

Una polémica en torno al dibujo, el proyecto y la enseñanza de la arquitectura en el siglo XVIII

CARLOS MONTES SERRANO, DR. ARQUITECTO

El profesor José María Gentil exponía recientemente una polémica sobre el dibujo arquitectónico que tuvo lugar durante los siglos XV y XVI.¹ A partir de una acertada selección de textos —Alberti, la traducción de F. Lozano, Philibert de l'Orme y Lázaro Velasco— el profesor Gentil nos muestra cómo se refleja en ese debate el intento de definir el carácter específico del dibujo del arquitecto frente al dibujo del pintor. El asunto tenía su importancia, pues las personas no entendidas en arquitectura podían juzgar equivocadamente un diseño por su “aparición ilusoria” (Alberti) o verse atraídas por “blanduras y delicadezas” propias de la pintura (Lozano), cuando no engañadas intencio-

nadamente por un uso desproporcionado del dibujo mediante “modelos maquillados o enriquecidos” (Philibert de l'Orme), “debuxicos muy peleteados, plumeados, relamidicos con aguadas acabadicas” (Lázaro de Velasco).

Dos siglos después, esta polémica vuelve a surgir en los escritos sobre arquitectura que proliferan en Italia y Francia, evidenciando una continuidad argumental entre los escritos teóricos, referidos al dibujo, de los textos renacentistas y los escritos ilustrados de los siglos XVIII y XIX. Una muestra de este debate lo encontramos en los diversos artículos que Diego de Villanueva publica en su *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura* el año 1766.

Ya en las primeras páginas de su libro, Diego de Villanueva recoge su opinión peyorativa respecto a un dibujo orientado más a la resolución graciosa de adornos y ornamentos que a resolver los problemas funcionales y constructivos de un edificio. Hemos de tener en cuenta que el rasgo más acusado de la *Colección de papeles críticos...* es el rigor crítico —la juiciosa y fundada crítica— entendido como único medio para “hacer conocer al público lo malo de las obras que para él se egecuta” y “deshacer con las luces de la verdad, a imitación de otras Naciones, las espesas nieblas de nuestras preocupaciones” (p. A2). Para ello Villanueva criticará a aquellos pretendidos arquitectos, o “profesores de este arte”, que con sus obras se oponían

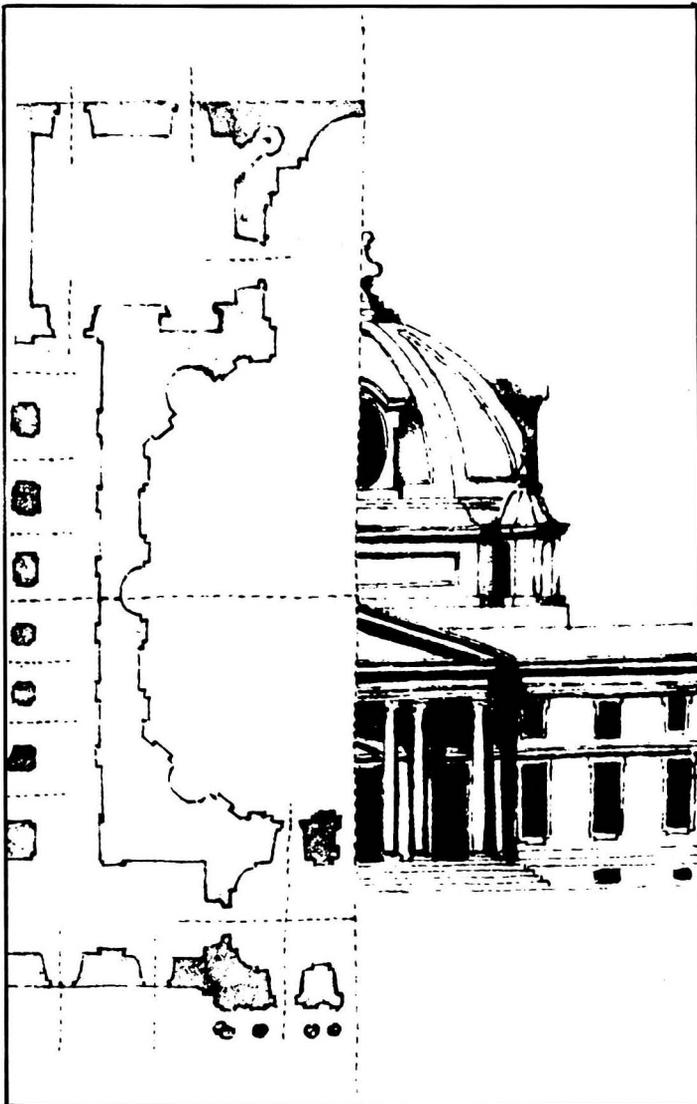


Fig. 1. Diego de Villanueva. Croquis de una iglesia con cúpula.

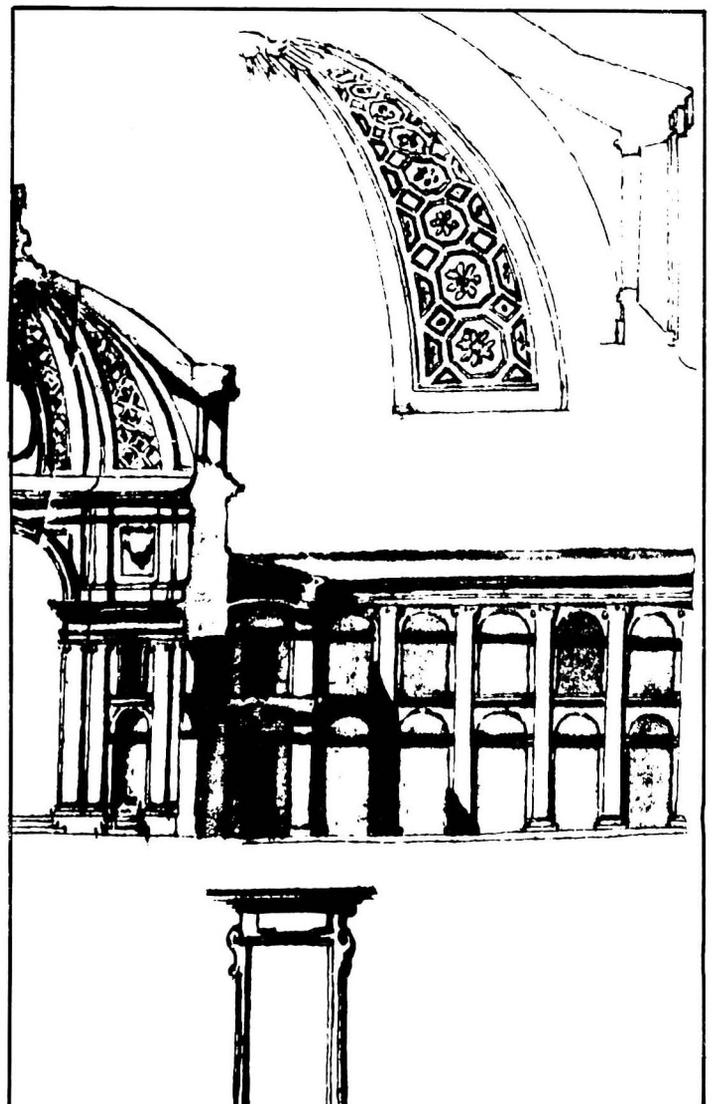


Fig. 2. Diego de Villanueva. Sección lateral de la iglesia.

a los que él consideraba como verdaderos principios de la Arquitectura.

En este sentido, hemos de entender su rechazo a los preciosismos en el dibujo como descalificación de aquellos presuntos *profesores* o arquitectos que, en su opinión, no eran más que *meros delineadores de arquitectura* (p. 7) que intentaban encubrir, con sus bellos dibujos, la ignorancia del oficio y la ausencia de instrucción y estudio.

No nos debe extrañar que Diego de Villanueva, uno de los primeros estudiantes recibidos en la Academia de San Fernando (1745) y posteriormente Teniente Director de Arquitectura (1752) y Director de Arquitectura (1756), se empeñase en defender una enseñanza reglada de la arquitectura en la que tenían cabida todas las ciencias relacionadas con este arte frente a un aprendizaje artesanal en el que, como afirma Villanueva, un simple albañil maestro de obra podía llegar, con el tiempo, a alcanzar fama de arquitecto.²

Es indudable que Villanueva tenía sus propias ideas sobre la enseñanza de la arquitectura al parecer contra-

puestas a las que entonces estaban en uso en la Academia, como lo demuestra la polémica permanente con Ventura Rodríguez en relación con el "método particular" que éste emplea y que peyorativamente describe como un mero copiar las estampas de Vignola.³ En su *Colección de diferentes papeles* escribe al respecto que "por lo regular la mayor parte de nuestros jóvenes dibujantes no tienen más principios que una ligera instrucción en la Geometría, sin otras de las Matemáticas, que están unidas a su estudio con una mediana práctica en el dibujo de la figura: con lo qual, y copiar a Viñola, u otro Autor de los conocidos, con quatro composiciones que copie del Maestro (*Vitruvio*), ya se llama Arquitecto, queriendo ser tenido por tal: regularmente es esta toda la instrucción que se les da... y así no hay otras guías que las estampas, de las que copian las que hallan a propósito, sin crítica, ni elección; por lo que no son buenos sino para delinear ideas ajenas" (p. 9 y 10).

Al defender la primacía de la distribución frente al adorno, Diego de Villanueva afirma que "el principio funda-

mental de la instrucción de la Arquitectura, no son los ornatos, sino la sabia distribución de las partes de un Edificio según su destino, y calidad", afirmando a continuación que "no puedo sufrir algunos pretendidos Arquitectos quando los veo ocupados en expresar en sus diseños una multitud de ornamentos que no tienen otro fin que seducir la vista de los que ignoran los principios en que se funda el merito de una obra" (p. 9). La opinión que recoge Villanueva se mantiene, por tanto, en continuidad con las ideas de Alberti y de Philibert de l'Orme.

Recuerda a continuación Diego de Villanueva, que el dominio de las reglas de Vignola, relativas al perfecto dibujo y al conocimiento de los Ordenes no es más que una de las tres partes que componen el estudio de la Arquitectura, enfrentándose a la opinión, por entonces generalizada, de que bastaba el dominio del dibujo para graduarse como Arquitecto (p. 10).

A este respecto, comenta, cómo tras proyectos graciosamente dibujados, de bello aspecto, pródigos en gentilezas, se descubre una ausencia completa de los aspectos relativos a la

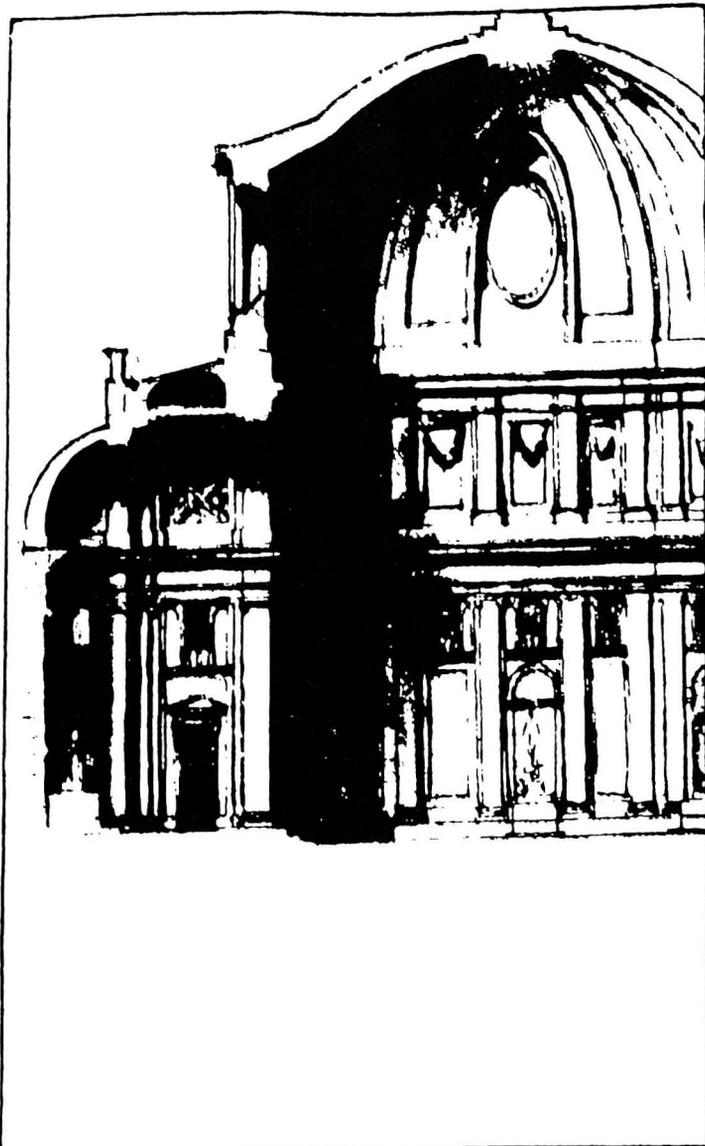


Fig. 3. Diego de Villanueva. Sección longitudinal de la iglesia.

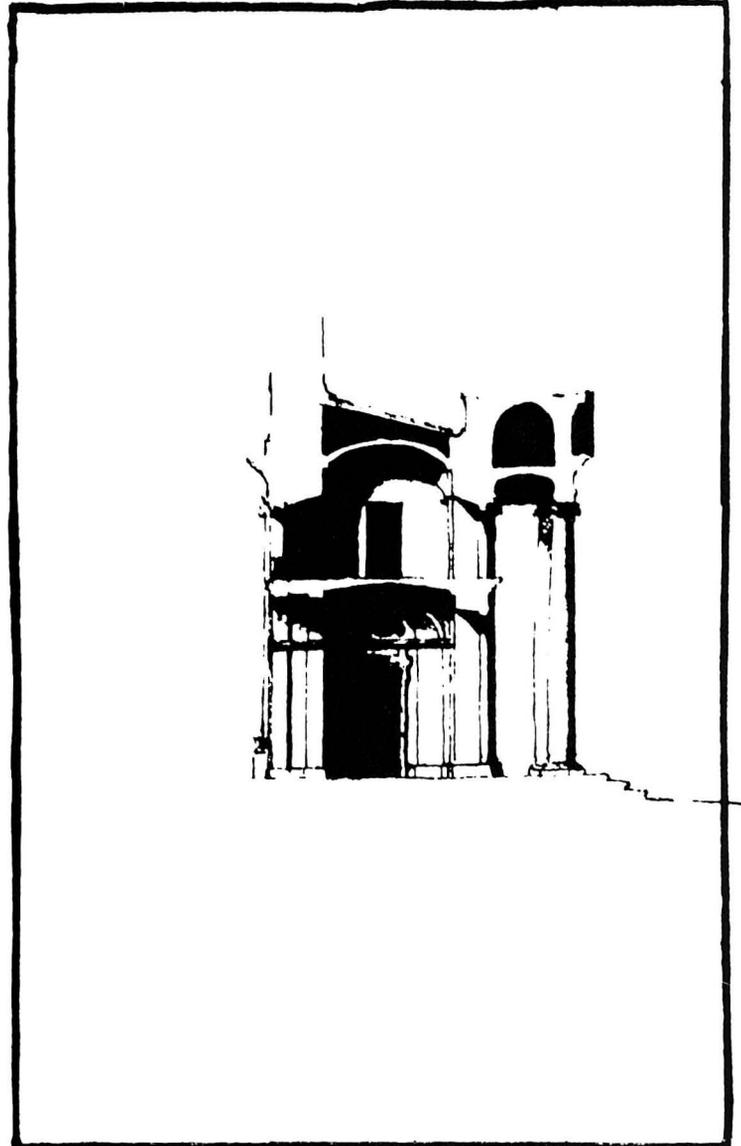


Fig. 4. Diego de Villanueva. Sección longitudinal por el pórtico y nártex de la iglesia.

distribución, a los usos y a la construcción. Pienso que merece la pena recoger en extenso la descripción que Villanueva hace de este tipo de dibujos.

“Mostróme un diseño para una casa que pretende fabricar; no he visto cosa mejor dibujada, nada más bien sombreado, la tinta de china gastada con primor, una exactitud, y regularidad en el orden de Arquitectura, que era Corintio, exacta: los Capiteles de las Pilastras dibujados, con sus hojas de á canto con proligidad; en una palabra el delineador havia como tal desempeñado el assumto como se podía desear” (p. 10).

A pesar de tanto elogio al dibujo, Villanueva señalará a continuación los abundantes defectos de la obra, para concluir con una advertencia al lector y al posible cliente para que no “se fien en la hermosura de sus diseños, pues esto solo se queda en el papel; y en la obra por lo regular no se halla firmeza, comodidad ni hermosura” (p. 12).

Villanueva volverá a insistir sobre el particular en otras secciones de su obra, señalando que la falsa arquitectura se caracteriza por una atención exagerada al dibujo y a un descuido absoluto de la adecuación; “por los ex-

teriores juzgo qual pueden ser los interiores: quando mas se delinea un Plano, que carece por lo regular de una distribución; ordenacion y proporcion; y si alguna vez se vé en ellos alguna comodidad particular respeto al sugeto es dispuesta por el mismo dueño” (p. 37). Y más adelante comenta que debe juzgarse por equivocado un edificio “quando un Professor por seducir la vista del que manda trabajar, carga sus dibujos de adornos torcidos, y estravagantes, y coloca figuras fuera de su verdadero lugar, y destino, sin relación conveniente al uso propio para que se ordena el Edificio” (p. 41).

Muchas de estas opiniones proceden de autores extranjeros, pero Diego de Villanueva las hará suyas, como lo demuestra la Carta IX “Sobre la Arquitectura en España”, en la que resume todas estas ideas. No es que Villanueva despreciase el papel del dibujo en la formación del arquitecto, sino que intentaba desenmascarar un modo habitual en la época, en el que la fantasía y la originalidad se ajustaban a un uso arbitrario de los órdenes de Vignola. “La facilidad que todos hallaron en el celebre Viñola —comenta en esta carta—, pues su obra solo con la

vista se comprende, acabó de arruinar el estudio de la Arquitectura, este grande hombre contra su saber, y intención, hizo de un golpe ignorantes de los principios de este Arte la mayor parte de los Arquitectos, pues todos con su obra lo son con facilidad, y en poco tiempo, con ella no se estudia, ni se lee otra, y si se junta alguna de otro Autor, mas es por ostentacion, que por utilidad” (p. 158).

Podemos afirmar, por tanto, que la polémica que Villanueva entabla en contra de la primacía del dibujo estaba orientada no tanto a restar importancia a esta disciplina (él mismo publicó una “Regla de los cinco ordenes de Arquitectura de Jacome de Vignola” en 1764) como a intentar una auténtica renovación de la arquitectura a través de la enseñanza académica. Renovación que, en su opinión, exigía un cierto olvido de los aspectos estilísticos en favor de los aspectos funcionales y constructivos. De ahí que Villanueva ridiculice a aquellos arquitectos que “tienen solo talento para trazar Pilastra, Frontispicios, Guirnaldas, Festones, en los frisos, cargando las Claves de los Arcos de Mascaras, y Carteles, con otras menudencias, sin propiedad, ni elección”.

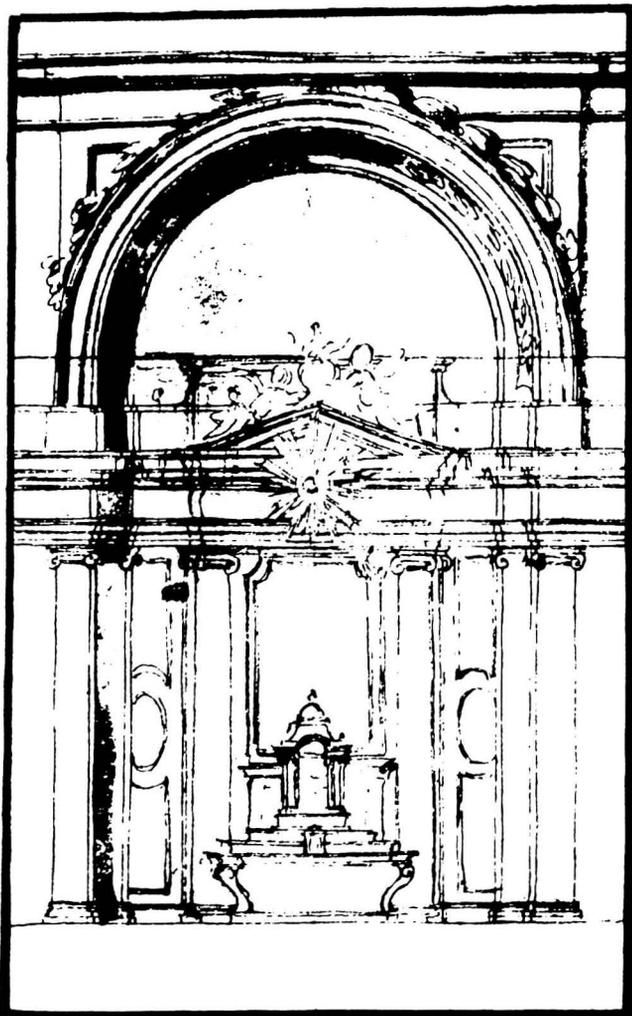


Fig. 5. Diego de Villanueva. Alzado de exedera semicircular con altar.

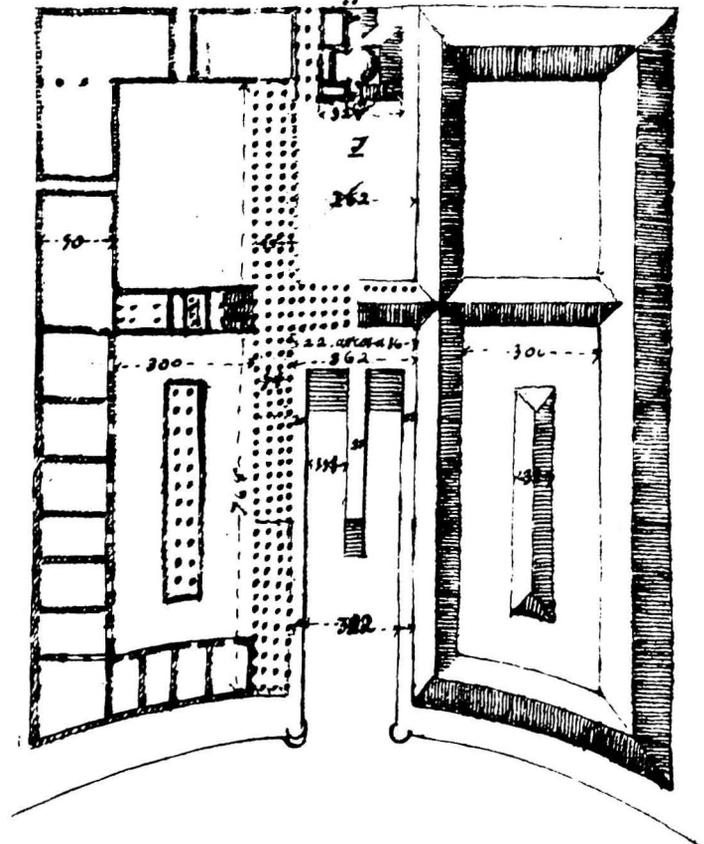


Fig. 6. Diego de Villanueva. Fantasia arquitectónica: croquis de un puerto con arsenal y aduana.

Diego de Villanueva desconocía cuál era el aspecto formal que debía asumir la arquitectura renovada (p. 36). Intuía —por la lectura de los ilustrados extranjeros— que la correcta distribución, según los usos previstos en el edificio, debía ser la auténtica protagonista de los diseños. En el aspecto general de los edificios parece inclinarse hacia un claro juego de volúmenes, en el que se combinan las partes con la totalidad formal (p. 35, 39 y 42) con una cierta contención ornamental (p.37 y 38). Por todo ello, y para conseguir esta renovación, el dibujo debía cumplir estrictamente su finalidad; no tanto en cuanto medio para excitar la inventiva, en el libre juego de éste sobre el papel, sino como un simple instrumento para racionalizar el espacio según los principios de la adecuación funcional y la construcción por partes.

Cabría pensar, a la vista de estos comentarios sobre el dibujo, que Diego de Villanueva no dominaba esta disciplina. Nada más cierto; Villanueva fue un excelente dibujante, como lo demuestran sus méritos en la Academia, sus publicaciones y la colección

de dibujos para grabados sobre conjuntos arquitectónicos. También conocemos los diseños que Villanueva realiza el año 1754 y que pretenciosamente titula como *Libro de diferentes pensamientos unos inbentados y otros delineados*; en las láminas de este cuaderno Villanueva utiliza un dibujo a mano alzada, primero a lápiz y repasado en tinta china, realizado con rayados y aguadas de color gris y rosa. Por el tamaño del libro podemos pensar que se trataba de un cuaderno de notas en el que Villanueva recogía diseños rápidos con fines didácticos y profesionales. Todos los apuntes indican la maestría de su autor en el dibujo y el apunte, realizados sin la ayuda de la regla o del compás.

Villanueva podía proyectar desde el apunte, como se demuestra en el estudio para un Puerto con Arsenal y Aduana (lám. 7, 8, 9 y 10) y, especialmente, en las láminas para la Iglesia con Cúpula (lám. 29, 30, 31 y 32). Podemos apreciar cómo Villanueva ajusta la línea con el lápiz y corrige su perfil al pasar a tinta; cómo altera algunos aspectos del diseño y cómo no preci-

sa apenas esfuerzo para realizar un apunte, un levantamiento de fachada exterior, una sección interior, o un cambio de escala, todos ellos en hojas sucesivas.

Villanueva sitúa, por tanto, el dibujo en el lugar que le corresponde: al servicio de la creatividad y del proyecto, como medio necesario para conseguir los fines de ideación y representación formal.

El método de Diego de Villanueva, será continuado por Juan de Villanueva; educado por su hermano mayor, debió aprender el oficio desde su juventud, pues en los dibujos del primer año de la carrera ya destaca como un dibujante adelantado a pesar de su juventud.

La colección de apuntes y croquis de arquitectura que fueron propiedad de Francisco Iñiguez Almech y que actualmente se custodian en la Escuela de Arquitectura de Navarra, nos ofrece una amplia muestra de la maestría que Juan de Villanueva había alcanzado en la utilización del dibujo al servicio del proyecto. El lápiz, la tin-

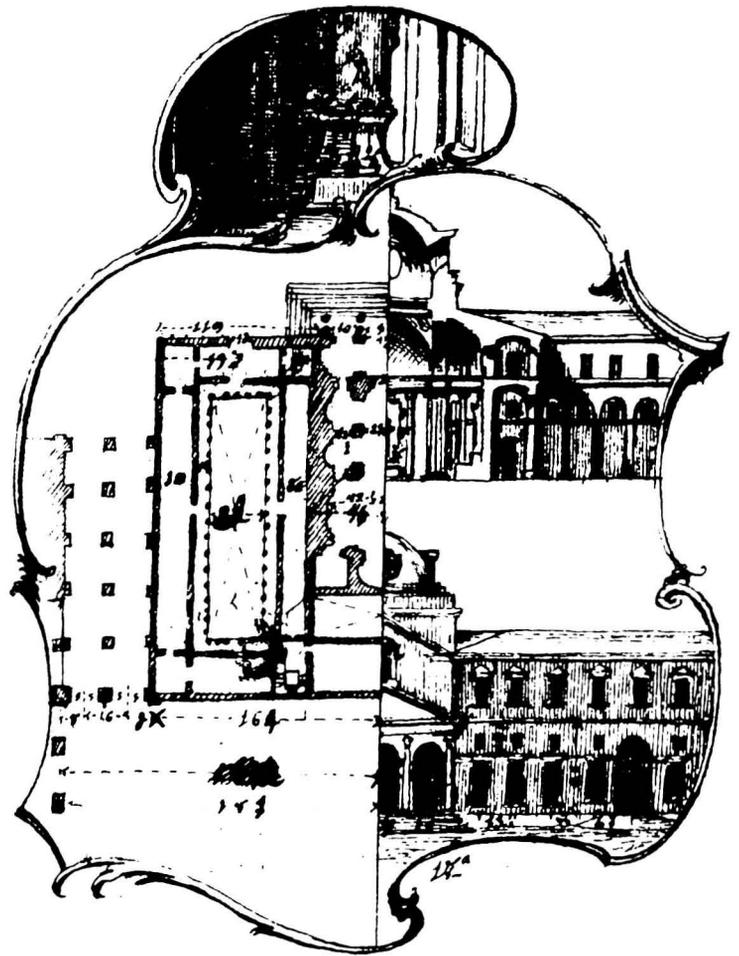
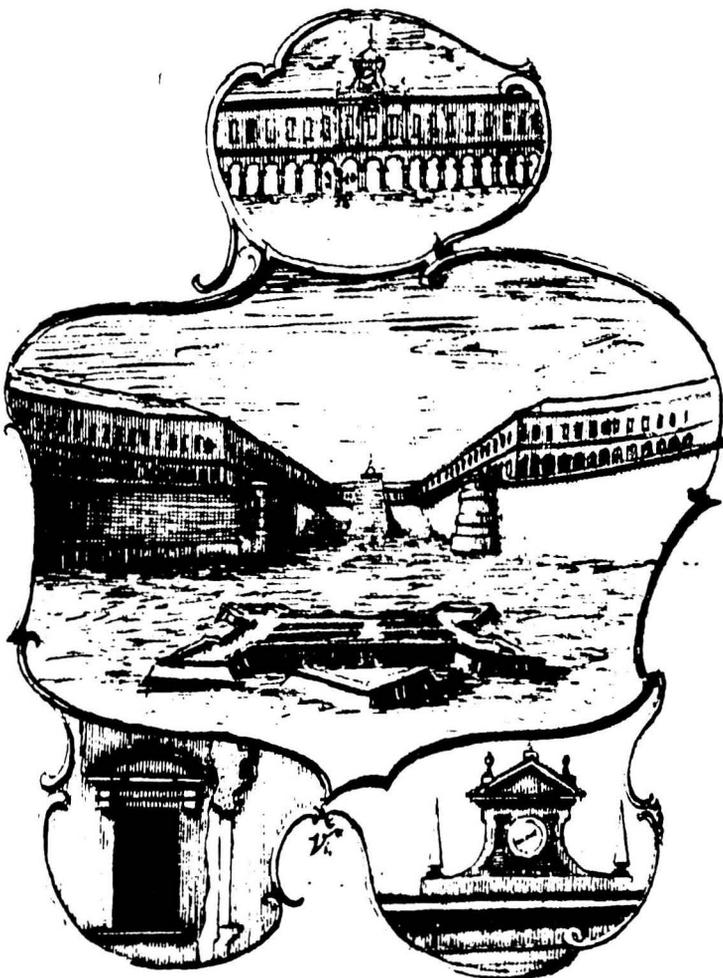


Fig. 8. Diego de Villanueva. Croquis de la planta, alzado y secciones de la iglesia del puerto.

Fig. 7. Diego de Villanueva. Diversas vistas del puerto y arsenal.

ta o la aguada son instrumentos dóciles en sus manos, que le permiten realzar las partes vistas, señalar las ocultas, estudiar un detalle ornamental o diseñar nuevas posibilidades formales combinadas en un mismo dibujo.

A la vista de estos dibujos, nos atreveríamos a pensar que Juan de Villanueva nunca persiguió la perfección del dibujo académico; hay una soltura y precisión en estos apuntes y croquis que permite intuir lo que afirmamos. Por otra parte, al contrario que su hermano Diego, Juan de Villanueva sí pudo conocer y desarrollar la imagen formal y tipológica de la nueva arquitectura, acorde con las pretensiones ilustradas; una arquitectura que exigía más un dominio de la planta y de la distribución volumétrica, que de ingeniosos detalles ornamentales y caprichos decorativos.

Sabemos que la escuela de Juan de Villanueva, y su opción estilística, hicieron fortuna en nuestro país, influyendo en la arquitectura española hasta mediados del pasado siglo. Al afianzarse el estilo vilanoviano, según una sintaxis bien precisa, cabe pensar que muchos arquitectos del siglo XIX

se contentaron con la mera *asimilación* de un sistema proyectual o la *imitación servil* de recursos eficaces para el proyecto.

José Caveda publicó en 1848 un famoso *Ensayo Histórico sobre diversos generos de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. En el capítulo XXX, dedicado a la "segunda restauración de la arquitectura grecorromana", nos volvemos a encontrar unos textos relacionados con el dibujo que nos recuerdan las antiguas polémicas renacentistas y académicas.

Caveda, tras alabar a Juan de Villanueva, critica a los imitadores de sus métodos: "ceñidos escrupulosamente a los preceptos de los clásicos, la misma rigidez con que a ellos se ajustan, los hacen escasos de *invención*, y muchas veces amanerados y triviales. No se dirá que pecan contra las reglas pero tampoco que los realza la verdadera *inspiración*". Y más adelante señala: "sus construcciones, pecando de amaneradas, se sujetaban a una pauta invariable, y el compás, no la *inspiración*, determinaba los contornos, las proporciones, el carácter ge-

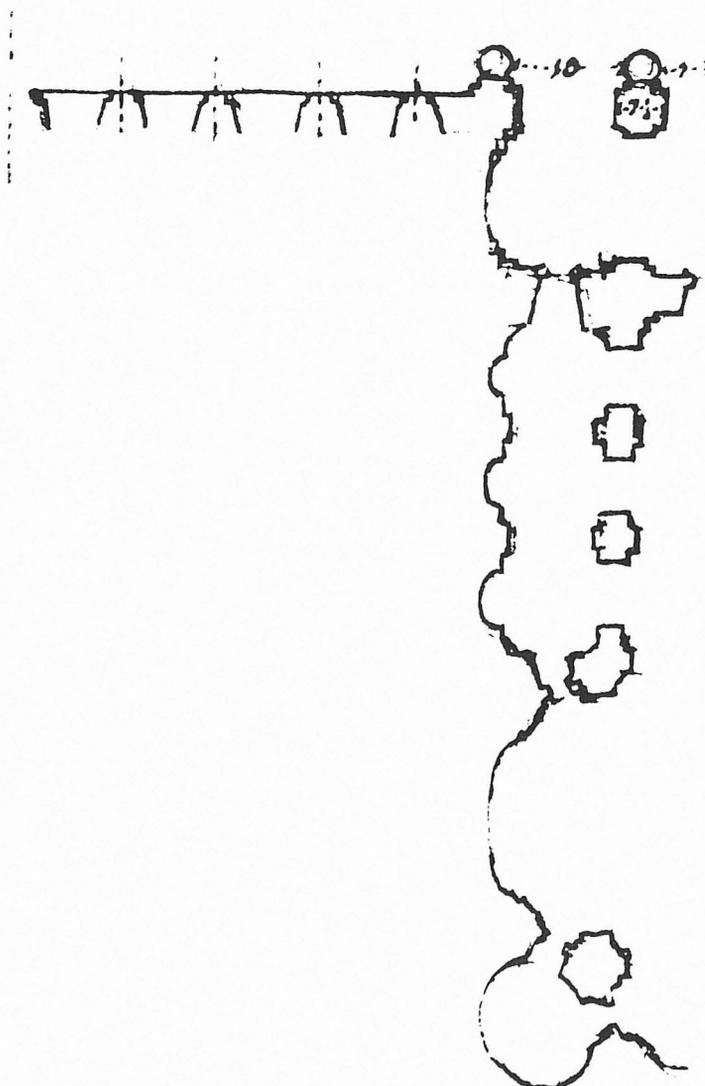


Fig. 9. Diego de Villanueva. Estudio detallado para la iglesia.

neral, el repartimiento de los miembros y los ornatos" (p. 520). Al parecer la facilidad de un método proyectual llevaba consigo la pobreza del dibujo, encaminado a resolver mecánicamente una serie de problemas por medio de la delineación basada en la regla y el compás.

El dibujo dejaba de estar, por tanto, al servicio de la creatividad, para ser un mero medio al servicio de la imitación y de la copia. Algo así afirma Caveda cuando al hablar de Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez, afirma que su arquitectura tenía gracia, nobleza y majestad, pero "que tal vez le alejaba el ciego respeto a la inflexible rigidez de los proyectos, y la austera observancia de un clasicismo exclusivo, primero sujeto a la fría y *amanerada exactitud del compás y la regla*, que a las inspiraciones de un juicio independiente y resuelto" (p. 515). Por el contrario, Caveda alaba en el dibujo de Ventura Rodríguez, "la sencillez de sus trazos, y aquel dibujo lleno de franqueza, convicción y soltura, que tan cumplidamente expresaba el pensamiento de su autor" (p. 514).

Hemos de entender que Caveda

participa de las nuevas corrientes del gusto arquitectónico de su época. El clasicismo vilanoviano, imitado por sus seguidores, comenzaba a producir cansancio entre los entendidos, que reclamaban una mayor innovación, de acuerdo con los ideales del romanticismo que por entonces triunfaban en toda Europa. Para ello, el arquitecto debía abandonar los procesos de ideación en uso, y volver a retomar un modo de dibujar —similar al de Ventura Rodríguez o incluso al original de Juan de Villanueva— más abierto al capricho, la originalidad y la inventiva.

Afirma Caveda, por tanto, al igual que Diego de Villanueva, la íntima vinculación que existe entre el dibujo y el proyecto. La renovación estilística puede precisar un cambio en los modos tradicionales de dibujar. Lo precisaba el cambio del estilo barroco español o cortesano al neoclasicismo del cambio de siglo; y lo volvía a exigir —en opinión de Caveda— la práctica proyectual para apartarse de un trillado clasicismo y adelantarse en el romanticismo original y caprichoso que comenzaba a introducirse en la arquitectura española en torno a los años cuarenta del pasado siglo.

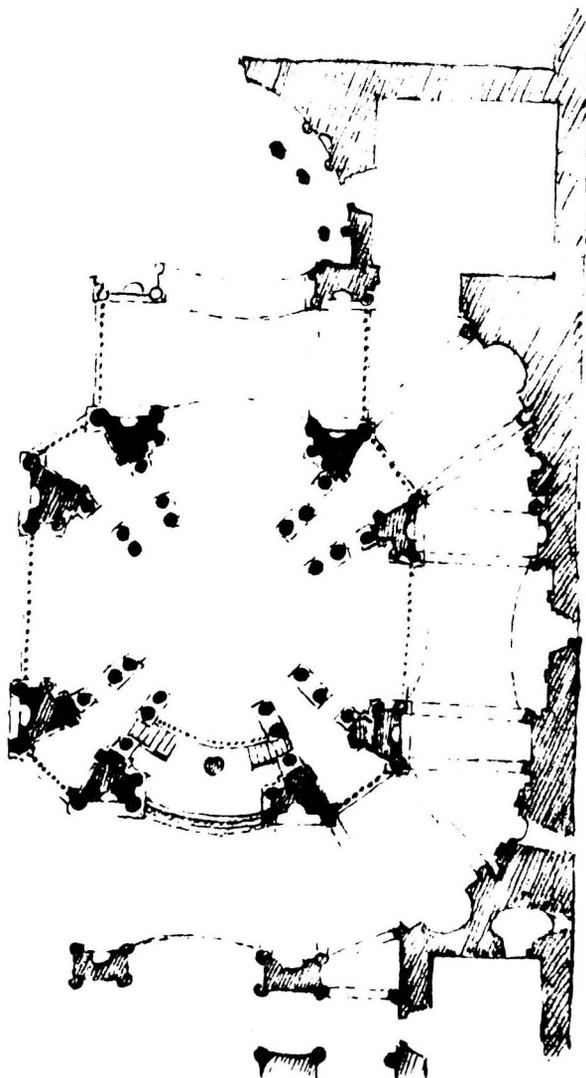


Fig. 10. Diego de Villanueva. Croquis para una rotunda monumental.

NOTAS

1. Cfr. José María GENTIL «Geometría Descriptiva y expresión gráfica arquitectónica: una revisión de bases conceptuales y un debate renacentista» en las Actas del II Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, Madrid, 1988.
2. Sería tentador encontrar un paralelismo entre la situación que Villanueva acusa y la actual —defendida por algunos profesores de Proyectos— referida a una enseñanza de la arquitectura basada tan sólo en el aprendizaje del proyecto. Villanueva, sin despreciar el papel del proyecto en la enseñanza, se esfuerza en dar cabida a otras asignaturas, como son la Geometría Métrica y Descriptiva, la estereotomía, el dibujo, el estudio de los materiales, las matemáticas, la hidráulica, la jardinería..., con el fin de otorgar rango científico a los estudios de nuestra disciplina.
3. Cfr. A. QUINTANA, La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Xarait, 1983. p. 56.