



# DIBUJOS DE LA ALHAMBRA

Realizados por los estudiantes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Texto: José García Navas  
Profesores: José García Navas, Antonio Pérez Rodríguez, Montserrat Ribas Barba

*Los dibujos de la Alhambra recogen una información precisa y sectorial que atañe a lo que podríamos llamar sus valores arquitectónicos. Pedazos de arquitectura escogidos respetando la integridad de sus formas, cortados cuidadosamente de manera que muestren cómo están contruidos.*

**Un dibujo siempre es una experiencia limitada**

La tendencia sería abarcar la totalidad de la arquitectura que el tema contiene. Eso, de antemano, sabemos que no es posible. Por lo tanto hemos de contentarnos con descartizar, de manera incruenta, lo que puede aparecer íntegro ante nuestros sentidos. La representación de arquitectura nos ofrece una idea interesada y sectorial que no puede incluir factores que son determinantes. Tratándose de un trabajo de dibujo sobre la Alhambra de Granada, es evidente, que el clima o la atmósfera que va unido a la arquitectura es

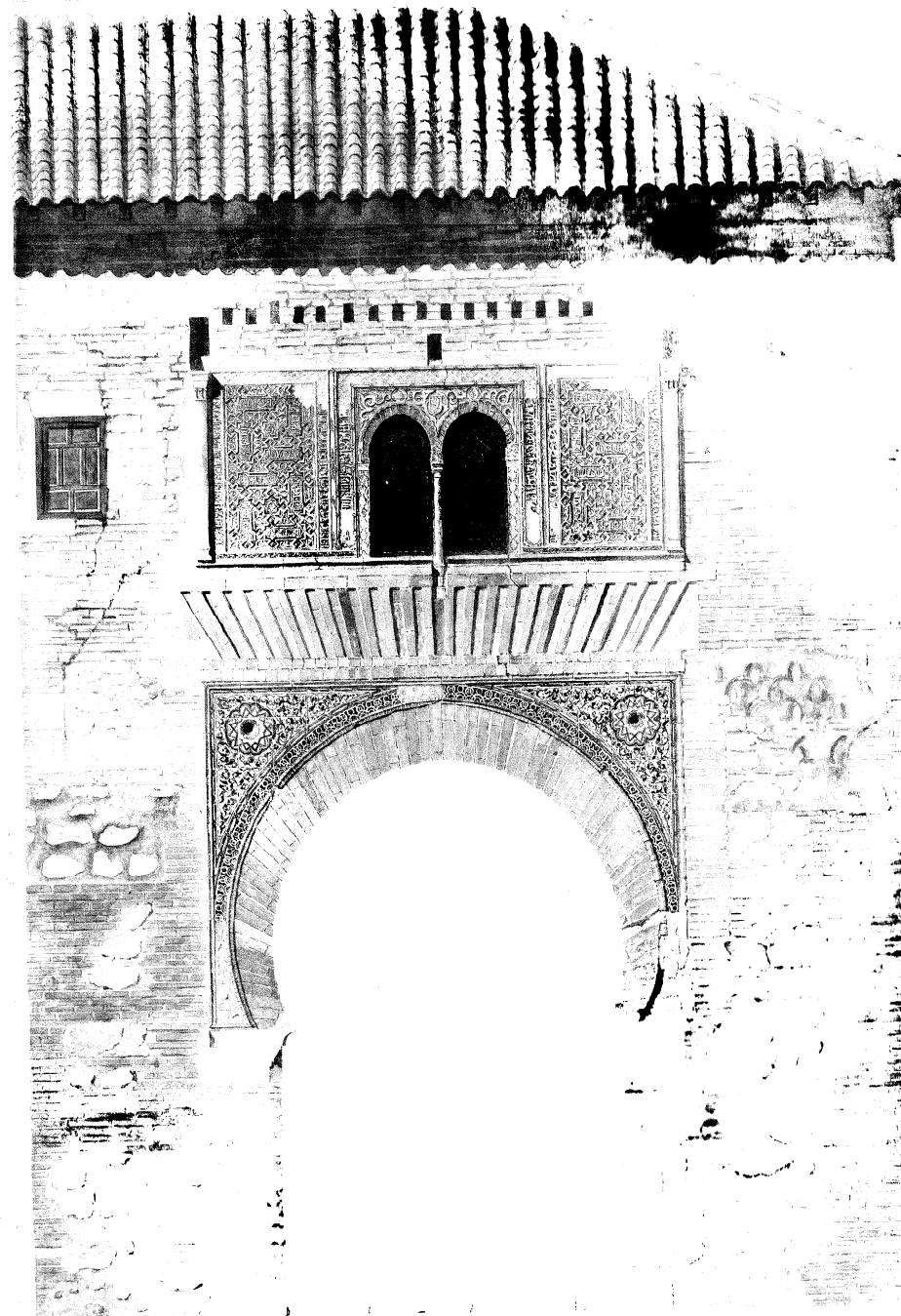
imposible transcribirlo. Hemos de aceptar que a un dibujo no podemos añadirle el murmullo del agua que transcurre superficial o subterránea, los efectos del inicio de la primavera —cómo rompen la tierra los bulbos de la peonía—, los destellos blancos de Sierra Nevada sobre la ciudad o la idea de muerte desprendida de una arquitectura que es monumento. La Alhambra de Granada contuvo una forma de vida accesible sólo a través de la imaginación; intuyendo la unidad entre fragmentos dispersos: arquitectónicos o literarios. Y por los rastros de la memoria y los comportamientos populares.

Ante posibles devaneos poéticos, contraponemos la idea de rigor y una consideración especial hacia la medida. Si existe algún contenido que trascienda la idea de adiestramiento en cualquiera de los dibujos realizados, éste ha surgido como consecuencia de esa posición. Y en ocasiones concuerda con la propia arquitectura nazarí: las superficies cargadas de ornamento aluden por caminos complejos a la naturaleza, se configuran en metáforas de lo que existe afuera y no pudo ser contenido. El cielo de los techos precipita en el descenso de sus formas modulares. Existe un

orden que alcanza materializarse en las formas organizativas de la arquitectura de la Alhambra de Granada.

De manera que los dibujos que hemos realizado de la Alhambra recogen una información precisa y sectorial que atañe a lo que podríamos llamar sus valores arquitectónicos —que siempre tienen que ver con aquello que es mensurable y con la belleza que desprenden los objetos bien pensados—. Pedazos de arquitectura escogidos respetando la integridad de sus formas; cortados razonada y cuidadosamente de modo que consigan revelar la manera en que están contruidos.

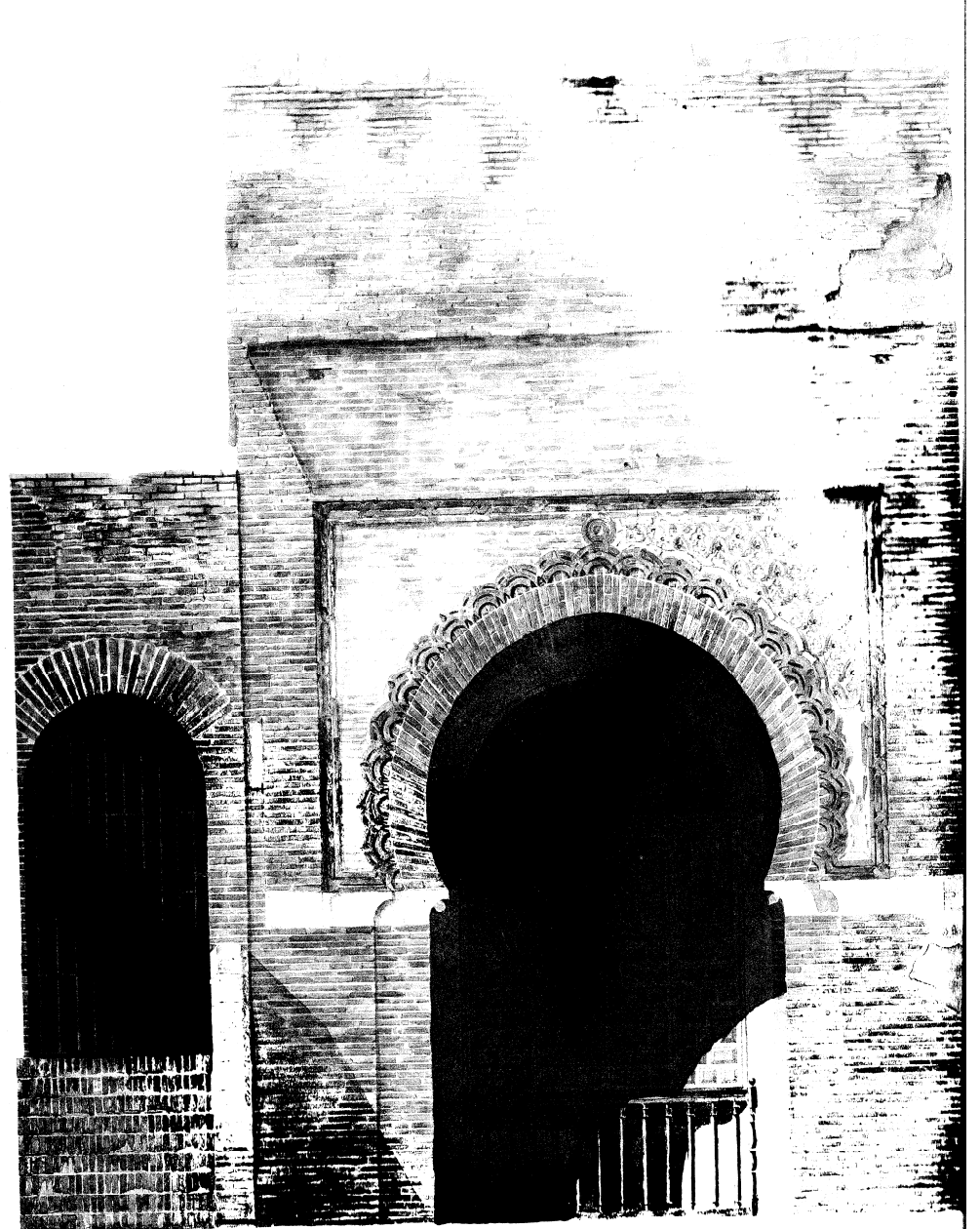
(737)



(737)

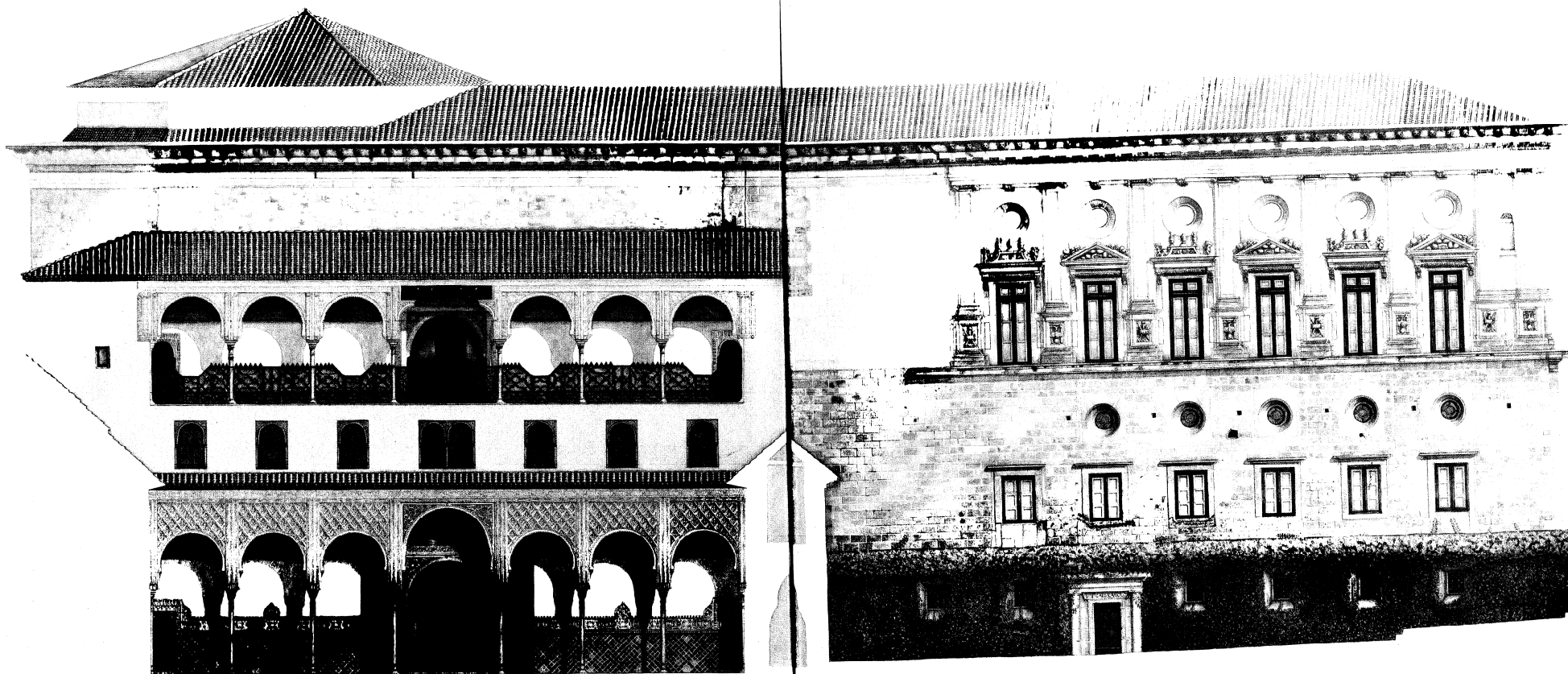


(740)



(741)

JANO 16-22 FEBBRIO 1990 VOL. XXXVIII N. 895



### Dibujos de arquitectura

La asignatura de dibujo de segundo curso corre siempre el riesgo de padecer los defectos atribuibles a una actividad artística y ninguna de sus ventajas. Si se trata con descuido crea la base de una situación adecuada para que abunde un tipo de permisividad que sería típica de una asignatura sin base científica. Desde la necesidad de evitar tal situación llegamos a la conclusión de que dibujar en una escuela de arquitectura debe ser distinto a dibujar en una escuela de bellas artes. De la misma manera que la tarea de construir y proyectar es un trabajo arduo que no admite improvisaciones, y por consiguiente cualquier rasgo expresivo debe ser medido,

acotado, definido y bien explicado para que pueda ser construido.

Una asignatura de dibujo en una escuela de arquitectura no puede evitar esas analogías con la actividad de construir y proyectar. Así que los rasgos temperamentales, la improvisación o la expresividad no son virtudes fácilmente asimilables por la arquitectura si no es a cambio de un trabajo posterior de reconducción de ese material en bruto cargado de una energía que necesita de un esfuerzo de racionalización. Además el trabajo de un estudiante de arquitectura debe poder ser valorado y calificado. ¿Quién es capaz de detectar rasgos de genialidad en un estudiante de segundo curso? Si

pensamos que la formación del estudiante es deficiente en el terreno del conocimiento de la arquitectura y del dibujo —en algunos aspectos necesariamente— llegamos a la conclusión que la tarea del educador ha de estar obligadamente conducida hacia objetivos que fomenten el constante flujo de conocimiento y del cultivo de la sensibilidad, cuestiones que en el caso que nos concierne: la enseñanza de la arquitectura, no admiten la posibilidad de ser disgregadas. Porque el cultivo de la sensibilidad equivale aquí a un cada vez más exacto conocimiento de los medios a través de los cuales dibujar es posible. En saber generar un trato con los medios

materiales que nos conduzca a situaciones en las que dibujar sea posible. Sensibilidad equivale también a disponibilidad de los sentidos, que estarán despiertos y a la expectativa de lo que suceda en el dibujo.

Un curso de dibujo dedicado a la Alhambra es un curso de *adiestramiento*. La liberación de la gracia, de lo natural (recordando palabras de Matisse) es algo que si sucede ha de considerarse como un acontecimiento digno de ser expuesto a la totalidad de la clase, examinado y explicado en la medida que acertemos el sentido de las palabras de Matisse. Aunque sean necesarias ideas alternativas que tengan un significado similar.

(742)

### Acuarelas

La técnica de la acuarela favorece una relación directa con el color, que no necesita de la mediación de trabajos auxiliares de aproximación. Se necesita agua, el papel adecuado y un pincel. Los colores están ahí en la caja dispuestos a ser experimentados. Su contigüidad favorece y provoca la ejecución de gamas, al margen de los colores establecidos. (El estudiante que descubre de inmediato esa posibilidad puede entenderse con esta técnica con la ayuda del trabajo.)

De manera que, en contraposición a otras técnicas que consideran el color, ésta tiene ventajas consistentes. Provoca la experiencia inmediata

y progresivamente el estudiante alcanzará conocer la mejor de sus cualidades: la transparencia. A la posibilidad de mezclas que localicen el color adecuado ha de añadirse el hecho de la transparencia que introduce un elemento adicional enriquecedor de las posibilidades de tratamiento del color.

Estas cuestiones, así explicadas, pueden inducir a la creencia de que el acceso al color a través de la acuarela es fácil. Pero no siempre es así, y el papel del educador consiste en facilitar la relación del estudiante con ese medio técnico hasta que consiga el necesario nivel medio, imprescindible para sacar adelante la asignatura. El profesor se apoya, para

este fin, en los estudiantes mejor dotados, aquellos que detectan una afinidad con el color, que hasta entonces desconocían. Los mejores resultados se clasifican y exponen a la totalidad de la clase. Se provoca de esa manera una discreta actitud competitiva que facilita la enseñanza general del dibujo.

El uso estricto de una técnica se dirige contra la utilización de técnicas mixtas. Hay razones para evitar una enseñanza del dibujo que las excluya, al menos en una etapa que pretenda establecer una relación clara con el tema del dibujo. El estudiante interviene incluyendo técnicas alternativas en su dibujo cuando realmente se encuentra en apuros para alcanzar un

resultado convincente con la técnica que hasta ese momento ha ido experimentando.

La acuarela, como cualquier otro medio, exige ser empleada con criterio y en etapas sucesivas.

Previamente, el uso del grafito para determinar las proporciones, el ajuste del tema. Los problemas de composición están implícitos en esa etapa.

A ese respecto recordemos los trabajos de Sargent: el dibujo a la acuarela del Pilar de Carlos V del recinto de la Alhambra es ejemplar y ha sido una referencia imprescindible. Realizada en 1912 esa acuarela se llevó a cabo a partir de un dibujo a lápiz tenue, y alcanzando una precisión asombrosa. Cuando el tema se ha resuelto, los rastros de grafito

(743)

son imperceptibles. Han dejado de existir y dan paso a un despliegue extraordinario del color que progresivamente explica, con mucha precisión, lo que de sustancial existe en la arquitectura representada. La relación entre colores fríos y cálidos, la explicación de la piedra a través de su color propio, la definición de las sombras... Y todo ello -imposible pretender que nadie alcance el nivel de facultades de Sargent- llevado a cabo sin que notemos atasco en ninguna de las partes. Se trata de un dibujo increíblemente desenvuelto y preciso al mismo tiempo, que atina en la interpretación de una luz brillante y contrastada y alcanza explicar los lugares más complejos de la ornamentación. Los trabajos de Sargent a la acuarela han permanecido disponibles por los estudiantes durante el desarrollo del curso. Un trabajo contrapuesto, en gran medida a otra de nuestras referencias: la obra gráfica de Owen Jones.

#### Cómo dibujar el tema con el gráfico

Los estudiantes conocen los recursos que permiten la descripción de la arquitectura a través del dibujo. Y no sólo eso. Han aprendido a evitar el descuido. Saben que dibujar arquitectura es interpretarla y ello exige, antes de que el lápiz trace una sola línea, conocer con exactitud aquello que va a dibujarse. Desechar entonces las líneas inútiles: las líneas que no están al servicio de un reconocimiento claro del objeto construido. Ésta no es una cuestión banal, exige de un hábito que obliga a persistir, atentamente, en el conocimiento de la arquitectura que se está representando. Despegar constantemente la vista del papel y volver hacia el tema: hasta evitar cualquier equivoco en la interpretación. (Imaginar los pormenores del objeto y apoyarse en dibujos paralelos, perspectivas, por ejemplo.) Sabemos que esa actitud, particularmente cuando se trata de representar arquitectura, lleva a conducirse selectivamente mediante un riguroso proceso de

abstracción. El estudiante no debe deshacerse de tales referencias. Constituyen una especie de capital acumulado que debe poner al servicio, extensivamente, de las exigencias del curso de dibujo.

El profesor deberá estar atento a que no se produzcan equívocos con respecto al sentido de la asignatura de dibujo de segundo curso: llegar a creer que el contenido artístico de la misma dispensa de una actitud vigilante como la expuesta.

Hecha esta advertencia cabe considerar el tema del dibujado a lápiz cuando se impone una segunda condición: la intervención del color.

Entonces hay cuestiones que se vuelven innecesarias. Por ejemplo, aquella que conduce a cierta jerarquización de las líneas y que sutilmente aluden a la tridimensionalidad del objeto. Me refiero a la insistencia en la intensidad de, por ejemplo, los bordes del objeto en el primer plano. O a las discretas insinuaciones de sombras.

Estas cuestiones son innecesarias en el dibujo a lápiz, porque serán resueltas a través del color. Determinadas exigencias se desplazan en el tiempo. De otra forma sería innecesario el uso del color.

Luego, en estos ejercicios es necesaria la intervención del lápiz de forma muy discreta. Levemente aplicado sin producir borrados sucesivos sobre la superficie del papel: las líneas precisas. En el proceso ha de considerarse el carácter dependiente de las líneas con respecto a las etapas sucesivas. De lo contrario se producirían excesos innecesarios: el dibujado a lápiz finalmente debe desaparecer. Ello no implicará descuido: la atención debe ser exactamente la misma en un caso que en otro.

Cualquier exceso que se cometa en esta fase, contra el papel, redundará en perjuicio del dibujo. Debe suceder como en la acuarela aludida de Sargent. Por ese motivo las pruebas son tan importantes: adelantan, de forma necesaria, los conflictos relacionados con el empleo de la técnica.

Un exceso en el dibujo a lápiz conduce, inevitablemente, a la idea de *técnica mixta*, que como hemos explicado con anterioridad implica retardar el conocimiento necesario de la técnica de la

acuarela. Si se alude con el lápiz a las sombras, por ejemplo, será innecesario hacerlo con el color.

Una consideración final. El dibujado a lápiz debe hacerse directamente sobre el papel -una vez tomadas las precauciones necesarias-. Resulta negativo el uso de procedimientos indirectos: cualquier forma de calco. Los calcos ensucian -por más precauciones que se tomen- la superficie del papel: un primer inconveniente para el empleo de la técnica. Se trata de hábitos negativos. Un rastro de trazo calcado sobre un dibujo a la acuarela representa una anomalía. Si ese resto procede de un dibujado directo sobre el papel, entonces puede ser integrado en el dibujo: como sucede en las acuarelas de Sargent. Esta cuestión es evidente cuando un dibujo con acuarela no ha sido finalizado -sucede a menudo-. Entonces la parte no pintada debe ser un buen dibujo de base.

#### Sistemática del empleo del color

Las pruebas constituyen el preámbulo del uso posterior sistematizado del color. Enfrentan al estudiante con la representación de la arquitectura mediante el empleo del color.

Antes hubo ejercicios de dibujo -introducidos por el profesor Santiago Roqueta- sobre la base de un repertorio de objetos naturales cotidianos: verduras, hortalizas, ramas de árbol, hojas de árbol, troncos de árbol, raíces de árbol...

La posibilidad de asir la cosa con la mediación del color constituye un estímulo que puede experimentarse de inmediato a partir de ese tipo de ejercicios. El tiempo de espera es escaso y el estudiante constata -a niveles muy primarios- la eficacia de determinados recursos: las sombras, por ejemplo, son capaces de levantar de su planitud al objeto representado y acercárnoslo a la vista de manera que se produce esa sensación tan estimulante e ingenua de realidad. En ese tipo de ejercicios se trata de forzar la eficacia de la representación por



todos los medios y esa situación conduce a la manipulación inmediata del color. Son engañosos en ese sentido: constituyen un pretexto para obligar de inmediato a la manipulación del color. Será suficiente entonces que *se parezca*, de la misma forma que si tratáramos de representar el retrato de alguien.

Fuerzan, por lo tanto, al estudiante a la observación que deben compatibilizar con la manipulación del color. Y una primera pregunta que surge constantemente: la del parecido cromático. Se ha de explicar entonces que en el dibujo de cada uno de los estudiantes lo importante son las relaciones que establezcan entre los colores que intervienen y que esta cuestión es independiente del objeto que están copiando. **Se inicia** de esa manera un proceso a través del cual se **centra la atención** en el posible interés del propio dibujo, al margen del objeto que se está copiando. (Es obvio que la cuestión de las proporciones no entra dentro de este juego.) Se introduce la idea de *subjetividad*, que entonces desestabiliza ligeramente la ingenuidad de algunos estudiantes. Esto sucede cuando han superado el primer estado de temor, cuando **untan tímidamente el pincel** y extienden el pigmento sobre el papel. **Entonces es** cuando se descubre el carácter aleatorio de las representaciones, advirtiendo que el valor no reside tanto en la imitación precisa del color de la muestra, sino en su valor relativo a los demás colores que simultáneamente aparezcan en el dibujo. Un trabajo **realizado** puede valorarse parcialmente por la capacidad de ajuste del color.

Este no es el tomate que has copiado de la realidad, *es el dibujo de un tomate*.

Primera toma de contacto acerca de lo que dista entre realidad y representación.

Las pruebas de color ponen en evidencia un hecho elemental: que esa caja sobre la que andan dispersos los colores básicos (para los impresionistas, los colores del espectro solar) constituye un verdadero pozo sin fondo. A través de las mezclas podemos constatar la idea de infinito.

Las pruebas suelen simultanearse con la realización de gamas, secuencias degradadas, etcétera.

#### La cantidad justa de agua

Cierta aspereza que caracteriza algunas de las pruebas se debe a un desequilibrio en la cantidad de agua contenida en la mezcla de color. Para esta cuestión, como para tantas otras, no hay fórmulas científicas. La dosificación de agua es determinante para la bondad de una acuarela. Cuestión que ha de conocerse a partir de la práctica. En realidad, cuando la cantidad de agua es la justa, entonces todo se resuelve con más facilidad. Pero esta cuestión depende del *tacto* del estudiante y de las correcciones oportunas del profesor.

Consideraciones similares deben hacerse acerca de cualquier medio material que intervenga en el dibujo.

Una vez resuelta esa difícil fase previa, se inicia el trabajo sobre el papel definitivo. El estado del dibujo realizado a lápiz debe ser el idóneo; cuestión que ha sido analizada con anterioridad. Entonces el empleo de la técnica debe hacerse extensivo y se vuelve necesario racionalizar el proceso: se trabaja por estratos sucesivos y con la idea de que las capas son transparentes.

Una capa de color de fondo que siempre es optativa: puede prescindirse de ella. Las condiciones que se imponen en tal caso son las siguientes: la capa de color de fondo debe tender hacia la gama de los colores cálidos. Si se opta por lo contrario, entonces arruinamos cualquier posibilidad de iluminar la representación. Un fondo agrisado, azulado, violáceo... enturbia cualquier color cálido que se le superponga. Y entonces es imposible arrancarle destellos de luz a la representación. Se trataría de un fondo cálido levemente atenuado por algún color frío.

Debe tratarse, al mismo tiempo, de un fondo claro: el color de la mezcla idóneo con más agua. La extensión del fondo provoca, en las etapas sucesivas, una constante en las mezclas por transparencia que puede ahorrar problemas de relación entre colores al estudiante. Por otra parte, tiene el inconveniente de fijar de antemano un determinado tipo de resultado.

Los colores locales definen los materiales que constituyen las distintas partes del objeto que se

representa. Dado que los ensayos nunca pueden ser globales (que abarquen de una sola vez la diversidad de temas del edificio) la intuición del resultado final, como hemos anotado con anterioridad, se consigue adiestrando la capacidad de imitación de cada uno de los materiales que aparecen en la obra. Los materiales naturales ofrecen las mayores dificultades imitativas, al carecer de una estructura precisa y ser tan inestables en su expresión superficial. La corrección de cada una de las partes dependerá de la abundancia de ensayos hechos con anterioridad y de la habilidad de cada cual para detectar aquellos fenómenos cromáticos o de forma que establezcan la menor idea de orden.

Desde esa base es posible desarrollar —con voluntad sistemática— el trabajo sobre la lámina.

#### Sombras

Una reflexión sobre el papel homogeneizador de las sombras. Hemos observado que las sombras aludían a los objetos; es decir creaban la ilusión de tridimensionalidad, como convención aceptada en la representación de arquitectura. Cumplen, sin embargo, otro papel adicional no menos importante: son un fuerte vínculo de relación entre las partes, de manera que un tema insuficientemente tratado, débil en el uso del color (aunque bien dibujado, o lo que es lo mismo, sin errores en la transcripción), puede recuperar entereza visual con la intervención controlada de las sombras. Redefinen las formas, acusando su sencillez o complejidad y si el color es el adecuado iluminan la representación. El color general de las sombras conviene que sea homogéneo y frío, y sólo una especial agudeza ante el fenómeno permite alterarlo en localizaciones precisas: el color frío de las sombras acusa entonces la reflexión de la luz y puede impregnarse de tonos cálidos.

El color de las sombras no se extiende sobre el tema eliminando las cualidades cromáticas del color local al que se superpone. Ha de extenderse ágilmente, de una sola vez, y, por transparencia, dejar entrevisto el motivo. J.G.N.