

In defence of the sketch: City and Landscape in the Architecture of Julio Cano Lasso

This essay aims to describe, analyse and value the drawing as “the fast and nervous outline, which captures the essential features” of the landscape and the city that is installed in it, first as host and then as hostess, through specific projects by architect Julio Cano Lasso, in our view paradigmatic, intimately linked to the landscape that the city recreates and creates.

We have chosen four flagship cities in this aspect: Santiago de Compostela, Salamanca, Toledo and Cuenca. In all of them it reflects, through the drawing, his project, always attentive to the landscape in its double sense, natural and artificial, and he puts into practice his passion for what he calls “historical cities”, of which the aforementioned are an indisputable example.

Objective of this article is to unravel the deep links that exist between the urban landscape of the cities that the architect draws and the architecture that projects as part of it, to unveil the

common thread of his trade, understood as a dialogue between the place and the program. Our method will take us from the analysis of his drawings of the landscape of the city in his territory to the exercise of synthesis and composition of an architecture, as is his case, aware of his environment and in resonance with it.

The results of this iterative process between landscape and architecture through the drawing that makes an appearance in each and every one of its steps, are the proof of an exercise of coherence in the process of creation of the work of this architect. The innovation of our work is precisely to provide a different view of the work of Cano Lasso through these drawings, and from them, our main references.



María-Elia Gutiérrez-Mozo
Architect (UNAV, 1992) and Ph.D. in Architecture (UPM, 1999). Professor of Architectural Composition at the University of Alicante. Her research lines are near and contemporary architecture and city and inclusive and participatory urbanism. Director of the Architecture Research Group “Experiences of the Environment” and the Campus Development Secretariat of the UA.



Joaquín Arnau Amo
Ph.D. in Architecture and University Professor. Corresponding Academician of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando of Madrid and San Carlos of Valencia. Former director of the Higher Technical School of Architecture of Valencia and the Departments of Composition and Projects and Humanities at the Polytechnic University of Valencia and the University of Navarra.

Keywords:
Drawing; Architecture; City; Landscape; Julio Cano Lasso

INTRODUCTION: OBJECTIVES, METHOD AND SOURCES

“There are many different ways to draw, from the quick and nervous sketch or, in Spanish, *rasguño* (a term in undue disuse) which captures just the essential features, to the painstakingly meticulous and precise drawing, which, like a notarial affidavit, describes exactly what the eye can see” (Cano, 2001:194). [1]

This essay seeks to describe, analyse and assess the drawing as a “sketch (...) which captures just the essential features” of the landscape and the city appearing within it, first as a guest of and then as a host for architecture. We do this through four projects, which are exemplary works of Julio Cano Lasso [2] (Madrid 1920-1996), intimately linked to the landscape recreated and created by the city.

To this end, we have chosen four unique cities: first, Santiago de Compostela, in Galicia (a region in the northeast of the Iberian Peninsula); secondly, Salamanca (in Castilla-León), and thirdly and fourthly, Toledo and Cuenca, in Castilla-La Mancha (both communities in the centre of the peninsula). In each of these, lovingly drawn, as is the case of many others, by Cano Lasso, the architect embarks on his endeavour, whether it be a competition for a tender or a commission, by tackling the landscape to which he is invited to make his contribution, and which he draws over and over again.

And what is reflected in all of these, from the “*rasguño*” to the “notarial affidavit”, are his designs. Whether finally carried out or not, real or ideal, they are always attentive to the landscape in both its senses, natural and artificial: like a gift from nature and a work of art, in his case architecture. And Cano Lasso gives vent to his passion for what he calls “historical cities”, of which the above mentioned are fine examples, as in these places Architecture, as Aldo Rossi suggests (1975:360), has perpetuated the legacy of history blending it with the Geography of the place.

They are cities in which space stems the flow of time and memories of the past are still alive and present in their image. Drawing them is to re-

member (and to forget, when it is convenient). The drawing, as a memory, is selective: it grasps what it wants and ignores what it does not want. It reproduces that which, according to the artist, makes sense and disregards that which, in all fairness, never should have happened.

In Santiago de Compostela, at the foot of one of those drawings, Cano Lasso writes: “like an ancient jewel in the splendour of the countryside” (Cano, 2001:48). The architect was the author of two large-scale projects: the *Polígono de Vite and the San Cayetano houses*, commissioned by the Spanish National Department of Urban Planning, from the 1960s, and the *Palace of Congress, Opera, Music and Theatre* from 1986, which won First Prize in the Architectural Competition organised for that purpose. A quarter of a century had passed between one and the other: the city, then, in the landscape and in itself as a landscape was no longer the same.

In the case of Salamanca and *The Castile and León Palace of Congress and Exhibitions* (1985), we refer to an unbuilt project, which achieved second prize in its competition, and proposes “a plinth or base at the foot of the monumental hill, upon which the vertical baroque rhythm of the domes and towers would be underscored” (Cano, 2001:100). The architect describes the city as a “monumental hill” and gives his proposal the discrete but indispensable role of “base or plinth”. The city’s essential flow is maintained: the project embraces its role in the landscape. The drawing is testimony to both.

Toledo is where the architect ended up finding his own personal refuge, literally, and for his own private use, to the south of the city in “Los Cigarrales”. Before this (1991), however, “the city of the three cultures” presented the opportunity for an “excellent and complete didactic exercise in drawing in which time, architecture and landscape are brought together in historical continuity” (Cano, 2001:195). This is the ideal environment for the sketch, which “reflects the personality of the architect and, of course, his way of working” (Cano, 2001:194).

Finally, in Cuenca, having achieved the First Prize in the *Competition for the Castle* (1968), for his

unbuilt design, the architect declared: “We conceived the romantic vision of a castle in a great landscape, to which we incorporated the remains of walls” (Cano, 2001:92). “Romantic vision” and “great landscape” are key to a precious unwavering legacy, which seeks to conjure up a time in which landscape and city live together in peace and harmony, without the city ever daring to devour the landscape and replace it.

Fathoming the profound coherence which links together the urban landscape of a city, which architects assiduously put down on paper, thus bringing to fruition the architecture which they themselves have designed and, in their case, constructed and inserted into the landscape, as part of the same, is the central thread of the trade. It is understood as a dialogue between a place and a programme, by way of well-selected materials and techniques. A craft which is accompanied step by step by drawing: from the landscape and its resources to the final build as its product, both materially and formally.

There is, on the one hand, the published work of Cano Lasso (1980, 1988, 1995) and, on the other, a wide collection of his drawings and reflections on *La ciudad y su paisaje* (1985), in addition to the archive digital that his son, Diego Cano Pintos, has made available on the *Archivos Arquitectos* [3] portal. Contrast these sources through cases in which there are drawings of historical cities where the architect projected works, built or not, is the contribution that this essay has proposed. In line with his method, the one developed here will lead, starting with the analysis of his drawings of the landscape, the city and its territory, to the exercise in synthesis and composition that architecture performs, always aware of and echoing its surroundings.

The results of this iterative process between landscape and architecture through the drawing which reconciles them and is present and correct in each and every one of its stages, are proof of an exercise in coherence. They accredit the process of creation in the work of an architect who, with his intelligent and enriching artistry, ennobles and dignifies the places he tackles. His many drawings are the credit which guarantees the success of his respective

projects.

The architect pays tribute to nature with his infrastructures, which, in the best of cases, enhance it. The lesson of Egypt (Hatshepsut), which classical Greece tried to turn on its head, the temple at the foot of or on the rock, is still alive. You can be “part of the meadow” or submit to “the waterfall”. The first thing is the rule, the second is the exception. Hegel would say the thesis and the antithesis: Cano Lasso embraces the thesis.

The aim of this piece is to provide a different view of his work through his drawings, and through their unmistakable autobiographical value: below and above that which is shown to us through the necessary disciplinary rigour of official architectural project documents. Our starting point then are his hand-drawn sketches and his ad hoc notes.

SANTIAGO DE COMPOSTELA: BEFORE AND AFTER

“My curiosity for old cities is inseparable from my love of nature” (Cano, 2001:196). These two, love and curiosity, go hand in hand in the drawings of Cano Lasso, which are a haven for his thoughts. The landscape before or after the architectural act, which will illustrate and enrich it, is in perpetual change. The drawing captures it and surprises it time and time again in its escape, to accompany it... building on it.

Historical cities “are part of my spiritual aesthetic environment” (Cano, 2001:196). That is to say, as a human being and as an architect. And, he adds: “to build is to collaborate with nature and the landscape, and the old city establishes itself in the landscape enhancing it in different ways” (Cano, 2001:196). Nature is what it is: rebellious and untamed, or gentle and serene, but for this very reason, delicate and vulnerable.

The landscape can be, and drawing emphasises this, a place between two rivals condemned, from the very beginning (the Vitruvian primitive hut is a reference of this) (Choisy, 1971), to come to an understanding. In drawing, both find their identity and become one and the same, in such a way that it is impossible to know to which of them we should

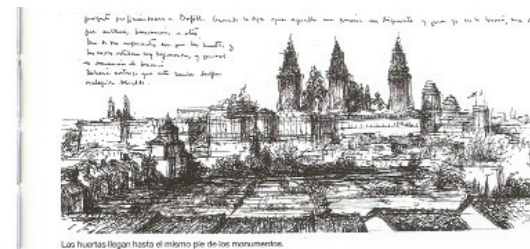


Fig. 1 - Santiago. Julio Cano Lasso (Cano, 2001:48-49).

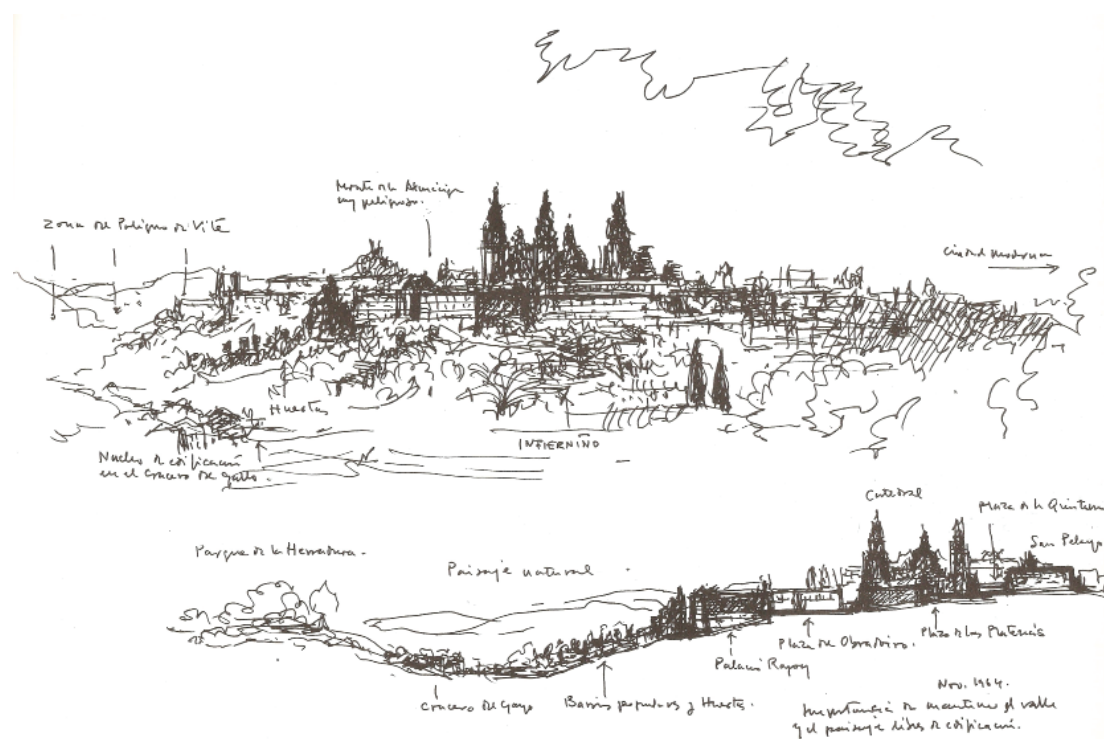


Fig. 2 - Polígono de Vite, Santiago. Julio Cano Lasso (Cano, 1985:91).

attribute their charms.

Cano Lasso trusts, following in the footsteps of John Soane (Moleón, 2001), that it is the passage of time which “fuses architecture and nature into the same colour and material: after all, it is the same stone and the same clay; in such a way that it becomes difficult to distinguish the natural from the work of man” (Cano, 2001:196). Time also plays its part, “with its continuous building up and knocking down, it has gradually moulded the city and elaborated a rich amalgam of styles” (Cano, 2001:196). The city, in the image and likeness of nature, is eclectic.

And so too is the landscape that both are part of. Drawing, though, does not appear to be so, which, not lacking in style, harmonises them together in total coherence, executed for the eye, definitive judge of the image, to recognise it as unique and beyond compare. There are few skills which can identify authorship in such an unfalsifiable way as hand drawing.

In his drawings, Cano Lasso describes the city of Santiago “as an ancient jewel in the splendour of the countryside” (Cano, 2001:48). It is a jewel, but not an isolated jewel. It is part of a canvas, of a whole in which, the architect underlines: “the fields reach as far as the feet of the monuments themselves” (Cano, 2001:48) (Fig. 1). One permeates the other. The countryside is like the predella to its altarpiece, which constitutes the image of the city, its centre-piece. Within, the work of art that it is, beams out the story whose origins are told by the countryside, which lies at its feet.

The city’s narrative is told by the countryside. But, for both to work together with the same objective, it is essential that architecture gives both a voice. The story that architecture tells, and how it tells it, is in his two principle interventions, a quarter of a century apart: the *Polígono* and the *Auditorium*.

Faced with the majesty of the landscape which sustains the historical city, supplementing the monuments and a monument in itself, due reverence demands one of two options: either submission, which means going unnoticed, or keeping a respectful distance. The *Polígono* is an example of option one: the new interweaves gently with the old



Fig. 3 - Polígono de Vite, Santiago. Julio Cano Lasso (Cano, 1985:90).

(Fig. 2). The *Auditorium* belongs to option two: like an appendix to a book that is a welcome addition as long as it adds to the overall story without ruining it, and all the more so if it makes us take a step back to get a better idea.

An appendix is only justified when it encourages us to re-read what we have already read. And a feature of an historical city, like a good book, is that it is not enough to read it once: it must be re-read and read again. If not, the writing is superfluous: words are just words blowing in the wind. The reason behind it, like the reason why we write, is the will and the opportunity to endure, to last: re-reading and reliving.

The *Polígono de Vite* is like a popular song inserted into the rondo of the city: a digression which delights and entertains but does not distract us or draw us away from the main theme (Fig. 3). By contrast, the *Galicia Auditorium* is a counterpoint, timely in that it does not clash with the common landscape: rather it plays, with a healthy sporting spirit, a game of give and take, part of the sportsmanlike competition between the ancient and the modern, which makes up life in a city so committed to the future, and, which owes so much to its past (Fig. 4). It is architecture which fosters this compromise.

And the drawing comes and goes, never tiring,

the arbitrator, always ready and waiting at every moment in the present, its medium and to which it bears witness. For this reason, it is not enough to draw one or even a few: tens or hundreds are needed. In the case of Cano Lasso’s sketches this inquisitiveness, this nervous restlessness is palpable.

It is what once was and is no longer, nor will it return. What will be but is not yet. What might have been, if it had been. What never will be, but was wished for... The domain of drawing which can never be taken away from it, is the ephemeral present: An image of what is no more and a vision of what is yet to come. Memory and utopia.

CUENCA: TO LEARN BY TEACHING

In 1968, Cano Lasso presents, as head of a group of students of the Madrid School of Architecture, to a *Competition for the rehabilitation of the castle at Cuenca*, a singular model for a historical city in the territory of Castile-La Mancha. He achieves First Prize. The Project was never carried out but the quality of his designs are worthy of the utmost attention.

It might be said, and with plenty of good reasons to do so, that in this seductive adventure that they went on together, the teacher ended up learning

and his students teaching. It is then, a didactic exercise in which everybody gives, and everybody takes. The fact that it exists only on paper does not subtract from its interest as an exemplary work. And there is no surprise in this.

“An attractive Competition for the beauty of its location” (Cano, 2001:92). It is precisely to this, its topography, that Cuenca owes, to begin with, its name and the shape into which it is fitted, like a wedge between two gorges, tributary to the rivers Jucar and Huécar (Fig. 5). It is a classic case of the landscape shaping and embracing the city, and the city, meanwhile, invites the embrace. It wasn't necessary to bring them together: they were already together, at first sight. A real arrow to the heart situation. Drawing confirms this.

The seminal 18th Century work of reference, the *Diccionario de Autoridades* (RAE, 2002) defines “landscape” in one of its definitions as “a piece of land in a painting”. That is to say, it is not conceived but captured: as a visual fact, as art. Here is the beginning of the nineteenth-century picturesque tradition (Collins, 1970). In drawing, the landscape is charted as nature.

Cuenca claims it, enjoys it and justifies it: imposing unshakeable landscape which the architecture of the past ennobled, without resorting to historicist artifice (Fig. 6). History is more modern than the historians and architecture commits itself to it. Cuenca is historical without being historicist. This being so, it came to the attention of Cano Lasso's school and their collaborators. And, this is how, “We conceived the romantic vision of a castle in a great landscape, to which we incorporated the remains of wall” (Cano, 2001:92).

Remains and new additions: together but not mixed up. Concrete colossus, blind walls, cylindrical staircase towers... Broken architecture. Is it not the nature and destiny of modern architecture (Bruno Zevi, 1953, spoke of “breaking up the box”) to see itself as inconclusive? Like the city and its history which the drawing, in so much as a quick sketch, describes, free of barriers, but docile to the commands of its creator. Its privilege is precisely to tack but not to sew.



Fig. 4 - Galicia Auditorium, Santiago. Landscape of the place and panoramic. Julio Cano Lasso. <http://lasso.archivosarquitectos.com/es/original/project/15>

The drawings for the *Cuenca Competition* reflect a future which, without ever existing, brings back memories of the past and bears testimony to its beauty, at the same time as, wherever possible it preserves and safeguards it. These are visions transferred from the memory: the visions seduce us and lead us to fall in love with these memories or, at least to be dazzled by them.

While the model for the *Competition* looks like a broken toy, one of his sketches, an unadulterated game of dense shadows, provides us with an image of a nocturnal view (Fig. 7). This leads us to ponder that when we talk of light and shade when referring to a sketch, it is just that, talk, as only the shadows are in the hands of the drawer. The light will appear from nowhere. Drawing is outlining the object and orchestrating its shadows. The shadows of the Castle at Cuenca loom large: this is an encounter with the past. It is the shade which bears clear witness to this.

The sketch we mention is floating on nothingness. The profile of the terrain is absent, which gives the drawing a spectral air. We see mass with remnants of broken light, which stands out against the disappeared hill and slip along its sides. It is an exercise in strict composition: "a play of masses, wise and magnificent, under the light" (Le Corbusier, 1977:16). Masses which, after all, are shadows and this being the case, they know no past nor future, only the present.

The Castle at Cuenca is found right at the city's weak point, the part unprotected by the gorges, because they have still not yet converged, yet, at the same time it is the highest, most visible point in the territory. It is a critical location and, therefore, not without risk, that the city as to some extent respected, and which is a challenge for architecture. Therein lies the origins of the *Competition* and the didactic exercise.

A place where, moreover, safety would be out of place and comfort is not a consideration. With two of the classic principles discarded, there remains a third, the landscape which Cano Lasso and his team face head on: light and shade.



Fig. 5 - Cuenca with its castle on the left. Julio Cano Lasso. 49x31cm. <http://lasso.archivosarquitectos.com/es/original/project/62>



Fig. 6 - Cuenca with its castle on the right. Julio Cano Lasso. 110x28 cm. <http://lasso.archivosarquitectos.com/es/original/project/62>

SALAMANCA: ARCHITECTURE OF ARCHITECTURES

Moving on from the rolling green landscape of Galicia, and the rough, dry landscape of Cuenca, we now turn to the sparse and sober landscape of Castile, and its representation in the drawings of Cano Lasso, this time more meticulous and precise, more detailed, if possible. Salamanca appears in them true to itself, far from the nostalgic aura that surrounds Salamanca or the feudal power instilled by Cuenca. Salamanca is at peace with itself, and the architect recognises and subscribes to this and he lays down at its feet (Fig. 8).

Few of his projects are so beautiful. It did not, however, have the fortune to be built. It had to settle for second place, which, by the way, is a credit to and is coherent with his implacable honesty. If our architect's proposal can be compared to anything, it is to a refuge, a hiding place that, true to its mission, wishes to go unnoticed, so that the city can be better appreciated as it, quite rightly, stands proudly on the Castilian horizon.

The design for the *Castile and León Palace of Congress and Exhibitions* (1985) (Fig. 9) at Salamanca, is conceived as a "plinth or base" (Cano, 2001:100), so the architect tells us, for the city which he sees as "Architecture of architectures" (Cano, 2001:100): a gorgeous definition which implies true commitment, both civic and urban. The city as a great house, as Alberti would have it (1975).

The city of Salamanca stands on the horizon with vertical pride. And not for skyscrapers which, to its great fortune, have never tempted Salamanca to ruin its figure, but for its domes and bell towers which eagerly point up to, but never crowd out, the sky on which they are drawn. Salamanca is vertical because of its vertices not because of height: it is vertical by virtue of its spirit.

Having fallen into this trance, the sensitive architect, in thrall to this balanced, elegant silhouette, opts to make himself horizontal. The work of Cano Lasso conforms to the ritual of the chivalrous knights of old throwing himself at the feet of the city he loves, like a carpet to be walked upon. He even seals his work with a kind of kiss, more ritual

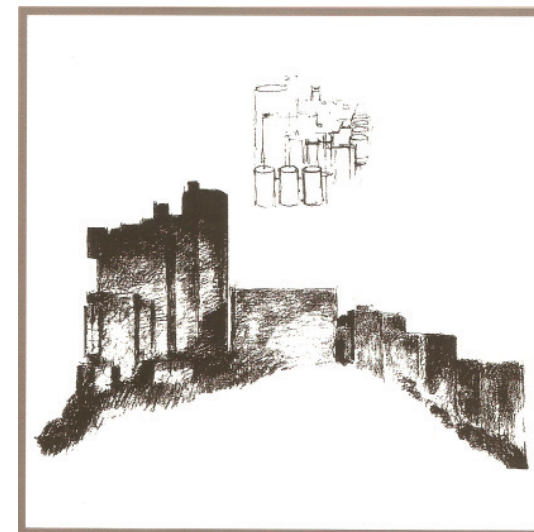
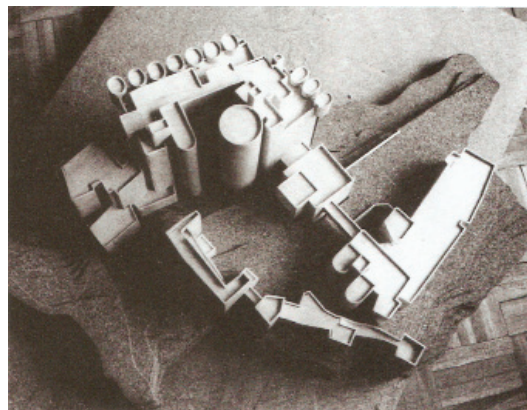


Fig. 7 - Castle at Cuenca Competition: model and sketch. Julio Cano Lasso (Cano, 1995:138-139).



Fig. 8 - Salamanca. Palace of Congress Competition. 1984. Julio Cano Lasso. 89x32 cm. <http://lasso.archivosarquitectos.com/es/original/project/62>

than erotic, more ceremonial than provocative, like in that of Klimt, where ornament adorns the act itself.

The act, however is on such a scale (or it would have been, had it been carried out) that it cannot go unnoticed, not with the powerful wall which, with the help of the river Tormes, girths the city like a belt, nor with the enormous arch which becomes a beautiful lunette of a tableau, worthy of the most refined Renaissance works. From a distance, he offers us his plinth, on which the city rests. From close up, we look through the arch, whose silhouette frames and enhances the view (Fig. 10).

Cano Lasso's architecture recognises in the Castilian landscape the great beauty of the city of Salamanca, with its emblematic University, as it was in its day, has been in the past and remains so in the present. The architects of today scarcely miss Cano Lasso's proposed embracing belt, paying the greatest respect to the Golden city's embodiment of genius and presence, like a predella for an altar-piece. It was not to be, or it was not desired to be. We are left, in any event, with his drawings from different angles and points of view, all of them beautiful.

TOLEDO, THE MAGNET

Toledo attracts, over and over again. It is love eternal and constant and a recurrent attraction in the discourse of Cano Lasso, who draws it from different angles and distances, with the passion of one who is seeing and knowing something he has seen and known time and time again as if it were the very first time. It is the wonder in what has always been there, always new, that makes every time the first time. From the same place different unmatchable views, always varying because each one selects a point and reflects an image, which is like a whole new encounter, a different meeting point and newly invented.

"Enclosed by the Tajo river in more than half of its perimeter (...) from the other side of the river, purple hills rise up, on which, since ancient times, the Cigarrales have been built; weekend cottages, surrounded by austere gardens and olive groves;

<http://disegnarecon.univaq.it>



Fig. 9 - Salamanca. Palace of Congress Competition. Julio Cano Lasso. 68x28,5 cm. <http://lasso.archivosarquitectos.com/es/original/project/62>

dry lands where the cicada calls" (Cano, 2001:210-211). The cavea of the urban scene (Fig. 11).

And if the historical city which they look down on is unrivalled, and in which architecture has won over nature, the surrounding landscape seen from the city is no less spectacular: both fascinating, if not in equal, but, in comparable measure. Honour, – the hills which surround and acclaim the city- to whom honour is due -the imperial city itself.

With appropriate elegance for a respectful and respectable architect, Cano Lasso settles in the Cigarrales, opposite the sacred city, triply so, as three religions made it their centre, in a rare co-existence of creeds and customs to which the architecture of the city owes its unique and universal character. The architect considers it the "jewel of the landscape" and its "humanised culmination" (Cano, 2001:210), in which the natural surroundings are equally as important as the urban structure.

Cano Lasso builds in Cigarrales, opposite Toledo. Putting into practice the sacred phrase: "*noli me tangere*". His faith is rewarded by the views he enjoys, blending into the surrounding landscape, with

local materials and oblong forms. What he draws, then, is what he sees happening on the other side, up and down the Tajo, from every angle, with all delicacy and always, entirely freely, highlighting, that which is important and ignoring, if good taste so dictates, the errors and ailments which afflict even the most venerable of cities. Drawing is selective.

Because of this, it has the advantage over photography in that it can eliminate a priori what photography has to eliminate posteriori, through manipulation. Photography closes its eyes to what drawing simply ignores, it does not see. They are different strategies as distinct as their credentials. Photography wants to be real, despite its tricks; drawing is free, and so, it feigns, but does not deceive. When fiction acknowledges itself as such, which is the case of art, there is no deceit. The realistic does not supersede the real.

For this reason, Cano Lasso photographs the Cigarrales and draws Toledo. He then draws it again and adds comments as is usual with him. His notes, at the foot of the drawing, underline that which might be freely interpreted in his sketches.

These are written sketches, which complete the picture portrayed in his drawing.

As regards the ground plan of his house in the Cigarrales, the architect captures a view of the roofs, which are firstly -the shed- and lastly -the top of the house-. Within which the design comes together. The elevation plane is portrayed through an image of the façade which looks over at the city, his mirador. He finishes up with a profile view, the view of the spectator, who sees without being seen (Fig. 12).

It is the example the architect puts forward of his "encounter with historical cities" (Cano, 2001:210). An encounter which takes place under the protection of the landscape from which the drawing creates its "notarial affidavit" and in which the new architecture makes itself at home in the hospitality nature offers -the Cigarrales-, away from and opposite the venerable and sacrosanct city -Toledo-.

What is curious is that Cano Lasso uses drawings to represent the city time and again and from different angles, but he gives a succinct account of his design by photographing the built house, settled in its surroundings. The built work lends itself to photography, the dream to drawing. There is an attitude of reverence and respect in drawing that is absent in photography. The documentation needs floor plans and sections, elevation planes and images. The monument, and in this case the city is a monument, prefers drawing which absorbs its features in a ceremony of emotions.

DISCUSSION: POINT AND COUNTERPOINT

Between the *Polígono de Vite and the San Cayetano houses*, from 1960-68, to the *Palace of Congress, Opera, Music and Theatre* from 1986, both in Santiago de Compostela, two decades had passed. Over that time, the city changed and the architect had matured. We can see this in his drawings -points of reference- connected to his projects -counterpoints-.

In "Santiago as a jewel in the splendour of the countryside" (Cano, 2001:48), it is difficult to discern how much the landscape owes to nature, and how much it owes to art: admirably there are no

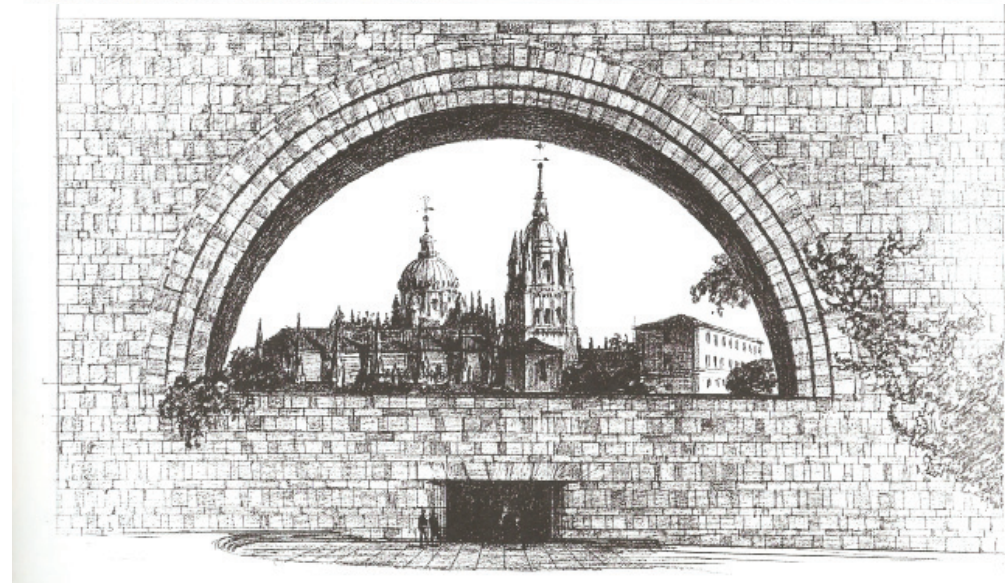
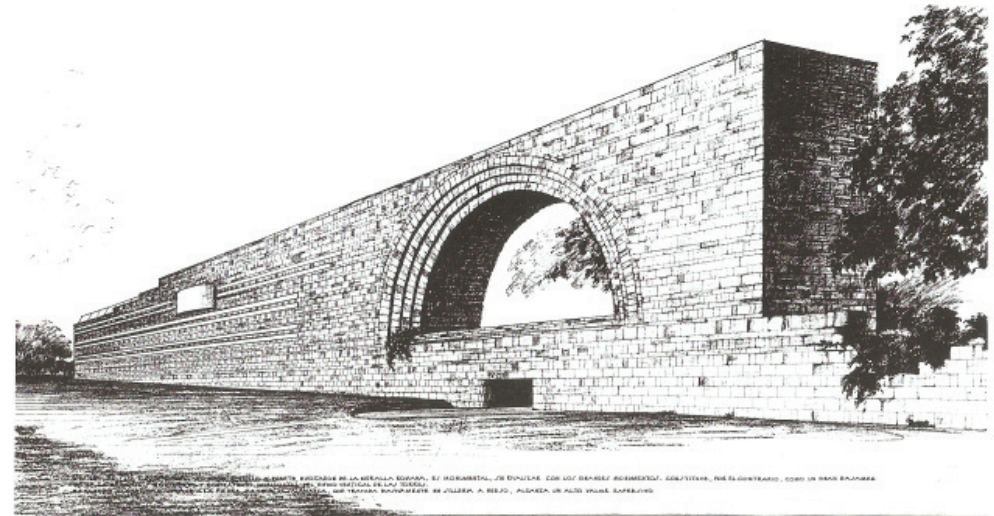


Fig. 10 - Salamanca. Palace of Congress Competition. Julio Cano Lasso (Cano, 1988:160-163).

cracks in the joint between the two. The drawing indulges itself in the city, with a coherence that does justice to the term, countryside and city come together in a single principle, in their materials and in their efforts, in their equilibrium and silhouettes.

In a median plane, the drawing subtitled "The farmland goes right up to the very feet of the monuments" (Cano, 2001:49), emphasises this close relationship. Far from closing itself in, like the walled cities of Ávila or Lugo, Santiago is woven into the surrounding countryside, its extensive perimeter allowing its surroundings to permeate it, rustic and civic at the same time. If from a distance the landscape looks to be in peace and harmony with its elements, a closer view of the city, reveals no less of an understanding between the two. The produce of the land literally "carpets" the ground of the urban culture.

Twenty years passed and the commission that, by way of competition, was given to the architect brings us to the periphery, a discrete distance away from the monumental city. This is not a new point on the architect's outline, or even an adjacent sketch, but a retort, albeit a little remote, like an echo, which nevertheless has an undoubted connection with the original voice. It is, then, what musicians call a counterpoint: separate, and at the same time conducive to convergence. Always owing a debt to the principle theme.

Santiago from a distance is no less essential than it is in close-up. If pushed, it is even more so, as its magnificence looms larger on the horizon, seeing it this way will extol the virtues of what is built in front of you and of its noble and seductive perspective. Cano Lasso takes this view and describes it in a third sketch, untitled but with minuscule notes written at the foot of the page.

In Santiago, the architect puts into effect the inspiration that in Salamanca remained on the page. With, of course, different parameters, the city is different, the landscape is different and the emotions they stir up while comparable in intensity, are not so easy to compare in his notes, impossible, furthermore, to summarise in words. If in Salamanca the concept was a podium, and, at the

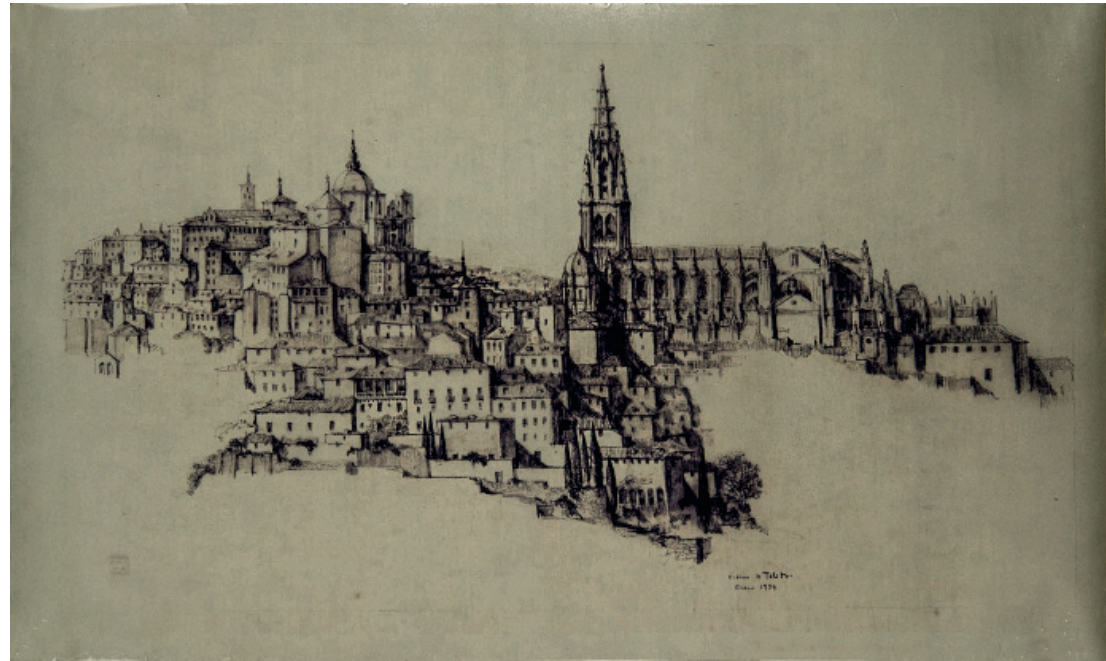


Fig. 11 - Toledo. Julio Cano Lasso. 1974. 72x43 cm. <http://lasso.archivosarquitectos.com/es/original/project/62>

same time, a picture frame, in Santiago the architect builds a watch tower, a genuine observatory, deliberately cubic, geometrical, like a pentagram, or a telescopic sight (Fig. 13).

Continuing with the musical analogy, in Santiago, Cano Lasso abandons his old recourse to harmony in favour of a counterpoint, which celebrates the city with its retort, as resounding as it is weighted and considered. Impeccably modern, both actually and in style, the *Galicia Auditorium* is in possession of an abstract quality, which does not offend the landscape, it glorifies it, distancing itself and, at the same time, leading us to step back from the historical city inscribed in itself, heir to a common heritage. With the intelligence of the most rational and genuine Modern Movement, which finds in the urban outskirts its uncontaminated and unprovoc-

ative space, this piece, as forceful as it is discrete, installs itself into a somewhat solitary spot, modest but still radiant (Fig. 14).

The natural landscape, if that is what you can call what is more a product of aesthetic perception than original topographical data, gives geometric license of point, line and plane, which an historical city can only digest with difficulty. Cano Lasso is wholly aware of this and works in consequence: to some extent isolating himself, in order to enjoy his freedom without compromise.

CONCLUSION

The selected drawings -from an enormous number- of the architect Cano Lasso, on the subject of four Spanish cities, Santiago, Cuenca, Salamanca

and Toledo, with pronounced historical characters, reveal how far the virtues of the sketch are drawn on to contribute to architecture as landscape.

Drawing is the guide to an architectural design and the stamp of the finished work. It precedes it and succeeds it. It inspires it and verifies it. It is both fantasy and document. This is due to its rare capacity to bring together idea and emotion in equal parts, as, within it, you find both observation and impulse.

There is craft in the sketch (and to no little measure!), that is to say, mastery of the art of seeing and capturing, faithfully, what you see. There is, however, at the same time and for the same reason, a hand, which translates the impulses of will and desire, its uncertainty and trepidation: the heart has its reasons, as Pascal says, of which reason knows nothing.

In the sketch or "*rasguño*" the tremble of the hand is palpable, and the will of the architect follows this route, from the subjective to the objective, of the outline to the finished inhabited work, with trembling pulse and purposeful spirit. In the sketch there are absences... what was but is no more, what is there but is not desired and what will be but is yet to come. Traces are left... it is something that touches the heart. A sketch is, in itself, a letter of love.

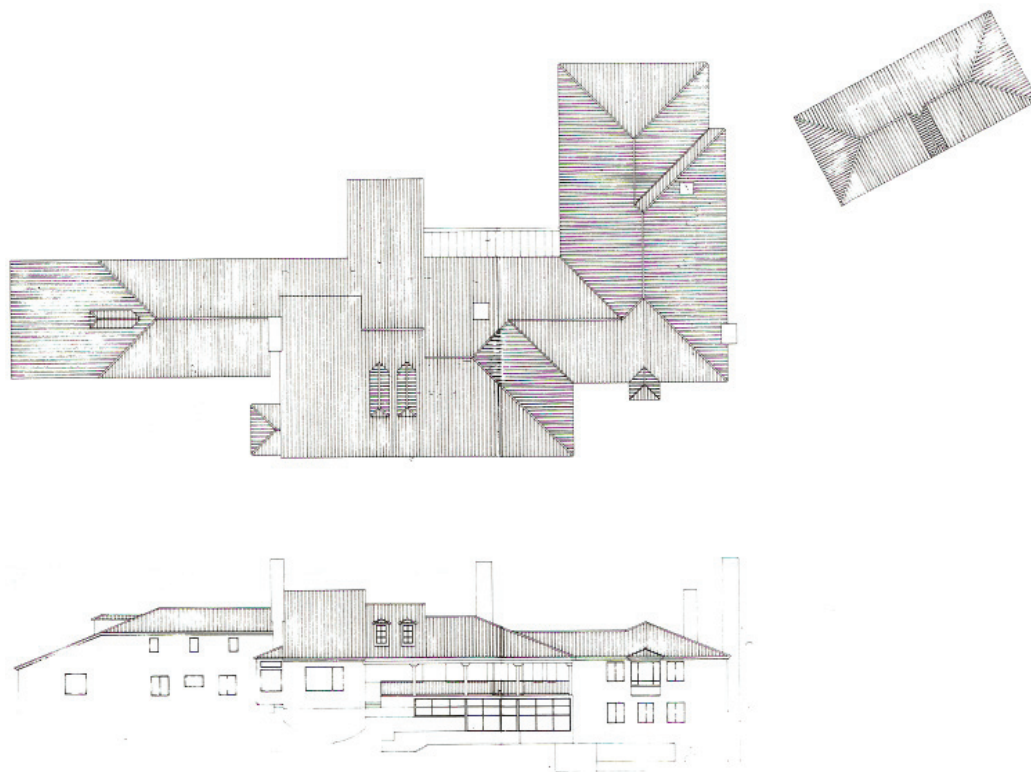


Fig. 12 - Plant roofing and elevation of house in Los Cigarrales, Toledo. Julio Cano Lasso (Cano, 1995:60).



Fig. 13 - Galicia Auditorium from the access square, Santiago. <http://lasso.archivosarquitectos.com/es/original/project/15>

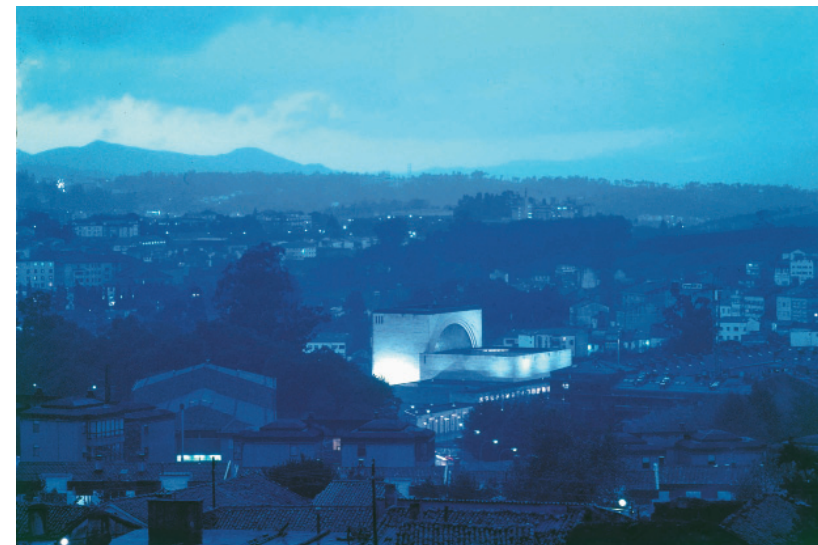


Fig. 14. Galicia Auditorium, Santiago. Panoramic view at sunrise. <http://lasso.archivosarquitectos.com/es/original/project/15project/15>

NOTE

[1] The textual quotes that are reflected throughout the article all come from this bibliographical reference, because, in the second edition of it (first, 1995), all the writings produced by its author are collected throughout his life, most of them already published in other books, namely: (1980). Julio Cano Lasso, arquitecto. Madrid: Xarait; (1985). La ciudad y su paisaje. Madrid: Cano Lasso, Julio; (1988). Cano Lasso: arquitecto. Madrid: Fundación Antonio Camuñas; (1995). Cano Lasso. 1949-1995. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

[2] Titled in 1949, he was Extraordinary Prize of End of Degree. He worked at the National Institute of Industry and the General Directorate of Urban Planning. He was a professor at the Higher Technical School of Architecture in Madrid. In 1987 he won the Antonio Camuñas Architecture Award and, in 1991, the Architecture Gold Medal. He was also a member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando since 1990.

[3] <http://archivosarquitectos.com/>

REFERENCES

Alberti, L. B. (1975). Los diez libros de arquitectura. Oviedo: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Facsimile ed. of Lozano's translation, 1582. Madrid: Alonso Gómez.

Cano Lasso, J. (1985). La ciudad y su paisaje. Madrid: Cano Lasso, Julio.

Cano Lasso, J. (1988). Cano Lasso: arquitecto. Madrid: Fundación Antonio Camuñas.

Cano Lasso, J. (1995). Cano Lasso. 1949-1995. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

Cano Lasso, J. (2001). Estudio Cano Lasso. Madrid: Munita-Lería.

Collins, P. (1970). Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución, 1750-1950. Barcelona: Gustavo Gili. 1ª ed. Londres: Faber & Faber, 1965.

Choisy, A. (1971). Vitruve. Paris: F. de Nobele. 1ª ed. Paris, 1909.

Le Corbusier (1977). Hacia una arquitectura. Barcelona: Poseidon. 1ª ed. Paris: Editions G. Crès et Cie., 1923.

Moleón, P. (2001). John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética. Madrid: Maireia.

Real Academia Española. (2002). Diccionario de autoridades. Madrid: Gredos. Facsimile of the Madrid ed: Imp. de Francisco del Hierro, 1726-1737.

Rossi, A. (1975). Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972. Milano: CLUP.

Zevi, B. (1953). Poetica dell'architettura neoplasticista. Milano: Politecnica Tamburini.

Apología del rasguño: Ciudad y Paisaje en la Arquitectura de Julio Cano Lasso

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, MÉTODO Y FUENTES

“Existen muy diversas formas de dibujo, desde el apunte rápido y nervioso, rasguño, término expresivo en indebido desuso, que capta los rasgos esenciales, hasta el dibujo minucioso y preciso, que como acta notarial describe cuanto el ojo ve” (Cano, 2001:194). [1]

Este ensayo tiene por objeto describir, analizar y valorar el dibujo como “rasguño (...) que capta los rasgos esenciales” del paisaje y de la ciudad que en él se instala, primero como invitada y luego como anfitriona de la arquitectura, a través de cuatro proyectos, ejemplares, de Julio Cano Lasso[2] (Madrid 1920-1996), íntimamente vinculados al paisaje que la ciudad recrea y crea. Se han elegido cuatro ciudades únicas al respec-

to: una, Santiago de Compostela, en Galicia (comunidad al noroeste de la Península Ibérica); dos, Salamanca (en Castilla-León), y tres y cuatro, Toledo y Cuenca, en Castilla-La Mancha (ambas comunidades en el centro peninsular). En cada una de ellas, amorosamente dibujadas, como tantas otras, por el autor, el arquitecto encara su propia intervención, sea por concurso o por encargo, haciéndose cargo, para empezar, del paisaje en el que se le invita a participar y que dibuja una y otra vez.

Y en todas ellas refleja, a través del dibujo, desde el “rasguño” hasta el “acta notarial”, su proyecto, realizado o no, real o ideal, pero siempre atento al paisaje en su doble sentido, natural y artificial: como don de la naturaleza y como fábrica del arte, la arquitectura en su caso. Y da curso a su pasión por las que él llama “ciudades históricas”, de las que son ejemplo destacado las citadas, pues en ellas la Arquitectura, como sugiere Aldo

Rossi (1975:360), ha perpetuado el legado de la Historia, incorporándola a la Geografía del lugar. Son ciudades en las que el espacio remansa el fluir del tiempo y la memoria del pasado se hace presente en su imagen. Dibujarlas es recordar (y olvidar, si conviene). El dibujo, como el recuerdo, es selectivo: aprehende e ignora. Reproduce aquello que, a juicio del autor, tiene sentido y pasa por alto lo que, en buena ley, nunca debió ocurrir.

En Santiago de Compostela, al pie de uno de cuyos dibujos Cano Lasso escribe: “como una joya antigua en el esplendor del campo” (Cano, 2001:48), el arquitecto es autor de dos intervenciones de envergadura: el *Polígono de Vite y Viviendas de San Cayetano*, encargo de la Gerencia Nacional de Urbanismo, de los años 60, y el *Palacio de Congresos, Ópera, Música y Teatro* de 1986, Primer Premio en el Concurso convocado al efecto. Entre una y otra ha transcurrido un cuarto

de siglo: la ciudad, pues, en el paisaje y en sí misma como paisaje, es otra.

En Salamanca, *Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León* (1985), se trata de un proyecto no realizado, que ha merecido un accésit en un concurso, y que propone “un basamento o zócalo al pie de la colina monumental sobre el que destacaría el ritmo vertical y barroco de cúpulas y torres” (Cano, 2001:100). El autor califica la ciudad de “colina monumental” y reserva para su propuesta el papel, tan discreto como fundamental, de “basamento o zócalo”. El vuelo de la ciudad es seguro: el proyecto asume su suelo. Y el dibujo da testimonio de ambos.

En Toledo, el arquitecto acabará hallando refugio, literal y para su uso privado, al sur de la ciudad, en Los Cigarrales. Pero antes (1991) “la ciudad de las tres culturas” le ha dado ocasión para un ejercicio didáctico de “dibujo (...) excelente y completo y en el que se unen tiempo, arquitectura y paisaje en continuidad histórica” (Cano, 2001:195). Es éste el ámbito ideal para el croquis que “refleja la personalidad del autor, y por supuesto su método de trabajo” (Cano, 2001:194).

En Cuenca, finalmente, y habiendo obtenido el Primer Premio para el Concurso del Castillo (1968), de su proyecto no construido, el arquitecto dice: “Concebimos la visión romántica de un castillo en un gran paisaje, al que incorporábamos restos de murallas” (Cano, 2001:92). “Visión romántica” y “gran paisaje” son claves de una preciosa herencia irrenunciable, que reivindica la evocación de un tiempo en el que paisaje y ciudad convivían en paz y armonía, sin que la ciudad osara devorar el paisaje y reemplazarlo.

Desentrañar la coherencia profunda que vincula el paisaje urbano de las ciudades, que el arquitecto dibuja con asiduidad, con la fruición de la arquitectura que él mismo proyecta y, en su caso, construye e inserta en ellas, como parte del mismo, llevará a desvelar el hilo conductor de su oficio, entendido como diálogo entre un lugar y un programa, mediante unos materiales y unas técnicas bien elegidos. Un oficio que el dibujo acompaña paso a paso: del paisaje y sus recursos a la fábrica final que lo hereda, material y formal-

mente.

Se dispone, por un lado, de la obra publicada de Cano Lasso (1980, 1988, 1995) y, por otro, de una amplia colección de sus dibujos y reflexiones en torno a *La ciudad y su paisaje* (1985), además del archivo digital que su hijo, Diego Cano Pintos, ha puesto a disposición en el portal *Archivos Arquitectos* [3]. Contrastar estas fuentes a través de los casos en los que existen dibujos de ciudades históricas donde el arquitecto proyectó obras, construidas o no, es la aportación que este ensayo se ha propuesto. Al hilo de su método, el aquí desarrollado llevará, partiendo del análisis de sus dibujos de paisaje, la ciudad en su territorio, al ejercicio de síntesis y de composición que su arquitectura lleva a cabo, consciente de su entorno y en resonancia con él.

Los resultados de este proceso iterativo entre paisaje y arquitectura a través del dibujo que los concilia y hace acto de presencia en todos y cada uno de sus pasos, son la prueba de un ejercicio de coherencia. Acreditan el proceso de creación en la obra de un arquitecto que, con sus fábricas, inteligentes y enriquecedoras, ennoblece y dignifica los lugares en los que se inscribe. Sus numerosos dibujos son créditos que garantizan el acierto de sus respectivas operaciones.

El arquitecto rinde tributo a la naturaleza con sus infraestructuras que, en el mejor de los casos, la magnifican. La lección de Egipto (Hatshepsut), a la que la Grecia clásica trata de dar la vuelta, el templo a los pies de la roca o sobre ella, sigue viva. Se puede “ser de la pradera” o someter “la cascada”. Lo primero es la regla, lo segundo la excepción. Hegel diría la tesis y la antítesis: Cano Lasso abraza la tesis.

Aportar una mirada diferente sobre su obra a través de los dibujos, y de su inconfundible valor autobiográfico, es el objeto de este discurso: por debajo y por encima de lo que muestra el rigor disciplinar al que obligan los estrictos documentos del proyecto de arquitectura. Se parte, pues, de sus dibujos a mano alzada y comentarios a vuela pluma.

SANTIAGO DE COMPOSTELA: ANTES Y DESPUÉS

“El interés de las viejas ciudades es inseparable de mi amor por la Naturaleza” (Cano, 2001:196). Uno y otro, amor e interés, se dan la mano en los dibujos de Cano Lasso, que son como remansos de su pensamiento. El paisaje, antes o después del hecho arquitectónico que lo ilustra y enriquece, es cambio perpetuo. Y el dibujo lo atrapa y sorprende, una y otra vez, en su fuga, para acompañarla... edificando.

Las ciudades históricas “forman parte de mi entorno espiritual y estético” (Cano, 2001:196). Es decir, como ser humano y como arquitecto. Y añade: “Construir es colaborar con la naturaleza y el paisaje, y la ciudad antigua se implanta en el paisaje realizándolo de diversas maneras” (Cano, 2001:196). La naturaleza es como es: rebelde e indómita, o apacible y sosegada, pero, por eso mismo, delicada y susceptible.

El paisaje puede ser, y el dibujo lo refrenda, un lugar de encuentro entre ambos rivales condenados, desde un principio (la cabaña de Vitrubio sería una referencia) (Choisy, 1971), a entenderse. En el dibujo, ambos se identifican y vienen a ser uno mismo, de modo que no se sabe a cuál de ellos atribuir sus encantos.

Cano Lasso confía, siguiendo la estela de John Soane (Moleón, 2001), que sea el paso del tiempo el que “va fundiendo arquitectura y naturaleza en el mismo color y material; al fin y al cabo la misma piedra y la misma arcilla; de tal manera que llega a ser difícil distinguir lo natural de la obra de los hombres” (Cano, 2001:196). Y a ello colabora el tiempo que, “con su continuo hacer y deshacer, ha configurado lentamente la ciudad y elaborado una rica amalgama de estilos” (Cano, 2001:196). La ciudad, a imagen y semejanza de la naturaleza, es ecléctica.

Lo es el paisaje que ambas componen. Y no lo parece el dibujo que, no careciendo de estilo, los armoniza en un todo coherente, preparado para que el ojo, árbitro definitivo de la estampa, lo reconozca como único e incomparable. Pocas destrezas y habilidades identifican de modo tan

infalsificable una autoría como el dibujo a mano alzada.

En los suyos, Cano Lasso describe la ciudad de “Santiago como una joya antigua en el esplendor del campo” (Cano, 2001:48). Es una joya, pero no una joya aislada. Forma parte de un tapiz, de un conjunto en el que, subraya el arquitecto: “Las huertas llegan hasta el mismo pie de los monumentos” (Cano, 2001:48) (Fig. 1). Y se penetran con ellos. El campo es como la predela del retablo que constituye la imagen de la ciudad, su tabla principal. En ella, obra de arte, resplandece una historia cuyos orígenes cuenta el campo que está a sus pies.

La ciudad narra lo que el campo ha descrito. Pero, para que ambos colaboren con el mismo objetivo, es imprescindible que la arquitectura les conceda voz y voto. Lo que el arquitecto cuenta, y con lo que cuenta, en sus dos operaciones principales, distanciadas un cuarto de siglo: el *Polígono* y el *Auditorio*.

Ante la majestad del paisaje que sustenta la ciudad histórica, suma de monumentos y monumento ella misma, la debida reverencia aconseja una de dos opciones: o la sumisión, que supone el pasar desapercibido, o la distancia que implica respeto. El *Polígono* es una muestra de la primera opción: lo nuevo se entretiene sin estridencia con lo antiguo (Fig. 2). El *Auditorio* se atiene a la segunda: como un apéndice, que será bienvenido si se suma al cuadro sin estropearlo y si, además, hace retroceder para verlo mejor.

Un apéndice está justificado cuando su lectura induce a releer lo ya leído. Y es propio de la ciudad histórica, como del buen libro, que no baste leerlo: hay que releerlo. De no ser así, sobra la escritura: basta la palabra dicha que el viento se lleva. La razón de edificar, como la de escribir, está en la voluntad, y la oportunidad, de perdurar: relejendo y habitando.

El *Polígono de Vite* es como una canción popular inserta en el rondó de la ciudad: la digresión que entretiene, pero no aleja (Fig. 3). El *Auditorio de Galicia*, en cambio, es un contrapunto, oportuno en la medida en que no desdice del paisaje común: más bien juega, con saludable espíritu

deportivo, el partido de ida y vuelta que corresponde a la justa competición entre lo antiguo y lo moderno en que consiste la vida de una ciudad tan comprometida con el futuro como deudora de su pasado (Fig. 4). La arquitectura apadrina ese compromiso.

Y el dibujo va y viene, infatigable, como árbitro que es, siempre a punto y atento a cada momento del presente, que es su medio y del que da testimonio. Por eso, no basta, con uno, o con unos pocos: tendrán que ser decenas o cientos. En los croquis de Cano Lasso palpita, y se puede auscultar, esa inquietud y esa zozobra nerviosas.

Es lo que hubo y ya no hay, ni volverá a haber. Lo que habrá y todavía no hay. Lo que pudo haber, de haber llegado a ser. Lo que nunca habrá, pero se hubiera querido que hubiera... El dominio del dibujo, el que no le podrá ser arrebatado en ningún caso, es el presente efímero: imagen de lo que ya no es y visión de lo que aún no ha sido. Memoria y utopía.

CUENCA: APRENDER ENSEÑANDO

En 1968, Cano Lasso se presenta, al frente de un grupo de alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid, a un *Concurso para la rehabilitación del Castillo de Cuenca*, modelo singular de ciudad histórica en el territorio de Castilla-La Mancha. Y obtienen el Primer Premio. El proyecto no se llegará a realizar, pero la calidad de sus diseños merece la mayor atención.

Puede decirse, y sobran razones para ello, que, en esta sugestiva aventura común, el profesor acabará aprendiendo y sus alumnos enseñando. Es, por consiguiente, un ejercicio didáctico en el que todos ponen y todos ganan. Que haya permanecido en el papel y solo en él no desmerece en nada de su ejemplar interés. El tema no es para menos.

“Concurso muy atractivo por la belleza de su emplazamiento” (Cano, 2001:92). Y es que precisamente a él, a su topografía, debe Cuenca, para empezar, el nombre y la forma, que la encaja, como una cuña, entre dos hoces afluentes, la del Júcar y la del Huécar (Fig. 5). Es todo un caso en

el que el paisaje determina y ciñe la ciudad, mientras ésta se deja querer. No hace falta componerlos: están compuestos de antemano, a primera vista. Auténtica situación de flechazo original. Y el dibujo lo certifica.

Dice el Diccionario de Autoridades (RAE, 2002) que el “*paísage*” (sic) es, en una de sus acepciones, “pedazo de país en la pintura”. Es decir, que no se concibe sino plasmado: como hecho visual y plástico. De ahí arranca la decimonónica tradición de lo pintoresco (Collins, 1970). En el dibujo, el paisaje adquiere carta de naturaleza.

Cuenca lo reclama, lo disfruta y lo justifica: paisaje imponente e inquebrantable que la arquitectura del pasado tuvo a bien ennoblecer, sin apelar a artificiosos historicismos (Fig. 6). La historia es más moderna que los historiadores y la arquitectura se embarca en ella. Cuenca es histórica, sin ser historicista. Y en serlo pone sus ojos la escuela de Cano Lasso y sus colaboradores. Y, así, “concebimos la visión romántica de un castillo en un gran paisaje, al que incorporábamos restos de murallas” (Cano, 2001:92).

Restos y novedades: juntos, pero no confundidos. Hormigón ciclópeo, muros ciegos, cilíndricas torres-escalera... Arquitectura rota. ¿Acaso la arquitectura moderna (de “romper la caja” hablaba Bruno Zevi, 1953) no se reconoce inconclusa, por naturaleza y destino? Como la ciudad y su historia que el dibujo, en tanto que rasguño, describe libre de trabas, pero dócil a las intenciones de su autor. Su privilegio es precisamente hilvanar y no coser.

Los dibujos del *Concurso de Cuenca* reflejan un futuro que, sin llegar a ser, rememora el pasado y da testimonio de su belleza, a la vez que, en la medida de lo posible, lo preserva y salvaguarda. Son visiones traspasadas de memorias: las visiones seducen y favorecen el que las memorias enamoren o, al menos, encandilen.

Si la maqueta del *Concurso* parece un juguete roto, uno de sus croquis, puro juego de sombras espesas, da la imagen de una visión nocturna (Fig. 7). Y hace pensar que, cuando a propósito del dibujo, se habla de luces y sombras, es decir por decir pues solo las sombras están en manos

del dibujante. Las luces se le darán. Dibujar es perfilar la cosa y administrar sus sombras. Las del Castillo de Cuenca se imponen: con el pasado se ha topado. Pero es que la sombra da testimonio, seguro, de la cosa.

El mencionado croquis cabalga sobre la nada. El perfil del terreno está ausente, lo que otorga al dibujo credenciales de fantasma. Vemos masas con retazos de luces rasgadas, que campan sobre la loma desaparecida y se resbalan por sus costados. Es un ejercicio de estricta composición: "juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz" (Le Corbusier, 1977:16). Masas que, al fin y al cabo, son sombras y que, por serlo, no conocen pasado y futuro, sólo presente. El Castillo de Cuenca se halla justo en el punto débil de la ciudad, el que las hoces no protegen, porque todavía no han confluído, y a la vez en lo más alto y visible del territorio: es un lugar crítico y, por tanto, comprometido, que la ciudad ha respetado, hasta cierto punto, y que desafía a la arquitectura. De ahí el *Concurso* y el ejercicio didáctico.

Un lugar en el que, por otra parte, la seguridad está fuera de lugar y la comodidad tampoco se contempla. Descartados dos de los principios clásicos queda, como el único vigente, el tercero, el paisaje que Cano Lasso y su equipo encaran a pecho descubierto: luz y sombra.

SALAMANCA: ARQUITECTURA DE ARQUITECTURAS

Si del ondulado y húmedo paisaje gallego, y del abrupto y seco paisaje conquense, se pasa ahora al sobrio y enjuto paisaje castellano, se halla frente a unos dibujos, los de Cano Lasso, en este caso más minuciosos y esmerados, detallistas, si cabe. Salamanca comparece en ellos fiel a sí misma, lejos del aura nostálgica que envuelve a Santiago y del poderío feudal que Cuenca impone. Salamanca está en paz consigo misma y el arquitecto lo reconoce y suscribe y se pone a sus pies (Fig. 8). Pocos proyectos suyos son tan hermosos. Y, sin embargo, no tuvo la fortuna de construirse. Se tuvo que conformar con un modesto accésit que,

dicho sea de paso, acredita y es coherente con su honestidad irreductible, porque, si a algo se parece la propuesta del arquitecto, es precisamente a un refugio que, por su propia misión, quiere pasar desapercibido, para que se perciba mejor la ciudad que se yergue orgullosa, con razón, en el horizonte castellano.

El Proyecto para el *Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León* (1985) (Fig. 9) en Salamanca, se concibe como un "basamento o zócalo" (Cano, 2001:100), dice su autor, de la ciudad que él mismo entiende como "Arquitectura de arquitecturas" (Cano, 2001:100): una bella definición que entraña todo un compromiso, cívico y urbano. La ciudad como casa grande, como la quiere Alberti (1975).

La ciudad de Salamanca se yergue en el horizonte con orgullo vertical. Y no por ningún rascacielos que, afortunadamente, no han venido a desfigurar su figura, sino por sus cúpulas y campanarios que apuntan con ahínco, pero sin avasallar, al cielo en el que se dibujan. Salamanca es vertical por sus vértices, no por sus alturas: lo es en virtud de su espíritu.

Y puestos en ese trance, el arquitecto sensible y enamorado de esa equilibrada y elegante silueta, opta por hacerse horizontal. La obra de Cano Lasso cumple con el ritual caballeresco y se pone a los pies de la ciudad que ama, como su alfombra. E incluso estampa en ellos una suerte de beso más ritual que erótico y más ceremonial que provocador, como en el de Klimt, donde el ornamento reviste el acto.

Sin embargo, el acto es de tal envergadura (lo hubiera sido de haberse llevado a cabo) que no puede pasar desapercibido, tanto por el subrayado del poderoso muro que ceñiría la ciudad, con la complicidad del río Tormes, como por el enorme arco que convertiría su imagen en el precioso luneto de un retablo digno del más depurado Renacimiento. De lejos, reclama el zócalo, sobre el que la ciudad campa a sus anchas. De cerca, se asoma al arco que, recortando su silueta, la enmarca y pone en valor (Fig. 10).

La arquitectura de Cano Lasso reconoce en el paisaje castellano la belleza de la ciudad que Sala-

manca, con su emblemática Universidad, fue en su día, ha sido en el pasado y sigue siendo en el presente. El arquitecto de hoy acaso eche de menos el cinturón que el autor propuso, con el mayor respeto al genio y figura de la ciudad dorada, como predela de un retablo. Y que no pudo ser, o no se quiso que llegara a ser. Quedan, en todo caso, sus dibujos desde distintos puntos de vista, bellísimos todos ellos.

EL IMÁN DE TOLEDO

Toledo atrae, una y otra vez. Es un amor constante y un atractivo recurrente, en el discurso de Cano Lasso arquitecto, que lo dibuja, desde diversos ángulos y a distinta distancia, con la pasión de quien parece que acaba de conocer lo que reconoce y vuelve a conocer. Es el prodigio de lo de siempre, siempre nuevo, que hace de todas las veces, la primera vez. Y de un mismo lugar, incomparables vistas varias porque cada una de ellas elige un punto y refleja una imagen, que es como un nuevo encuentro, una cita diferente y recién inventada.

"Rodeada por el Tajo en más de la mitad de su perímetro (...) Del otro lado del río, se levantan cerros cárdenos, en los que desde antiguo se han edificado Los Cigarrales; casas de recreo rodeadas de austeros jardines y olivares; tierras secas en las que canta estridente la cigarra" (Cano, 2001:210-211). La escena urbana encuentra en ellos su cávea (Fig. 11).

Y si es incomparable la ciudad histórica que desde ellos se contempla, y en la que la arquitectura ganó la partida a la naturaleza, no es menos espectacular el entorno que desde ella se disfruta: paisajes ambos fascinantes, si no en la misma, en equiparable medida. A tal señor -la ciudad imperial-, tal honor -las colinas que la circundan y aplauden-.

Con la elegancia que corresponde a un arquitecto respetuoso y respetable, Cano Lasso acampa en Los Cigarrales, frente a la ciudad sagrada por partida triple, pues tres son las religiones que hicieron de ella su sede, en una insólita convivencia de credos y costumbres a la cual debe la archi-

ectura de la ciudad su carácter único y universal. El autor la estima como “joya del paisaje” y su “culminación humanizada” (Cano, 2001:210), en la que el entorno natural importa tanto como la urbe.

Cano Lasso edifica en Los Cigarrales, frente a Toledo. Practica así el mandato de lo sagrado: “*noli me tangere*”. Y en premio a su lealtad, goza de sus vistas y se confunde en el paisaje alrededor, con materiales autóctonos y formas apaisadas. Lo que dibuja, pues, es lo que sucede al otro lado, Tajo arriba, Tajo abajo, desde todos los ángulos, con todo primor y destacando siempre, muy libremente, lo que importa, e ignorando, si el buen gusto lo aconseja, los errores y achaques que aquejan a toda ciudad, incluso la más venerable. El dibujo es selectivo.

Y porque lo es, aventaja a la fotografía pues suprime a priori lo que ésta tendrá que eliminar a posteriori, manipulándola. La fotografía cierra los ojos a lo que el dibujo sencillamente ignora, no ve. Son estrategias distintas como diferentes son sus credenciales. La fotografía quiere ser real, pese a sus trampas; el dibujo es libre y, por lo tanto, finge, pero no engaña. En la ficción que se reconoce como tal, y es el caso del arte, no hay engaño. Lo verosímil no suplanta a lo verdadero. Por eso, Cano Lasso fotografía Los Cigarrales y dibuja Toledo. Lo dibuja, una vez más, y anota el dibujo con comentarios como suele hacerlo. Sus notas, a pie de dibujo, insisten en lo que hay de libre interpretación en sus rasguños. Son apuntes escritos que completan el apunte dibujado.

De las plantas de su casa en los Cigarrales, el arquitecto destaca la de cubiertas, que son lo primero -el cobertizo- y lo último -lo que culmina-. En ella se sintetiza el proyecto. De sus alzados muestra la fachada que mira a la ciudad, o sea, su mirador. Y completa su documentación con una vista de perfil, la del espectador, que ve sin ser visto (Fig. 12).

Es el ejemplo que el autor sugiere de su “encuentro con las ciudades históricas” (Cano, 2001:210). Un encuentro que se celebra bajo la protección del paisaje del que el dibujo levanta su acta no-

tarial y en el que la nueva arquitectura se acoge a la hospitalaria naturaleza -Los Cigarrales-, al margen y enfrente de la venerable y sacrosanta ciudad -Toledo-.

Curioso: Cano Lasso dibuja la ciudad, una y otra vez y desde distintos ángulos, pero da cuenta sucinta de su proyecto y fotografía la casa construida, alojada en su entorno. La obra se presta a la fotografía, el sueño reclama el dibujo. Hay en el dibujo una actitud de reverente respeto ausente en la fotografía. El documento requiere plantas y secciones, alzados e imágenes. El monumento, y la ciudad lo es en este caso, prefiere el dibujo que aprehende sus rasgos en un conmovedor ceremonial.

DISCUSIÓN: PUNTO Y CONTRAPUNTO

Del *Polígono de Vite y viviendas de San Cayetano*, de 1960-68, al *Palacio de Congresos, ópera, música y teatro*, de 1986, ambos en Santiago de Compostela, han transcurrido dos décadas. A lo largo de ellas, la ciudad ha evolucionado y el arquitecto ha madurado. Lo dicen sus dibujos -puntos de referencia- a propósito de sus proyectos -contrapuntos-.

En “Santiago como una joya antigua en el esplendor del campo” (Cano, 2001:48) no se sabría decir cuánto debe el paisaje a la naturaleza y cuánto al arte: su unión, admirable, lo es sin fisuras. Y el dibujo se recrea en ella, con una coherencia que hace justicia al término, pues campo y ciudad coheredan un mismo principio, en sus materiales y en sus esfuerzos, en sus equilibrios y siluetas.

En un plano medio, el dibujo subtítuloado “Las huertas llegan hasta el mismo pie de los monumentos” (Cano, 2001:49), insiste en esa compeñetración. Lejos de encerrarse en sí mismo, como Ávila o Lugo, amuralladas, Santiago cruza sus hilos con el campo circundante, para que su generoso perímetro la haga permeable a su entorno, rústica y cívica a la vez. Si a lo lejos el paisaje se prometía en paz y armonía con sus elementos, de cerca no decae su buen entendimiento. Los cultivos “alfombran” literalmente el suelo de la cultura urbana.

Pero han pasado veinte años y el encargo que, por concurso, recae sobre el arquitecto lleva a la periferia y a una discreta distancia de la ciudad monumental. Éste no es un punto más en su trazado, o adyacente a él, sino una réplica un tanto remota, como un eco, que, no obstante, tiene que ver con la voz a la que se debe. Se trata, pues, de lo que los músicos entienden como un contrapunto: contrario y, al mismo tiempo, propicio al encuentro. Y, en todo caso, deudor del tema principal.

Santiago a distancia no es menos imperativo que de cerca. Si se apura, es más, pues su magnificencia se crece en el horizonte. Asumirla enaltecerá lo que se edifique a su vista y la de su noble y seductora perspectiva. Cano Lasso así lo entiende y lo describe en un tercer apunte sin título, aunque con notas minúsculas caligráficas al pie.

En Santiago el arquitecto da curso a la inspiración que en Salamanca se tuvo que quedar en el papel. Con otros parámetros, por supuesto, pues la ciudad es otra, el paisaje es otro y las emociones que suscitan, comparables en intensidad, son incomparables en sus notas, imposibles, por otra parte, de cifrar en palabras. Si en Salamanca lo propio era un podio y, a la vez, un marco, en Santiago el autor edifica una atalaya, un auténtico observatorio, deliberadamente cúbico, geométrico, como un pentagrama, o una mira telescópica (Fig. 13).

Insistiendo en la analogía musical, en Santiago Cano Lasso abandona su antiguo recurso a la armonía por un contrapunto que la celebra con su réplica, tan contundente como ponderada. Impeccablemente moderno, en actualidad y estilo, el *Auditorio de Galicia* posee esa cualidad abstracta que no ofende al paisaje, sino lo ensalza, distanciándose y, a la vez, distanciando de la ciudad histórica inscrita en él y heredera de un patrimonio común. Con la inteligencia del más razonable y genuino Movimiento Moderno, que encuentra en las afueras urbanas su lugar incontaminado y no provocador, esta pieza tan contundente como discreta, se instala en un paraje un tanto solitario en el que, sin arrogancia, resplandece no obstante (Fig. 14).

El paisaje natural, si así se puede llamar a lo que es más producto de una percepción estética que dato de una topografía original, consiente licencias geométricas de “punto, recta y plano”, que la ciudad histórica digeriría con dificultad. Cano Lasso lo sabe y obra en consecuencia: aislándose hasta cierto punto, para gozar sin compromiso de su libertad.

CONCLUSIÓN

En los dibujos elegidos -son innumerables- del arquitecto Cano Lasso, a propósito de cuatro ciudades españolas, Santiago, Cuenca, Salamanca y Toledo, con acusados caracteres históricos, se ve hasta qué punto las virtudes del rasguño son puestas a contribución de la arquitectura como paisaje.

El dibujo es la guía del proyecto y el sello de la obra. Le precede y le sucede. Lo inspira y lo corrobora. Es fantasía y documento. Y ello se debe a su rara capacidad para concertar idea y emoción a partes iguales, pues en él hay observación y pulso.

En el rasguño hay oficio (¡y cuánto!), es decir, dominio del arte de ver y plasmar, con fidelidad a lo que se ve. Pero hay, al mismo tiempo y por el mismo motivo, una mano que transmite los impulsos de la voluntad y del deseo, sus incertidumbres y estremecimientos: las razones del corazón que, como dice Pascal, la razón no conoce.

En el rasguño palpita el temblor de la mano y la voluntad del arquitecto se mueve por esa ruta, de lo subjetivo a lo objetivo, del garabato a la obra edificada y habitada, con pulso tembloroso y ánimo decidido. En el rasguño hay ausencias... de lo que hubo y no hay, de lo que hay y no se quiere que haya y de lo que habrá pero aún no hay. Y hay huellas... es algo que toca el corazón. Un croquis es, de por sí, una carta de amor.

NOTAS

[1] Las citas textuales que se plasman a lo largo del artículo provienen todas de esta referencia bibliográfica, pues, en la segunda edición de la misma (primera, 1995), se recogen todos los escritos producidos por su autor a lo largo de su vida, la mayoría de ellos ya publicados en otros libros, a saber: (1980). Julio Cano Lasso, arquitecto. Madrid: Xarait; (1985). La ciudad y su paisaje. Madrid: Cano Lasso, Julio; (1988). Cano Lasso: arquitecto. Madrid: Fundación Antonio Camuñas; (1995). Cano Lasso. 1949-1995. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

[2] Titulado en 1949, fue Premio Extraordinario de Fin de Carrera. Trabajó en el Instituto Nacional de Industria y en la Dirección General de Urbanismo. Fue profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. En 1987 obtuvo el Premio Antonio Camuñas de Arquitectura y, en 1991, la Medalla de Oro de la Arquitectura. Fue, además, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1990.

[3] <http://archivosarquitectos.com/>

REFERENCIAS

Alberti, L. B. (1975). Los diez libros de arquitectura. Oviedo: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Ed. facsímil traducción de Francisco Lozano, 1582. Madrid: Alonso Gómez.

Cano Lasso, J. (1985). La ciudad y su paisaje. Madrid: Cano Lasso, Julio.

Cano Lasso, J. (1988). Cano Lasso: arquitecto. Madrid: Fundación Antonio Camuñas.

Cano Lasso, J. (1995). Cano Lasso. 1949-1995. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

Cano Lasso, J. (2001). Estudio Cano Lasso. Madrid: Munilla-Lería.

Collins, P. (1970). Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución, 1750-1950. Barcelona: Gustavo Gili. 1ª ed. Londres: Faber & Faber, 1965.

Choisy, A. (1971). Vitruve. Paris: F. de Nobele. Reimpresión de la edición de Paris, 1909.

Le Corbusier (1977). Hacia una arquitectura. Barcelona: Poseidon. 1ª ed. París: Editions G. Crès et Cie., 1923.

Moleón, P. (2001). John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética. Madrid: Maireia.

Real Academia Española. (2002). Diccionario de autoridades. Madrid: Gredos. Reproducción facsímil de la edición de Madrid: Imp. de Francisco del Hierro, 1726-1737.

Rossi, A. (1975). Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972. Milano: CLUP.

Zevi, B. (1953). Poetica dell'architettura neoplasticista. Milano: Politecnica Tamburini.