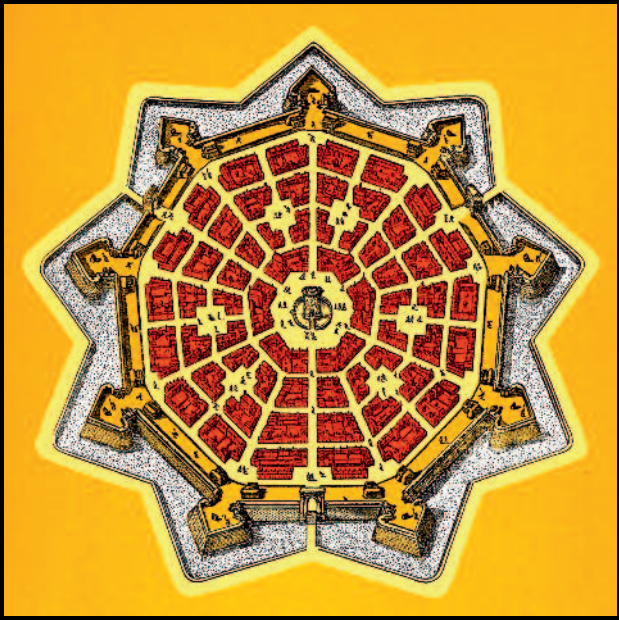
Documentos de
Composición
Arquitectónica

3

Steen Eiler Rasmussen

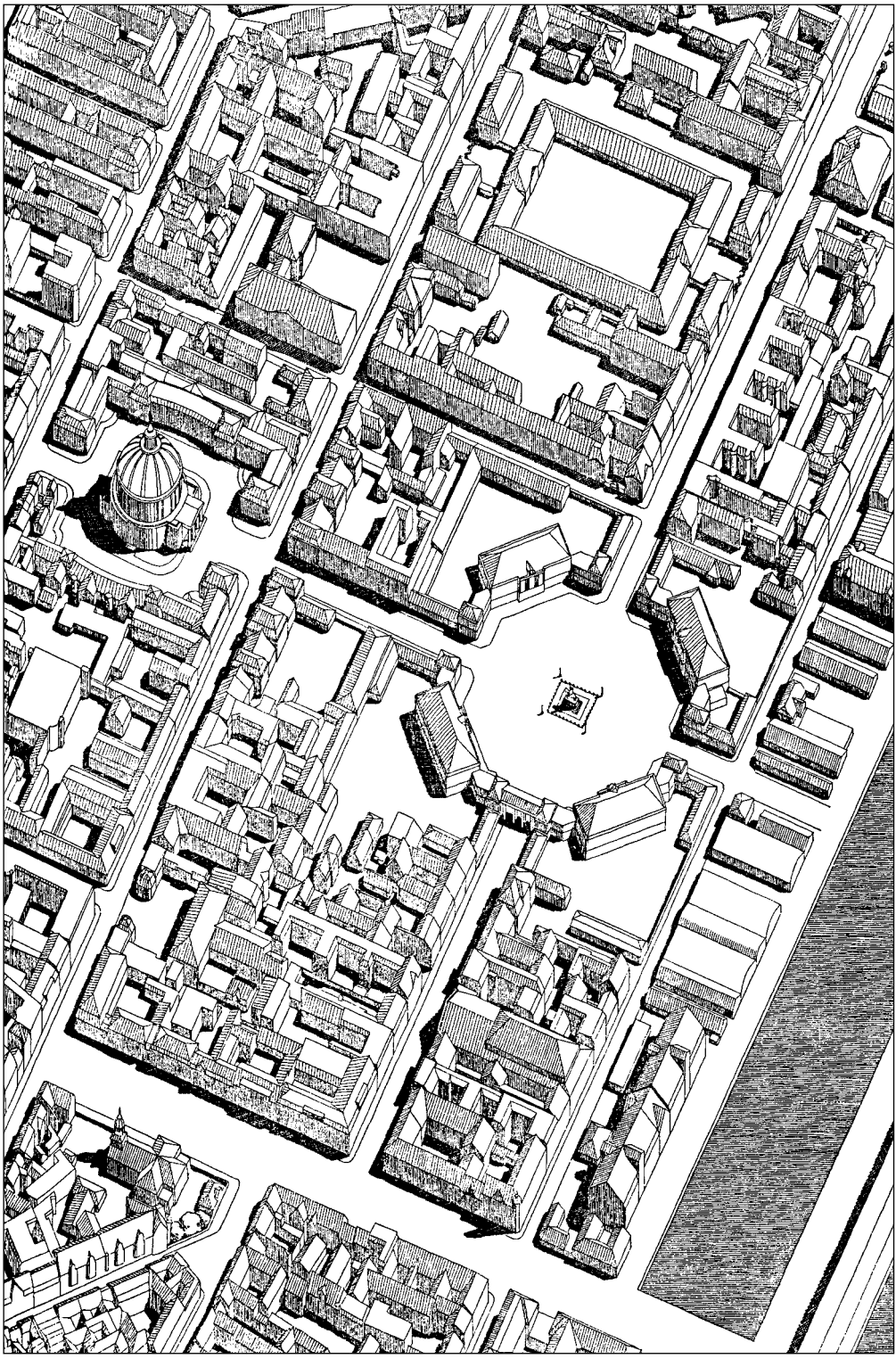
CIUDADES y EDIFICIOS



Descritos con dibujos y palabras

Editorial
Reverté

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid



Steen Eiler Rasmussen, axonometría del entorno de la plaza de Amalienborg, Copenhague, 1948.

Documentos de
Composición
Arquitectónica

3

Steen Eiler Rasmussen

CIUDADES y EDIFICIOS

Descritos con dibujos y palabras

Prólogo
Manuel Blanco

Epílogo
José Antonio Flores Soto

Traducción
Muriel de Gracia Wittenberg

Edición
Jorge Sainz

Editorial Reverté

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Esta edición forma parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, que también han colaborado, ambos, en su edición y publicación. Rosario Doménech Gómez, becaria del departamento se encargó de escanear las ilustraciones.

Edición original danesa:
Byer og bygninger: skildret i tegninger og ord
Copenhague: Fremad, 1949

Ediciones en inglés:
Towns and buildings described in drawings and words
Liverpool: University Press of Liverpool / Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951
Cambridge (Massachusetts): The Mit Press, 1969

Traducción:
© Muriel de Gracia Wittenberg, 2014

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2014
Isbn: 978-84-291-2303-6

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

Editorial Reverté, S. A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 4082-2014
Impresión: Artes Gráficas Palermo, Madrid
1404

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 4082-2014
Isbn: 978-84-291-2303-6
Autor personal: Rasmussen, Steen Eiler (1898-1990)
Título uniforme: [*Towns and buildings.* Español]
Título: Ciudades y edificios : descritos con dibujos y palabras / Steen Eiler Rasmussen ; prólogo, Manuel Blanco ; epílogo, José Antonio Flores Soto ; traducción, Muriel de Gracia Wittenberg ; edición, Jorge Sainz
Publicación: Barcelona : Reverté, 2014
Descripción física: 271 p. : il., plan. ; 24 cm
Título de serie: (Documentos de Composición Arquitectónica ; 3)
Nota general: Índice
Nota al título y menciones: Traducción de *Towns and buildings*
Encabezado materias: Arquitectura
Encabezado materias: Urbanismo

Índice

Prólogo
El modelo Rasmussen
La lectura de la ciudad como análisis de arquitectura 7

Prefacio 33

I La ciudad, un templo 37

II Ciudades coloniales 44

III Las ciudades ideales del Renacimiento 56

IV La grandiosa perspectiva 64

V Roma, la ciudad eterna 75

VI El París de los mosqueteros 91

VII La villa 101

VIII La contribución holandesa 113

IX Charlottenborg, Copenhague 130

X Historia de dos ciudades 139

XI Intermedio danés 153

XII El Neoclasicismo 169

XIII Las afueras 181

XIV Los bulevares de París 196

XV El suelo y la especulación 208

XVI El Funcionalismo 219

Epílogo
Aprender a pensar
El dibujo como herramienta de análisis 237

Índice alfabético 263

Aprender a pensar
El dibujo como herramienta de análisis

José Antonio Flores Soto

Cuando han pasado muchos años, el fuego de las pasiones se extingue, y con él lo que creíamos que era la luz de la verdad. ¿Quién de nosotros es todavía capaz de decir si tenía razón Héctor o Aquiles, Agamenón o Príamo, cuando luchaban por la belleza de una mujer que ahora es ceniza de cenizas?

Umberto Eco, *El nombre de la rosa,* 1980.

La historia es un relato *construido* y las certezas contenidas en él se desvanecen con el tiempo. Así que –como dice el anciano Adso de Melk en *El nombre de la rosa*– resulta difícil saber si son ciertas las razones con que se construyó lo que se cuenta o son sólo leyenda. ¿Cómo discernir qué hubo de realidad –¿quién tendrá razón, al fin y al cabo?– mientras lo que permanece en la incertidumbre del tiempo es el relato y no sus causas?

Cuenta Steen Eiler Rasmussen en el prefacio de este libro que cuando le plantearon hacerlo, en 1945, al término de la II Guerra Mundial, no estaban en Dinamarca para gastos en papel de calidad. Era inviable emplear en el libro un buen papel para acompañar su discurso con fotografías. Así que esta prosaica razón –alega Rasmussen– fue la causa de que decidiese ilustrar su estudio sólo con dibujos.

Sin duda fue éste un gran esfuerzo en tiempos difíciles para la difusión del saber; sobre todo para el autor, que afrontó la labor de dibujarlo todo. Pero ¿qué mejor, después de una guerra, que intentar recuperar la normalidad borrando las huellas de la infamia de que el ser humano es capaz? De ahí que el libro viniese a llamarse *Ciudades y edificios descritos con dibujos y palabras,* pues es un libro lleno de palabras, pero, sobre todo, de dibujos.

Conviene insistir: éste es un libro de arquitectura sin una sola fotografía; sólo palabras y dibujos. Dibujos, dibujos y más dibujos. Dibujos por centenares. Dibujos hasta el paroxismo, que construyen un relato gráfico que acompaña al relato escrito.

Rasmussen –que reconocía haber deseado desde los 9 años ser arquitecto– era consciente de haber llegado antes, sin embargo, a

José Antonio Flores Soto es investigador del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde ha realizado su tesis doctoral (2013).

ser escritor y profesor.[1] Este libro da buena cuenta de ello. Escritor y profesor, pero también, cabe decir, magnífico dibujante de arquitectura. Rasmussen era uno de esos profesores que enseña arquitectura a sus alumnos a través de los dibujos que ha ido fabricando a lo largo de su vida.

La profusión de dibujos incluidos en este libro llama la atención en nuestros días, una época saturada de un vocerío atronador de imágenes del que es imposible sustraerse. Y llama la atención porque trae a la memoria la época pasada de esos 'viejos profesores' que, tiza en mano y sin esfuerzo, llenaban la pizarra de dibujos que relataban con soltura la historia de la arquitectura occidental.[2] Ésta es la característica principal que hay que destacar de este libro concienzudo, riguroso y de gran provecho para el estudioso de la arquitectura, como lo es todo el magisterio de Rasmussen.

Llegados a este punto, se puede aceptar la razón del autor para que este libro sea así y dejar el asunto, sin más, para dedicarse a otra cosa. Sin embargo, tras haberlo leído y haber ojeado con cuidado –delectación cabría decir– los dibujos, la pregunta resulta ineludible: si era simplemente que en 1949 no había dinero en Dinamarca para papel de calidad donde imprimir fotografías,[3] ¿por qué en la edición inglesa de 1951 y sus reimpresiones se mantuvo este criterio?[4] Si los dibujos eran circunstanciales, al cambiar las circunstancias se podrían haber sustituido por las fotografías deseables en origen. Pero esto no ocurrió. Así que parece que los dibujos no eran tan circunstanciales como Rasmussen nos quiso hacer creer; puede que escondan algo más, y esto es lo que se va a indagar ahora.

En lo que sigue se va a aventurar una explicación para aclarar esta sospecha. Y no porque lo que se pueda decir quiera dejar en

1. Véase el catálogo *Steen Eiler Rasmussen: architect, town-planer, author* (Copenhague: The Foundation for the Publication of Architectural Works, The School of Architecture in Aarhus, 1988); la introducción al catálogo se ha publicado en español como 'Breve autobiografía', en *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno* (Barcelona: Reverté, 2004), páginas 209-222.

2. Como Rafael Manzano, catedrático de Historia de la Arquitectura de la Universidad de Sevilla, de quien tuve la fortuna de ser alumno en el curso 2000-2001.

3. La edición original danesa es *Byer og bygninger: skildret i tegninger og ord* (Copenhague: Forlaget Fremad, 1949).

4. La primera edición inglesa es *Towns and buildings: described in drawings and words* (Liverpool: The University of Liverpool / Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951); desde 1969 la edita The Mit Press.

5. Rasmussen, *Om at opleve arkitektur* (Copenhague: G.E.C. Gads Forlag, 1957); versión española íntegra: *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno* (Barcelona: Reverté, 2004), página 116, figura 6.8.

6. Rasmussen, *London* (Copenhague: Gyldendal, 1934); versión española: *Londres, ciudad única* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010), página 120, figura 44.

evidencia la razón primera, sino, bien al contrario, porque la sospecha que hizo saltar la pregunta va por el camino de entender que lo que pretende demostrar Rasmussen con sus dibujos es que dibujar es una manera de pensar, de analizar, propia del arquitecto. De ahí que en las ediciones posteriores del libro no se sustituyesen los dibujos por fotografías.

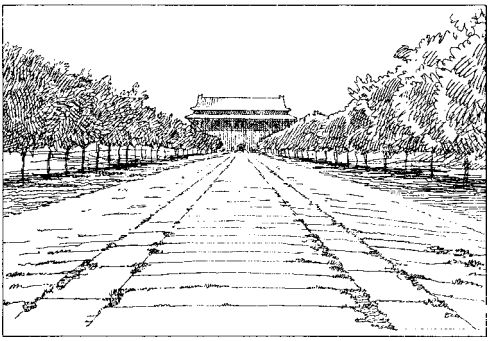
El estudiante de arquitectura actual debería estar atento al mensaje de Rasmussen sobre el dibujo como herramienta de pensamiento. Hoy que las imágenes digitales lo acosan por legiones y le hacen preferir ser hábil en los programas informáticos con que se fabrican, en lugar de aprender a dibujar –y con ello, a pensar–, más que nunca es importante el mensaje de los dibujos de este libro.

Imágenes dibujadas ¿o algo más?

De los dibujos de este libro, sólo hay certeza de que dos de ellos sean transcripción literal de fotografías publicadas por el autor en otros libros. El que representa la avenida procesional de Pekín hacia la Ciudad Prohibida reproduce una fotografía de autor tomada en su viaje a China y publicada luego en *La experiencia de la arquitectura* (figura 1).[5] El de Prior Park tiene su origen en una fotografía que, recortada por tres lados, se publicó en *Londres, ciudad única* (figura 2).[6] No se han encontrado más certezas de este tipo. Sólo en estos casos se puede acreditar que en el principio fue la fotografía, congelando una mirada, y después el dibujo.

Comparando ambos pares de imágenes, salta a la vista que hay una sutil diferencia entre fotografía y dibujo. Siendo la misma imagen, el dibujo contiene cierta intención de la que carece la fotografía. A pesar de representar una misma idea arquitectónica, para apoyar el discurso literario, la síntesis gráfica del dibujo es más eficaz, aunque no sea menos costosa su fabricación.

1. *Dibujo de la avenida procesional hacia la Ciudad Prohibida de Pekín, y fotografía de la que procede.*



2. *Dibujo de Prior Park y fotografía de la que procede.*

En el caso de Pekín, se habla de la axialidad y la simetría como elementos de orden en la arquitectura de la ciudad. Fotografía y dibujo se refieren a la arquitectura como representación; hablan, al decir de Christian Norberg-Schulz, de su capacidad de ser *imago mundi.*[7] Por eso es una imagen con punto de vista central, donde resaltan el foco del edificio al fondo y la direccionalidad marcada por los árboles de la avenida procesional.

En el caso de Prior Park se habla del *paisaje* como constructo. Así que la arquitectura puede estar incluso allí donde no parece estar. Ya lo decía William Morris: la arquitectura es toda transformación introducida por el hombre en el medio para adaptarlo a sus necesidades.[8] Y a nadie se le escapa que tras un paisaje como el representado en la imagen, aparentemente espontáneo, están la mirada y la mano del hombre.

¿Qué es lo que diferencia, entonces, la fotografía del dibujo, si describen lo mismo? La diferencia está en el ejercicio de síntesis requerido en la construcción de cada tipo de imagen. El dibujo requiere el esfuerzo de captar la realidad y traducirla a líneas, lo cual no es inmediato. El resultado es una imagen más esencial, pero requiere un pensamiento previo para captar la esencia de lo que se quiere contar. Una fotografía, pese a parecer instantánea, realmente requiere un tiempo previo de pensamiento porque no hay ingenuidad en la mirada. La inmediatez que aparenta no es tal, sino que su fabricación precisa un momento, a veces largo, para elegir el punto de vista, el encuadre, la luz, etcétera. Incluso después de ser tomada, seguramente tendrá que ser manipulada para cumplir con precisión su cometido descriptivo.

El dibujo requiere algo más de tiempo porque a todo lo anterior hay que sumar la síntesis que supone transformar en líneas la realidad percibida. Los dibujos de Rasmussen reducen la realidad a un esquema de líneas y esto no es tan inmediato como hacer una fotografía; requiere concentración, habilidad y saber pensar. Los dibu-

7. Christian Norberg-Schulz, *Existence, space and architecture* (Londres: Studio Vista, 1971); versión española: *Existencia, espacio y arquitectura* (Barcelona: Blume, 1975).

8. William Morris, 'The prospects of architecture in civilization', 1881; versión española en Luciano Patetta, *Historia de la arquitectura: antología crítica* (Madrid: Hermann Blume, 1984), página 23.

jos son un ejercicio de síntesis que implican un análisis detenido de la realidad que se mira previamente.

Trazar una línea en el papel no es espontáneo y quien así lo crea se equivoca; al menos no es tan directo como apretar un botón y fijar la apariencia de la realidad en una fotografía: requiere una mirada atenta y reflexiva, pues una línea es pura abstracción, algo que no existe en la naturaleza. Así que no es fácil construir un límite expresivo de aquello que se ve, porque este límite no es tan taxativo como podría suponerse.

Contar con un dibujo lo mismo que cuenta una fotografía es cuestión de pensarlo un poco más, pues la mano ha de ejecutar esa síntesis gráfica gestada en el cerebro. La mano traduce en trazos una realidad percibida visualmente, en esa entelequia que es la línea. Hay que estar muy seguro de lo que se pretende contar; mirar bien y luego, sólo luego, dibujar. Así se lo contaba Gian Lorenzo Bernini a Paul Fréart de Chantelou al explicarle su modo de afrontar la realización del busto de Luis XIV durante su frustrada visita a París para proyectar el Louvre.[9]

Al dibujar, el primer paso que hay que dar es el de la abstracción de los límites: la construcción de la figura. Lo cual no es cuestión menor, como ya explicaba en el siglo XVI Benedetto Varchi en su *Lección sobre la primacía de las artes.*[10] Captar el borde de un objeto y dibujarlo sobre un papel supone reconocerlo con precisión y ser capaz de separarlo del resto, de lo otro. Trazar un límite es estar en condiciones de decir que una cosa es esa cosa y no otra; que es ella en medio de todo lo demás, pues todo límite es una frontera entre lo uno y lo otro.

Cuando Chantal Maillard defiende el reconocimiento de las fronteras como paso imprescindible para el conocimiento, habla de esa dificultad de comprender los límites de las cosas, algo bien conocido por el dibujante.[11] No en vano recuerda Maillard a Leonardo da Vinci y su deliberado *no representar* el límite preciso de las cosas en sus cuadros. Pero claro, los dibujos de Rasmussen son construcciones precisas de líneas y no vale en ellos la teoría del *sfumato;* necesitan de la construcción de la figura. Así que, regresando a Bernini y a su proceso de captar la realidad en la cabeza antes que en el papel, cabe recordar el magnífico retrato abocetado del cardenal Scipione Borghese, previo a la escultura de su busto (figura 3). En él, como en los dibujos de Rasmussen, el hombre ha sido reducido a objeto. Y el objeto ha sido fijado en el papel a través de su apariencia, transformada en figura a línea.

9. Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France,* manuscrito redactado hacia 1671 y publicado en 1885; versión española: *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia* (Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986.

10. Benedetto Varchi, *Lezzione, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (Florencia 1549); versión española: *Lección sobre la primacía de las artes* (Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 1993).

11. Chantal Maillard, "Salvando las fronteras", en *Contra el arte y otras imposturas* (Valencia: Pretextos, 2009).

3. *Gian Lorenzo Bernini, boceto para el busto del cardenal Scipione Borghese, y fotografía de la escultura.*

El segundo paso que requieren los dibujos de Rasmussen es el de la creación de superficies a base de emplear la línea como trama. Una línea delimita, crea figuras; y usada con ritmo regular, en trama, crea superficies. Y con esas superficies se evocan, como abstracción del color, los efectos de la luz sobre las cosas: el claroscuro, el volumen y la textura.

Esta capacidad de mirar y construir por un lado la figura y por otro la superficie, sólo con la línea, habla de un Rasmussen hábil dibujante; y también de la capacidad del dibujo para expresar más intencionadamente que con una fotografía una idea arquitectónica. Así que aquella razón primera que contaba Rasmussen como origen de sus dibujos para este libro (la carestía del papel) tal vez fuese sólo una excusa hábilmente manejada. No hay indicios de que el número de ilustraciones en el libro sea menor por haberlas tenido que dibujar; y tampoco de que el relato gráfico, de haber sido ilustrado con fotografías, hubiese contado más de lo que cuenta.

Dibujos con intención de analizar

La versión inglesa de *Ciudades y edificios* –de la proviene la presente edición española– contiene unos 196 dibujos entre planos, esquemas, vistas y reproducciones e interpretaciones de pinturas y dibujos. Todos describen realidades existentes o propuestas ideales. No son dibujos para construir algo, sino para estudiar lo proyectado. Es un número elevado, aunque entre ellos hay no pocas reproducciones de dibujos conocidos de otros autores; así que no todos han salido de la mano de Rasmussen. Baste mencionar como ejemplos el gra-

4. *Dibujo de Rasmussen y fotografía de la* Cena de San Gregorio Magno, *pintura de Paolo Veronese.*

bado de Alberto Durero sobre la teoría de la perspectiva (página 67), los trozos del plano de Roma de Giambattista Nolli (páginas 87, 88 y 90), los del plano de París de Turgot (páginas 96, 98, 99, 144 y 145) o las vistas de Le Corbusier del último capítulo (páginas 226-231).

Estas reproducciones sólo han requerido de Rasmussen la selección para llamar la atención sobre lo que las palabras cuentan a su lado: teoría de la perspectiva, génesis de los tejidos urbanos o la ciudad de la ortodoxia moderna. Sin embargo, hay que ir un poco más allá, hacia aquellos otros dibujos que sí han requerido la participación activa del autor, ya sea en versiones de otras obras o en dibujos propios que cuentan algo concreto.

Antes de abordar los dibujos de Rasmussen que miran realidades concretas, conviene detenerse brevemente en los que reproducen, reinterpretadas, conocidas obras de arte.

En este apartado merecen especial atención los dibujos de paisajes de Claude Lorrain, sencillamente conmovedores. Al transformar un *paisaje* en dibujo a línea, Rasmussen demuestra la capacidad del dibujo para contar lo mismo que la pintura, cuando lo que importa es la arquitectura (y un paisaje también es arquitectura: 'artealización' del medio natural, como bien cuenta Alain Roger).[12] Lo que se dijo sobre el ejercicio de síntesis del dibujo de Prior Park sirve también aquí para los paisajes de Claude Lorrain reproducidos por Rasmussen, porque insisten en buscar la arquitectura allí donde no se espera que la haya: en lo que parece naturaleza y es, sin embargo, artificio.

En idéntico sentido a los paisajes reinterpretados, impresionan las reproducciones de obras maestras de la pintura. La *Cena de San Gregorio Magno* (figura 4) y el *Cazador* que aparece por una puerta fingida de la Villa Barbaro (figura 5), ambas de Paolo Veronese, pasados a línea, hablan más directamente de lo que se suele pensar que sea arquitectura: edificios. Como con los paisajes de Lorrain, la abstracción del color a través de la línea aplicada en trama indica claramente hacia dónde apuntan los dibujos de Rasmussen.

12. Alain Roger, *Court traité du paysage* (París: Gallimard, 2007); versión española: *Breve tratado del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007).

5. *Dibujo de Rasmussen y fotografía del* Cazador, *pintura de Paolo Veronese.*

6. *Las figuras de Platón y Aristóteles, en el detalle ampliado.*

Sin embargo, *La Escuela de Atenas*, de Rafael, es la antesala de algo más interesante que esas otras versiones dibujadas de pinturas de Veronese o Lorrain. En la versión danesa del libro (y en esta española) aparecen juntos el dibujo del fresco completo y un detalle ampliado de Platón y Aristóteles (figura 6). Este conjunto muestra un sutil mensaje que se pierde en la versión inglesa, donde el detalle ha sido suprimido. Platón y Aristóteles no son un trozo del mismo dibujo a mayor tamaño (figura 9); son otro dibujo distinto, a otra escala y, por tanto, con mayor definición.

En este gesto hay una importante lección de experto dibujante: la escala es esencial al dibujar. La escala es herramienta de pensamiento en la aproximación a la realidad. Si dibujar es un ejercicio de abstracción, el nivel de la abstracción depende del grado de acercamiento del observador a lo observado. Y es justamente esto lo que hace interesante este detalle de Platón y Aristóteles.

Rasmussen indica con estos dibujos que una misma realidad puede pensarse en diferentes niveles de aproximación. De esos diferentes niveles resulta que los dibujos que la representan sean bien distintos: con más detalle cuando se mira la realidad desde más cerca. Con frecuencia, los estudiantes de arquitectura actuales –que casi sólo se preocupan del impacto estético de la imagen digital– olvidan esto. Y es que dibujar requiere situarse antes mentalmente en la escala conceptual adecuada a lo que se pretende contar, pues el dibujo es síntesis, y la síntesis requiere abstracción.

Pero aún hay más en el dibujo de *La Escuela de Atenas* (figura 7). Hay que destacar en él el intento de comprender el escenario arquitectónico donde se desarrolla la acción representada. En su libro *Raffaello architetto,* Stefano Ray analiza la escena vaciándola de perso-

13. Stefano Ray, *Raffaello architetto* (Roma y Bari: Laterza, 1974), página 287, figura 145.
14. Colin Rowe y Leon Satkowski, *Italian architecture of the 16th century* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2002); versión española: *La arquitectura del siglo XVI en Italia: artistas, mecenas y ciudades* (Barcelona: Reverté, 2013), página 73.
15. Erwin Panofsky, "Die Perspektive als «symbolische Form»" (1927); versión española: *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona: Tusquets, 1973).

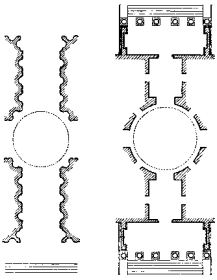
7. *Dibujo de Rasmussen y fotografía de* La Escuela de Atenas, *pintura al fresco de Rafael.*

9. *Platón y Aristóteles, recortados del dibujo del fresco completo.*

8. *Stefano Ray, restitución perspectiva de* La Escuela de Atenas.

najes: dejando sólo la arquitectura (figura 8).[13] Al hacerlo, muestra el edificio que siempre se ha querido ver como la reconstrucción adelantada de la propuesta de Bramante para San Pedro, entonces en obras, como también indica Colin Rowe.[14]

Rasmussen dibuja *La Escuela de Atenas* para hablar de la perspectiva como forma simbólica de representación, en la línea de Erwin Panofsky.[15] Sin embargo, también analiza la arquitectura proponiendo una restitución en planta de la parte visible del edificio donde Rafael ha dispuesto la acción (figura 10). Rasmussen evita restituir el atrio del fondo, perfectamente visible en el fresco, y sólo representa el eje longitudinal del edificio, sin aventurar una propuesta para el cruce, donde convencionalmente se cree que está la cúpula. Este hábil paso de la perspectiva a la planta, tramposo como es –intencionado, si se quiere–, insiste en un tema de composición arquitectónica que ya trató antes: la axialidad.



10. *Planta del espacio representado en* La Escuela de Atenas *(izquierda), a la misma escala que los espacios centrales de la Villa Rotonda (derecha).*

Pero ¿por qué insiste Rasmussen en la axialidad, cuando lo que les interesaba a los arquitectos del Renacimiento era la planta central? La respuesta está debajo: un trozo de la planta de la Villa Rotonda, de Andrea Palladio, dibujado a la misma escala. Así pues, lo que intenta demostrar Rasmussen es que tal vez el interés de los arquitectos renacentistas fuesen los edificios ideales de planta cen-

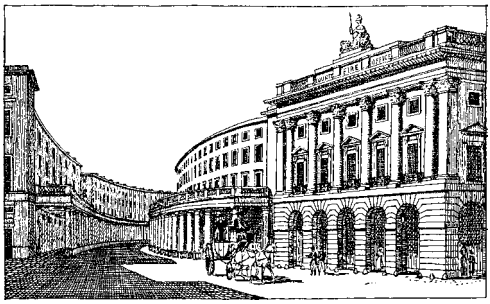
11. *Interior de la basílica de San Pedro; compárese el tamaño de las personas con las figuras de* La Escuela de Atenas.

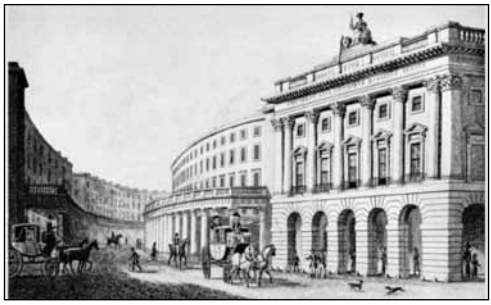
tral, pero lo que construían realmente eran edificios con una marcada axialidad.

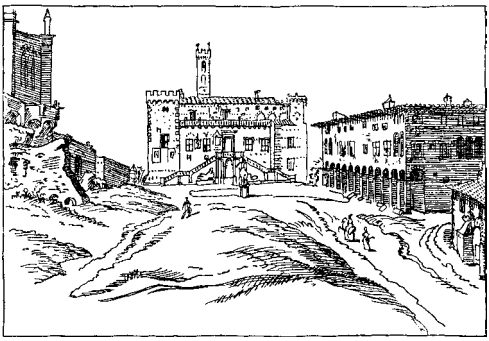
Además de esta axialidad, lo que Rasmussen pone en evidencia al dibujar las dos plantas a la misma escala es algo palmario, pero obviado al hablar de este fresco: la arquitectura representada por Rafael tiene más bien la escala doméstica de la villa de Palladio y no tanto la escala monumental del proyecto de Bramante para San Pedro, por más que sea una reinterpretación de su propuesta inicial. Cualquiera que haya estado en la basílica vaticana se dará cuenta de ello (figura 11).

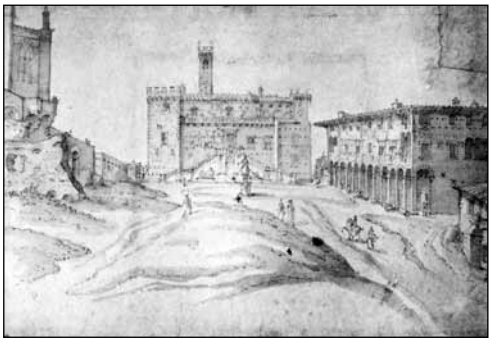
Otras veces, el origen de los dibujos de Rasmussen son otros dibujos, pero tampoco en este caso se trata de simples reproducciones de obras de otros autores. La acción no es tan inmediata ni fiel como parece, sino que tiene una intención sutil. Fíjese, si no, el lector en la reproducción, aparentemente literal, del grabado de Thomas H. Shephers que muestra una vista de Regent Street, en Londres (figura 12).[16] Si miramos atentamente las dos imágenes, veremos que Rasmussen ha eliminado algunos elementos en su versión: la escena está notablemente más vacía. Y algo similar ocurre con su interpretación del dibujo del Campidoglio, realizado por Martin van Heemskerck (figura 13).[17]

12. *Dibujo del Quadrant de Regent Street, en Londres, y grabado del que procede, obra de Thomas S. Shephers.*









13. *Dibujo del Campidoglio, en Roma, y original del que procede, obra de Martin van Heemskerck.*

Está claro: Rasmussen no dibuja porque sí; ni siquiera lo hace cuando copia dibujos de otros para ilustrar algo que cuenta su relato escrito. Rasmussen *interpreta;* y en ese interpretar hay voluntad de decir algo concreto. Sólo hay que aprender a mirar.

El artificio de Vermeer

Para apreciar el interés de Rasmussen por pensar la arquitectura con dibujos, hay que mirar con atención uno bien curioso que parece reproducir un cuadro de Johannes Vermeer (página 121). No hay en él voluntad de engaño, pues el pie aclara que es la «reconstrucción de la sala en la que Vermeer pintaba sus famosos interiores». Sin embargo, mirado con descuido nos podría despistar, pues personajes y encuadre evocan la *Lección de música* (figura 14).[18]

Mirado con atención, es evidente que este dibujo no reproduce ningún cuadro concreto de Vermeer. Tras la maestría admirable de la transformación de los efectos de la luz en tramas de líneas, existe otra voluntad: el análisis de la arquitectura.

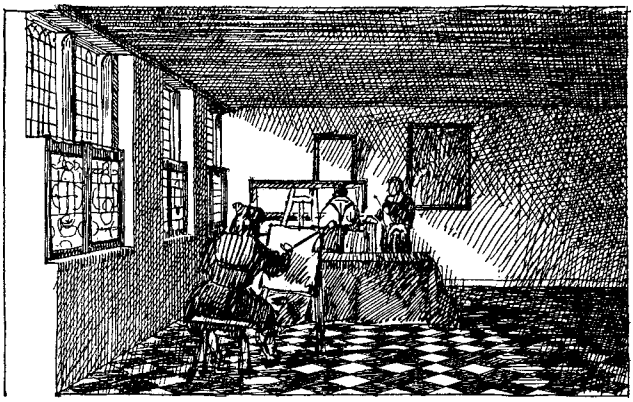
Rasmussen ha estudiado los cuadros de interiores de Vermeer y se ha dado cuenta de que las escenas domésticas tienen lugar en la misma habitación, aunque con distintos muebles y personajes; tal vez sea su casa en Delft. Se trata de un cuarto que siempre aparece iluminado desde la fachada por la izquierda, con la pared del fondo paralela al plano del cuadro y el espacio cortado por la derecha. Sin embargo, en ninguno de los cuadros de Vermeer la habitación se muestra exactamente como lo hace aquí.

Tan sólo en la *Lección de música* aparece la esquina izquierda de la caja espacial completamente definida, con sus dos ángulos: superior e inferior. Es decir, es visible el encuentro de las superficies que delimitan el espacio: el suelo, el techo, y dos paredes, la del fondo y la fachada, esta última tan sólo con dos ventanas. Así pues, al mos-

16. Rasmussen incluyó ese grabado en su libro *Londres, ciudad única,* página 180, figura 151 de la edición española ya citada.

17. El dibujo está reproducido en Wolfgang Lotz, "Italienische Plätze des 16. Jahrhunderts" (1968); versión española: 'Las plazas italianas del siglo XVI', en *La arquitectura del Renacimiento en Italia: estudios* (Madrid: Hermann Blume, 1985, página 109, figura 60.

18. Rasmussen usó este cuadro para ilustrar el capítulo sobre 'La luz natural' de *La experiencia de la arquitectura,* página 166, figura 8.10 de la edición española ya citada.

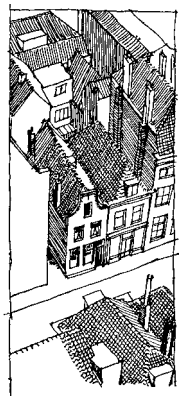


14. *A la izquierda, la reconstrucción que hace Rasmussen de la sala donde Vermeer pintaba sus cuadros; a la derecha,* Lección de Música.

trar el apoyo de la viguería del techo en la viga durmiente de fachada, queda aclarada la construcción de la caja espacial como en ningún otro de los cuadros de interiores. Más aún, se muestra el papel de las ventanas en el muro de la fachada, y su relación con las demás superficies límite del espacio doméstico.

Rasmussen ha reconstruido la 'habitación escenario' de los interiores domésticos de Vermeer como si se tratase de un cuadro, pero con algunas licencias: en primer lugar, en la fachada aparece una tercera ventana, inexistente en los interiores de Vermeer, signo de que el punto de vista adoptado está más retrasado que el de los cuadros; y en segundo lugar, la habitación se prolonga en exceso por la derecha. No obstante, para hacer verosímil la reconstrucción, el dibujo está habitado por personajes bien conocidos: al fondo, detrás de una mesa, la mujer al virginal bajo la atenta mirada del profesor, ambos sacados de la *Lección de música;* en un plano medio, el pintor de *El arte de la pintura* (figura 15).

15. *Vermeer,* El arte de la pintura, *de donde Rasmussen ha tomado la figura del pintor para colocarla en su dibujo.*



16. *Vista aérea de la casa donde murió Vermeer.*

Este artificio *vermeeriano* es delator. A Rasmussen le encantaba dibujar, pero lo suyo no es delectación gratuita. Sus dibujos evidencian un extraordinario virtuosismo técnico –no hay más que ver las tramas hábilmente manejadas, de un pulso rayano en la perfección, que remiten a los grabados de Rembrandt–, pero su cometido es analizar la realidad construida; en este caso, la de un interior representado decenas de veces por Vermeer.

Por si hubiese alguna duda sobre la intención analítica de Rasmussen, la sección del muro de la fachada que define el borde izquierdo del dibujo lo aclara todo. Este detalle, muy propio de un arquitecto, incide en el mecanismo de control de la luz en esta 'habitación escenario', tal como explica con palabras el autor en *La experiencia de la arquitectura.*[19] Pero es que además se incide en la relación interior-exterior, pues esta reconstrucción va acompañada de una pequeña vista aérea de la casa de Vermeer desde la calle, donde se aprecia que la fachada sólo tiene dos ventanas, no tres (figura 16). Que en la caja espacial reconstruida aparezcan, hábilmente fundidos, personajes que habitan la misma escena pero en cuadros distintos es sólo un guiño al origen pictórico de la imagen. Y es justo eso lo que despista.

Dibujos para analizar la arquitectura

Los dibujos que hace Rasmussen específicamente para el relato gráfico de este libro son esquemas analíticos; y como tales, hacen abstracción de la realidad construida en diversas escalas según la intención y la categoría del análisis.

Hay dibujos que analizan la ciudad como un organismo complejo: planos en planta, vistas aéreas y axonometrías que muestran la ciudad como un conjunto ordenado de edificios. También hay esquemas organizativos cuya intención es mostrar los mecanismos urbanos de orden y crecimiento. La característica común de todos ellos es la posición exterior del observador, alejado de la realidad estudiada.

Entre estos análisis urbanos hay también dibujos donde el observador se coloca sobre el suelo y mira desde dentro de la ciudad. Así que éstos muestran escenas urbanas, donde lo importante es el espacio urbano: las calles y las plazas.

En el análisis de los edificios también existen diversos niveles de aproximación. Hay conjuntos de dibujos que representan edificios en planta, sección y alzado, y estos tres documentos están en corres-

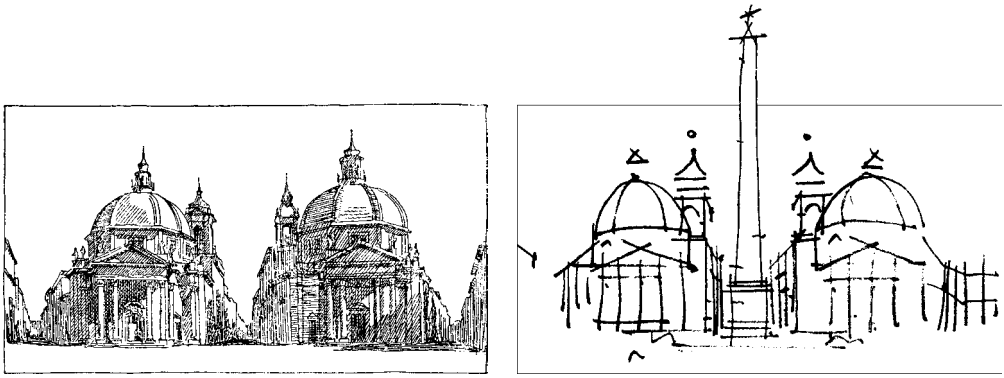
19. Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura,* página 165 y siguientes de la edición ya citada.

pondencia, para hacer así evidentes las relaciones entre el interior y el exterior. Otros analizan la composición de las masas de los edificios, entendidos éstos como conjunto ordenado de volúmenes. Incluso se puede encontrar algún dibujo de interior, de detalle y hasta de mobiliario.

Rasmussen estudia la realidad construida en todas sus escalas de aproximación; no es sistemático al hacerlo, sino que emplea distintos niveles de acercamiento según el tema. Y así, vemos como el trozo de plano de Roma de Giambattista Nolli correspondiente al tridente de la Piazza del Popolo (página 87) va acompañado de una vista urbana desde el medio de la plaza, con las iglesias (casi) gemelas como protagonistas. Este recurso explica con claridad el papel urbano de estos dos elementos arquitectónicos que marcan el arranque del tridente. Y en el dibujo se resaltan los campanarios *inflexionados* de ambas iglesias, como haría más tarde Robert Venturi en su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (figura 17);[20] con ellos se marca la embocadura de la Via del Corso, calle central del tridente, que comunicaba la entrada norte de la ciudad con el Foro.

En idéntico sentido, junto a la planta esquemática de la ciudad medieval de Monpazier –que explica la pervivencia del trazado del *castrum* romano– aparece el alzado de algunas viviendas de la plaza del mercado (página 54).

Este recurso de mezclar dibujos correspondientes a distintos niveles de acercamiento a una misma realidad supone un constante énfasis en algo bien importante (tan importante, que adelanta la crítica al urbanismo de la ortodoxia moderna): que la ciudad de la tradición occidental es un conjunto ordenado de espacios urbanos y edificios. Rasmussen lo enfatiza con sus esquemas; por algo el libro se llama *Ciudades y edificios*.



17. Dibujos de Rasmussen y Venturi con las dos iglesias (casi) gemelas de la Piazza del Popolo, en Roma.

La ciudad como palimpsesto

En el análisis de la ciudad, una de las primeras visiones que interesa destacar es la búsqueda de los vestigios del pasado. Los análisis de Chester y Aosta (páginas 48 y 49) insisten en la permanencia de los trazados urbanos, para lo cual los planos de ambas ciudades aparecen dibujados a la misma escala y tanto en su hipótesis primigenia como en la situación actual. Con ello se ponen de manifiesto las pervivencias del trazado original y se insiste en la importancia del papel estructural de los espacios urbanos. Esto es presentar hábilmente la ciudad como palimpsesto, construida por capas sucesivas y superpuestas, que dejan huellas legibles de todo ello.

Los dibujos con que Rasmussen analiza el crecimiento de Turín (páginas 50-51) resultan también muy significativos: sólo cinco esquemas para contar la evolución desde el campamento romano hasta la ciudad fortificada de finales del siglo XVII. En esta serie no sólo se pueden rastrear las permanencias urbanas; se constata también la importancia del espacio urbano como elemento de orden en la ciudad tradicional, ya señalada por Aldo Rossi, Robert y Leon Krier, Saverio Muratori o Amos Rapoport. La diferencia específica del caso de Turín es la insistencia de Rasmussen en analizar la evolución en la definición del límite urbano.

Si la ciudad de la tradición occidental no ha sido una mera agrupación de edificios, tampoco ha sido algo informe. Como concentración de masa en el territorio, la ciudad se ha diferenciado siempre de aquello que no lo era. El establecimiento de un límite preciso para la *urbs* tenía, entre otros, el importante cometido de diferenciarla del *rus*. Por eso es tan interesante la complejidad creciente en la definición del borde delimitador de Turín que se muestran en esos esquemas. Tal complejidad habla de lo importante que era en el pasado saber qué era ciudad y qué otra cosa, aunque el caso de Turín no sea sólo cuestión de identidad.

En este entendimiento de la ciudad como organismo complejo de crecimiento constante, es preciso señalar la *Historia de dos ciudades* contada con dibujos en el capítulo X. Como en el cuento de Charles Dickens, París y Londres aparecen cara a cara dibujadas a la misma escala (página 141). El análisis muestra dos maneras diversas de crecimiento urbano: París, por expansión concéntrica, en tan sólo cuatro esquemas (páginas 94-95); Londres, por yuxtaposición de núcleos nacidos del complejo entramado de una red de caminos, en dos dibujos (página 140), con detalles de las variantes de cruce

20. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1966; versión española: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974), página 149, figura 221.

que dieron origen a cada centro cívico. Pero el análisis se extiende a la metáfora dibujada de la vida en ambas ciudades: un lúgubre inmueble en París, y la alegre vida campestre de Londres (figura 18).

Colocar los esquemas a la misma escala pretende comparar realidades diversas. No en vano, Rasmussen contaba cómo, siendo niño, su padre le enseñó lo que era y para qué servía una escala gráfica.[21] Su insistencia en dibujar a una escala determinada ofrece dos ventajas: estructura el acercamiento a la realidad en niveles progresivos y permite comparar realidades analizadas individualmente.

18. *Dibujo de H.K. Browne en* Historia de dos ciudades *(izquierda) y la interpretación de Rasmussen (derecha).*

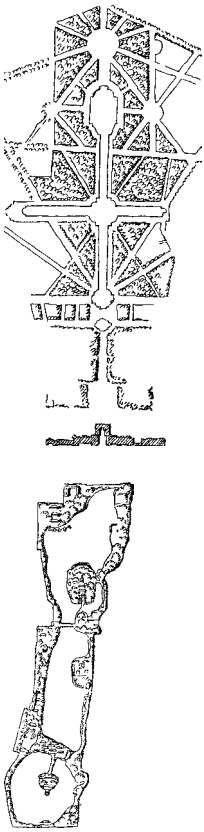
La ciudad como 'imago mundi'

El relato gráfico de Rasmussen aborda también la ciudad como representación. Las propuestas ideales de Buonaiuto Lorini y Vincenzo Scamozzi, representadas en planta, acompañan a la axonometría de Palmanova (páginas 60 y 61), única ciudad ideal renacentista construida enteramente. Estos dibujos expresan el deseo de controlar la forma urbana a través de la geometría, haciendo de ésta una representación del orden del mundo.

Pero la visión de la ciudad como *imago mundi* no se reduce al análisis de las ciudades ideales renacentistas. Recurriendo a las comparaciones, Rasmussen coloca frente a frente dos ejemplos, bien distantes, que responden a la materialización de una misma concepción jerárquica del mundo: las plantas de los jardines de Versalles y del jardín imperial de Pekín (figura 19), en sus diferencias, muestran lo diversas que pueden ser las expresiones de una misma idea.

De una parte, en Versalles se aprecia la rigidez geométrica impuesta desde el foco del poder a la naturaleza. Como hace patente Rasmussen, Versalles es un ejercicio de geometría al servicio de la expresión del poder de la monarquía absoluta. De otra parte, en

21. Rasmussen, 'Breve autobiografía', en *La experiencia de la arquitectura*, página 209.



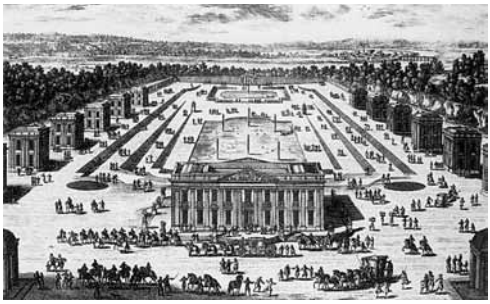
19. *Plantas de los jardines de Versalles (arriba) y de los Palacios del Mar, en Pekín (abajo).*

Pekín tenemos un trozo de naturaleza aparentemente salvaje acotada en un recinto del que sólo disfruta el emperador. El jardín de los Palacios del Mar de Pekín es expresión de la exclusividad del *caput mundi,* que no expande su orden en el mundo, como en Versalles, sino que se segrega de él como signo de su posición inalcanzable. Es, por tanto, el poder absoluto expresado por irradiación de orden rígido o por exclusión.

¿Qué quiere decir esto? Pues que la arquitectura, como herramienta ideológica, ofrece resultados diversos aun en respuesta a una misma concepción del mundo. Y Rasmussen insiste en que el significado de la forma arquitectónica no es único ni unívoco. La arquitectura es representación, símbolo; y qué mejor manera de expresar todo esto que con estos dos dibujitos. Por si quedase alguna duda, también podemos observar las magníficas perspectivas aéreas de los complejos palaciegos de Versalles (página 100) y Karlsruhe (página 169). Y se podría citar también un dibujo del conjunto de Marly-le-Roi, (figura 20) cuya ausencia llama la atención, toda vez que Rasmussen hace una prolija descripción del mismo, pero se limita a dibujar, sin embargo, el análisis del edificio principal (página 111).

La importancia del espacio urbano

Si en algo insiste Rasmussen al analizar la ciudad es en la crítica a la ortodoxia moderna en cuanto a su tratamiento del espacio urbano. En la ciudad moderna salida de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (Ciam) no existía el espacio urbano: los edificios se colocaban ordenadamente en un espacio sin características propias; así que no cabe hablar con propiedad de plazas y calles. Rasmussen muestra con sus dibujos que la ciudad tradicional es bien distinta: el espacio urbano es en ella un elemento de orden porque tiene características propias, así que los edificios se pliegan a las normas de conjunto que emanan de esa voluntad de definición de



20. *Gabriel Pérelle, perspectiva aérea del conjunto del* château *de Marly-le-Roi, no ilustrado por Rasmussen.*

ese espacio urbano. El resultado es una ciudad entendida como matriz construida donde tan importante es el 'vacío' como el 'lleno'.

Buenos ejemplos de ello son planos de París y Roma dibujados respectivamente por Turgot y Nolli. Y de lo dibujado por el propio Rasmussen, también insiste en ello la impresionante axonometría del barrio de la Amaliengade, en Copenhague (página 163). Incluida en su Plan de Ordenación de Copenhague de 1948, esta axonometría presenta la ciudad como un conjunto ordenado de masas. En él, las calles y las plazas tienen capacidad de orden porque poseen características propias, independientes de los edificios, que se pliegan a ellas.

Si se compara esta propuesta para Copenhague con el plan de regeneración urbana de París (Plan Voisin), dibujado por Le Corbusier en 1925, (página 219), es clara la crítica a la ortodoxia moderna. Los edificios de la ciudad defendida por Rasmussen se adaptan al carácter de conjunto. En la propuesta de Le Corbusier, los edificios imprimen el carácter a la ciudad y el espacio urbano es residual. Rasmussen opta por el control de la masa urbana desde el vacío (página 173), como más tarde proclamaría Robert Krier en sus estudios urbanos.[22] Y Rasmussen lo hace convencido de que la ciudad no es amontonamiento, sino conjunto ordenado donde el espacio urbano no es residuo, sino elemento estructural.

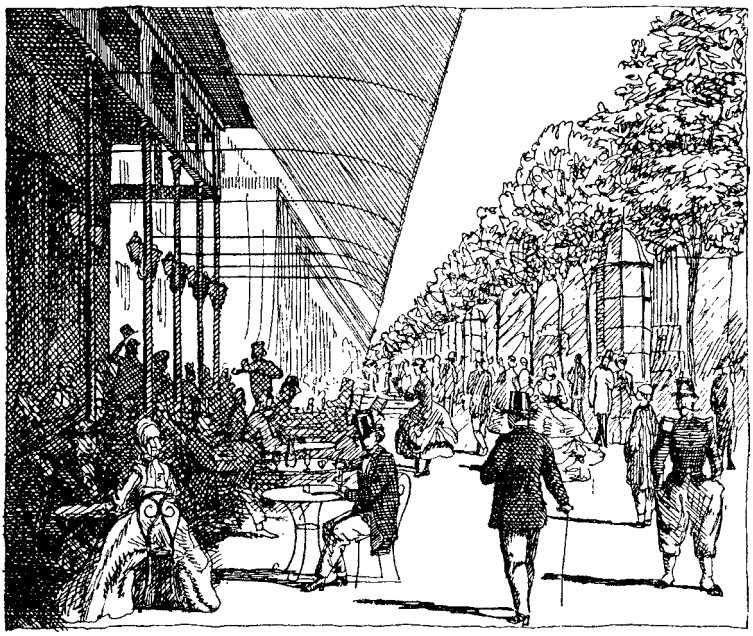
Una ciudad vacía

Hace notar la profesora Helena Iglesias que los dibujos de Leon Krier están llenos de gente vagueando.[23] Son dibujos habitados por personajes, propios o ajenos, en cantidad ingente. Viendo esos dibujos de Krier, llama la atención lo vacíos que están los de Rasmussen que también representan la ciudad desde dentro, en sus calles y sus plazas. Salvo casos bien contados, en las vistas urbanas de este libro 'no hay un alma'. Para encontrar a alguien, animal o humano, hay que buscar atentamente.

El capítulo sobre los bulevares de París contiene en la edición danesa un dibujo de una escena callejera llena de gente (figura 21), que en la edición inglesa (y en esta española) se ha sustituido por lo que parece un apunte rápido de los jardines desiertos del Palais Royal (página 196). Ese dibujo 'habitado' es de los pocos donde aparece una escena urbana con personas. Junto con otro dibujo de un bulevar también poblado (página 205), se puede decir que estamos ante los dos únicos ejemplos, de entre los realizados por Rasmussen para

22. Robert Krier, *Stadtraum: in Theorie und Praxis* (Stuttgart: Krämer, 1975); versión española: *Stuttgart, teoría y práctica de los espacios urbanos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1976).

23. Helena Iglesias, 'El gato y el jarrón o placer de dibujar', en Leon Krier, *La arquitectura de la comunidad: la modernidad tradicional y la ecología del urbanismo* (Barcelona: Reverté, 2013), página 477.



21. *Dibujo de un bulevar de París incluido en la edición danesa, pero sustituido en la inglesa (y en la presente) por el de la página 196.*

este libro, donde son las personas lo realmente importante, por más que ambos parezcan reproducir estampas de la época. Son las personas quienes colman la escena, reducida a escenario donde campan a sus anchas. Lo son porque lo que se pretende contar con este dibujo es el ajetreo de la vida cívica del París del Segundo Imperio como resultado de la operación urbana del barón Haussmann y Napoleón III: señoras acomodadas en veladores, caballeros con sombrero de copa, damas de amplios vestidos, matrimonios, jóvenes petulantes e incluso un abate entre el gentío; gente vagueando, al fin y al cabo. Se puede decir que es un dibujo con mucho ruido, como la vida urbana del regenerado París.

Si comparamos este bullicioso dibujo –o bien otro pequeñito de la terraza de un restaurante de la Place Dauphine (página 207), donde no es difícil adivinar representado al propio autor del libro con su mujer, vagueando una mañana soleada– con el resto de dibujos de escenas urbanas que pueblan el libro, está claro que Rasmussen dirige mayoritariamente su atención no a la gente, sino a la ciudad y a los edificios. Por eso tal vez sus vistas carecen generalmente de presencia humana, lo cual no quiere decir que sean escenas deshabitadas, pues en casi todas ellas se sugiere siempre lo humano por ausencia.

La vista de una barriada de viviendas construida en Copenhague para los miembros de la Asociación Médica danesa (página 189) evo-

ca una ciudad en la tranquilidad del reposo de la siesta. Lo apacible del dibujo sugiere un barrio saludable con edificios de dos plantas, y con calles amplias y soleadas, llenas de árboles, donde sus habitantes son felices. Sobran las personas.

También evoca paz la vista de Charlottenborg desde el jardín (página 130). Es la paz de una ciudad ideal hecha realidad, que se percibe mejor tal vez porque el hombre está ausente de ella, pese a ser su creador y destinatario. Pero, si se detiene la mirada, se puede ver que la escena no está completamente vacía. El silencio del paisaje deshabitado lo rompe el graznido del pato que levanta el vuelo al detectar la presencia incómoda del dibujante, mientras el cisne sigue nadando, impasible.

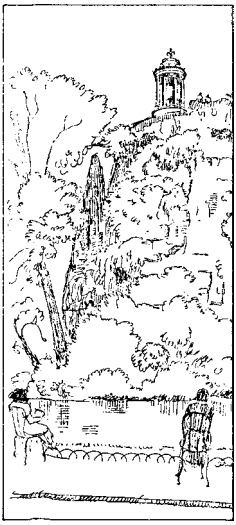
Paz bucólica también la de Delft desde el jardín de una vivienda (página 122). La ausencia del ser humano no indica que se trate de una ciudad deshabitada, sino que más bien refleja lo agradable de los espacios conseguidos por y para el hombre que los vive, sin necesidad de que éste aparezca en solaz reposo en ellos. Y lo mismo sucede en esa otra vista de la Rue de Turenne, en París, desde un interior doméstico de la Place des Vosges (página 142).

No obstante, también hay lugar en el libro para los sórdidos callejones y patinejos de los bloques de viviendas del Copenhague de finales del siglo XIX (páginas 213 y 214). Y aunque no se vea un alma en estos infames espacios cotidianos (angostos, sucios, hediondos), igualmente evocan una vida llena de miseria en esa 'cara b' de la ciudad burguesa que tan bien retrató tanto Charles Dickens refiriéndose a Londres,[24] o el mismo Miguel de Unamuno al escribir sobre sus impresiones de viaje en la Barcelona modernista.[25]

No le interesa a Rasmussen mostrar la relación de las personas con sus espacios cotidianos, al menos en lo que respecta al relato dibujado de *Ciudades y edificios*. Por eso, cuando aparecen personas en los dibujos, conviene analizar el significado de esta presencia. En la escena del Parc des Buttes Chaumont (página 206), en París, una pequeña vista al margen acompaña al paisaje central, donde el protagonista indiscutible es el islote que emerge en medio del lago, y en cuya cúspide aparece un templete de difícil acceso. El dibujo pequeño también queda dominado por la presencia abrumadora de la enorme peña coronada por el templete, pero en el primer plano hay dos personas sentadas, leyendo, al borde del lago, ajenas a la naturaleza sublime que domina la escena (figura 22).

En este dibujo, la presencia humana expresa lo pequeño que es el hombre frente a la naturaleza, lo que nos remite al concepto de

24. Charles Dickens, *Oliver Twist* (1837-1838).
25. Miguel de Unamuno, *Andanzas y visones españolas* (1922).



22. *Dibujo de Rasmussen, con dos figuras sentadas, leyendo, ajenas a la naturaleza sublime de las Buttes Chaumont.*

23. *Caspar David Friedrich,* El caminante sobre el mar de nubes.

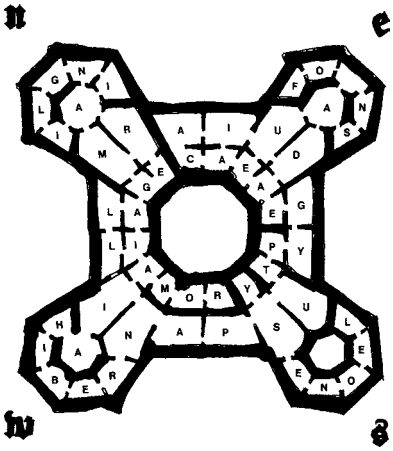
lo 'sublime' tal como lo explica Remo Bodei.[26] Pero, al contrario de lo que sucede con la visión romántica de la naturaleza salvaje, aquí no hay inquietud ante lo inabarcable; no hay miedo, sino desinterés. *El caminante sobre el mar de nubes,* de Caspar David Friedrich contempla apabullado un espectáculo inabarcable (figura 23). Pero los dos personajes de Rasmussen parecen indiferentes a él; sentados en sus sillas, simplemente vaguean; tal vez lo hacen porque allá arriba, junto al templete, hay otras dos personas que pueden verse si se afina la vista. Así que estos dos del primer plano permanecen impasibles porque el hombre ha sido capaz de dominar la enorme peña, colocando allí su huella: un edificio para sentarse bajo su techo a contemplar el mundo.

El análisis de los edificios

Rasmussen también dedica buena parte de sus dibujos a los edificios en sí mismos, entendidos como objetos. La Villa Rotonda, de Palladio (página 107), el palacio de Charlottenborg (página 135) o el complejo palacial de Fredensborg (páginas 154-155) son algunos de los edificios analizados. Rasmussen analiza con el mismo método los palacios de Marly-le-Roi (página 111) y de Cristiano VII de Dinamarca (página 167), que un bloque de viviendas de las afueras de la capital danesa (página 194). Y en la versión original danesa había algunos ejemplos más.

El método analítico de Rasmussen es muy interesante. Sus esquemas cuentan muchas cosas: estudian el edificio como volumen

26. Remo Bodei, *Paesaggi sublimi: gli uomini davanti alla natura selvaggia* (Milán: Bompiani, 2008); versión española: *Paisajes sublimes: el hombre ante la naturaleza salvaje* (Madrid: Siruela, 2011).



24. *Plano del 'laberinto' de la biblioteca de* El nombre de la rosa.

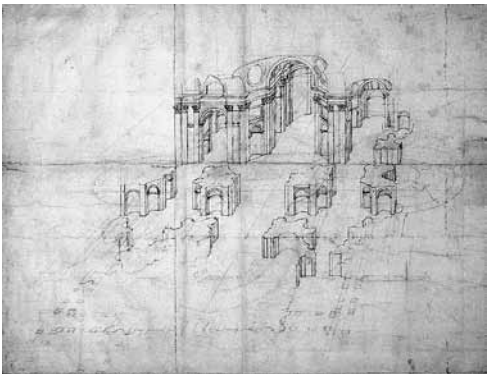
(desde fuera) y como contenedor de espacios arquitectónicos (desde dentro); estudian también la relación interior-exterior y ponen de relieve que la arquitectura esconde complejidades muy elaboradas y no pocas contradicciones, como más tarde desarrollaría Venturi.

Lo primero que parece querer poner en evidencia Rasmussen es que la envolvente exterior de un edificio no debe ser necesariamente expresiva de su orden interior; de hecho, en casi ninguno de los edificios analizados lo es. Resulta ingenuo –calculadamente ingenuo– pensar que un edificio, en su aspecto externo, ha de explicar necesariamente la organización interna de sus espacios y la forma de éstos. Y como mejor se evidencia esto es dibujando. ¿Qué hace, si no, Umberto Eco cuando obliga a fray Guillermo y a Adso a salir aturdidos de la biblioteca-laberinto de *El nombre de la rosa,* para trazar en un papel su planta y conseguir orientarse en el interior? El aspecto macizo de la biblioteca esconde tras de sí un laberinto, indescifrable desde fuera, que sólo puede desentrañarse al dibujarlo tras haberlo visitado por dentro (figura 24). Algo de esto hay en los dibujos de Rasmussen.

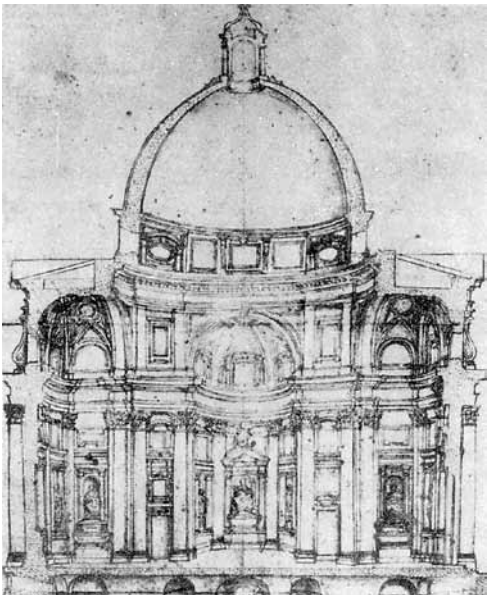
La experiencia de la arquitectura es insustituible, como apuntaba Bruno Zevi.[27] Sin embargo, el dibujo, situado el observador fuera del edificio, favorece una comprensión total del edificio en cuanto objeto. Y es justamente lo que hace Rasmussen: se coloca fuera de los edificios y los aborda sistemáticamente mediante los tres dibujos que, desde los tiempos de Rafael, se han considerado significativos y suficientes para comprender cualquier edificio: la planta, una sección y el alzado principal.[28] Así que cada uno de los análisis gráficos se representa mediante tres, casi siempre tres, esquemas relacionados que ofrecen una visión integral del edificio estudiado.

27. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Turín: Einaudi, 1948); versión española: *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1951).

28. Raffaello Sanzio, 'Memoria a Leone X', transcripción original en Ray, *Raffaello architetto* páginas 362-370; también hay una versión italiana en Wikisource.



25. *Baldassare Peruzzi proyecto de Bramante para San Pedro de Roma.*



26. *Pietro da Cortona iglesia de Santi Luca e Martina, Roma.*

Rasmussen no usa la representación ortogonal propia de esa 'inteligencia angélica' a la que se refería Antonio Gaudí, que coloca al observador en una lejanía 'objetiva' con respecto a lo observado, según cuenta el profesor Juan Antonio Ramírez.[29] Rasmussen reserva la proyección ortogonal para representar los alzados; en sus plantas y secciones, opta por la perspectiva; es decir, no axonometrías –con el observador ajeno por completo al edificio–, sino perspectivas, que hacen que el dibujo corresponda a una 'visión humana'. Y en este punto, cabe volver hacia el pasado, a la perspectiva seccionada en planta y en altura de Baldassare Peruzzi para San Pedro (figura 25), o a la sección fugada que dibuja Pietro da Cortona para mostrar el interior de Santi Luca e Martina (figura 26), curiosamente, dibujos ambos de dos arquitectos formados como pintores, y pintores de prestigio.

Sin embargo, lo realmente interesante de estos dibujos es que tienen la voluntad de mostrar simultáneamente el interior y el exterior. Y con esto se hace patente no sólo la correspondencia entre los cortes convencionales con los que se suele representar un edificio, sino que la simultaneidad interior-exterior, en volumen, evidencia la correspondencia o divergencia entre el orden exterior de los edificios y el de sus espacios interiores. En los esquemas analíticos de Rasmussen se puede ver que en casi todos los edificios estudiados la simetría exterior en el volumen y las fachadas casi nunca se corresponde con el orden interior de los espacios.

29. Juan Antonio Ramírez, 'Del plano a la inteligencia angélica', en Jorge Sainz, *El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico* (Madrid: Nerea, 1990 / Barcelona: Reverté, 2005).

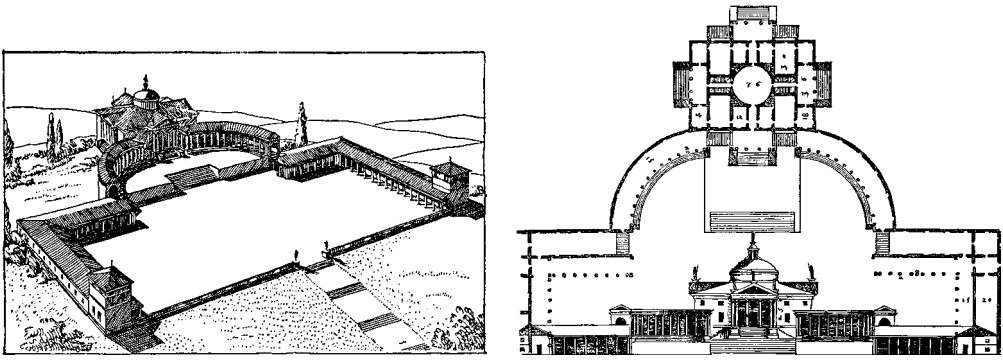
Rasmussen pone en evidencia muchos gestos inadvertidos y contradictorios entre la apariencia exterior y el orden interno de los edificios. Por ejemplo, la axialidad interna de la Villa Rotonda (página 107) no se corresponde con la doble simetría exterior en su composición volumétrica. Igualmente, la disposición exterior de las ventanas de las villas y los palacios vénetos, agrupadas por parejas, no se corresponde con la organización interior, donde las ventanas que corresponden a una misma sala no son las que están más juntas, sino las más distantes (página 109).

Con estos dibujos se descubren patios insospechados que horadan un volumen aparentemente macizo para que la rotonda central de un palacio tenga una iluminación inesperada (página 111); y también asimetrías internas por colocación excéntrica de la escalera principal en enormes palacios cuyo volumen observa una rigurosa composición simétrica de masas (páginas 135 y 167). Incluso se hacen patentes composiciones asimétricas de volúmenes tras una fachada de rigor simétrico (página 177).

Rasmussen proclama con estos dibujos la complejidad compositiva de la arquitectura, de la *buena* arquitectura; implícitamente, dice que el edificio tiene dos escalas distintas con cometidos bien particulares: el exterior (la masa) corresponde a la escala urbana y en su organización ha de dar respuesta a ella; el interior (el espacio) pertenece a la escala humana. Así que no ha de haber relación biunívoca ni clara en el discurso formal entre el volumen contenedor y el espacio contenido, toda vez que la experiencia de los mismos es excluyente, salvo en el dibujo.

Sólo hay dos axonometrías de edificios dibujadas por Rasmussen en el libro; corresponden al palacio de Charlottenborg (páginas 136-137) y están destinadas a analizarlo como un conjunto ordenado de volúmenes; curiosamente, se refieren a una hipótesis de la propuesta original, pues el palacio acabó construyéndose de manera diferente. La otra hipótesis de reconstrucción volumétrica de un edificio no construido, entendido también como un conjunto de volúmenes, es la de la Villa Trissino, de Palladio, pero en este caso se trata de una minuciosa perspectiva aérea (figura 27), que ha sido elaborada a partir del dibujo en planta y alzado del propio Palladio en *I quattro libri*.

Las otras dos axonometrías son de conjuntos urbanos, Covent Garden en Londres (página 143) y Amaliengade en Copenhague (página 163), y también estudian la relación de los edificios, como masas, con los espacios urbanos donde aparecen.



27. Perspectiva de la Villa Trissino dibujada por Rasmussen y conjunto de planta y alzado ilustrado por Palladio en I quattro libri.

Finalmente, también cabe mencionar las vistas que pueblan el libro. En ellas, lo que interesa es destacar el efecto que provoca en su contexto un determinado edificio o de un grupo de ellos. Estos dibujos hacen patente la importancia que tiene la arquitectura en la creación de lugares. Ejemplos de ello son: una villa de Palladio que domina el horizonte (página 104), la impresionante presencia urbana de la mole del Palacio Real de Estocolmo (página 115), el acceso, de una escala inusitadamente doméstica, del palacio de Roskilde (página 157) y, cómo no, el efecto visualmente cerrado de la columnata de Bernini desde dentro (página 69), entendida como frontera habitable.

¿Por qué hay que aprender a dibujar?

Llegados aquí, una cosa queda clara: a Rasmussen le encantaba dibujar. Cada cual puede pensar lo que considere oportuno sobre la razón aducida por el autor para explicar tanto dibujo en este libro. Pero todo hace pensar –como se avanzó al comienzo– que la circunstancia económica sólo fue una excusa hábilmente manejada para hacer lo que a él realmente le gustaba: dibujar arquitectura. El relato gráfico de este libro deja claro que Rasmussen usa el dibujo no como sucedáneo de la fotografía, sino como herramienta de análisis. Es lo que se ha querido evidenciar en este epílogo.

A través de los dibujos, Rasmussen se enfrenta al conocimiento de la realidad construida; usa esos dibujos como mecanismo de pensamiento, no como sustitutos de imágenes fotográficas; dibuja para pensar la arquitectura en sus diversas manifestaciones y escalas conceptuales. Su maestría técnica deslumbra y apabulla. Hay delectación en su dibujar, pero no es esto lo que importa; al menos no es lo que parece que le importase. Lo que realmente importa es

que –como debería ser común para todo arquitecto– Rasmussen piensa dibujando.

Que no hay arquitectura sin idea es algo que últimamente se nos quiere hacer creer erróneo; y también es intencionado ese querer hacer creer que todo es ocurrencia y que no existe el pensamiento como fundamento de las cosas. Que hay pensamiento detrás de la arquitectura y que éste se expresa gráficamente es lo que, sin embargo, parece querer demostrar Rasmussen en este libro cuajado de dibujos.

No existe lo que no se pueda pensar ni, en arquitectura, lo que no se pueda dibujar. Por eso a un estudiante de arquitectura le conviene aprender a dibujar. No es que el pensamiento implique necesariamente la existencia material, pues lo que se piensa existe sólo por ser pensado, sin que sea obligada la materia. Pensar es necesario en arquitectura como paso previo para que la idea arquitectónica se haga materia, y así cree los lugares donde habitamos, que nos conmueven, nos aturden o simplemente nos hacen posible la vida.

De modo no está claro si será mejor o peor la arquitectura que se resiste a decir que ha sido pensada con dibujos porque sus autores vean quizás en el dibujo –en el mejor de los casos– aquello tan viejo de Platón al referirse a un mundo de conceptos separado de la realidad palpable. Lo que olvidan tales autores, quizás –en el mejor de los casos también–, es que Aristóteles hacía derivar precisamente ese mundo de conceptos de la experiencia de la realidad material. Así que la materia y la idea no son realidades independientes entre sí, sino que están vinculadas por el pensamiento.

No está claro, pues, si será mejor o peor la arquitectura que se resiste a tener tras de sí pensamiento o reivindica no tenerlo. Sí está claro, en cambio, más aún tras estudiar los dibujos de Rasmussen en este libro, que toda la buena arquitectura, hasta ahora, ha sido pensada previamente en todos sus detalles.

Proclamaba José Ortega y Gasset hace ochenta años que la misión de la universidad es enseñar a los estudiantes a pensar.[30] Eso es lo que deben aprender todos los universitarios, aunque se nos quiera convencer ahora de otra cosa. Así que ser un estudiante de arquitectura también requiere aprender a pensar; es decir, aprender a dibujar.[31]

No habla de algo distinto este libro, lleno de dibujos, de un arquitecto y profesor de universidad. Conviene, pues, estar atentos.

Madrid, Biblioteca Nacional, septiembre de 2013.

30. José Ortega y Gasset, *Misión de la Universidad,* Madrid: Revista de Occidente, 1930.

31. Alfonso Muñoz Cosme añade tres aprendizajes más para el futuro arquitecto: aprender a ver, aprender a construir y aprender a aprender: *Iniciación a la arquitectura: la carrera y el ejercicio de la profesión* (Barcelona: Reverté, 2004 y siguientes), capítulo 1.

Colección **D**ocumentos de **C**omposición **A**rquitectónica

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Director

Jorge Sainz
Profesor Titular
'Introducción a la Arquitectura'

Asesores

Miguel Ángel Aníbarro
Profesor Titular
'Paisaje y Jardín'

Ana Esteban Maluenda
Profesora Titular Interina
'Análisis de la Arquitectura'

Rafael García García
Profesor Titular
'Introducción a la Arquitectura'

José Luis García Grinda
Vicerrector de Alumnos · Catedrático
'Análisis de la Arquitectura'

Francisco de Gracia
Profesor Titular
'Composición Arquitectónica'

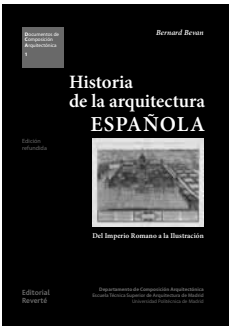
David Rivera Gámez
Profesor Ayudante Doctor
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Carmen Román
Profesora Titular
'Historia del Arte y la Arquitectura'

Fernando Vela Cossío
Profesor Titular
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Colección **D**ocumentos de **C**omposición **A**rquitectónica

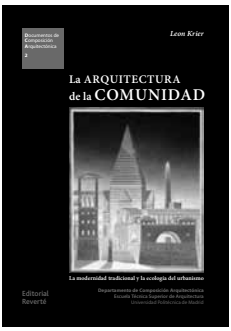
1



Bernard Bevan
Historia de la arquitectura española
Del Imperio Romano a la Ilustración

ISBN 978-84-291-2301-2
376 páginas · 261 ilustraciones

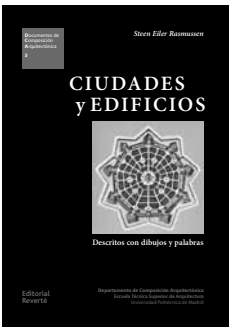
2



Leon Krier
La arquitectura de la comunidad
La modernidad tradicional
y la ecología del urbanismo

ISBN 978-84-291-2302-9
488 páginas · 661 ilustraciones

3



Steen Eiler Rasmussen
Ciudades y edificios
Descritos con dibujos y palabras

ISBN 978-84-291-2303-6
271 páginas · 278 ilustraciones

En preparación:

Henry-Russell Hitchcock
La arquitectura moderna
Romanticismo e integración

David Watkin
El pintoresquismo inglés
Arquitectura, paisaje y diseño de jardines

Este libro, compuesto con tipos digitales
Minion (de Robert Slimbach, 1989) y
Myriad (de Robert Slimbach
y Carol Twombly, 1991),
se imprimió en Madrid,
el mes de febrero del año 2014,
en los talleres de Artes Gráficas Palermo.

Los **D**ocumentos de **C**omposición **A**rquitectónica forman una colección dirigida a estudiantes, profesores y, en general, a todos los miembros de la comunidad universitaria; su intención es hacer una importante aportación en los campos del estudio, el aprendizaje y la investigación.

La selección de autores y títulos se centra especialmente en los temas de teoría e historia de la arquitectura, y pretende dar cabida tanto a obras que fueron influyentes en el pasado como a las aportaciones más recientes.

Se ha cuidado especialmente el formato y la tipografía para facilitar así la lectura continua, pero también la consulta ocasional. La traducción y revisión de los textos están a cargo de los mejores especialistas en cada una de las materias, procedentes en su mayoría del ámbito universitario. Como es tradición en los mejores libros de arquitectura, la ilustración gráfica es abundante, práctica y sobria.

Esta nueva colección de Editorial Reverté se publica con la colaboración del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, dentro de la Universidad Politécnica de Madrid.

Editorial Reverté

Ciudades y edificios

Este libro pretende incitar al lector a que mire la ciudad como una entidad que expresa determinados ideales. De esta manera, cada uno de los monumentos singulares (los edificios) se convierten en parte de un todo. Las ciudades no se estuudian aquí de un modo idéntico o de acuerdo a un método particular. Los capítulos son tan variados como los temas, pues no hay dos ciudades en el mundo que sean idénticas.

Para comprender mejor las similitudes y los contrastes, la mayor parte de los planos están reproducidos a la misma escala: 1:20.000. Así se puede comparar el tamaño de las ciudades de las antiguas Grecia y Roma con las poblaciones medievales y con elementos conocidos como la trama de calles de una ciudad moderna. Desgraciadamente, no es posible aplicar este principio en todos los casos, pues las grandes metrópolis de hoy en día son tan extensas que ningún libro podría contener las comparaciones de éstas con ciudades de tiempos anteriores.

Los edificios no se tratan aquí como monumentos que han de verse solamente desde fuera. La arquitectura crea espacios para que la gente viva dentro y se desplace por ellos. Aunque la fachada es, por supuesto, una parte importante del edificio, sólo constituye la expresión externa de algo muy complicado que no puede entenderse antes de que hayamos percibido la relación entre el interior y el exterior, entre la existencia humana en torno a la cual se ha construido el edificio y los recursos técnicos disponibles en el momento de su construcción.

Esta edición incluye un prólogo analítico del profesor Manuel Blanco y un epílogo del investigador José Antonio Flores Soto sobre los dibujos del autor. Las dos últimas aportaciones forman parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM, que ha colaborado en la edición y publicación de este libro.

STEEN EILER RASMUSSEN *(1898-1990) hizo dos cursos de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca, pero dejó los estudios. Con todo, tras ganar los tres primeros concursos a los que se presentó, fue nombrado miembro del Consejo de la propia Academia, donde luego ocupó las cátedras de Urbanismo (1924-1938) y de Arquitectura (1938-1968). Trabajó para el Ayuntamiento de Copenhague (1932-1938) y en 1948 redactó el llamado 'Plan de los dedos'. Entre sus obras destacan el Ayuntamiento de Ringsted y las viviendas de Tingbjerg. Sus otros dos libros más famosos son* Londres, ciudad única *(1937) y* La experiencia de la arquitectura *(1957), publicado en esta misma colección.*

Ilustración de cubierta: Palmanova, 1591, grabado de Braun & Hogenberg.

www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2303-6

9 788429 123036