

Viajes interiores. Los otros viajes del arquitecto

Carlos L. Marcos

Escuela Politécnica Superior-Arquitectura. Universidad de Alicante

Abstract

Architects have made drawings during their architectural tours trying to depict the visited architecture in different ways, therefore using varied types of drawings that range from precise and dimensioned architectural survey plans to quick sketches. In doing so they have attempted not only to describe the architecture they have journeyed to but also to make evident the relations and the rich architectural phenomenology they experienced regarding architecture.

*However, a more interpretative type of drawing can be sought for in relation to visited architectures and cities. This is the kind of drawing an architect may produce as a result of an interior voyage trying to narrate the experiences and feelings connected to his visit rather than a direct visual depiction of architecture itself. This paper tries to explore this kind of drawing taking the *Quadern de Montevideo* by Gaspar Jaen as the object of research.*

Keywords: *interior voyages, abstraction, interpretation.*

Una de las muchas singularidades que tiene la arquitectura en comparación con otras manifestaciones creativas se debe a que, por su propia naturaleza, se encuentra anclada a un lugar, lo que debe justificar su propia configuración. Sin embargo, nos interesa aquí, centrarnos en el hecho de que para conocer y tener una experiencia fenomenológica completa de una determinada obra de arquitectura es imprescindible visitarla *in situ*; ser envuelto por sus cerramientos y tener una conciencia escalar con respecto a su entorno y con respecto a nuestro propio cuerpo, una noción dinámica en su percepción, observar la relación de interposición de sus elementos con ese lugar y las tensiones que ello genera, su materialidad, su

construcción, y un largo etc. Es cierto que una buena documentación gráfica –planos, dibujos y fotografías– pueden dar una idea bastante certera de cómo es una determinada obra de arquitectura, pero sin estar en ella es difícil tener una noción fenomenológica plena: cualquier reducción proyectiva es siempre una simplificación de la rica tridimensionalidad del espacio (Arnheim, [1954]2005,111-123).

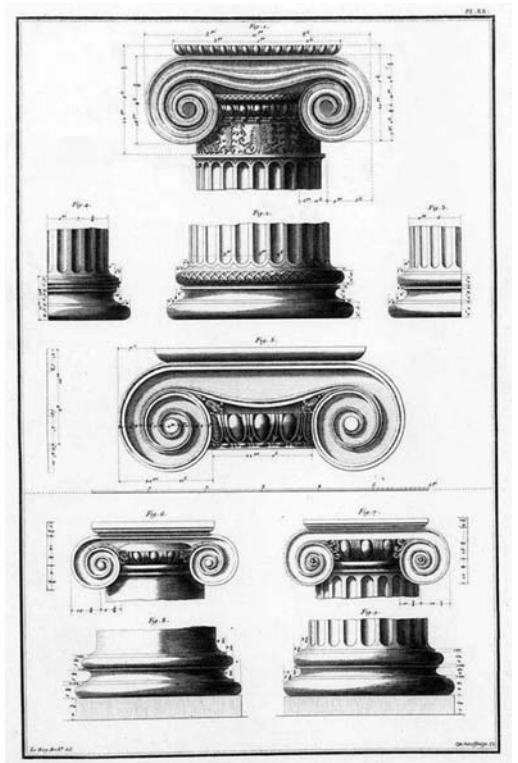


Fig. 1. J.D. Le Roy. Orden jónico.

Mucho antes de que los museos, tal y como los conocemos hoy, tuvieran el acierto de realizar exposiciones de arte para que éste viajase por el mundo,

cuando sólo los poderosos tenían la capacidad de atesorar colecciones de arte, se instauró la costumbre del *Grand Tour*. A partir del siglo XVI, y especialmente durante los siglos XVII y XVIII, los amantes del arte y los propios artistas que sentían la necesidad de completar su formación contemplando las obras maestras del mundo clásico, del renacimiento o del barroco comenzaron a viajar primero por Italia, más tarde por Grecia, Egipto, etc (Calduch 2010,86). La costumbre de ese *turismo* cultural que buscaba conocer de primera mano no las copias sino los originales se convirtió entre los arquitectos en un viaje final como coronación de la formación académica e iniciático antes de dedicarse al ejercicio profesional. Era y es necesario visitar la arquitectura para poder tener en consideración todos los parámetros, todos los matices y la experiencia vital del espacio arquitectónico –un espacio envolvente insustituible por meras visiones perspectivas determinadas por una cultura de la imagen basada en el *oculacentrismo*– (Pallasmaa 2006,20). Desde entonces hasta hoy ha sido práctica habitual entre estudiantes y arquitectos deseosos de visitar aquellas obras que sólo conocían por mediación de dibujos e imágenes publicadas.

En el caso de la arquitectura, además, estos viajes acabarían por influir decisivamente en el estudio de la propia disciplina con los rigurosos levantamientos como los de James Stuart y Nicholas Revett o Le Roy (fig. 1) que se hacían con objeto de difundir la arquitectura a escala produciendo excelentes dibujos, aguadas, acuarelas y grabados (Frampton 1987, 13). La defensa que Le Roy hacía de la arquitectura de Grecia acabaría generando una fuerte polémica con Piranesi también interesado en los levantamientos y la representación de los monumentos de la arquitectura pero defendiendo, en su caso, a la de Roma como modelo (Piranesi [1761]1998). En paralelo a la evolución del género del levantamiento entre los dibujos del arquitecto –dibujo preciso a escala en vistas diédricas de edificios o detalles– en la pintura aparecieron también dos géneros vinculados a la arquitectura o a la ciudad que empezaba a ser un tema pictórico en sí mismo interpretado indistintamente por pintores o arquitectos. Así surgen los géneros del capricho y la *veduta* en los que la arquitectura adquiere un protagonismo que contrasta con su papel de fondo de escena al que hasta entonces había quedado relegada en la pintura (Rodríguez 2011). Ca-

naletto, Panini, Tiépolo, Ricci o Piranesi serían algunos de sus máximos exponentes recurriendo a menudo al grabado como vehículo de difusión gráfica –entonces la única manera reproducir mecánicamente un dibujo a partir de la plancha grabada en sucesivas impresiones–. En el capricho, una arquitectura imaginaria o una arquitectura real situada fuera de su contexto se constituyen en tema pictórico autónomo; en las *vedute*, una visión perspectiva de ruinas o arquitecturas reales son descritas fielmente y contextualizadas en el lugar en el que se erigen –ejemplos notables de Roma los encontramos en el propio Piranesi (fig. 2)–.



Fig 2. Piranesi. *San Paolo fuori de muri. Vedute di Roma*.

Sin embargo, de los precisos levantamientos de edificios de la antigüedad como herramienta para dar a conocer los hallazgos arqueológicos de arquitecturas pretéritas a las *vedute* hay un salto cualitativo. En primera instancia, en los levantamientos la precisión proyectiva de las tres vistas canónicas en proyección paralela y el rigor dimensional es indispensable; por ello se desarrollan en un plano más abstracto, más propio de un documento técnico. En segunda instancia, por el tipo de proyección empleada y también –a consecuencia de ella– por la voluntad de producir un dibujo mucho más próximo a nuestra percepción capaz de describir la relación de la arquitectura con el lugar en el que se implanta característica en las *vedute*. No obstante, a pesar del uso de la proyección central, entre las *vedute* del XVIII y los apuntes rápidos y sugerentes de Aalto en España o Marruecos, o los dibujos de Kahn en Italia (Montes 2007), por poner dos ejemplos, hay claramente una distancia, un hiato.

También existe entre los dibujos de viaje incluso un tipo de dibujo taquigráfico realizado por arquitec-

tos indistintamente en sección, planta, alzado o perspectiva que pretende registrar gráficamente un pensamiento a partir de un edificio existente; no como apunte ni como levantamiento, sino más bien como viaje imaginario. Aquí el dibujo es claramente un instrumento de indagación formal y conocimiento, una ayuda rápida para realizar una anotación gráfica de carácter generalmente no realista. Interesa plasmar las relaciones, entender qué hace de un lugar, de una obra o de una parte de ella algo digno de recuerdo, algo útil para abordar los propios diseños. Muchos de los dibujos trazados por Le Corbusier en su Viaje a Oriente (fig. 3) entrarían fácilmente dentro de este grupo. En este sentido, Calduch (2010,110-111) ha mostrado la incuestionable influencia de los dibujos realizados por Le Corbusier en Pompeya y su obra proyectual posterior; por ejemplo, los de la Villa Diodeme y algunos aspectos de la villa Savoye.

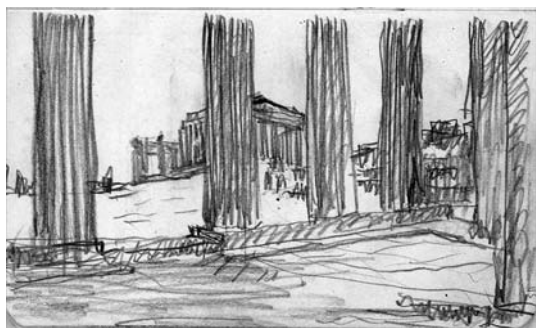


Fig 3. Le Corbusier. Apunte del Partenón. Atenas. Carnet del Viaje de Oriente nº 3.

Si analizamos todos los tipos de dibujos descritos anteriormente –que bien pueden ser considerados distintas categorías de dibujos de viaje realizados por arquitectos– observaremos en todos ellos un interés por dibujar para conocer, dibujar para analizar o dibujar para anotar una arquitectura o una vivencia relacionada con ella. Es decir, dibujar para fijar en un soporte unos rastros que permanezcan como vestigios no ya de lo que vieron los ojos de quien dibujaba sino, más bien, de la sensación que su contemplación producía en él; no se dibuja lo que se ve sino la sensación que produce la contemplación de una realidad en el acto de mirar (Seguí 1996,1). En el caso de la perspectiva, el dibujante aparece en el dibujo desde el momento que su posición determina un horizonte aunque él esté necesariamente pro-

crita de dicha imagen. Como apunta Foucault ([1966] 1968,13-25) en su ensayo sobre *Las Meninas* de Velázquez, el espectador ocupa normalmente la posición del pintor quien le traslada su particular interpretación de la escena que contempla desde su privilegiado punto de observación en el espacio, relación que en el genial cuadro del sevillano es invertida dejando al pintor-observador en la posición de su primer plano y, por ello, en parte de su motivo pictórico al tiempo que coloca al espectador en la posición del objeto de su contemplación.

Nos interesa aquí resaltar la necesidad que en sus diversas manifestaciones gráficas muestran estos *vijeros* por fijar en un soporte su experiencia vivencial de una arquitectura visitada. Ya sea por una motivación o por otra, lo cierto es que la experiencia vivida en la arquitectura visitada se intenta plasmar en alguno de esos dibujos. Pero, claro está, paradójicamente deben recurrir de nuevo a la necesaria reducción que supone la elaboración de un dibujo, de un apunte, de un bosquejo o de una imagen fotográfica a partir de la experiencia tridimensional. Es decir, retornar fatalmente a la sombra de la realidad en la que deviene toda manifestación gráfica. Acaso las series de encuadres sucesivos vertebrados por recorridos dibujados en los carnets de Le Corbusier en su viaje iniciático constituyen un intento de trasladar la noción dinámica de su percepción –su concepción de la *promenade architecturale* no es ajena a ello.

Sin embargo, fuera de la anterior clasificación, aún queda un tipo de dibujo más interpretativo y próximo al plano de lo abstracto –entendido como territorio fronterizo entre el lugar visitado, la experiencia fenomenológica y la vivencia personal–. Cuadernos de viaje en los que se intercalan dibujos y textos indistintamente cuyo pretexto es una ciudad o una arquitectura visitadas. En ellos no se pretende tanto representar mediante sistemas proyectivos como narrar las vivencias y evocar las sensaciones y recuerdos que la visita produce en quien dibuja. Por este motivo, lo gráfico no adquiere aquí una vinculación necesariamente figurativa; más bien al contrario, el camino hacia la abstracción resulta más adecuado para evocar estas experiencias vivenciales en contraste con la proyectividad característica del dibujo figurativo. Este es el caso del *Quadern de Montevideo* de Gaspar Jaén¹, un conjunto de dibujos y textos que hacen referencia a las vivencias del arquitecto en su

viaje por varias ciudades entre los años 1994 y 2012; una labor de mestizaje entre la escritura y el dibujo.

Mientras los textos son una verbalización de las impresiones en un lenguaje articulado, las imágenes son más una evocación de algunos aspectos vividos. Por ello constituyen quizás un viaje interior, una narración personal narración de las ciudades visitadas, tanto con referencias a aspectos urbanísticos y de ordenación que a tanto han preocupado a Gaspar Jaén en sus investigaciones durante años que se manifiesta en la recurrente geometrización reticulada, como a vivencias personales.

Tomemos, por ejemplo, dos acuarelas realizadas con motivo de su visita a Marrakech en febrero de 2008. En una doble página –un recurso recurrente en buena parte del cuaderno–, aparecen dos laberintos realizados a partir de unas cenefas geométricas (fig.4). Los laberintos no son idénticos ni simétricos y para contribuir a compensar la repetición del motivo a doble página el color se invierte utilizando en el primero líneas rojas sobre fondo azulado pálido mientras en la segunda página el fondo adquiere un tono anaranjado y las figuras emplean un tono azul similar al de la página anterior. El contraste de estos dos últimos tonos próximos a la complementariedad se atempera gracias a la generosa dilución del pigmento.

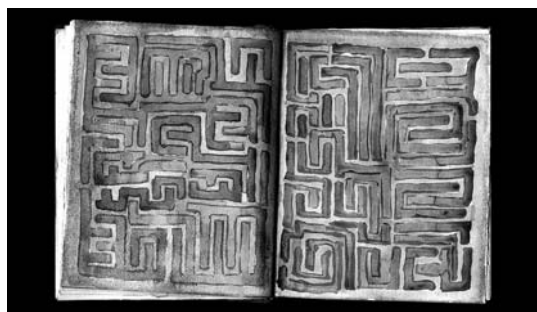


Fig 4. Gaspar Jaén y Urban. *Cuadern de Montevideo*. Marrakech.

Los motivos geométricos evocan, por un lado, la imaginería de la ornamentación de la cultura árabe, ávida de geometría como recurso ornamental a causa de la iconoclasia característica de aquella. Sin embargo, aquí la vivencia personal resulta reveladora de la imagen escogida. Gaspar Jaén comenta cómo durante su estancia, hasta en dos ocasiones distintas se extravió paseando distraidamente por el laberinto de calles de la medina de Marrakech, llegando a so-

licitar ayuda para salir del dédalo de callejuelas. Sorprende, a la vista de la imagen del laberinto escogida, su falta de relación con el trazado irregular propio de una ciudad islámica como Marrakech; algo que no puede ser casual si se considera su dedicación a temas urbanísticos durante los años que ejerció de arquitecto municipal de Elche. Y es aquí donde conviene subrayar el carácter interpretativo de estos dibujos que no tratan, en la mayoría de los casos, de representar fielmente la geometría de la arquitectura visitada sino que establecen conexiones de otro tipo entre el dibujo y su significado. Es evidente que la geometría de ambos laberintos no corresponde al trazado de la ciudad sino más bien a la imagen mental que Gaspar Jaén tiene del laberinto al que asocia el recuerdo de su extravío entre el caserío desordenado de la medina.

En otra de las dobles páginas dedicadas a Marrakech (fig.5) aparecen unas cuadrículas con gamas de colores fríos a la izquierda –verdes y azules verdosos–, y cálidos a la derecha –ocres, marrones y tejas–. Los colores de los motivos geométricos de teselas típicos de su arquitectura de la medina aparecen aquí reinterpretados y clasificados. Lo que en la realidad construida de la arquitectura de Marrakech corresponde a sutiles combinaciones de ocres, pardos, verdes y azules es, en la versión pintada, ordenado con arreglo a una lógica cromática fruto de un orden impuesto mentalmente. Las sutilezas se reservan aquí para los matices tonales entre las familias de fríos y cálidos pero esta nueva agrupación de los colores que, por otro lado, describe motivos dispuestos aleatoriamente, reinterpreta el orden establecido tanto en el plano cromático como en el geométrico. Las finas líneas grisáceas entre los cuadrados de colores pintados parecen sugerir las juntas entre las teselas que, sin embargo, invierten su pertenencia a la familia cromática preestablecida: entre los cuadrados de las tonalidades frías las juntas tienen un matiz rojizo mientras viran hacia tonos azulados entre los cuadrados ocres y marrones. Ecos que se repiten en la visión doble de la página que reúne los colores de la medina reorganizados con criterios personales.

Otra de las cuestiones que parece necesario comentar aquí es el papel que se otorga al tema de la caligrafía y lo que en el dibujo de arquitectura correspondería tradicionalmente con la rotulación. Los años de docencia de Gaspar en Dibujo Técnico Arqui-

tectónico y su interés por el tema de la rotulación aparecen aquí evidenciados de diferentes maneras. Así por ejemplo, en su visita a Bratislava en agosto de 2009, aparece otra doble página dedicada a unos rótulos del Hotel Kiev (fig.6), edificio de la época comunista venido a menos que, según comenta Gaspar Jaén, languidecía tomado por unos *hooligans* ingleses como metáfora de su decadencia. Desde el punto de vista gráfico, los caracteres han tomado un protagonismo para constituirse en composición en sí mismos. Los tonos fríos y un tanto lúgubres parecen expresar aquí el desagrado producido por una compañía no deseada; por otro lado las dos escrituras responden a los diferentes idiomas en los que la capital de Ucrania aparece escrita –rotulada deberíamos más bien decir–, lo que contribuye a la asimetría del conjunto.

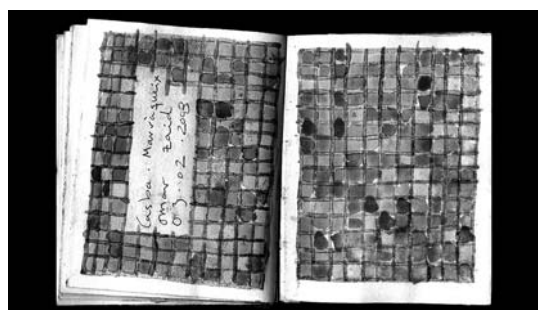


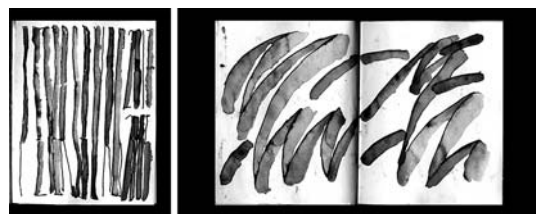
Fig 5. Gaspar Jaén y Urban. *Quadern de Montevideo*. Marrakech.



Fig 6. Gaspar Jaén y Urban. Dibujo del *Quadern de Montevideo*. Bratislava.

Ese interés por la caligrafía y la rotulación es probablemente la razón por la que –alejado de los circuitos turísticos– pidió a un calígrafo árabe de Marrakech dedicado este noble arte –considerado tal en culturas como la árabe, la china o la japonesa– que caligrafiera algunas palabras en su *Quadern de Montevideo*². Para ciudad visitada hay diseñada una portada pres-

tando, en algunos casos, especial interés al tema caligráfico, llegando en ocasiones a supeditar su legibilidad en aras de una mayor expresividad. Tal es el caso de la portada de San Petersburgo en el verano de 2005 (fig.7) en la que, tal vez influenciado por la visita a un museo con piezas constructivistas, la tónica en cuadrícula que se observa en la mayoría las páginas del cuaderno se desdibuja. Esto es mucho más evidente en la siguiente doble página en la que un conjunto de trazos de pincelada generosa y colorida en forma de arco se disponen libremente colonizando las dos páginas con una desinhibición no igualada en el resto del cuaderno que incluye la continuidad del gesto entre las páginas par e impar (fig. 7 bis). Al igual que las páginas sucesivas –reinterpretaciones de cuadros de Malevitch– todas ellas han sido realizadas *a posteriori*, en la intimidad del hotel, según recuerda el propio Gaspar Jaén.



Figs 7 y 7 bis. Gaspar Jaén y Urban. *Quadern de Montevideo*. San Petersburgo.

Es aquí necesario comentar el efecto de dibujar de “memoria” porque resulta significativo en este caso. Dibujar mientras se observa el motivo que se dibuja, ya sea en clave de figuración realista o libremente interpretativa, es una traslación al papel de la sensación que el motivo provoca en el dibujante. No obstante, y de forma inevitable, mientras se dibuja, los trazos que van colonizando el soporte también son objeto de contemplación por parte del dibujante, quien no puede dejar de establecer una relación dialéctica entre el motivo y el dibujo. Ello necesariamente implica que la traslación no es simplemente unidireccional o, para ser más exactos, que aunque el motivo sigue siendo el detonante de todo el proceso, mientras el dibujo fluye de la mano de su autor lo dibujado retroalimenta la labor del dibujante influyendo en su acción. A este fenómeno se ha referido Pareyson (1987,130-131) en términos de formatividad. Es evidente que, a pesar de la retentiva, la influencia de lo dibujado –mientras se dibuja– en el resultado final

es mucho mayor cuando debemos acudir a nuestro recuerdo –siempre difuso e impreciso– que cuando lo hacemos delante de nuestro motivo. Tal vez por ello, el desparpajo que se observa en el mencionado dibujo con aires constructivistas realizado en San Petersburgo (fig.7bis) resulta más significativo que en otros casos. El pretexto constructivista –previsiblemente desinhibido formalmente con los giros y tensiones que caracterizan dicha pintura– mantiene viva su desenvoltura en el recuerdo que de él guarda Gaspar Jaén y, una vez acude a dicho recuerdo para tratar de reproducirlo y trasladarlo a su cuaderno, la rigidez que un intento de copia fiel hubiera podido producir es mitigado por el hecho de no tener delante las medidas y la concreción precisa del original para confrontarlo con el dibujo.

En el fondo, dibujar desde el recuerdo supone un ejercicio de carácter abstractivo, de abstracción de una realidad que necesariamente debe pasar por el tamiz de nuestro cerebro más allá de la percepción. Este proceso está relacionado con el ejercicio de simplificación y de reducción o concreción de la abstracción en general: la búsqueda por despojar a la realidad dibujada de todo vestigio de lo superfluo para llegar a la formulación de lo que es esencial, de lo que a partir de ulteriores simplificaciones dejaría de ser lo que es. Ese camino de la abstracción de progresivo reduccionismo en el detalle tiene distintos estadios; uno de ellos es el de la estilización. Buena muestra de ello podemos encontrarla dentro del *Quadern de Montevideo* en los motivos interpretativos de los bodegones de Morandi que Gaspar Jaén realizó en su visita a Bolonia entre diciembre 2010 y enero de 2011 (fig.8). Las botellas y vasijas estilizadas ordenadas bien de forma apelotonada según el eje vertical y el centro de la composición o bien en organización serial que encontramos en buena parte de los bodegones de Morandi son reinterpretados en todos los casos por Gaspar Jaén como colección, con siluetas que definen la forma –en ocasiones más estilizadas que los originales– sin la menor indicación de su ubicación en el espacio –ni un delante ni un detrás– y flotando en un fondo más o menos neutro, todo lo más con una leve sugerencia de apoyo sobre un plano –más abstracto que concreto– (fig.8).

Sin embargo, en contadas ocasiones, existen también algunas páginas en las que la representación figurativa encuentra acomodo. Entre ellas, las flores

de Ámsterdam –a resguardo de interiores–, con sus colores relativamente brillantes y cálidos contrastan con la narración escrita de un resfriado, fiebre y un frío invernal de la visita a la ciudad que sí encuentra su traslación a los tonos fríos del fondo. Pero es entre las páginas de Malta en donde la relación proyectiva y la figuración se hacen más evidentes (fig.9). Sendas vistas del magnífico puerto natural con numerosas lenguas de agua penetrando en el territorio que tan apropiadas resultaron para la defensa frente a los invasores a lo largo de la historia quedan así retratadas. La condición estratégica de la isla y en especial de su excepcional puerto natural queda plasmada en algunas páginas del cuaderno entre las que destaca a doble página una vista de pájaro del puerto de la Valeta.

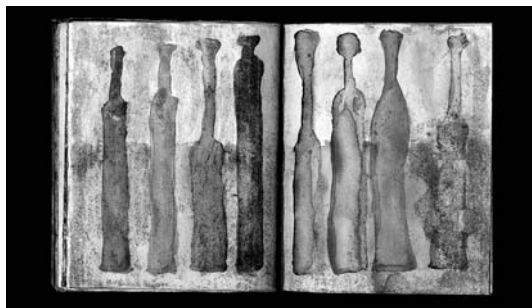


Fig. 8. Gaspar Jaén y Urban. *Quadern de Montevideo*. Bolonia.

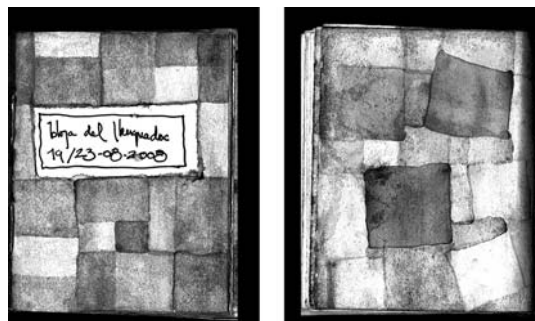


Fig. 9. Gaspar Jaén y Urban. *Quadern de Montevideo*. Malta.

De nuevo, incluso a pesar de la figuración en la elaboración de este pequeño “mapa”, se elude la utilización del dibujo o la representación perspectiva. La proyección a vista de pájaro, revela una voluntad de recurrir a una representación más abstracta que la que correspondería a un apunte del puerto en perspectiva. Las proporciones de las respectivas lenguas de mar y tierra en las dos acuarelas con el mismo motivo y limitadas cromáticamente a un azul ultramar y a un tono sepia varían entre sí. El hecho de que la

de la página impar, presumiblemente realizada después de la de la página anterior, se corresponda más fielmente con la verdadera geometría de la cartografía del lugar sugiere que dichas acuarelas se realizaron a partir del visionado de algún mapa o guía de la misma. Pero ¿por qué representar una cartografía de forma imprecisa si no es como parte de la narración de la vivencia y las particulares cualidades del lugar sin importar tanto la precisión proyectiva? En efecto, todo el *Quadern de Montevideo* es un trabajo a caballo entre un cuaderno de bitácora, un diario y un cuaderno de viaje de un arquitecto.

Respecto de la técnica empleada también resulta conveniente hacer algunas observaciones que tienen sus implicaciones en el resultado final. En comparación con los distintos dibujos de viaje al uso comentados en la introducción de este texto para el carácter abstractivo del *Quadern de Montevideo* parece más apropiada la sustitución de los dibujos de línea por el uso extensivo de la acuarela directamente aplicada con el pincel que sólo en contadas ocasiones –tres páginas en Bucarest, una en Palermo y otra en San Petersburgo (fig.7bis) de un total de 183– parece haber sido previamente dirigida por un trazo de línea. El propio cuaderno, una encuadernación en tapa dura hecha a mano con papel reciclado, influye en la textura de la acuarela que queda granulada a consecuencia de la calidad del papel y la acumulación del pigmento formando una textura punteada. Por otro lado, la utilización de colores agrisados y pigmento bastante diluido también caracterizan el aspecto general del cuaderno que, a veces –a tenor de los textos que se incluyen– adquieren una luminosidad y cromaticidad más brillante coincidiendo con estados de ánimo más alegres de su autor. Las analogías con los colores cálidos y los contrastes más brillantes parecen evidenciar la relación entre el uso del color y los estados de ánimo de forma clara, una relación psicológica del color que ha sido piedra de toque desde la pintura impresionista (Gage 2006). Alegría reflejada en las acuarelas de colores más cálidos y brillantes como los tonos rosas y anaranjados típicos de Toulouse –capital mítica de Occitania de valor simbólico para el autor a la que se refiere como Tolosa del Llenguadoc– que incluso traspasa el ámbito cromático transgrediendo la rigidez de la trama ortogonal en el caso de Colonia, visitada en un ambiente festivo en los meses de estío (figs.10y10bis).



Figs 10 y 10 bis. Gaspar Jaén y Urban. *Quadern de Montevideo*. Toulouse y Colonia.

La necesidad de recurrir a lo gráfico como contrapunto a la narración textual, en las medidas, en las anotaciones o en las descripciones de realidades físicas vinculadas a las vivencias que se ha tenido de ellas abunda en la idea inicial de la herramienta gráfica empleada por los arquitectos en sus viajes como recurso insustituible en la evocación, representación o narración de la experiencia fenomenológica de la arquitectura que –aun siendo irrenunciable– se ve amparada por lo gráfico cuando la narración textual resulta insuficiente. Así, los arquitectos han empleado todo tipo de dibujos de viaje desde los cuadernos de Villard d' Honnecourt (Moneo 2006, 20) con fines y medios muy diversos pero que constituyen el esfuerzo del arquitecto por registrar la experiencia vital en su dimensión arquitectónica más memorable.

Referencias

- ARNHEIM, Rudolf. [1954]2005. *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial. Madrid.
- CALDUCH, Juan. 2011. *Le Corbusier en Pompeya. El viaje iniciático*. En *Le Corbusier, mensaje en una botella*. CTA. Alicante. islámico y el mundo cristiano". *Entremons*, 2:1-28.
- FRAMPTON, Kenneth. [1981]1987. *Historia crítica de la arquitectura*. G.Gili. Barcelona.
- FOUCAULT, Michel. [1966] 1968. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. Argentina.
- GAGE, John. 2006. *Colour in art*. Ed. Thames and Hudson world of art. Londres.
- LE CORBUSIER, [1966]1984. *El viaje a Oriente*. C.O.A.A.T. Murcia.
- MONEO, Rafael. 2006. "Idear, Representar, Construir". En *Debates. XI Congreso Internacional EGA*. Universidad de Sevilla, 17-44.

- MONTES SERRANO, Carlos. 2005. "Louis Kahn en la costa de Amalfi (1929)". *RA-Revista de Arquitectura*, 7:19-30.
- PAREYSON, Luigi. [1966]1987. *Conversaciones de Estética*. Ed. Antonio Machado-Visor. Madrid.
- PALLASMAA, Juhani. [2005] 2006. *Los ojos de la piel*. G.Gili. Barcelona.
- PIRANESI, Gian B. [1761]1998. "De la magnificencia y la arquitectura de los romanos". En CALATRAVA, Juan (ed.) *Giovanni Battista Piranesi*, 75-165. Akal. Madrid.
- RODRÍGUEZ, Delfin. (Ed.) 2011. *Arquitecturas pintadas. Del renacimiento al siglo XVIII*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid.
- SEGUÍ, Javier. 1996. Prólogo. En Ángela García *et.al.* *El Boceto*. U.P.V. Valencia.

Notas

- 1 He tenido acceso al material inédito de dicho cuaderno que el profesor Gaspar Jaén, Profesor Titular de Dibujo Arquitectónico de la Universidad de Alicante, ha tenido la amabilidad de facilitarme y que había sido expuesto en la Sala Aifos en febrero de 2013. Quiero agradecer la deferencia de su invitación para abordar este tema con motivo del XV Congreso EGA, relacionado temáticamente con los dibujos de viaje de arquitectura, así como su colaboración en la descripción de vivencias y anécdotas que sin duda han contribuido a esclarecer las relaciones entre éstas, los dibujos y los textos.
- 2 El nombre del cuaderno corresponde a su adquisición en Montevideo el primero de los viajes a los que sirve de soporte.

Carlos L. Marcos, es Arquitecto (1994) y Doctor en Proyectos de Arquitectura (2009) por la E.T.S.A. de Madrid (UPM); ha desarrollado su actividad docente y de investigación desde el año 1996 en la Universidad de Alicante, en la Universidad Politécnica de Madrid y en la Universidad Alfonso X el Sabio, compaginando dicha actividad con el ejercicio libre de la profesión y con la pintura. Es miembro del Consejo de Redacción de la Revista EGA, publica asiduamente en revistas especializadas, participa regularmente como autor y como peer reviewer en congresos internacionales, y actualmente coordina una Red de Investigación en docencia E.E.E.S. carlos.marcos@ua.es