

03 | Una Escuela Débil. La recuperación del “dibujo académico” en las Escuelas de Arquitectura Españolas, 197x-199x. A Weak School. The revival of “academic drawing” in the Spanish Schools of Architecture, 197x-199x _María Álvarez García

“(…) Una generación ilustrada, que acusa más una deuda con el mundo académico internacional –a través del panorama informativo– que con una posible unión a la enseñanza profesional o al papel de los maestros concretos. Un mundo, sin embargo, creado y filtrado en las escuelas, lo que las hace a todas algo comunes”¹. Antón Capitel.

Después de que por Orden Ministerial del 30 de julio de 1975 se dispusiese la ampliación de los estudios de arquitectura a seis años, un Real Decreto del 14 de enero de 1994 establecía que los estudios de arquitectura volvieran a reducirse a cinco cursos (más uno de Proyecto Fin de Carrera). En estos años que distan entre los planes de 1975 y de 1994 se produjo en las Escuelas de Arquitectura españolas una de las producciones gráficas más brillantes de su historia, la cual se puede constatar a través de las numerosas publicaciones [1] [2] [3] [4] que desde las propias escuelas se editaban conjuntamente con distintas instituciones municipales y nacionales². Los nuevos planes que iban a redactarse a partir de 1994 supusieron un recorte de horas y créditos que, consecuentemente, reducía las horas de dibujo. Además, por primera vez, se incluía en las directrices para la redacción del apartado de Expresión Gráfica el diseño asistido por ordenador, manifestando así una conciencia de fin de etapa que se venía advirtiendo desde las últimas décadas del siglo XX y que anunciaba lo que Alfonso Jiménez Martín, en una conferencia en la Universidad de Granada en el curso 1993/94, había denominado “la ‘agonía’ del medio gráfico”. En esta, el profesor había advertido a los alumnos que no se encariñasen con él, ya que “vamos a ser los ‘últimos mohicanos’ (…), los últimos descendientes de Vitruvio, Leonardo da Vinci y de Alberti (…). Yo os anuncio, por si no lo sabéis ya, que el medio gráfico tiene los días contados, tal y como lo conocemos ahora”³. Pero Vitruvio, Leonardo o Alberti, no significaban solamente una forma de entender el dibujo, significaban también una forma de definir al arquitecto y el ejercicio liberal de la profesión que, en cierta medida, se veían reflejados en los valores del humanismo.

El fin del humanismo

La concepción humanista de la arquitectura había resurgido durante los años cincuenta en el contexto de la inminente necesidad de viviendas posterior a la Segunda Guerra Mundial. Como explicaba Ignasi Solá-Morales, del discurso zonificado y mecanicista de la Carta de Atenas de 1933, en los CIAM que tendrían lugar después de la Guerra se iba a observar un “desplazamiento humanístico en el modo de pensar la arquitectura y la ciudad”⁴. Las llamadas a repensar la vivienda “no técnicamente, sino a partir de la experiencia vivida del individuo,” así como la desviación de la actividad profesional hacia nuevos programas constructivos –universidades, hospitales, escuelas, etc.–⁵ fueron indicadores de la deriva ética y humanística del discurso arquitectónico de los años cincuenta.

Pese a que en la década posterior, de acuerdo con Solá-Morales, se cancele aquella experiencia, el discurso del humanismo encontraría continuidad en el debate en torno a la crisis de la enseñanza de la arquitectura y la situación profesional del arquitecto. Como se afirmó en el

Resumen pág 68 | Bibliografía pág 73

Universidad de Navarra. María Álvarez García, arquitecto (ETSAUN, Pamplona, España), vive y trabaja en Londres. Doctor por la ETSAUN, MA en History & Critical Thinking por la Architectural Association School of Architecture (Londres, RU). María ha participado en distintas conferencias internacionales y ha sido también profesor ayudante de la ETSAUN, “Visiting Lecturer” en la School of Creative Arts de la Universidad de Hertfordshire (Hatfield, RU) y crítico invitado en la Architectural Association.
malvarez.3@alumni.unav.es

Palabras clave

Dibujo, enseñanza, arquitectura, ideología, academia, tecnocracia, humanismo

Keywords

Drawing, pedagogy, architecture, ideology, academy, technocracy, humanism

Método de financiación

El artículo emana de la tesis doctoral de la autora, *Forma Mentis. El Dibujo de Arquitectura Más Allá de lo Gráfico*. La tesis doctoral fue realizada gracias a una Beca de la “Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra.”

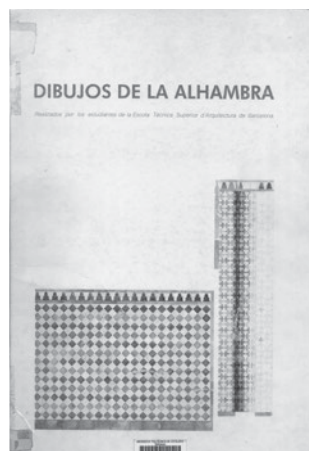
DOI

10.24192/2386-7027(2020)(v13)(03)

[1]



[2]



[3]



[4]



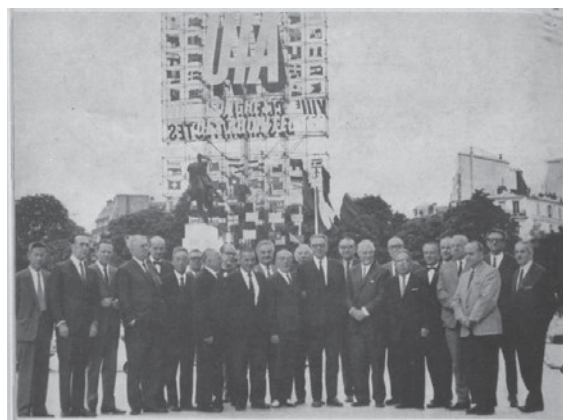
[1] Portada de UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA. Càtedra de Dibuix II. Gaudí dibuixat pels estudiants de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, dirigits pels professors: Santiago Roqueta Matias, José García Navas, Javier Monedero Isorna, Antonio Pérez Rodríguez, Ernest Redondo Domínguez i Monserrat Ribas Barba, de la Càtedra de Dibuix II, al llarg del curs 1983-84. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – Universitat Politècnica de Catalunya, 1985.

[2] Portada de UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA. Càtedra de Dibuix II. Dibujos de la Alhambra realizados por los estudiantes de la Escuela Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, dirigidos por los profesores José García Navas, Antonio Pérez Rodríguez y Montserrat Ribas Barba de la Càtedra de Dibuix II, durante el curso 1984-85. Barcelona: Escuela Tècnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1986.

[3] Portada de MARGARIT, Joan. Poema per un fris: Façana de la Rambla, dibuixada pels estudiants de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Barcelona: ETSAB, 1987.

[4] Portada de UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUNYA. Càtedra de Dibuix II. Arquitectura de la Diputació de Barcelona. Dibujat pels estudiants de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, dirigits pels professors Jordi Bertran i Castellví, Josep Bosch i Espelta, Modest Masides i Serracant, Ignasi Rivera i Buxareu i Jordi Vila i Robert, de la Càtedra de Dibuix II, al llarg del curs 1986-87. Barcelona: Diputació de Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – Universitat Politècnica de Catalunya, 1988.

[5] Comité ejecutivo de la U.I.A en el VIII Congreso "La Formación del Arquitecto" (París, 1965). Publicado en: *UIA Review*, n° 34, 1965.



[5]

Congreso de Cuba de la U.I.A. –Unión Internacional de Arquitectos–, en 1963, esta crisis era una crisis de capital humano, la ausencia de “suficientes hombres educados en arquitectura, planeamiento o gestión de proyectos” capaces de hacer frente a la creciente demanda constructiva ⁶. A partir de este momento, la producción de técnicos especializados comenzaría a incrementarse de manera exponencial. En España, donde el desarrollo de la construcción se convertiría en uno de los principales motores de los Planes de Desarrollo Económico, desde el gobierno tecnocrático de la dictadura se respondía a la demanda de técnicos especializados con la promulgación de dos nuevas leyes, de Ordenación (1957) y Reordenación (1964) de las Enseñanzas Técnicas, que aspiraban a salvar la brecha tantas veces denunciada entre escuela y profesión mediante la adaptación de la enseñanza a los procesos industrializados. Sin embargo, los planes de estudios que se derivaron de estas dos leyes –los planes de 1962 y 1964, respectivamente–, demostraron como único objetivo el rápido aumento del número de titulados mediante la implementación de dos medidas fundamentales: la eliminación de los exámenes de ingreso y la eliminación del *numerus clausus* ⁷.

Lo que se constató con estos planes fue la creciente tecnificación de los estudios de arquitectura, que tendían hacia una educación más especializada y que medía, por primera vez, la rentabilidad técnica del arquitecto con respecto al resto de profesionales del sector ⁸. Fue precisamente ante la creciente tecnificación y especialización que aparecerían las primeras voces discrepantes hacia los Planes de Estudios propuestos por la Tecnocracia, abogando por una vuelta al humanismo.

En nuestro país, Roberto Puig, retomaría este debate en 1964. En tres artículos consecutivos en *Arquitectura*, Puig planteaba un “nuevo humanismo”, un “humanismo de acción”, capaz de promover “una didáctica activa” frente a la mera transmisión de una doctrina ⁹, enfatizando la necesidad de humanizar las enseñanzas técnicas. Una línea similar a la que se iba a proponer tanto en la Asamblea Nacional de Arquitectura de 1965, en la que el arquitecto se definiría como el agente en el que coincidían “la función creadora y la función directiva” ¹⁰, como en el congreso anual de la U.I.A. celebrado en París en el mismo año, “La Formación del Arquitecto”, [05] donde Giuseppe Nicolosi describía al profesional como “un director de orquesta” ¹¹, y Jean Fayeton, como “un hombre no especializado” ¹². De forma paralela a las reformas tecnocráticas, comenzaron a surgir otras necesidades que ya no tenían su centro de referencia en el desarrollo económico, sino que aspiraban a finalidades más altas, más humanas ¹³. [5]

De este modo, la crisis de capital humano señalada en Cuba había desencadenado el inicio de un proceso de negociación entre una mayor apertura de las escuelas para la producción de técnicos y la preocupación por mantener el compromiso ético que el profesional arquitecto heredado del humanismo existencialista de los últimos CIAM había adquirido con la sociedad. Por ello, a pesar de que en estas reuniones surgiesen otras voces que requerían un mayor énfasis en las especializaciones o en tratar de buscar un mayor acercamiento entre la Escuela y la práctica profesional, en París se constató que “hasta para el más prosaico de los profesionales, excluyendo solo la rama más comercializada, la urgencia artística [era] muy fuerte, casi como el último cartucho, lo único que nosotros tenemos y otros no tienen” ¹⁴. Se trataba del inicio de una instrumentalización poética de la figura profesional del arquitecto que, ante la pérdida de compromisos sociales y la creciente tecnificación al servicio del desarrollo económico, buscaba en la vertiente artística una definición disciplinar. Si el arquitecto debía asumir esta función directora, parecía coincidir que, más allá de cualquier conocimiento específico, el futuro profesional debía recibir una educación “plástica” ¹⁵, en la que se educaba la capacidad crítica necesaria para el ejercicio liberal de la profesión.

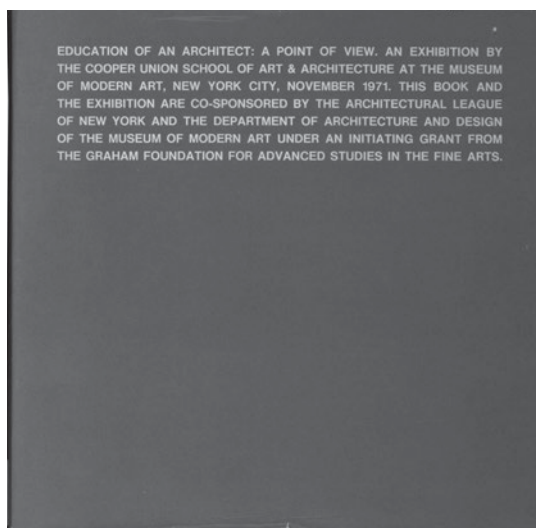
Pero, según Joan Ockman, el debate sobre el humanismo iba finalmente a clausurarse en la Bienal de Venecia de 1976 comisariada por Vittorio Gregotti, “Europa/América. Arquitectura Urbana,

¹ CAPITEL, Antón. “Arquitectura española: nuevos y novisimos”. *Arquitectura*, n° 243, 1983, p. 18.

² Entre ellas cabe destacar las editadas desde la II Càtedra de Anàlisi de Formes de la ETSAM dirigida por Helena Iglesias (*Dibujar Madrid: análisis y propuestas gráficas sobre arquitectura madrileña* (1984); *El Palacio del Congreso* (1986); *La Sede Central de Tabacalera: dos edificios para la historia de Madrid* (1986); *El Palacio Real de Madrid: un recorrido a través de su arquitectura* (1990); *Arquitectura en el Palacio Real* (1991); *Fábrica Real de Tabacos de Sevilla* (1992); *Aranjuez* (1994)), las de la I Càtedra de Anàlisi de Formes de la ETSAM dirigida por Javier Seguí (*Comprendiendo Toledo* (1983)), de la ETSAV cabe destacar *Dibujar Valencia* (en tres volúmenes de 1989, 1991 y 1992 respectivamente), de la Escuela de Sevilla, los *Dibujos de la Real Plaza de Toros de Sevilla* (1991) o los de la *Alhambra de Granada, Reales Alcázares de Sevilla* (1994), o los de la Càtedra de Dibuix II de la ETSAB (*Gaudí* (1985); *Dibujos de la Alhambra* (1986); *Poema per un fris: Façana de la Rambla* (1987); *Arquitectura de la Diputació de Barcelona* (1988)).

³ JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *El Dibujo en la Enseñanza de la Arquitectura. Conferencia Curso Académico 1993-94*. Granada: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, 1995, pp. 13-28.

⁴ SOLÁ-MORALES, Ignasi. “Arquitectura y Existencialismo”. *Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 48-53.



[6]



[7]

Alternativa Suburbana”, desatando definitivamente el “postmodernismo”. Aquí se había establecido claramente una división teórica que ya no se situaba a ambos lados del Atlántico, sino entre “la generación del Team X, heredera de los CIAM, y una nueva generación en Italia y América, en la medida en que esta última compartía una concepción “posthumanista” de la arquitectura”¹⁶. Esta discusión se encendería especialmente en la famosa disputa entre Aldo Van Eyck y Manfredo Tafuri. En un panel titulado “Quale movimiento moderno”, el primero afirmaría polémicamente contra el italiano que “el Humanismo no [había] hecho más que empezar”, a lo que Tafuri, entre el público, contestó: “el camino del lenguaje como comunicación de mensajes, que es el discurso del humanismo, no existe y, de ahí que el humanismo esté completamente cerrado”¹⁷; añadiendo que “los arquitectos están obsesionados con el discurso del poder y entienden su trabajo como una manera de transformar las estructuras de la disciplina en estructuras de poder. Pero, ¿es la arquitectura o la administración pública?, ¿es la arquitectura o es una anatomía y un análisis de lo que es la arquitectura?”¹⁸

La primacía del dibujo

Ante la supuesta rendición de la arquitectura a los poderes económicos y el surgir de una conciencia “post-”, el dibujo ganaría un protagonismo inusitado durante las décadas de 1970 y 1980, en las que numerosas instituciones hicieron revisión de su historia exponiendo sus gabinetes de dibujos. [6] [7] Pero, como señalaría Deanna Petherbridge, las razones de esta explosión gráfica serían también “profundamente económicas”. La crisis internacional de la década de 1970 haría que muchos de los arquitectos de esta generación, ante la falta de encargos, pasasen estos años en el “desierto gráfico, dibujando, pensando, enseñando e inventando”¹⁹, de tal manera que, al numerosísimo vaciado de materiales gráficos patrocinado por distintos museos y galerías, había que sumar la producción arquitectónica contemporánea que escogía el dibujo como medio indispensable de propuestas teóricas y se incorporaba al intenso comercio de dibujos de arquitectura. En este sentido, los dibujos de arquitectura habían pasado a entenderse como objetos de valor, dotándolos de una condición autónoma, independiente de la obra construida o, incluso, sin ya ni siquiera aspirar a ella.

En este ambiente de intensidad gráfica, [8] las Escuelas de Arquitectura jugarían un papel fundamental, ya que través de la prolífica actividad de sus departamentos, se convertirían en uno de los principales motores de la cultura arquitectónica de estos años. Sus prácticas pedagógicas se incorporaron al discurso arquitectónico casi con más protagonismo que la obra construida de los arquitectos-profesores que las protagonizaban. Sin embargo, este momento de especial inflación teórica y de actividad escolar presentaría unas características especiales en España, pues coincidía con un proceso de renovación de la enseñanza de arquitectura producido en paralelo al proceso democratizador del país.

En este sentido, la renovación a la que aspiraban las escuelas españolas con la redacción de los nuevos planes de estudio se plantearía en directa confrontación con el modelo profesional que había sido promocionado durante la etapa tecnocrática de la dictadura de los años sesenta. Continuando el debate iniciado en la década anterior, desde distintos sectores tanto profesionales como académicos se había alertado de la especial devaluación del rol del arquitecto cuando la “escueta formalización racionalista, más que a un proceso compositivo, respondía a una economía de empresa”, de tal manera que su labor profesional, como advertía Fernández Alba, dejaba de ser la de “sintetizar la forma” arquitectónica para convertirse en un mero “mediador burocrático”²⁰ o, según Oriol Bohigas, en un simple “técnico especializado” al que se le exigía su firma constantemente para afirmar una ley redactada de forma taxativa, que evitaba cualquier posible

⁵ MUÑOZ, María Teresa. “La Ética contra la Modernidad”. *Arquitecturas Bis*, nº 27, 1979, p. 10.

⁶ MATTHEW, Sir Robert. “Opening Session: Speech by the U.I.A. President”. *Review of the International Union of Architects*, nº 24, 1963, pp. 5-7. (Traducción de la autora.)

⁷ Desde este momento iba a surgir el problema de masificación de la enseñanza y de la Escuela, así lo señalaba Carlos de Miguel en su editorial para *Arquitectura*: “El Plan de reforma de las Enseñanzas Técnicas y la creación de nuevas Escuelas de Arquitectura van a traer, como esperada y lógica consecuencia, la presencia de cada vez mayor número de arquitectos a los que, si se sigue ejerciendo la profesión tal como se hace hasta ahora, les va a ser muy difícil su colocación al terminar la carrera por falta de puestos de trabajo.” (Ver: DE MIGUEL, Carlos. “Editorial”. *Arquitectura*, nº 70, 1964, p. 1. De hecho, en la década de los 70 esta masificación alcanzaría cotas insospechadas, de tal manera que en la Escuela de Madrid, “de los 16 alumnos del curso 43-44, se pasaría en 1975-76 a 5700 alumnos.” Ver: FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. “Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España”. VV.AA. *El Arquitecto. Historia de una Profesión*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 318. Tal fue así, que en 1979 desde Madrid llegaría a pedirse la recuperación del “*numerus clausus*.” En la edición de *El País* del 25 de Julio de 1979 se anunciaba: “La Escuela de Arquitectura solicita “*numerus clausus*””: “La junta de profesores de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid ha expuesto al rectorado de la Universidad Politécnica la conveniencia de que no exceda de cuatrocientos el número de alumnos de nuevo ingreso para el próximo curso 1979-80. La Escuela de Arquitectura de Madrid, primero de los centros creados en España para la enseñanza de la arquitectura, mantuvo un rígido *numerus clausus* hasta el año 1965. En la actualidad su personal docente está compuesto por 37 profesores numerarios y 276 no numerarios. Durante el curso 1978-79 estuvieron matriculados 5.200 alumnos, cuando su capacidad real es de 1500.”

⁸ Ver: CASALS BALAGUE, Alberto. *La Construcció Arquitectònica i la Crisi de la Tradició (1875-1975). Un estudi sobre l'ensenyament de la Construcció Arquitectònica a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona*. Vol 2. Tesis doctoral. ETSAB-UPC, Barcelona, 1991, p. 52.

⁹ Los artículos de Roberto Puig aspiraban a separar el concepto de “humanismo desfasado” planteado por Victor d'Ors, también en *Arquitectura*, en 1959. En estos Victor d'Ors defendió la necesidad de que el arquitecto alcanzase “una visión totalitaria y totalizadora, de las diferentes técnicas, artes y oficios (...) puesto que [habría] de ser el coordinador de todos ellos.” Ver: D'ORS, Victor. “La Arquitectura, la Enseñanza y la Enseñanza de la Arquitectura”, *Arquitectura*, nº 6, 1959.; nº 7, 1959. Ver también: PUIG, Roberto. “Otras ideas para una Nueva Planificación de la Enseñanza de la Arquitectura en España”, *Arquitectura*, nº 70, 1964, pp. 41-48; “Otras ideas para una Nueva Planificación de la Enseñanza de la Arquitectura en España (continuación)”, *Arquitectura*, nº 71, 1964, pp. 33-42; “Reforma de los modos de enseñanza de la arquitectura (conclusión)”, *Arquitectura*, nº 72, 1964, pp. 63-70.

¹⁰ Esta se celebraría en Madrid también en 1965 con motivo de la preparación de la Conferencia de París. Ver: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

VII Asamblea Nacional de Arquitectura: Formación del Arquitecto. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1965, p. 9.

¹¹ NICOLOSI, Giuseppe. "Organization of Education". *Review of the International Union of Architects*, n° 44, 1967, p. 25.

¹² M. J. Fayeton citado en "NEWS: UIA. Paris Congress: The training of the architect". *The Architect's Journal* 14, Julio 1965, p. 64.

¹³ Josep Muntanola Thonberg lo había señalado ya en la VIII C.I.E.A. (Congreso Internacional de Estudiantes de Arquitectura) celebrada en Barcelona en 1963: "síntomas mundiales nos indican un retorno a la arquitectura viva," una arquitectura que "quiere mantenerse lejos de propósitos egoístas de grupos cerrados, o de imperativos intelectuales que no respondan a una realidad humana." Aquí, ante la realidad de la industrialización, los estudiantes plantearon dos preguntas fundamentales: "¿qué principios deben iluminar nuestra actuación como arquitectos?" y "¿cómo no llegar a ser meros instrumentos de la técnica?" De este congreso derivó una publicación "Arquitectura 63" editada por los estudiantes junto con Josep Muntanola Thonberg, en la que se recogían textos de Gillo Dorfles, S. Giedion, N. Pevsner, L. Mumford, W. Gropius, J. Sostres, etc. Ver: VV.AA. *Arquitectura 63*. Barcelona: ETSAB, 1963. Ver también: MUNTANOLA THONBERG, Josep. "Arquitectura 63: Epílogo." *L'Ensenyament de l'Arquitectura: Recull de Texts*. Barcelona: ETSAB.

¹⁴ MANNING, Peter. "Hard Thoughts on Education", *The Architect's Journal*, 30 Junio, 1965, p. 1497. (Traducción de la autora.)

¹⁵ Para el congreso de París se encargaron tres informes sobre enseñanza general, enseñanza técnica y enseñanza plástica. De los tres, el tercero sería el más controvertido. Redactado por J. L. Sert y H. M. Delaage, el informe insistía en mantener un "ambiente de taller," en que la técnica no debía de convertirse "demasiado pronto en una rígida guía," y, añadía, que "cuanto más tiempo [permaneciese] esta enseñanza en el ámbito teórico (...) libre de las constricciones de la realidad," mejor. Y es en este sentido que se proponía el estudio de todos los tipos de dibujo, el estudio de la historia de la arquitectura o el contacto real con el diseño mediante análisis de edificios específicos. Del informe "Plastic and imaginative training" elaborado por José Luis Sert y H. M. Delaage. Ver: "UIA. Paris Congress: The training of the architect." *Architect's Journal*, 7 July, 1965.

¹⁶ OCKMAN, Joan. "Venice and New York", *Casabella*, n° 619-620, 1995, p. 61. (Traducción de la autora.)

[6] Portada de la publicación de la Cooper Union y el MoMA realizada con motivo de la exposición "Education of an Architect: A Point of View" que tuvo lugar en Noviembre de 1971 en el MoMA de Nueva York.

[7] Portada de la publicación editada por OLIVER, Richard. *The Making of an Architect, 1881-1981*. Columbia University in the City of New York. New York: Rizzoli, 1980, con motivo de la exposición que tuvo lugar en Columbia University Computer Science Building (Columbia University) y en The National Academy of Design (Washington, DC).

[8] Forum "Drawing It Out." En la imagen (desde la izquierda): Mario Gandelsonas, Michael Graves, Massimo Scolari, Robert Slutzky, John Hejduk, Raimund Abraham, Peter Eisenman, Kenneth Frampton. Fuente: ELLIS, William. "Forum/Drawing It Out", *Oppositions*, n° 10, 1977, p. 107.

[9] Portada de la revista CAU, n° 48, 1978. Número especial dedicado a "La Construcción Industrializada en el Franquismo."

"excepción inteligente" y se limitaba al cumplimiento inequívoco de una norma ²¹. Era lo que Javier Elizalde, siguiendo a Claude Schnaidt, había definido como "arquitectocrata", [9] un "profesional comercializado (...) con un estatus social privilegiado" que había roto con su función de servicio a la sociedad para responder únicamente a las exigencias impuestas por el desarrollo económico ²². En definitiva, "lo que estaba en crisis era el propio arquitecto" ²³, y así se había vuelto a constatar tanto en el informe que la U.N.E.S.C.O. había encargado a la U.I.A. en 1975, como en las dos publicaciones editadas en el mismo año sobre la situación de la enseñanza desde las dos escuelas principales del país ²⁴.

De hecho, en estos años comenzaron a surgir voces que denunciaban el descrédito en el que había caído el dibujo de arquitectura durante la década anterior, precisamente como consecuencia de las políticas pedagógicas llevadas a cabo durante los gobiernos tecnocráticos de la dictadura. Así, Julio Vidaurre situaba el inicio de la crisis profesional en torno a 1965, momento en el que el alumno había perdido la necesidad de "hablar de arquitectura" o, lo que es lo mismo, de dibujar ²⁵. Del mismo modo, Santiago Roqueta señalaba que "de ser la escuela el lugar donde más importancia tenía esta disciplina, [había] pasado a ser en los últimos tiempos donde más olvidada [había] estado" ²⁶. Así, dibujo y profesión se vieron en los setenta estrechamente vinculados. Una situación advertida también en distintos episodios de principios de la década como en las protestas universitarias, donde los estudiantes reclamaron no solo una mayor participación en los estamentos universitarios sino en un nuevo tipo de enseñanza que huyese de la creciente tecnificación de la figura profesional y de los modelos obsoletos ²⁷, en el planteamiento de la constitución de una "Universidad Crítica" que hiciese frente a la actual Universidad Tecnocrática, o la abierta oposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando contra la nueva Ley General de Educación de 1970 y su intención de integrar las Escuelas de Arquitectura como parte de las Universidades Politécnicas, reclamando una vez más una educación ampliamente humanista para el futuro profesional ²⁸.

Por ello no es extraño que para fundamentar la renovación de las escuelas se plantease como uno de sus pilares fundamentales la recuperación del dibujo. En concreto, Oriol Bohigas, quien dirigiría la Escuela de Barcelona durante el periodo de redacción del nuevo plan de estudios de 1979 (de 1977 a 1980), llamaría explícitamente a la recuperación del "rol tradicional y académico del dibujo" ²⁹. Este rol, de acuerdo con el catalán, no debería plantearse de nuevo como un escapismo, en el modo en que había sido adoptado por las "neo-vanguardias," sino para explotar "al máximo su carácter autodidacta, comunicativo y retórico como parámetros pedagógicos que corresponden a auténticas operaciones proyectuales" ³⁰, es decir, siempre "aplicado" al proyecto de arquitectura. En consecuencia, el uso del dibujo en las escuelas españolas se iba a presentar como un camino posible no sólo para recuperar la "operatividad cultural" del profesional, sino también, para poner en valor el ejercicio liberal de la profesión.

Una Escuela débil

Ignasi Solá-Morales, siguiendo a Gianni Vattimo, apuntó hacia una serie de arquitecturas de la segunda mitad del siglo XX en las que se había adoptado una particular postura profesional, donde el arquitecto se descubría consciente de la marginalidad de su actuación, de su "debilidad" ante los problemas planteados por la ciudad contemporánea, pero a su vez estas obras también representaban el "hallazgo intenso de una arquitectura lúcidamente consciente de la crisis y de su capacidad para ser llamada a mayores tareas" ³¹. Según Solá-Morales, la "debilidad" se manifestaba en estas arquitecturas a través de tres aspectos que confrontaban el momento de fragmentación contemporáneo con el proyecto totalizador de la Edad Clásica. En primer lugar, la noción de tiempo, el cual ya no se entendía como una linealidad, sino que se presentaba como una discontinuidad que dotaba a la obra de arte de una "frágil presencia" que la convertía en

[8]



[9]

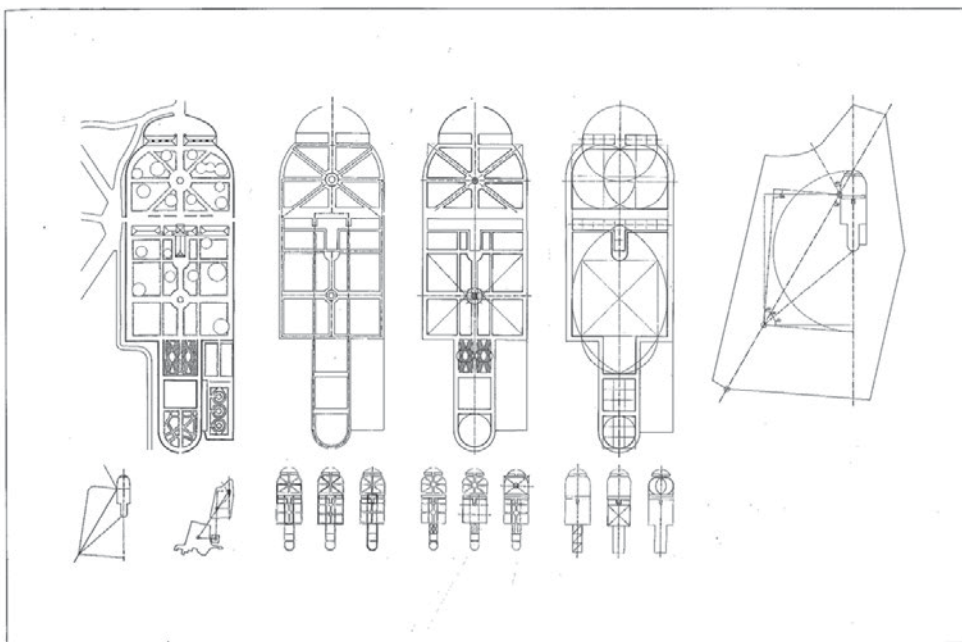




[10]



[11]



[12]

“acontecimiento.” En segundo lugar, lo débil se caracterizaba por lo decorativo, pero no siguiendo la idea humanista de *decorum*, sino siguiendo a Walter Benjamin, como algo que enriquece, como “una función que sobrevuela el hipotético fondo de las cosas.” Y, en tercer lugar, lo monumental; pero, de nuevo, una monumentalidad distanciada de la rotundidad geométrica e ideológica de la monumentalidad clásica, aproximada por el contrario a “aquella condición del término “*monito*”, es decir “(...) del recuerdo”³². A su vez, estas arquitecturas apuntaban hacia una línea “crítica y reflexiva” que, fundamentalmente, estaba siendo protagonizada por las escuelas, donde se estaba haciendo un notable esfuerzo por “deslindar un cuerpo de conocimientos racionales y transmisibles que [enmarcasen] el campo de las competencias específicas de la arquitectura”³³.

En este contexto de autonomía disciplinar, las asignaturas gráficas de algunas escuelas, consciente o inconscientemente, desde su natural posición de introducción y servicio en el plan de estudios ante las asignaturas de proyectos, adoptaron un renovado rol académico del dibujo de arquitectura en el que, tanto la nueva actitud histórica, como la especial atención a lo superficial o el particular carácter monumental, se transformaron en una actitud de “resistencia” a la “perversidad de los mecanismos de mercado”³⁴. Se daba paso así a una renovación de las asignaturas de dibujo que advocaba por recuperar la antigua práctica de “medir los monumentos”³⁵. Por ello, inspirados en los bellos dibujos resucitados por las recientes exposiciones revisionistas³⁶ [10] [11], los estudiantes de Madrid, Barcelona, Valladolid, Sevilla, Pamplona o Valencia viajaron a distintas ciudades de la geografía española para dibujar su centros históricos.

¹⁷ RAGGI, Franco, ed., *Europa/America. Architetture urbane, alternative suburbane*. Venice: La Biennale di Venezia, 1978, p. 179, citado en: OCKMAN, Joan. “Venice and New York”, *Casabella*, nº 619-620, 1995, p. 69. (Traducción de la autora.)

¹⁸ Manfredo Tafuri citado en: PYROGIANNI, Theodora Maria. *Oscillations of the Project. A narrative on the New York-Venice Alliance* (MA Thesis (no publicada), Architectural Association, Londres, 2013), p. 23. (Traducción de la autora.)

¹⁹ PETHERBRIDGE, Deanna. “The Remains of Drawing” (sesión 10 de Febrero 2012: *The Voice of Drawing: History, Meaning, and Resistance*), simposio *Is drawing Dead?*, Yale School of Architecture, 9-11 Febrero, 2012. https://m.youtube.com/watch?v=IGetr5al_hg (consultado el 18 de Septiembre de 2015).

²⁰ FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. “El Ocaso de una Profesión. El lugar de los Arquitectos en la Sociedad Industrial”, *CAU. Construcción. Arquitectura. Urbanismo*, nº 70, 1981, p. 43.

²¹ “Si todo ha de limitarse a leer correctamente unos textos, no entendemos para qué se necesitan arquitectos, ni ingenieros, ni aparejadores.” Ver: BOHIGAS, Oriol. *Las escuelas técnicas superiores y la estructura profesional*. Barcelona: Nova Terra, 1970, p. 25.

²² ELIZALDE, Javier. “Análisis crítico de la realidad social que configura el trabajo del arquitecto en España”. VV.AA. *Ideología y Enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid: TUCAR Ediciones, 1975, pp. 114-116.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ver: UIA (Union Internationale des Architectes). *De la Formation des architectes. Studies made on six world reports at the request of U.N.E.S.C.O.*. Paris: U.N.E.S.C.O., 1975; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (ed.). *Ideología y Enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid: TUCAR Ediciones, 1975; MONTAÑOLA THONBERG, Josep (ed.). *Materiales para un Análisis Crítico de la Enseñanza de la Arquitectura*. Barcelona: ETSAB, 1975.

²⁵ VIDAURRE JOFRE, Julio. “Panorama Histórico de la Enseñanza de la Arquitectura en España desde 1845 a 1971”. VV.AA. *Ideología y Enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid: TUCAR Ediciones, 1975, p. 74.

²⁶ ROQUETA, Santiago. *Tratado de Dibujo*. Tesis doctoral (inédita) dirigida por Oriol Bohigas y leída en la ETSAB en 1980.

²⁷ En este sentido cabría destacar las protestas que tuvieron lugar en Barcelona contra las asignaturas de “Dibujo Técnico”, de primer

curso, y "Cálculo de Estructuras," en tercero, en el curso 1969/70, por tratarse de asignaturas desfasadas y que llevarían al cierre de la escuela de Noviembre a Marzo. (Ver: NICOLAU, Pere. "Apuntes de la situación en la Escuela de Arquitectura." *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n.º 70, 1970, p. 71. En el curso 1972-1973 se repetía esta protesta con un paro total en la escuela que se prolongaría durante tres días. Los estudiantes arremetían contra lo que creían un "programa de la asignatura [basado] en una concepción virtuosista y no tiene en cuenta la preparación del alumno. Las materias exigidas son producto de una idea selectiva y de competencia, más que de enseñanza y aprendizaje. Falta una participación activa del alumno en el desarrollo de la asignatura. Es manifiesta una incapacidad del equipo de profesores para aceptar los planteamientos de una enseñanza crítica... una falta de dedicación... un enfoque de la asignatura desligado del ejercicio profesional..." Ver: PI CALLEJA, Pedro. "Respuesta a la "Encuesta a estudiantes, profesores no numerarios y catedráticos" sobre la situación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (II)", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n.º 87, 1971, p. 118.

28 "Enterados del proyecto, la Academia expresa su disconformidad con un plan de estudios que reduce hasta extremos increíbles la formación artística, sociológica y humanística, fundamental para el arquitecto (...)" (Ver: Actas de la reunión ordinaria del 20 de Enero 1969 de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Folios n.º 1, p. 13-14). La apelación a la Academia sería difundida por Carlos de Miguel en sucesivos editoriales de la revista *Arquitectura* entre los años 1969-70. Ver: números 122, 123, 124, 126 y 128 correspondientes al año 1969, y el número 130 de 1970.

29 BOHIGAS, Oriol. "La Enseñanza de Proyectos". *Proceso y Erótica del Diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978, pp. 219-220.

30 *Ibid.*, pp. 39-40.

31 SOLÁ-MORALES, Ignasi. "Arquitectura Débil". *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 220.

32 *Ibid.*, pp. 73-76.

33 Aquí Ignasi Solá-Morales citará como ejemplos los trabajos editoriales de Helio Piñón a través de pequeñas colecciones especializadas, o, en la línea proyectual, las iniciativas de Manuel Solá-Morales al frente del "Laboratorio de Urbanismo," en el que se desarrollaban distintas propuestas para la reestructuración de Poble Nou o el Prat de Llobregat en Barcelona, o también, el efímero montaje de Garcés y Soria para la exposición conmemorativa del Centenario de la ETSAB en 1977. Ver: *Ibid.*, p. 217.

34 *Ibid.*, p. 69.

35 Tal y como señalaría Oriol Bohigas, se podía "rehabilitar el antiguo método de medir los monumentos", sobre todo si se ha "eliminado la alienación académica basada exclusivamente en la normativa estilística" y se incorporan "consideraciones físicas mucho más amplias, superando la limitación planimétrica y espacial." Ver: BOHIGAS, Oriol. "Conocimiento, Fruición, Percepción, Crítica y Método". *Proceso y Erótica del Diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978, p. 277.

36 Muchas fueron las exposiciones de dibujos de arquitectura en estos años que rescataban materiales del siglo XIX e inicios del XX (especialmente a partir de 1975 cuando se celebró la exposición "The Architecture of the Ecole des Beaux Arts" en el MoMA de Nueva York), pero en España cabe destacar dos que coincidieron en el año 1977: la "Exposición Conmemorativa del Centenario de la Escuela de Barcelona," donde se expusieron mil dibujos de la escuela catalana, y "Arquitectura para después de una Guerra," en la que se expusieron 100 dibujos de la arquitectura del periodo de la autarquía.

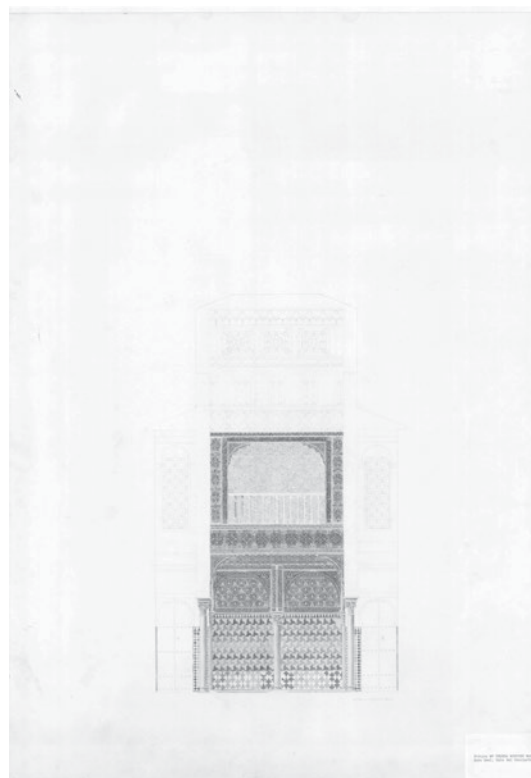
37 Helena Iglesias, desde la Escuela de Madrid, había enfatizado el valor del "marcado carácter lingüístico" que se descubría en la ciudad histórica y que iba a permitir "el reconocimiento de la existencia de varias "lenguas" distintas e igualmente lícitas, (...) la renacentista, la gótica,

Más allá del contexto de crítica a la modernidad, la recuperación de una nueva conciencia histórica se apreciaba en el intento por escapar de cualquier juicio de valor estilístico, promoviendo un gusto ecléctico o plural en el que se entendía que la infinita extensión de la realidad podía proporcionar múltiples posibilidades para el aprendizaje. Una realidad que los alumnos de la Escuela de Madrid descubrieron en la "ciudad políglota" definida por Helena Iglesias ³⁷, en los ejemplos seleccionados por Julio Vidaurre para su asignatura de Dibujo Técnico –La Casita del Príncipe del Escorial [12] o la Plaza Mayor de Madrid–, o los alumnos de Javier Seguí en Toledo. Del mismo modo, los alumnos de Valencia centraban sus análisis en las referencias de la ciudad burguesa del XIX o, desde Barcelona, se empezaban a estudiar otros ejemplos más heterodoxos de la propia tradición histórica, como las arquitecturas de Gaudí, la Alhambra de Granada [13] o las fachadas de la Rambla.

Pero, si bien es cierto que la riqueza de referencias para el estudio caracterizó todas las escuelas, la adopción de un rol académico del dibujo se radicalizaría, tanto en sus postulados como en sus resultados ³⁸, en el grupo formado en torno a Oriol Bohigas en la Escuela de Barcelona. José García Navas, Montserrat Ribas, Modest Masides o Antonio Pérez rechazarían cualquier intento de un análisis completo y pomenorizado de los objetos de estudio, llevando a sus últimas consecuencias la "nueva sensibilidad" propia del contexto cultural contemporáneo y que reflejaba un renovado interés por las características superficiales del objeto, es decir, por su apariencia [14]. El objeto ya no iba a explicarse mediante un análisis intelectual ³⁹ o, según la ortodoxia moderna, a través de "trazos esencialistas" ⁴⁰. Como habría apuntado Oriol Bohigas, frente al edificio como "objeto para funcionar" se afirmaba "una nueva validez del objeto para ser visto", que ponía la atención en una "nueva sintaxis epidérmica" ⁴¹. Una aproximación que iba a traducirse en lo que el arquitecto catalán definía, siguiendo a Susan Sontag, como "un proceso erótico", en el que el conocimiento de los monumentos se afrontaba huyendo de cualquier idea preconcebida, con "una fruición sentimental" ⁴². Es por este motivo que los dibujos de estos años pondrían una excesiva atención en el empleo de la técnica, de tal manera que en los laminarios catalanes apenas podrían encontrarse representaciones perspectivas u axonométricas, las cuales sí aparecían con relativa frecuencia en los dibujos de los alumnos de Madrid [15], Valencia o Valladolid –lugares donde los resultados de las asignaturas gráficas eran más variados–, predominando por el contrario las representaciones ortogonales que se construían con un especial cuidado de la acuarela, evitando en todo caso al empleo de técnicas mixtas.

Es más, renunciando a una explicación del objeto en términos espaciales, estos dibujos aislaban el objeto de cualquier referencia contextual y lo situaban estratégicamente en el papel, aludiendo así a un nuevo criterio compositivo mucho más estático y, en consecuencia, a aquella particular "monumentalidad" definida por Solá-Morales. Como puede comprobarse en las láminas sobre el estudio de la Sagrada Familia [16], el Parque Güell o las Ramblas [17], estas no atendían a

[13]

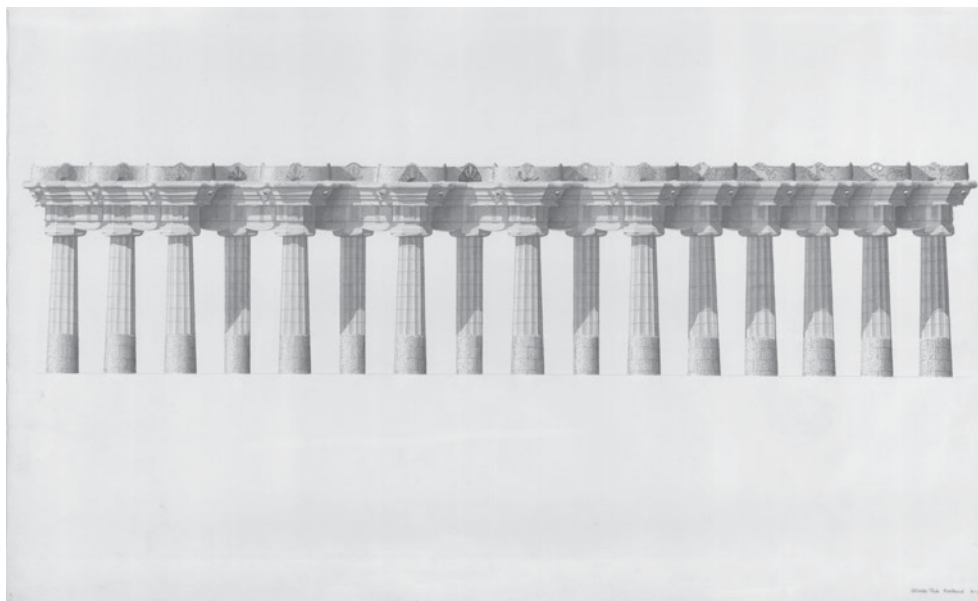


[10] Fotografía del Montaje de la Exposición para el Centenario de la Escuela de Barcelona, 1977. Fuente: "Exposiciones y Museos". *Documentos de Arquitectura*, n.º 6, 1988, p. 7.

[11] Dibujo original de Ramon Forcada i Ramoneda, "Proyecto de Estación Eléctrica Terminal con Central Térmica de Reserva," acuarela y tinta, 97x62 cm. Fuente: Archivo Gráfico de la Biblioteca de la ETSAB-UPC.

[12] Lámina perteneciente a la "Narración Gráfica" de la publicación: *La Expresión Arquitectónica de la Casita del Príncipe del Escorial a través del Lenguaje Gráfico*. Cátedra de Dibujo Técnico. Curso 81/82. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1984, p. 65.

[13] Dibujo original de María Teresa Minguez Masó, "Baño Real, Sala del concierto, Palacio de la Alhambra de Granada; lámina VII, acuarela sobre papel, 100x70 cm. Fuente: Archivo Gráfico de la Biblioteca de la ETSAB-UPC.



[14]

una experiencia espacial o explicación de la configuración constructiva de la arquitectura, sino que aspiraban a proponer una reflexión sobre la “dignidad urbana” que, según Bohigas, había conformado Barcelona bajo los criterios de construcción de una “ciudad agradable”⁴³.

Por último, la lenta elaboración que requerirían estos dibujos, llegando incluso a alcanzar un año académico en el caso de Barcelona, alejaba también las propuestas catalanas de otras aproximaciones al dibujo disciplinar como los rápidos dibujos de ideación realizados en la Cátedra de Javier Seguí⁴⁴. A través de este lento aprendizaje se permitiría un cierto ensimismamiento en su elaboración que, por una parte, había llevado a entender el dibujo como el medio introspectivo más adecuado para que el futuro arquitecto descubriese, casi como una revelación, como una epifanía, una “poética propia”⁴⁵.

En este sentido, la recuperación del “rol académico” del dibujo por la que apostaron algunos de los Departamentos de Expresión Gráfica se caracterizó por una doble condición. En primer lugar, se planteaba como una opción profesional enfrentada al “arquitectócrata” de los años sesenta quien, al servicio de los mecanismos de mercado, había eliminado cualquier posibilidad del diseñador para influir con su propia ideología. Como enfatizó Oriol Bohigas, las opciones derivadas del neopositivismo, los métodos analíticos y las obras de los analistas del lenguaje se habían convertido en “la filosofía ideal del tecnocratismo y de la sociedad de consumo”, estableciendo “una filosofía de una exigencia puramente neutra”, o lo que es lo mismo, “una filosofía sin concepto de mundo”⁴⁶, a espaldas de la historia. Con los planes de estudio tecnocráticos y la posterior incorporación de las Escuelas de Arquitectura como parte de las Universidades Politécnicas, la sociedad había comenzado a suprimir “la educación con posibilidad ideológica de los técnicos” y, por lo tanto, la eliminación de toda posibilidad de educación como “hombres políticos”⁴⁷. De este modo, el uso del dibujo se descubría como un instrumento ideológico, capaz de incorporar y explicar “conceptos e intenciones, actitudes y predisposiciones poéticas”⁴⁸; es decir, con capacidad crítica, alejado de esencialismos y capaz de asumir la complejidad, incluso lo inacabado.

En segundo lugar, la recuperación de la antigua enseñanza de “medir los monumentos” se planteaba como contrapartida al uso del dibujo que estaba siendo empleado por la nueva vanguardia arquitectónica; es decir, como una tercera vía a la polémica surgida en la Bienal de Venecia de 1976, más allá del humanismo como proyecto social y más allá de humanismo como proyecto de representación. Según Bohigas, la nueva vanguardia había abandonado “su papel de árbitro ideológico para sumirse en el laboratorio, al servicio –crítico o adaptativo– de la producción”⁴⁹. En estos planteamientos el dibujo había olvidado su carácter “aplicado” a la arquitectura para servir a “unos proyectos ya abiertamente planteados para no ser construidos, ni siquiera para ser absorbidos como modelos, sino para agotarse en su propia especificidad, para ser, ellos mismos, objetos finitos, que se venden, se compran y se coleccionan,” en los que “la arquitectura es solo la lejana referencia que hace el mensaje lejanamente inteligible”⁵⁰.

Pero, pese a participar de estas dos intenciones, esta renovación de las asignaturas gráficas no estaría exenta de contradicciones. Los dibujos que en estos años se realizaron en las escuelas españolas participaron inevitablemente de los mismos mecanismos de mercado a los que se oponían. El excesivo tiempo que requerían las cuidadas acuarelas para llevarlas a buen término

la medéjar, la plateresca, etc.”, refiriéndose así a un modo de entender la arquitectura que podría calificarse de “poliglota.” Ver: IGLESIAS, Helena. “Introducción”. *Dibujar Madrid: análisis y propuestas gráficas sobre arquitectura madrileña. Trabajos realizados en la Segunda Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid bajo la dirección de Helena Iglesias*. Madrid: Comunidad de Madrid, dirección General de Bellas Artes; Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1984, pp. 15-16.

³⁸ En el plan de 1979 de la Escuela de Barcelona, a diferencia de Madrid, las tradicionales asignaturas de “Análisis de Formas Arquitectónicas” y “Dibujo Técnico” serían eliminadas para englobarse bajo la única denominación de “Dibujo,” más allá de cualquier distinción entre un supuesto dibujo artístico y otro técnico. Esta asignatura se impartía en primero (Dibujo I), segundo (Dibujo II) y, ya como optativa de la rama de Proyectos, en sexto (Dibujo III).

³⁹ En este sentido se podría mencionar el curso de “Dibujo Técnico” dirigido por Julio Vidaurre en la Escuela de Madrid. Bajo la idea de “narración gráfica,” una idea que también estaría presente en el curso de Análisis de Formas Arquitectónicas impartido por Helena Iglesias, los alumnos de Vidaurre emplearían un tipo de dibujo que, a la manera de Christopher Alexander, trataba de proporcionar un análisis lineal, caracterizado por un cierto “esencialismo mental” encaminado, como apuntaba Leopoldo Uría, a la “aclaración de una supuesta verdad oculta.” Ver: URÍA IGLESIAS, Leopoldo. “El dibujo Arquitectónico. Instrumento e Ideología”. *VV.AA. Actas de las I Jornadas de Expresión Gráfica Arquitectónica*. La Coruña: Febrero, 1984, p. 35.

⁴⁰ Al referirse a la arquitectura de Gaudí, José García Navas enfatizaba que “su orden difícilmente perceptible” hacía que no tuviese sentido el aproximarse a su obra a través de “garabatos esencialistas.” Los trazados reguladores únicamente dificultarían la comprensión de lo sustantivo en la arquitectura gaudiniana. Su “desmesura,” su exceso, hacía que “todas esas razones que sosiegan el ánimo, que establecen criterios de certeza, que hablan de superación de cualquier signo de brutalidad, y tras las cuales se oculta, cuando existe, la turbiedad del momento de creación,” no sirviesen de nada. Ver: GARCÍA NAVAS, José. “Gaudí dibujado por estudiantes de arquitectura.” *JANO Medicina y Humanidades XXX*, n° 707, 1986, p. 76.

⁴¹ BOHIGAS, Oriol. “Hacia una arquitectura menos moderna” [1963]. *VV.AA. Arquitectura española contemporánea: documentos, escritos, testimonios inéditos*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002, p. 356.

⁴² BOHIGAS, Oriol. *Proceso y Erótica del Diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978, pp. 235-236.

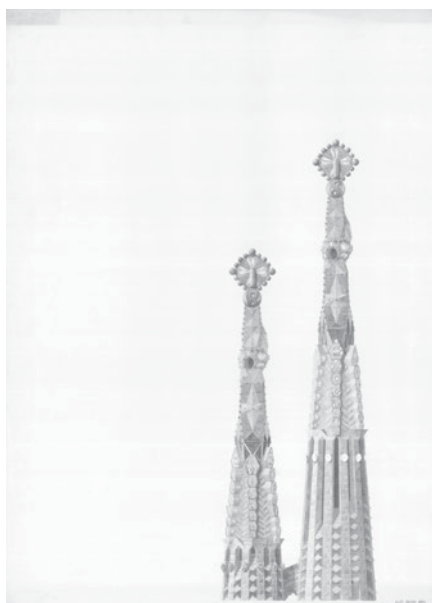
⁴³ En unos artículos de juventud (aún siendo estudiante) en la revista *Destino*, Oriol Bohigas ensalzaría el valor arquitectónico de las casas neoclásicas de Barcelona de mediados del XIX, tratando de defender, no el estilo, sino el modelo: “la casa de pisos barcelonesa,” es decir, “la arquitectura anónima de los maestros de obras, etc.” Esta defensa ya se aproximaba de manera temprana a la preocupación entre la vocación de modernidad y la expresión de una tradición barcelonesa de “ciudad agradable” que sin duda encerraban para el arquitecto aquellas arquitecturas anónimas. Ver: BOHIGAS, Oriol; TUSQUETS, Óscar. *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Editorial Laia, Ajuntament de Barcelona, 1986, p. 20. (Traducción de la autora.)

⁴⁴ Ver: SEGÚI, Javier. “Medio Ambiente, Dibujo y Formación Arquitectónica”. *Comprendiendo Toledo*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, la Delegación de Toledo, 1983.

⁴⁵ En el dibujo residía para Bohigas el camino más seguro para la conformación de una “poética propia,” ya que “de la misma manera que el gusto literario se tiene que apoyar en la lectura a la vez apasionada y crítica, la sensibilidad para la calidad arquitectónica sólo se puede fundamentar en la lectura de la arquitectura.” Ver: BOHIGAS, Oriol. “El dibujo y la sensibilidad”. *VV.AA. Dibujos. Selección de ejercicios realizados en 6° curso de la ETSAB entre los años*



[15]



[16]



[17]

1978-1997. Barcelona: Publicaciones UPC, 1991, p. 11.

⁴⁶ BOHIGAS, Oriol. *Proceso y Erótica del Diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978, pp. 140-142.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁹ BOHIGAS, Oriol. "El Arquitecto entre la Experimentación y la Producción". *Proceso y Erótica del Diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978, p. 221.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 225.

⁵¹ CLOTET, Lluís; ROQUETA, Santiago y SORIA, Enric. "Una conversación sobre el dibujo en la escuela de arquitectura". *VV.AA. Dibujos. Selección de ejercicios realizados en 6º curso de la ETSAB entre los años 1978-1991*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1991, pp. 20-24.

⁵² SOLÁ-MORALES, Ignasi. "A propósito de la exposición en el Palacio Nacional de Montjuich". *JANO Arquitectura*, n° 46, 1977, p. 23.

⁵³ TAFURI, Manfredo. "The Ashes of Jefferson". *The Sphere and the Labyrinth*. Cambridge: MIT Press, 1987, p. 297. (Traducción de la autora.)

[14] Dibujo original de Wifredo Poch Masfarré, "Columnata del Parque Güell", Dibujo II curso 1983-84, acuarela sobre papel, 100x70 cm. Fuente: Archivo Gráfico de la Biblioteca de la ETSAB-UPC.

[15] Dibujo original de Guillermo Pérez García, "Análisis especial de la Escalera del Príncipe," acuarela sobre papel, 70x40 cm. En: *El Palacio Real de Madrid. Un recorrido a través de su Arquitectura dibujado por la Segunda Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E. T. S. de Arquitectura de Madrid bajo la dirección de Helena Iglesias*, Vol. I. Madrid: Patrimonio Nacional, 1990, p. 62.

[16] Dibujo original de Lluís Dalmau Arbos, "Dibujo de las Torres de la Sagrada Familia," *Dibujo II curso 1983-84*. Fuente: Archivo Gráfico de la Biblioteca de la ETSAB-UPC.

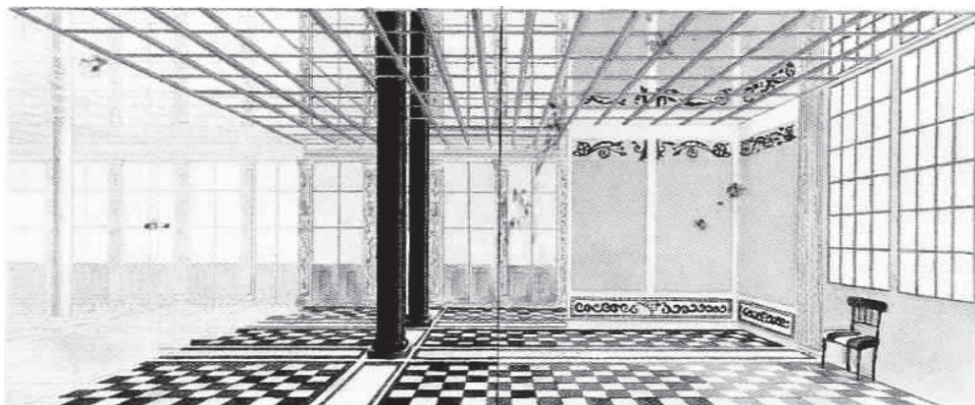
[17] Dibujo original de Mireia Gelabert Oriol, "Fachada de la Rambla," *Dibujo II curso 1984-85*, acuarela sobre papel, 100x70 cm. Fuente: Archivo Gráfico de la Biblioteca de la ETSAB-UPC.

[18] Dibujo original de Estrella Ordóñez Ordóñez, "Decoración propuesta para un interior dado, a partir del repertorio ornamental del arquitecto K.F. Schinkel." Acuarela sobre papel (59x21). Fuente: Archivo Gráfico UPC-ETSAB.

acabaría por convertir las en objetos autónomos que, al igual que los dibujos de las nuevas vanguardias, se ensimismaban. Además, las numerosas publicaciones de dibujo que proliferaron gracias a la Ley de Reforma Universitaria de 1983 –que no solo había dotado a las universidades de autonomía, sino que garantizó la libre financiación de sus departamentos más allá de los fondos de la propia universidad– se incorporaron al comercio de materiales gráficos que permeó el panorama cultural del último cuarto del siglo XX. En definitiva, como más tarde recordarian los profesores de la ETSAB de la asignatura de Dibujo III, de una primera etapa en la que el dibujo se entendía como "una herramienta de comprobación de un proyecto arquitectónico previamente definido", es decir, aplicado a la arquitectura, surgiría una segunda etapa en la que el dibujo ya no era solo una herramienta, sino que era "ya la propia materia y objeto del trabajo", para concluir en una tercera etapa de la asignatura en la que el mismo dibujo se llegaría a confundir con el objeto imaginado. Así, todos estos dibujos terminaron por aspirar a una conclusión fundamental: el llegar a una lámina final que "se pudiera mirar... y colgar!" ⁵¹. [18]

Y es aquí donde reside su principal contradicción, pero también su principal potencial. Como ya había afirmado Ignasi Solá-Morales, se debía "olvidar el ensueño de pensar que la universidad (pudiese) ser un instrumento de vanguardismo cultural", pero a la vez asumir que, a pesar de su "enorme inercia", bastaba "con que (estuviese) a la altura de sus responsabilidades para hacer de ella un instrumento enormemente eficaz a medida que la realidad (ofreciese) posibilidades" ⁵². En este sentido, el mismo "exceso" que inundó todos los ámbitos del ambiente postmoderno se instrumentalizó en la aproximación gráfica de las Escuelas de Arquitectura españolas para así influir en el contexto cultural a través de los mismos mecanismos que las constituyen. Por ello, si "el exceso", como ha señalado Tafuri, "es un portador de la conciencia" ⁵³, no se puede menos que afirmar que es precisamente por sus excesos –el ir más allá de los canónicos ejemplos históricos, de la esencialidad del objeto, así como del concepto de lo monumental– que estos dibujos nos interesan. Porque, desde su "debilidad", significaron una seria reflexión sobre la figura profesional y el papel de las escuelas en el contexto disciplinar.

[18]



03 | Una Escuela Débil. La recuperación del “dibujo académico” en las Escuelas de Arquitectura españolas, 197x-199x _María Álvarez García

Este ensayo pretende discutir las ideas que inspiraron la vuelta al “dibujo académico” en las Escuelas de Arquitectura españolas en los años setenta y ochenta, así como las contradicciones en las que este proyecto académico incurriría. No se ahondará una vez más en las distintas teorías del dibujo, la percepción, la creatividad o el proyecto que tanto abundaron en aquellos años, ni tampoco se intentará un relato detallado sobre el inicio de los Departamentos de Expresión Gráfica y sus protagonistas. Lo que se pretende investigar son las causas, diversas y contradictorias, que impulsaron este protagonismo del dibujo en las Escuelas de Arquitectura españolas, que pronto se extendería a la producción arquitectónica. Para ello, este ensayo se situará más allá de los aspectos meramente gráficos del dibujo, para establecer una reflexión sobre la propia disciplina, la figura profesional, la transmisión del conocimiento arquitectónico, así como sobre el papel protagonista que jugaron las escuelas en el contexto arquitectónico del último cuarto del siglo XX.

Palabras clave

Dibujo, enseñanza, arquitectura, ideología, academia, tecnocracia, humanismo

03 | A Weak School. The revival of “academic drawing” in the Spanish Schools of Architecture, 197x-199x _María Álvarez García

The essay discusses the core ideas that inspired the recovery of “academic drawing” in the Spanish Schools of Architecture during the 1970s and 80s, as well as the contradictions that constituted this academic endeavour. Thus, it neither focuses on the different theoretical approaches to drawing, perception, creativity or to the architectural project, which characterized those years, nor historicizes the beginning of the Departments of Graphic Expression and its main characters. On the contrary, the paper investigates the diverse causes that inspired the protagonist role of drawing in the Spanish Schools of Architecture, which soon extended to the architectural production at large. In this sense, it positions itself beyond the graphic aspects of drawing to constitute a reflection on the architectural discipline, the transmission of architectural knowledge, and the role of the Schools of Architecture in the last quarter of the 20thC.

Keywords

Drawing, pedagogy, architecture, ideology, academy, technocracy, humanism

03 | Una Escuela Débil. La recuperación del “dibujo académico” en las Escuelas de Arquitectura españolas, 197x-199x _María Álvarez García

BOHIGAS, Oriol. *Las escuelas técnicas superiores y la estructura profesional*. Barcelona: Nova Terra, 1970.

BOHIGAS, Oriol. *Proceso y Erótica del Diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1978.

CASALS BALAGUE, Alberto. *La Construcció Arquitectònica i la Crisi de la Tradició (1875-1975). Un estudi sobre l'ensenyament de la Construcció Arquitectònica a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona*. Tesis doctoral, ETSAB-UPC, Barcelona, 1991.

Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. *VII Asamblea Nacional de Arquitectura: Formación del Arquitecto*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1965.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. “El Ocaso de una Profesión. El lugar de los Arquitectos en la Sociedad Industrial”, *CAU. Construcción. Arquitectura. Urbanismo*, nº 70, 1981.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. (ed.). *Ideología y Enseñanza de la Arquitectura en la España Contemporánea*. Madrid: TUCAR Ediciones, 1975.

GARCÍA NAVAS, José. “Gaudi dibujado por estudiantes de arquitectura”, *JANO Medicina y Humanidades XXX*, nº 707, 1986.

IGLESIAS, Helena, ed. *Dibujar Madrid: análisis y propuestas gráficas sobre arquitectura madrileña. Trabajos realizados en la Segunda Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid bajo la dirección de Helena Iglesias*. Madrid: Comunidad de Madrid, dirección General de Bellas Artes; Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1984.

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. *El Dibujo en la Enseñanza de la Arquitectura. Conferencia Curso Académico 1993-94*. Granada: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, 1995.

KOSTOF, Spiro (ed.). *El Arquitecto. Historia de una Profesión*. Madrid: Cátedra, 1984.

MANNING, Peter. “Hard Thoughts on Education”, *The Architect's Journal*, nº X, 1965.

MATTHEW, Robert. “Opening Session: Speech by the U.I.A. President”, *Review of the International Union of Architects*, nº 24, 1963.

MUNTAÑOLA THONBERG, Josep (ed.). *Arquitectura 63*. Barcelona: ETSAB, 1963.

MUNTAÑOLA THONBERG, Josep (ed.). *Materiales para un Análisis Crítico de la Enseñanza de la Arquitectura*. Barcelona: ETSAB, 1975.

MUÑOZ, María Teresa. “La Ética contra la Modernidad”, *Arquitecturas Bis*, nº 27, 1979.

“NEWS: UIA. Paris Congress: The training of the architect.” *The Architect's Journal*, 14 Julio 1965.

NICOLAU, Pere. “Apuntes de la situación en la Escuela de Arquitectura”, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, nº 70, 1970.

NICOLOSI, Giuseppe. “Organization of Education”, *Review of the International Union of Architects*, nº 44, 1967.

OCKMAN, Joan. “Venice and New York”, *Casabella*, nº 619-620, 1995.

PETHERBRIDGE, Deanna. “The Remains of Drawing” (sesión 10 de Febrero 2012: *The Voice of Drawing: History, Meaning, and Resistance*), simposio *Is drawing Dead?*, Yale School of Architecture, 9-11 Febrero, 2012. https://m.youtube.com/watch?v=fGetr5al_hg (consultado el 18 de Septiembre de 2015).

PUIG, Roberto. “Otras ideas para una Nueva Planificación de la Enseñanza de la Arquitectura en España”, *Arquitectura*, nº 70, 1964; “Otras ideas para una Nueva Planificación de la Enseñanza de la Arquitectura en España (continuación)”, *Arquitectura*, nº 71, 1964; “Reforma de los modos de enseñanza de la arquitectura (conclusión)”, *Arquitectura*, nº 72, 1964.

PYROGIANNI, Theodora Maria. “Oscillations of the Project. A narrative on the New York-Venice Alliance” MA Thesis (inérita), Londres: Architectural Association, 2013.

ROQUETA, Santiago. *Tratado de Dibujo*. Tesis doctoral (inérita), dirigida por Oriol Bohigas, Barcelona: ETSAB, 1980.

SEGÚ, Javier (ed.). *Comprendiendo Toledo*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, la Delegación de Toledo, 1983.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. “A propósito de la exposición en el Palacio Nacional de Montjuich.” *JANO Arquitectura*, nº 46, Abril, 1977.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: G. Gili, 2003.