



El Ayuntamiento y la Plaza Nueva de Sevilla

Varios Autores
 Fundación Cajal / Ayuntamiento de Sevilla, Gerencia de Urbanismo. Sevilla, 2018.
 176 páginas
 ISBN: 978-84-8455-387-8

Este libro presentado por la Fundación Cajal y el Ayuntamiento de Sevilla, en el que participa un brillante y heterogéneo grupo de especialistas, nos aproxima al corazón urbano de la ciudad de Sevilla de una manera sensible y poliédrica. Por sus páginas vemos sucederse grandes transformaciones morfológicas y sociales, alternancias de mundos simbólicos y cambios en los modos de vida, memorias rescatadas de un pasado remoto y recuerdos casi vivos de otro mucho más cercano. Decía Henry Lefebvre que “la ciudad es la proyección de la sociedad sobre el terreno”, y nada mejor que estas pocas hectáreas de suelo, a orillas del Guadalquivir, para comprobar cómo su geografía va quedando moldeada, con el transcurso de los años y de los siglos, por la huella compleja y cambiante de la vida sevillana.

Al pasear por esta gran plaza central, que forma parte de mi propia experiencia vital, suelo recordar la

admiración que manifestaba Luis Marín de Terán por las transformaciones urbanas que tuvieron lugar en Sevilla a mediados del siglo XIX, un ciclo de experiencias que para él ocuparon un lugar de vanguardia en el contexto europeo de la época. Sobre la antigua, tortuosa e insalubre ciudad heredada se proyectó entonces un nuevo espíritu racional que, con cuidadosa cirugía, sensibles articulaciones geométricas y rítmica austeridad de formas, fue redefiniendo innumerables rincones del casco histórico sevillano, desde los barrios populares hasta las áreas nobles. Y la máxima expresión de este ciclo fue sin duda la Plaza Nueva, el centro cívico en el que la ciudad va a reconocerse desde entonces y cuya imagen llena acertadamente la portada del libro.

En este contexto de transformaciones urbanas, la Plaza Nueva asume exactamente las mismas reglas que definen las intervenciones que están teniendo lugar en tantas otras plazas, calles, pasajes o manzanas de la ciudad, siempre reconocibles por su claridad geométrica o por el ritmo continuo y bien proporcionado de sus sencillas fachadas. Para configurar el espacio central de la ciudad, la Plaza Nueva no recurrirá por tanto a una arquitectura que le suponga distanciarse del resto sino, muy al contrario, a una arquitectura que la sitúa en una clara relación de continuidad con el extenso conjunto urbano que está siendo redefinido. El espacio de esta plaza se delinea con claridad geométrica y sentido de la proporción, elevando su altura a tres plantas frente a las dos habituales en otros sectores. Las fachadas mantienen la misma rítmica austeridad protagonizada por los huecos, con algunos gestos añadidos como la textura, que convierte la planta baja en un gran zócalo, o el discreto y elegante acuerdo curvo de las esquinas, junto a algunos otros pequeños detalles de nobleza clásica. Pero, sobre todo, existe una decisión

clave en este diseño, que adquiere gran fuerza simbólica en una ciudad construida, salvo contadas excepciones, en ladrillo: hablamos del recurso a la piedra. La ejecución en piedra de las fachadas de la plaza es en un gesto poderoso, que otorga unidad perceptiva y compacidad al espacio, incorporando la dosis exacta de valor cualitativo que permite a la arquitectura de la plaza elevarse, sin estridencias, sobre todos los otros ámbitos urbanos con los que, al tiempo, sus rasgos formales mantienen una clara continuidad. Sobre la profundidad y la naturaleza intemporal de este gesto arquitectónico baste recordar, por ejemplo, cómo Mies van der Rohe, para satisfacer las necesidades de representación de sus clientes, holgados de recursos, sustituyó en el edificio Seagram de Nueva York el habitual acero por el bronce, manteniendo intactos los coherentes y depurados parámetros formales del conjunto de su obra.

De este valioso espacio urbano del XIX apenas nos queda su trazado geométrico y un par de muestras de sus fachadas originales en el frente sur, tras las que todavía se oculta algún resto del antiguo convento de San Francisco. Todo el resto de la plaza ha quedado transformado con muy diversa suerte, como el libro bien describe, hasta componer el heterogéneo conjunto que hoy contemplamos. Pero poner el acento sobre el importante valor histórico de la plaza del XIX, por encima de todos los otros aspectos que tan acertadamente aborda esta obra, no es sino el intento de situarlo como referencia para contemplar todo el increíble proceso histórico que lo precede y que lo continúa hasta nuestros días. Como en esas apasionantes *metamorfosis* que Antón Capitel nos enseñó a ver y a buscar en la vida de los monumentos y los lugares, los sucesivos capítulos de este libro nos introducen en una vertiginosa e imaginaria película, con una Sevilla medieval que, en los



albores de la edad moderna, comienza a tener conciencia de la necesidad de un centro urbano representativo. En la profunda huella que dejó el emperador Carlos a su paso por la ciudad, visible en uno de los más destacados ejemplos de la eclosión de su primer Renacimiento. En el enorme y geométrico vacío urbano que hoy vemos, antes ocupado por uno de los más importantes conventos de la ciudad. Y con este desaparecido convento, con las formas renacentes del cabildo o las trazas racionalistas de la decimonónica plaza, asistimos una y otra vez a una historia de supervivencias y de destrucciones, de transformaciones valiosas o de desfiguraciones irreversibles, en unos espacios sevillanos llenos, también como el propio libro, de la vida de sus habitantes.

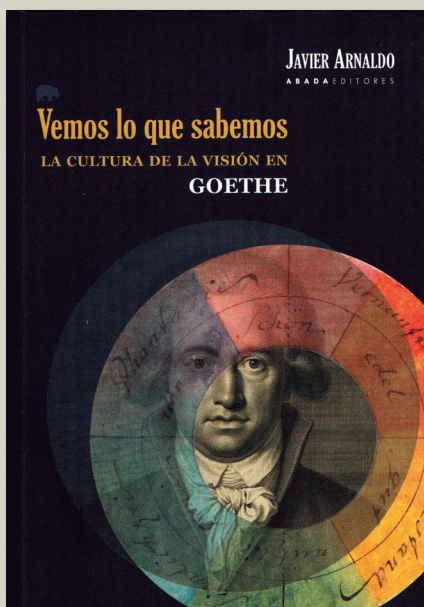
Antonio Luis Ampliato Briones

Vemos lo que sabemos. La cultura de la visión en Goethe

Javier Arnaldo
Abada Editores, Madrid, 2019
Colección: *Lecturas de Historia del Arte*
384 págs. y 76 ilustraciones (10 a color)
Dimensiones: 23,5 x 16,5 cm
ISBN: 978-84-17301-25-5

Dentro del Romanticismo, la figura quizá más trascendente es la del alemán Johann Wolfgang von Goethe: abogado, poeta, científico, teórico estético, político, filósofo, dramaturgo, naturalista, viajero y dibujante; todo un titán de la cultura germana y uno de los precursores del *Grand Tour*. Fue un auténtico humanista, uno de esos ilustrados que se hubiesen sentido más cómodos en la Italia del Renacimiento por la gran versatilidad que tenía al ser capaz de cultivar casi cualquier campo del conocimiento humano, tanto artístico o filosófico como genuinamente científico.

Goethe "tomó el conocimiento visual por soporte de la relación huma-



na con el mundo", apunta este texto. Por encima de todos, fue la vista el sentido con el que comprendió el mundo: "pensar es más importante que saber, pero no que mirar", decía. Este denso escrito analiza la mirada paisajista del artista como práctica perceptiva instruida en la comprensión de la naturaleza, además de todo lo concerniente a sus teorías estéticas sobre la visualidad.

Javier Arnaldo, autor del libro, es Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y está especializado en el Romanticismo y en las vanguardias del siglo xx. Ha trabajado en la Herzogin Anna Amalia Bibliothek de Weimar y en el Goethe und Schiller Archiv gracias a una beca de la Fundación Alexander von Humboldt; y ha sido invitado como residente en la Pogwish-Haus de la Klassik Stiftung Weimar.

El texto se estructura en seis capítulos. El primero, titulado *Goethe, "apologista de la Apariencia"*, muestra variadas disertaciones sobre las teorías de la percepción y la configuración formal-fisionomía de las nubes y diversos fenómenos atmosféricos- que configu-

ran la mirada del poeta y su contexto. El segundo, *Círculo cromático. El color como teoría*, interpreta sus postulados cromáticos y la fisiología del espectro de la luz. El tercero, *La mirada como metamorfosis*, narra el desarrollo de su visión, desde el sentimiento al conocimiento, a partir de sus viajes y la crítica a varios de sus escritos. El cuarto, *La autobiografía como paisaje. Veintidós dibujos de 1810*, describe su álbum de paisajes, un breve ciclo gráfico, que determinó su vuelta al dibujo. El quinto, *Antes de la Farbenlehre. Los primeros escritos sistemáticos de Goethe sobre el color*, en el que detalla algunos ensayos y experimentos sobre óptica. Y el sexto, *El paisaje como imagen*, es una reflexión a partir de las relaciones del artista entre el dibujo y la percepción del territorio, a modo de conocimiento contemplativo vinculado a la mirada estética.

Goethe fue uno de los adalides del paisaje moderno; admirador de las visiones idealizadas de Claude Lorrain, al mismo tiempo que de las vistas de los naturalistas holandeses como Ruysdael o Everdinger. Siempre se mostró devoto y apasionado de la naturaleza y, sobre todo, poseedor de una agudísima capacidad de observación. En cuanto a su relación con el dibujo, este fue su lenguaje privado, con el que dio cuenta de su interés por fijar experiencias intensas del exterior. De los aproximadamente 2.500 apuntes suyos que se conservan, dos terceras partes son paisajes. Algunos de ellos, como el nocturno *Luna naciente en el río*, anticiparon el paisajismo romántico de Caspar David Friedrich. Pero, en realidad, él siempre se sintió un diletante gráfico, como anclado en una etapa de adiestramiento perpetuo: "He dibujado mucho, solo que noto con demasiada claridad que nunca llegaré a ser artista", llegó a confesar.

Fernando Linares García



Un viaje de dibujos

Francisco Vázquez Uriarte
Sevilla, HUM 976. *Expregráfica*.
Lugar, *Arquitectura y Dibujo*, 2019,
72 páginas
20 x 20 cm.
ISBN: 978-84-09-17017-3

La expresión *un viaje*, además del sentido acostumbrado y de todos conocido, significa en el habla de la Baja Andalucía *una gran cantidad, muchísimos/as*. La Real Academia no recoge en los diccionarios impresos esta circunstancia para la palabra y tan solo recientemente, en la versión electrónica y con el afán de incorporar los americanismos, admite una novena acepción para la misma: *Multitud de cosas de un mismo grupo*. Aunque tenga un significado parecido, lo limita al lenguaje coloquial venezolano, ignorando la más cercana y consolidada versión andaluza. Por eso el título de este libro no es un trasfondo de los términos dados a los habituales *dibujos de viaje* —aunque también lo sea— sino la indicación de que el fondo de dibujos de Paco Vázquez es muy numeroso y que aquí tan solo se muestra una pequeña parte, limitada por la extensión de una publicación de este tipo. Sirva también el título dado como el reconocimiento de ese significado, no por un localismo lingüístico identitario sino, simplemente, por resultarnos adecuado. La segunda y fundamental reivindicación que se deduce del mismo título, y como es la intención

del grupo editor, es la del propio Dibujo, aunque hacer una disquisición y análisis sobre ello quede fuera de las posibilidades de esta reseña.

El dibujo —el dibujo del natural, el de la realidad existente— no es un acto natural e innato de los seres humanos, sino una individual y específica construcción del pensamiento en nuestra cultura. El apunte del natural de los edificios, o de los paisajes urbanos, solo se pudo desarrollar a partir de la difusión de una regla geométrica que ordenara la percepción del observador, y que hiciera posible su plasmación gráfica. Un autor menos valorado de lo que merece por no pertenecer al monopolio crítico acreditado, William M. Ivins jr., tituló acertadamente su libro de 1938 como *On the Rationalization of Sight (Sobre la racionalización de la visión)*, donde estudia el origen histórico de la perspectiva cónica. Y esa racionalización de la visión es, a nuestros efectos, la *mirada*. No se dibuja lo que se *ve*, se dibuja —y da igual que se sea consciente o no de ello— lo que se *mira*. Esa mirada —un invento artístico de nuestra cultura humanista— precisa para materializarse en un papel de la falsilla que le proporciona las reglas geométricas de la perspectiva. Por ello, esa forma de dibujar tan solo comenzó a partir de los siglos xv-xvi y, además, de la mano de los mejores artistas de la época.

La mirada es además interesada y, como tal, puede ser quimérica. Cuando se mantiene la idea de que nada es verdad o mentira y que todo depende del color de un cristal, se precisa que es cuando *se mira*. Esa interesada visión tiene mucho de original, de formación personal necesaria para abordar en nuestra carrera otras elaboraciones posteriores y propias de la arquitectura. El dibujo de apuntes tiene el privilegio de la fijación del recuerdo, la aprehensión de ese instante que nunca volverá. Esto también fue lo que anhelaba la fotografía —un derivado de la

perspectiva cónica— pero su intimidad se refiere a la fracción de segundo de una máquina. Una autora reciente, Wendy Ann Greenhalgh, promotora del dibujo como método meditación y autoayuda, nos indica que: *Cuando estamos dibujando mirando atentamente, nos estamos encontrando con el mundo de una forma tan íntima que tal vez nunca lo experimentemos en ningún otro sitio, o de la misma manera. La conexión que formamos entre lo que estamos viendo con lo que estamos dibujando y dónde lo estamos dibujando va más allá de lo intelectual, más allá de las palabras y el lenguaje.*

El presente libro está publicado por el Grupo de Investigación HUM 976 y, tras unas reflexiones previas, recoge una colección de apuntes del natural de arquitectura y paisajes urbanos. Su autor, Francisco Vázquez Uriarte (Plasencia, 1943-t.1969-), ha sido tanto alumno como profesor de Expresión Gráfica Arquitectónica —cuando todavía no se llamaba así— a lo largo de todas las fases de la disciplina desde la fundación de la Escuela de Arquitectura de Sevilla el siglo pasado. Ha sido espectador y partícipe, en diversas etapas, de toda su evolución y ha contemplado su paulatina pérdida de importancia en los estudios de Arquitectura: su relato personal describe los diferentes escenarios en que tuvieron lugar y el desarrollo seguido. Es curioso señalar que el periodo en que estuvo apartado de la docencia comenzó el curso en que cayeron —como el derrumbe repentino de un templo antiguo— cualquier referencia al dibujo académico y a la arquitectura clásica en Sevilla. Dedicado al ejercicio libre de la profesión —con una tan interesante como poco conocida obra construida— nunca mostró especial interés por seguir la carrera universitaria, aunque al ser del plan 57, no le hubiera costado mucho trabajo. Pero lo importante, sobre todo, es que nunca dejó de dibujar, y esa circunstancia es la que ha pro-



picado esta muestra de sus apuntes para contribuir a esa reivindicación del Dibujo, que los editores mantienen como parte fundamental del pensamiento y la creación arquitectónica.

José M^o Gentil Baldrich
Antonio Gámiz Gordo

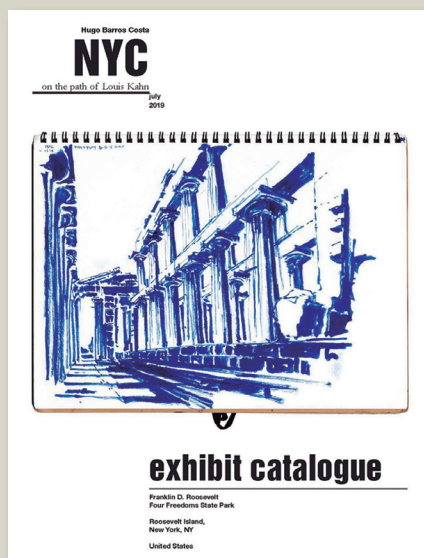
On the path of Louis Kahn

Hugo Barros Costa
Publisher / Editorial: Martín Gràphic
Site / Lugar: Nueva York
Year / Año: 2019
ISBN: 978-84-120432-3-5
Number of pages / N^o páginas: 45

Nunca un catálogo había reflejado tan bien el sentir gráfico de una exposición donde podemos apreciar los dibujos, emotivos y nostálgicos, de Hugo Barros Costa. Dibujos dirigidos a la figura del arquitecto nacido en Estonia, Louis Kahn. A la pregunta de qué relación guardan Hugo Barros y Louis Kahn, la respuesta es sencilla: durante un espacio de tiempo dibujaron en los mismos lugares de Italia.

Y es en esta respuesta donde se desarrolla un proyecto de investigación *On the path of Louis Kahn* cuyos resultados pueden valorarse en la exposición que responde al nombre de *Sur les pas de Louis Kahn: architecte de la ville*. Una investigación donde Hugo ha identificado y caracterizado cada dibujo realizado por el arquitecto americano durante sus dos primeros viajes a Italia, a través de la elaboración de planos y tablas inéditas. Además, esto ha permitido que él pueda conocer los espacios surcados por el gran arquitecto y establecer una relación eventual con su obra, así como darle la oportunidad de realizar los mismos dibujos en los mismos espacios donde dibujó Kahn.

Como metodología para esta investigación Hugo Barros adoptó como referencia el trabajo que Jan Hoschtm publicó en 1991: *The paintings and*



sketches of Louis I. Kahn, así como las investigaciones del profesor Carlos Montes en este campo, para después recorrer los espacios dibujados por Louis Kahn en esos dos viajes que hizo por tierras italianas, realizados en la primera mitad del siglo xx (estos viajes a supusieron una fuente de inspiración fundamental para sus proyectos futuros). Tras la identificación geográfica *in situ* de cada perspectiva perpetrada por el maestro, Hugo se propuso dibujar el entorno desde el mismo punto de vista, para así intentar entender el porqué de la selección de cada uno de las posiciones adoptadas por el arquitecto, teniendo en cuenta su trayectoria profesional, así como su obra escrita, gráfica y construida.

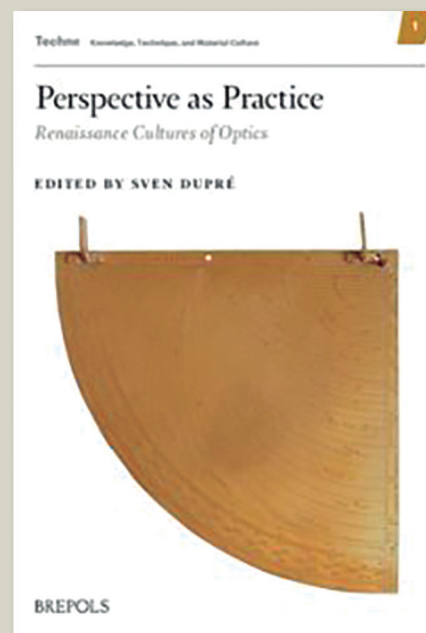
Barros decidió realizar estos viajes en varias etapas; recorrió Italia en el sentido inverso a como lo hizo su antecesor, es decir, de sur a norte. Visitó ciudades, pueblos, ruinas, jardines, playas, allá donde estuvo el maestro arquitecto. Me imagino la gran emoción que embargaba a nuestro dibujante cuando pisaba los mismos escenarios en los que estuvo Kahn y dibujó casi noventa años atrás.

Los viajes se realizaron en distintas fases, comprendidas entre los años

2012 y 2018, generando así una gran cantidad de información gráfica personal que fue organizada y compilada. En ese espacio de tiempo, una estancia durante tres meses en la Universidad de Salerno en el año 2016, fue fundamental para el desarrollo de gran parte de los dibujos que se pueden apreciar en la exposición y en el catálogo que la acompaña.

Esta exposición la organizó la *Ordre des Architects*. Los dibujos estuvieron expuestos en la Maison de l'Architecture en Auvergne (Ma'A), entre el 19 y el 23 de octubre del año 2018.

Pedro Molina-Siles



Perspective as Practice. Renaissance Cultures of Optics

Sven Dupré
Turnhout, Brepols, 2019.
511 páginas
ISBN: 978-2-503-58107-1

Los avances acerca de la perspectiva han estado siempre muy ligados a los de la óptica ya desde los tiempos de la Grecia antigua en la que Euclides, con



su tratado de Óptica, sienta las bases de la óptica geométrica. Sobre este tema escribirían también otros tratadistas posteriores como Tolomeo y Alhazen, cuyos estudios de óptica, junto a otras valiosas aportaciones como las de Brunelleschi, contribuirían sin duda a la concreción geométrica de la perspectiva de la mano de Alberti con su obra *De Pictura* y de Piero della Francesca con *De Prospectiva Pingendi*.

Esta relación entre óptica y perspectiva quedaba patente incluso en el lenguaje. De hecho, a lo que hoy conocemos como perspectiva se le denominó inicialmente óptica, siendo adoptado con posterioridad el término latino perspectiva, referido a la tradición de aplicar la geometría a la visión. Más tarde, Durero ampliaría el significado del término por el de “mirar a través”.

Sin embargo, en la literatura reciente acerca de la perspectiva, no siempre ha habido una comunión entre ambas disciplinas y en muchas ocasiones han sido tratadas de manera aislada. Por ello, en este libro que recoge el fruto de un grupo de investigadores de talla internacional, liderados por el Profesor Sven Dupré, de la Universidad de Utrech y de Amsterdam, se trata el desarrollo de la ciencia de la perspectiva y su aplicación práctica, entre los siglos xv y xvi, desde un punto de vista global, aunando así ambas disciplinas.

El Libro está dividido en tres bloques; el primero, titulado *Sites of perspective*, cuenta con interesantes aportaciones de los Profesores Trachtenberg, Bol, Gessner, Baker, Cuenca y Odgers, acerca del uso de la perspectiva aplicada en *sitios* como: la plaza, los talleres artesanales de gemas, los de fabricación de instrumentos astronómicos, el anfiteatro anatómico, los teatros y los jardines. El segundo bloque, titulado *Writing on Perspective*, cuenta con las excelentes contribuciones de los Profesores Kheirandish, Smith, Raynaud, Dupré y Calvo-López, acerca de algunos de los tratados de óptica y

perspectiva, incluyendo los islámicos, los del Medievo y el Renacimiento, uno inédito sobre sombras, mencionado por Leonardo da Vinci, una defensa de la lectura polisémica de la perspectiva frente a la simbólica de Panofsky y la utilización de la perspectiva en el Cuaderno de Arquitectura de Hernán Ruiz II con sus licencias particulares. El tercer y último bloque, denominado *Drawing, Constructing, Painting*, cuenta con los sugerentes capítulos de los Profesores Camerota, Roccascocca, Field, Hills y Farhat, acerca de la aplicación práctica de la perspectiva a casos concretos de la historia del arte, entre los que se incluyen algunos ejemplos de Masaccio, Alberti, Piero della Francesca, la pintura veneciana del *Cinquecento* y el paisajismo versallesco.

En definitiva, se trata de un libro muy bien estructurado y culto, que no defraudará a los amantes de la historia de la perspectiva, esta vez analizada con un enfoque integrador entre óptica y perspectiva.

Pedro M. Cabezos Bernal

Dibujando en el Museo del Prado

Ana Torres Barchino (coord.)
 Editorial: Universitat Politècnica de València
 151 páginas
 ISBN: 978-84-9048-769-3

Los indígenas americanos tenían la creencia de que cuando se les realizaba una fotografía se les estaba robando el alma, pues ésta se transfería a aquel misterioso papel. En los tiempos de la colonización de América del Norte, la industria de la fotografía se encontraba en plena ebullición. En 1839 Daguerre había diseminado la metodología del daguerrotipo, procedimiento desarrollado a partir de su cooperación con el entonces ya fallecido Niépce (Newhall y Fontcuberta, 1983). A partir de dicho momento, favorecida por las innovaciones técnicas de la época y aupada por



la aparición de la sociedad industrial, el arte de la fotografía progresaría rápidamente. Aun así, el aparataje que rodeaba a aquellos pioneros que proponían a los indios americanos tomarles una instantánea era suficientemente voluminoso, extraño e incluso amenazante a sus ojos, como para conseguir de todos ellos semblantes circunspectos y severos en la mayoría de los retratos (Fig. 1). ¿Cabía acaso espera otra actitud de aquellos a quienes se les estaba robando el alma en aquel preciso instante?

Pocos años antes, concretamente en 1785 y en las inmediaciones del paseo entonces denominado Salón del Prado de Madrid, se iniciaban las obras del que ambicionaba ser Real Gabinete de Historia Natural y Academia de Ciencias según el proyecto del arquitecto Juan de Villanueva (Fig. 2). Superadas las vicisitudes y destrozos motivados por la invasión napoleónica, el edificio que el propio Villanueva se encargaría de restaurar fue dedicado a museo para albergar la colección, fundamentalmente pictórica, de la familia real española (Moleón, 1988). Actualmente es una de las mejores pinacotecas del mundo y una de las pocas en las que no se permite la toma de fotografías. Dicha prohibición ambiciona mejorar la experiencia de sus visitantes (Ors, 2019), pero no ha sido capaz de

1. Retrato de jefe indio. Reproducción de fotografía histórica anónima (Fuente: Public Domain Pictures)
2. Aspecto original de la fachada norte del Museo del Prado en un cuadro de Ferdinando Bambrilla (Fuente: Wikimedia Commons)
3. Profesores y estudiantes participantes en la actividad en el vestíbulo del Museo del Prado

impedir que hayan intentado prender el alma del museo mediante otros medios que los indígenas americanos hubieran considerado inofensivos, pero que son realmente mucho más poderosos.

A principios de mayo de 2018, seis profesores del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València y dieciocho estudiantes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la misma universidad accedieron al Museo del Prado invitados por la propia institución. Superaron los controles de seguridad sin ningún problema. No llevaban consigo cámaras fotográficas y cumplieron su compromiso de no realizar instantáneas con sus teléfonos móviles. Pero escondían en sus mochilas cuadernos y lápices con el claro objetivo de hurtarle al museo el mayor de sus bienes: su espíritu. El equipo valenciano llegaba decidido a aprender y aprehender la esencia del edificio de Juan de Villanueva, de la ampliación de Rafael Moneo y de las magníficas colecciones que acogen a través del más hábil, sutil y poderoso de los métodos, que es el dibujo. Durante dos jornadas, los veinticuatro participantes en la aventura ideada por la profesora Ana Torres Barchino contemplaron, analizaron y dibujaron el edificio y la colección, el continente y el contenido. Los aprehendieron. Nunca una h no aspirada tuvo tantas aspiraciones como aquellos dos días de primavera. Nuestros particulares ladrones de museos regresaron a Valencia con su preciado botín. Sus cuadernos de dibujo habían conseguido atrapar el alma del Museo del Prado (Fig. 3).

Del mismo modo que la película "Topkapi", dirigida por Jules Dassin y basada en la novela "The light of day" escrita por Eric Ambler, rinde homenaje al plan trazado por Walter Harper para robar la daga del Sultán Mahmud I del más famoso de los palacios de Estambul, el libro "Dibujando en el Museo del Prado" es justo tributo a aquellos vein-



ticuatro aventureros valencianos. Pero es mucho más. Esta publicación abre a sus lectores una ventana a través de la cual dedicar una nueva mirada a la pinacoteca madrileña. Sus primeras páginas recogen presentaciones de la mano de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, del Área de Educación del Museo y del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València. A continuación, una serie de textos escritos por profesores y estudiantes sumergen al lector en la atmósfera vivida durante aquellas dos jornadas y dan paso a los nueve capítulos entorno a los cuales se han agrupado los trabajos realizados utilizando diversas técnicas y soportes. Una selección de más de ciento veinticinco dibujos nos hará recorrer la sala de las musas, la sala de escultura, la rotonda y capillas románicas, la galería central, la sala de Velázquez, la Sala de Goya, el claustro de los Jerónimos, otros espacios interiores y el exterior de los edificios. Cada uno de los trazos nos da testimonio de cómo quien los ha dibujado ha interpretado y ha querido poner de manifiesto la geometría del espacio, la luz, la materialidad, los colores y texturas y cómo las obras y los usuarios colonizan las distintas estancias. Especial atención

merece la reinterpretación de detalles de relevantes obras pictóricas con técnicas hábiles e inesperadas. Este segundo tipo de dibujos indaga en la composición y técnica de las obras, resaltando sus interpretaciones habituales, pero también buscando otras nuevas, en ocasiones complementarias y en ocasiones rompedoras.

Página tras página el lector verá acrecentarse su deseo de volver a visitar el museo. Entenderá además el gran honor que ha supuesto para la Dirección de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València que sus profesores y estudiantes hayan protagonizado esta gesta con resultados tan magníficos y que se nos haya dado la oportunidad de participar en la publicación a través de una de sus presentaciones y de escribir hoy esta reseña. A todas ellas, a todos ellos y al Museo Nacional del Prado les queremos dar las gracias y la enhorabuena, y les manifestamos nuestro deseo de que esta iniciativa tenga continuidad. Estamos convencidos de que quienes aman el arte y aman la arquitectura ya deben andar buscando un ejemplar de "Dibujando en el Museo del Prado".

*Ivan Cabrera i Fausto
Ernesto Fenollosa Forner*





La arquitectura residencial para personas mayores y los espacios cromáticos para el bienestar

Autora: Anna Delcampo Carda

Directora: Ana Torres Barchino

Tribunal:

Presidente: Javier Francisco Raposo Grao (Universidad Politécnica de Madrid).

Secretario: Pablo José Navarro Esteve (Universitat Politècnica de València)

Vocal: Maria Pompeiana Iarossi (Politécnico Milán)

Fecha y lugar de lectura: 2 de Febrero de 2020, Escuela de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València

Calificación. Sobresaliente-Cum Laude

Propuesta para Premio Extraordinario

En las últimas décadas, el aumento de la edad de la población está siendo una de las realidades presentes en nuestra sociedad. Este hecho conlleva consecuencias de gran índole. A escala mundial, cada segundo, dos personas cumplen 60 años, es decir, el total anual es de casi 58 millones de personas que llegan a los 60 años. Dado que actualmente una de cada nueve personas tiene 60 o más años de edad, el envejecimiento es un fenómeno que ya no puede ser ignorado. Se genera, pues, una etapa más en el ciclo de la vida. Este índice de datos presente en informes reconocidos a nivel internacional, permite plantearnos conclusiones acerca del envejecimiento de la población, que son necesarios abordar, a la hora de promover la salud y

el bienestar en la vejez y asegurando entornos propicios y de apoyo.

En este sentido, se hace necesaria la creación y adaptación de edificios destinados al cuidado y bienestar de las personas mayores, de acuerdo con sus necesidades y dependencias. Es decir, centros que ofrecen atención integral y vivienda permanente o temporal a personas mayores que no pueden ser atendidos en sus propios domicilios y necesitan de estos servicios. Surgen así las residencias de estancia temporal o permanente para personas mayores.

A este respecto, se han ido realizando diversos estudios sobre cómo el entorno y el ambiente cromático puede influir en el carácter y el estado de las personas. Los colores y la calidad en el espacio tienen una amplia relación entre sí, y esta unión se demuestra, en su conjunción, en el diseño. Así pues, partiendo de esta premisa y atendiendo a las nuevas demandas de la sociedad, se precisa estudiar las diversas posibilidades que nos ofrece el diseño de espacios, la arquitectura y sus factores cromáticos donde habita la persona mayor. ¿Cómo influyen estos factores en las personas mayores? ¿Cuáles son sus determinaciones para conseguir estancias y ambientes que fomenten una mayor calidad de vida y autonomía personal? Para ello, es imprescindible conocer todas las necesidades arquitectónicas propias de las personas mayores para que estos espacios, estén completos.

Sólo conociendo sus necesidades, podremos saber cómo definir el lugar: la persona mayor, al desenvolverse en un hábitat concreto, recibe del mismo una influencia en cada una de las etapas que se van presentando, a la vez que va dando respuesta a sus necesidades.

Para conseguir que los espacios proyecten la solución a estos requisitos, se hace necesario tener presente que las características del hábitat en el que se maneja sean realmente tenidas en cuenta, enfocando sus requisitos y

sus deseos. Es decir, se plantea la necesidad de realizar una investigación, acerca de ¿cómo son los requisitos de las personas mayores que se alojan en residencias y centros de día? ¿Cómo son los espacios que usan? ¿Qué influye en el bienestar del usuario dentro de este espacio, para poder dar solución a estas necesidades? Es decir, se requiere una valoración desde distintas perspectivas, además de la arquitectónica.

Así pues, el estado de bienestar, la necesidad de una vida y vivienda digna para el conjunto de nuestra sociedad se verá influido no sólo por el contenedor que alberga una actividad, sino también por la percepción de su arquitectura, los objetos, el ambiente cromático, el espacio y las reacciones que se generan ante éstos.

Para ello, la presente tesis doctoral se conforma, en primer lugar, de un profundo estudio teórico, acompañado, en segundo lugar, de un trabajo de campo concreto que pretende llevar la teoría estudiada al entorno donde se aplica e identifica la presente investigación, es decir, identificar la teoría en el lugar y en las personas donde se desenvuelve el fenómeno estudiado. Esta segunda parte del trabajo de investigación, se enmarca en la primera fase del Proyecto Estatal I+D+i, titulado "Modificaciones del confort visual en centros residenciales para la mejora de la calidad de vida de las personas mayores", con referencia BIA2016-79308-R. (Acrónimo MODIFICA); con la profesora Ana Torres como Investigadora Principal, y directora de la presente tesis doctoral, y correspondiente al Programa Estatal de Investigación, Desarrollo e Innovación orientada a los Retos de la Sociedad, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016. Convocatoria 2016. Financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y la Agencia Estatal de Investigación y cofinanciado con fondos FEDER.

Ana Torres Barchino



RESEÑA DE LIBRO-EXPOSICIÓN



UNA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS

Muestra EGA 2018. Aprender y enseñar el dibujo de arquitectura

Ricardo Irles Parreño y Pablo Juan Gutiérrez (eds.)

Departamento de Expresión Gráfica,
Composición y Proyectos de la
Universidad de Alicante,
210 páginas
ISBN 978-84-1302-052-5

En este libro los profesores de la Universidad de Alicante Ricardo Irles Parreño y Pablo Juan Gutiérrez recogen, ordenan y prologan con su habitual rigor y buen hacer los paneles formados con reproducciones de dibujos de los alumnos de arquitectura de las escuelas españolas que se presentaron en el XVII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, celebrado en Alicante en mayo-junio de 2018 gracias al empuje del profesor de esta universidad Carlos L. Marcos.

Desde que se iniciaron en los primeros años ochenta, estos congresos bianuales de nuestra área de conocimiento se han venido caracterizando por ofrecer una triple vertiente en sus

contenidos: la presentación resumida de trabajos concretos o de líneas de investigación desarrollados por grupos de profesores o por investigadores individuales, el intercambio de experiencias docentes entre profesores, y la exposición de trabajos prácticos concretos realizados por los alumnos en cada una de las distintas asignaturas que forman el área de conocimiento Expresión Gráfica Arquitectónica.

Mientras que el primer grupo de trabajos suele conformar el libro de actas de cada Congreso y el segundo se suele desarrollar de manera informal en reuniones en *petit-comité*, con los ejercicios de los estudiantes de las escuelas de arquitectura desarrollados en los dos años anteriores (en este caso, entre 2016 y 2018) se componen, agrupados por centros docentes, diversos paneles que quedan expuestos al público en pasillos o salas habitualmente cercanos a las aulas o salones donde se desarrolla la presentación, lectura y debate de conferencias, ponencias y comunicaciones. Estos trabajos no siempre se publican (sí que se hizo con los presentados en la Universidad de Alcalá el año 2016, bajo la dirección de los profesores de aquella universidad Pilar Chías y Manuel de Miguel), lo que es una verdadera lástima ya que por la gran acumulación de material que contienen y a pesar de las repeticiones y las carencias inevitables, son una buena radiografía de las líneas de enseñanza y los procesos de aprendizaje en la formación de los futuros arquitectos españoles. La excepción más notable a este proceso de desmemoria, aunque no la única, fueron los maravillosos libros de la serie *Dibujar Valencia* que la infatigable profesora García Codoñer publicó en esa ciudad hace ya bastantes décadas.

Hay que pensar que, desgraciadamente, a pesar del esfuerzo y del tiempo invertidos en la mesa de dibujo

o ante la pantalla lumínica, la mayoría de estos trabajos académicos que los mismos autores y directores suelen considerar efímeros y con poco interés por sí mismos, como un simple procedimiento transaccional, suelen perderse con gran rapidez y, con el paso de pocas décadas, ya no se sabe ni se puede reconstruir el currículo académico de alumnos que, posteriormente, en su ejercicio profesional se pueden haber convertido en arquitectos destacados a nivel local, provincial, nacional o incluso internacional.

Y, sin embargo, en las escuelas de arquitectura de toda Europa hay una larga tradición de compendio, archivo y reproducción de los trabajos académicos elaborados por los estudiantes. Así, en el Politécnico de Milán, donde los que suscriben desarrollan su investigación a lo largo del presente curso 2019-2020, ya desde los años ochenta se publicaron en forma de periódico o monografía volúmenes que recogían los trabajos desarrollados en los cursos de dibujo y de proyectos. A veces eran iniciativas colectivas gestionadas por los departamentos, pero a veces eran los profesores que, por su cuenta, promovían la publicación del trabajo de sus alumnos. La enseñanza se consideraba una de las vertientes de la investigación de base, que no estaba financiada, por lo que parecía importante dejar constancia de sus resultados. De hecho, el primer encargo de todos los jóvenes titulados que empezaban a trabajar con un profesor titular era fotografiar y catalogar los ejercicios de los estudiantes. Esta tradición se ha mantenido hasta hoy. Así, la Escuela de Arquitectura, Urbanística e Ingeniería de la Construcción, en colaboración con el Ayuntamiento de Milán, promovió en 2013 un proyecto didáctico colectivo, denominado "Re-Formar Milán" cuyo objetivo era que profesores y alumnos trabajasen en áreas abandonadas de



MUESTRA EGA 2018

12



la ciudad. Los resultados han sido publicados en 2017 en el libro *Riformare Milano. Progetti per aree ed edifici in stato di abbandono*, editado por B. Coppetti y C. Cozza, que supone un testimonio importante del estado físico de aquellas áreas marginalizadas y de las propuestas de intervención que se plantearon.

En el caso que nos ocupa, y con vistas al XVIII congreso de EGA que se celebrará en la Universidad de Zaragoza el próximo mes de junio de 2020, se han publicado, gracias al esfuerzo de los profesores Irles y Juan, el conjunto de los paneles que formaron la muestra gráfica EGA-2018, esto es, una selección del trabajo académico desarrollado durante los dos años anteriores en las doce escuelas de arquitectura españolas que quisieron participar en la exposición (Alcalá de Henares, Alicante, Barcelona, Cartagena, CEU San Pablo, Coruña, Las Palmas, Madrid, Navarra, Valencia, Valladolid y Zaragoza). La publicación tiene el interés añadido del prólogo introductorio general donde los profesores Irles y Juan reflexionan sobre la contemporaneidad del dibujo de arquitectura a mano y a máquina referido en concreto a la muestra que nos ocupa. Pero también incluye prólogos parciales de cada sección donde algunos directores de departamento y profesores encargados de asignatura (no todos, lamentablemente: podemos ver hasta qué punto sigue viva la inhibición proverbial de la universidad española) introducen el trabajo docente y discente de profesores y alumnos, lo que ayuda a contextualizarlo dentro de cada universidad y en relación a su área geográfica de influencia, sobre todo por lo que se refiere a las intenciones didácticas de partida y al método docente empleado, cuestiones en general ya muy contrastadas

después de décadas de docencia en estas materias: en efecto, a pesar de que los planes de estudios pueden variar de una universidad a otra y ser diferentes el nombre y el número de las asignaturas y el tiempo dedicado a cada una de ellas, el conjunto de la docencia en España sigue presentando bastante uniformidad en lo que fueron (o siguen siendo) Dibujo Técnico, Análisis de Formas, Geometría Descriptiva y Dibujo por Ordenador. Al final, el libro recoge unas tablas resumen que incluyen la distribución de los profesores del área de conocimiento por asignaturas, el nombre de las mismas, el curso en que se imparten y los créditos que tienen asignados (y aquí sí que se ha podido ofrecer una información bastante exhaustiva, al menos para las universidades públicas: la mayoría de las privadas siguen siendo una piedra en el zapato).

Nunca insistiremos lo bastante en que el dibujo es el instrumento fundamental para la formación y el ejercicio profesional del arquitecto ya que, como sabemos y se puede ver en este libro, abarca no solo la representación de lo existente sino también la formulación de lo que no existe todavía, ya que el proyecto solo se puede concebir dentro de los límites del dibujo mismo (o de la maqueta); parafraseando a Wittgenstein podemos decir que los límites de la expresión gráfica son los límites del mundo proyectual.

Los paneles que en origen eran de tamaño DIN-A0 se han reducido de forma que en cada DIN-A4, que es el formato del libro (un libro, por otra parte, maquetado con gran elegancia por los profesores Irles y Juan), quepa, bien una selección de cada panel, bien un panel completo. Esta pérdida de escala, unido a la pérdida de las líneas más suaves en el proceso de escaneado e impresión, puede afectar en ocasiones a la correcta lectura

e interpretación de los dibujos originales, un aspecto que mejora en la edición digital del libro, donde los originales escaneados pueden reproducirse a mayor escala, con lo que esto supone de mayor nivel de detalle y calidad, al menos por lo que se refiere al trazado de las líneas porque el cromatismo de líneas y manchas se pierde igualmente con los brillos irreales del mundo digital.

Desde hace tiempo el mundo laboral y empresarial requiere titulados con una gran habilidad en el dibujo por ordenador, sobre todo de tipo paramétrico y de modelización sólida. Está claro que las escuelas de arquitectura se deben actualizar y en España esta puesta al día se ha hecho de forma acelerada en las últimas décadas. Sin embargo, como sabemos, los softwares especializados obligan a seguir un proceso analítico en el que se deben especificar con mucha precisión los caracteres técnicos y dimensionales de las diversas partes de la obra. Se pierde, así, el esfuerzo de abstracción necesario para elaborar plantas y secciones en sistema diédrico, un proceso gráfico que obliga a imaginar la forma en tres dimensiones y que se debe verificar obligatoriamente con el modelo físico construido con materiales reales.

Los softwares paramétricos y de modelación son sin duda elementos útiles en el proceso de proyectación, pero en el ámbito didáctico, sobre todo en los primeros años, deben ser usados con cautela, ya que el alumno puede manipular figuraciones subyugantes que son, en realidad, soluciones banales porque se han obviado los pasos fundamentales de la sintaxis compositiva, es decir el vínculo entre los elementos simples y las partes complejas. Por otra parte, el lenguaje de tales softwares es el de la máquina y no puede tener,



1. El nadador de Paestum
2. Niño saltando, Zaragoza

por tanto, la elasticidad y la capacidad de síntesis del pensamiento y el lenguaje humanos.

Todas estas reflexiones son las que han guiado la dirección de los materiales que se presentan en el libro: el volumen *Muestra Ega 2018* pone de manifiesto que el dibujo, con independencia de que se haya hecho a mano o a máquina, debe ser siempre un "lu-

gar de pensamiento" donde la forma y la estructura arquitectónica encuentren reglas, tanto científicas como intuitivas, que permitan a las partes la agregación en un conjunto racional y expresivo al mismo tiempo.

Podemos concluir, por tanto, diciendo que la publicación es un buen indicador del estado de la cuestión y permite, en su caso, la profundiza-

ción en aspectos particulares, tanto por escuelas como por asignaturas o por autores.

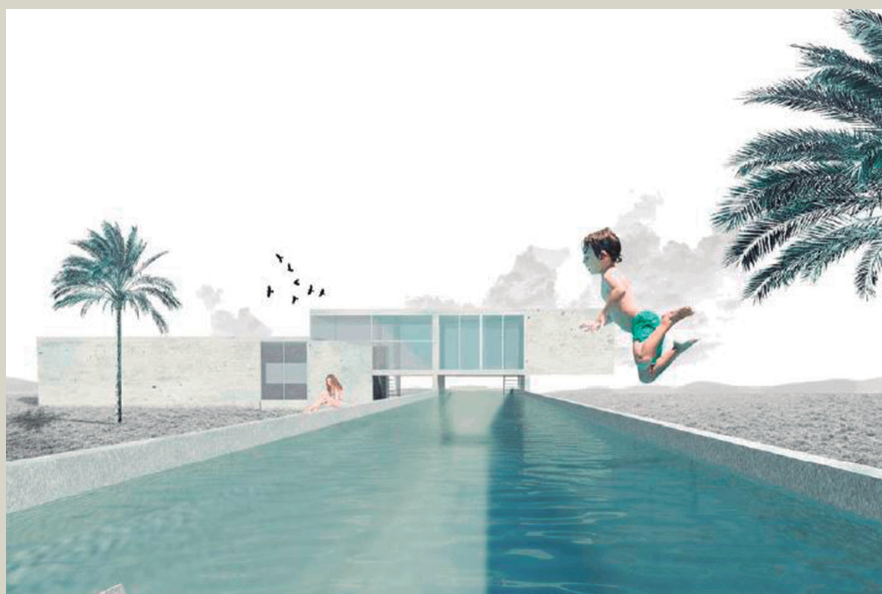
De los centenares de imágenes que contiene el libro, llama la atención especialmente el dibujo de un niño que se zambulle en una piscina, extraído de un panel de la Universidad de Zaragoza (p. 122), ya que recuerda la conocida lapida sepulcral de la tumba del nadador de Paestum (480/470 a.C.) donde una figura masculina joven salta de cabeza en el agua; esta pintura arcaica está considerada como una imagen metafórica del paso de la vida a la muerte, pero también el dibujo del estudiante de Zaragoza podría referirse al paso de un umbral que quizá sea el que hay entre la imaginación y la realidad; quizá el dibujo ayuda a comprender este salto y puede contribuir a que no sea un salto en el vacío.

A partir de esta imagen del muchacho que se zambulle en el agua, los profesores Irlles y Juan resumen bien la intención de la edición y su resultado final: "apreciar las diferencias y similitudes de los interesantísimos dibujos que la docencia de la arquitectura española produce hoy en día, [...] testimonio de un valor inestimable para todos los interesados en la representación gráfica de la arquitectura". O, como dice el profesor Oliver Ramírez, expone "lenguajes que permiten construir, mostrar y reflexionar mejor la complejidad de eso que entendemos por arquitectura en la contemporaneidad".

*Gaspar Jaén
Marco Lucchini*



1



2