

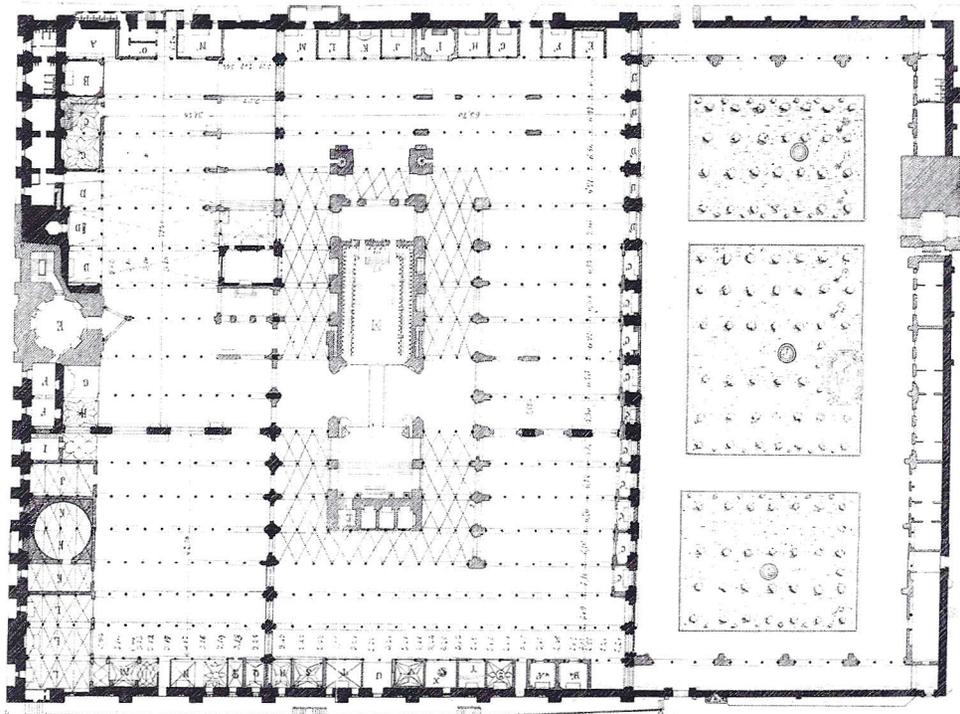


LOS DIBUJOS DE RICARDO VELÁZQUEZ Y DE ANTONIO FLÓREZ PARA LA MEZQUITA DE CÓRDOBA

Carlos de San Antonio Gómez



Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923) y después Antonio Flórez Urdapilleta (1877-1941), fueron los primeros arquitectos conservadores de la Mezquita-Catedral de Córdoba. Les unía la amistad y la admiración propia del discípulo respecto del maestro, además de su pertenencia a la Institución Libre de Enseñanza. Los dos son considerados como poseedores de la técnica más refinada del dibujo arquitectónico que practicaron con gran fruición y notable éxito. Los dos fueron catedráticos de la Escuela de Arquitectura de Madrid: Velázquez, de *Historia de la Arquitectura y Copia de conjuntos arquitectónicos*, y Flórez de *Copia de elementos ornamentales*, asignaturas ambas con un claro perfil histórico-gráfico. Esta unidad entre historia y dibujo, se conjugó en los dos arquitectos tanto en su actividad docente, a través de los dibujos de los monumentos y de los llamados “cachos” (trozos de los detalles ornamentales), cuanto en su práctica profesional como conservadores o restauradores. Historia y dibujo, son así, dos caras de la misma moneda, puesto que a través del dibujo se conoce la historia y desde la historia se practica el dibujo.



Velázquez fue maestro de muchas promociones de arquitectos, a los que supo inocular el gusto por el dibujo, mediante el encuentro directo con los monumentos en los viajes de estudio que organizaba. Sus excelentes cualidades para el dibujo de arquitectura, quedaron de manifiesto, ya desde los comienzos de su larga carrera allá por el año 1863, cuando el arquitecto Laviña le contrató como delineante en las obras

1. Ricardo Velázquez Bosco, 1900.
2. Antonio Flórez Urdapilleta, 1915.
3. Planta de la Mezquita-Catedral de Córdoba. R. Velázquez. 1891.



1 / Los dibujos han sido publicados en NAVASCUES PALACIO, PEDRO. "Las fachadas de la catedral de León" en *Estudios Pro Arte*, n.9, enero-marzo, 1977, p. 57. También en BALDELLOU SANTIOLARIA, MIGUEL ÁNGEL, *Ricardo Velázquez Bosco*. Catálogo de la Exposición del mismo nombre, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 42-44.

2 / Parte de los dibujos del viaje han sido publicados por BALDELLOU SANTIOLARIA, MIGUEL ÁNGEL, *Ricardo Velázquez Bosco*, op. cit., pp. 50-53.

3 / GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, JAVIER. "El período de pensionado de Antonio Flórez en Roma y la formación del arquitecto", en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, p. 45.

4 / RUIZ CABRERO, GABRIEL. "Dibujo y pensamiento. Flórez en la Mezquita", en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, p.158.

5 / Véase al respecto, ALMAGRO GUIBÉA, ANTONIO, *Levantamiento arquitectónico*, Universidad de Granada, Granada, 2004, p. 19.

6 / *Carta del levantamiento arquitectónico*. Documento redactado en 1998 por una serie de expertos de Italia, Francia y España. Ha sido publicado en su versión española en ALMAGRO GUIBÉA, ANTONIO, *Levantamiento...* op. cit., p. 21.

de restauración de la catedral de León. Velázquez hizo unos magníficos dibujos de la planta, las fachadas y las secciones 1. En 1870, recibió el encargo de realizar los dibujos para los *Monumentos arquitectónicos de España*. Al año siguiente, se embarcó en la fragata *Arapiles* junto a un grupo de arqueólogos, en una expedición científica por Grecia, Turquía y Asia Menor. Tuvo la ocasión de dibujar los grandes monumentos helénicos y la planta de la Mezquita de Damasco, lo que sin duda fue algo premonitorio de su posterior trabajo en la Mezquita de Córdoba 2.

Entre sus alumnos más aventajados, en cuanto a la destreza del lenguaje gráfico, figura Antonio Flórez. Acabada la carrera en 1903, obtuvo el pensionado de Roma (1904-1908), en el que ahondaría en este aspecto de su formación como arquitecto. Los trabajos gráficos —o envíos a la Academia— de los pensionados, trataban por lo general de los "monumentos de la Antigüedad clásica o del Medioevo, y consistían en estudios, análisis, y detalles previos al levantamiento de un edificio completo; luego, la restauración de un monumento, y, por último, como trabajo final, la ideación de un proyecto propio" 3. Entre otros envíos tenemos: el levantamiento de la Basílica de San Marcos de Venecia, que forman una serie de magníficas acuarelas que abarcan desde vistas generales a pequeños detalles del edificio; y el proyecto de restauración del Teatro de Taormina, en Sicilia, que le valió la Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1908, con unas bellísimas acuarelas que entonces fueron muy alabadas.

Las excelentes cualidades para el dibujo de Velázquez y de Flórez, les fue-

ron fundamentalmente útiles en su vida profesional. Su faceta de dibujantes, siempre estuvo presente tanto en su trabajo de arquitecto, como en el de restaurador y, en todo caso, esa herramienta gráfica la dominaron con rara destreza, especialmente en su tarea de restauradores de la Mezquita de Córdoba.

En este momento no se trata de estudiar las restauraciones que en la Mezquita hicieron estos arquitectos, sino de analizar sus dibujos de la Fachada de Almanzor y de la Capilla de Villaviciosa, que fueron los dos proyectos en los que Flórez colaboró con Velázquez. Como luego veremos, esos dibujos de Flórez son los levantamientos previos a los proyectos de restauración que redactó Velázquez para esos lugares. Es más, como ha señalado Ruiz Cabrero, los dibujos de Velázquez están calcados de los de Flórez 4.

El primer levantamiento de la Mezquita-Catedral

La palabra *levantamiento* referida a la arquitectura, no tiene en el idioma español y, por tanto, en el lenguaje común, el significado que se le reconoce en otros idiomas. No tenemos una palabra equivalente en su significado al *relievo* italiano, al *relevé* francés, al *survey* inglés o al *bauforschungen* alemán. No obstante, la expresión *levantamiento arquitectónico*, cada vez más va acercándose al concepto expresado en esos términos 5. Entendemos por *levantamiento arquitectónico* "la forma primigenia de conocimiento y, por lo tanto, el conjunto de operaciones, de medidas y de análisis necesarios para comprender y documentar un bien arquitectónico en su configuración com-

pleta, en sus características dimensionales y métricas, en su complejidad histórica, en sus características estructurales y constructivas, así como en las formales y funcionales" 6.

El levantamiento arquitectónico tuvo su origen en el Renacimiento por el interés que despertaban las ruinas romanas, y por la necesidad de aprender en ellas los cánones de la arquitectura clásica. Durante el siglo XVI se midieron y dibujaron muchos de esos restos arqueológicos. La mayoría de las veces los levantamientos no tenían demasiado rigor, hasta que Antonio da Sangallo el Joven empezó a acotar sus croquis. Desde entonces los tratados de arquitectura incluirán los planos de los edificios más conocidos de la Antigüedad.

En el barroco, se hicieron levantamientos arquitectónicos con intención divulgativa, favorecida por el desarrollo de la imprenta, el progreso de la técnica del grabado y la mayor precisión en el empleo de los instrumentos gráficos convencionales. En la segunda mitad del XVIII, se produjeron innumerables estampas de los planos de los principales monumentos de la época y de periodos anteriores. Fue una costumbre muy difundida que ejerció un notable estímulo en la actividad documental del siglo XIX. Precisamente fue en el XVIII, gracias a la difusión por parte de Carlos III de los estudios de las excavaciones de Pompeya y Herculano, cuando en España se plantea la necesidad de llevar a cabo levantamientos y estudios de la antigüedad. En ello tuvo que ver José de Hermosilla, pensionado en Roma, con sus levantamientos del Campidoglio. Hermosilla defendía que el estudio de la arquitectura clásica debía basarse en el análisis y medi-



7 / Véase SAMBRICIO, CARLOS, *La arquitectura española de la Ilustración*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1986, p. 16.

8 / Véase RODRÍGUEZ RUÍZ, DELFIN, *Las antigüedades árabes de España*, Fundación Cultural COAM, Madrid, 1992.

9 / *Ibidem*, p. 113.

10 / *Ibidem*, pp. 191-201.

11 / Sobre esta cuestión, véase SAN ANTONIO GÓMEZ, CARLOS DE, *El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis: 1874-1918*. Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, Madrid, 1998, pp.108-109.

12 / SAINZ, JORGE, *El dibujo de arquitectura*, Nerea, Madrid, 1990, p. 94.

ción de estos edificios, enfrentándose así a los que sólo los conocen por estampas o libros de viaje 7. Tuvo ocasión de desarrollar estas ideas con el encargo que recibió, a su vuelta a Madrid, de levantar los planos de El Escorial y, pocos años más tarde, con el estudio arquitectónico sobre las antigüedades árabes de Córdoba y Granada.

Por iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes, Hermosilla con Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, emprendieron un análisis exhaustivo, primero, de la arquitectura árabe granadina y, después, de la cordobesa. Los dibujos, estampas y textos que se elaboraron conforman *Las antigüedades árabes de España*, que muestran esa arquitectura desde la óptica de su formación vitruviana, que nada tiene que ver con los posteriores *revival* árabes propios del romanticismo. El estudio pormenorizado de esos documentos se debe a Delfín Rodríguez 8.

En un principio, los planes de la Academia se limitaban al estudio de la Alhambra de Granada y de otros edificios de esa ciudad. Sin embargo, para aprovechar ese viaje arquitectónico de Hermosilla, Villanueva y Arnal, se amplió el trabajo con el ambicioso propósito de elaborar una colección de monumentos de España. El encargo que recibió Hermosilla para Córdoba era dibujar “las Antigüedades Araves que allí encuentre en inteligencia de que se han de unir â la coleccion de los Palacios de Granada”. Después de la experiencia granadina, la impresión que a Hermosilla le produjo el conjunto formado por la Mezquita-Catedral, es la de ser un edificio en el que “ay poco arabe puro”, debido a que se trata de una construcción “compuesta de

varios fragmentos y ruinas”, de tal forma que “ni bien es Arabe, ni bien Gótica, ni bien Romana” 9.

Téngase en cuenta que tras esa rotunda afirmación de Hermosilla, se esconde la sorpresa de comprobar cómo los supuestos cánones de la arquitectura árabe granadina no se cumplen en la Mezquita cordobesa. En efecto, Hermosilla investigó los elementos normativos de la arquitectura árabe –mejor si la llamamos nazarí– en los que encuentra unas proporciones, una forma de componer y unos órdenes. Ese estudio parte del prejuicio de concebir esta arquitectura en relación con los principios del clasicismo.

El proceso que sigue Hermosilla para el levantamiento de la Mezquita es, en primer lugar, dibujar la planta del edificio “tal como se halla”; en otro plano, tal “como estaba” antes de construir el crucero de la Catedral; y en tercer lugar, un “perfil por cualquiera de las Naves”. De esta forma, dice Hermosilla, “con tres papeles se demuestra toda la Iglesia sin faltar cosa alguna”. No se plantea dibujar ninguna fachada “porque todo el recinto de la cathedral es como el de una fortaleza antigua”. No obstante, Hermosilla hizo una perspectiva que ilustraba el trabajo, y Juan de Villanueva una vista lejana de la Mezquita. Los autores de los planos, fechados en 1767 y grabados y publicados en 1804, son 10:

- Dibujo de la planta “al presente”, con el crucero de la Catedral, J. P. Arnal.
- Dibujo de la planta “como estaba en tiempo de los moros”, J. P. Arnal.
- Dibujo de dos secciones de la Mezquita y Catedral, de J. de Villanueva.

Levantamientos de la Mezquita de Velázquez y de Flórez: contexto histórico

El nombramiento de Velázquez Bosco como arquitecto conservador de la Mezquita, es la cumbre de un proceso de concienciación hacia ese monumento iniciada en el romanticismo que lleva a que, por fin, el Estado asuma sus responsabilidades en su conservación. En esa toma de posición por parte del Estado, mucho tuvo que ver la costumbre que tomó cuerpo en el último tercio del siglo XIX entre arquitectos, artistas e intelectuales, de viajar por España para conocer sus ciudades y monumentos. Esa práctica fue difundida por la Institución Libre de Enseñanza como uno de tantos elementos innovadores de su metodología pedagógica 11.

Esas visitas contribuyeron al conocimiento del legado arquitectónico y a la catalogación y restauración de los monumentos, por lo que fue necesario perfeccionar la técnica del levantamiento de edificios incorporando a la representación el color y las sombras. En ello destacaron los pensionados en Roma con los levantamientos de los diversos edificios de la antigua Urbe. Esos magníficos dibujos “tenían, aparte de su finalidad exclusivamente documental, la misión de servir de base para la reconstrucción gráfica de las ruinas antiguas, por lo cual hacían hincapié en su fidelidad a la realidad, no solamente en cuanto a la regularidad o irregularidad geométrica del trazado, sino también en lo que refiere a las diferencias de textura y color de los diversos materiales” 12. En esta línea están los levantamientos que Velázquez hizo de la Catedral de León y de los



13 / Sobre la búsqueda de un *estilo español*, véase, SAN ANTONIO GÓMEZ, CARLOS DE, *20 años de arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*. Consejería de Educación. Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, pp.109-169 y 255-286.

14 / TORRES BALBAS, LEOPOLDO, "Mientras labran los sillares", *Arquitectura*, Junio de 1918, p. 34

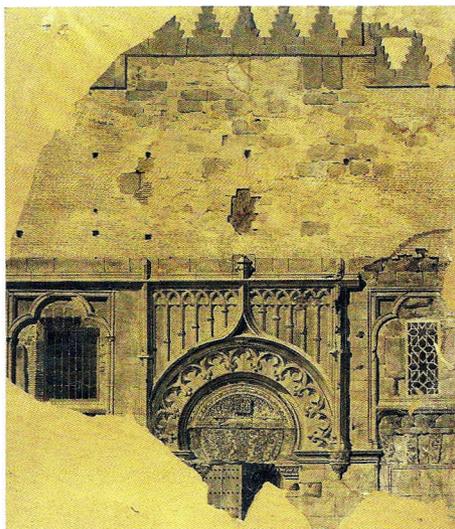
15 / TORRES BALBAS, LEOPOLDO, "Rincones inéditos de antigua arquitectura española", *Arquitectura*, Septiembre de 1919, p. 249.

16 / GÓMEZ MORENO, MANUEL, "La civilización árabe y sus monumentos en España", *Arquitectura*, Noviembre de 1919, p. 310.

monumentos de la Grecia clásica, los de Flórez en su pensionado de Roma y, también, los que ambos hicieron para la Mezquita de Córdoba. Los espléndidos dibujos de Velázquez y de Flórez para la Mezquita no tienen una finalidad estética en sí misma, son documentos de los sucesivos proyectos de restauración o de conservación.

Por otra parte, también favoreció la toma de conciencia –tanto por parte del Estado como de las diversas esferas de la intelectualidad española– sobre la necesidad de conservar los antiguos monumentos, la difusión de los estilos históricos que, a finales del siglo XIX y primer cuarto del XX, tuvieron lugar en España. Esa difusión se orientaba fundamentalmente a la búsqueda de un *estilo español*, polémica surgida entre los arquitectos de esa época, que les lleva a considerar como estilos genuinamente españoles: el barroco, el mudéjar y el plateresco 13. Nuestros arquitectos no tuvieron más remedio que estudiar esos monumentos para poder reproducir sus elementos.

Así en 1918, Torres Balbás, proponía a los jóvenes arquitectos, estudiar "la arquitectura de nuestro país recorriendo sus ciudades, pueblos y campos, analizando, midiendo, dibujando los viejos edificios de todos los tiempos, (los monumentales y los modestos de la arquitectura popular) en cuyas formas se va perpetuando una secular tradición y en la que podemos percibir mejor el espíritu constructivo de nuestra raza" 14. Torres Balbás recomienda a los jóvenes arquitectos recorrer el país, no con espíritu de erudito chamarilero sino de analista sagaz que penetre en la esencia del paisaje y los monumentos.



4. Puerta de San Miguel en la Fachada de Almanzor. A. Flórez. 1903.

5. (pag. siguiente) Puerta de San Sebastián en la Fachada de Almanzor. A. Flórez. 1903.

En septiembre de 1919, Torres Balbás animaba a vagar sin rumbo, sin guía, por las callejuelas de una villa olvidada en busca de edificios sin nombre para aprender en ellos la armonía del conjunto. Torres Balbás daba una lista con los edificios que él considera más representativos de la historia de nuestra arquitectura: el Palacio de Monterrey de Salamanca, el Ayuntamiento de Sevilla, San Vicente de Ávila, San Juan de los Reyes de Toledo, San Pablo y San Gregorio de Valladolid, La Lonja de Valencia y la Mezquita de Córdoba 15.

En ese mismo año, Gómez Moreno decía, que de todas las invasiones extranjeras, la que más perdura y la más fecunda es la árabe porque es la más afín al carácter orientalizador español. La civilización árabe –decía– produjo su joya de más esplendor en la Mezquita de Córdoba que es paradigma del *orientalismo* que caracteriza lo español. "Con la Mezquita de Abderrahman I, que llena todo un siglo de arte español, quedaron echados los cimientos de la nueva arquitectura islámica occidental" 16.

En este contexto hay que entender, por tanto, las intervenciones de Velázquez y de Flórez. Velázquez se hace cargo de la restauración de la Mezquita en 1887. Desde 1891 en que presenta su primer proyecto de restauración, hasta su muerte en 1923, pasaron treinta y dos años de primorosa dedicación al monumento. En ese mismo año, le sustituyó An-

tonio Flórez, que ya conocía los trabajos desarrollados en la Mezquita por haber colaborado con él en su etapa de estudiante allá por el año 1903. Flórez fue conservador de la Mezquita hasta 1939 en que fue destituido de su cargo.

Los dibujos de Flórez y los planos de Velázquez para la Fachada de Almanzor y la Capilla de Villaviciosa

Entre los primeros trabajos de restauración de la Mezquita-Catedral, destacan por su importancia la Fachada de Almanzor y la Capilla de Villaviciosa. En este artículo nos proponemos analizar los dibujos que ambos arquitectos hicieron de la Fachada y de la Capilla, que, como hemos dicho, fueron los dos proyectos en los que ambos colaboraron. Es necesario advertir, antes de seguir adelante, que los dibujos de Flórez están íntimamente ligados a los de Velázquez. Como se verá, los de Flórez son estudios previos que, en cierta manera, certifican el estado en el que esas dos partes del edificio se encontraban en 1903. Los de Velázquez, son los planos de los proyectos de restauración de esos elementos.

Este hecho en sí, determina la diferencia de unos y de otros. Los de Flórez, *sustituyen* o evocan lo representado, con el fin de *describir* la situación real en esos dos casos concretos: la Fachada de Almanzor y la Capilla de Villaviciosa. Para ello, busca el mayor realismo o *parecido* con el modelo, lo cual supone la máxima adecuación con lo representado. Es lo que Gombrich llamaría el paradigma del *espejo*, en contraposición con el del *mapa* 17, categorías ambas con las que clasificaba





17 / GOMBRICH, ERNST H., *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Madrid, 1987. pp. 163 y ss.

18 / Sobre la representación gráfica, véase, SAN ANTONIO GÓMEZ, CARLOS DE, *La representación gráfica: Historiografía y contemporaneidad de un concepto*, Actas del VII Congreso INGEGRAF, Tomo II, Vigo, 1995, pp. 119 a 137.

19 / MONTES SERRANO, CARLOS, *Dibujo y realidad*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1990. p. 14.

20 / RUIZ CABREDO, GABRIEL, "Dibujo y pensamiento. Flórez en la Mezquita", en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, p. 163.

las imágenes del arte occidental. A las primeras, llamaba *realistas*, y a las segundas, *conceptuales* 18. Aunque estos paradigmas son muy extremos, permiten aclarar conceptos ambiguos, puesto que no existe una frontera nítida entre ambas imágenes o dibujos.

La imagen del *espejo* es, por tanto, realista, figurativa, busca parecidos y apariencias, y provoca en el espectador una realidad casi imposible de refutar. Los dibujos de Flórez, siguen a la perfección ese paradigma del *espejo*, que también podríamos llamar *fotográfico*. Son realistas, buscan conseguir esa misma impresión, con "una serie de efectos ilusionistas, basados en el dibujo de las apariencias, capaces de provocar en el contemplador una perfecta simulación de la realidad" 19.

Esto se manifiesta en sus dibujos de la Puertas de San Miguel (fig. 4) y de San Sebastián (fig. 5), en la Fachada de Almanzor; y en el de la Puerta de Al-Hákem II (fig. 6), con los desvanecidos, las gradaciones de color, las sombras propias o arrojadas, etc... En este punto, cabría preguntarse por qué hacer unos dibujos tan realistas si ya entonces la técnica fotográfica estaba muy desarrollada. Fotografías hicieron, pero los dibujos las aventajan en el dramatismo, en la descripción del estado de semirruina de las puertas. Aportan una visión más arquitectónica y, por tanto, más útil para el postrer proyecto de restauración de Velázquez. También, un conocimiento más exhaustivo, porque *dibujar es conocer*. Para llegar a conocer algo con precisión, lo mejor es dibujarlo, lo cual implica tocarlo y medirlo, ya que "lo que el ojo del artista ve, lo que la mano delinea y da color, muestra lo que la razón entiende" 20.

El conocimiento gráfico es fundamental para el conocimiento real del objeto arquitectónico. Los materiales se conocen mejor si se dibujan. Las irregularidades de los enfoscados envejecidos, los matices del color del ladrillo, las oquedades de la piedra e, incluso, la pátina del tiempo, se conocen si se dibujan y no simplemente si se fotografían aunque sea a corta distancia. Esta es la razón de los dibujos de Flórez, que tienen un valor pictórico añadido al simplemente descriptivo. Llama la atención la perfección técnica del joven Flórez que, en ese momento -1903-, tenía 26 años y acababa de terminar sus estudios de Arquitectura.

Los dibujos de Velázquez, como documentos de sendos proyectos de restauración, son técnicos, aunque no exentos del preciosismo con el que acostumbraba dibujar sus planos. Según la clasificación de Gombrich, serían imágenes *conceptuales*, propias de lo que él llama paradigma del *mapa*. La imagen del *mapa* es convencional, codificada, evita las apariencias, y exige un control racional y lógico de la forma. En el mapa, todo son convenciones aunque no arbitrarias: existe una equivalencia perfecta de tamaños, medidas, distribución de espacios, etc., entre la representación y la realidad; equivalencia que permite -con el uso de la escala- la perfecta restitución de la realidad a partir del dibujo.

Esas convenciones son las propias de la normalización del dibujo técnico, como, por ejemplo, el grosor de las líneas, el rayado de las secciones de los muros (fig. 17), las líneas que simulan la sombra de las columnas (fig. 15), y la diferencia de colores para representar la obra antigua y la nueva. Así, el estado

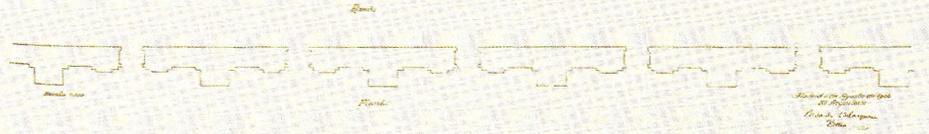
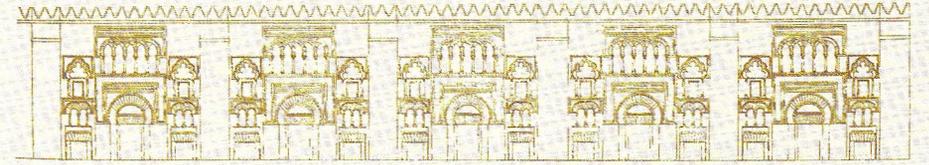
actual de una construcción se dibuja en negro, mientras que la parte añadida en la restauración, que antes estaba perdida, se dibuja en rojo (fig. 9) y (fig. 15).

Sin embargo, en el plano, no todo se codifica; existe una voluntaria abstracción u omisión de los accidentes más secundarios y de las circunstancias menos relevantes. Esta abstracción selectiva -por medio de la codificación- permite una transmisión más eficaz de ciertos significados (tamaño, disposición, etc.); aunque se deban sacrificar otras circunstancias que, si fueran representadas, podrían ocasionar un error, o ambigüedad en la interpretación de la imagen como podrían ser las pequeñas oquedades de los mármoles, las imperfecciones en el corte de los sillares, aspectos que sí se contemplan en los dibujos más realistas de Flórez. Hay, por tanto, una primacía de la *funcionalidad* frente a la *verosimilitud* o al dibujo de las apariencias. De ahí que las representaciones planimétricas hayan evolucionado, en aras de un mayor rigorismo científico, desde una pérdida de los aspectos o recursos más realistas, en favor de otros más abstractos o convencionales.

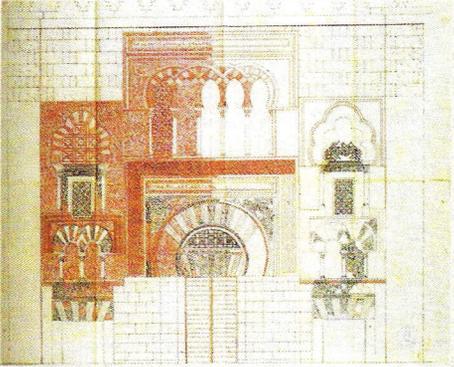
La imagen *conceptual* de un plano cumple, por tanto, con su fin al ofrecer una descripción de un objeto sin ningún tipo de ambigüedad. Estas imágenes, a través de convencionalismos inequívocos, consiguen captar el significado de lo representado, pero no pretenden ser una reproducción totalmente fidedigna de la realidad. La imagen *realista*, por el contrario, también ofrece una información de la realidad pero pretende que sea a través de la descripción de las apariencias naturales y visuales de los objetos representados. Aparece entonces, en estas imágenes, la



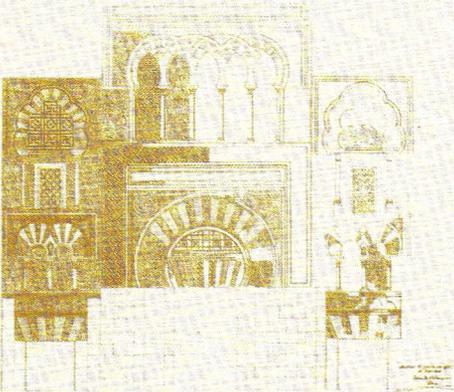
6



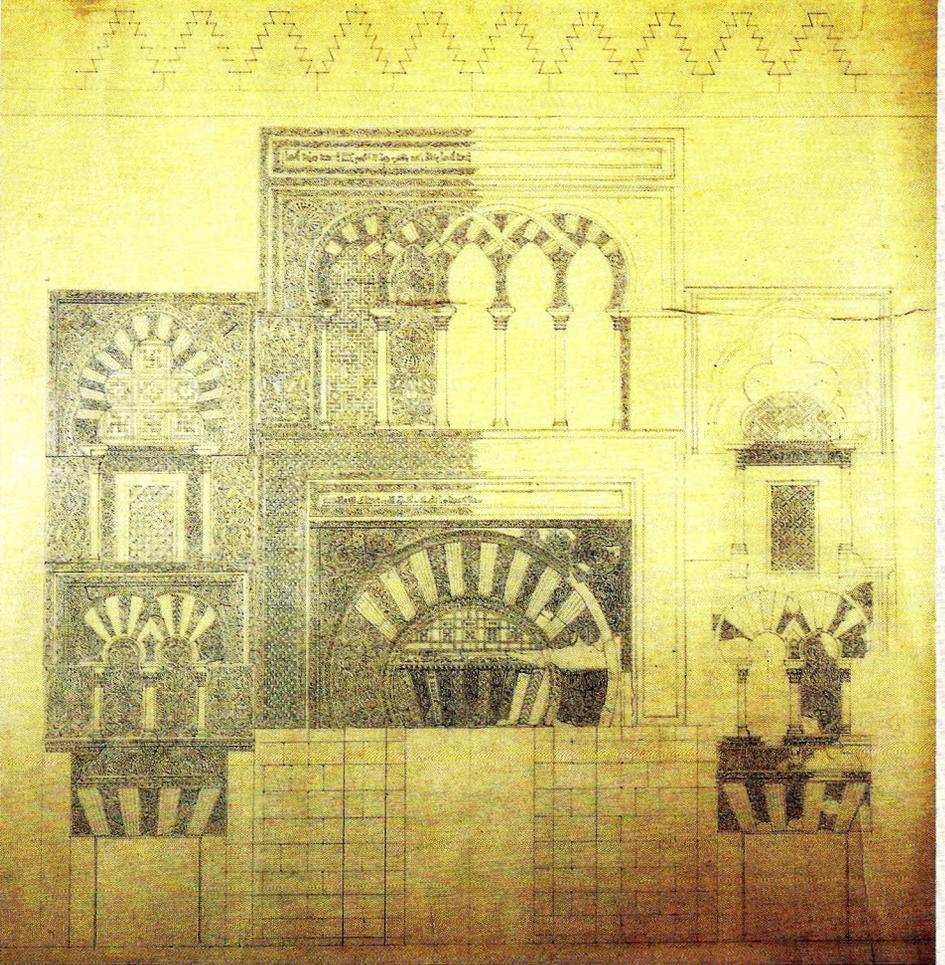
7



9



10



8



- 6. Puerta de Al-Hákem II. A. Flórez. 1903.
- 7. Fachada de Almanzor completa. R. Velázquez. 1908.
- 8. Puerta de la Fachada de Almanzor. A. Flórez. 1903.
- 9. Puerta de la Fachada de Almanzor. R. Velázquez. 1908.
- 10. Puerta de la Fachada de Almanzor. R. Velázquez. 1913.

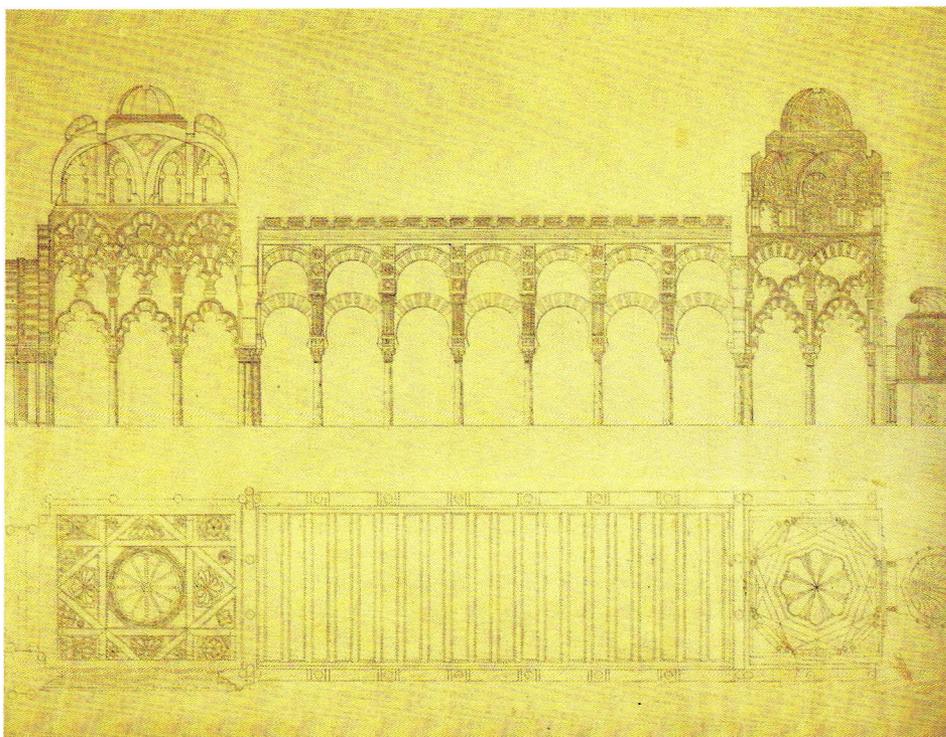
- 11. Capilla de Villaviciosa y el Mihrab. A. Flórez. 1903.
- 12. Capilla de Villaviciosa y el Mihrab. Velázquez. 1903.

paradoja de la ambigüedad, al intentar representar cualidades tales como el color, la profundidad, el espacio o el ambiente; lo que exige del espectador capacidad para captar el significado de lo representado ya que, como es natural, el artista oculta unos aspectos de la realidad para enfatizar otros.

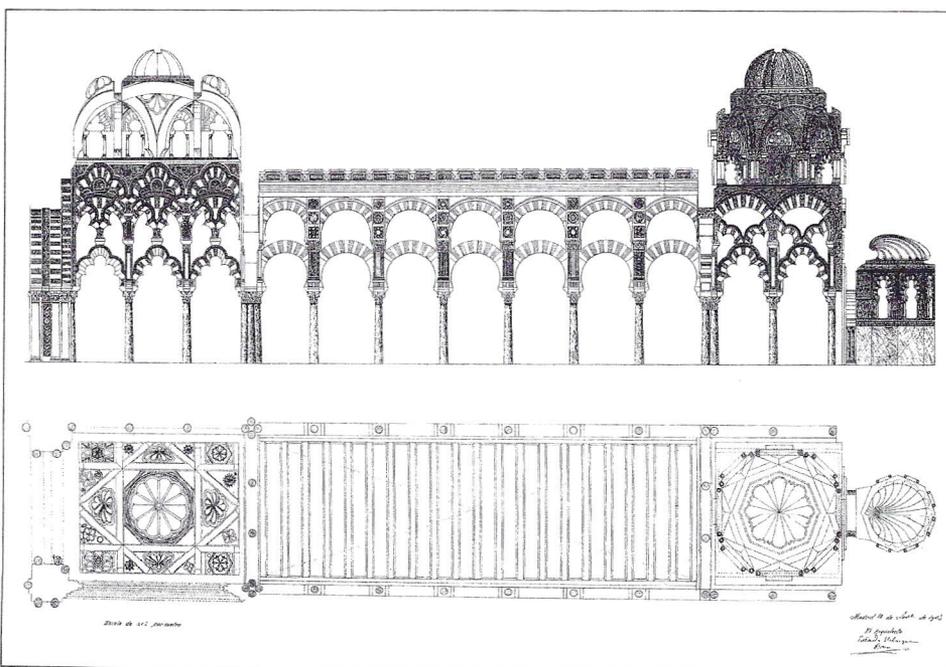
Pasemos ahora a situar en paralelo los dibujos de Flórez y de Velázquez para comprobar su perfecta dependencia. Para ello, revisemos por separado cada intervención.

1. La Fachada de Almanzor

Los citados dibujos que Flórez hizo en 1903 para las Puertas de San Miguel (fig. 4), y de Sebastián (fig. 5), en la Fachada de Almanzor, fueron los levantamientos previos al proyecto que presentó Velázquez para esta fachada en 1908. Hay que recordar que la decoración de las puertas había desaparecido en el transcurso de los años bajo múltiples capas de revoco. Al levantar éste, aparecieron restos que servirían de guía para recomponer lo que Velázquez supuso que debería haber sido la decoración original. El alzado que Velázquez proponía (fig. 7) era repetitivo y con idéntica composición para todas las puertas existentes, diferenciándolas únicamente en algunos detalles decorativos. Como muestra genérica para todas las demás, y a partir de otro dibujo de Flórez de 1903 (fig. 8), dibujó, en 1908, una de ellas (fig. 9). En este dibujo aparece en color negro los exiguos restos de decoración existente y, en rojo, la nueva decoración propuesta a partir de esos y otros restos. Más tarde, en 1913, dibujaría otra de las puertas (fig. 10).

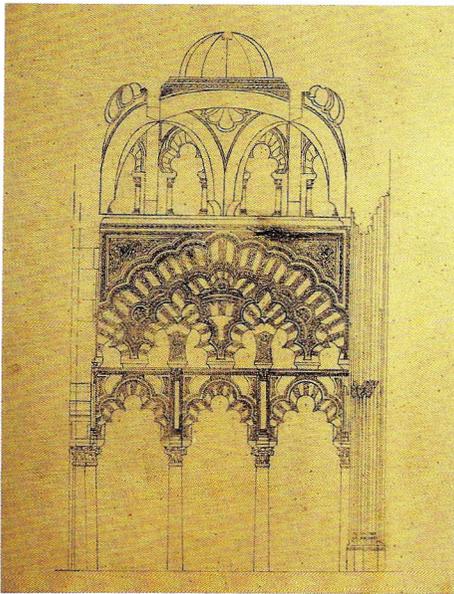


11

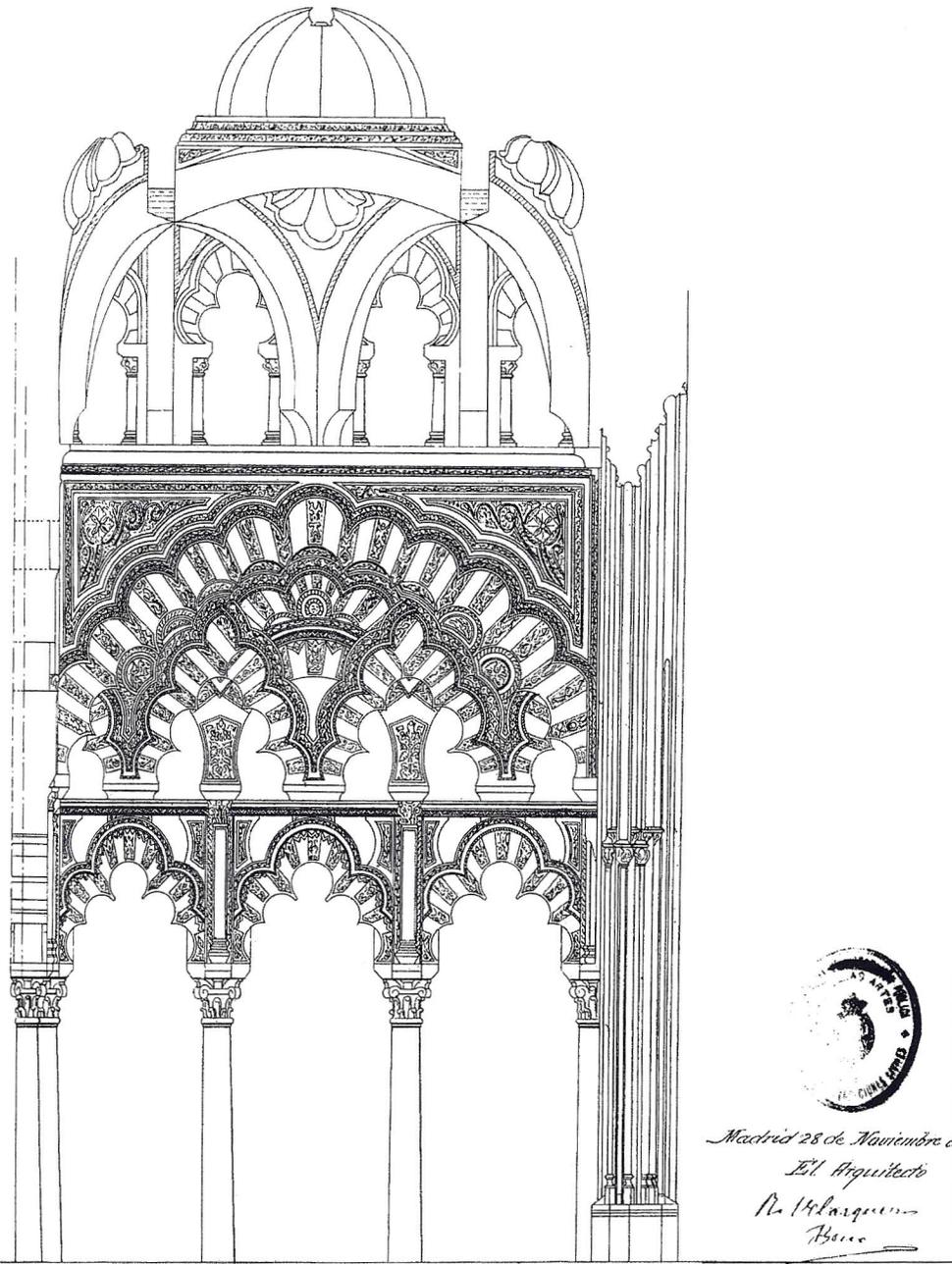


12

13. Sección Capilla de Villaviciosa. A. Flórez. 1903
 14. Sección Capilla de Villaviciosa. R. Velázquez, 1907.
 15. Alzado este de la Capilla de Villaviciosa.
 R. Velázquez. 1907.
 16. Sección del vestíbulo del Mihrab. A. Flórez. 1903.
 17. Planta cúpula Capilla de Villaviciosa.
 R. Velázquez. 1907.



13



14


 Madrid 28 de Noviembre de 1907
 El Arquitecto
 D. Valeriano
 Bona

Respecto de la técnica de estos dibujos, los más complejos en su ejecución son los de las Puertas de San Miguel (fig. 4), y de San Sebastián (fig. 5). Los dos fueron realizados por Flórez con la técnica del lavado reforzado con guache, a una tinta sepia, sobre papel. Esta complicada técnica, ahora en desuso, era habitual para representar la arquitectura y estuvo vigente, en las escuelas de arquitectura, hasta los años sesenta del siglo XX. Su gran especialidad fue la acuarela, técnica similar a la anterior, con la que representó magníficamente la Puerta de Al-Hákem II (fig. 6). El otro

dibujo de Flórez, la Puerta de la Fachada de Almanzor (fig. 8), fue realizado con tinta rebajada con agua sobre un encaje de lápiz de grafito.

Los dibujos de Velázquez de la Planta de la Mezquita-Catedral (fig. 3), de la Fachada de Almanzor completa (fig. 7), y de la Puerta de la Fachada de Almanzor (fig. 10), fueron realizados con tinta negra. El otro dibujo de la Puerta de la Fachada de Almanzor (fig. 9), se realizó con dos tonos de tinta: negra para representar los restos de decoración original, y roja para indicar la obra nueva propuesta.

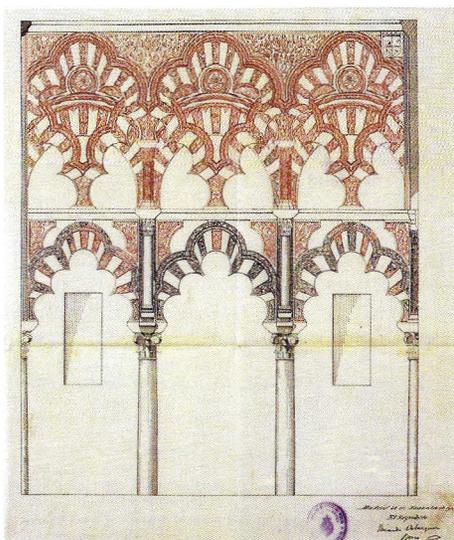
2. La Capilla de Villaviciosa y el Mihrab

El conjunto espacial formado por la Capilla de Villaviciosa de un lado, y el Mihrab del otro, junto a las dos naves adyacentes, forman un espacio múltiple de indudable valor arqueológico y arquitectónico. Es por esto por lo que Velázquez propuso, ya desde el momento en que se hiciera cargo de la fábrica de la Mezquita, su restauración, para lo cual encargó a Flórez, en 1903, el levantamiento de todo el conjunto.

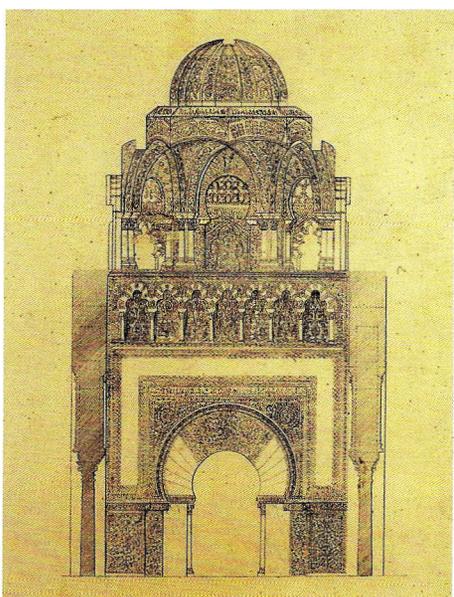


Procedencia de las imágenes

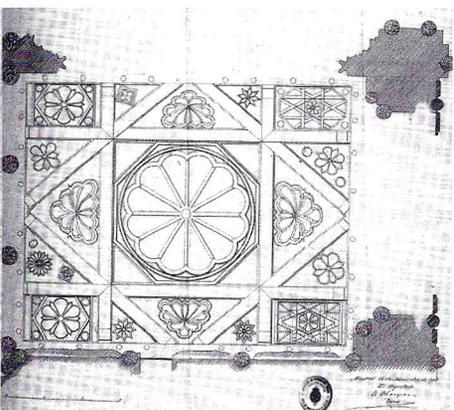
- BALDELLOU, MIGUEL ÁNGEL, *Ricardo Velázquez Bosco*, Catálogo de la Exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990; Figuras: 1-p.19, 3-p.119, 7-p.135, 9-p.133, 10-p.133, 12-p.126, 14-p.127, 15-p.138 y 17-p.129.
- GUERRERO, SALVADOR (Ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Catálogo de la Exposición, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002; Figuras: 2-p.14, 4-p.162, 5-p.146, 6-p.161, 8-p.152, 11-p.154, 13-p.159 y 16-p.159.



15



16



17

Flórez realizó tres planos. En el primero, dibujó la planta y la sección longitudinal de todo el eje (fig. 11). En la planta se incluye la proyección de la cúpula central de la Macsura y de la nave hasta la cúpula de la Capilla de Villaviciosa. En los otros dos planos, dibujó las secciones transversales de la Capilla de Villaviciosa (fig. 13) y del vestíbulo del Mihrab (fig. 16). Los tres están dibujados a tinta aguada sobre un encaje de grafito y ponen de manifiesto la gran habilidad con la que Flórez representa las filigranas de yeso de las cúpulas.

Tomando como base el dibujo de Flórez, Velázquez, en ese mismo año, lo calcó presentándolo como plano del proyecto de restauración (fig. 12). Lo mismo hizo en 1907, con la sección transversal de la Capilla de Villaviciosa (fig. 14), documento que formaba parte de un nuevo proyecto de restauración.

Perteniendo a dicho proyecto, tenemos el alzado este de esa capilla (fig. 15). En éste dibujo, Velázquez vuelve a repetir el código de colores, ya citado, de la doble tonalidad en rojo y negro. En ese mismo proyecto, Velázquez pormenorizó con más detalle la planta de la Capilla de Villaviciosa dibujando la proyección ortogonal de la cúpula (fig. 17).

Epílogo

Los dibujos de Flórez para la Mezquita ponen de manifiesto su virtuosismo técnico, mientras que los de Velázquez son, sencillamente, unos muy buenos dibujos de proyecto. En efecto, si Flórez puede explayarse en unos dibujos como los que se muestran en las figuras 4, 5 y 6, es porque su finalidad es puramente descriptiva, por lo que busca el mayor realismo o *parecido* con el modelo, en una adecuación casi fotográfica. Es entonces cuando puede volcar su capacidad expresiva, no solo en la precisión, sino, principalmente, en el dramatismo en la descripción de la ruina, a través de una panoplia de recursos técnicos que él dominaba a la perfección.

Por el contrario, los dibujos de Velázquez, aunque también sean de técnica depurada, su finalidad es distinta: son documentos de un proyecto de restauración en el que prima, exclusivamente, la definición técnica, la precisión y la escala. El mejor Velázquez, el Velázquez dibujante, el que domina la técnica del dibujo figurativo, da paso al Velázquez que supe dita la expresión artística a la precisa definición técnica del elemento dibujado.

En todo caso, los dos arquitectos, alumno y maestro, utilizan el dibujo como herramienta bellísima al servicio del proyecto en sus vertientes analítica, descriptiva y técnica. Los dibujos que hicieron para la Mezquita-Catedral, son un ejemplo magnífico del buen gusto, de la delicadeza y respeto por el monumento, del saber hacer, como no podía ser de otra manera, cuando se trata de dibujar una joya de la arquitectura española.