

Dibujos y modelos

Ignacio Araujo

Araujo, Ignacio: *La forma arquitectónica*, EUNSA, Pamplona, 1976, pp. 23-31

Selección de imágenes: Antonio Gómez-Blanco Pontes

§

Es muy frecuente, en conversaciones mantenidas con arquitectos dedicados a su quehacer profesional, que insistan en lo que pudiéramos llamar la «falacia del dibujo»: «nos engañamos con un buen dibujo, y el resultado, la obra, puede resultar catastrófica», «tiene, indudablemente, mayor interés el trabajo sobre modelos, que, al menos, hacen mayor referencia a la realidad que proyectamos». Estas y otras razones similares son frecuentes: acaso se deben al recuerdo de los esfuerzos a los que nos vimos sometidos, al preparar el ingreso en la Escuela de Arquitectura en los años 40, para llegar a superar el dibujo de estatua –entonces mal llamado Análisis de Formas- y el Dibujo arquitectónico elemental –lavado, lineal, plumilla-, y al hecho, conocido de todos, que alumnos brillantes en su ingreso, y viceversa, encontraban a veces serias dificultades en los cursos de proyectos; y, en consecuencia, posteriormente, en su vida profesional.

He pensado muchas veces, detenidamente, en esta aparente antinomia. Y creo poder comprender esas opiniones que surgen, acaso, de la falta de reflexión acerca de los objetivos y fines específicos del dibujo del arquitecto. Surge ese error, quizá, por confundir lo esencial del dibujo con la «gracia expresiva», más propia de un figurinista, de un pintor, de alguien, en definitiva, que ponga la atención en lo «aparecial» -como muy bien comenta V. D'Ors- en contraste con lo esencial del dibujo del arquitecto, que debe buscar la expresión de lo objetivo, para llegar a manifestar las cosas «como son».

Desde este punto de vista, es posible comprender el inmenso papel que desempeña el dibujo, no sólo en el ejercicio de nuestra profesión, sino en sus aspectos formativos básicos. Y es que el arquitecto trabaja con la mente y con las manos, y no como en dos fases aisladas de su proceder sino simultáneamente, en una perfecta unidad estructurada de su quehacer. «Hay una diferencia esencial, dice Gilson, entre las operaciones intelectuales y las operaciones del arte»: las primeras desarrollan un conocimiento simultáneo intuitivo, sensible y racional –es decir, humano-; las operaciones del arte requieren, además, un conocimiento por «connaturalidad», que en el caso del arquitecto supone hacerse forma él mismo, al proyectarla, y esto simultáneamente, sin poder hacerlo de otra manera, al dibujar se hace con-natural con la forma, cala en su propia esencia, es capaz, desde dentro –desde lo hondo de lo hondo- de concebirla en su unidad; y llega a comprenderla como una estructura formada por elementos y relaciones jerarquizados en vista a su unidad formal. En su conocer-hacedor el arquitecto distingue y jerarquiza lo esencial de lo anecdótico: lo que lleva directamente, desde la «idea germinal» de esa forma hasta su manifestación experimentable, hasta sus tres objetivaciones

(masa, textura y coloración), viendo todo ello, insisto, como algo enraizado en su esencia. Y para desarrollar gráficamente estos pasos, el arquitecto necesita forzosamente no sólo el dominio de la expresión gráfica sino un exacto sentido de la medida y de la proporción. Necesita saber «ver», aprender a «ver» no sólo las apariencias, sino las esencias, las ideas germinales y su desarrollo gradual y coherente en el devenir de la forma. Necesita ordenar sus ideas y poderlas expresar. En el mundo de la creación, las ideas directrices se pueden ver; pero deben sentirse en la mano.

Un músico puede, quizá, concebir y escribir su música sin dominar determinados instrumentos musicales. Necesita unos fundamentos teóricos, pero no parece imprescindible, por ejemplo, que sea un experto violinista. Lo esencial, para él, no es el dominio de cada instrumento. Y en este sentido, otro tanto cabría decir del arquitecto: no necesita dominar todas las técnicas gráficas existentes. Pero sí necesita, porque eso es básico, el dominio de sus fundamentos, necesita «madurez intelectual» y «dominio del oficio» básico, gráfico. Y si nunca ha existido un «pintor-niño» -en frase de Constable-, con mayor razón no es posible concebir un «arquitecto-niño».

El dibujo –y los modelos-, qué duda cabe, aparecen, por tanto, como esenciales para el arquitecto, si se comprenden en su verdadero valor: el procedimiento de «conocer» y «expresar» lo esencial de la forma, así como su «desarrollo» desde el germen original hasta la manifestación final de sus tres objetivaciones. El dibujo tiene, por tanto, para nosotros, una triple misión.

1. Enseñarnos a «ver», provocando nuestro conocimiento por con-naturalidad.
Es el dibujo en el Análisis de la forma.
2. Servirnos de instrumento para expresar «lo que hemos visto», o nuestras ideas (visión interior).
Es el dibujo en la expresión arquitectónica.
3. Servirnos de instrumento (con virtualidad configuradora de formas), en la creación arquitectónica.
Es el dibujo como elemento en la génesis de la arquitectura.

Otro tanto podría decirse de los modelos, acerca de los cuales –por su evidencia- no parece necesario realizar un planteamiento crítico paralelo al que acabamos de realizar respecto al dibujo.

Pero estos tres aspectos responden a unos fundamentos comunes que conviene aclarar antes de desarrollar sus características particulares. Algo hemos dicho ya de esto, pero creo importante insistir en ello, por su importancia radical.

El dibujo del arquitecto no tiene un fin en sí mismo, no tiene por objeto esencial ser «algo bello» como pudieran serlo un óleo o una talla. El dibujo del arquitecto se dirige a la comprensión, representación y creación del hecho arquitectónico. Debe ser, por tanto, objetivo, es decir, debe manifestar la forma «como es». Por el contrario, el pintor presenta su propia interpretación del tema: «la misión de las raíces es absorber los jugos de la tierra; la savia sube por el tronco a las ramas y éstas se hacen hoja y flor. La hoja y la flor no tienen porqué ser como raíces»; esta es la visión de Paul Klee. Para explicar

la expresión del arte –el pintor transforma la tierra en hojas- el pintor debe manifestar la apariencia final. El arquitecto no va reestructurando su dibujo en función de un dibujo final bello, sino en función del hecho-arquitectónico que se trae entre manos. Su dibujo manifestará –en croquis, bocetos sugerentes, ideas y tanteos, formas concretas, ejes y trazas, etc., la tierra y las raíces, el tronco y la rama, las hojas y el fruto. Manifestará –si desea adquirir el nombre del dibujo arquitectónico- la estructura de esa forma y sus tres objetivaciones: masa, textura y coloración. Y «para comprender estos aspectos el dibujo es la base y fundamento»¹.

Un ejemplo aclarará la cuestión. Estudiamos, acaso, el Museo del Prado, acerca del cual tiene publicado Chueca un estupendo estudio. Y buscamos sus causas fundamentales, que aparecen organizadas conforme una «clave» intencional, que tan bien encontró el profesor Javier Seguí. Y vemos que se estructuran según unas formas básicas-tipo, que se articulan de modos diversos, cambiantes según se contemplen como «masa» o se contemplen sus «límites superficiales». Aparecen así diversas trazas –otra vez la clave, que las pone en relación- correspondientes a cambios de escala, a zonas de usos diversos que manifiestan, además, ritmos diversos, en su superficie, que ocasionan una interpretación diferente de los espacios que aparecen.

Nuestros dibujos han debido manifestar, por tanto, la idea germinal –la clave- y su estructura –elementos de masa, espacio y superficie y sus relaciones- trazas, ejes, proporción, escala, sus manifestaciones de textura y color, su uso y su vida. Nuestro dibujo no es –no puede ser- un dibujo apariencialista. Nuestro dibujo, el dibujo del arquitecto, ha de manifestar la forma como es.

Entramos así, una vez aclaradas las ideas básicas, en el estudio del papel del dibujo en el análisis de la forma.

El dibujo en el análisis de la forma

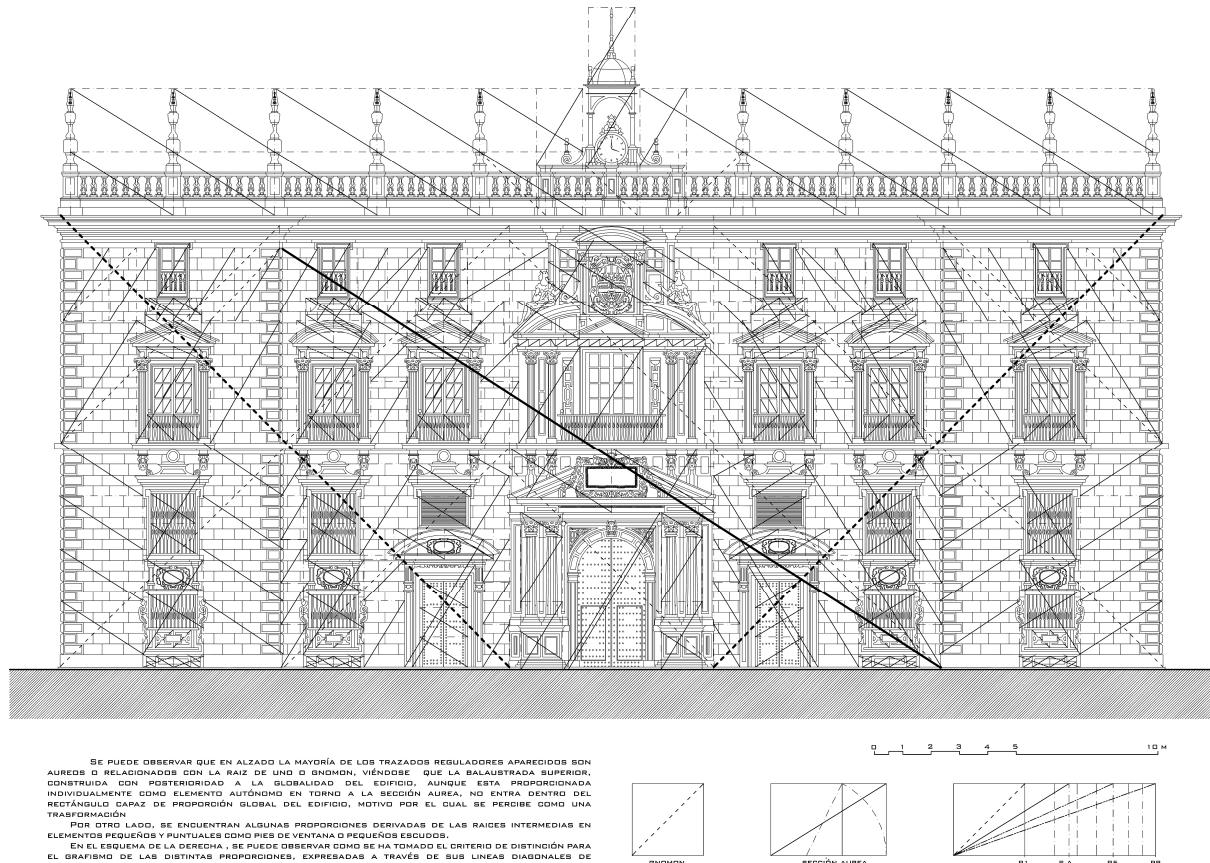
Entendemos por análisis la distinción y separación de las partes de un todo para llegar a conocer sus «elementos» y a éstos como principios de los que la forma se deriva. Los elementos se hacen así origen y parte, y se relacionan jerárquicamente para lograr la unidad formal. Nuestro análisis, en un momento posterior, debe enfrentarse con estas relaciones, que se manifiestan esenciales en la concepción de la forma.

El análisis se presenta, en consecuencia, como un camino para ir de los hechos a la ley que los rige. Y será «cuantitativo» si hace referencia primordial a lo material –masas, espacios, superficies, etc.- y «cuantitativo» si hace referencia primordial a las intenciones formalizadoras, a la vida que manifiesta la obra.

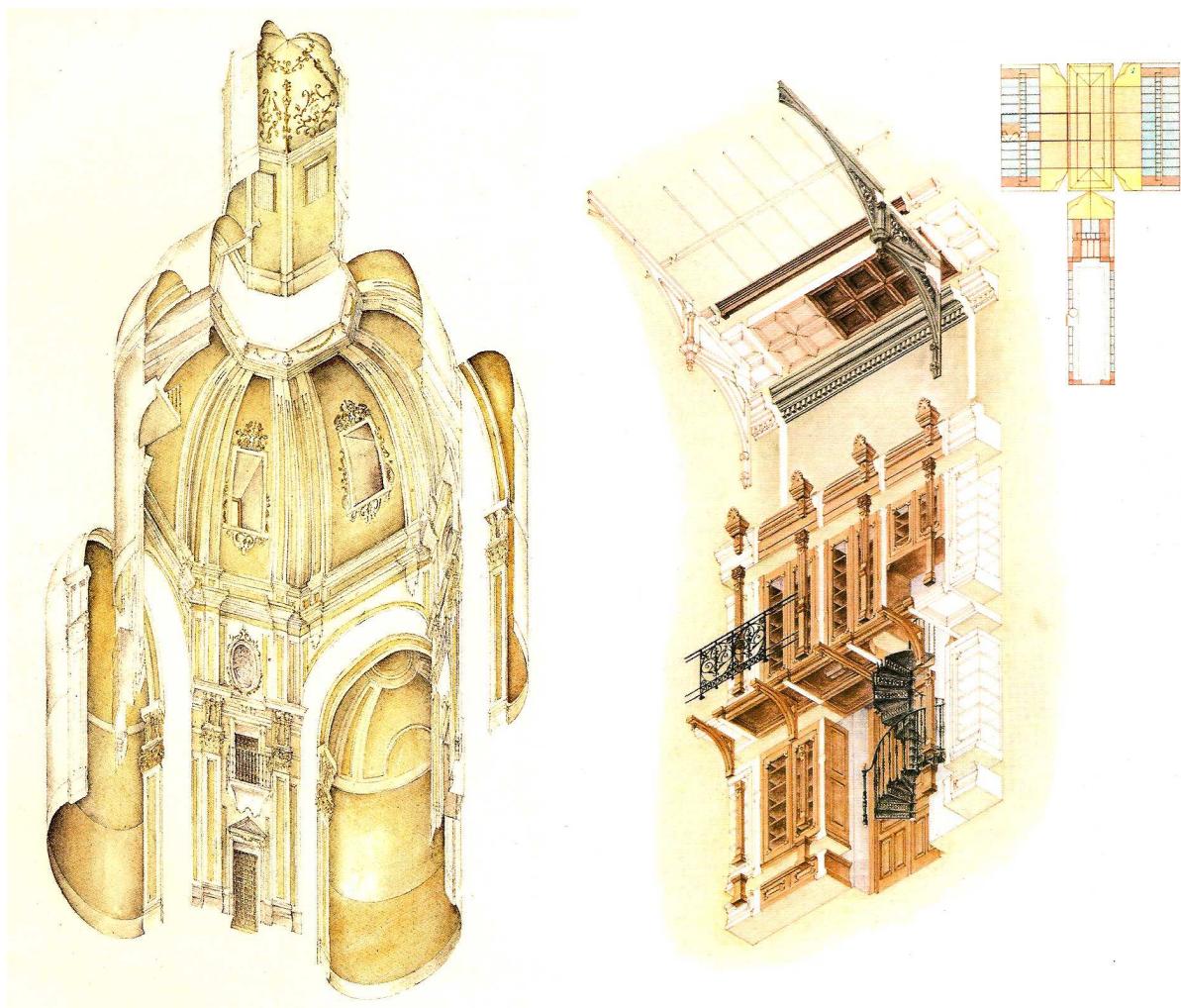
¹ D'Ors, V.: *Arquitectura y humanismo*, Ed. Labor S.A., Barcelona, 1967

El análisis, en definitiva, trata de expresar el devenir y la constitución de la forma, que se nos presenta como síntesis final de un proceso creador.

Nuestro dibujo analítico trata, por tanto, de comprender el lenguaje de la plástica y en especial el de la plástica arquitectónica, en su doble vertiente cuantitativa y cualitativa. La forma se nos presenta como «energía activa» que sintetiza en un todo unitario diversos elementos que la constituyen: la forma puede ser entendida como un «campo de fuerzas» y no sólo como «geometría». Cada elemento de esa forma tiene su manifestación en su masa, textura y coloración. Pero, además, afecta a otros elementos, porque está cargado de energía, porque nos dirige o nos aleja de otro elemento que está compuesto con él; porque, al experimentarlo, tenemos presente lo que acabamos de conocer y nos enriquecemos con nuevas experiencias que afectarán nuestro modo de conocer posterior. Lo anterior, lo presente y lo posterior se unen por su forma geométrica y por su energía. Nuestro dibujo analítico no puede, por tanto, manifestar su aspecto externo, sino también las «fuerzas configuradoras internas» que le dan vida y que es preciso investigar. Nuestro dibujo analítico mostrará los elementos y las relaciones entre elementos. Y estas relaciones son geométricas y vitales, porque nos afectan según su dimensión, su posición y su energía.



Dibujo en el análisis de la forma. Identificación gráfica de trazados reguladores arquitectónicos. Esteban Rivas López (img.)



Dibujos en el análisis de la forma. Estefanía Angulo / E. Sánchez Sanchez (img.)

Pero nuestro análisis debe calar también en la «idea germinal» de la forma. Y, por tanto, nuestro dibujo analítico buscará mostrar su «clave».

Tratamos, en consecuencia, de manifestar la forma como una estructura compuesta por elementos y relaciones, geométricas y vitales, ordenadoras y tensionales (...).

(.../...)

El dibujo, como análisis de la forma, nos ha manifestado así nuevos aspectos: no sólo los valores geométricos de la forma (masas, geometría latente, etc.) que hemos visto como algo espacial, sino sus valores vitales (movimiento, tensiones internas, fuerzas –esfuerzos–); nos hace comprender que es preciso «hacer sacrificios» (Delacroix) para calar en lo esencial. Hemos comprendido que las líneas que definen la forma manifiestan unos ritmos, que para lograr la unidad ha sido preciso elegir entre polos que pelean entre sí –peso y ligereza, masa y espacio, línea y luz–. El dibujo nos ha ayudado a comprender que en unas ocasiones predomina lo plástico y en otras lo lineal o lo colorístico; y nos ha hecho calar en el modo como la idea germinal –la clave– se ha ido haciendo

forma: de todos es conocida la relación de los primeros bocetos que hiciera Mendelshon con la obra acabada del observatorio de Postdam.

El dibujo analítico nos ha manifestado así el carácter de la forma como consecuencia de su relación con la idea germinal básica y su ulterior desarrollo en la constitución de la forma acabada. Hemos comprendido el porqué de las intenciones configuradoras, de los valores simbólicos, expresivos o sugerentes. Nos ha llevado a ordenar para comprender y calar en el valor compositivo de las articulaciones. Del mismo modo, los modelos nos ayudan también a comprender el hecho arquitectónico.

El dibujo en la expresión arquitectónica

No es suficiente, sin embargo, con aprender a ver. Es fundamental, necesario y, si se quiere, condición *sine qua non* de nuestra tarea. Pero no basta: es preciso expresar lo que vemos, y no sólo para manifestar que hemos sabido comprender la forma, sino para conseguir que otros sean capaces, también, de comprenderla.

La expresión, en efecto, se define como la «declaración de una cosa para darla a entender», la viveza y propiedad con la que se manifiestan los efectos –la arquitectura es «vida»-, el carácter del hecho arquitectónico.

Tres tareas debe cumplir el dibujo si se contempla bajo este prisma:

1. Dar a entender la forma.
2. Manifestarla con viveza y propiedad (carácter).
3. Mostrar su «sentido», su «intencionalidad».

De ahí que V. D'Ors insista en que el dibujo debe hacer presente «lo orgánico, lo homogéneo, lo que tiene sentido» y dejar «lo inorgánico, lo heterogéneo, lo sin sentido».

El dibujo debe ser, en consecuencia, claro y preciso. Y para lograrlo, la línea, la luz y la textura de nuestros dibujos deben ser adecuadas, proporcionadas al carácter del tema.

Pero para comprender cómo ha de ser esto, es preciso avanzar por pasos.

En este terreno es de considerable interés el estudio del curso de base del Bauhaus². Nos iniciaremos intentando comprender el valor expresivo de las líneas mediante la oposición de ideas en contraste. Aparecen así líneas blandas o duras, finas o gruesas, frías o cálidas, tensas o flojas, serenas o inquietas. En el edificio que estudiemos podemos observar, por comparación, utilizando simultáneamente la mente y las manos, estos valores. Comprenderemos así que la forma no sólo

² Bauhauss, *Item, Desing and Form*

manifiesta aspectos de configuración geométrica, sino valores de orden superior. Y nuestro dibujo debe transmitirlos con viveza y propiedad.

Es particularmente aleccionador, para este fin, el estudio de los grandes maestros del dibujo, contemplando en sus trabajos cómo las líneas «hablan». Comprenderemos la importancia que puede tener en una obra clásica, por ejemplo, que una cornisa se remate con un pecho de paloma (línea que sube) y no con un talón (línea que soporta un peso); que la vibración de un contorno (recordar el cordón de remate del plano de la fachada del Palacio de los Dux en Venecia) manifiesta la forma como ligera (semeja un gran tapiz colgado) ocultando su masa pesante sobre las galerías inferiores. Que las líneas curvas que enmarcan las ventanas del Observatorio de Postdam (Mendelshon) o la carpintería de un muro cortina, por ejemplo, son opuestas radicalmente en su expresión, a los contornos de los huecos que Le Corbusier excavara en la Unidad de Habitación de Marsella. Que la mano de V. Horta nada tenga que ver –siempre el carácter, la idea germinal- con la Berlage y que la línea precisa de Mies se oponga a la compleja y contradictoria de Venturi.

Y si hablamos de la línea hemos de hablar también del claroscuro. Es preciso conocer –en profundidad- el valor expresivo de la luz y de la sombra, que nos ayudará a «comprender el conjunto» por encima de cada detalle aislado. Comprenderemos así, mediante la técnica del dibujo, la capacidad expresiva que tienen los tonos fundamentales para la expresión de la textura general del hecho arquitectónico, entendido como figura o como fondo, en visión próxima o lejana. Mediante la práctica del «dibujo-entonación» comprenderemos y expresaremos la transparencia de la atmósfera que matizará –haciendo variar radicalmente su expresión- la forma arquitectónica: no se ve, ni se expresa igual, un muro de cal en Castilla, en el País Vasco o en Almería. Nuestro dibujo debe expresarlo para manifestar la forma como es, teniendo en cuenta el «yo soy yo y mis circunstancias» orteguiano. La expresión gráfica de los tonos fundamentales, de los reflejos, de la textura como vibración de la luz en cada elemento, desde lo más esquemático hasta su mayor definición, se convierte en un medio imprescindible de la expresión arquitectónica.

Puede decirse, sin duda, que resulta difícil distinguir aquí el Análisis de la expresión. Y lo es, pero es preciso distinguirlos aunque sólo sea a efectos explicativos, aunque sepamos que no es fácil analizar sin expresar, y viceversa.

La técnica elegida en cada caso debe corresponderse con el carácter del hecho que analizamos. No es correcto –no lo lograríamos, además- expresar con los mismos medios una visión táctil (recuérdese a Rafael, a Mies), óptica (Rembrandt, Guarini), o naturalista (Velázquez, Alvar Aalto). Porque en cada caso la luz vibra de modo diverso, predomina –en el conjunto- la masa o la luz, o se equilibran. Es preciso, por tanto, utilizar en cada caso el instrumento que permita expresar el carácter dominante de la forma analizada.



Dibujo en la expresión arquitectónica. David García Sánchez (img.)

La expresión debe hacer referencia al carácter. Acudimos de nuevo a V. D'Ors, en su estudio sobre la grandeza y mezquindaz. La reproducción de un cuadro de Mantegna, aunque sea pequeño, nos trae a la cabeza algo grandioso. El dibujo ha de cuidar esta expresión del carácter como algo esencial.

Otro tanto podría decirse del color: pero no se corresponde a este tema. Por ello, se le puede aplicar en este nivel lo que hemos dicho con referencia al claroscuro.

También podemos aplicar el método del contraste a la comprensión y expresión del valor textural. La expresión de lo duro o lo blando, liso o rugoso, suave o áspero, etc. debe ser considerada al expresar el carácter.

Pero no acaba aquí el papel del dibujo en la expresión arquitectónica. Es preciso que manifieste la idea, el ambiente que rodea el tema estudiado. Y para ello se presenta, como algo de radical importancia, la precisión en la elección del punto de vista, la correcta utilización de la perspectiva en los casos en que sea necesaria, los bocetos cambiantes que expresan las diferentes sensaciones que recibimos al pasear sus espacios. El dibujo, será en ocasiones impresionista, y otras veces preciso, exacto, métrico. Y hará referencia a la escala, para facilitar su comprensión, para que su expresión incida más fácilmente en el hombre. Será preciso realizar intentos, presentar series indefinidas de apuntes o perspectivas, acudir a los modelos, a la fotografía o al cine: y ni siquiera así agotaremos la expresión de la arquitectura, porque la arquitectura sólo puede ser agotada

participando de sus espacios, moviéndose en ellos, gozando del ruido y de la luz, captando las fuerzas vitales que en ella aparecen: el dibujo a lo más llegará a mostrar esquemas, sugerencias de esa expresión, que puedan ayudar a comprender la esencia de ese hecho a quien esté educado para ello. Pero no agotará, jamás, el tema.

Por ello, en estos dibujos, pobres instrumentos para tan alta expresión, debe dominar la «intención». Deben trazarse de modo que el lector capte lo que deseamos que capte, deben servir de guía –por su expresividad- para ayudarnos a vivir esa obra. Podrán ayudarse de letreros indicadores o de logotipos que refuerzen su expresividad, pero siempre serán un instrumento que se limite a configurar, a perfilar en una superficie los elementos que componen el conjunto, intentando una descripción expresiva de su carácter.

El dibujo –como expresión de la arquitectura- no goza, por tanto, de un valor autónomo. Puede ser bellísimo, pero no es este su papel. Debe ser –y por ello puede sufrir su apariencia- expresivo de una intencionalidad, manifestador de la calma o de la vida, coherente con las ideas que captamos en nuestro análisis o mostrar el impulso creador del que concibe la forma.

No quiero dejar de hacer ahora una referencia al aprendizaje del dibujo en la expresión arquitectónica. Durante muchos años he ido experimentando la conveniencia de animar a mis alumnos a que se acostumbren a llevar consigo un bloc de bolsillo, a que dibujen –siempre que puedan- algo, aunque sea pequeño, siempre que sea expresivo. Porque ese quehacer gota a gota, es extraordinariamente aleccionador y nos ayuda a ver qué elementos expresan las formas y cómo podemos expresarlas con el lápiz. Es un aprendizaje continuo que va dejando poso, que nos lleva a aprovechar unos momentos, que todos tenemos, en que nuestro espíritu se manifiesta particularmente sensible. La constancia de este quehacer, y el tiempo –se necesitan años- se encargarán de hacernos calar en sus virtualidades para el aprendizaje de la expresión de la arquitectura.

Otro tanto podría decirse acerca de la conveniencia de estudiar los dibujos de los grandes maestros, especialmente si además podemos contemplar las obras realizadas. Pero encontramos aquí –otra vez la separación surge por razón explicativa- en el papel del dibujo en la génesis de la arquitectura.

El dibujo como elemento en la génesis de la arquitectura

De nuevo acudimos al pensamiento clarificador de V. D'Ors: «al proyectar con plenitud un edificio, el arquitecto debe constituirse además, y a la vez, en escultor y en pintor. Todos ellos tratan de “formalizar”. Entonces, el arquitecto edificador, como no puede formalizar directamente en la obra, (como el escultor o el pintor) debe buscar un medio para hacerlo». Necesita concretar sus ideas, en

sucesivas fases (croquis, organigramas, etc.) mediante el dibujo. «Este se convierte, fatalmente, en su normal –y casi único- medio de expresión y creación»³.

En efecto, el arquitecto, al proyectar, trata de imponer orden y relación en el entorno humano, de modo que su trabajo manifieste la «fisonomía» de la cosa, su carácter, como si se tratara de un ser vivo. El dibujo del arquitecto además de mostrar la forma debe trascender significación; sólo si la trasciende podrá, una vez hecha la obra, ser respuesta a las actitudes y expectativas de sus usuarios, condición imprescindible para que la edificación llegue a «ser arquitectura».

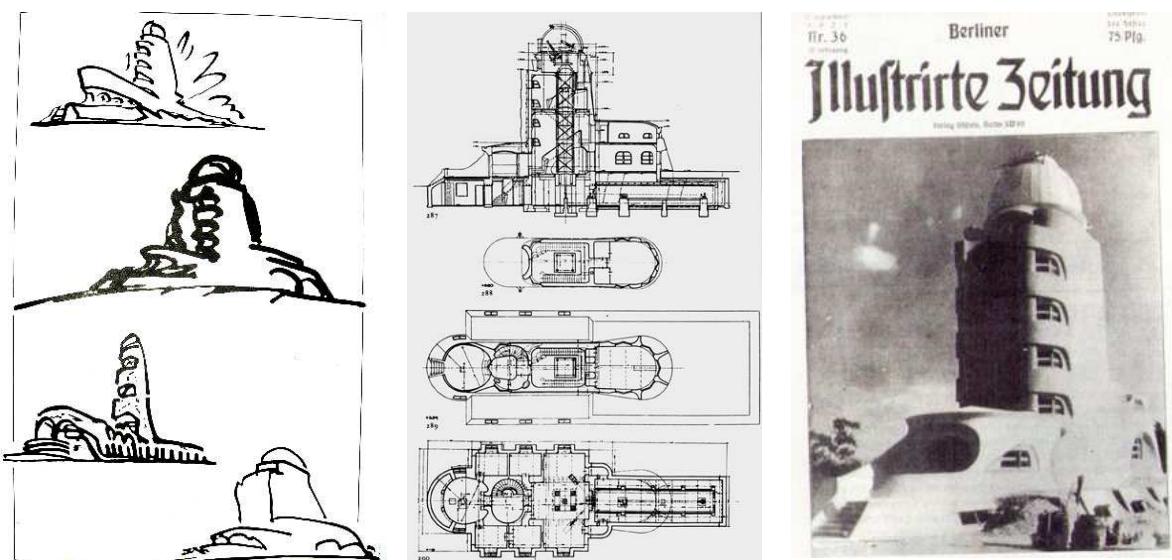
El dibujo está presente, por tanto, como instrumento con virtualidad configuradora de formas, a la vez que en la mente, en todos los pasos del proceso proyectivo. Desde el croquis, dibujo sin fin «en sí mismo», hasta los organigramas y bocetos ordenadores, el dibujo va definiendo sugerencias y órdenes, va organizando la forma desde su idea germinal hasta su perfección ejecutada. Y en este proceder –acaso precisamente por la falta de precisión intermedia del proceso- aparecen los ritmos vitalizadores de la arquitectura que generan «vida» y la sugieren en medio de tanta abstracción. Y esa vida va empapando los ambientes que organiza el arquitecto, si al proyectar transmite sus experiencias, que han de basarse en previas experiencias espaciales, suyas y de los demás. Y de este modo se va concretando en una forma (otra vez el contraste, duro-blando, sereno-agitado, etc.) que constituirá el hecho arquitectónico pleno de sentido.

La manifestación de la vida –por el dibujo- sugiere forma: los bancos ondulantes del parque Güell –formas blandas de cosas duras- pueden servir de ejemplo respecto a la masa o la superficie. Los bocetos de Gaudí manifiestan desde su origen ese carácter que luego se hará presente en sus formas acabadas.

Otro tanto cabría decir del dibujo en la concepción del espacio. Pero en este punto prefiero hacer una referencia al uso de modelos: porque cabe auí completar la génesis arquitectónica con el empleo de la luz cambiante de intensidad y color, con la experiencia de las texturas superficiales y así acelerar el proceso de su concepción.

El dibujo y los modelos adquieren, por tanto, un valor especialísimo como documentos de devenir de la imagen arquitectónica, como manifestación de los sucesivos pasos del proceso creador: bocetos, croquis de detalles, esquemas ordenadores o esquemas tensionales, ejes, trazas, sugerencias, encuentros y articulaciones, se definen por este medio. Los bocetos de Mendelsohn, ya citados, los croquis de Wright para la casa de la Cascada, los esquemas de Guarini para sus iglesias de Turin, van sugiriendo formas. Son dibujos que en tantos casos, como dice V. Dórs, pierden su buen aspecto. Para comprenderlos es preciso hacer una distinción –que supone una conciencia de su escala- entre la sugerencia del propio dibujo y el resultado final que es el edificio hecho.

³ D'Ors, V.: Op. cit.



Dibujos en la génesis de la arquitectura. Croquis de la Torre de Einstein (Erich Mendelsohn, arq.). Plantas y sección de la torre. Portada del Berliner Illustrirte Zeitung del 4 de septiembre de 1921

Se va desvelando así la antinomia a que hacíamos referencia al comenzar este capítulo, cuando se planteaba qué sentido tiene el dibujo para el arquitecto; y hemos visto a lo largo de estas páginas su resolución. El dibujo y los modelos se nos han ido presentando como medio necesario para el análisis de la forma, para la expresión arquitectónica, y, al final –lo que, en definitiva, es un resumen de los primeros aspectos, pero desarrollado en sentido inverso- como elemento imprescindible en la génesis de la arquitectura.

Las consecuencias prácticas de estas ideas son inmediatas. Es necesario aprender a dibujar para llegar a ser arquitecto; y cuantos más géneros de dibujos domine un arquitecto, mejor resultará la expresión de sus ideas, para que lleguen a hacerse sugerencias y órdenes. Y más fácil le será comprender la relación íntima entre la idea germinal y el resultado del edificio, lo que le permitirá enfrentarse además con la historia del Arte y de la Arquitectura, con una visión tal que evitará, sin lugar a dudas, que pudieran convertirse para él en un Catálogo de formas sin vida; antes bien serán para él –por supuesto, con el complemento de los valores simbólicos y significativos explicados en el capítulo 1.^º- fuentes incitadoras a la creación, ejemplos vivos, resultados de un método de trabajo, que supieron ser respuesta, en su sitio y en su cultura, a los anhelos y expectativas de los hombres de su tiempo.