Este y otros ejemplos vendrían a ilustrar, consecuentemente, una circunstancia inesperada en el dibujo de representación: y es que la excelencia gráfica conseguida en las Academias y escuelas de tradición *beauxartiana* propició, en gran medida, una forma de distorsión por la cual el dibujo verista perdió gran parte de su utilidad como documento arquitectónico, convirtiéndose en objeto de veneración en sí mismo.



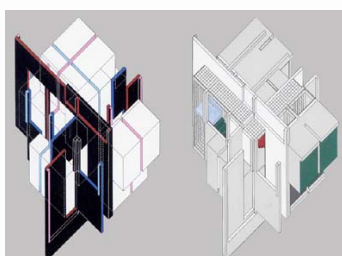
Antonio Sant'Elia: La centrale elettrica, 1914. Paride Accetti, Milano.

5

Recordemos que a pesar de utilizaciones anteriores y de los importantes avances de Desargues, no fue hasta 1798 cuando se reconoció a Monge la codificación científica de la axonometría, junto al resto de sistemas de representación, incluidos en su *Géométrie descriptive*.



Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren: Maison Particulière, 1923. Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, Stichting Architectuurmuseum.



Peter Eisenman: House VI, en Cornwall, Connecticut, USA, 1975.

Estos pudieran ser los extremos del amplio campo de la representación arquitectónica: de un lado, la abstracción de un sistema codificado en planta, sección y alzado; del otro, la figuración de las representaciones tridimensionales, o las bidimensionales dotadas de gran verismo. De forma paralela, ambos mundos exigen habilidades gráficas e intelectuales bien distintas: el caso de la representación más abstracta no suele comportar gran pericia manual, y sin embargo la claridad conceptual de quienes dibujan y leen los gráficos resulta una exigencia insoslayable; los dibujos más figurativos, en cambio, pueden entenderse fácilmente si el dibujante posee una alta capacidad gráfica.

Entre ambos mundos se encuentran gran variedad de dibujos que combinan en desigual proporción abstracción y verismo, en función del objetivo perseguido en cada realización. A este respecto, merece mención especial la aparición de la axonometría como sistema de representación a medio camino entre la reconfortante cercanía de la perspectiva y la apariencia abstracta de las proyecciones ortogonales. La tardanza en el establecimiento de su base científica⁵ y el furor perspectivo anterior explican la menor presencia de este tipo de representaciones, aunque aplicaciones como las desarrolladas por Choisy pusieron de manifiesto que la gran capacidad comunicadora de este sistema de representación va más allá de la mera transcripción formal.

Tras una práctica bastante restringida del sistema, su resurgimiento en el ámbito arquitectónico vino de la mano del color cuando, en 1923, Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren expusieron su concepción arquitectónica con una seductora axonometría que pasaría a ser seña de identidad del movimiento moderno. Aunque debemos sospechar que nos hallamos ante un manifiesto más que frente a un proyecto de arquitectura al uso, podemos señalar la eficaz contribución del color en esta representación, donde viene a reforzar la lectura de sus formas, realzando los aspectos volumétricos que la línea expresaría, sin duda, con menor elocuencia.

Consecuentemente con su carácter intermedio, la axonometría sirve de soporte geométrico tanto a los documentos en los que el color acentúa cierta figuración verista de una arquitectura como aquéllos en los que, desde la abstracción conceptual, aproxima el conocimiento de la arquitectura mediante estudios parciales y esquemas, donde confirmamos nuevamente la capacidad comunicadora del dibujo.

■ MEDIOS Y MODAS

Si el color se acomoda a cualquier sistema de representación y enriquece el lenguaje gráfico de forma tan efectiva, ¿por qué su presencia ha tenido una distribución tan irregular a lo largo de la historia dibujada de la arquitectura? Dos parecen ser las causas fundamentales: de un lado, debido al grado de virtuosismo que comportaba, el dibujo a color suponía una barrera infranqueable para los menos dotados gráficamente; por otro, la dificultad técnica y el coste requerido para la elaboración y reproducción de estas obras limitó en gran medida su difusión. Además de estas cuestiones, parece claro que el rechazo a la arquitectura historicista por parte del movimiento moderno y sus herederos, supuso igualmente la adopción de un dibujo contrario al académico con que se representaba aquélla.

Ajenos a estas cuestiones, los maestros recorrían su propia senda mientras otros trataban de seguirles con más riesgos que fortuna, dada la singularidad de sus arquitecturas y gráficas. Sin extendernos en este punto, queremos destacar dos contribuciones significativas, por lo que tienen de anómalo, de dos grandes de la arquitectura del siglo XX. La primera es un dibujo de la casa Farnsworth que Mies van der Rohe completa sobre la base inicial de Duckett.



Mies van der Rohe: Casa Farnsworth en Plano, Illinois, USA, 1945. Acuarela de Mies sobre dibujo de E. Duckett.

Con la incorporación del color, Mies transforma la abstracción inicial de la figura en una descripción emotiva y próxima a la realidad de su arquitectura integrada en la naturaleza circundante. Sorprende esta realización porque Mies dibujó fundamentalmente con grafito y carbón; estamos por tanto ante una de las contadas ocasiones en que observamos un dibujo a color salido de sus manos. Parece que el hombre de ideas y dibujos esenciales, defensor de la industrialización y de un lenguaje arquitectónico desprovisto de banalidades, deja paso al Mies apasionado, amante de las mujeres, los habanos, los martinis y, por qué no, del color.

El segundo caso que deseamos observar corresponde no a un único dibujo, sino a la serie de propuestas desarrolladas en el taller de Frank Lloyd Wright para el estudio de distintas alternativas para el museo Guggenheim de Nueva York. No sorprende en absoluto la presencia del color en los dibujos de la *factoría* Wright, aunque sí lo hace la particular factura de esta serie, algo alejada del estilo gráfico que el propio Wright supo transmitir a lo largo de los años a sus colaboradores más cercanos.



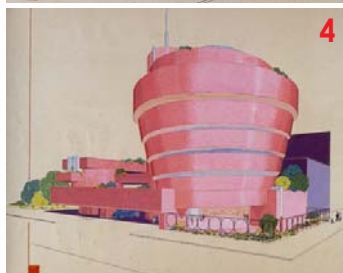
1



2



3



4



5



6

Frank Lloyd Wright: Guggenheim Museum, NY, USA. Arriba, perspectivas dibujadas por Petrer Berndtson. 1, 1943; 2-6, 1944. Abajo, perspectiva dibujada por Frank Lloyd Wright y John H. Howe, 1951. FLLW Foundation.



Este ejemplo viene a ilustrar algunos de los comentarios vertidos en líneas anteriores. Además de la carga de realismo de todas estas vistas, la presencia del color en todas ellas juega un papel decisivo a la hora de concebir y transmitir una idea concreta del edificio que se proyectaba ejecutar. Si a la definición concreta de las formas sumamos la elección del color de sus superficies, podemos entender cada uno de estos dibujos como una idea de arquitectura perfectamente *construida*, aunque no llevada a la práctica. En este sentido parece desprenderse de estos dibujos una clara correlación entre forma y color, de modo que la variación de la primera conlleva la del segundo (dibujos 1 a 3). Las vistas 4 y 5 vienen a mostrar, en cambio, dos alternativas de color para la misma forma, que va estableciéndose como idea final. En la número 6, recogiendo las conclusiones de la anterior comparación, se ofrece una vista complementaria de la misma solución adoptada en cuanto a forma y color en la perspectiva nº 5.

Dado que esta serie de aguadas, realizadas por Peter Berndtson, se distancian un tanto de la delicada elegancia con que Wright y sus discípulos dibujaron todo tipo de arquitecturas, pudiéramos pensar que durante la gestación del proyecto estuvieran decididos a perpetuar un nuevo concepto de museo a través de otra modalidad gráfica, acorde con estos aires renovados. Finalmente no fue así, ya que tras largos retrasos el proyecto definitivo volvió a dibujarse al más puro *estilo Wright*, puesto que él mismo se encargaría de realizar en 1951 la perspectiva final, contando con la inestimable ayuda de John H. Howe, como ocurriera quince años antes en la celeberrima vista de la casa Kaufmann (*Fallingwater*).

Si hablamos abiertamente del *estilo Wright* es porque identificamos en su producción gráfica ciertos rasgos comunes que la distinguen del resto. Y si sus discípulos asimilaban sus principios y lo practicaron con éxito es porque, sin duda alguna, el estilo gráfico es algo que se puede aprender. Bastaría para ello cierta cualificación, buena disposición y unas directrices bien orientadas.

Esta facilidad para la adaptación tiene la consecuencia positiva de neutralizar disfunciones en los habituales equipos de trabajo, aunque por contra supone el riesgo de imitaciones ajenas, en principio no deseadas aunque inevitables cuando el modelo a seguir es de reconocida valía. De hecho puede resultar ciertamente más reconfortante seguir un patrón contrastado que tratar de establecer un estilo propio.

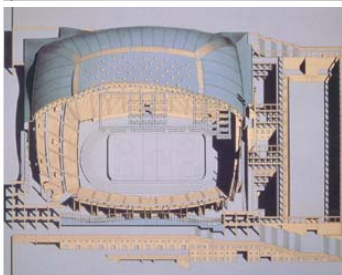
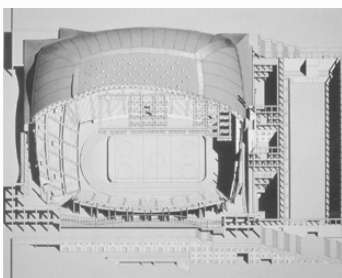
De acuerdo con esto último, hemos de referirnos a la generalizada costumbre de imitar, consciente o inconscientemente, los modelos de representación que admiramos o con los que nos sentimos más identificados. De este modo el quehacer autógrafo del arquitecto ha ido evolucionando hacia estándares colectivos de representación y reproducción de dibujos originales, tanto en su vertiente práctica en relación con la ejecución material como en la faceta divulgativa de la Arquitectura a través de publicaciones, concursos y exposiciones. La indudable influencia de la arquitectura publicada como referente cultural y de su dibujo como guía estilística, ha devenido en un proceso retroalimentado que viene determinando las tendencias gráficas y arquitectónicas del momento.



Frank Lloyd Wright: Fallingwater, Bear Run, Pennsylvania, USA. Dibujo de Frank Lloyd Wright y John H. Howe, 1936. FLLW Foundation.

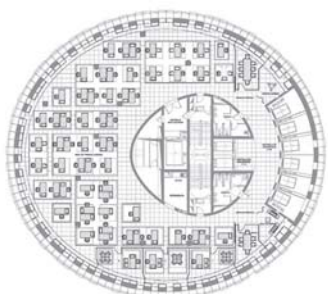
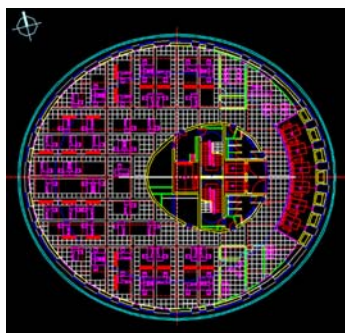
A este respecto debemos señalar la pareja evolución de los medios de producción y los de edición de gráficos. Hasta fechas muy recientes, la viabilidad técnica y económica de los soportes impresos imponía condiciones muy restrictivas para las representaciones en color, que por otro lado no solían ser muy abundantes, por razones ya apuntadas. Así se explica la sobreabundancia de reproducciones en blanco y negro y la adopción de cierta severidad en el lenguaje gráfico derivado de esta circunstancia.

Durante décadas, no sólo se dibujaba y reproducía en blanco y negro sino que a menudo se publicaban en una sola tinta aquellos dibujos que habían sido creados con color. Con ello, no sólo se privaba al observador de la verdadera cualidad del dibujo sino que se veía mermada su capacidad transmisora y devaluado el imaginario colectivo. Eran años donde la aparición de figuras a color, anunciada como excepcional en las propias publicaciones, prácticamente las convertía en objeto de culto de manera inmediata.

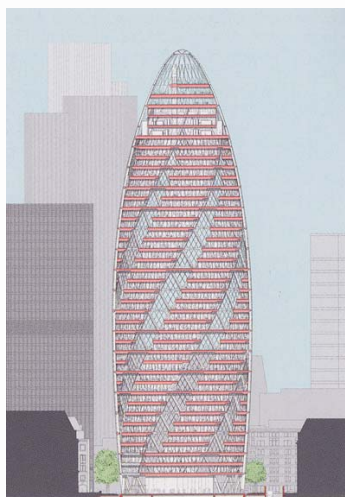


Arata Isozaki: Sant Jordi Sports Hall, Montjuic, Barcelona, 1983-90. Axonometría seccionada.

Tras cierto desarrollo técnico y un mayor compromiso por elevar la calidad gráfica general, la reciente revolución informática ha venido a facilitar la aplicación del color tanto en los documentos originales como en sus reproducciones, ya que anteriores procesos de publicación basados en la fotografía del dibujo original para su posterior impresión han dado paso al intercambio directo de ficheros digitales entre autor y editor. Y aunque consideramos casi consolidado el maridaje entre los gráficos publicados y los generados en los estudios de arquitectura, es justo reconocer que tal logro ha sido posible gracias a la adaptación del arquitecto a una nueva manera de dibujar, singularmente artificiosa en lo que respecta al color.



Jean Nouvel: Torre Agbar en Barcelona, 1999-2005. Visualización en pantalla y edición impresa de la planta tipo.



Sir Norman Foster: Swiss Reinsurance Company Headquarters, City of London, England 1997-2004. Planta y sección.

La interposición de mecanismos indirectos entre dibujante y dibujo es una condición nueva en el ámbito de la representación arquitectónica. El placentero encuentro con la materia y la observación directa e instantánea del proceso del dibujo, que había sido constante en toda la historia gráfica arquitectónica, ha quedado prácticamente relegado a los imprescindibles procesos de tomas de datos, apuntes y croquización del proyecto. El resto de operaciones gráficas suele hacerse frente a la pantalla del ordenador, donde se libra una dura batalla entre lo que se ve y lo que se verá una vez finalizado todo el proceso de edición.

La mayoría de aplicaciones informáticas para el dibujo de arquitectura posibilitan una estructura de capas y colores que serán traducidos finalmente a otros distintos o, lo que es más contradictorio, a líneas monocromas de distinta intensidad o grosor. Esta suerte de malabarismo conceptual exige, además de una experiencia previa acerca del resultado buscado, la permanente alerta del operador y su conocimiento avanzado de las herramientas de edición, puesto que un mismo dibujo puede experimentar variaciones notables con mínimas modificaciones en el proceso de impresión.

Podemos pensar que, a pesar de tan costosos avances y los tediosos artificios interpuestos, sólo hemos logrado complicar el proceso de construcción gráfica para llegar a los mismos resultados del dibujo realizado con tiralíneas o rapidografos. Es posible que así sea en muchos casos, debido no sólo al apego a modas de representación anteriores, sino a su relación directa con los planos de ejecución que, por razones obvias de economía, mantienen su tradicional austeridad monocroma.

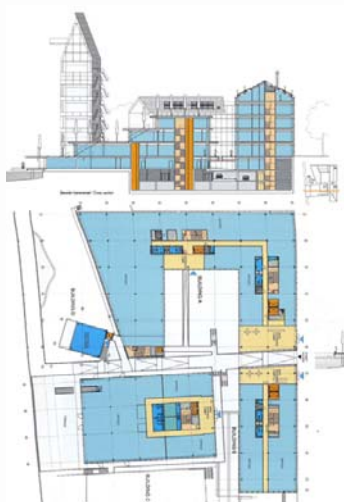
No es menos cierto que, ajenos a modas pasajeras, los documentos básicos que definen una arquitectura apenas han cambiado a lo largo del tiempo, mientras que los estilos arquitectónicos han variado enormemente. A salvo de algunas axonometrías y esquemas conceptuales específicos, seguimos representando los proyectos arquitectónicos como hace siglos: a través de sus plantas, secciones, alzados y perspectivas, y con criterios prácticamente idénticos; sólo la forma de realización y publicación se ha ido actualizando con la introducción de nuevas técnicas. No resulta por ello extraño encontrar casos como los dibujos de Norman Foster para la *Swiss Reinsurance* que incorporan códigos y colores similares a los utilizados en el siglo XVIII, a pesar de estar realizados con la más moderna tecnología informática.



Nuno-Leónidas: proyecto de vivienda, 1999.



Caputo Prtnership y Gestión Urbana: Ensanche 9, Vallecas, Madrid, 2003.



Jean Nouvel: Proyecto Riverside Court, Praga, 2002. Planta y sección iluminadas.

6

ILUMINAR: 5. fig. Ilustrar el entendimiento con ciencias o estudios. 6. fig. alumbrar, ilustrar, enseñar. *Diccionario de la Real Academia de La Lengua Española*, Vigésima segunda edición.

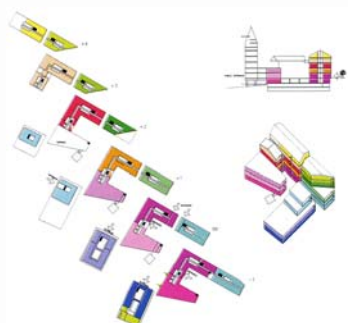
Quizá la transformación más visible que ha desencadenado la informática aplicada al dibujo de arquitectura tiene que ver con la posibilidad de incorporar a los objetos creados toda suerte de atributos como texturas, luces, fondos y, por supuesto, colores. Aunque con herramientas específicas, cualquiera con algo de formación especializada puede obtener resultados antes reservados en exclusiva a los virtuosos del dibujo manual. Esta circunstancia parece estar detrás de la abrumadora presencia de dibujos pretendidamente fotorrealísticos que, a pesar de ser observados con recelo por los amantes de un dibujo más esencial, suponen el equivalente de las representaciones veristas de los diestros dibujantes formados en la tradición de la Academia.

Al margen de este tipo de representaciones, por otra parte muy demandadas, podemos observar un aspecto verdaderamente innovador en otra aplicación del color, facilitada por la intervención de las nuevas tecnologías aplicadas al diseño arquitectónico. Se trata de la incorporación del color, no como anticipo de la realidad sino como elemento clarificador de la organización espacial y funcional de los edificios proyectados. Aparecen así numerosos casos en que las plantas y secciones, además del habitual código sección-proyección, presentan las superficies de los distintos locales de un proyecto jerarquizadas mediante el uso del color, colaborando eficazmente a su comprensión global.

Frente al sofisticado trabajo necesario para recrear la realidad mediante modelados tridimensionales, renders y complejos fotomontajes digitales, la sencilla incorporación de tintas planas en zonas concretas de los dibujos bidimensionales favorece la lectura de organismos complejos, al tiempo que enriquece el escueto lenguaje anterior, apenas ceñido a la distinción entre sección y proyección de los elementos representados. Esta particular aplicación del color viene a ser una revisión del concepto de *iluminación*⁶ en su sentido más universal, aquel que se refiere a ilustrar el entendimiento.

Desligado definitivamente de la solvencia técnica que exigían el lápiz o las aguadas, esta *iluminación* a través de la informática resulta ser tan asequible y eficaz que en pocos años se ha generalizado su puesta en práctica, conviviendo las oportunas aplicaciones de esta tendencia con las imitaciones desviadas que se limitan a colorear las plantas y secciones con el fin de sumarse a la moda imperante.

■ ESQUEMAS Y LOGOS

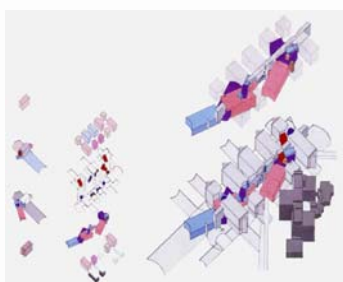


Jean Nouvel: Proyecto para Riverside Court en Praga, 2002. Esquemas de distribución.

7

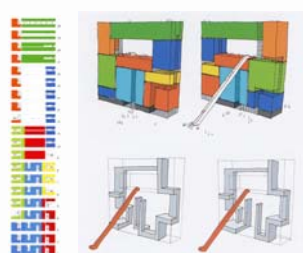
La citada planta del monasterio de St. Gallen podría considerarse como un esquema.

En líneas precedentes apuntábamos la excepcionalidad de algunos dibujos, referida al tipo de representación que venía escogiéndose de forma tradicional para comunicar una idea arquitectónica concreta. Esta singularidad está protagonizada por los esquemas: esos pequeños dibujos de gran intensidad conceptual que tratan de encauzar el entendimiento del observador hacia aspectos concretos de la arquitectura que representan. Y aunque encontramos paralelismos con algunos momentos puntuales de la historia de la arquitectura⁷, podemos afirmar que se trata de una contribución desarrollada fundamentalmente a partir de mediados del siglo XX, y que continúa evolucionando, debido a la reciente predilección por este tipo de gráficos.



Peter Eisenman: Biocentro de la Universidad J. W. Goethe en Frankfurt, Alemania, 1987. Esquemas geométrico-conceptuales.

Salvo casos excepcionales como el de Peter Eisenman, el uso de este tipo de representación parecía inicialmente reservado a estudiosos del dibujo y la arquitectura, y no apto para los proyectistas, poco proclives a incluir estos gráficos en su discurso habitual. Quizá por influencia de los primeros, los segundos han descubierto finalmente el incalculable potencial narrativo de estos dibujos a la hora de presentar su propia arquitectura. Estamos, nuevamente, ante otra forma de *iluminar* al espectador, ya que a través de estos sencillos gráficos se vierten informaciones muy depuradas, de modo que su asimilación sea más asequible para quien trata de conocer una arquitectura o apreciar sus claves internas.

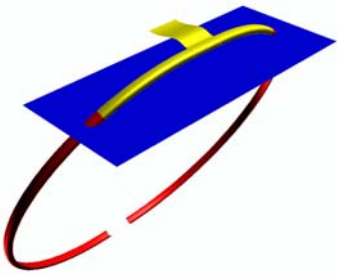


MVRDV y Blanca Lleó Asociados: 156 viviendas en Sanchinarro, Madrid. 2001-2004. Esquemas tipológicos y de circulaciones.

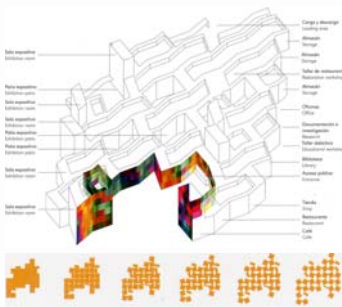
Especialmente indicados para arquitecturas complejas por su configuración o envergadura, los dibujos esquemáticos han ampliado su campo de acción y su presencia es cada vez más frecuente a la hora de exponer cualquier tipo de proyecto. Pero, a pesar de sus bienintencionados propósitos, estos gráficos no pueden transmitir todos los aspectos de una arquitectura, debido al elevado grado de abstracción que comportan. Por esta razón suelen acompañar a los dibujos descriptivos que atienden a la definición formal, complementando así la visión general del modelo. Unos y otros presentan, consecuentemente, gráficas bien distintas: mientras que los dibujos descriptivos siguen criterios gráficos homogéneos que afectan por igual a todo el objeto, los esquemas suponen una llamada de atención sobre una parte o un aspecto del conjunto, por lo que la base argumental y el contexto presentarán variables gráficas claramente diferenciadas.



Estudio Cano-Lasso: Centro de microcirugía en Cáceres, 2002.



Renzo Piano: Aeropuerto de Osaka, Japón, 1990. Diagrama sobre la generación del toroide.



Mansilla y Tuñón: Museo de Arte Contemporáneo en León, 2001-2004. Esquema axonométrico y diagrama sobre generación de la planta.



PLANTA BAJA-ACCESO



PLANTA SOTANO



Estudio Cano-Lasso: Museo de Escultura para la Fundación Capa en Arganda del Rey, Madrid, 2004.

A este respecto, la contribución del color vuelve a mostrarse esencial, gracias a su probada eficacia a la hora de establecer unos acentos, dependencias, relaciones, simplificaciones y jerarquías difícilmente alcanzables por otros medios. Del mismo modo parece observarse que tras la generalizada tendencia a desarrollar este tipo de dibujos se halla la influencia del trabajo computerizado, y su aparente facilidad para el dibujo tridimensional o la aplicación del color.

Atendiendo a los usos más frecuentes a que se destinan, figuran en primer lugar aquellos estudios que tratan de explicar un edificio desde el punto de vista funcional y organizativo, especialmente en los casos de edificios públicos. Tampoco faltan los referidos a cuestiones formales o espaciales y a la estructura de sus disposiciones, aunque muy recientemente parece haberse impuesto la costumbre de elaborar diagramas reductivos acerca de cuestiones compositivas o conceptuales.

Esta tendencia, cada vez más presente, viene a ilustrar la acusada abstracción con que se sintetiza un proyecto. Tanto que, a menudo, parece buscarse más que un diagrama explicativo, el logotipo con que se identifique la arquitectura proyectada. Aunque enormemente atractivos desde el punto de vista gráfico, pierden en gran medida su efecto transmisor al quedar encriptado el mensaje para quienes no conocen a fondo la arquitectura de referencia.

Esta conceptualización extrema y el citado tratamiento *realista* de fotomontajes digitales no son sino la actualización de la manera de comunicar la Arquitectura. Con ella se ha estandarizado la representación arquitectónica a costa de la personalidad del arquitecto, expresada anteriormente a través de su particular grafía. Quizá, a cambio, se abra un tiempo de esperanza en el que triunfe la calidad del proyecto y no sólo la de su representación gráfica. Para ello nuestras escuelas deberían esforzarse en formar mejores arquitectos y no meros diseñadores gráficos.