

Estos análisis sobre el lenguaje de la arquitectura se dirigen «a todos aquellos que aprecian lo suficiente la arquitectura para empezar a reflexionar sobre ella en lugar de limitarse a su contemplación».

El tema es el del lenguaje clásico:

Summerson se pregunta cómo las formas y maneras heredadas de Roma han sido utilizadas desde el Renacimiento hasta la época moderna, qué desarrollo y evolución han tenido en los diferentes momentos del pensamiento y de la práctica durante cinco siglos de arquitectura. Con un lenguaje sencillo, si bien rico en indicaciones y sugerencias, Summerson entra de lleno en los aspectos históricos y formales del lenguaje arquitectónico (las ideas, los problemas, las soluciones, las funciones), hasta mostrar con ejemplos la existencia y evolución de un pensamiento arquitectónico que parte de la «categoría» de clasicismo. En la parte final el autor señala cómo la misma metodología racional de la arquitectura más reciente enlaza con aquel modelo del que recibe estímulo y herencia.

Sir John Summerson CBE, D. litt. FBA, ARIBA, nació en Darlington en 1904. Educado en Harrow y en el University College de Londres se tituló como arquitecto dedicándose luego plenamente a la tarea de historiador.

Junto a Pevsner y Wittkower, Summerson es uno de los grandes especialistas ingleses actuales en el campo de la historia de la arquitectura.

Sus monografía sobre diversos períodos y figuras de la arquitectura inglesa son numerosas y de gran valor. *John Nash* (1935), *Georgian London* (1945), *Heavenly Mansions* (1949), *Sir John Soane* (1952), *Christopher Wren* (1953), *Inigo Jones* (1966), así como la monumental obra *Architecture in Britain: 1530-1830*, publicada en 1953 y que ha conocido más de siete ediciones.

Editorial Gustavo Gili, SL  
Rosselló, 87-89, 08029 Barcelona  
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05  
e-mail: info@ggili.com  
<http://www.ggili.com>

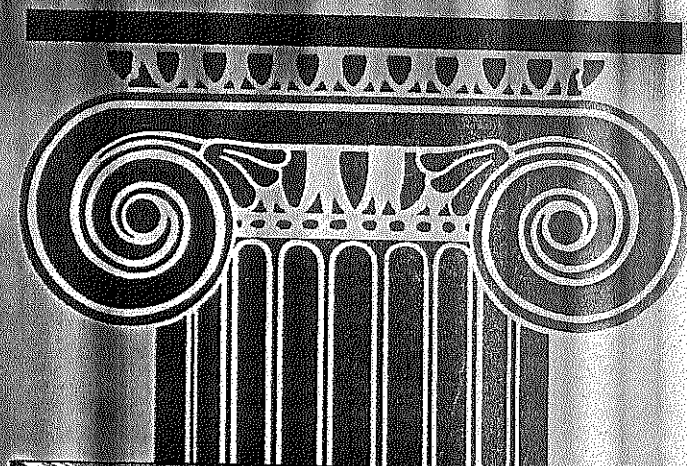
ISBN 84-252-1644-3

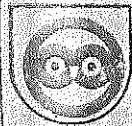


9 788425 216442

# John Summerson El lenguaje clásico de la arquitectura

De L.B. Alberti a Le Corbusier



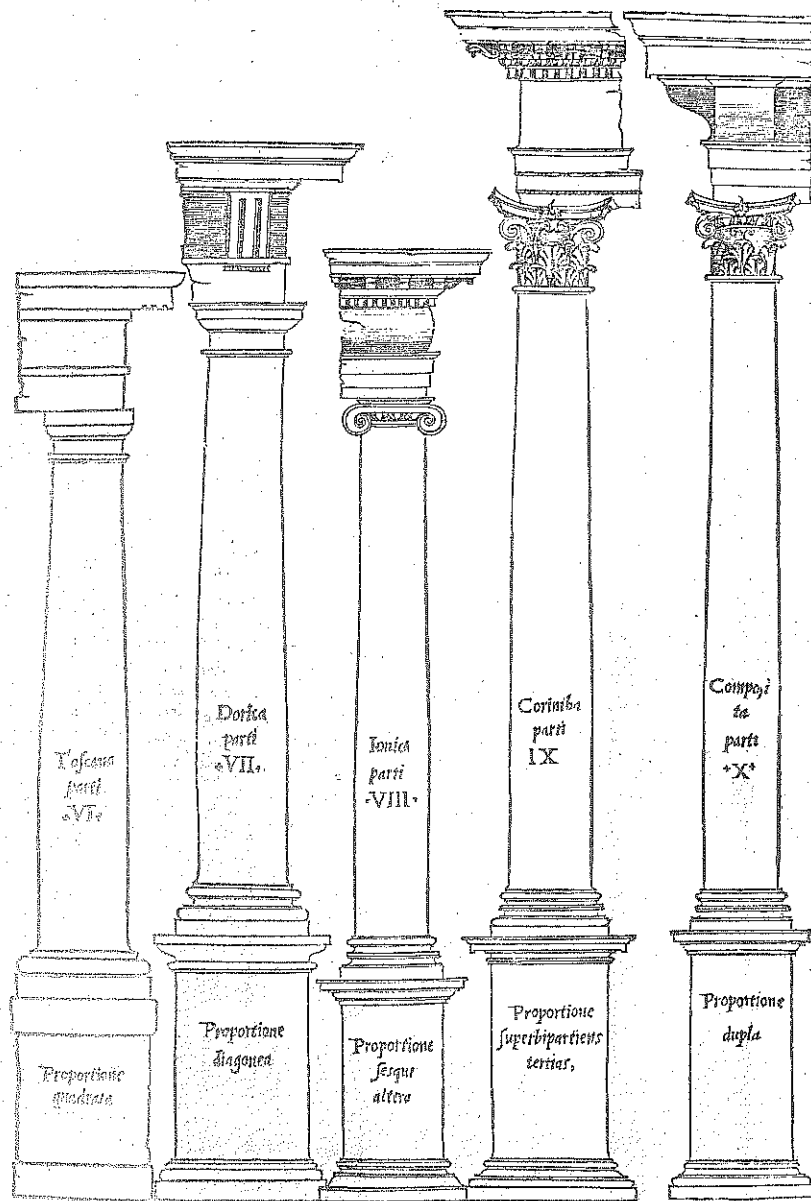


Librería  
**CONCENTRA**  
Esquina del Arquitecto

Montevideo 838  
(C1019ABT) Buenos Aires  
Tel./Fax: (54-11) 4814-2473

# John Summerson El lenguaje clásico de la arquitectura

De L. B. Alberti a Le Corbusier



1. Los órdenes de la arquitectura. Con esta talla en madera del 1540, Sebastiano Serlio introdujo su tratado sobre "las cinco maneras de construir". Los órdenes toscano, dórico, jónico y corintio recibieron su nombre de Vitruvio. Alberti dio nombre al orden compuesto. Serlio fue el primero que exhibió los cinco órdenes como una serie cerrada en la cual no se admitían adiciones.

## Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. 93 322 81 61  
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. 55 60 60 11  
Praceta Notícias da Amadora 4-B, 2700-606 Amadora, Portugal. Tel. 21 491 09 36

### Título original:

*The Classical Language of Architecture*

publicado originalmente por Thames & Hudson Ltd., Londres

Versión castellana de Justo G. Beramendi y Ramón Álvarez

Revisión bibliográfica de Joaquim Romaguera i Ramió

- 1ª edición, 1ª tirada, 1974, colección "Arquitectura y Crítica"  
2ª tirada, 1978, colección "Punto y Línea"  
3ª tirada, 1979, colección "Punto y Línea"  
4ª tirada, 1981, colección "Punto y Línea"  
2ª edición ampliada, 1ª tirada, 1984, colección "Punto y Línea"  
2ª tirada, 1985, colección "Punto y Línea"  
3ª tirada, 1988, colección "Punto y Línea"  
4ª tirada, 1991, colección "Punto y Línea"  
5ª tirada, 1994  
6ª tirada, 1996  
7ª tirada, 1998  
8ª tirada, 2001  
9ª tirada, 2004  
10ª tirada, 2006

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© John Summerson and the British Broadcasting Corporation, 1963,  
y Thames & Hudson Ltd., Londres  
para la edición castellana:  
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 1984

Printed in Spain

ISBN-13: 978-84-252-1644-2

ISBN-10: 84-252-1644-3

Depósito legal: B. 14.456-2006

Impresión: Gráficas 92, Rubí (Barcelona)

## Indice

Introducción	7
1. Lo esencial del Clasicismo	9
2. La gramática de la Antigüedad	25
3. La lingüística del siglo XVI	50
4. La retórica del Barroco	77
5. La luz de la razón... y de la arqueología	109
6. Lo clásico en lo moderno	131
Glosario	153
Bibliografía	165
Origen de las ilustraciones	171
Indice	173

## Introducción

Un guión escrito para la radio es un guión escrito para la radio, y considero un error intentar convertirlo en otra cosa. En consecuencia, este libro consta de los guiones, muy ligeramente revisados, de seis charlas escritas para la B.B.C. y emitidas en los meses de mayo y julio de 1963, junto con el material ilustrativo de un folleto que se publicó por entonces para los oyentes. Al preparar las charlas pensé sobre todo en el estudiante no profesional que se siente atraído por la historia de la arquitectura, y quizá se acerca a ella como parte de un curso de historia del arte, pero que nunca ha captado plenamente esa disciplina gramatical que es el nervio de toda arquitectura clásica y cuya comprensión ayuda a iluminar la mayoría de las restantes arquitecturas. Este libro está dedicado a él (o a ella) y a cualquiera que aprecie la arquitectura lo bastante como para dedicarle una reflexión, en lugar de limitarse a un rápido vistazo.

J. S.

# 1. Lo esencial del clasicismo

He de empezar por suponer ciertos conocimientos generales. Como, por ejemplo, saber que la catedral de St. Paul es un edificio clásico y que la Abadía de Westminster no lo es; que el Museo Británico es un edificio clásico y que el Museo de Historia Natural de South Kensington no lo es. Que todos los edificios que rodean Trafalgar Square —la National Gallery, St. Martin-in-the-Fields, Canada House e incluso (aunque por los pelos) la South Africa House— son clásicos, que todos los edificios de Whitehall son clásicos; pero que el Parlamento no lo es. Se trata de distinciones elementales, y quizá piensen ustedes en seguida que voy a ocuparme de superficialidades. ¿Cuándo un edificio es clásico y cuándo no? ¿Importa esto realmente? ¿Acaso las cualidades importantes de la arquitectura no son más profundas que semejante nomenclatura estilística y, además, independientes de ella? Lo son. Sin embargo, no puedo llegar a todas las cosas que quiero decir en estas charlas sin antes aislar todos aquellos edificios que son, *prima facie*, clásicos respecto a los otros. Hablaré de la arquitectura como de un lenguaje, y lo único que quiero dar por supuesto en este momento es que ustedes son capaces de reconocer el latín de la arquitectura cuando lo oyen, es decir, cuando lo ven.

El *latín* de la arquitectura... Esto me lleva a suponer otros conocimientos generales. La

arquitectura clásica hunde sus raíces en la Antigüedad, en los mundos de Grecia y Roma, en la arquitectura religiosa de Grecia y en la arquitectura militar, civil y religiosa de los romanos. Pero estas charlas no tratarán de la arquitectura de Grecia y Roma, no se ocuparán del crecimiento y desarrollo del lenguaje clásico de la arquitectura, sino de su naturaleza y su utilización, su utilización como el lenguaje arquitectónico común que, heredado de Roma, se ha utilizado en casi todo el mundo civilizado durante los cinco siglos que separan el Renacimiento de nuestros días.

Muy bien; pues a partir de ahora podemos ser más precisos. Echemos una ojeada a esta palabra, "clásico", tal como se aplica a la arquitectura. Es un error tratar de definir el clasicismo, pues el término tiene todo tipo de significaciones útiles según los diferentes contextos. Por ello propongo considerar únicamente dos acepciones que nos serán muy útiles a lo largo de estas charlas. La primera es la más obvia. Un edificio clásico es aquel cuyos elementos decorativos proceden directa o indirectamente del vocabulario arquitectónico del mundo antiguo, del mundo "clásico" como a menudo se le llama: estos elementos son fácilmente reconocibles; por ejemplo, columnas de cinco variedades estándar aplicadas de modos también estándar; maneras estándar de tratar los huecos, puertas y ventanas, y remates, así como series estándar de molduras aplicables a todas estas cosas. Pese a que todos estos "estándares" se apartan continuamente del modelo ideal siguen siendo identificables como tales en todos los edificios susceptibles de llamarse clásicos en este sentido.

Esta es, creo yo, una descripción clara de la arquitectura clásica, pero a un nivel muy superficial; nos permite reconocer el "uniforme" que viste cierta clase de edificios, los que llamamos clásicos. Pero no nos dice nada de la esencia del clasicismo arquitectónico. Sin embargo, en esto

hemos de andarnos con mucho cuidado, porque las "esencias" son muy escurridizas y muchas veces, tras investigar un poco, resulta que no existen. Con todo, incrustadas en la historia de la arquitectura clásica, hay una serie de declaraciones sobre lo esencial de la arquitectura, declaraciones que han estado de acuerdo durante largo tiempo hasta el punto de que podemos afirmar que la finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes. Se consideraba que tal armonía caracterizaba a los edificios de la antigüedad y que era en buena parte «intrínseca» a los principales elementos antiguos, especialmente a los cinco «órdenes» que pronto comentaremos. Pero una serie de teóricos han considerado también, ya a un nivel más abstracto, que la armonía de una estructura, análoga según ellos a la armonía musical, se consigue mediante las proporciones, es decir, asegurando que las relaciones entre las diversas dimensiones de un edificio sean funciones aritméticas simples y que los cocientes numéricos entre las diversas partes del edificio sean los mismos o estén relacionados entre sí de modo muy directo. Se han escrito cantidades ingentes de tonterías pretenciosas sobre las proporciones y no tengo intención de entrar en ellas. El concepto renacentista de las proporciones es muy sencillo. El propósito de las proporciones es establecer una armonía en toda la estructura, una armonía que resulta comprensible ya sea por el uso explícito de uno o más órdenes como elementos dominantes, ya sea sencillamente por el empleo de dimensiones que entrañen la repetición de relaciones numéricas simples. Y con esto nos basta para seguir adelante.

Sin embargo, en esta concepción bastante abstracta de lo clásico hay un aspecto que puede provocar discusiones. Ustedes podrían preguntarme si es posible calificar de «clásico» un edificio que no presenta absolutamente ninguno de los signos que se asocian normalmente con la arquitectura clásica, en virtud únicamente de sus

proporciones. A mi juicio, la respuesta debe ser negativa. Al describir tal edificio, ustedes pueden decir que sus proporciones son clásicas pero afirmar que el edificio es clásico sería simplemente inducir a la confusión y caer en un abuso terminológico. Las portadas de la catedral de Chartres son, por su distribución y sus proporciones, todo lo clásicas que ustedes quieran, pero a nadie se le ocurriría llamarlas otra cosa que góticas. Podría citar muchos más ejemplos del sistema gótico que guardan una estrecha analogía con el clásico. Por otra parte, es una gran equivocación pensar que lo gótico y lo clásico son cosas *opuestas*; son muy diferentes, sí, pero no opuestas, y tampoco absolutamente irrelacionadas. Fue el romanticismo del siglo XIX quien las situó en campos psicológicos totalmente distintos. Sospecho que las personas que dicen «preferir» el gótico al clásico, o al revés, son en general víctimas de esta falsa interpretación decimonónica. Lo cierto es que lo esencial de la arquitectura —tal como fue expuesto por los teóricos del Renacimiento— está expresado, consciente o inconscientemente, en todas las arquitecturas del mundo. Y aunque debemos incorporar estos aspectos esenciales a nuestra idea de lo que es clásico, debemos aceptar también el hecho de que la arquitectura clásica solamente es identificable como tal cuando contiene alguna alusión, por ligera y marginal que sea, a los «órdenes» antiguos. Esta alusión puede no ser más que una acanaladura o algún saledizo que sugiera la idea de una cornisa, o incluso una disposición de ventanas que sugiera la razón del pedestal a la columna, o de la columna al entablamento. Algunos edificios modernos —especialmente los del fallecido Auguste Perret y sus imitadores— son clásicos en este sentido, es decir, están concebidos con materiales modernos, pero en el espíritu clásico y su sello clásico estriba únicamente en estos minúsculos gestos alusivos. En la última charla de esta serie me ocuparé con más detalle de todo esto. Entre tanto, es fundamental para nosotros que comprendamos, antes de seguir adelante, esta cuestión de los órdenes, de los «cin-

fig. 117

co órdenes de la arquitectura». Todo el mundo ha oído hablar de ellos, pero ¿qué son exactamente? ¿Por qué son cinco, y no cuatro, dieciséis o trescientos veintiséis?

Cada cosa a su tiempo. En primer lugar, ¿qué son los órdenes? Vemos un diagrama muy claro del orden dórico. Como pueden ver, consta de una columna de templo que se alza sobre un pedestal y sostiene por su parte superior el arquitrabe, el friso y la cornisa, conjunto de tres elementos que recibe el nombre colectivo de entablamento. Sigue luego una xilografía que representa los cinco órdenes: toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto. Un «orden» es la unidad de «columna y superestructura» de la columna de un templo. *No tiene* por qué haber un pedestal y a menudo no lo hay. En cambio tiene que haber un entablamento (las columnas carecen de sentido a menos que sostengan algo); la cornisa representa los aleros en que acaban las vertientes de la cubierta de un edificio.

fig. 126

figs. 1-4

Ahora bien, ¿por qué hay cinco órdenes? Esta pregunta es un poco más difícil y su respuesta exige que nos remontemos a los orígenes. La primera descripción escrita de los órdenes está en Vitruvio. El nombre de este autor romano aparecerá con frecuencia en estas charlas, por lo que éste es el mejor momento para presentárselo. Fue un arquitecto de cierta importancia en el reinado de Augusto y escribió un tratado dividido en diez libros, *De Architectura*, que dedicó al emperador. Es el único tratado de su género que nos ha llegado de la Antigüedad, razón por la cual siempre ha sido mirado con tremendo respeto. Vitruvio no fue un hombre genial, ni de gran talento literario, ni siquiera —por lo que sabemos— de notable talento arquitectónico. Pero su tratado tiene gran importancia porque ha preservado para nosotros una inmensa cantidad de conocimientos sobre el edificio tradicional: es el código práctico de un arquitecto romano del siglo I d. C., enriquecido con ejemplos y notas históricas.

En el tercero y cuarto libros, Vitruvio describe tres órdenes —el jónico, el dórico y el corintio— y da algunas notas sobre otro, el toscano. Nos dice, además, en qué parte del mundo surgió cada uno. Los relaciona con sus descripciones de templos y especifica los dioses y diosas para quienes es apropiado cada orden. Sus descripciones no son exhaustivas ni mucho menos; no menciona el quinto orden ni presenta los otros cuatro en lo que nosotros consideramos secuencia «adecuada» (toscano, dórico, jónico y corintio). Pero lo más importante es que no los presenta como un cuerpo de fórmulas canónicas que encarnen todas las virtudes arquitectónicas. Esta tarea se la dejó a los teóricos del Renacimiento.

A mediados del siglo XV, mil cuatrocientos años después de Vitruvio, el arquitecto y humanista florentino Leon Battista Alberti describió también los órdenes basándose en parte en Vitruvio y en parte en sus propias observaciones de las ruinas romanas. Fue él quien añadió, a partir de estas observaciones, un quinto orden —el compuesto— que combina rasgos del jónico y el corintio. Pero la actitud de Alberti seguía siendo perfectamente objetiva y vitruviana. Fue Sebastiano Serlio quien, casi un siglo después, inició realmente la larga carrera de la canonización de los órdenes convirtiéndolos en una autoridad indiscutible, simbólica y casi legendaria. No estoy seguro de que ésta fuera la intención de Serlio, pero el caso es que lo hizo.

Serlio vivió en el Alto Renacimiento, fue contemporáneo de Miguel Ángel, casi contemporáneo de Rafael y colaborador del arquitecto-pintor Baldassare Perruzzi, cuyos diseños heredó. Construyó pocos edificios verdaderamente importantes, pero su mayor servicio a la arquitectura consistió en compilar la primera gramática arquitectónica completa y plenamente ilustrada del Renacimiento. Publicó una serie de libros. Los dos primeros aparecieron en Venecia, y los últimos en Fran-

cia bajo el patrocinio de Francisco I. Estos libros se convirtieron en la biblia arquitectónica del mundo civilizado. Los utilizaron los italianos; los franceses lo copiaron casi todo de Serlio y sus libros; los alemanes y flamencos basaron sus propios tratados en el suyo; y los arquitectos isabelinos de Inglaterra lo tuvieron muy en cuenta. Todavía en 1663, Sir Christopher Wren encontró en Serlio una valiosa fuente de inspiración cuando construyó el Sheldonian de Oxford.

El libro de Serlio sobre los órdenes comienza con un grabado —el primero de su clase— en el que se representan los cinco órdenes alineados según su delgadez relativa, es decir, según el cociente entre el diámetro inferior y la altura. Todos tienen pedestales. El rechoncho toscano está a la izquierda; viene después el dórico, similar, pero ligeramente más esbelto; el elegante jónico; el altivo y refinado corintio, y finalmente, el aún más alargado y decorado compuesto. Serlio se explica en el texto que acompaña a esta lámina. Dice que, del mismo modo que los antiguos dramaturgos utilizaban el prefacio de sus obras para contar al público todo lo que iba a ocurrir, él coloca de entrada ante nosotros los principales protagonistas de su tratado sobre arquitectura. Y lo hace de un modo tan categórico que los órdenes parecen ocupar en la gramática de la arquitectura un lugar tan inamovible como, digamos, las cuatro conjugaciones en la gramática latina.

Los sucesores de Serlio no echaron en saco roto este gesto teatral, pero muy efectivo, y totalmente literario; y los cinco órdenes pasaron de mano en mano como un «juego completo» respecto al cual, todas las desviaciones eran discutibles. Casi todos los manuales de arquitectura de los siglos XVII y XVIII empezaban de la misma manera, con una lámina de las cinco columnas y los cinco entablamentos alineados: Bloem en Suiza, De Vries en Flandes, Dietterlin en Alemania, Fréart y Perrault en Francia y Shute, Gibbs y Sir William

fig. 1

Chambers en Inglaterra. La edición de George Gwilt sobre la obra de Chambers llega hasta 1825, y si ustedes pasan de esta obra a la *Encyclopedia of Architecture* del mismo autor y la siguen hasta su última edición (1891), comprobarán que se sigue diciendo que «en la comprensión y aplicación adecuadas de los órdenes está el fundamento de la arquitectura como arte». Hace sólo cuarenta años, cuando yo era un estudiante de la Bartlett School del University College de Londres, se daba por supuesto que la primera tarea del alumno era dibujar con el máximo detalle tres órdenes clásicos.

En todo esto hay dos aspectos a destacar. El primero es que los romanos, aunque aceptaron sin reservas la individualidad del dórico, el jónico y el corintio, aunque conocían sus orígenes históricos, no los embalsamaron y santificaron del modo arbitrario y limitativo que nos es familiar. El segundo es la enorme importancia que tuvo este proceso de embalsamamiento y canonización para toda la arquitectura, del Renacimiento en adelante. Se llegó a considerar los órdenes como la mismísima piedra angular de la arquitectura, como instrumentos arquitectónicos de la máxima finura posible, en los que encarnaba toda la sabiduría de la humanidad en el arte de construir; en realidad, se los veía casi como productos de la naturaleza misma. Y es aquí donde el ojo moderno debe confesar a menudo su derrota. A menos que uno conozca realmente sus órdenes y sea capaz de reconocer al primer vistazo un orden toscano según Vitruvio, un corintio tomado del templo de Vespasiano, un jónico del templo de Saturno, o ese extraño orden compuesto urdido por Serlio a partir del Coliseo, uno no podrá apreciar todos los refinamientos y variantes que en las distintas épocas se les han aplicado amorosa y asiduamente. Con todo, incluso un nivel de comprensión «cero» de los órdenes es ya algo, pues el carácter de la arquitectura clásica ni mucho menos radica exclusivamente en la manipulación de los órdenes mismos. Depende también en mayor medida (en mucha mayor me-

da, realmente) del modo en que esos órdenes sean desplegados; pero esto es tema de otra charla.

Entre tanto, conviene que nos quede muy claro hasta qué punto son variables o invariables los órdenes. Serlio los planta ante nosotros con un tremendo aire de autoridad, especificando las dimensiones de cada una de las partes, como si perfiles y proporciones hubieran quedado establecidas de una vez por todas. Pero en realidad los órdenes de Serlio, aunque reflejan obviamente los de Vitruvio en cierto grado, están basados también en sus propias observaciones de los monumentos antiguos y por tanto son también, y en grado considerable, productos de su propia invención obtenidos mediante un proceso de selección personal. Y difícilmente podría ser de otro modo. Las descripciones de Vitruvio presentan lagunas que sólo el conocimiento directo de los monumentos romanos supervivientes permitía llenar. Y los órdenes, tal como los ejemplifican estos monumentos, varían considerablemente de una obra a otra y son susceptibles, por tanto, de que cada cual abstraiga de ellos los rasgos que considera más idóneos para cada orden a fin de configurar su corintio ideal, su jónico ideal, etc. Las especulaciones sobre los tipos ideales de cada orden se han desarrollado ininterrumpidamente a lo largo de toda la historia de la arquitectura clásica, oscilando entre una reverencia de anticuario en un extremo y una aguda inventiva personal en el otro. Los tipos compuestos publicados por los grandes teóricos se han situado siempre en algún punto intermedio: Serlio en 1537, Vignola en 1562, Palladio en 1570 y Scamozzi en 1615. Estos han propagado una cierta normalización por todo el mundo, pero en todos los siglos se han dado casos de arquitectos que han tenido a orgullo copiar literalmente obras antiguas concretas. Por ejemplo, Jean Bullant en Écouen, la gran mansión próxima a París, copió el corintio del Templo de Vespasiano sin dejarse un solo ornamento; esto ocurrió en 1540. Inigo Jones reconstruyó en 1630

fig. 45

el orden toscano en el Covent Garden basándose en el texto de Vitruvio, casi un ejercicio arqueológico. Después, en 1793, Sir John Soane plagió literalmente el Templo de Vesta en Tívoli para su Banco de Inglaterra. Por otro lado, también hubo siempre audaces innovadores. Philibert de L'Orme inventó un nuevo orden «francés» para el Palacio de las Tullerías; los órdenes que presenta Wendel Dietterlin en su libro de 1594 son variaciones fantasmagóricas de los de Serlio; los órdenes de Borromini son invenciones desafortunadas y extraordinariamente expresivas, totalmente suyas. Por ello es un error pensar en los «cinco órdenes de la arquitectura» como en una especie de cartilla escolar utilizada por los arquitectos para ahorrarse el esfuerzo de idear cosas nuevas. Es mucho mejor considerarlos expresiones gramaticales que imponen una disciplina formidable, sí, pero una disciplina en la que la sensibilidad personal tiene siempre cierta libertad de acción; una disciplina, además, que a veces puede saltar por los aires bajo el impacto del genio poético.

fig. 5  
fig. 71

fig. 6

fig. 1

Llegados a este punto, voy a pedirles que miren de nuevo las ilustraciones donde aparece dibujado el orden dórico, porque es muy posible que se sientan perplejos ante ese entablamento con tantas piecitas y divisiones, con tantos nombres cuyo valor decorativo y simbólico quizá no esté nada claro. ¿Por qué los mütulos? ¿Por qué los triglifos y las metopas? ¿Por qué las tenias y esas extrañas borlitas llamadas gotas?, pueden preguntarse ustedes. Y yo sólo puedo darles una respuesta muy general. Es seguro que el orden dórico deriva sus formas de un tipo primitivo de construcción en madera. Vitruvio insiste mucho en ello. Cuando ustedes miran un orden dórico ejecutado en piedra están viendo en realidad la representación labrada de un orden dórico construido en madera. Naturalmente, no es una representación literal, sino un equivalente escultórico. Los primeros templos del mundo antiguo eran de madera. Gradualmente, algunos fueron reconstruidos en piedra

(indudablemente aquellos especialmente venerados y que atraían mayores riquezas). Sería, pues, un imperativo preservar en la versión más permanente de la piedra las formas que tanta veneración habían despertado. De ahí que se copiaran en piedra o mármol los procedimientos carpinteros del entablamento de madera, aunque, claro está, algo estilizados ya. Sin duda, los templos en piedra que se alzaron posteriormente en nuevos emplazamientos copiaron a estas copias, y el proceso continuaría así hasta que el conjunto quedó convertido en una fórmula estática y aceptada.

Miren de nuevo el entablamento dórico a la luz de lo que acabo de decir y verán como se explica por sí mismo hasta cierto punto. Los *mütulos* parecen las cabezas de las vigas en voladizo que sostienen los aleros, cuya misión es que la lluvia caiga lejos de las columnas. Los *triglifos* podrían ser los extremos de las vigas transversales que descansan sobre el arquitrabe. Las *tenias* tienen aspecto de juntura y aparecen aseguradas a los triglifos por las *gotas*, que naturalmente no son borlas, sino clavijas. Y digo «parecen», «podrían ser», «tienen aspecto de» porque todo esto son simples suposiciones mías. Algunos arqueólogos han consagrado muchas energías a intentar determinar con detalle la evolución que lleva desde el primer prototipo en madera al dórico ya formalizado. Sus suposiciones están más fundamentadas que las mías, pero siguen siendo eso, suposiciones, y lo más probable es que se queden siempre en tales. Pero lo que ahora nos importa a nosotros es que, mediante este proceso evolutivo, un sistema de construcción en madera fue copiado en piedra y llegó a cristalizar en esa fórmula lingüística que Vitruvio y nosotros llamamos orden dórico. Esta cristalización tiene un paralelo muy claro en el lenguaje. Las palabras, las expresiones, las construcciones gramaticales se han inventado todas en determinado momento para satisfacer necesidades concretas de la comunicación. Estas necesidades inmediatas se han olvidado hace mucho tiempo,

LENGUAJE  
↓  
CONSTRUCCIÓN

pero las palabras y las estructuras que con ellas se forman siguen constituyendo un lenguaje que utilizamos para mil fines, incluida la poesía. Lo mismo ocurre con los cinco órdenes de la arquitectura.

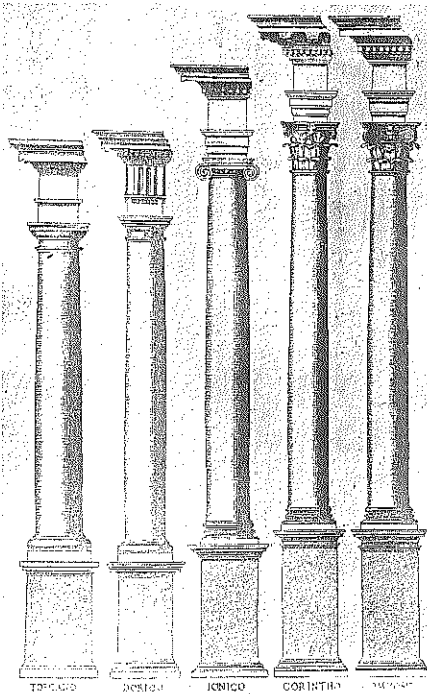
Sólo una palabra más sobre los órdenes. Siempre se les ha atribuido una personalidad «humana»; Vitruvio es seguramente el responsable. Veía en el dórico un arquetipo de «las proporciones, la fuerza y la elegancia del cuerpo del hombre», presumiblemente de un varón medio con buen tipo. Para él, la «esbeltez femenina» caracterizaba al jónico, y el corintio imitaba la «liger figura de una muchacha», lo cual no suena muy distinto de lo anterior. Pero lo cierto es que Vitruvio abrió las puertas a esa personalización de los órdenes que el Renacimiento abrazó con entusiasmo... y a menudo contradiciéndose. Así, mientras Scamozzi es como un eco de Vitruvio cuando califica el corintio de «virginal», Sir Henry Wotton le enmienda la plana años después llamándolo «lascivo» y «engalanado como una ramera cortesana», y añade que la moral de Corinto dejó siempre mucho que desear. Sin embargo, el corintio se ha considerado siempre un orden femenino, y el dórico, masculino; el jónico ha ocupado una posición intermedia, bastante asexuada, algo así como la de un sabio anciano o una matrona serena y afable. Las recomendaciones de Serlio en este sentido son quizá las más detalladas y coherentes. El dórico, nos dice, debe usarse en iglesias consagradas a los santos más extrovertidos: San Pablo, San Pedro, San Jorge, y en general a los caracteres militantes; el jónico a los santos y santas matronales —ni demasiado duros ni demasiado tiernos— y también a los hombres cultos; el corintio a las vírgenes, y muy especialmente a la Virgen María. En cuanto al compuesto, Serlio no le atribuye características especiales, mientras que considera el toscano muy adecuado para fortalezas y prisiones.

Ni que decir tiene que no hay que tomarse todo esto demasiado en serio. Desde luego

es totalmente innecesario preguntarse, por ejemplo, si el Lord Mayor de Londres estaba pensando en el carácter virginal del orden corintio, o en otra cosa, cuando encargó las columnas corintias de la Mansion House. Lo cierto es que los órdenes se han utilizado casi siempre en función del gusto reinante, de las circunstancias y, muy a menudo, de los medios financieros disponibles: construir un sobrio toscano o dórico es claramente más barato que construir un corintio ricamente labrado. Hay casos en los que el uso de un orden tiene una significación deliberadamente simbólica. Por ejemplo, seguramente Wren eligió el dórico para el Chelsea Hospital por su carácter soldadesco. Tenemos también el caso fascinante de Inigo Jones y su edificio toscano de Covent Garden pero esto lo comentaré en otra charla. El toscano y el dórico son los dos órdenes más primitivos y los arquitectos se han inclinado a usarlos cuando querían expresar tenacidad y fuerza, o, en el caso del dórico, lo que podríamos llamar «connotación militar». En el otro extremo de la escala, a veces está muy claro que el orden compuesto ha sido elegido para demostrar lujo, opulencia y el deseo de no ahorrar gastos.

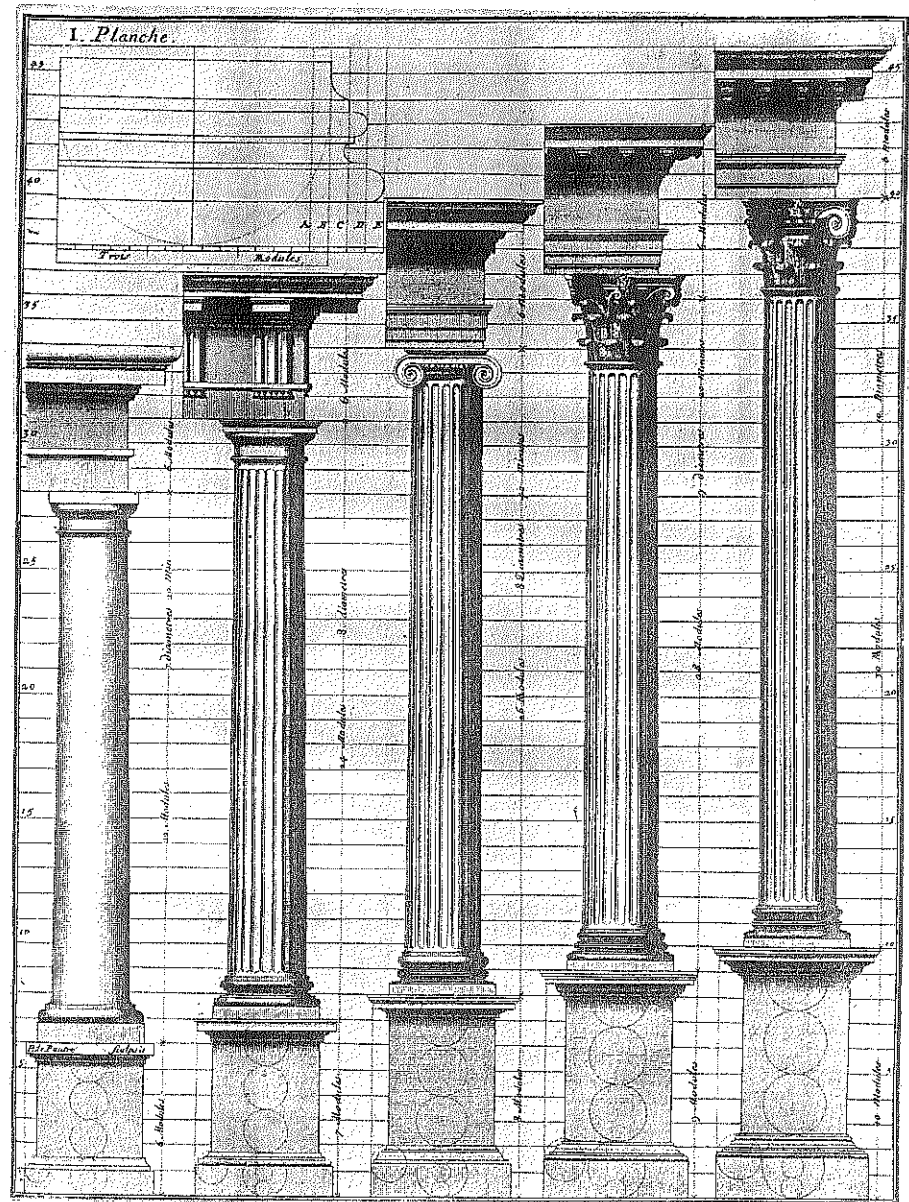
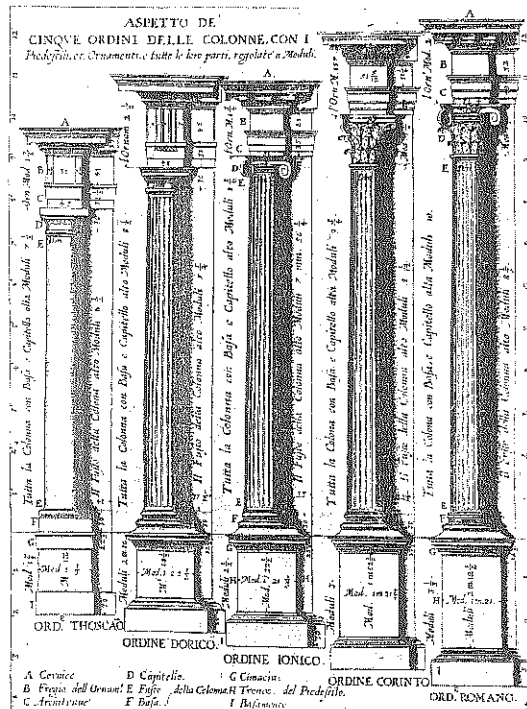
En cualquier caso, lo fundamental es esto: los órdenes ofrecen una especie de *gama* de caracteres arquitectónicos que van desde lo rudo y fuerte a lo delicado y bello. En un diseño genuinamente clásico, la elección del orden es algo vital: es determinar el espíritu de la obra. Espíritu o talante que viene definido también por lo que se haga con ese orden, por las proporciones que se fijen entre las diferentes partes, por las ornamentaciones que se pongan o se quiten.

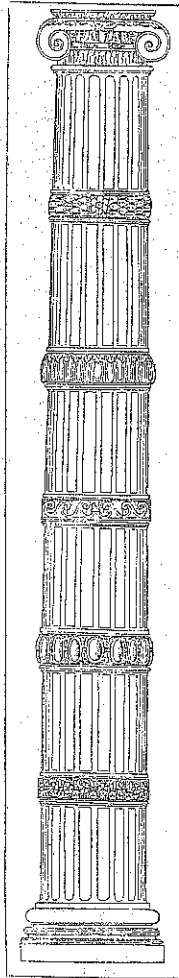
Hasta aquí los cinco órdenes de la arquitectura, los cinco elementos básicos de la gramática arquitectónica de la Antigüedad. Pero ¿qué podemos hacer con esos órdenes? ¿Cómo funciona esa gramática? Esto es lo que intentaré explicar en mi próxima charla.



### La evolución de los cinco órdenes

Las generaciones que siguieron a Serlio volvieron a estudiar los órdenes, delineándolos con razonadas variaciones. 2. Las versiones de Vignola fueron las primeras en ser grabadas en cobre en 1563. La exposición de Palladio en 1570 no dejó ningún grabado que mostrase los cinco órdenes juntos. 3. La talla en madera de Scamozzi de 1615 sigue el espíritu de Palladio. 4. El francés Claude Perrault consultó todas las fuentes italianas y produjo sus propias versiones en plancha de cobre en 1676, con una escala modular a partir de la cual podían ser interpretadas y memorizadas las proporciones de las diferentes partes.

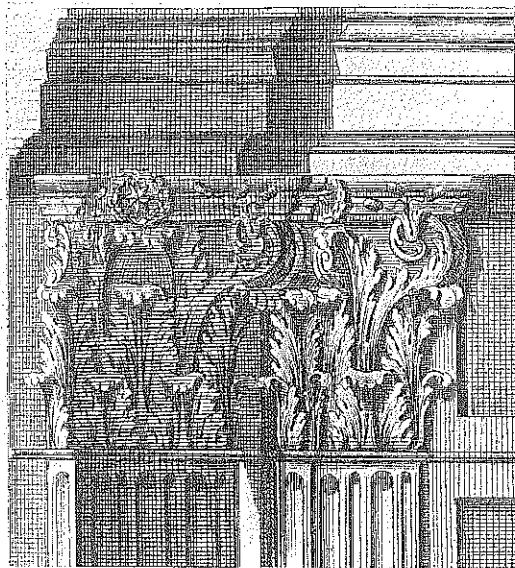




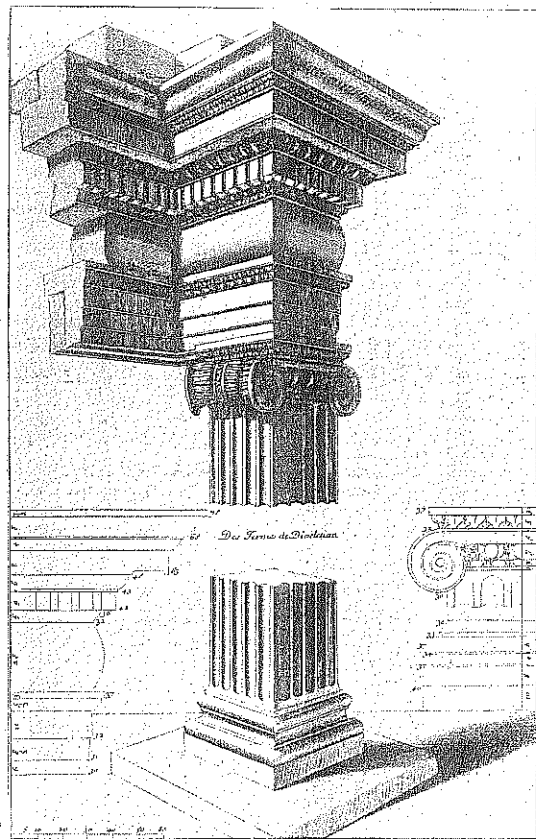
5

5. El orden francés (1567) de Philibert de l'Orme dio una impresión lógica al hecho de que una columna estuviese compuesta por piedras independientes. 6. Capitel corintio, de Borromini, con follaciones invertidas. 7. Jónico en plano cuadrado, de Fréart, 1650.

24



6



7

## 2. La gramática de la Antigüedad

Hasta ahora he dedicado casi todo el tiempo a los cinco órdenes y espero no haberles cansado porque nos acompañarán durante la mayor parte del camino. Sin embargo, a partir de ahora daré por supuesto que están ya familiarizados con ellos y hablaré menos de los órdenes mismos que del modo en que se utilizan. Miren por última vez los órdenes. ¿Qué son estos órdenes? Columnas que descansan sobre pedestales (cuyo uso es opcional) y sostienen vigas con salientes para sustentar los aleros de una cubierta. ¿Qué podemos hacer con ellos? Bueno, si estamos diseñando un templo con pórticos delante y detrás y columnatas a los lados, estas columnas y sus accesorios tienen que ver con casi todo, al menos en lo que al exterior se refiere. En cada una de las cuatro esquinas del templo, las vertientes de la cubierta se separan de la cornisa para formar, delante y detrás, un triángulo plano que llamamos frontón. Pero supongamos que *no* estamos diseñando un templo. Supongamos que estamos diseñando una estructura grande y complicada como un teatro o un palacio de justicia, una estructura de varias plantas que contiene arcos, bóvedas y muchas puertas y ventanas. ¿Qué ocurre entonces? El sentido común nos dice que hemos de descartar los órdenes como algo irrevocablemente asociado a los templos y que hemos de empezar de nuevo por el principio para que los arcos, las bóvedas y la configuración de las ventanas encuentren una expresión propia. Este

fig. 1

25

puede ser el moderno sentido común, pero no es lo que ha ocurrido siempre, y desde luego no fue la actitud adoptada por los romanos cuando aplicaron el arco y la bóveda a sus edificios públicos. Lejos de abandonar los órdenes al construir anfiteatros, basílicas y arcos de triunfo abovedados, los aplicaron del modo más explícito posible, como si pensarán (y seguramente lo pensaban) que ningún edificio podía comunicar algo a menos que estuvieran presentes los órdenes. Para ellos, los órdenes eran la arquitectura. Quizá se tratase, en primera instancia, de dotar a los grandes proyectos civiles con el prestigio de la arquitectura religiosa. No lo sé. De todos modos, los romanos tomaron este tipo de arquitectura, altamente estilizada pero estructuralmente muy primitiva, y la casaron con los complejos edificios arqueados, abovedados y de numerosas plantas. Y al hacerlo elevaron el lenguaje arquitectónico a un nuevo nivel. Idearon procedimientos para utilizar los órdenes, no simplemente como enriquecimientos ornamentales de sus nuevos tipos de estructuras, sino como un control de las mismas. En muchos edificios romanos, los órdenes son absolutamente inútiles desde un punto de vista estructural pero hacen expresivos a los edificios, les hacen hablar; llevan el edificio, con sentido y ceremonia, con gran elegancia a veces, hasta la mente del espectador. Dominan y controlan visualmente los edificios a los que han sido agregados.

¿Cómo se consigue esto? Desde luego no se logra simplemente prendiendo con alfileres, columnas, entablamentos y frontones a una estructura, de otro modo desnuda. El conjunto —estructura y expresión arquitectónica— debe constituir un todo integrado y esto implica introducir las columnas de muy diversas maneras. Y es que hay columnas y columnas. Las columnas autoportantes o exentas han de sostener algo. La mayoría soportan su propio entablamento y quizás un muro o a lo mejor solamente los aleros de la cubierta que tienen encima. Pero también tenemos las llamadas «co-

lumnas separadas», que son casi tangentes a un muro situado detrás, que es el verdadero soporte de su entablamento. Tenemos también las columnas adosadas, embebidas o «de tres cuartos», una cuarta parte de las cuales está embutida en el muro, o las medias columnas, con la mitad embutida en el muro. Por último, tenemos las «pilastras» que son representaciones planas de las columnas, labradas como en relieve sobre el muro (o si lo prefieren, como columnas de sección cuadrada que se hubieran empotrado en el muro). Tenemos, pues, cuatro grados de integración de un orden en una estructura, cuatro grados de relieve, cuatro intensidades de sombra. Los romanos nunca aprendieron a explotar plenamente todas las posibilidades de esta escala, aunque fueron los que indicaron el camino para hacerlo. Para que vean con más claridad lo que estoy diciendo echen una ojeada a las iglesias de Il Gesù y Santa Susanna, Roma y a la del Val de Grâce, París, tres fachadas de otras tantas iglesias de los siglos XVI y XVII. Las pilastras predominan en Il Gesù de Roma. Santa Susanna tiene pilastras arriba y pilastras, medias columnas y columnas de tres cuartos abajo. El Val de Grâce de París tiene un pórtico con columnas exentas, medias columnas, columnas de tres cuartos y pilastras. Más adelante volveré a hablar de estos tres edificios. Pero ahora sólo me interesa que vean con sus propios ojos los tipos de combinaciones posibles con los órdenes, combinaciones que son el resultado a largo plazo del proceso iniciado por los romanos. Y mientras miran esas tres iglesias observen otra cosa. Cada vez que un orden aumenta el grado de su relieve (pasando, por ejemplo, de la pilastra a la media columna, y de ésta a la columna de tres cuartos) el entablamento experimenta una ruptura y da también un paso hacia adelante. Y es que no se puede jugar con las columnas y mantener invariable el entablamento. Esta es una de las reglas.

figs. 72-73-74-75

Espero que ahora comprenderán mejor lo que quería decir cuando afirmaba que en el

lenguaje de la arquitectura clásica los órdenes no se prenden con alfileres a la estructura, sino que están integrados en ella. Unas veces penetran directamente en ella, otras salen a darse un paseo por un pórtico autoportante o una columnata. Pero siempre el control del conjunto está en sus manos.

Volvamos ahora a la antigua Roma. Ya recalqué que todos los edificios romanos de importancia, a excepción de los templos, estaban diseñados sobre la base de arcos y bóvedas, mientras que los órdenes pertenecen en rigor a un sistema más primitivo: la arquitectura adintelada. El maridaje de los dos en el sentido de asignar a los viejos tipos de columnas la tarea de sostener arcos podía dar resultado hasta cierto punto, pero nunca fue del todo satisfactorio por dos razones. En primer lugar, la asociación de las columnas y sus entablamentos había sido tan prolongada que su divorcio hubiera supuesto una especie de mutilación. En segundo lugar, los edificios arqueados o abovedados de cualquier tamaño no necesitan columnas sino robustos contrafuertes para soportar las cargas. Las columnas son demasiado delgadas. ¿Qué hicieron los romanos entonces? El Coliseo de Roma suministra en seguida una respuesta en el lado menos dañado de este asombroso edificio. Vemos sus tres interminables galerías abiertas, arco sobre arco, con una maciza planta adicional arriba. Y vemos que cada hilera de arcos está enmarcada por una columnata continua. La finalidad estructural de estas columnatas es nula o insignificante. Son representaciones de la arquitectura del templo, talladas como en relieve sobre un edificio que no es un templo, que tiene varias plantas y está construido como sistema de arcos y bóvedas.

Si este modo de combinar el sistema arqueado con el adintelado —utilizando este último como simple medio de expresión— nos parece absurdamente sencillo es sobre todo porque estamos muy acostumbrados a él. Es sencillo, pero cuando lo empezamos a examinar más detalladamente, no

es tan sencillo ni mucho menos. En el Coliseo tenemos cuatro órdenes: dórico en la planta baja, jónico en la siguiente, corintio en la tercera, y en la última y ciega, un orden indeterminado que algunos han identificado con el compuesto pero que en realidad sólo se da en el Coliseo. Centremos ahora nuestra atención en uno de los arcos de las plantas abiertas, por ejemplo en la de en medio, que es jónica, reproducido en un dibujo a escala. Tenemos aquí una construcción gramatical completa. Está controlada por un orden jónico que sólo obedece a sus propias reglas estéticas tradicionales. La forma y las dimensiones del arco y de los estribos que hay detrás de las columnas vienen determinadas en cambio por las exigencias de la construcción y la conveniencia. Ha sido preciso lograr una convergencia armoniosa de ambas disciplinas, cosa que, en mi opinión, se ha conseguido. Las molduras del pedestal de las columnas están alineadas con la peana de la galería arqueada. Las impostas del arco cortan a las columnas un poco por encima de la mitad de su altura y el arco se instala confortablemente entre las columnas y el arquitrabe de encima. Esta satisfactoria disposición se ha logrado gracias a un equilibrio muy cuidadoso entre las diversas necesidades: la dictadura estética del orden jónico y las exigencias prácticas de la construcción. La menor alteración de cualquier elemento hubiese echado a perder el conjunto. Por ejemplo, si ensanchamos el hueco en 30 cm, ¿qué ocurriría? Pues que la corona del arco se elevaría unos 15 cm; y suponiendo que quisiéramos conservar la distancia existente entre el arco y el entablamento, éste se elevaría otros 15 cm, con lo cual las columnas tendrían que ser 15 cm más altas y las reglas del orden jónico obligarían a incrementar las dimensiones de todos los demás elementos que integran el todo. El pedestal crecería y sus molduras dejarían de estar alineadas con la peana y, lo que es peor, el entablamento, que ya habíamos elevado 15 cm, crecería ahora en altura y probablemente crearía problemas con el suelo de la planta inmediata superior, por no hablar

fig. 12

fig. 16

de lo que ocurriría con el orden de arriba, el corintio.

Hablando con franqueza, creo que este hueco del Coliseo tiene un grado de «tolerancia» mayor del que he dado a entender con mi ejemplo. Pero espero que empiecen a comprender la clase de disciplina inherente al lenguaje clásico. Y esta disciplina puede endurecerse. Miremos ahora el mismo tema, interpretado por Vignola, arquitecto del siglo XVI. Estamos en principio ante la misma configuración. Es obvio que Vignola estaba decidido a obtener algo en que todas las partes fuesen absolutamente dependientes de las otras. No hay aquí tolerancia alguna. Los estribos tienen justo la anchura suficiente para recibir la arquivolta y las vueltas de las molduras del pedestal. Todo está aquí tan atado como un nudo. Si este diseño, interpretado sobre nuestro tablero de dibujo a la escala elegida por nosotros, no llega a satisfacer las necesidades estructurales y de planificación, no habrá más remedio que jugar el juego de otro modo. Y naturalmente hay otros modos, muchos modos, siempre que seamos capaces de pensar en ellos.

El Coliseo, que nos ha servido de punto de partida para esta cuestión de la combinación arco-orden, fue, como podrán imaginar, uno de los edificios más estudiados por los hombres del Renacimiento. Ejemplifica no sólo esta combinación particular, sino también la superposición de órdenes y, en la última planta, el uso de pilastras para hacer más expresivo un muro liso y casi sin ventanas. Hay otros edificios de este tipo: por ejemplo, el teatro de Marcelo; y fuera de Roma los teatros de Verona y Pola, en Istria. Todos fueron estudiados atentamente y de todos se extrajeron elementos gramaticales muy útiles; los reprodujo Serlio y un siglo después, Palladio. Entre las ilustraciones de este libro hay tres ejemplos, elegidos más o menos al azar, de obras de maestros renacentistas que reflejan los temas del Coliseo: el Palazzo Corner, en Venecia, con sus columnas

y arcos superpuestos; el Palazzo Ducale, Mantua, donde Giulio Romano da una versión romántica del mismo tema, y la villa Farnese en Caprarola, con las pilastras de la última planta a la manera del Coliseo. En realidad, se trata de edificios muy distintos, pero los tres utilizan expresiones gramaticales cuyo ejemplo más conspicuo es el Coliseo.

Los arcos de triunfo de Roma y otras partes de Italia son quizá más instructivos que los teatros desde un punto de vista gramatical. Serlio enumera once. Estos arcos, obras puramente ceremoniales, son una rica fuente de detalles arquitectónicos y escultóricos. En Roma, los mayores y más importantes eran y siguen siendo los arcos de Septimio Severo y Constantino, este último aquí reproducido. Observémoslo. ¿En qué consiste? Es un voluminoso bloque rectangular de mampostería con tres huecos; el hueco central es el arco principal, los otros dos son arcos auxiliares, más bajos y estrechos. Colocadas contra los cuatro estribos que sostienen los arcos hay cuatro columnas sobre pedestales que se alzan hasta un entablamento que irrumpe hacia afuera sobre cada columna y sostiene una estatua erecta en cada uno de estos puntos de ruptura. Encima del entablamento hay una superestructura llamada ático. Constituye el fondo de las estructuras y presenta letreros y relieves.

Observemos ahora la disposición de todos estos elementos. La clave del arco central está empotrada en la línea inferior del entablamento. Las claves de los arcos laterales están situadas sobre la línea de impostas del arco central y los tres arcos presentan la misma relación altura-anchura. La altura del entablamento es exactamente la necesaria para que la columna apropiada y su pedestal cubran la distancia que separa el suelo del entablamento. Estamos ante una disposición interesante, compacta y armoniosa que cumple admirablemente su función simbólica. Este arco y los demás arcos romanos ejercieron en el siglo XV

fig. 49

fig. 60

fig. 19

fig. 17

fig. 36

una poderosa atracción sobre la imaginación de los pintores y de los arquitectos (que a menudo eran también pintores) y en consecuencia encontramos una y otra vez rasgos y combinaciones de rasgos que se originaron en los arcos triunfales y se utilizaron en edificios de tipo totalmente distinto y en todo tipo de edificios, y usadas una vez más como expresiones gramaticales que controlan la estructura.

El caso más impresionante con mucho de esto es la conversión del arco de triunfo en iglesia cristiana. Su artífice fue Leon Battista Alberti. Cuando diseñó en Rimini lo que conocemos como Templo Malatestiano, Alberti proyectó una fachada oeste obviamente basada en el arco de triunfo romano que se alza justo a las puertas de la ciudad. Pero aquello fue sólo el primer paso. Mucho después, hacia el final de su vida, diseñó la iglesia de Sant' Andrea en Mantua y aquí no sólo adaptó la idea del arco de triunfo a la fachada oeste sino que la llevó al interior y la tomó como modelo para las arcadas de las naves; además diseñó la fachada y las arcadas a la misma escala de modo que toda la iglesia, por dentro y por fuera, era como la ampliación lógica a tres dimensiones de la idea del arco de triunfo. He reproducido deliberadamente el exterior de Sant' Andrea en pequeño porque dudo mucho de que Alberti fuese responsable de sus rasgos, ya que murió antes de que se construyera. Pero la idea central está lo bastante clara y ustedes podrán comprobar que encuentra eco en el interior, aunque he de prevenirles contra esa recargada decoración mural del siglo XVIII que en las fotografías roba siempre al edificio buena parte de su fuerza. Fue un verdadero triunfo... y una conquista de la gramática romana, la creación de una estructura constantemente lógica que ha servido de modelo a no sé cuántas iglesias clásicas durante los cuatro siglos siguientes. Sant' Andrea de Mantua es el primer gran paso en el camino que llevaría a San Pedro de Roma y St. Paul de Londres.

Podrían decirse muchas más cosas sobre los arcos de triunfo y su contribución al lenguaje clásico. Pero el aspecto más elemental de todos —la división de un espacio en tres partes desiguales (estrecha, ancha, estrecha) mediante columnas— es quizás el más importante también. La Porta Cittadella nos muestra el diseño de una puerta urbana, realizado por Giulio Romano, obviamente basada en el modelo del arco de triunfo. Pero también en el Palazzo Ducale y el Palazzo del Te, ambos en Mantua, y realizados por el mismo artista vemos que el ritmo del arco de triunfo —estrecho, ancho, estrecho— está también implícito. En fecha muy posterior se descubrió que el ático podía ser a menudo un elemento útil y un buen fondo para esculturas. En la Somerset House hay uno, aunque francamente no creo que este caso sea de mucha ayuda para el diseño. El edificio Ashmolean de Oxford, obra de C. R. Cockerell, sí presenta un bello tratamiento del ático con figuras.

Hasta ahora hemos examinado dos tipos de edificio romano —el anfiteatro con galerías, ejemplificado por el Coliseo, y el arco de triunfo— y hemos visto la intensidad de su explotación como fuentes de expresión gramatical. Hay muchos otros tipos de arquitectura romana pero ninguno, creo yo, ha sido asimilado tan completamente ni se ha convertido en un integrante tan orgánico del lenguaje clásico. Naturalmente, están las termas que en ocasiones han sido fuente de inspiración por su planificación grandiosa y sus grandes salas y cámaras abovedadas. Tampoco hay que olvidar el Panteón, ejemplar único de su especie y prototipo de todas las grandes cúpulas clásicas; ni la vasta Basílica de Constantino, auténtico reto para todos los constructores de grandes naves abovedadas. Y, por supuesto, están los templos. Es curioso que el templo romano típico —un edificio rectangular con pórtico abierto y frontón delante, y con columnas y pilastras alrededor o sin ellas (es decir, un edificio que para la mayoría de nosotros es el símbolo más obvio de la arquitectura roma-

fig. 50

fig. 48

fig. 49

fig. 38

fig. 53

figs. 24-25

fig. 27

fig. 8

33

fig. 20

figs. 21-22

fig. 31  
fig. 32

na)— nunca fuera utilizado como modelo para las iglesias en Italia, como tampoco lo fue en Europa hasta el siglo XVIII. En cambio el templo circular desempeñó un papel importante. Quizá se debiera esto a la bellísima recreación de Bramante que describiré más adelante.

Pero el gran logro del Renacimiento no fue la imitación estricta de los edificios romanos (eso quedó para los siglos XVIII y XIX) sino la reformulación de la gramática de la Antigüedad como una disciplina universal, la disciplina, heredada de un pasado remoto y aplicable a todas las empresas constructivas honorables. De esa gramática, de esa disciplina, espero haber dicho ya lo suficiente para convencerles de su realidad y también de su sencillez, pero hay algo más que deben saber. Por ejemplo, la cuestión realmente sencilla del espaciado de las columnas, lo que técnicamente se llama «intercolumnio». El intercolumnio marca el «tempo» de un edificio, y una vez establecido ese tempo no se le puede olvidar. Son posibles, sí, ciertas variaciones dentro de un tempo dado, pero variaciones de una clase muy específica y significativa.

Los romanos concedían tanta importancia al espaciado de las columnas que establecieron cinco tipos fijos, medidos en diámetros de columna, que recoge Vitruvio. Llamaron *picnóstilo* al de espaciado menor, de 1,5 diámetros. Después venían el *sístilo*, el *éustilo* y el *diástilo*, y finalmente el más amplio, el *areóstilo*, de 4 diámetros. Los más corrientes son el *sístilo* y el *éustilo*. Podríamos calificar al *sístilo* de marcha rápida, y al *éustilo* de paso digno y suave. Los intercolumnios extremos ni marchan ni caminan. El *picnóstilo* me ha producido siempre la impresión de un «alto», de una empalizada de soldados en posición de firmes. El *areóstilo* presenta una zancada realmente excesiva, casi como avanzar dando lentos saltos. Y si prefieren establecer una analogía entre los intercolumnios y la terminología musical, yo compara-

ría el *diástilo* con el «adagio», el *éustilo* con el «andante», y el «allegro» con el *sístilo*; pero no me gusta el «presto» para el *picnóstilo*, y menos aún el «largo» para el *areóstilo*. Como ocurre con todas las analogías de este tipo no tiene sentido llevarlas demasiado lejos. Sin embargo, la importancia del intercolumnio como sistema de «marcar el compás» de la arquitectura es, naturalmente, inmensa. En San Pietro in Montorio y en el Mausoleo del Castle Howard se aprecia un elocuente contraste que ejemplifica perfectamente este punto. Son edificios de la misma forma global y aproximadamente la misma finalidad conmemorativa, y sin embargo, qué emociones tan distintas suscitan: el *diástilo* de Bramante (3 diámetros), augusto, sereno, reflexivo; el *picnóstilo* de Hawksmoor (1,5 diámetros), tenso y prohibitivo, como una empalizada ceremonial. Y si miran las restantes ilustraciones con esta cuestión del «tempo» en la mente estoy seguro de que al final no les quedará duda alguna sobre la importancia del «intercolumnio». Empezarán también a ver la clase de variaciones que pueden introducirse —columnas pareadas, pares espaciados de columnas, columnas con el ritmo estrecho - ancho - estrecho del arco de triunfo, y los ritmos realmente intrincados que pueden lograrse cuando se juega simultáneamente con columnas, medias columnas y columnas de tres cuartos (como en las fachadas de las iglesias que ya hemos comentado), hasta el punto de que a veces resulta muy dudoso cuál es el verdadero «tempo» básico.

Me he pasado todo el tiempo hablando de gramática y de reglas, y es posible que hayan empezado a ver el lenguaje clásico como algo intratable y espantosamente impersonal, algo que desafía al arquitecto a cada paso, que ahoga sus intuiciones y sólo le permite un minúsculo margen de libertad a la hora de elegir esto en lugar de aquello. Si han tenido esta impresión, no lo lamento en absoluto porque esto es parte del juego. Pero hay algo más: la identificación del arquitecto con esos mismos elementos que le desafían, de tal

fig. 32  
fig. 34

modo que él está intensamente a favor de los órdenes que utiliza y al mismo tiempo está *contra* ellos, pues casi se cree el diseñador del orden cuya manipulación le da tantos quebraderos de cabeza. Posiblemente, la mejor manera de ilustrar esto es citar algunos comentarios de un gran arquitecto clásico de la última generación, Sir Edward Lutyens. Se formó en la tradición del Tudor pintoresco de finales del siglo XIX y a esa tradición se ajustan todas sus primeras casas. Sin embargo, en 1903, cuando tenía treinta y cinco años, empezó a adquirir esa comprensión profunda de la naturaleza del clasicismo que le convertiría en uno de los maestros de la arquitectura de su tiempo. Estaba proyectando una casa para un rico fabricante de Ilkley cuando le cautivó el esplendor de la disciplina clásica; en una carta que escribió a su amigo Herbert Baker expresa con maravillosa nitidez lo que pensaba entonces:

He tenido la cara dura de adoptar ese orden dórico desgastado por el tiempo, algo encantador. No puedes copiarlo. Para hacerlo bien tienes que tomarlo y diseñarlo... No puedes copiar: si lo haces te encuentras cogido...

Esto significa trabajar mucho, pensar mucho cada línea en las tres dimensiones y en cada juntura y no puedes dejar de lado ni una sola piedra. Si actúas de este modo, el orden te pertenece, y cada toque, al manejarlo mentalmente, está dotado con toda la poesía y todo el arte que Dios te ha dado. Alteras un solo rasgo (cosa que tienes que hacer siempre), y entonces has de reajustar todos los demás con cuidado e inventiva. Así que no es un juego, al menos no un juego que puedas jugarlo a la ligera.

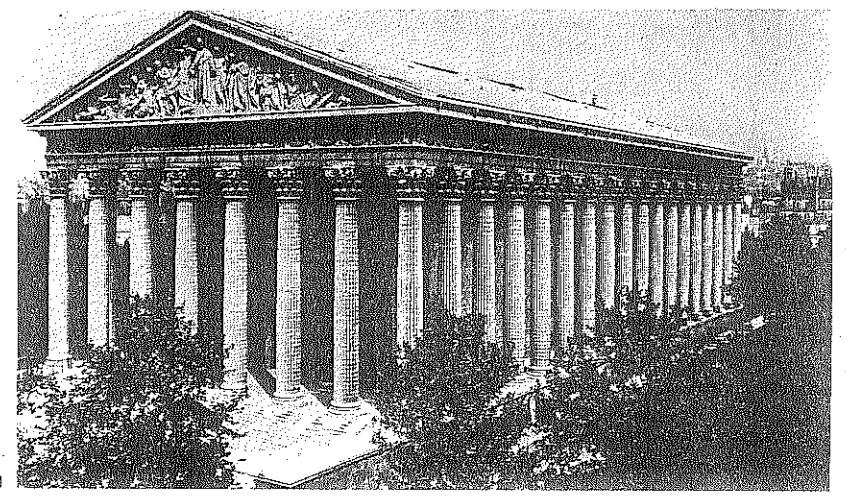
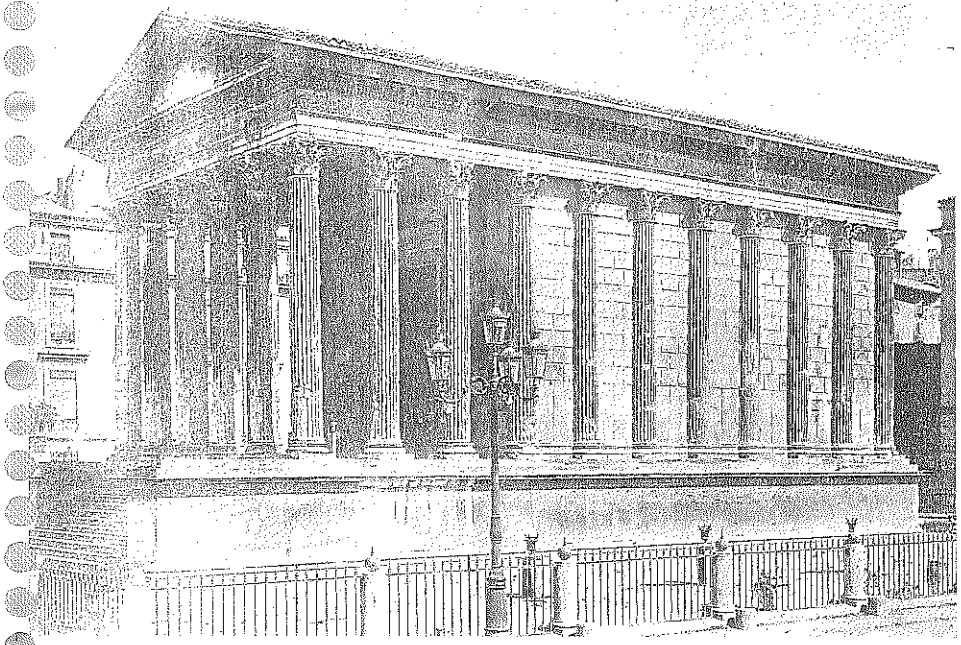
«No puedes copiar», dice Lutyens. Pero en otra carta afirma:

No puedes jugar al original con los órdenes. Tienes que digerirlos tan perfectamente que al final no queda nada sino la esencia. Cuando lo haces bien son curiosamente

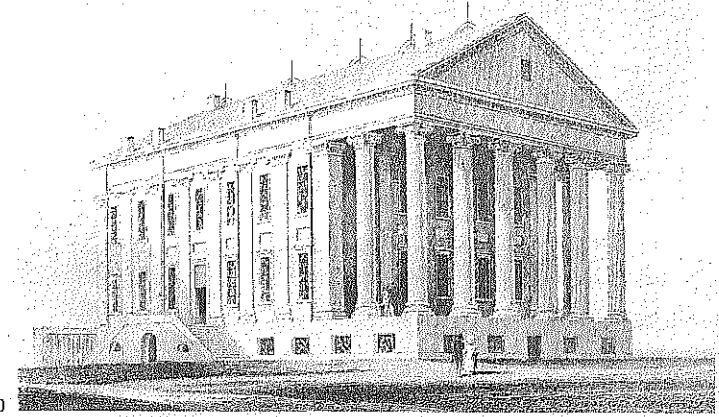
bellos, inalterables como formas vegetales... La perfección del orden está mucho más cerca de la naturaleza que cualquier cosa producida por impulso o sabio accidente.

Era un arquitecto que sabía realmente, porque lo había aprendido por sí mismo, lo que significaba el lenguaje clásico. Amaba, obedecía y desafiaba a los órdenes al mismo tiempo. La comprensión de la regla es un factor básico en la creación de los grandes edificios clásicos, pero el desafío a la regla es otro. Sobre esto hablaré extensamente más adelante.

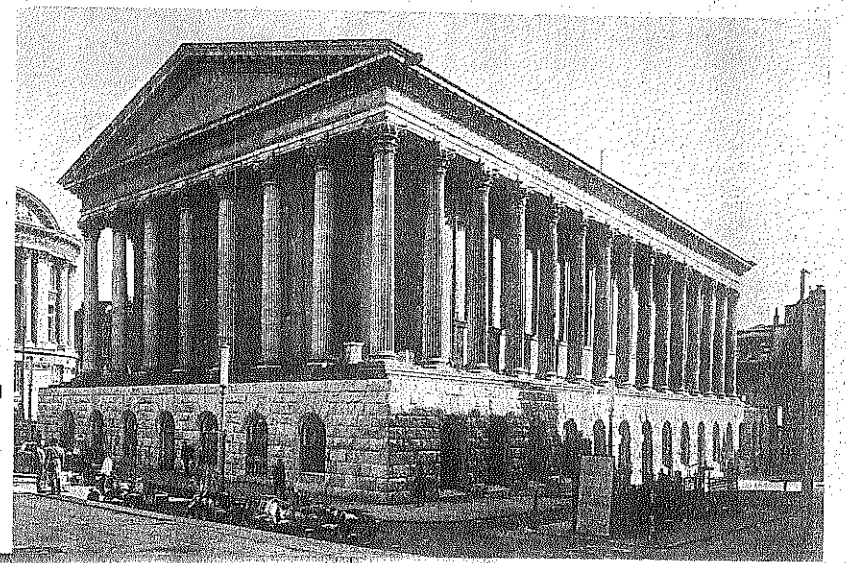
1. Christopher Hussey, *The Life of Sir Edwin Lutyens* (1950), p. 133.



9



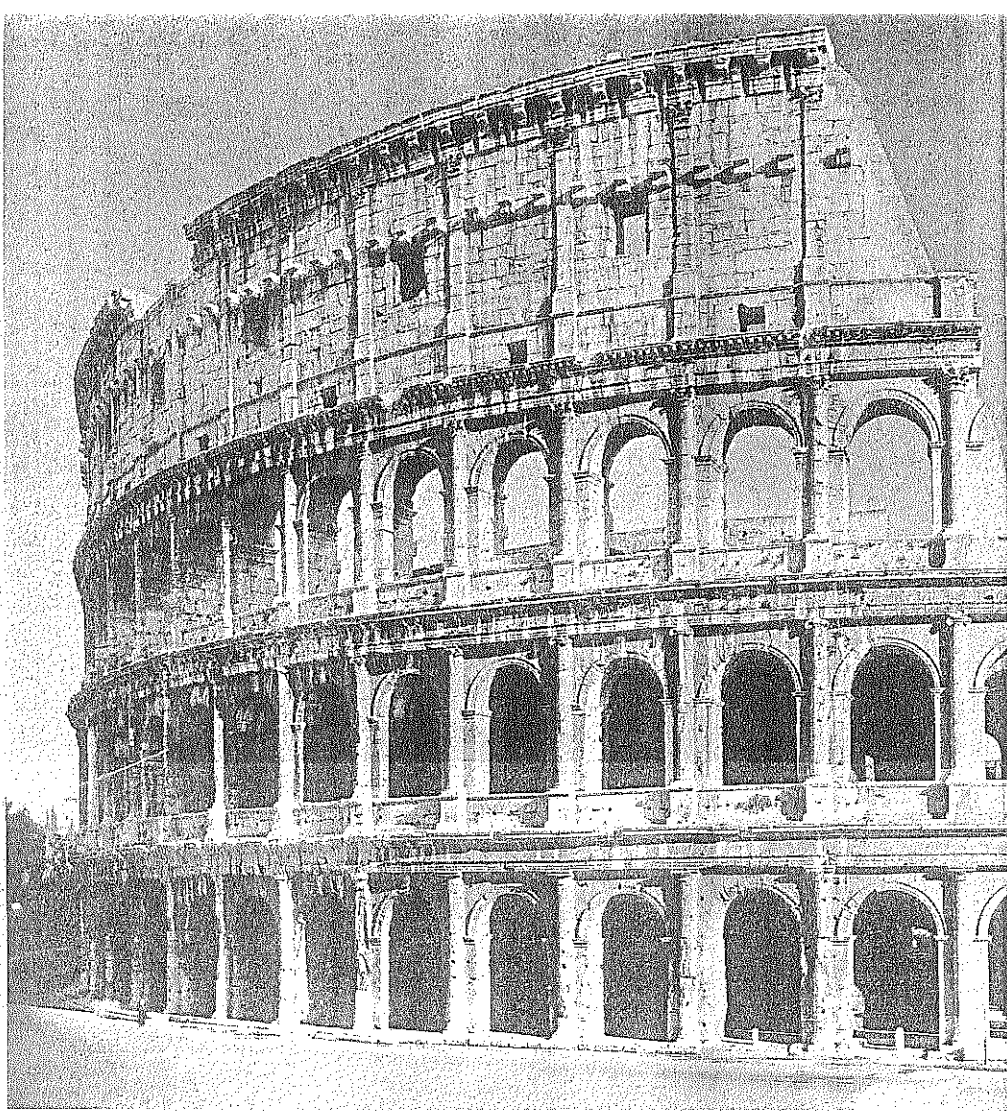
10



11

**El templo**

Los órdenes evolucionaron como arquitectura de templos, pero la propia forma del templo no fue imitada hasta los siglos XVIII y XIX. La elocuencia de la columna con perfiles moldeados en su parte alta fue lo que despertó la imaginación del Renacimiento. El templo resurgió cuando la antigüedad clásica empezó a ser considerada desde una perspectiva histórica más amplia, y aún así, como un símbolo de poder más que como un edificio religioso. **8.** El mejor preservado de los templos romanos es el Corinthian Maison Carrée en Nîmes (130 d.J.). **9.** En París, La Madeleine, iniciado como iglesia, fue continuado por Napoleón como Templo de la Gloria, pero fue terminado como iglesia en 1842. **10.** Seis siglos y medio después de la Maison Carrée, Thomas Jefferson inició la construcción del Capitolio del Estado de Virginia (Richmond, USA) como templo jónico. **11.** En Birmingham, un concurso para un nuevo ayuntamiento fue ganado en 1832 por Joseph Hansom con un proyecto que compite valerosamente con el arte antiguo.



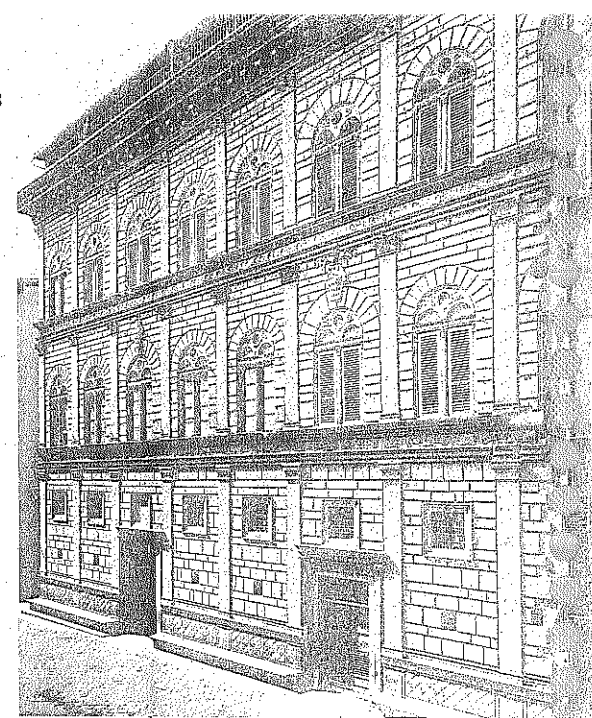
12

### Un orden sobre otro

Los romanos tomaron los órdenes de la arquitectura de templos, manipulándolos para decorar y controlar sus monumentos seculares. Cuando éstos alcanzaron varias plantas, cada una de ellas recibió su propio orden —el fuerte y simple dórico abajo, seguido de un jónico más ligero y de un elegante corintio, a veces con un compuesto en la cúspide. 12. El Coliseo de Roma, del primer siglo, es el ejemplo más espectacular de órdenes superpuestos.

40

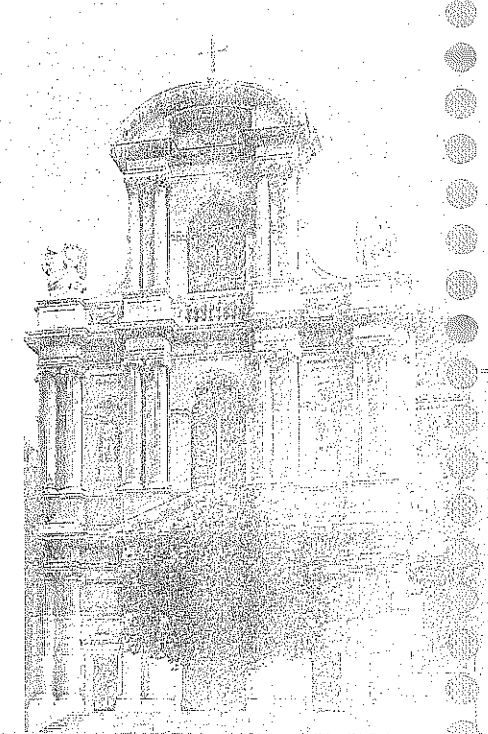
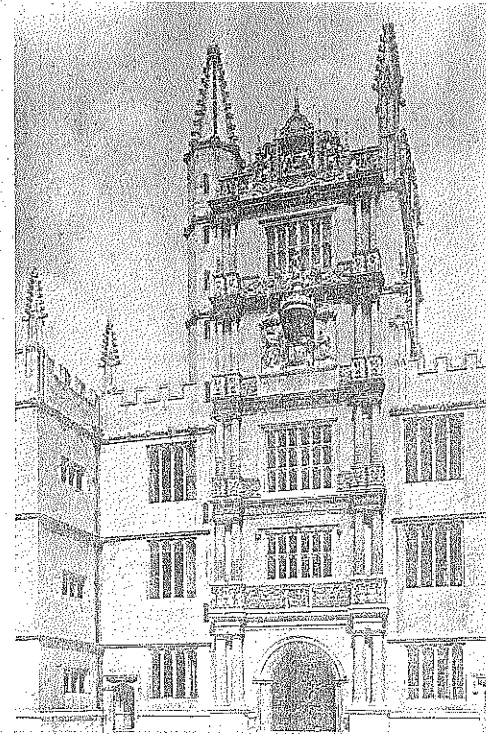
13



13. A mediados del siglo XV, Alberti reintrodujo la idea de la superposición en el Palacio Rucellai, de Florencia. 14. En Oxford, los constructores contemporáneos a Jaime I proyectaron las Schools de 1613 y exhibieron sus conocimientos montando los cinco órdenes en una fachada de estilo Tudor. 15. En París, el Saint Gervais, de Salomon de Brosse, 1616-1621, introduce tres órdenes superpuestos en un elaborado proyecto.

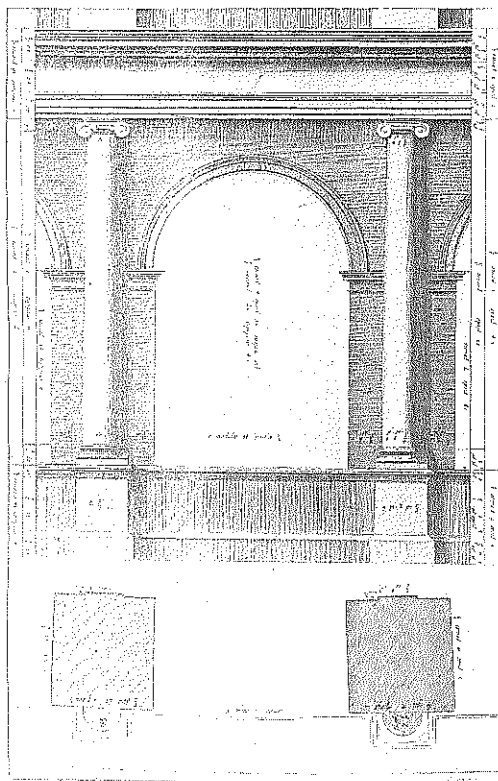
14

15

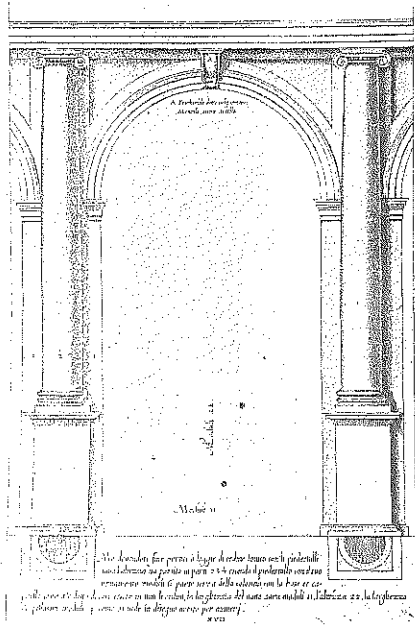


## El orden y el arco

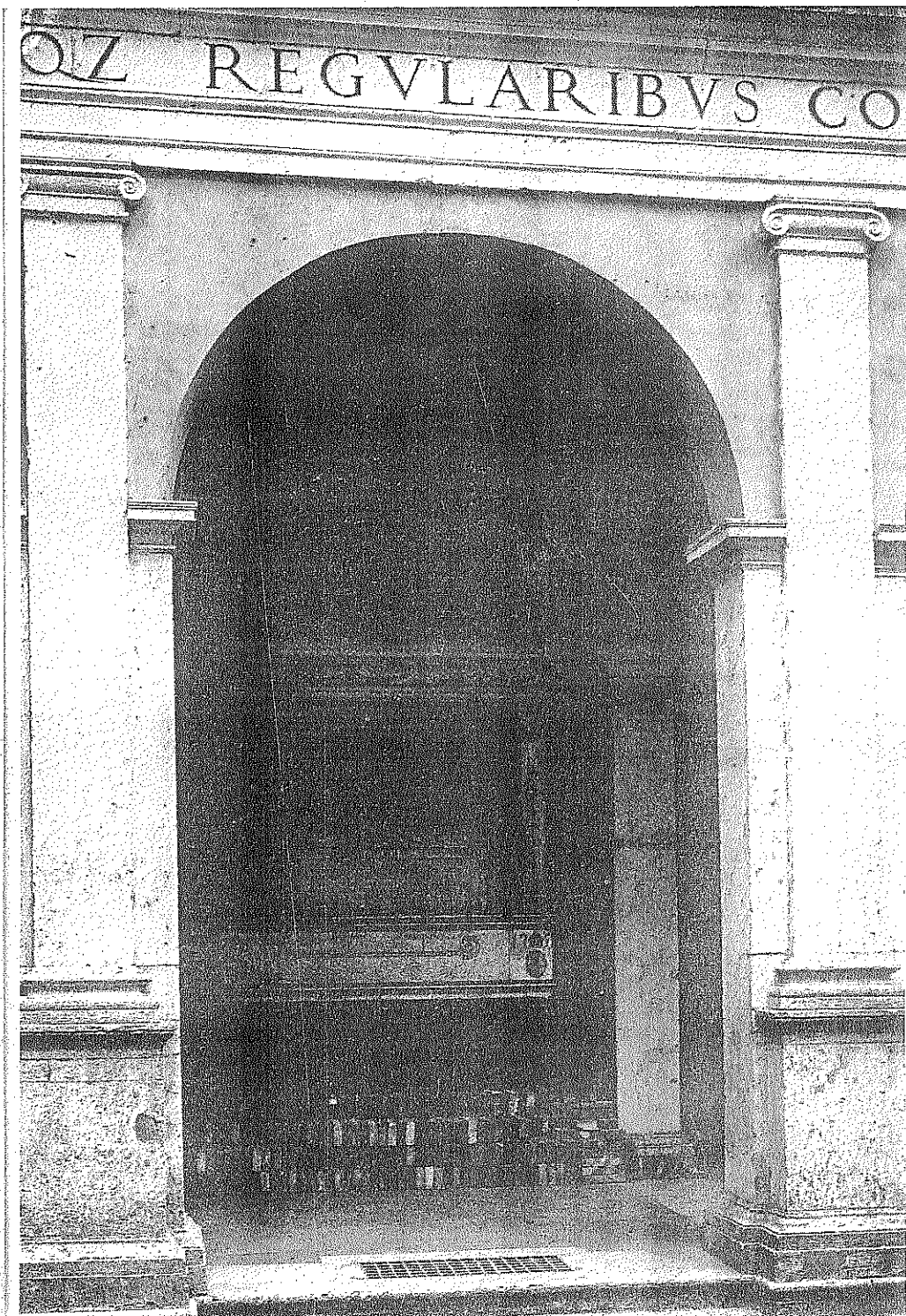
Los órdenes constituían fundamentalmente de un sistema columnas y vigas. El problema de los romanos estaba en cómo combinar este sistema con un sistema de arcos. Enmarcado en un par de columnas y en un entablamento, un arco debe guardar una relación decisiva en su base y en su corona. 16. Alzado de un vano en la segunda planta (jónica) del Coliseo. 17. El mismo tema tal como lo interpretaba Vignola en 1563. En esta apretada elaboración es imposible alterar ninguna dimensión sin afectar a las proporciones del orden, y por lo tanto, del conjunto. 18. Bramante practicó sus primeros ensayos del tema en el claustro de Santa Maria della Pace, Roma, 1500-1504.

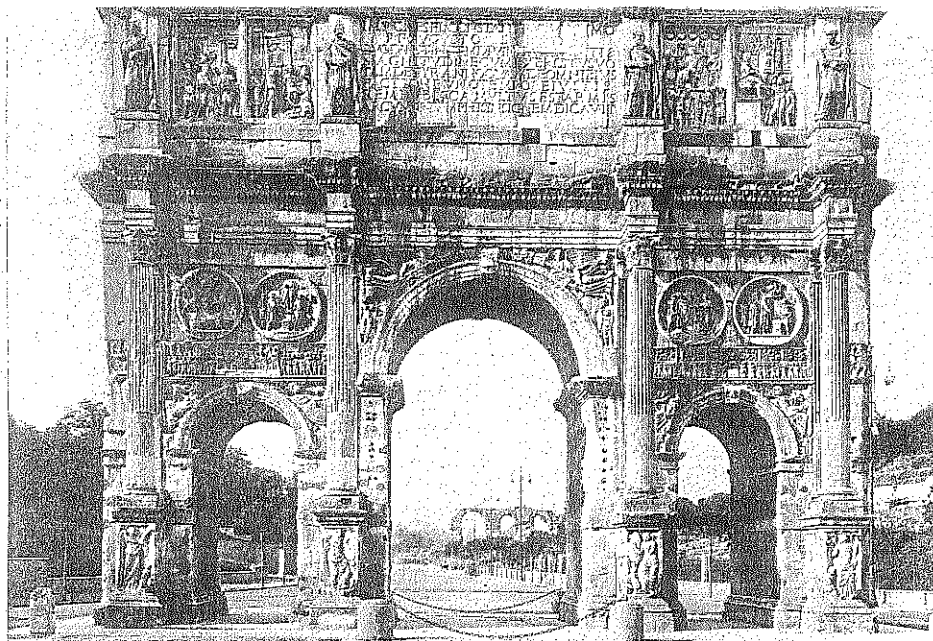


16



17

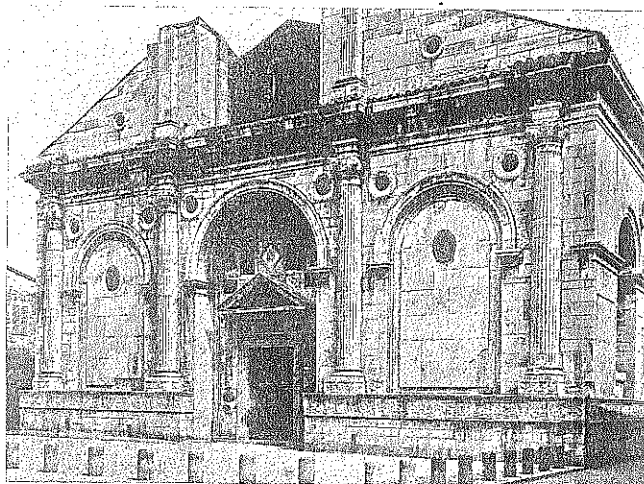




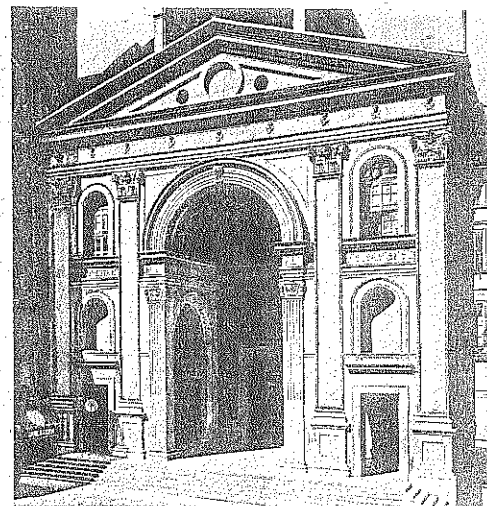
19

### El Arco de Triunfo

Como tipo, el arco de triunfo romano fue una de las principales fuentes de expresión del Renacimiento, con su división tripartita de cuatro columnas desigualmente espaciadas. 19. El Arco de Constantino, el mayor de los supervivientes, introdujo la idea de las columnas "separadas" con vuelta al entabliamento y al inevitable "ático". 20. La fachada de Alberti del Templo Malatestiano, en Rimini, está claramente inspirado en el esquema del arco triunfal.

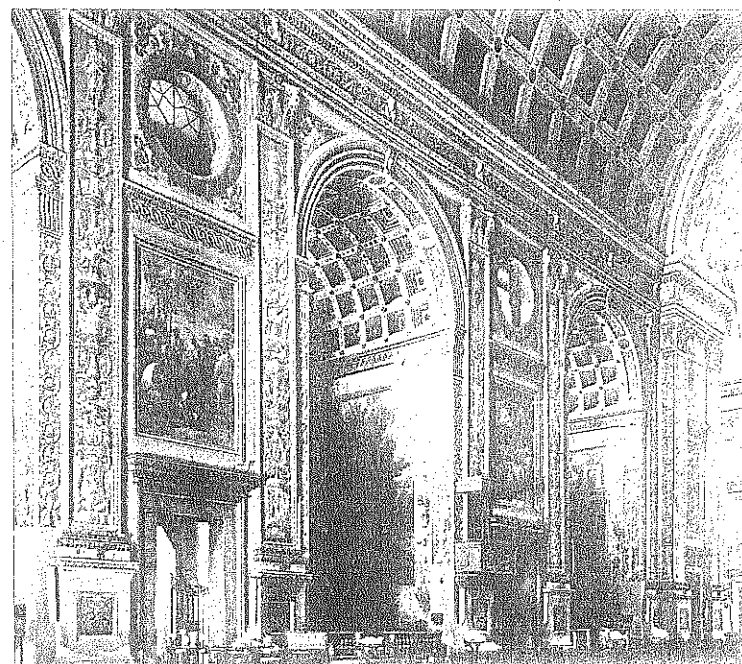


20



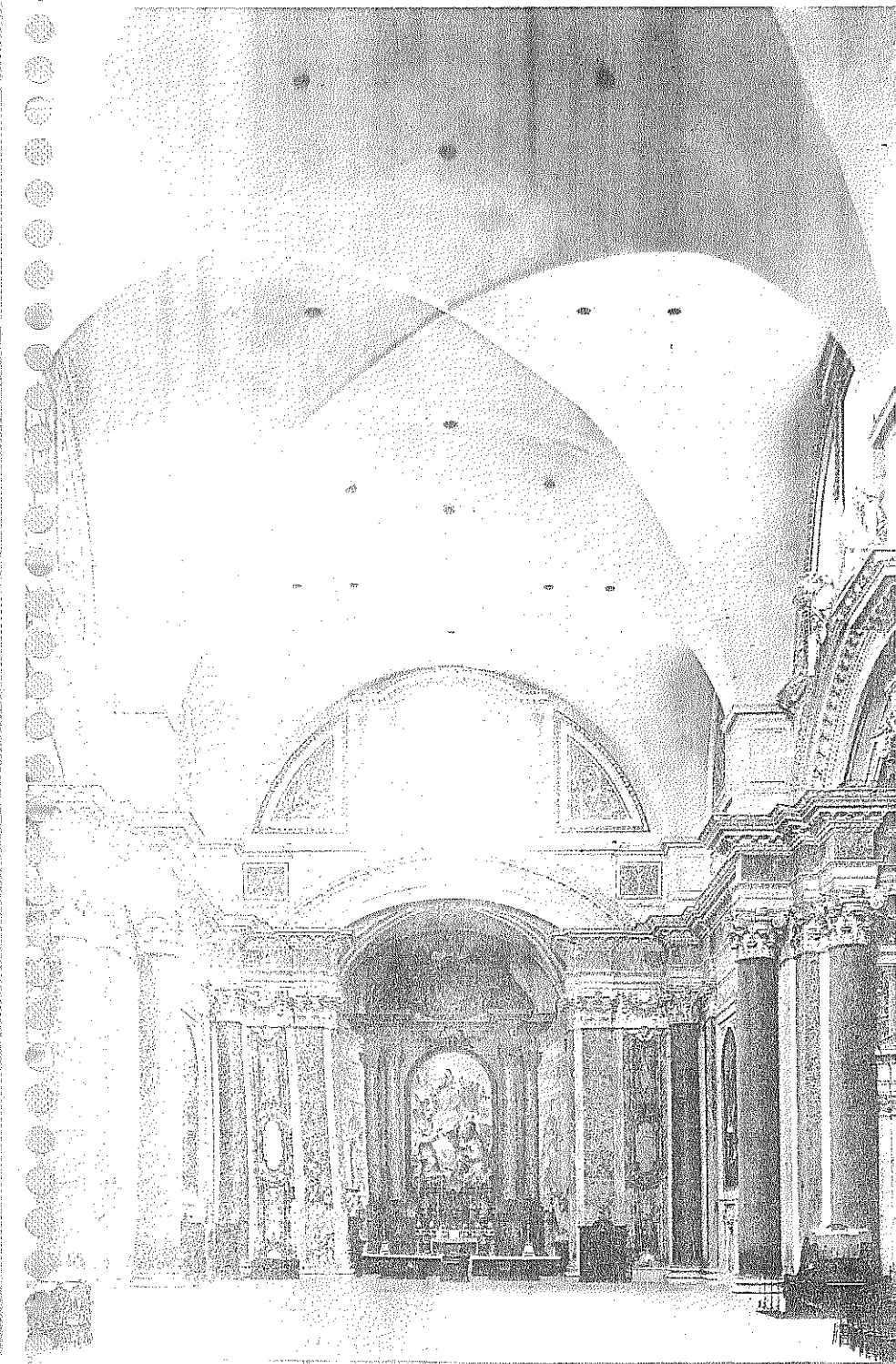
21

21. En Sant'Andrea, Mantua (1472), aplicó el mismo esquema en la fachada occidental, pero reemplazando el ático por un frontón. 22. En el interior de la misma iglesia, los arcos y las pilastras aparecen en una sucesión de arcos de triunfo. 23. La fascinación por la arquitectura romana en el Renacimiento se manifiesta también en sus pinturas: detalle del *Martirio de San Sebastián*, de Mantegna, en el Louvre.



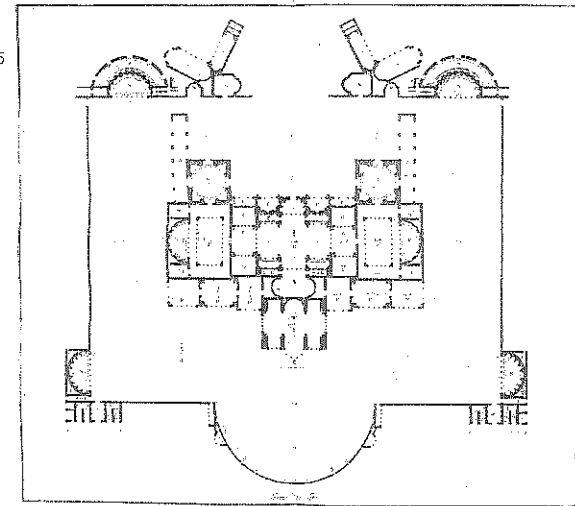
22

45



24

25

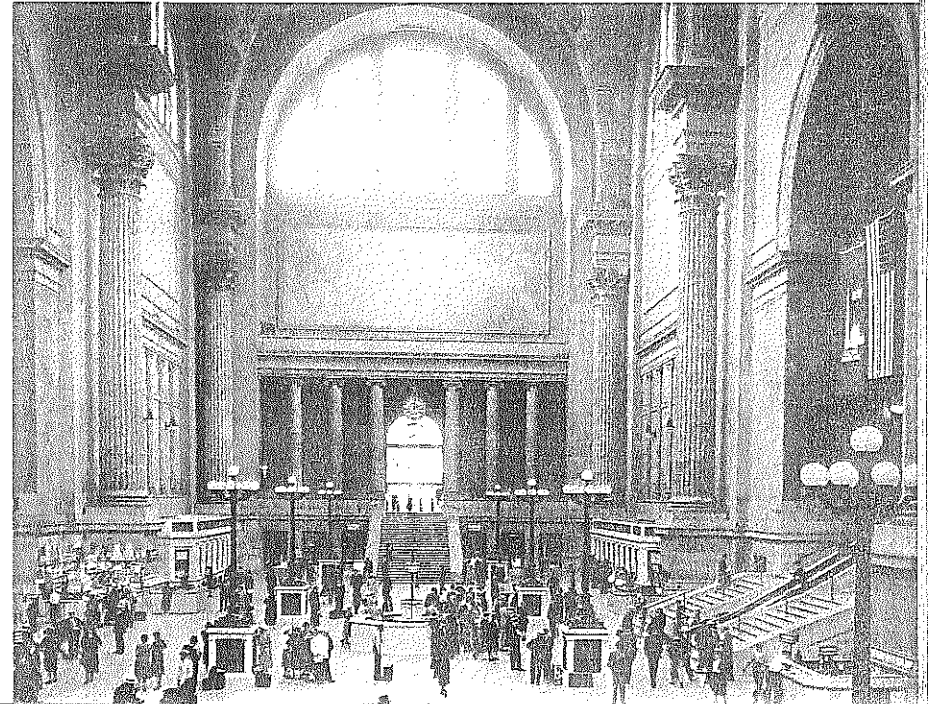


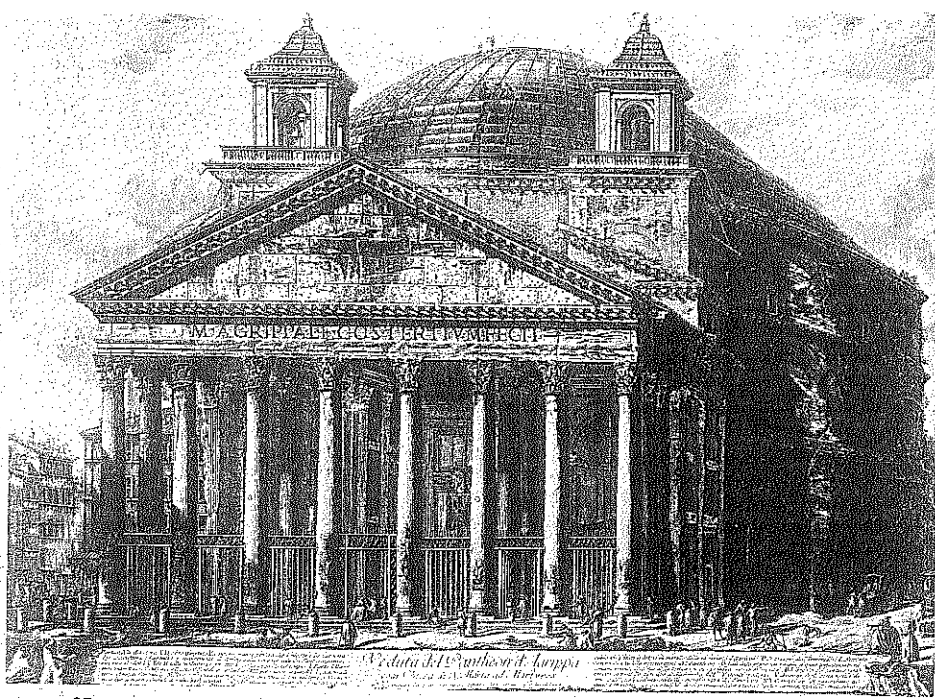
### Baños romanos

Los restos de los baños romanos (*termas*) constituían una vasta herencia de material arquitectónico. Sus complicados planos sugerían una distribución espacial muy variada, y los recintos abovedados se convirtieron en prototipos de edificios públicos en la era del ferrocarril. 24. El *tepidario* de los Baños de Diocleciano, Roma, convertido por Miguel Angel (1563) en la iglesia de Sta. María de los Angeles. 25. Plano de los Baños de Tito restaurados por Palladio cuyos dibujos fueron recogidos por Lord Burlington y publicados en 1730.

26. La estación de ferrocarril Pennsylvania Railroad Station, Nueva York (1906-1910, demolida en 1965), proyectada por McKim, Mead y White imitando el recinto central de los Baños de Caracalla.

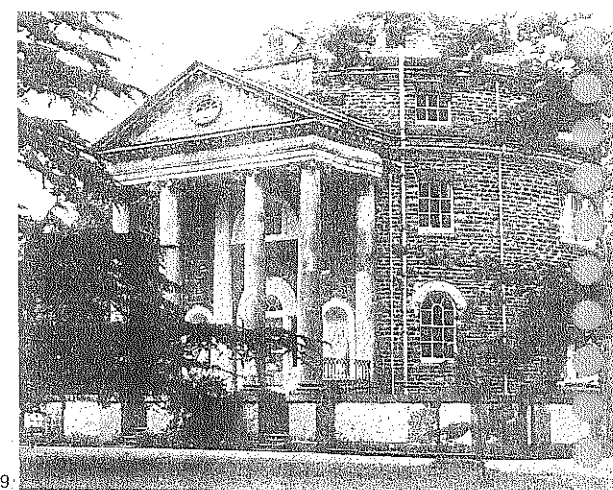
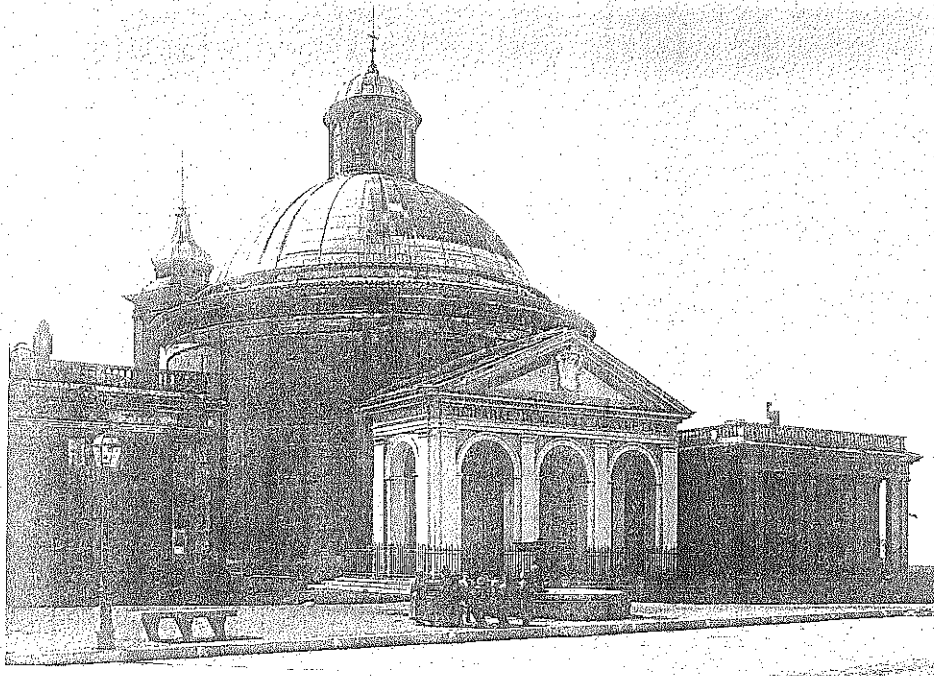
26





27

28



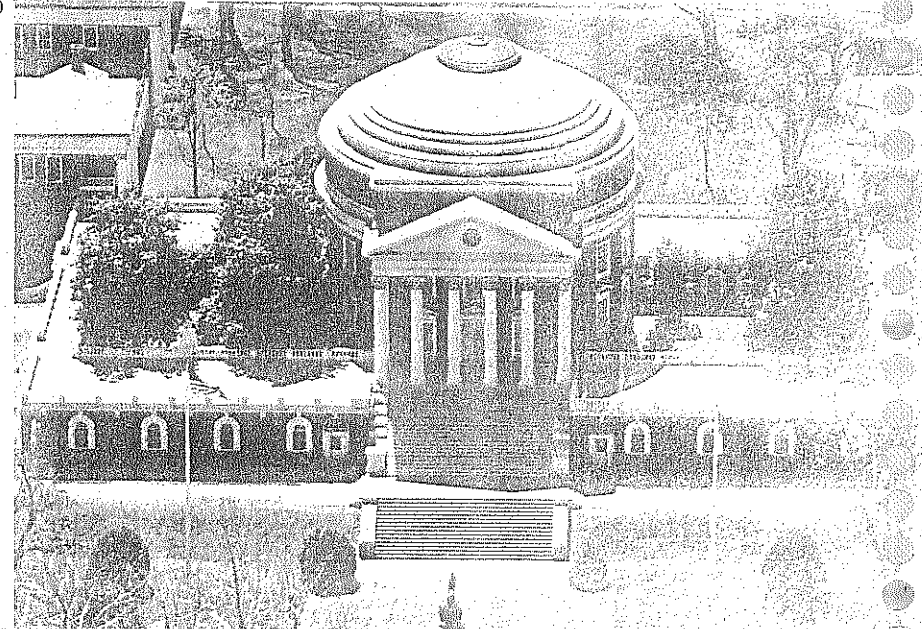
29

### El tema del Panteón

El Panteón es un templo romano de forma única debido a las especiales circunstancias que incidieron en su construcción durante un largo período. La combinación de un cuerpo cilíndrico abovedado con un pórtico saliente encuentra sus ecos en el siglo XVII y años posteriores.

27. Aguafuerte de Piranesi del Panteón tal como era en 1760. 28. Interpretación de Bernini del mismo tema en la Sta. Maria dell'Assunta, Ariccia, cerca de Roma (1664). 29. Panteón miniatura particular en una isla de Lake Windermere - Belle Isle, proyectado por John Plaw, 1774-1775. 30. Edificio de la biblioteca que domina la Universidad de Virginia, Charlottesville, proyectado por Thomas Jefferson y construido en 1817-1826.

30



### 3. La lingüística del siglo XVI

Me he ocupado del funcionamiento gramatical de la arquitectura clásica, de su mecánica; la naturaleza de los cinco órdenes; las columnas exentas, medias y a tres cuartos; las pilasstras; la conjunción de arcos y columnas; los intercolumnios, y todas esas cosas. Ahora, entrando en un terreno más acogedor, voy a hablar de cómo mejoraron esta gramática algunos grandes innovadores del siglo XVI, y en primer lugar, Donato Bramante.

La razón de que destaque a Bramante es que fue él, más que cualquier otro, quien reformuló la gramática de la antigua Roma con unos edificios que tuvieron repercusiones enormes. Y no es que olvide los logros de algunos predecesores suyos: de Alberti, quien, como ya hemos visto, engendró el modelo perfecto de iglesia clásica a partir del arco de triunfo romano; de Brunelleschi, más anterior aún, que dio nuevo aliento al orden corintio en las naves de sus iglesias florentinas. Pero fue Bramante quien dio a todo esto el espaldarazo definitivo, quien declaró firmemente: «Este es el lenguaje romano; ésta, y no otra, es la manera de usarlo». Todos reconocían su autoridad. Según Serlio, fue el hombre que resucitó la enterrada arquitectura de la Antigüedad; y Serlio rindió a Bramante un tributo aún mayor incluyendo algunas de sus obras en la parte de su libro ostensiblemente dedicada a la antigua Roma. Para Serlio, Bramante era el equivalente exacto del arquitecto antiguo.

Antes de llegar a Roma en 1499, Bramante había trabajado en la corte milanesa, cuyos círculos artísticos estaban presididos por ese fenómeno llamado Leonardo da Vinci. Más que para trabajar ajustándose a las formas antiguas ortodoxas, la arquitectura interesaba a Leonardo desde una óptica filosófica y diagramática. A Bramante le interesaban ambas cosas, pero sobre todo la primera y todavía podemos contemplar en una de las calles más bulliciosas y activas de Milán su primera obra, la pequeña y extraña iglesia de Sta. Maria presso San Satiro, con su nave de estribos, pilastras y arcos, y un coro del que sólo queda una maravillosa perspectiva en bajorrelieve.

Cuando Bramante llegó a Roma y entró al servicio del Papa tenía ya cincuenta y cinco años y sólo le quedaban otros dieciséis de vida. Pero fueron años de extraordinaria fecundidad. Entre otras cosas, proyectó y construyó en parte la nueva basílica de San Pedro y dos grandes patios en el Vaticano. Si estas charlas pretendieran ser un esbozo de la historia de la arquitectura clásica, ahora no tendría más remedio que detenerme y describir estas obras. Pero para mi propósito actual me basta con tomar un edificio de Bramante y pedirles que lo contemplen con atención. De San Pietro in Mantorio, en Roma, reproducimos el *tempietto* (templete) del claustro, construido en 1502 en el lugar que según la tradición sufrió martirio San Pedro. Este edificio es una reconstrucción de un templo romano circular, o al menos eso parece a primera vista. Hay un templo antiguo auténtico, el llamado de Vesta, a la orilla del Tíber; ha perdido todo su entablamento y el tejado que lo cubre ahora no es más que un expediente provisional. Pero ahí (o en un templo de ese tipo) está el tema utilizado por Bramante. Cambia el corintio por dórico (el dórico es quizá más apropiado para la santidad militante de San Pedro), lo coloca sobre tres gradas y añade un plinto de moldura continua bajo las columnas. Este plinto (que Serlio omite por descuido en su grabado) «eleva» bruscamente

fig. 32

fig. 31

el pequeño edificio, lo bastante para ratificar su santidad. Después viene el orden dórico y a continuación la balaustrada. Cada columna dórica tiene su correspondiente pilastra dórica en el muro del edificio interior, llamado *cella*. Esta *cella*, más alta que la *columnata*, está cubierta con una cúpula semiesférica. Ahora bien, ¿es esto una reconstrucción literal de un templo romano, o no lo es? Evidentemente, no. Es la *ampliación* de una idea tomada de los romanos. El plinto y la penetración vertical del cilindro central hasta la cúpula semiesférica y a través de ella son invenciones de Bramante, y muy afortunadas a juzgar por el número de veces que han sido imitadas.

Este *tempietto* es una pieza perfecta de prosa arquitectónica, una formulación clara como el sonido de una campana. Gracias al grabado lamentablemente inexacto de Serlio y al posterior pero más fiel de Palladio, este edificio llegó a ser mundialmente famoso, casi tan famoso como el Panteón o el Arco de Constantino, e igualmente «clásico». Desde luego Sir Christopher Wren lo conocía a través de Palladio, y en cierto momento del diseño de St. Paul intentó rematar las dos torres occidentales con sendos templetos a lo Bramante. Era el momento en que forcejeaba con todo tipo de alternativas inmanejables para el tambor y la cúpula del crucero de la catedral. Entonces vio que el *tempietto* era la clave de ese problema, incluso más que del otro, a pesar de las enormes diferencias de tamaño y emplazamiento. Si miran la cúpula de St. Paul, verán en seguida cuánto debe al *tempietto*. Pero cuanto más la miren más verán que la cúpula de St. Paul no es una simple copia del *tempietto* a mayor escala. Este tiene 16 columnas, y Wren necesitaba el doble por lo menos. Pero Wren comprendió que a un anillo de 32 columnas le faltaría una orientación estable, así que rellenó un intercolumnio de cada cuatro —los que caían sobre los grandes estribos— y colocó un nicho en cada uno dotando así a su *columnata* de un «tempo» definido. Por eso la cúpula de Wren

fig. 33

no es una simple ampliación de la de Bramante sino una prolongación imaginativa de la misma, al igual que la de Bramante es una prolongación de las antiguas.

Esta idea del *tempietto* —*columnata* alrededor de un núcleo cilíndrico y cupulado— aparece una y otra vez en los siglos XVII y XVIII. Hawksmoor nos da una versión trágica en su mausoleo del Castle Howard: columnas muy próximas que parecen cerrarnos el paso como una empalizada, una cúpula achatada y como base una plataforma funeraria postrada a lo largo del terreno. Miremos ahora la Biblioteca Radcliffe obra de James Gibbs en Oxford. ¿Es el mismo tema? Sí. Pero las columnas aparecen reagrupadas en parejas, parejas *desigualmente* espaciadas, sobre un podio que, con sus salientes rematados por frontones, acentúa el juego de los intervalos; arriba, los contrafuertes de la cúpula descienden enfáticamente sobre el otro juego. Curiosamente elaborado y sofisticado, este edificio hubiera hecho las delicias de un Gonzaga o un Medici, pero resulta algo absurdo para un lugar cuya única misión es albergar libros serios y lectores serios en una universidad inglesa.

fig. 34

fig. 35

Veamos ahora otra invención clásica de Bramante. Es la casa que habitó en Roma el pintor Rafael durante cierto tiempo; de ahí que se le conozca por su nombre. Ya no existe. Las habitaciones principales estaban en la planta de arriba. Abajo había una serie de arcos arreglados como tiendas, una práctica muy común en Roma. Bramante dio a la planta baja el carácter tosco pero disciplinado de las obras públicas romanas. Sólo utilizó un orden en la parte superior: columnas dóricas pareadas sobre pedestales alineados con las balaustradas de las ventanas. Esta disposición puede parecernos elemental, una declaración directa en prosa. Pero, como en el caso del *tempietto*, era una novedad. Los romanos nunca habían hecho esto. Estamos una vez más ante una prolongación del arte romano para adecuarlo a la vida del si-

fig. 37

fig. 36

glo XVI. Y una vez más, los ecos de esta renovación clásica llegan hasta nuestro siglo. En efecto, Sansovino la llevó a Venecia y al Gran Canal. Como en el Gran Canal no podía haber tiendas, los tres arcos centrales de la planta baja se convirtieron en una gran entrada y los arcos laterales son sustituidos por ventanas. Y como Venecia reclamaba una altura adicional, Sansovino duplicó la planta superior de Bramante, llegando a una solución que a mi juicio es un eco débil, pero deliberado, del Coliseo romano. Veamos ahora otro claro descendiente de Bramante: la fachada al Strand de la Somerset House; fecha: 1780. Y si nos situamos en el Strand, veremos al otro lado los arcos-tienda y las columnas dóricas arrogantemente aderezadas de la Australia House: otro retoño de Bramante construido en pleno imperialismo británico; fecha, año 1911.

fig. 38

Bramante llevó la arquitectura italiana a esa etapa de conquista completa de lo antiguo y confianza absoluta en su extensión y adaptación que recibe en todas las artes el nombre de Alto Renacimiento. En la generación que le siguió y aceptó hay que destacar los nombres de Rafael, pintor y en ocasiones también arquitecto; Baldassare Peruzzi; Antonio da Sangallo, el Joven; Sansovino que, como ya hemos visto, llevó a Venecia las ideas de Bramante (y de paso las de Peruzzi); y Sammichele que las llevó a Verona, donde las desarrolló. Pero no voy a detenerme en ninguna de estas figuras; si lo hiciera, toda mi labor se reduciría en esencia a intentar definir lo que debían a Bramante y en qué direcciones concretas se separaron de él cada cual por su lado. En lugar de ello, prefiero pasar directamente a la generación que viene a continuación y hablar de Palladio, de Andrea Palladio, ya que estamos considerando la Arquitectura como un lenguaje, y desde este punto de vista nos conviene más colocar a Palladio inmediatamente después de Bramante, aunque éste murió tres años antes de que naciera aquél. De Bramante a Palladio hay sólo un paso. En efecto,

Palladio, hijo de un molinero, salió de la oscuridad y se pasó la mayor parte de su vida en una ciudad bastante pequeña y desconocida del norte de Italia, Vicenza. Allí se formó, en el seno de una diminuta *intelligentsia* de terratenientes para quienes Roma estaba realmente muy lejos. Y desarrollaron su propio y tardío Alto Renacimiento. Cuando el joven Palladio llegó a Roma, lo primero que seguramente le asombró fue la espantosa inexactitud de los únicos dibujos publicados de las ruinas romanas, los de nuestro viejo amigo Serlio, cuyo libro era entonces muy reciente. Palladio pensaría que Serlio se había limitado a arañar la superficie de aquellas obras, que había omitido lo más valioso y que en realidad nunca había acabado de captar la concepción de aquellos refinamientos de perfil y proporciones que eran la esencia de lo antiguo. Así que Palladio se convirtió en un erudito de la arquitectura, el más culto y exacto de su tiempo. Pero hizo mucho más. Superó el dominio de la gramática de la arquitectura romana que había caracterizado a Bramante y cuando le llegó la oportunidad —lo cual ocurrió pronto, en Vicenza y sus alrededores primero, después en Venecia— construyó edificios en los que el lenguaje de Roma fue más elocuente y articulado que en ningún momento anterior.

Y cuando digo «más articulado» me refiero a algo muy preciso. En efecto, volvamos a mirar primero el interior de Sant'Andrea de Mantua y después la fotografía del interior de Il Redentore, de Venecia. Hay casi exactamente cien años entre la construcción de la primera de estas iglesias, obra de Alberti, y la de la segunda, obra de Palladio. Comprobarán que el diseño de los vanos —es decir, de esa unidad estribos-arcos que se repite— es muy similar en ambas. Pero Alberti se expresa mediante pilastras, y Palladio mediante medias columnas. A esto me refería cuando hablaba de articulación. En la iglesia de Palladio captamos mucho mejor el orden que en la de Alberti; y en el extremo este de Il Redentore, el orden de Palladio alcanza

fig. 22

fig. 40

una libertad plena al quedar exento para formar una pantalla absidal detrás del altar. Parece como si en la iglesia de Palladio fuesen *realmente* las columnas las que sostienen los pesados entablamentos, y los muros y arcos quedaran reducidos al papel de simples rellenos intermedios.

fig. 39

Ahora miremos el Palazzo Chiericati, de Palladio, en Vicenza, una importante mansión urbana cuya planta baja ofrece al público una columnata abierta y cuya primera planta cuenta con dos grandes balconadas abiertas o terrazas, de tal modo que los muros sólo aparecen en la fachada principal para encerrar el gran salón del centro. Una vez más, Palladio hace de sus órdenes el factor dominante del edificio. Tanto en éste como en el anterior —como en casi todos los edificios de Palladio— percibimos su gran amor hacia los órdenes, su profundo orgullo al mostrarlos en sus propias versiones perfeccionistas. Está resucitando a Roma en Vicenza y el Véneto con más realismo incluso del que Bramante había conseguido al resucitarla en la propia Roma.

Ahora bien, este realismo en su evocación de Roma es sólo un aspecto de Palladio. Si he hablado de él en primer lugar es porque se adecuaba mejor al hilo de mi exposición en este momento. Además, es inseparable del otro aspecto que ya he mencionado: el de Palladio el arqueólogo. Arqueólogo no es probablemente la palabra adecuada, ya que los estudios que realizó sobre la Antigüedad están intensamente impregnados de una imaginativa percepción de lo que podría haber sido. Pese a ello, los llamaremos arqueología. Cuando Palladio investiga el texto de Vitruvio o las ruinas romanas, sus resultados le llevan inmediatamente a hacer «restauraciones», y estas restauraciones son una de las cosas más interesantes de su libro, o mejor de sus libros. Me refiero a los cuatro libros (*Quattro Libri*), publicados en 1570. El efecto de estas restauraciones se dejó sentir muy lejos de las fronteras de Italia; en realidad, fue más

fecundo fuera de Italia que dentro, y su impacto en Inglaterra fue particularmente importante. Contemplemos ahora el pórtico de St. Paul del Covent Garden. Es obra de Inigo Jones, pero está basado en la arqueología paladiana. Se ajusta (aunque con ciertas desviaciones que revelan pericia y sensibilidad) a la interpretación literal que hizo Palladio de lo que nos cuenta Vitruvio sobre el orden toscano. Esos aleros imponentes, esas columnas muy espaciadas, son pura arqueología paladiana.

fig. 45

fig. 44

Cien años después de Inigo Jones, Lord Burlington se sirvió también de la arqueología de Palladio para construir la Sala de Actos de York. Los grabados que reproducimos nos muestran hasta qué punto fue literal su versión. Pero este edificio tiene bastante significación en otro contexto, por lo que más adelante volveré sobre él.

fig. 46

fig. 47

Al comentar al mismo tiempo la obra de Bramante y ciertos aspectos de la de Palladio he confinado yo mismo el tema dentro de los límites del aspecto más destacado de la arquitectura italiana del siglo XVI: el restablecimiento del latín de la arquitectura, de esos órdenes arrogantemente desplegados con absoluta convicción. Es muy posible, pienso yo, que ante el carácter completo, autoritario y finalista de todo esto ustedes hayan empezado a sentir cierto desasosiego, por no decir aburrimiento. Desde luego, los cinco órdenes pueden llegar a ser el más terrible de los pelmazos. Si ustedes se sienten ligeramente incómodos, no se preocupen porque no son ni han sido los únicos; lo mismo les ocurrió a algunas de las más aventureras y románticas personalidades de la generación posterior a Bramante, a algunos hombres que vivían en Roma cuando él murió en 1515, que seguían allí cuando murió Rafael en 1520 y quizá también cuando la ciudad fue saqueada por las tropas imperiales en 1527. En aquellos años se dejaba sentir un considerable descontento respecto a lo logrado por el Alto Renacimiento (como lo llamamos ahora). Ya hay signos de malestar incipiente

en algunas obras últimas de Rafael; y en las de uno de sus discípulos, Giulio Romano, hay una positiva rebelión, una romántica ostentación de libertad.

Pero no puedo empezar a hablar de Giulio sin explicarles el significado de un término de gran importancia en la arquitectura clásica a partir de este momento: el *almohadillado rústico*. ¿Qué es el almohadillado rústico? Como la misma palabra sugiere, al principio estaba destinado a expresar, a través del acabado de la sillería, una cierta rusticidad, un cierto carácter campesino; cada sillar conservaba parte de la individualidad que había tenido al labrarlo en la cantera. Sin embargo, pronto se cayó en la cuenta de que esta rústica tosquedad tenía un carácter propio, unas notables posibilidades artísticas, y a su debido tiempo llegó a ser objeto de una sofisticación extrema. En los años en que Serlio escribía su cuarto libro (publicado en 1537), el almohadillado rústico ya había alcanzado un alto grado de estilización y sistematización, como pueden comprobar por un grabado suyo que reproducimos. De algo simplemente tosco, el almohadillado rústico había pasado a ser altamente artificial con sus facetas geométricas talladas. Sin embargo, Serlio lo describe fundamentalmente como una mezcla de lo natural y lo artificial, con lo que parece insinuar una especie de lucha entre su artífice y las fuerzas de la naturaleza. Naturalmente, ésta es una idea totalmente romántica, idea que vemos en acción en las obras de Giulio Romano. Observemos un detalle del Palazzo del Te, o palacio de verano de los duques de Mantua. Hay aquí algo extraño. Por supuesto, reconocemos el orden dórico. Y las columnas mayores trazan aproximadamente la configuración del arco de triunfo. Pero mientras las columnas exteriores tienen un plinto para ellas solas, las interiores comparten sus plintos, cosa bastante ilógica, con un intruso: un orden dórico de menor tamaño que enmarca el arco. Todo es un poco incómodo, un poco desacertado. ¿Ven esas piedras del entablamento que han resbalado? ¿Ven que esas piedras

«resbaladas» son exactamente simétricas respecto al centro?

¿Qué quiere decir todo esto? Es evidente que supone un apartarse de todo lo que Bramante defendió. Es una obra irracional, impresionista. Recuerda unas ruinas (sobre todo, claro está, esos sillares deliberadamente desprendidos). Da la impresión de un edificio antiguo a medio terminar. Pero tiene una gran fuerza que se debe en buena parte al uso teatral del almohadillado rústico. Los sillares parecen reñir todos a la vez con el detalle arquitectónico de perfecto acabado. Las rústicas claves de los entrantes laterales parecen introducir a la fuerza las cornisas entre los sillares de arriba. Las claves de los dos nichos de medio punto son grotescamente grandes, y en cambio la del arco central es absurdamente pequeña. En ciertas zonas, aquí y allá, no hay almohadillado y el muro aparece de pronto embarazosamente desnudo.

¿Hasta qué punto es serio todo esto? Bueno, yo estoy seguro de que el autor no se lo tomaba a broma. Es una protesta arrogante contra las reglas y, desde luego, es también poesía; una poesía relacionada en cierto modo con las grutas y el culto a los gigantes y enanos que al parecer obsesionaba a la corte de Federico Gonzaga. Pero lo que a nosotros debe importarnos ahora es la enorme cantidad de penetrantes innovaciones que presenta. Giulio no inventó el almohadillado rústico (los romanos lo utilizaron; Brunelleschi lo utilizó; Bramante lo había utilizado en la Casa de Rafael), pero sí lo llevó a un máximo de expresividad que nadie había soñado y del que muy pocos arquitectos posteriores dejaron de beneficiarse. Tras el Palazzo del Te, se ocupó del propio Palazzo Ducal y construyó ese inolvidable estudio clásico-grotesco que es el Cortile della Cavallerizza. Finalmente, para completar este breve examen de la obra de Giulio, tenemos la puerta urbana, que en esencia es un arco de triunfo concebido en los términos de la misma y exagerada tosquedad.

fig. 51

fig. 49

fig. 48

fig. 50

fig. 98

El efecto a largo plazo de las innovaciones de Giulio fue tremendo. Hasta Palladio que, por lo que he dicho de él, quizá piensen que supo resistir tan explosivas estridencias, las utilizó en sus últimos palacios. Y en la Inglaterra del siglo XVIII, la prisión de Newgate ha de agradecer a Giulio su horripilante solemnidad. Es imposible pasear por cualquier zona comercial construida en los siglos XIX y XX sin tropezar con bancos u oficinas de seguros cubiertos de rústicos almohadillados verdaderos o falsos, muchos de los cuales tienen su origen en Mantua. Observen, por ejemplo, la pesada carga que han de soportar los representantes electos de Londres en el County Hall.

fig. 99

Pero antes de terminar debo presentarles una figura mucho más revolucionaria que Giulio Romano, un hombre que realmente violó la autoridad del Alto Renacimiento y orientó por nuevos derroteros la arquitectura clásica: Miguel Angel.

Miguel Angel había nacido veinticinco años antes que Giulio Romano pero no había realizado ninguna obra arquitectónica cuando este último empezó el Palazzo del Te; y casi todas sus obras importantes en este terreno son posteriores a la muerte de Giulio en 1546, cuando Miguel Angel era ya un setentón. Su arquitectura es muy distinta a la de Giulio. El almohadillado casi no le interesa. Sus muros son lisos y la fuerza de su obra se concentra en la intensa coherencia de superficies, entranes, salientes y elementos moldurados que rara vez presentan ornamentaciones. Miguel Angel insistió siempre en que él era escultor, no arquitecto, y sin embargo ningún arquitecto «titulado» ha tenido nunca un impacto tan asombroso sobre la arquitectura. Vasari dice de él que «rompió las ataduras y cadenas de un modo de trabajar que se había convertido en habitual a fuerza de usarlo». En el mejor de los casos, esto supone subestimarlos, hacer muy poca justicia a los positivos efectos de las innovaciones de Miguel Angel, al inmenso estímulo que supusieron.

El «modo de trabajar» que menciona Vasari era, naturalmente, el de los maestros del Alto Renacimiento a partir de Bramante, es decir, la aproximación gramatical a través del estudio de Vitruvio complementada con la observación prolongada de las antigüedades de Roma. De todo ello hablamos en mi charla anterior. Los perfiles de las cornisas y la decoración de puertas y ventanas se diseñaban remitiéndose a la autoridad antigua. Si la sensibilidad del propio arquitecto entraba en estos diseños era involuntariamente, vía el proceso de selección de las fuentes consagradas. Pero ahora Miguel Angel vuelve la espalda a toda idea de «autoridad». Él era ya un escultor con un dominio de la forma y los materiales que trascendía de lo antiguo, y cuando centró sus energías en la arquitectura, esta misma capacidad de ver a través de las formas muertas y aceptadas algo intensamente vivo le permitió trascender, con seguridad absoluta, de la gramática vitruviana. Como dice Vasari con bastante ingenuidad, «procedió con las proporciones, la composición y las reglas de un modo completamente distinto al utilizado por otros que seguían una práctica común». De un modo completamente distinto, desde luego.

Tenemos aquí dos marcos arquitectónicos o «edículos» obra de dos grandes maestros clásicos. Uno es de Rafael, elegante pieza de prosa clásica que pertenece al Palazzo Pandolfini de Florencia. Perfecto en su género, apenas si nos conmueve; casi todas sus líneas pueden describirse en términos vitruvianos. El otro es de Miguel Angel, uno de los entranes en forma de nicho de la capilla de los Medici en San Lorenzo. Es casi imposible describirlo con palabras. Tiene, justo es reconocerlo, elementos importantes que también están en la obra de Rafael: pilastras, frontón, arquitrabe, pero todos están reformulados y llenos de lo que un crítico vitruviano llamaría absurdos errores de bulto. ¿Son dóricas las pilastras, o qué són? ¿Qué sentido tienen esas rupturas de la línea curva del frontón? ¿En virtud de qué regla o precedente pue-

fig. 93

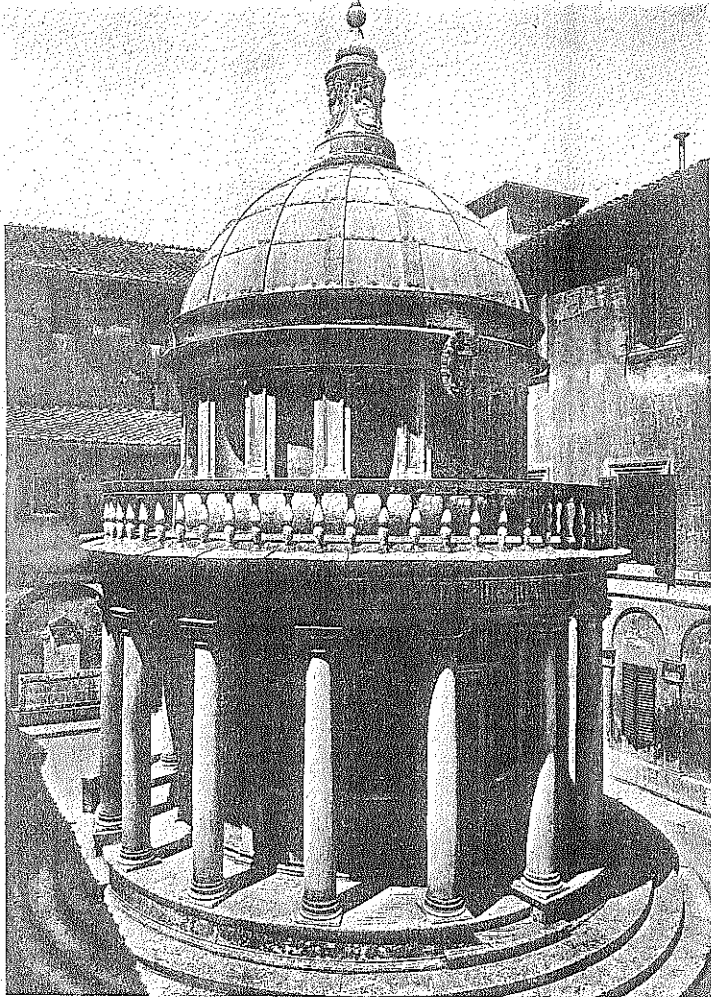
fig. 95

de deslizarse una moldura de arquitrabe hasta el interior del tímpano y apoyar sus agudos codos sobre la cornisa? Realmente, esta obra es casi una escultura abstracta. Es una versión personalísima de lo vitruviano. Quizás hiera al espectador como algo extraño e incluso inaceptable. Pero esta creación profundamente sentida, curiosamente tensa, permanece en el recuerdo. Ningún arquitecto —y mucho menos si era joven e impresionable— podía seguir opinando lo mismo sobre la arquitectura tras visitar la capilla de los Medici, una vez acabó Miguel Angel con ella.



31

Templos con una columnata circular, como éste dedicado a Vesta, constituían parte de los más atractivos monumentos de la antigüedad romana. 31. El templo cerca del Tíber, llamado generalmente Templo de Vesta (pero más probablemente dedicado a Portumnus) ha perdido todo su entablamento. Sus columnas corintias excepcionalmente altas dejan entrever todavía su noble rango.

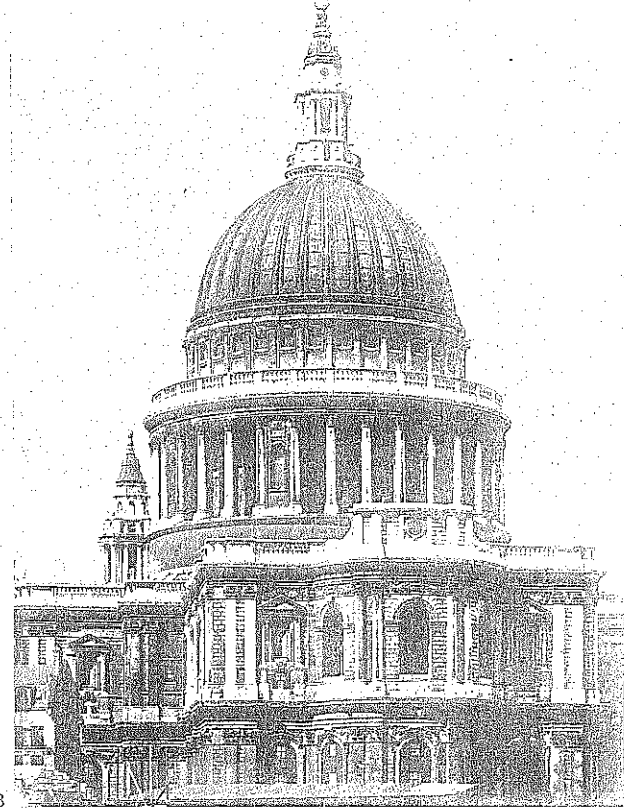


32

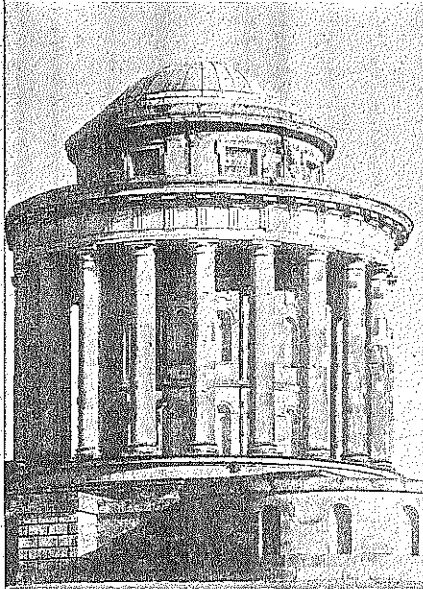
### Progenie del templo circular

El tema estaba destinado a tener muchas variantes. 32. La primera variante fue este templo, obra de Bramante, en el claustro de San Pietro in Montorio, 1502. 33. Esta cúpula de St. Paul, Londres (Wren, 1696-1708), es una interpretación de la idea de Bramante a la colosal escala de la catedral que preside. 34. El mausoleo en el Castle Howard (Hawksmoor, 1729) es otra interpretación en un estilo muy diferente. 35. James Gibbs volvió a manejar el tema con un ritmo elaborado en su Biblioteca Radcliffe, Oxford (1739-1740).

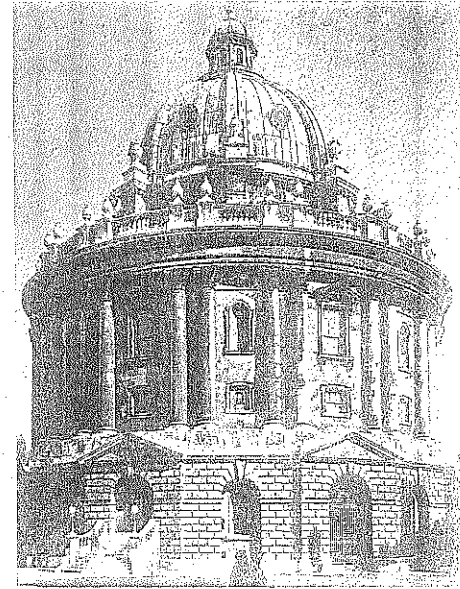
64



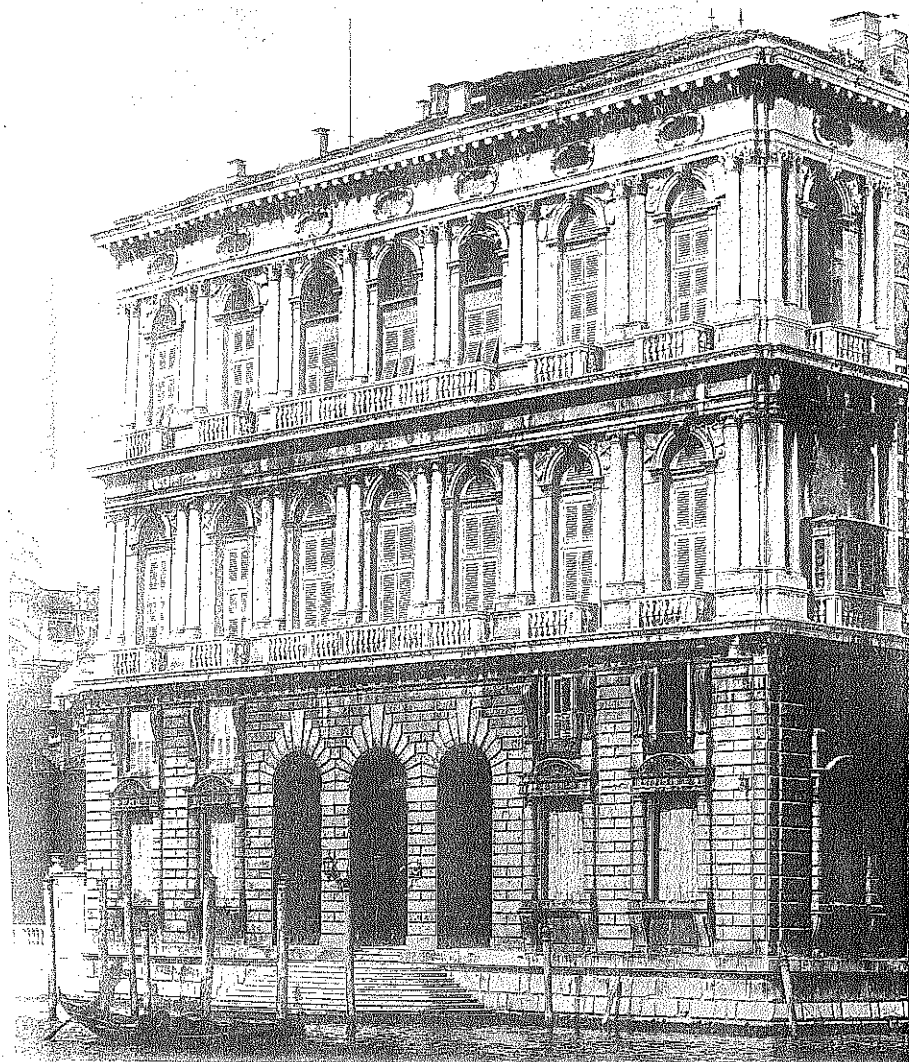
33



34

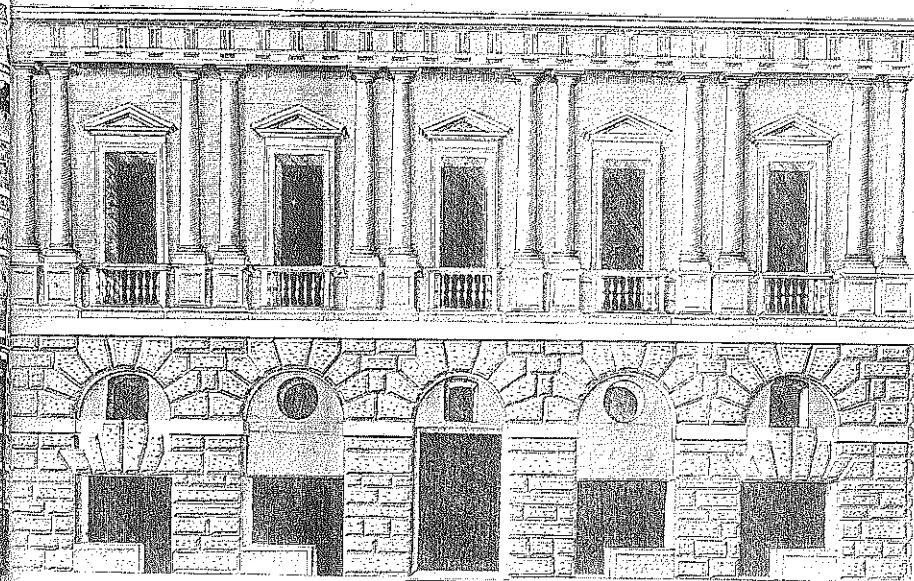


35



36

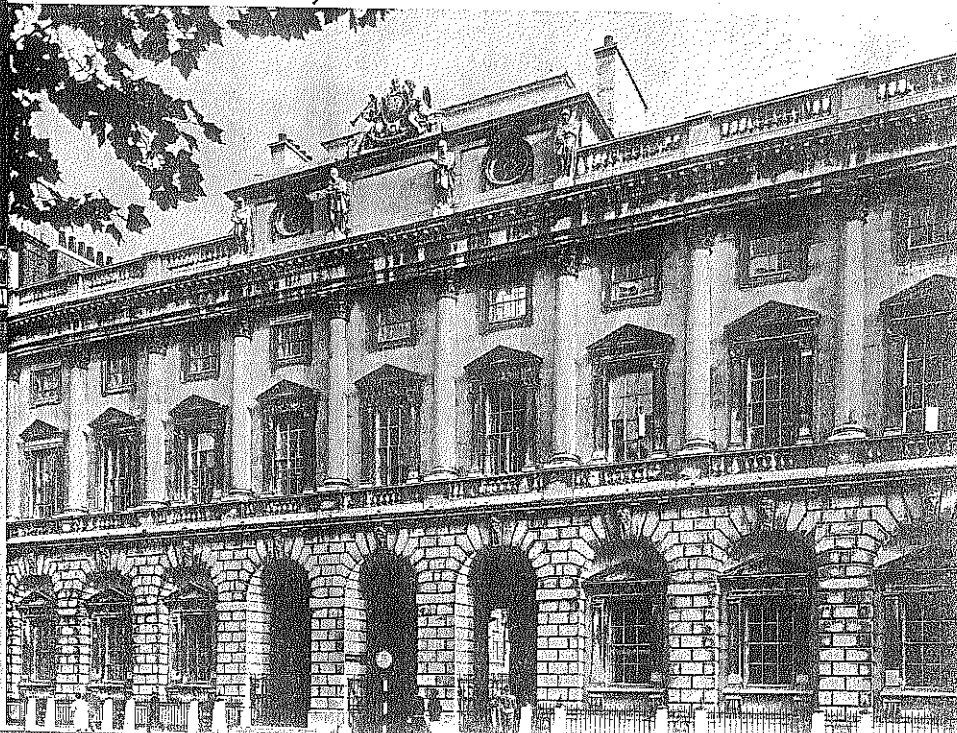
Una innovación del siglo XVI fue la fachada palaciega con un orden erguido sobre una planta arqueada y rústica. 36. En el Palacio Corner, Venecia, 1532, obra de Sansovino, se repite el tema con variaciones y la adición de otra planta. 37. La ya demolida Casa de Rafael, 1512, obra de Bramante, muestra una serie de columnas dóricas apareadas y erguidas sobre los arcos de un podio. 38. La Casa de Somerset, Londres, por Sir William Chambers, 1780, muestra una clara influencia de Bramante, con un modelaje más sutil y posiblemente menos vigor.

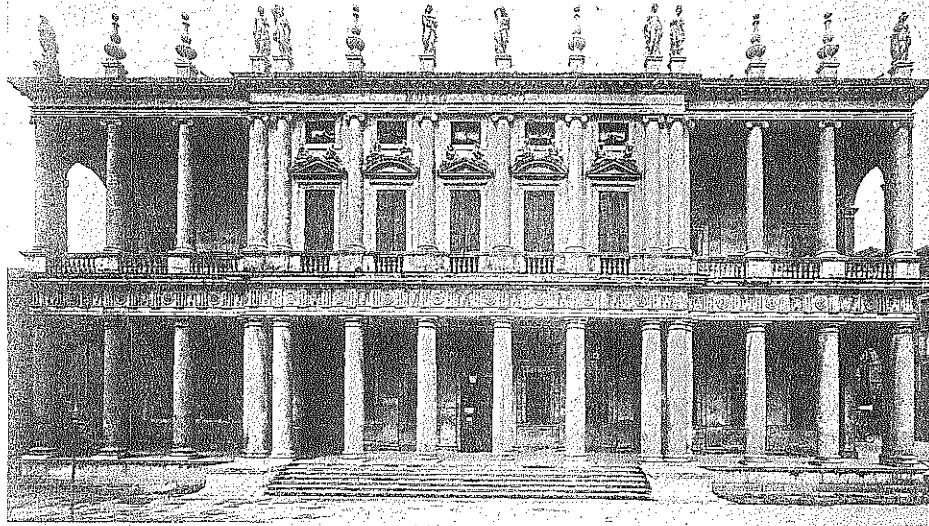


El orden sobre un podio

37

38

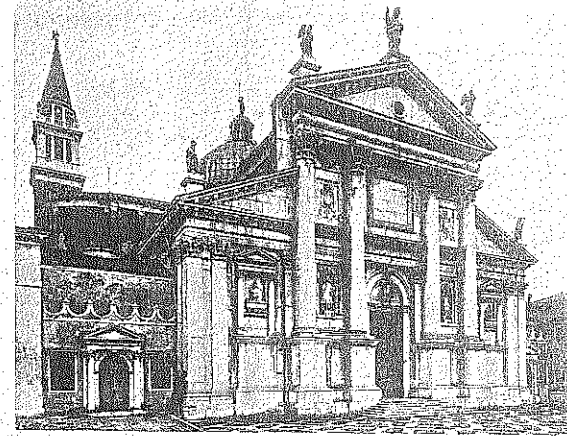
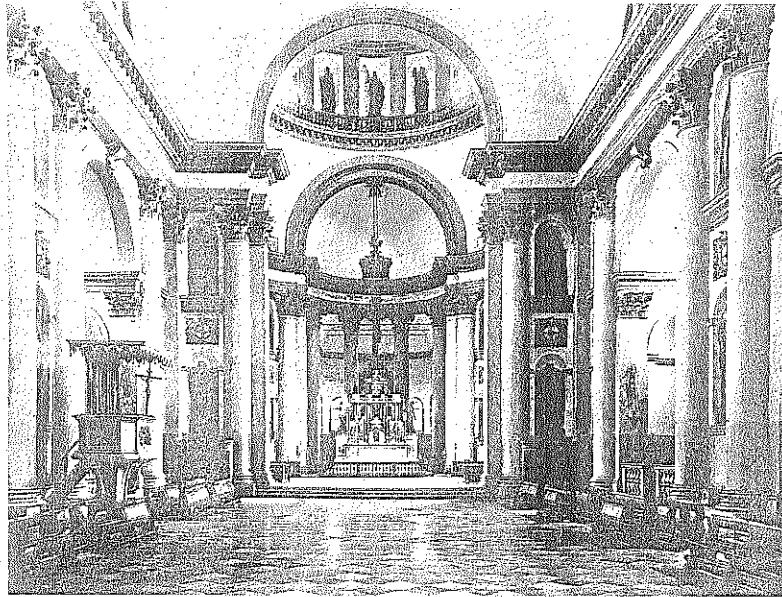




39

Palladio, que nació tres años después de morir Bramante, introdujo una espléndida combinación de arte clásico y arte inventivo. Esta forma más desarrollada de expresión fue, a través de la obra de Palladio, *Quattro Libri dell'Architettura* (1570), extensamente aceptada en el mundo occidental. 39. El Palazzo Chiericati, Vicenza, 1551-1554, preside una plaza pública con su estilo a la vez vitruviano y moderno. 40. Iglesia de Il Redentore, Venecia, da plenitud a la promesa de Alberti en su Sant'Andrea, Mantua (fig. 22), con un orden corintio totalmente articulado.

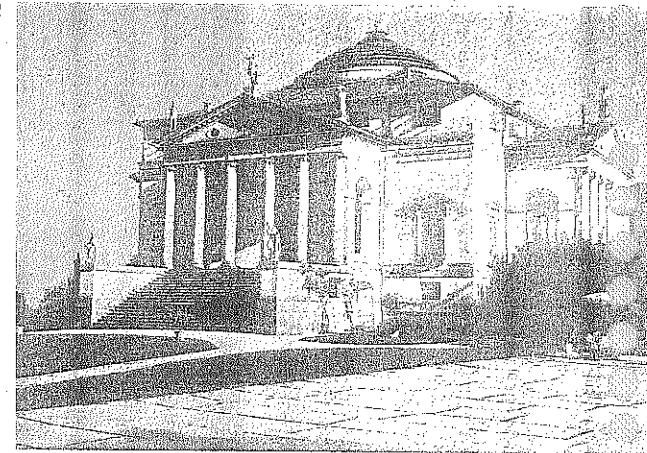
40



41

41. Una de las más atrevidas construcciones de Palladio es la fachada occidental de San Giorgio Maggiore, Venecia, compuesta de dos fachadas de templo compenetradas.

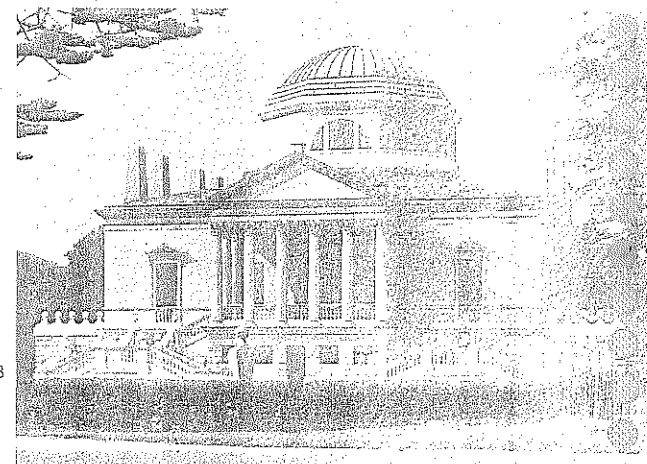
42



### Palladio y palladianismo

42. La Villa Rotonda, Vicenza, 1550-1551, domina la campiña desde cuatro pórticos de templo rematados en una cúpula. 43. Villa de Lord Burlington en Chiswick, 1725, una de las varias casas de Inglaterra inspiradas en la Villa Rotonda.

43

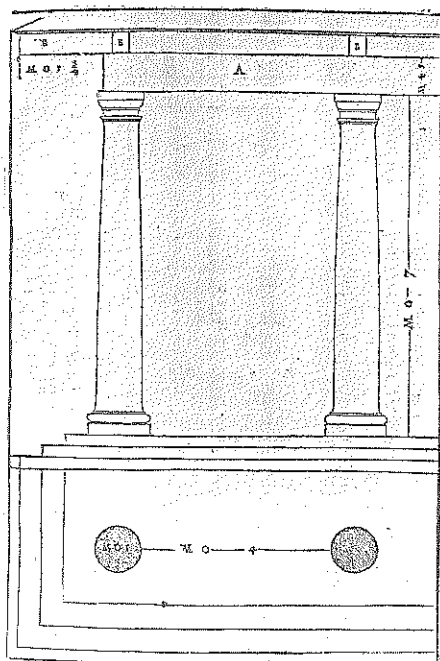


## Arqueología palladiana

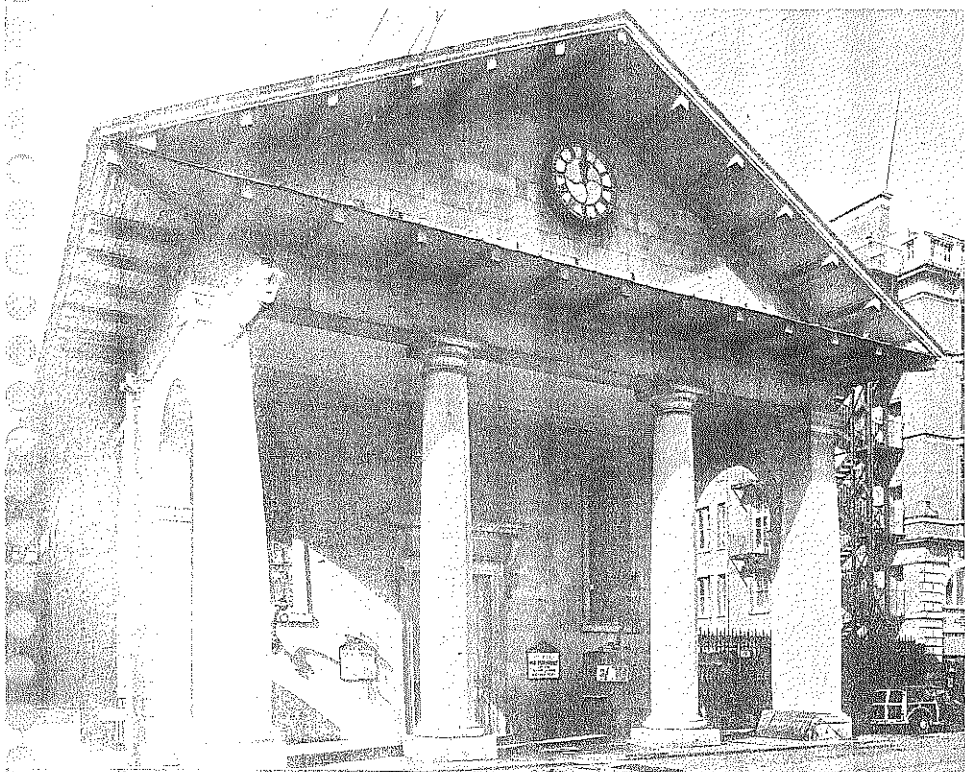
Las reconstrucciones de Palladio de edificios antiguos, más imaginativas que científicas, aunque estructuralmente plausibles, ejercieron tanta influencia como sus propias obras. 44. Versión de Palladio del primitivo orden toscano, basado en la descripción de Vitruvio.

45. En St. Paul's, Covent Garden, en 1631, Inigo Jones adoptó el primitivo toscano con la intención de combinar la economía con el radicalismo de la iglesia reformada. 46. Reconstrucción de Palladio de la "Sala Egipcia" descrita por Vitruvio. 47. La réplica casi literal de la reconstrucción de Palladio hecha por Lord Burlington para la Sala de Actos en York, 1730.

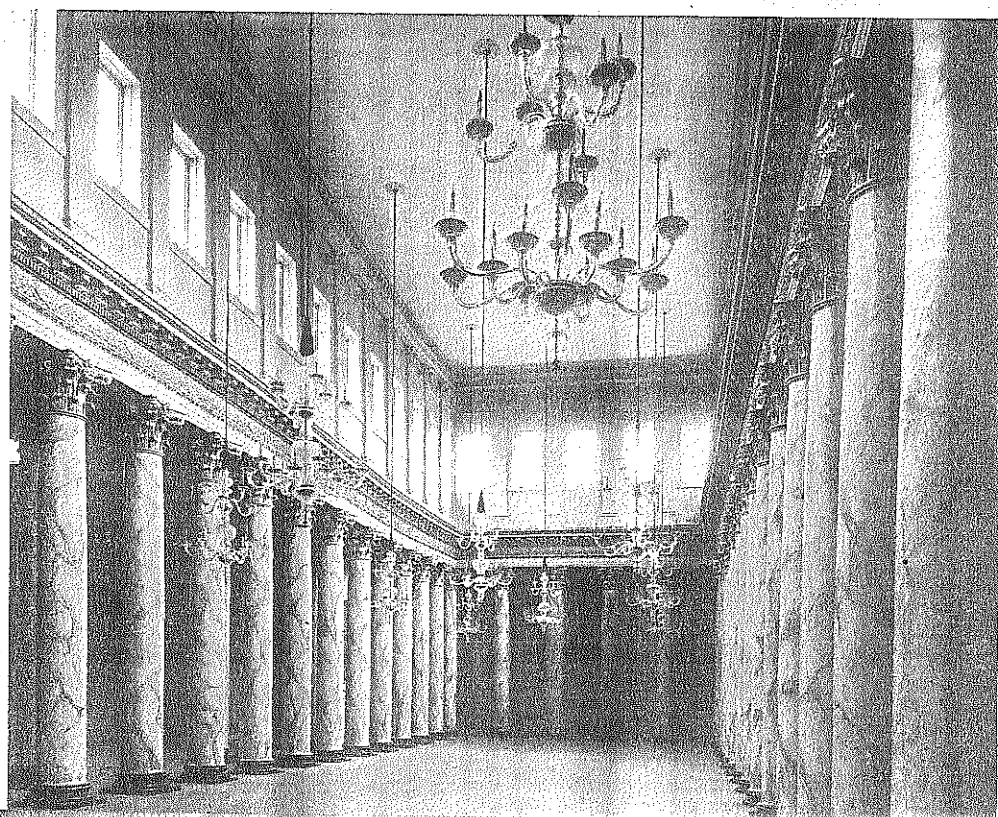
44



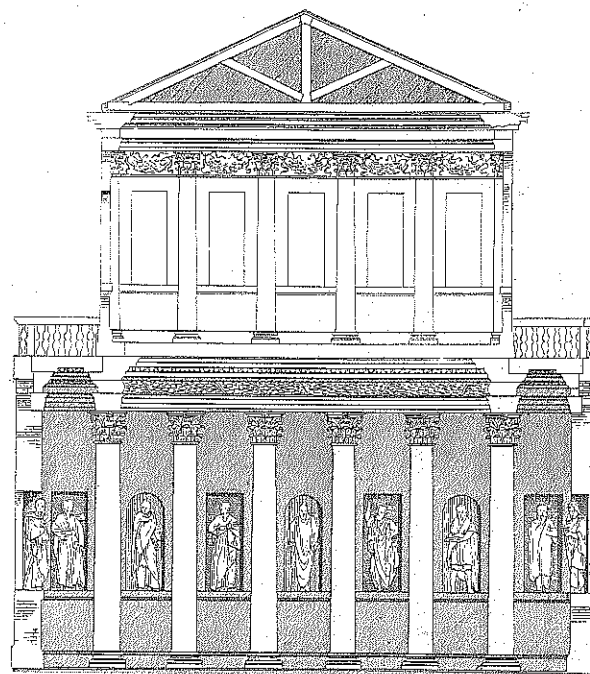
45

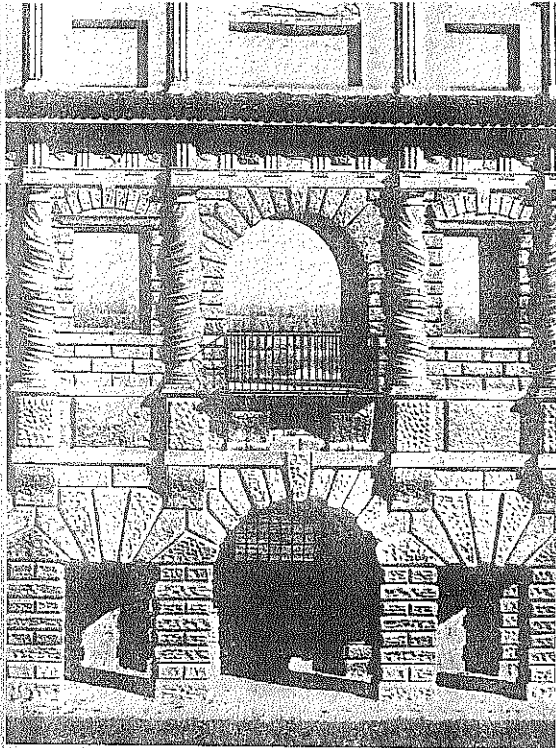


47



46

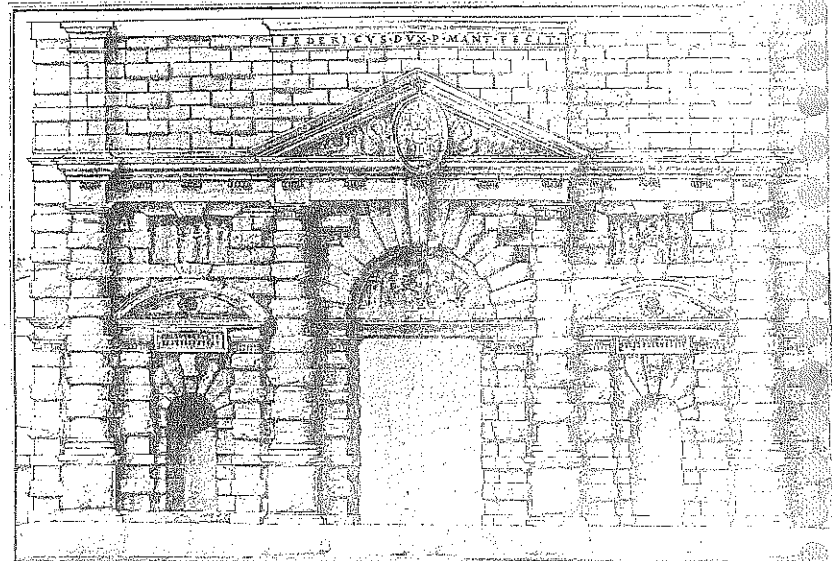
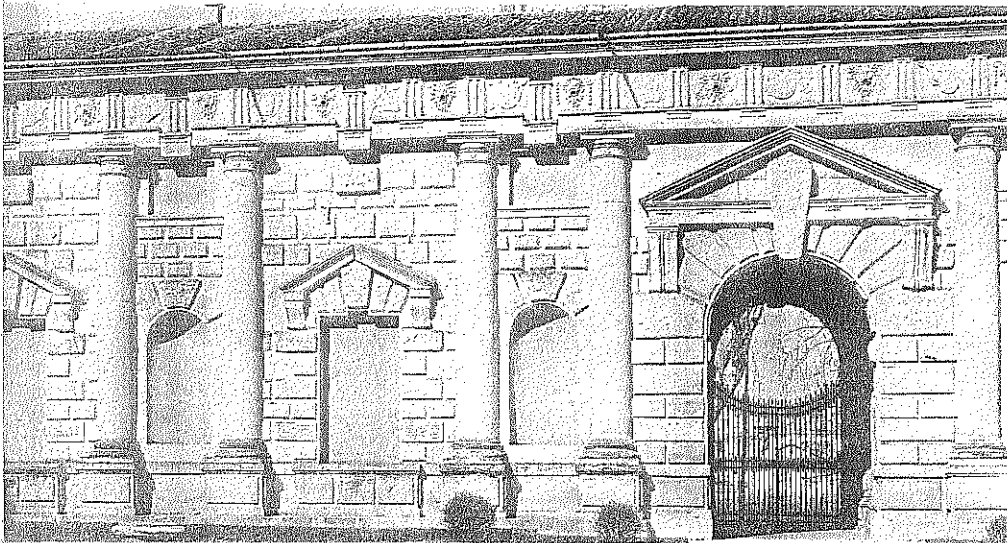




**Rustificación**

Rustificación es el arte de tratar los materiales de manera que den al edificio un carácter especial. La palabra connota la idea de aspereza, como de piedras tal como llegan de la cantera, aunque la forma más común, encontrada a veces en la antigüedad, es el almohadillado. Pero algunos maestros del Renacimiento llevaron la idea mucho más lejos. 48. En la Cortile della Cavallerizza, Mantua, 1538-1539, de Giulio Romano, las piedras están picadas de diferentes maneras, y las columnas grotescamente labradas y retorcidas.

49. En su Palazzo del Tè, Giulio Romano juega con la rustificación hasta extremos insospechados, incluyendo una serie de piedras "caídas" en el entablamento, mientras su dibujo de la Porta Citadella (50), Mantua, 1533, es una reproducción vigorosa del arco triunfal en almohadillado.



50

51. Serlio dedica una página a los tipos de almohadillado que combinan con el orden toscano. 52. Un ejemplo fuera de Italia: el Palacio de Carlos V en Granada, 1527-1568.

51

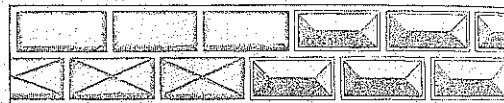
**DE L'ORNAMENTO RVSTICO**

*Le altre opere Rustice fatte in questo modo, cioè per il di più con abozzo, e con disegno, ma la più con stile, si fa con forma di questa.*



*Devi con alcune più abozzo, e con disegno, e qualche con stile, e qualche con forma di questa, e qualche con stile, e qualche con forma di questa.*

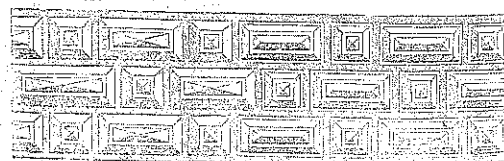
*Altri Abozzi, e disegni in altri disegni, e qualche con stile, e qualche con forma di questa.*



*E così di ciò che si è detto, verissimo, tal opera quando al rustico si unisce in tanto piano, e quasi da un maggior stile, si come si vede qui fatto abozzo.*



*Altri del rustico hanno fatto per maggior abozzo, e per vedere con più abozzo, e qualche con stile, e qualche con forma di questa, e qualche con stile, e qualche con forma di questa.*



**FINTO L'ORDINE TOSCANO ET RVSTICO  
INCOMINCIA IL DORICO.**

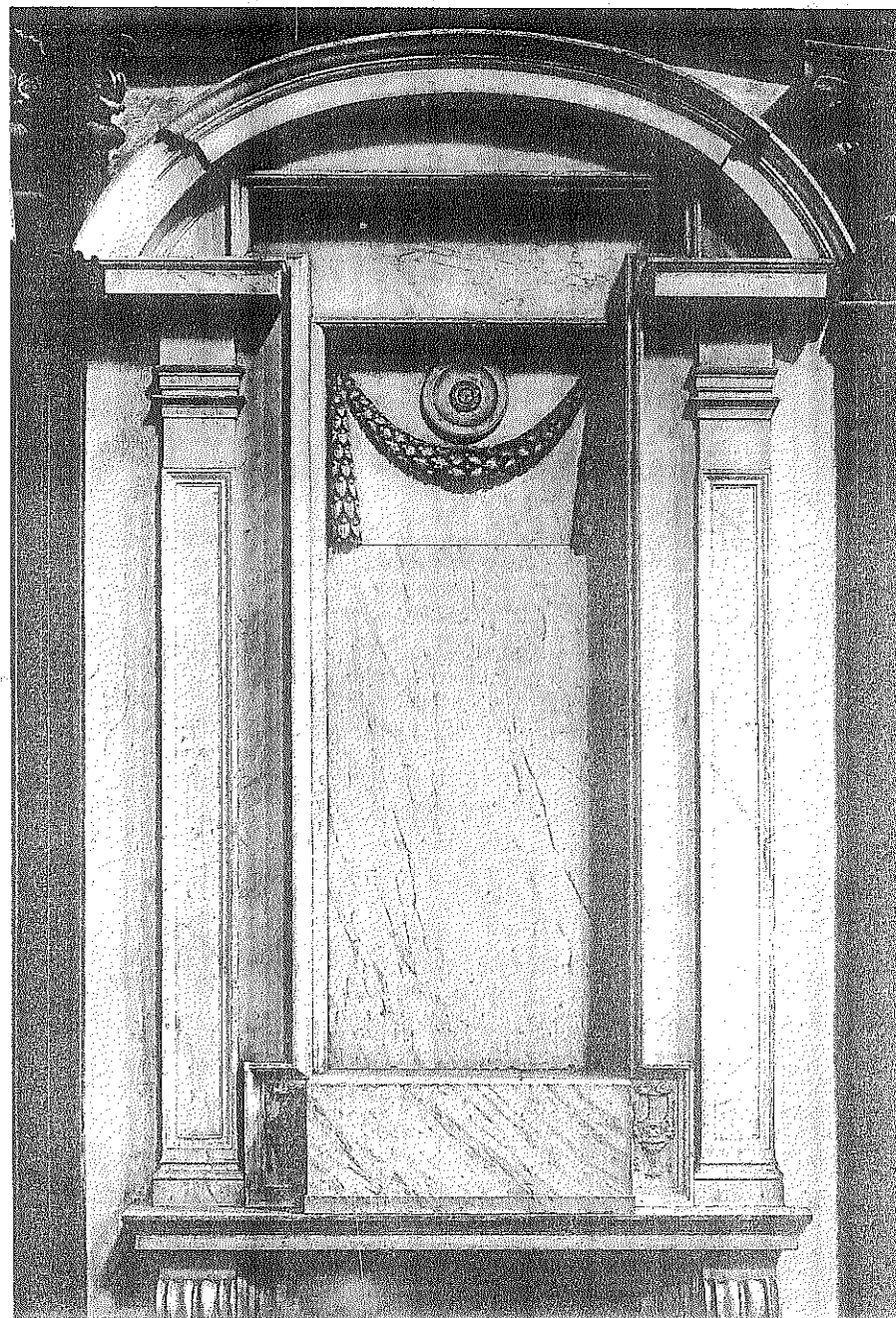
52



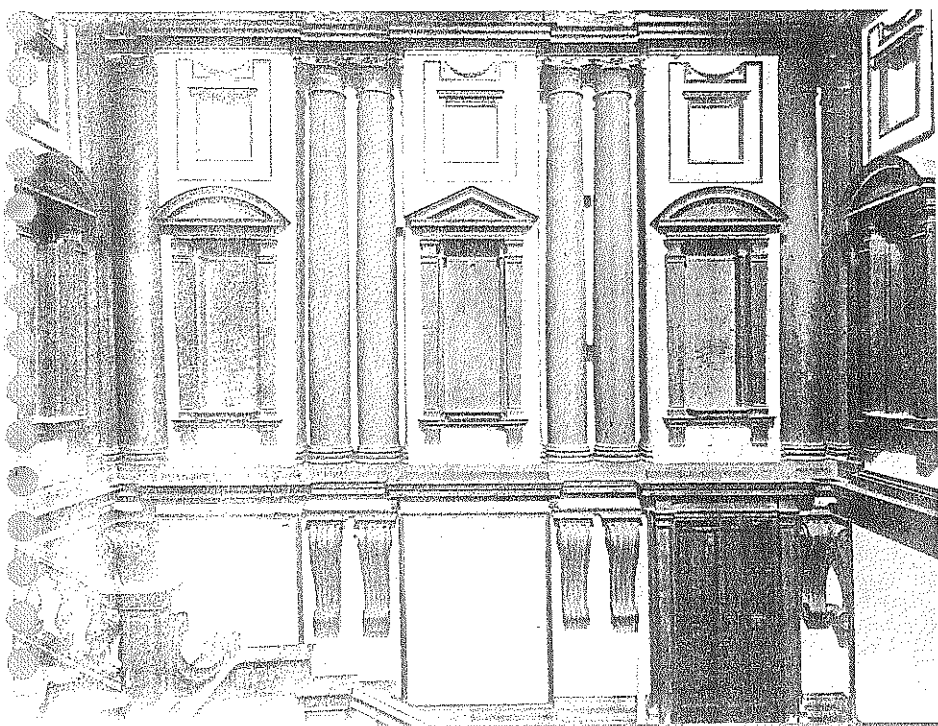
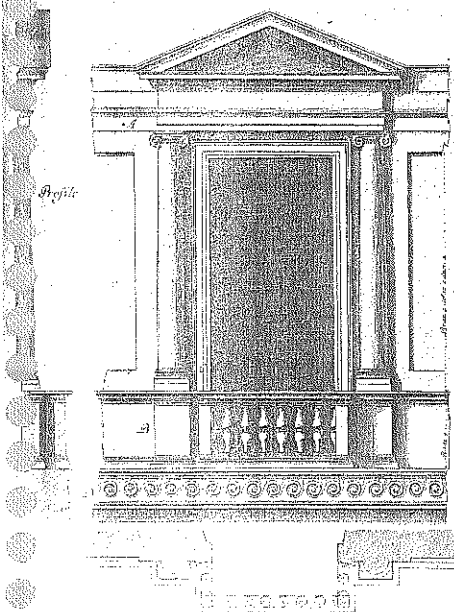
## Miguel Angel

Después de que Bramante y sus seguidores mantuviesen el lenguaje clásico, con toda su lógica gramatical, hasta el siglo XVI, el equilibrio fue alterado por la impresionante imaginación de la época. Miguel Angel dominaba sobradamente la prosa arquitectónica de los antiguos, pero la convirtió en una nueva poesía arquitectónica, la poesía del escultor. 53. Cada elemento de esta ventana de Rafael en el Palazzo Pandolfini, Florencia, puede ser descrito en términos vitruvianos.

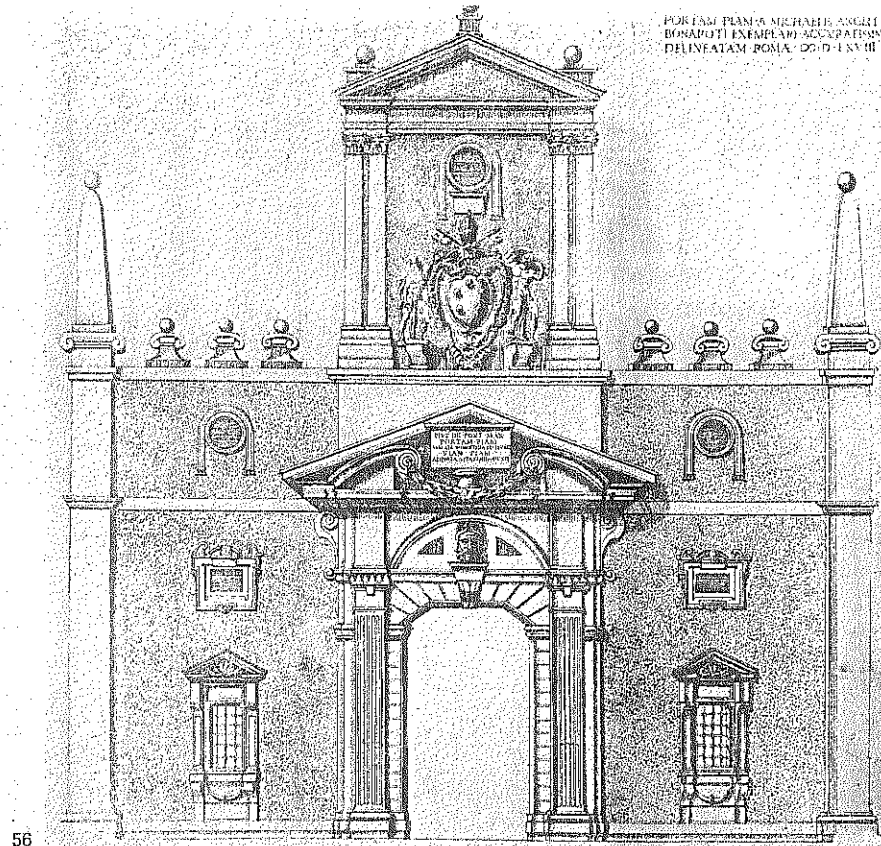
54. En el vestíbulo de la Biblioteca Lorenciana, Florencia, 1525-1534, de Miguel Angel, las columnas se retraen irracionalmente dentro de las paredes cuya prominencia negativa es perversamente destacada por ventanas ciegas. 55. Intentar describir este nicho construido por Miguel Angel en la Capilla de los Médicis, Florencia, 1521-1524, sería ir más allá del vocabulario vitruviano; su intensidad desafía cualquier descripción técnica.



55



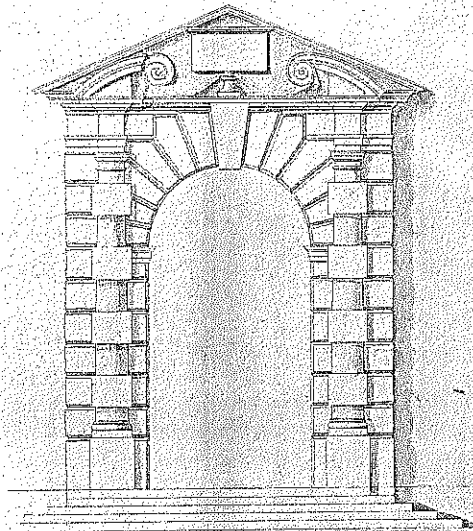
## 4. La retórica del Barroco



56

56. La Porta Pia, de Roma, fue proyectada por Miguel Ángel en 1562 cuando tenía 89 años. Esta da la sensación de un garabato impresionista henchido de cambiantes ideas repentinamente solidificadas. Vemos, por ejemplo, una alternancia de frontones (unos discontinuos, otros no) con diferentes rellenos —una lápida y una guirnalda. 57. Tal era la magia de la reputación de Miguel Ángel que casi cualquier detalle de su extraña creación encontró eco en la arquitectura europea. En la Arundel House, Londres, 1618, Inigo Jones incorporó la idea del frontón dentro de un frontón en una entrada que por lo demás puede considerarse ortodoxa.

76



57

Terminé mi charla anterior diciendo que ningún arquitecto —y mucho menos si era joven e impresionable— podía seguir opinando lo mismo sobre la arquitectura tras visitar la capilla de los Medici, una vez acabó Miguel Ángel con ella. ¿Por qué? Pues no lo sé. Y he de dejar que las ilustraciones hablen por sí mismas. Supongo que es necesario percibir el convencionalismo del edículo de Rafael para poder darse cuenta del alarmente anticonvencionalismo del edículo de Miguel Ángel. Las distorsiones del latín de la arquitectura que emplea Miguel Ángel aquí son similares a las distorsiones del cuerpo humano de muchas esculturas suyas; sólo que todos conocemos, o creemos conocer, el cuerpo humano y captamos fácilmente la significación de sus distorsiones, mientras que muy pocos conocemos bien nuestro latín arquitectónico. En cualquier caso, creo que una parte de la intensidad que caracteriza su tratamiento de la forma arquitectónica es perfectamente inteligible y no requiere en absoluto que se le subraye con comparaciones o analogías.

Las restantes obras arquitectónicas de Miguel Ángel no tienen todas esta intensa originalidad en los detalles, pero nos sorprenden por otras razones. En uno de los palacios de la colina capitolina de Roma, Miguel Ángel utiliza un orden de pilastras corintias muy grandes y totalmente convencional. Pero observamos dos rasgos muy especiales. Uno es precisamente su tamaño: las

fig. 56

77

fig. 59

pilastras tienen 14 m de altura y anuncian ya el colosalismo de San Pedro, donde llegarán a los 28 m. El otro rasgo es que estas pilastras recorren dos plantas del edificio. Los romanos nunca habían hecho esto; en realidad, los palacios capitolinos son, a *grosso modo*, como templos romanos cuyos lados hubiesen sido «rellenados» con elementos modernos: muros y ventanas arriba, una planta abierta abajo. Y observen que el muro superior descansa sobre un entablamento sostenido por columnas jónicas, dos por cada vano. Esta disposición, este modo de conseguir que dos órdenes actúen juntos para controlar un edificio de dos plantas fue una de las invenciones más valiosas y liberadoras de Miguel Ángel.

fig. 76

Del palacio capitolino a las fachadas de San Carlo alle Quattro Fontane, y Sant' Andrea al Quirinale, ambas en Roma, hay sólo un paso. En las dos (pero más claramente en la de Sant' Andrea al Quirinale) se utiliza el tema capitolino. Son de un estilo que todos llamamos barroco, y no puedo hablar del Barroco sin intentar primero darles una idea de lo que ocurrió en la arquitectura italiana entre los años en que se dejó sentir por primera vez el doble impacto de Giulio Romano y Miguel Ángel (1530-1550 aproximadamente) y el momento en que el Barroco irrumpe triunfador un siglo después.

Lo que ocurrió tiene un nombre, «manierismo», cuyo significado es muy parecido a lo que queremos decir cuando afirmamos que una persona es «amanerada», es decir, que simula imitar algo y al hacerlo muestra su artificialidad y cae en la afectación. El manierismo no es un estilo. Es el «talante» de una época en la que ocurrieron todo tipo de cosas distintas mientras ese talante prevaleció. Para nuestro propósito, que es considerar la arquitectura como un lenguaje, interesa únicamente determinar el grado en que el manierismo coloreó el lenguaje y enriqueció su vocabulario. De los dos famosos edificios de Vignola que han

sido considerados siempre como muestras sobresalientes de la época manierista, tomemos la primera, la villa Farnese en Caprarola. He de aclarar ante todo que las formas tipo bastión de las esquinas de la casa son consecuencia de que los cimientos y parte de los muros se habían levantado siguiendo los planos dibujados por otro arquitecto. Aparte de esto, el bloque principal de la casa podría ser, como todos ustedes pueden ver en la fotografía, una simple extensión de las prácticas del Alto Renacimiento, algo que muy bien podía haber salido de las manos de Bramante o Rafael, aunque también hay una divergencia bastante obvia: la loggia de tres arcos, intercalada entre las curvas escalinatas, presenta un almohadillado (bastante suave) a la manera de Giulio Romano.

fig. 60

FARNESE

Pero miremos ahora el grabado que procede de un libro de Vignola. Es un detalle del entablamento principal de Caprarola. No se parece mucho a los entablamentos mostrados al principio, aunque tiene algo en común con la fea versión que Serlio da del orden compuesto, y aquí está realmente la clave. La fuente que utilizó Serlio para su orden compuesto fue la última planta del Coliseo, dotada de pilastras. Y la última planta de Caprarola, también con pilastras, está basada en el mismo tema. Pero Vignola ha ideado brillantemente un entablamento capaz, al mismo tiempo, de presentar una escala proporcionada a las pilastras de abajo y de ser lo bastante voluminoso y audaz como para constituir un adecuado remate de la masa de todo el edificio. Es una desviación de la gramática estricta de lo antiguo, una desviación en dirección al modelado con inventiva, al diseño de una fachada como configuración de luces y sombras, una configuración a través de la cual discurre un *juego* de significaciones más que una serie precisa de formulaciones.

fig. 61

figs. 1-4

Esto resulta aún más claro cuando lo aplicamos a una fachada integralmente manierista: la del segundo edificio de Vignola que he mencio-

riado, la iglesia de Il Gesù, principal templo de los jesuitas en Roma. Se trata de una iglesia gigantesca (en las fotografías siempre parece pequeña) con una ingente fachada occidental dividida en dos plantas con pilastras corintias. Si examinan atentamente este edificio e intentan describir su arquitectura en términos del Alto Renacimiento pronto surgirán las dificultades. No hay ningún ritmo repetitivo claro. Las superficies avanzan y retroceden de un modo desconcertante, y en un punto de la planta baja hay una pilastra que se esconde parcialmente detrás de otra. Evidentemente todo está pensado para ser percibido como una gran pieza de modelado arquitectónico que lleva consigo, como ya dije antes, cierto juego de significaciones.

Es importante comprender estos productos de la época manierista porque sus efectos recorrieron un largo camino. Por ejemplo, los primeros victorianos redescubrieron la arquitectura manierista (aunque no la llamaron así, sino simplemente italiana). Redescubrieron la arquitectura manierista como algo que les venía como anillo al dedo. Parecía venir a liberarles de la fría pedantería de los neoclásicos y tenía lo que ellos gustaban de llamar «carácter». La mayoría de los voluminosos y negros edificios de bancos y buena parte de los más adornados almacenes de ciudades como Manchester, Liverpool y Leeds son de inspiración completamente «manierista», y muchos una horrible morralla cuyo único interés radica hoy en que reflejan fielmente la imagen de la época victoriana. Pero en ocasiones la calidad artística de los manieristas originales brilla también en ellos. Tal es el caso de la obra del único de nuestros arquitectos clásico-victorianos de talla internacional, Charles Robert Cockerell. El pequeño dibujo de la Sun Assurance Office nos muestra cómo Cockerell extrajo de Caprarola gran parte de lo que necesitaba para proyectar una oficina de seguros en la City de Londres. La fotografía del Chartered Accountants Institute está ahí para demostrar, entre paréntesis, lo que algunos hicieron de Cockerell cincuenta años

fig. 62

fig. 64

80

después: una correcta ensalada de materiales manieristas y barrocos, una pieza de exhibicionismo profesional perfectamente ajustada al humor de los críticos *fin-de-siècle*, quienes consideraron durante unos años que el Chartered Accountants Institute era el edificio moderno más maravilloso de Londres.

Cockerell merece mucha más atención que esta clase de cosas. Por su agudo ingenio y su inventiva en el manejo de los temas manieristas, no hay edificio en Gran Bretaña comparable al Ashmolean de Oxford. Cockerell lo vio con ojos de manierista italiano, pero vio también algo más; y los detalles griegos en los que, como arqueólogo, era un maestro, enriquecen notablemente el idioma manierista de Vignola, cuya famosa cornisa —reperfilada— reconocerán ustedes en seguida.

Posteriormente aparece el manierismo avanzando en otra dirección. El primer lugar tenemos una encantadora obra del arquitecto (y también escultor) manierista florentino Ammannati, muy envarada y tensa a pesar de las ingentes cantidades de «modelado», con paneles rehundidos, paneles en relieve, paneles en relieve dentro de paneles rehundidos y, sobre los riñones del arco de la planta baja, un deliberado absurdo: dos capiteles jónicos en suspensión, como si formaran parte de una delgada película arquitectónica que se hubiese rasgado en parte para poder ver el arco. Esta aproximación escultórica a las fachadas, que deriva en último término de Miguel Ángel, se manifiesta de nuevo (y quizá con más fuerza aún) en el patio del Palazzo Marino de Milán. Es un pequeño patio cuadrado —tres arcos a cada lado— que muy pocos visitantes de Milán se toman la molestia de ver, pese a que está en pleno centro de la ciudad. Lo más curioso de esta obra de Galeazzo Alessi es que, por encima del orden dórico de la planta baja, con su contraído entablamento, casi todo se ha convertido en escultura, o mejor, que la arquitectura se reduce a los contornos y todas las superficies se

fig. 63

fig. 66

fig. 67

han llenado con estatuas, máscaras animales, guirnaldas y festones de frutos y flores. En lugar de un orden, tenemos arriba sus «términos»: pedestales, estrechos en la base, que se van ensanchando hasta dar paso a bustos humanos arriba; entre estos «términos», unos nichos que contienen figuras; entre los arcos, complicados paneles con bajorrelieves; y así sucesivamente. Todo muy teatral, y probablemente de origen teatral. Ahora bien, este género de decorado arquitectónico se propagó con facilidad, al menos hacia el norte; además, se prestaba a la realización de atractivos grabados como los del flamenco Vredeman de Vries y el alemán Wendel Dietterlin, que nos muestran la forma en que la arquitectura manierista llegó —entre otros lugares— a la Inglaterra isabelina. De hecho, Wollaton Hall está decorado con extensas citas de De Vries. Y aunque los diseños terriblemente intrincados de Dietterlin no fueron copiados con frecuencia en Inglaterra, su libro era tan conocido que las ornamentaciones isabelinas y jacobeanas recibieron durante los siglos XVII y XVIII el nombre de ornamentos «ditterling».

Todo esto nos está llevando a las fronteras de nuestro tema y no deben pensar ni por un momento que les estoy invitando a que consideren Wollaton Hall como una manifestación importante del lenguaje clásico; quizá sea importante por muchas otras cosas, pero no desde luego por ésta. Copiar a De Vries era copiar unos preciosos dibujos sobre el papel que comportaban una percepción muy superficial del tipo de diseño clásico que constituye el objeto de estas charlas.

Volvamos, pues, al centro del escenario, a la fachada occidental de Il Gesù y las otras dos fachadas que derivan claramente de ella, la de Santa Susanna de Roma y la del Val de Grâce, París. Si comparan la primera con la de Il Gesù, notarán en seguida dos cosas. En primer lugar, que es mucho más compacta; insiste decididamente en el rectángulo vertical, y las volutas de las alas, que

en Il Gesù se desbordan hacia fuera, aquí están firmemente refrenadas para que el acento siga cargando en lo vertical. En segundo lugar, lo que seguramente ustedes habrán notado ya, que, mientras en la fachada de Il Gesù la configuración de las pilastras es difusa, en Santa Susanna la disposición de columnas y pilastras está inequívocamente destinada a encauzar nuestra atención hacia el centro, y más concretamente hacia la puerta central. Esta comparación se ha hecho ya muchas veces y es tan socorrida como cualquier otra para explicar las diferencias entre el Manierismo y el Barroco (Santa Susanna es barroca). Pero, para que vean el cuidado que hay que tener al emplear estos términos, miremos ahora la iglesia del Val de Grâce, construida en París cincuenta años después que Santa Susanna. ¿Manierista? ¿Barroca? Veámoslo. No tiene el carácter difuso y ambiguo de Il Gesù pero tampoco tiene la fuerza y la decisión de Santa Susanna. Ni es simplemente algo intermedio. Tiene un carácter propio. Es relajada y armoniosa y la articulación gradual del orden de la planta baja desde las pilastras a las columnas exentas parece inspirada en un espíritu clásico más genuino que el de las otras dos. ¿Manierista? ¿Barroca? Ni lo uno ni lo otro. Es la interpretación personal del tema de Il Gesù por un francés, interpretación que pertenece a una fase del arte francés que cuenta con criterios clásicos propios, los criterios de Poussin, de Racine... y de Mansart, el arquitecto de esta iglesia.

Es imposible eludir las molestias que en ocasiones traen aparejadas estas denominaciones generales —«Alto Renacimiento», «Manierismo», «Barroco», etc. No podemos evitar el utilizarlas y, de hecho, yo he usado una de ellas para el título de esta charla, «La retórica del Barroco». El Barroco es casi siempre retórico, en el sentido de oratoria grandilocuente, imaginativa y persuasiva; y puesto que estamos hablando de la arquitectura como de una especie de lenguaje, es un calificativo útil para algunos de los más grandiosos edificios

fig. 70

fig. 71

fig. 69

fig. 72

figs. 73-75

del siglo XVIII, aquellos que casi siempre nos vienen a la memoria cuando utilizamos la palabra «Barroco». Voy a concluir esta charla con el comentario de tres obras de este género. La primera es la Piazza de San Pedro, en Roma, obra de Bernini; la segunda, la fachada este del Palacio del Louvre, en París, obra de Le Vau, Perrault y Le Brun; la tercera, el Blienheim Palace, cerca de Oxford, obra de Vanbrugh y Hawksmoor. En el caso de que alguien me preguntara: «¿está usted completamente seguro de que todas estas obra son barrocas puras?», yo le respondería inmediatamente: «no, por supuesto que no estoy seguro». Y es que no existe ese «Barroco puro», ya que el mero hecho de que exista una palabra no quiere decir que exista también la esencia pura que designa. Hay además otra razón: si bien puede demostrarse más allá de toda duda razonable que estos edificios tienen títulos suficientes para que los llamemos barrocos, podría demostrarse con idéntica certidumbre que hay en ellos elementos suficientes para *descalificarlos* como tales en ciertos contextos. Así que no nos calentemos más la cabeza. Miremos estos edificios en sí mismos y veamos lo que nos dicen.

Bernini diseñó la Piazza que hay ante San Pedro como un gigantesco antepatio cercado. Y como tal aparece en la fotografía aérea tomada antes de las demoliciones de la época de Mussolini. Es un antepatio, no una «aproximación»; un antepatio, un espacio cercado, un atrio construido con el propósito específico de acomodar a grandes muchedumbres reunidas allí para recibir las bendiciones del Papa. Aparte de los dos corredores rectos que parten de la fachada de la iglesia, consta de un inmenso espacio ovalado y parcialmente delimitado por dos regimientos curvos de columnas, columnas de 15 m de altura y agrupadas de cuatro en fondo. Hay en total 280 columnas autoestables de 15 m, lo que constituye probablemente la más importante asamblea de columnas del mundo. Y las columnas, las columnas son... ¿qué son?, ¿dóricas?

figs. 79-80

Bueno, sí, salvo que tienen bases toscanas, son un poco más esbeltas que las dóricas convencionales y soportan un entablamento que no es dórico en absoluto sino más o menos jónico. En otras palabras, en este caso concreto Bernini se toma la justicia por su mano y establece su propio orden, un orden en el que se funden la dignidad militar del dórico con la elegancia del jónico. Es un orden curiosamente memorable. Inevitablemente se le recuerda como dórico (por los capiteles), pero como un dórico con personalidad muy suya.

Quiero dejar claro que estas columnatas producen una profunda impresión. Cuando miren el detalle de las columnas recuerden que detrás de cada una hay otras tres iguales, de modo que cuando uno se encuentra en el interior de las columnatas, siguiendo la ruta que toman a veces las grandes procesiones, esos cilindros ascendentes le rodean opresivamente a uno por todas partes como árboles de un espeso bosque. El sol penetra allí como puede; y desde este bosque ceremonioso se divisa, al otro lado de la plaza, un segundo bosque, tan grande y profundo como el primero. Entonces se observa que cada uno de estos dos gigantes en cuarto creciente, cuyo propio ritmo tan fácilmente podría desbordarles, están reforzados en los extremos y en el centro por columnas pareadas y algo destacadas que montan guardia como centinelas. Es un logro maravilloso, y por supuesto la oportunidad que lo hizo posible fue igualmente maravillosa... y única. La oportunidad de construir una estructura de esas dimensiones, y construirla enteramente a base de columnas no se ha dado de nuevo, que yo sepa; sólo se la ha envidiado.

Ahora bien, un palacio es algo muy diferente. Cuando volvemos nuestra mirada al Louvre de París, vemos otra columnata, sí, pero una columnata cuya existencia sufre las inexorables limitaciones que lleva consigo formar parte de una residencia real. El diseño de esta fachada oriental fue uno de los grandes hitos de la historia arqui-

fig. 81

tectónica de Europa. El resto del Louvre ya se había construido, a lo largo de más de cien años, y Colbert, ministro de Luis XIV, decidió que la fachada oriental fuese una digna culminación del conjunto. Se encargaron proyectos a todos los arquitectos franceses de renombre y también a algunos italianos famosos, incluido Bernini, que visitó París con gran pompa y cuyo proyecto fue aceptado. Pero no se construyó. Al final se confió la obra a tres hombres: Le Vau, primer arquitecto del rey; Le Brun, su primer pintor; y un médico de amplios conocimientos científicos, Claude Perrault. Siempre se ha creído que Perrault fue el más original e innovador de los tres.

El resultado es espectacular. Ningún maestro italiano había conseguido nunca —quizá porque nunca se le dio ocasión— exponer la arquitectura del templo romano a esta escala y combinándola con los fines de un palacio. Pero lo primero que salta a la vista en el Louvre es, naturalmente, esa columnata corintia de columnas romanas plenamente articuladas. Las columnas están pareadas. Ya habíamos visto esta disposición antes, en la casa de Rafael, obra de Bramante; es una buena manera de asegurar el ancho intercolumnio que exigen las ventanas. Pero las columnas de Bramante estaban contra el muro. En el Louvre, el muro interior retrocede un buen trecho en gran parte de la fachada, de modo que las columnas se alzan como si realmente formaran parte de la columnata de un templo. Pero si consideramos globalmente el conjunto de toda la fachada, veremos que, aunque la columnata es un factor dramático que nos impresiona inmediatamente, no es el único a la hora de explicar el éxito de esta obra. Este se debe al tratamiento del orden como un todo, a su integración en el edificio, a su control sobre el edificio. ¿Qué tratamiento es éste? Como ya hemos visto, el orden es independiente en dos largos tramos. Sin embargo, en el centro da un paso al frente y sostiene un frontón; y aquí las columnas están respaldadas por un sólido muro, un muro que, por

cierto, tiene un arco sobre la entrada principal y está espléndidamente decorado con bajorrelieves encima del arco. Después, en los bloques extremos (pabellones los llaman los franceses y también la mayoría de nosotros), en los pabellones extremos, digo, el muro avanza hacia delante y el orden, conservando el mismo intercolumnio que en la columnata, se transforma en pilastras. Pero, como para compensar esto, en el sutilmente ensanchado intercolumnio central de estos pabellones hay un entrante en el que el muro retrocede hasta el mismo plano que ocupa en el pabellón central, entrante que alberga además una ventana con arco de medio punto que hace eco al arco de la entrada central. Les aconsejo que sigan cuidadosamente esta descripción sobre la ilustración porque el Louvre es un magnífico ejemplo de como «juega» un orden clásico para controlar una fachada muy larga, no sólo sin monotonía sino con ingenio, gracia y lógica estética. Añadiré únicamente, en lo que concierne al Louvre, que los adornos labrados tienen una fragilidad y una delicadeza típicamente francesas y que a esto se debe en parte la extraordinaria vitalidad de este edificio, que en una brillante mañana de primavera parece lo más nuevo y fresco que hayan podido ver en su vida.

Y para terminar, otro palacio, aunque absolutamente distinto del Louvre, el Blenheim Palace. Esta vez no tenemos una larga fachada con sutiles alternancias de planos, sino un edificio integrado por muchas partes desplegadas que avanzan y retroceden; no una larga y serena línea contra el cielo sino una silueta que se mueve con violencia. Blenheim Palace, construido por orden de la reina Ana para el duque de Marlborough como recompensa por sus servicios a la nación y al mismo tiempo como monumento a la gloria militar británica, fue la obra conjunta de Vanbrugh y Hawksmoor. Es uno de los edificios clásicos más complejos de toda Europa. Podría explicarles las razones de esta complejidad comentando extensamente las ideas de Vanbrugh sobre la arquitectura.

fig. 37

figs. 82-83

fig. 69

Pero no hay tiempo para ello así que me limitaré a decir que Vanbrugh fundió en su obra dos influencias muy diferentes. Una es la que ustedes esperan oír: un amor apasionado por la arquitectura romana y por todos los grandes maestros y teóricos relacionados con ella (en esto, su colega Hawksmoor le secundaba incondicionalmente). La otra influencia resulta bastante inesperada en su tiempo; Vanbrugh sentía una fuerte inclinación hacia los castillos medievales y hacia los edificios más audaces de Inglaterra, las grandes casas con torres y torretas de los tiempos isabelinos y jacobinos. Estas dos influencias confluyen en el Blenheim para dar el resultado excitante y aparentemente caótico que están viendo ustedes. Pero el Blenheim no es caótico: es muy bello y está estructurado con lógica, como quizá pueda demostrarles aún sobre un grabado tan pequeño como el que tenemos delante.

F. B.  
Fijense primero en las dos torres, una a cada lado, de grueso almohadillado y rematadas por una masa de estribos y pináculos. En realidad hay cuatro torres, aunque ustedes sólo pueden ver dos con claridad; están situadas en los cuatro vértices de un rectángulo; estas torres clavan el palacio en el suelo. No tienen ningún orden clásico. El resto del edificio está controlado por dos órdenes: uno corintio de 5 m de altura, y otro dórico de mitad altura; los dos órdenes juegan una especie de contrapunto entre el interior y el exterior de las torres. El bloque central de la mansión es corintio, con columnas plenamente articuladas en el pórtico y pilastras en ambos flancos. El orden dórico parece como si se escondiera en este bloque; sólo es apreciable en las ventanas laterales de la planta baja, tres a cada lado del pórtico. Pero en las alas sale a la superficie. Hay un doble compás, luego gira en redondo. Otro doble compás, dobla la esquina, entra en las torres... y desaparece. Después reanuda su marcha por el lado contiguo a las torres, dobla otra esquina y da media vuelta para formar una entrada con escalera interior y un floreo heráldico arriba. He aquí, muy resumido, el trazado de

esta maniobra arquitectónica que casi parece coreografía. Hay muchas más cosas notables en el Blenheim. Por ejemplo, el modo en que las verticales del pórtico atraviesan disparadas el frontón y retroceden luego para encontrarse con el hastial de arriba, una innovación verdaderamente dramática, pero no melodramática, aunque por los pelos. O el modo en que el orden corintio penetra en el edificio y sale en un tipo diferente de pórtico, en la fachada al parque. Seguir hablando de esta obra sería exprimir demasiado una pequeña ilustración. Pero ustedes ya habrán observado una cosa. Vanbrugh y Hawksmoor nunca hubieran podido proyectar este Blenheim de no conocer —a través de grabados— lo que Bernini y sus predecesores habían hecho en San Pedro medio siglo antes y a escala doble. Comparen Blenheim con la pequeña vista aérea de San Pedro; las alas dóricas de Blenheim con las columnatas de Bernini; el orden gigante de Blenheim con las pilastras gigantes colocadas por Miguel Angel en San Pedro.

fig. 79

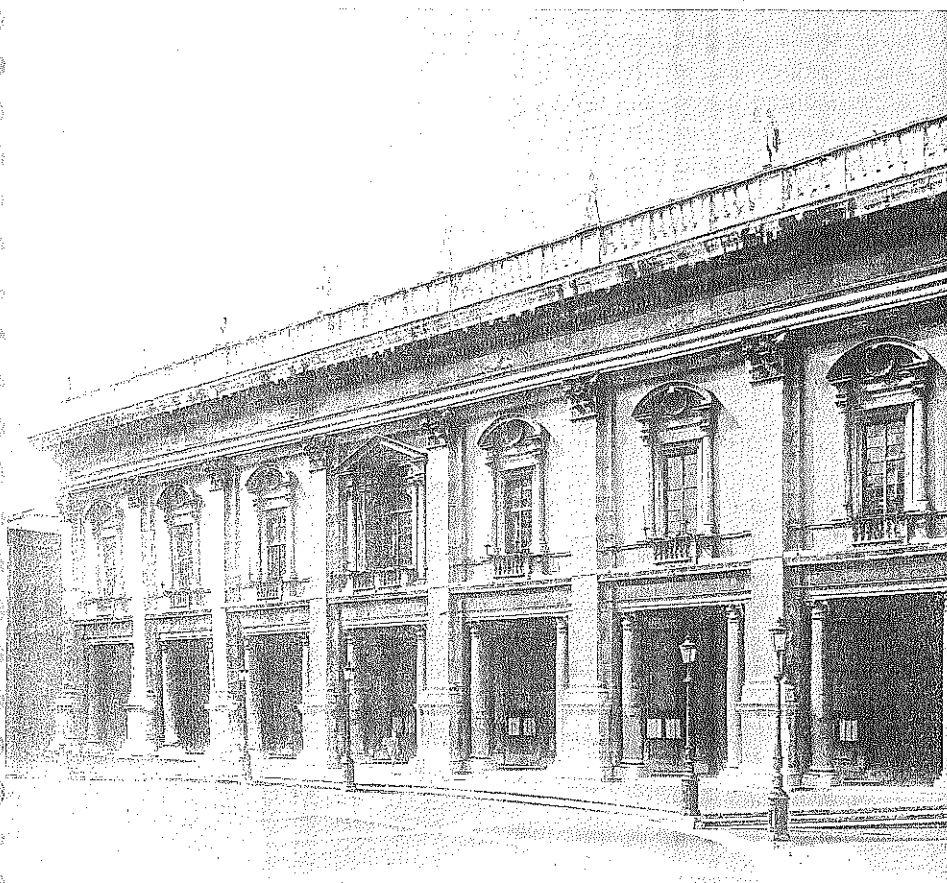
fig. 80

fig. 59

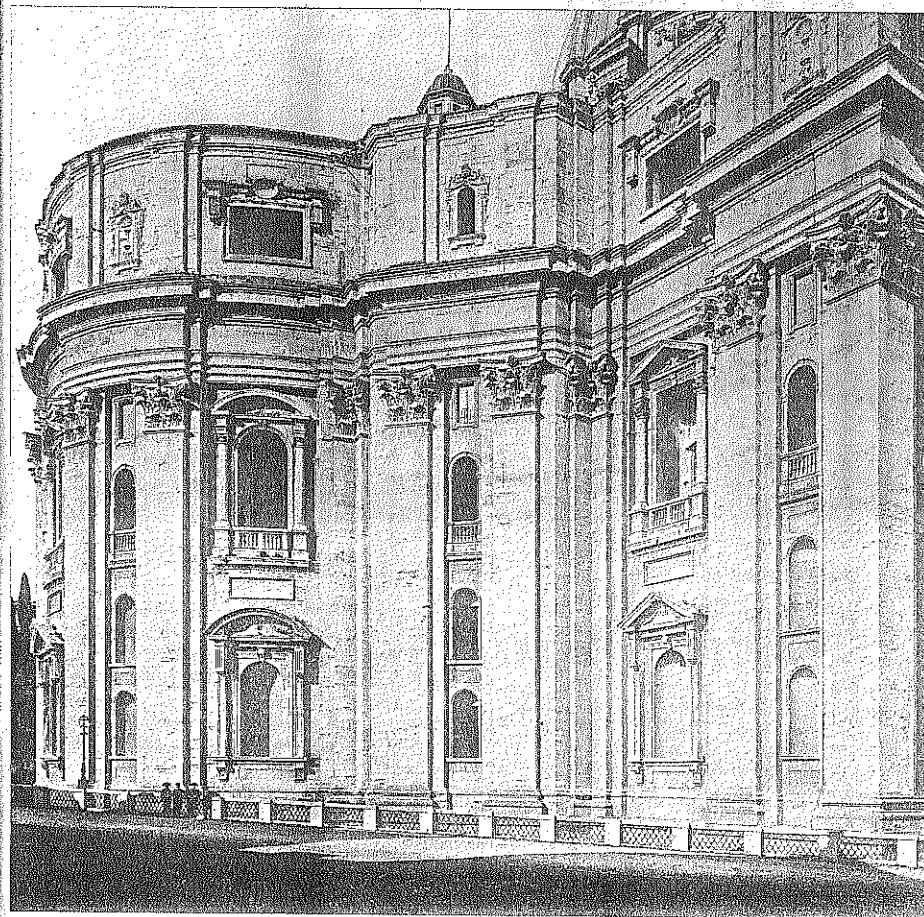
En mi opinión, estos tres edificios muestran con brillantez peculiar la «retórica» del Barroco. Sí, creo que «retórica» es la palabra clave. Estos edificios utilizan el lenguaje clásico de la arquitectura con fuerza y dramatismo para vencer nuestra resistencia y persuadirnos de la verdad de lo que tienen que decirnos, tanto si se trata de la gloria invencible de las armas británicas como de la augusta magnificencia de Luis XIV o el abrazo universal de la Iglesia Romana.

## Miguel Angel y el orden gigante

El orden "gigante" es un orden que se alza desde el suelo o desde una base baja ascendiendo por dos o más plantas. De este modo un edificio de varias plantas puede asumir la escala de un gran templo. No obstante, cada planta retiene su propia escala, que puede ser expresada por un orden secundario de dimensiones adecuadas. Esta combinación de órdenes a dos escalas fue una de las innovaciones de Miguel Angel.

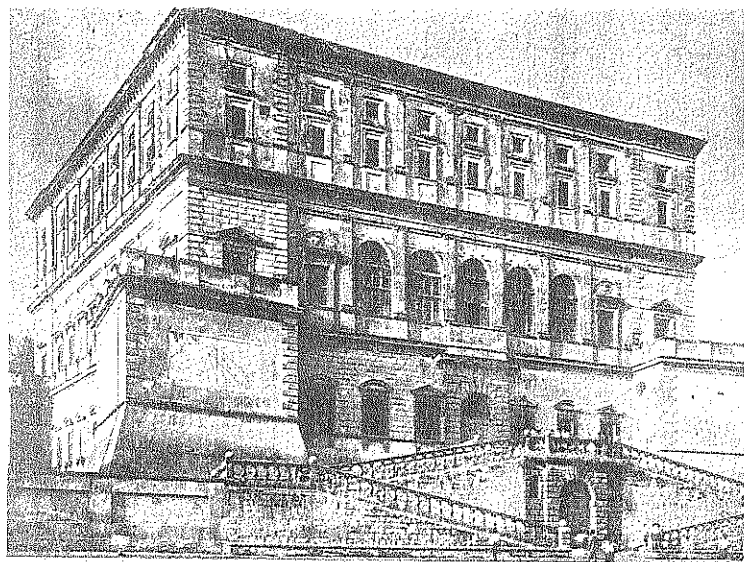


58



59

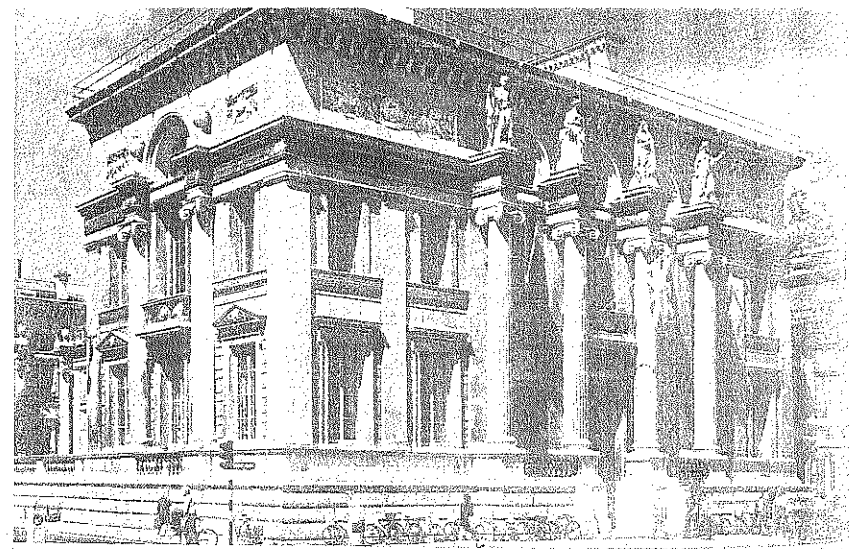
58. En los palacios gemelos del Capitolio, Roma, el gigantesco orden corintio de Miguel Angel abarca dos plantas, mientras un orden jónico da expresión y apoyo a una planta intermedia. 59. Las pilastras corintias gigantes de San Pedro de Roma tienen una altura de 27 metros.



60

### Manierismo

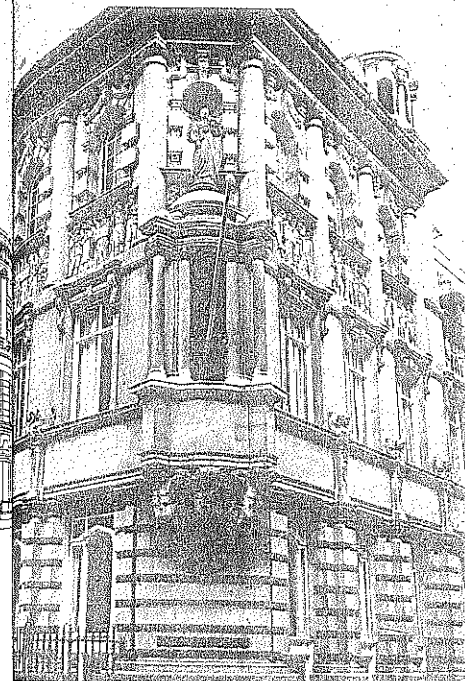
Manierismo es un arte espectacular caracterizado por la distorsión de las proporciones. 60. La villa Farnese, en Caprarola, de Vignola, 1559-1564, es en ciertos aspectos una creación del Alto Renacimiento de la villa Farnese, ingeniosa mezcla de corintio y dórico, fue una de las invenciones más efectivas de Vignola; ilustración extraída de su *Regola* de 1563. 62. El edificio Sun Assurance, de C. R. Cockerell, en la calle Threadneedle, de Londres (1841; demolido) está decididamente inspirado en la planta alta de la villa. 63. Cockerell volvió a adoptar la cornisa de Vignola en el Ashmolean Museum, Oxford, edificio en el que se combinan sutilmente el artificio manierista y la arqueología griega. 64. John Belcher, de la época victoriana, construyó el Chartered Accountant Institute, 1890, en el cual



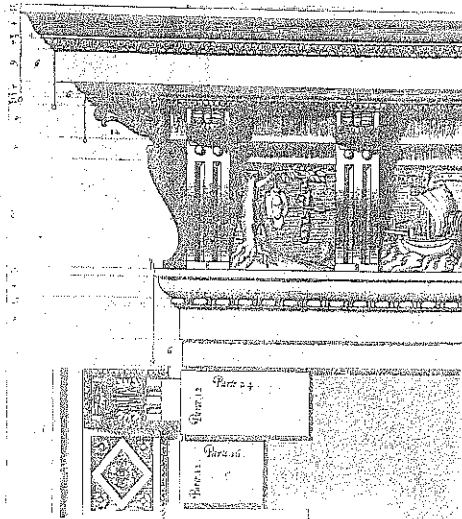
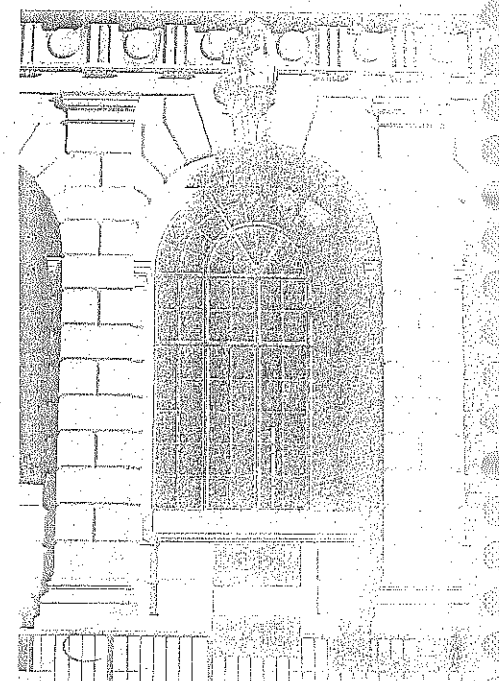
63

el prestigio de los órdenes da paso a una efervescente escultura e ingenioso detalle. 65. Sir Edwin Lutyens entra en el juego manierista con su Midland Bank, en Poultry, Londres, en el cual las pilastras dóricas se desvanecen en un almohadillado, y cuya presencia sólo se manifiesta por sus proyecciones en las bases y capiteles.

64

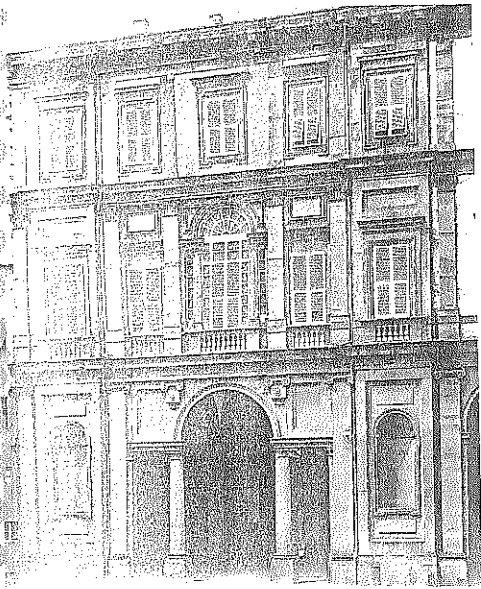


65



62

61

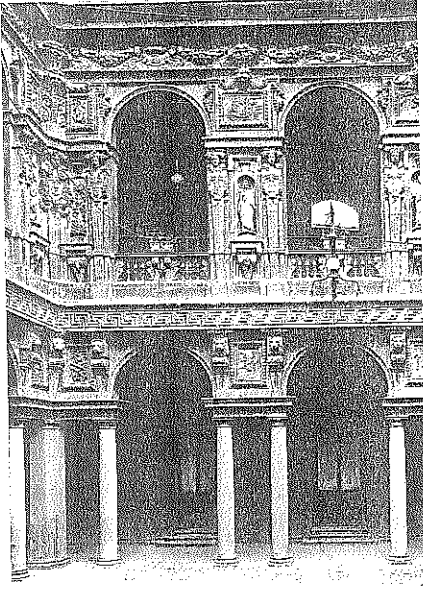
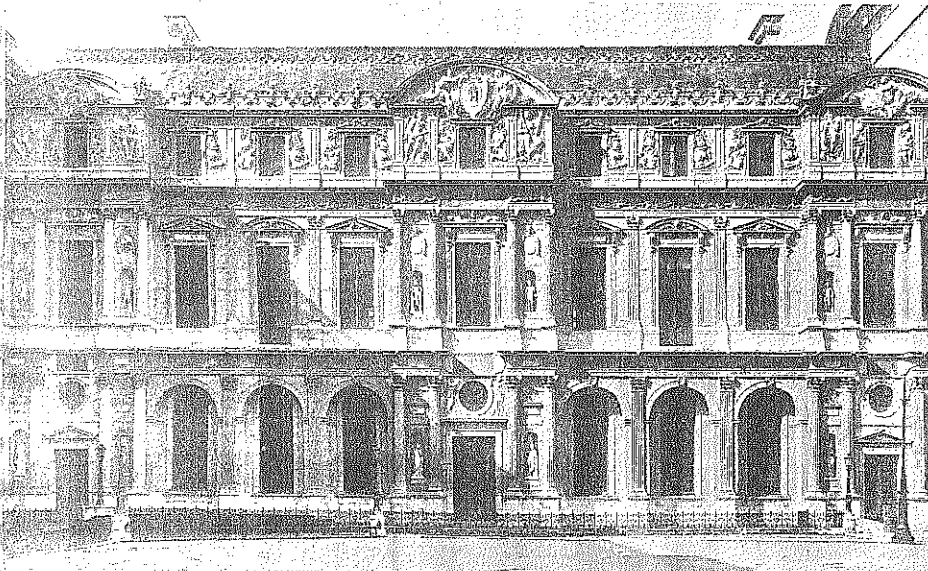


66

### La explosión manierista

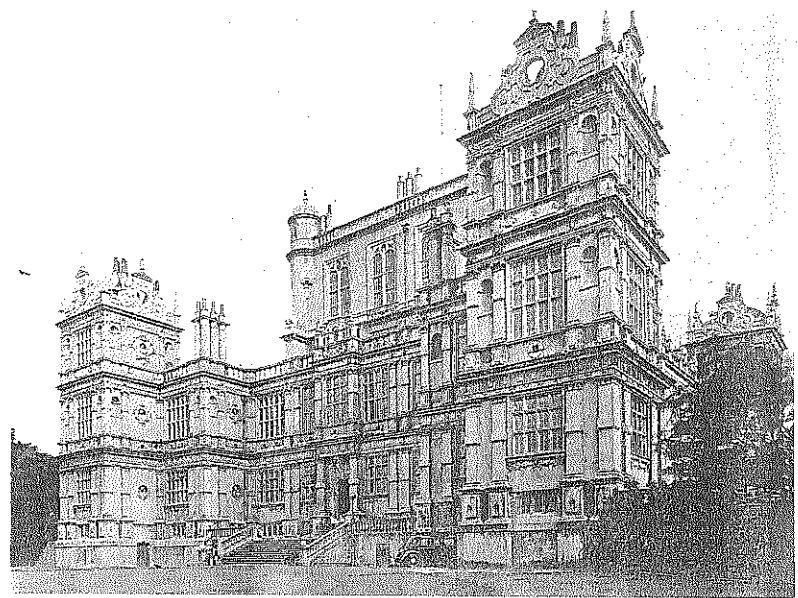
El manierismo no fue un "estilo" sino el "humor" de una época. Sus manifestaciones en Italia fueron infinitamente variadas, y algunas de éstas se extendieron por Europa. 66. El Palazzo Provinciale, Luca, de Bartolommeo Ammanati, 1577, hiera el ojo con un sutil juego de retracciones y relieves —paneles hundidos, paneles salientes, hundidos y hundidos, y así sucesivamente. 67. En el Palazzo Marino, Milán, de Galeazzo Alessi,

68



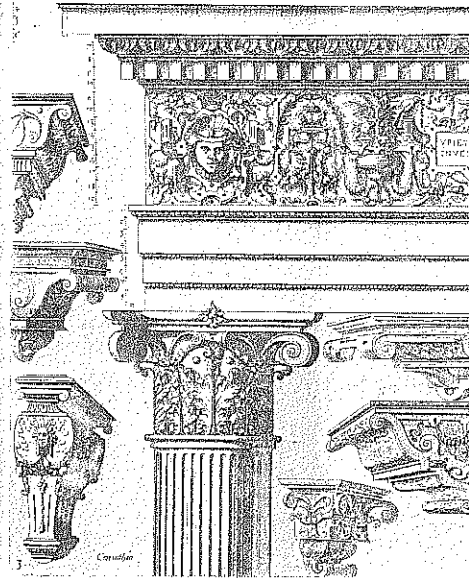
67

69

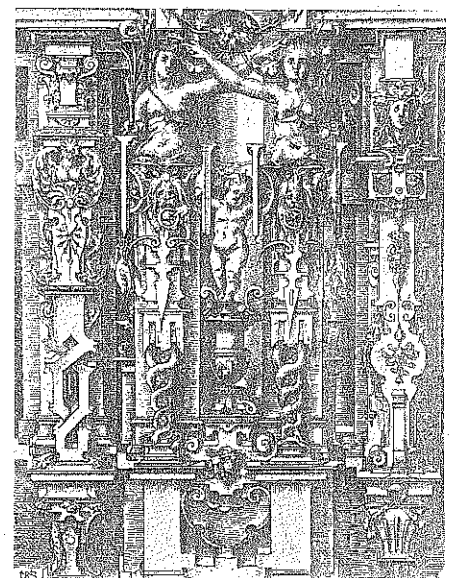


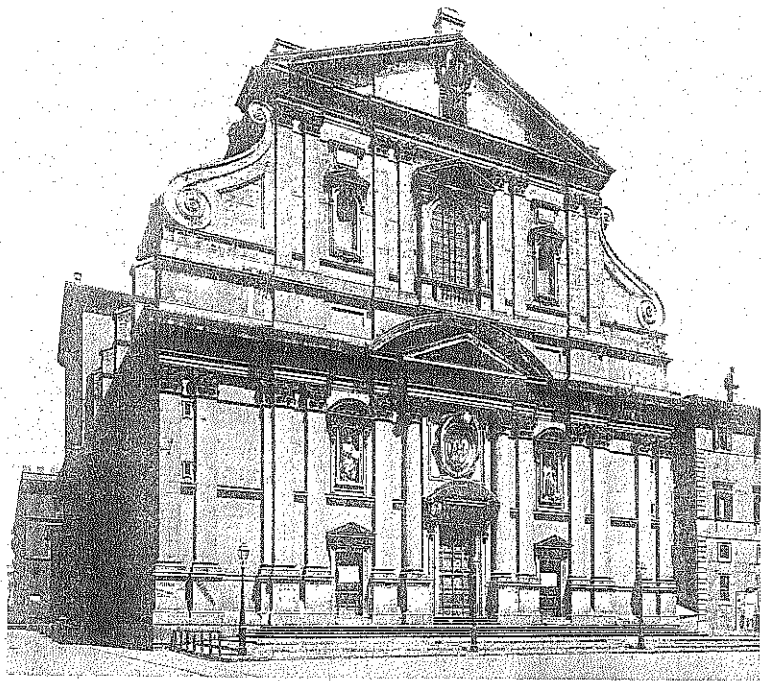
1588, un tallado decorativo predomina casi exclusivamente sobre los órdenes. 68. El clasicismo francés de Pierre Lescot en el Louvre de París, 1546, está fuertemente impregnado de manierismo. 69. Cuando el manierismo llegó a Gran Bretaña, éste había cristalizado en el estilo llamado "isabelino", derivado principalmente de los grabadores flamencos. Un famoso ejemplo es Wollaton Hall, Nottingham, de Robert Smythson, 1580-1588. 70, 71. Dos ilustraciones de libros de diseños que influyeron en artistas del norte tales como De Vries y su orden corintio (Amberes, 1577) y Wendel Dietterlin y sus "términos" (Nuremberg, 1594-1598).

70



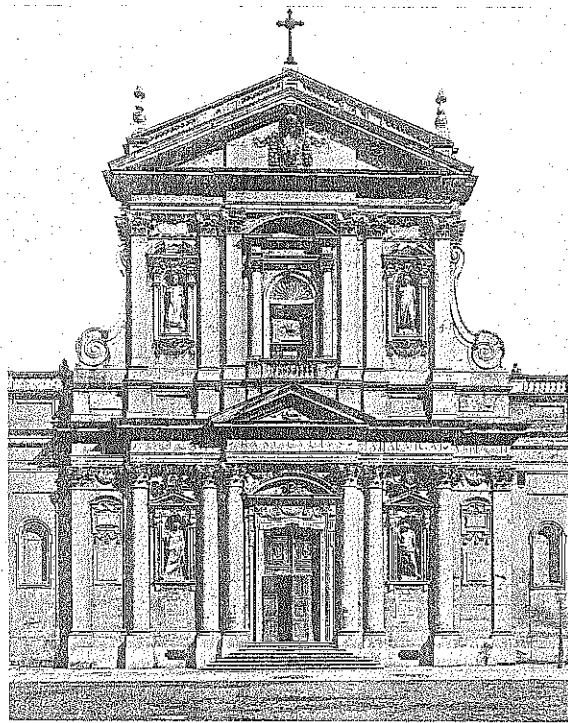
71





72

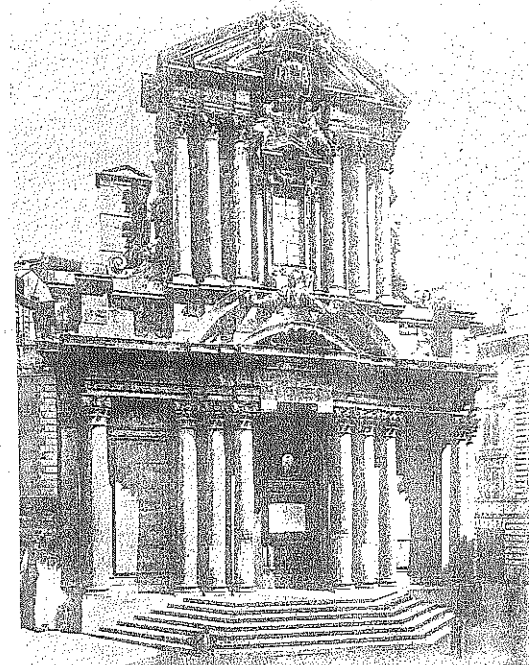
En el siglo XVI, un dispositivo de órdenes en dos plantas con volutas en los ángulos vino a ser el distintivo de las fachadas de las iglesias en la Europa católica. Las variantes de este método son infinitas. 72. La fachada de la iglesia del Gesù en Roma, por Vignola, con sus ingeniosamente complicados ritmos, es el gran prototipo manierista. 73. En el Santa Susana en Roma, de Carlo Maderna, 1597, el tema del Gesù está reproducido de un modo más compacto, con un énfasis decididamente vertical, y anunciando el barroco.



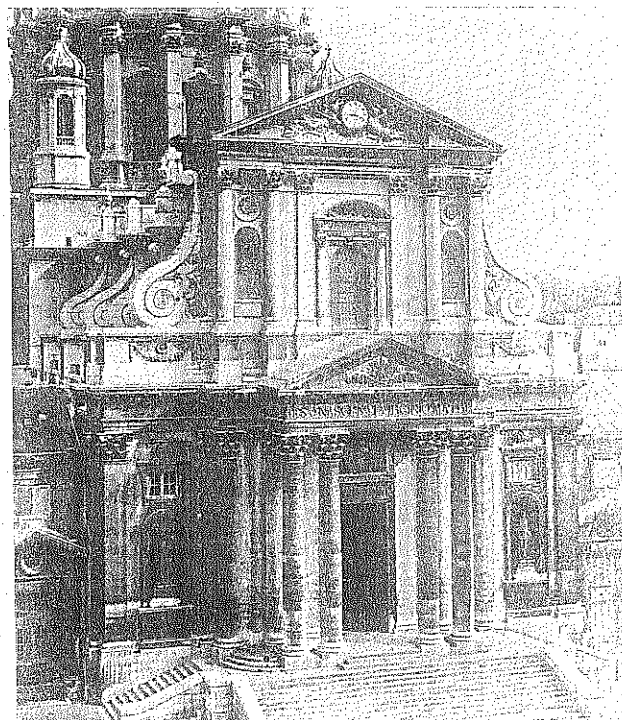
73

## Los órdenes en las fachadas de las iglesias

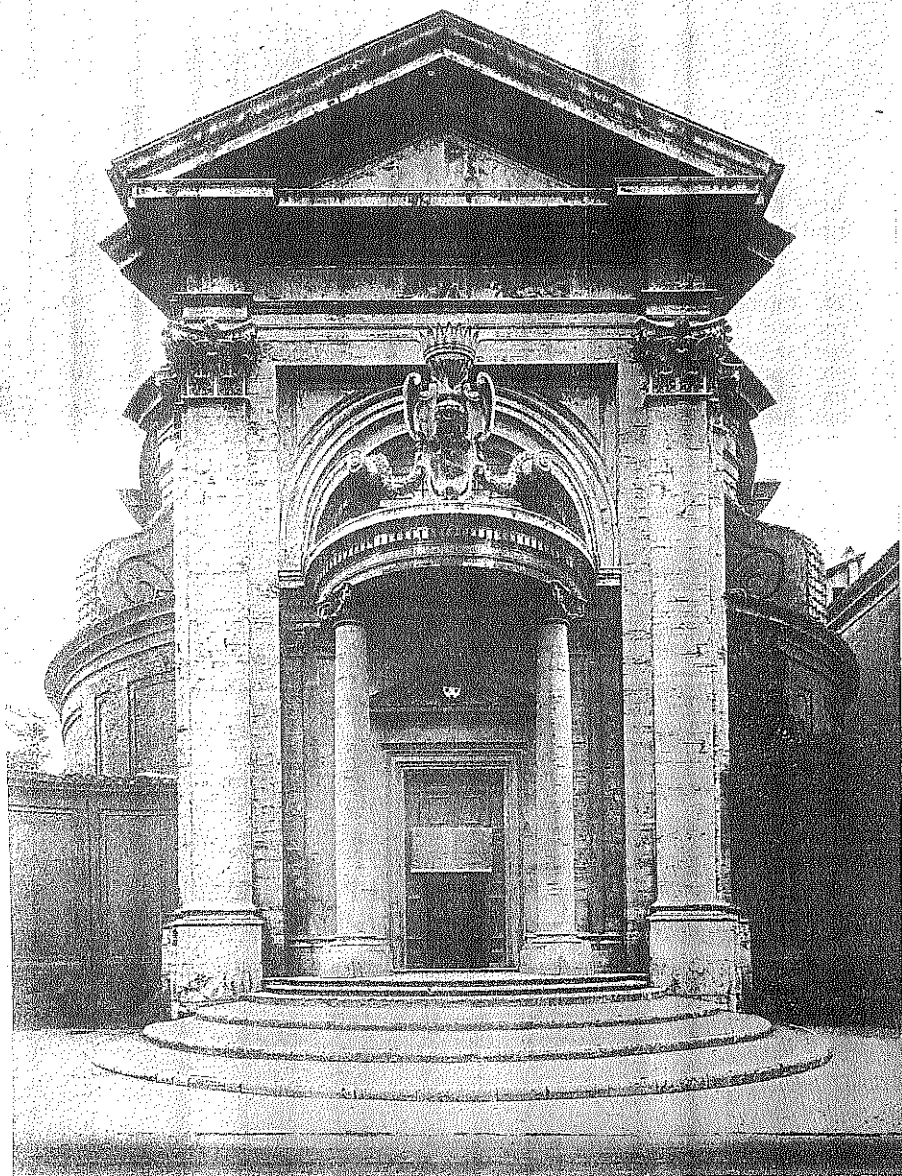
74. Cuando Martino Longhi proyectó la fachada de los Santos Vicente y Anastasio, en Roma, 1646, la retórica barroca había introducido una dirección totalmente nueva en el diseño de las iglesias italianas. 75. Mientras tanto, en Francia, se mantuvo el equilibrio clásico en la distribución de los elementos más familiares. Iglesia de la Val de Grâce, Paris, iniciada por François Mansart en 1645 y completada por Lemercier.



74



75

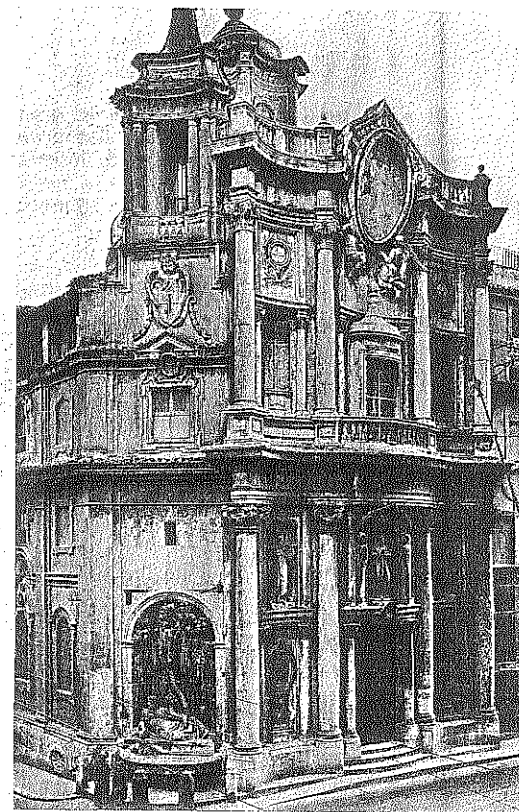


76

Los dos grandes maestros del barroco transformaron el lenguaje clásico en formas que no había soñado el Renacimiento, aunque podríamos encontrar cierto paralelismo en la última arquitectura romana.

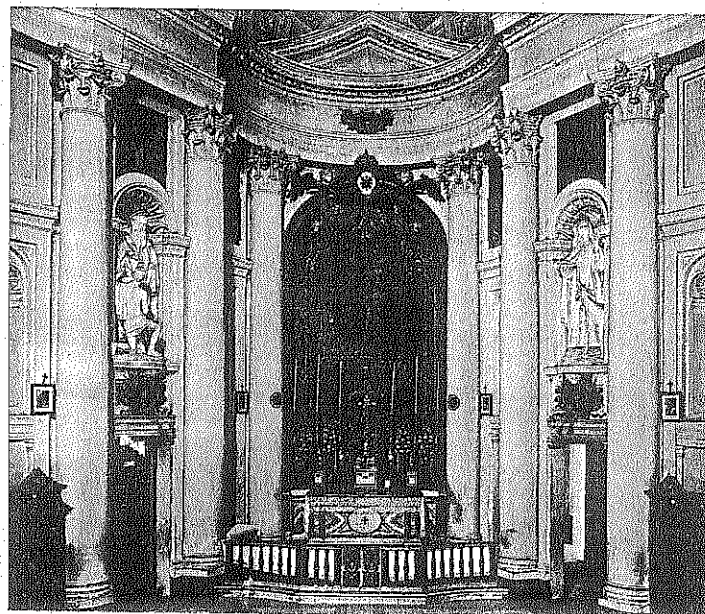
### Bernini y Borromini

76. La fachada de Sant' Andrea al Quirinale en Roma, 1658-1670, de Bernini, es una expresión del pensamiento de Miguel Ángel. Es como si uno de los huecos del Capitolio (fig. 58) hubiese movido su orden jónico circundando la forma oval de la iglesia y desplazándose después por las pilastras corintias hasta formar el atrio. 77. La fachada de San Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 1665-1667, de Borromini, tiene dos órdenes superpuestos, cada uno con un orden subsidiario inspirado en el principio capitolino, pero en un plano curvado. 78. El interior de la iglesia se alza a partir de un sistema de curvas de una complicada trama geométrica.



77

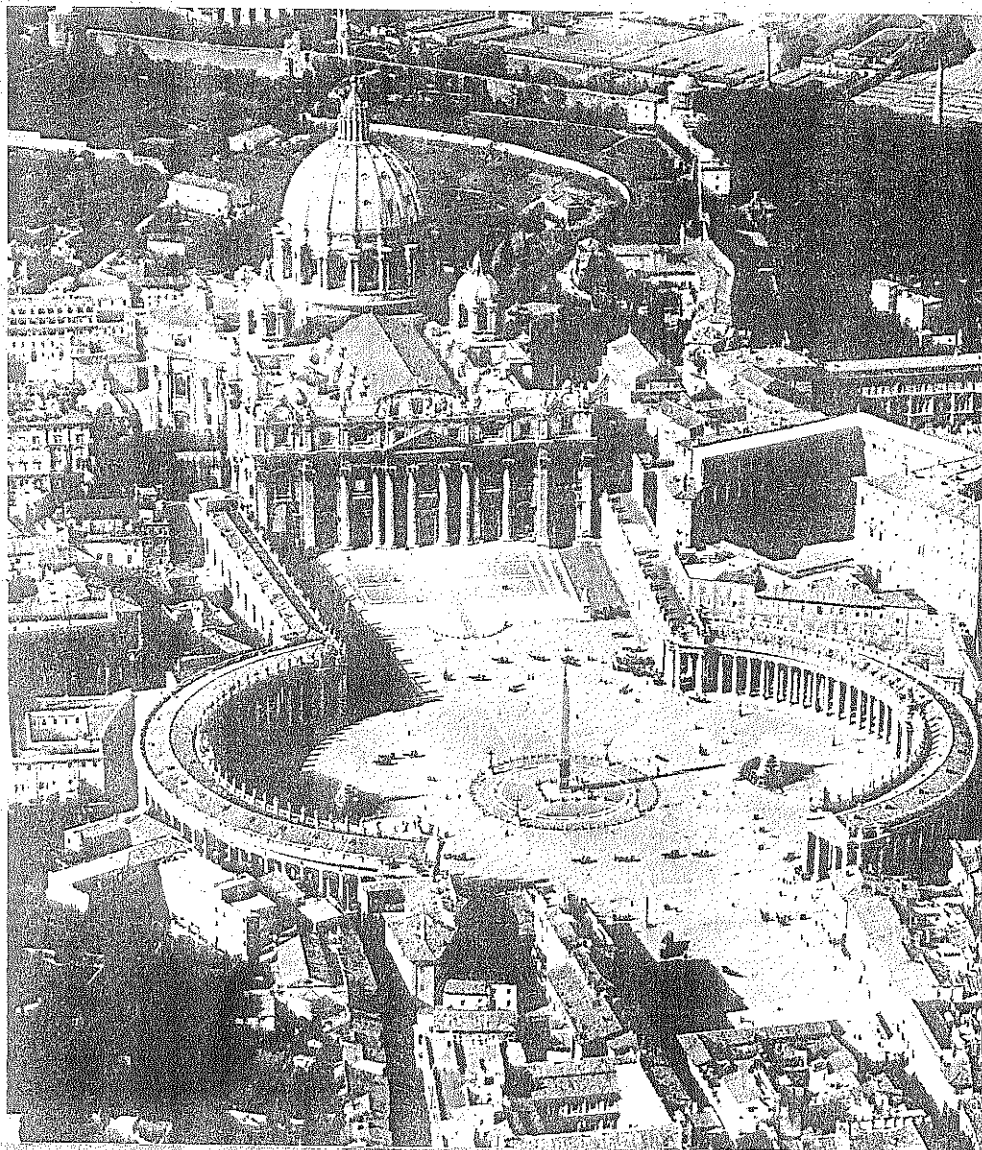
78



99

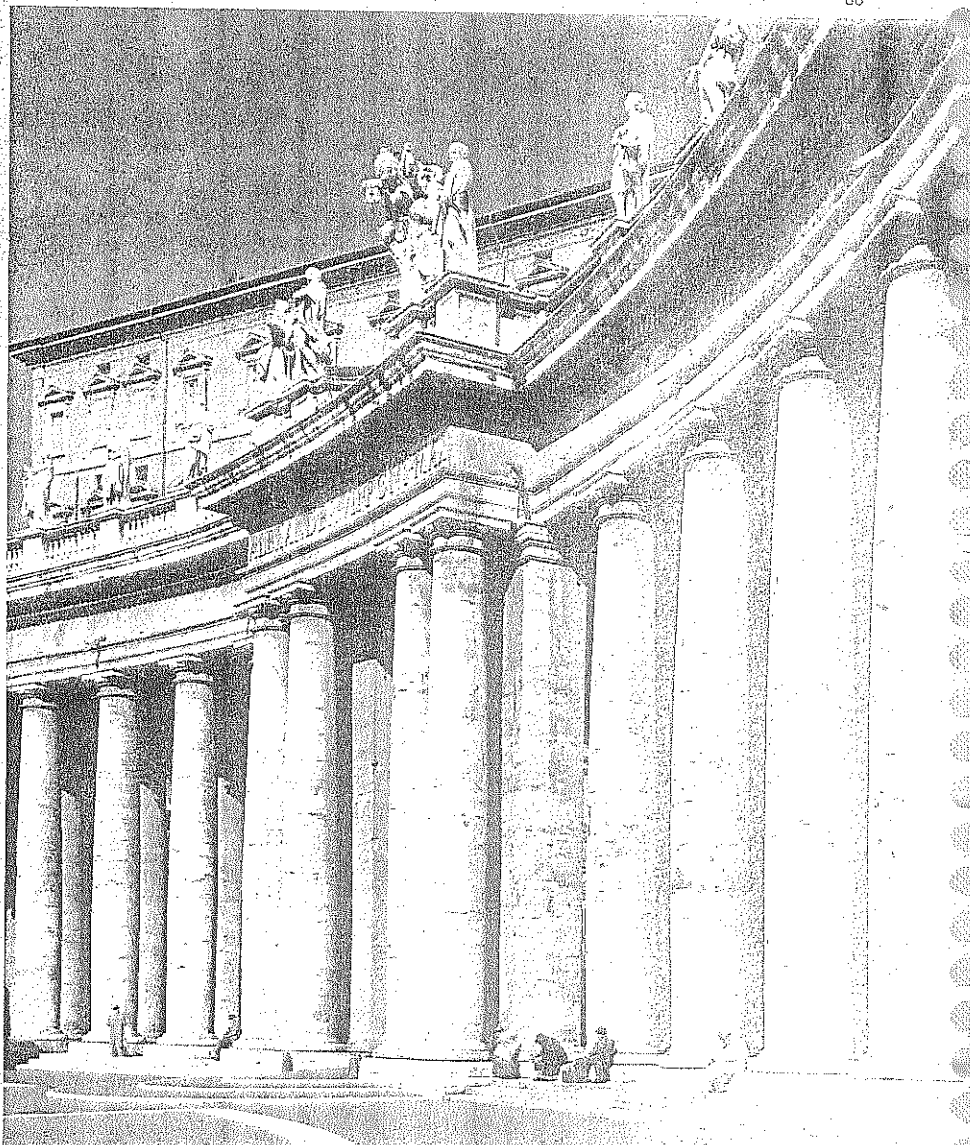
El patio frontal, de Bernini, en la gran basílica es un inmenso espacio oval parcialmente definido por dos grupos de columnas. 79. Vista de pájaro de San Pedro y la Piazza, mostrando el planteamiento trapezoidal en la fachada occidental. 80. Las columnas son una versión modificada del dórico y tienen una altura de 15 metros.

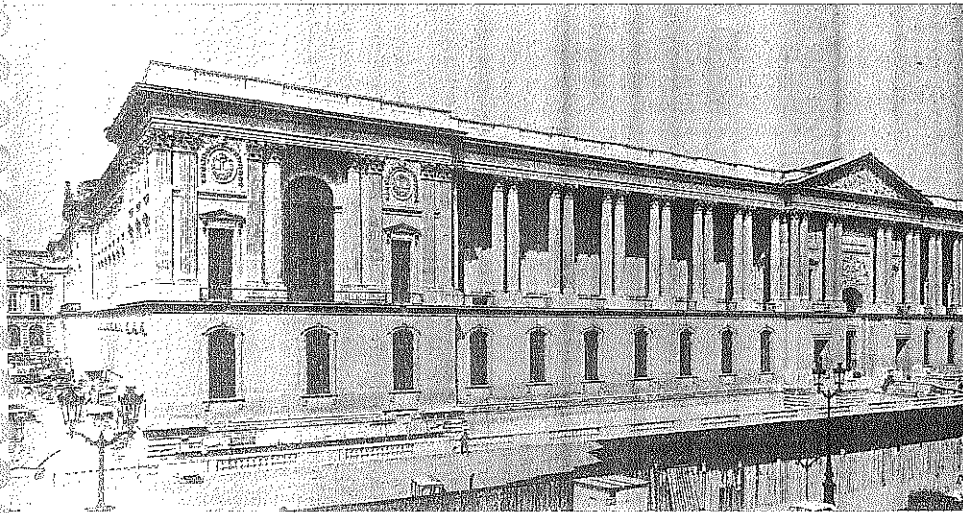
79



## La Plaza de San Pedro

80

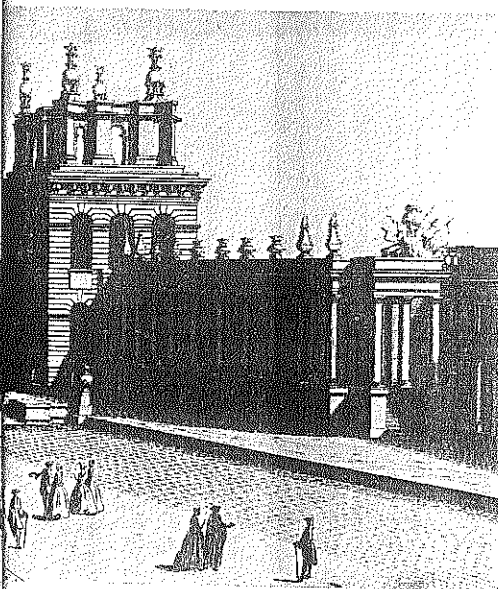
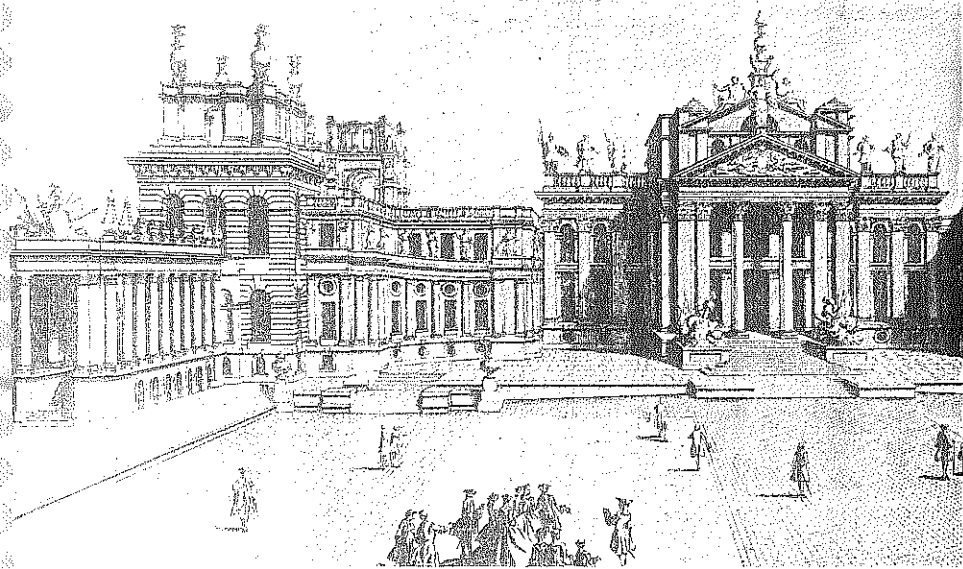




81

La edad del barroco fue una edad de palacios que proporcionó oportunidades para una expresión arquitectónica extravagante desconocida desde los tiempos de las catedrales. **81.** Fachada oriental del Louvre, París, por Le Vau, Perrault y Le Brun, 1667-1670. Las cinco divisiones de la fachada son una idea exclusivamente francesa, aunque el concepto de columnas por pares está inspirado en Bramante. **82.** Blenheim Palace, construido entre 1705 y 1724 por Sir John Vanbrugh y Nicholas Hawksmoor. Comparado con el Louvre, el Blenheim es pictórico y ágil, un contraste de masas en las cuales un preponderante corintio seguido de un orden dórico presentan un fuerte contrapunto.

82

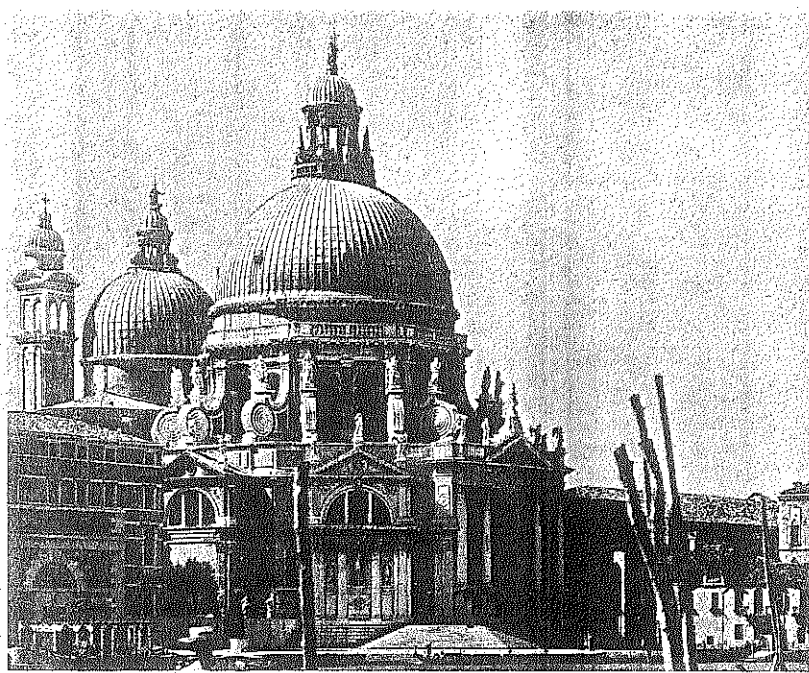


### Dos palacios

**83.** Un primer plano del Blenheim destaca el espectacular juego de columnas y pilastras.

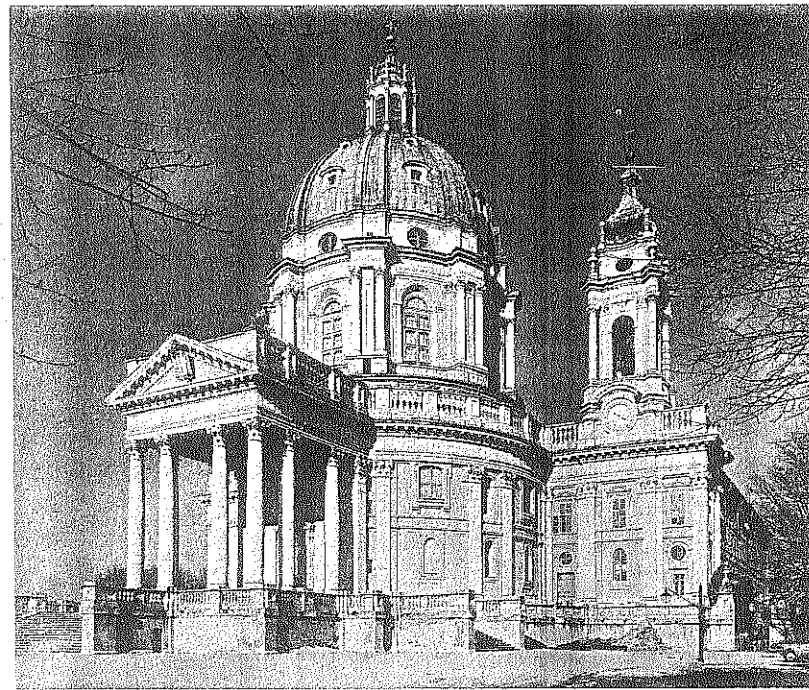


83



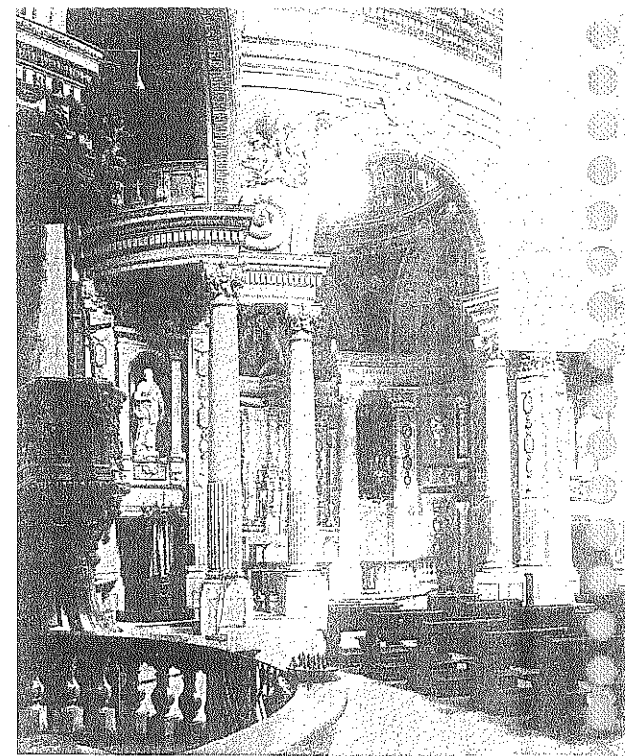
84

85



## El barroco en Venecia, Piamonte y Sicilia

Cada región de Italia tenía sus maestros del barroco, intérpretes de las corrientes y tradiciones en el nuevo espíritu retórico. 84. Santa María della Salute, Venecia, iniciada por Baldassare Longhena en 1631 y considerada a menudo como una obra pictórica, es más bien un diseño altamente intelectual. Construido sobre un plano octogonal, el "arco triunfal" adelanta la idea del diseño interior en columnas que proporcionan una continuidad escénica. 85. El Superga, en Turín (Piamonte), es otro ensayo intelectual de la combinación del octógono, tambor y cúpula, con preponderancia sobre todo



86



de la escuela romana. Arquitecto: Filippo Juvarra, 1717-1731.

86. Guarini, inspirado en las ideas geométricas de Borromini, eliminó contradicciones en interiores tales como éste de San Lorenzo, Turín, 1668, cuyos motivos palladianos combinan el convexo con el cóncavo en las capillas laterales además de sostener los estribos de la cúpula. 87. El último barroco en Sicilia produjo esta volátil interpretación del tema del Gesù de Vignola en la fachada añadida a la antigua catedral de Siracusa en 1728-1757.

87

105

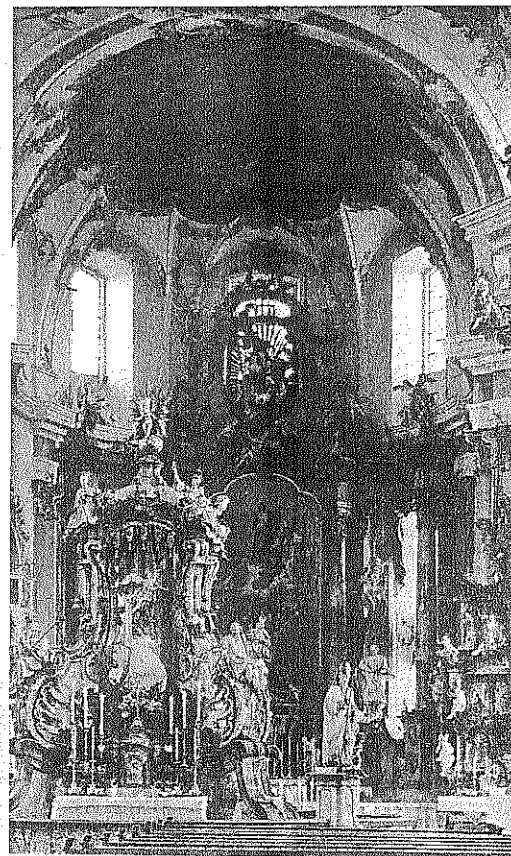


88

### El barroco en Alemania

La influencia del barroco piamontés en Alemania condujo a la creación de iglesias de una interesante libertad. Despojados de la antigua solemnidad, los órdenes se mueven en una nueva armonía coreográfica, sin por ello abandonar la lógica esencial del lenguaje clásico. 88. Die Wies, construido por Dominikus Zimmermann, muestra sus parejas de columnas de sección cuadrada que mantienen una línea firme desde el suelo a la bóveda y penetrando en una etérea decoración rococó.

89. La iglesia de peregrinaje de Vierzehnheiligen, 1744, de Balthasar Neumann, está proyectada en una serie de tres óvalos, con el óvalo central alzándose a través de un orden corintio gigante hacia una bóveda elíptica sobre el altar. 90. La fachada de San Juan Nepomuceno, Munich, de los hermanos Asam, 1733-1746, está inspirada en Bernini y Borromini (figs. 76 y 77). La arquitectura se disuelve en una escultura de yeso, de Egid Asam.



89



90

## 5. La luz de la razón ... y de la Arqueología

El uso del lenguaje clásico de la arquitectura ha implicado, en todas las épocas que ha alcanzado gran elocuencia, una cierta filosofía. No podemos usar amorosamente los órdenes a menos que los apreciemos y no podemos apreciarlos sin estar convencidos de que encarnan algún principio absoluto de verdad o belleza. La fe en la autoridad fundamental de los órdenes ha adoptado diversas formas; la más simple puede expresarse en estos términos: Roma fue la más grande; Roma fue la más sabia. La profunda veneración de Roma es la clave de gran parte de nuestra civilización. Es una veneración que nosotros difícilmente podemos compartir porque sabemos demasiadas cosas de Roma y no siempre nos gusta lo que sabemos; y porque sabemos mucho más que en ningún otro momento anterior de otras civilizaciones que contribuyeron a los éxitos logrados por Roma. Pero debemos adoptar una actitud más ingenua para comprender la mentalidad reinante a este respecto en los siglos XV y XVI. Burckhardt nos cuenta una bella historia: Cierta día de 1485 se anunció en Roma el descubrimiento en un antiguo sarcófago del cadáver de una dama romana en perfecto estado de conservación. El cuerpo fue llevado al Palazzo dei Conservatori y las gentes acudieron en tropel a ver la maravilla cuando se propagó la noticia. La dama romana, con la boca y los ojos entreabiertos, y el color animando aún sus mejillas, era «más bella —decía un contemporáneo— de lo

que puede decirse o escribirse, y aunque se dijera o escribiera, no lo creerían aquellos que no la han visto». Por supuesto, todo era una patraña. Pero la emoción fue auténtica. Bastaba con que fuera romana para que la gente supiera que su belleza había de superar a todo lo conocido por los vivos.

Esta fe conmovedora e irracional en las excelencias de Roma pertenece fundamentalmente al siglo XV y llega hasta nosotros con nitidez en esta anécdota que acabo de contarles. Pero vuelve con increíble fuerza en algunos cuadros de Mantegna en los que senadores, cónsules, líctores y centuriones aparecen listos para representar de nuevo sus papeles en un ambiente de monumentos soberbios y resplandecientes.

Pero en la sencillez de esta fe estaba precisamente su vulnerabilidad. Estimulaba a la acción, pero también era un reto para la investigación y la crítica; y los espíritus críticos, aun sabiendo y aceptando que Roma fue la mejor y la más grande, necesitaban saber el porqué. ¿Por qué fue Roma la fuente de toda bondad en la arquitectura? Una respuesta era: porque todas las personas cultas del mundo concuerdan en la incomparable belleza de la arquitectura romana; pero esto no era sino eludir la cuestión. Otra respuesta afirmaba que llevaba en su seno ciertas reglas matemáticas rectoras de toda belleza; pero esto no era fácil de demostrar. Una tercera respuesta —la más profunda, con diferencia— era que la arquitectura romana descendía, a través de la griega, de la época más primitiva de la historia humana, por lo que estaba dotada de una especie de rectitud natural; era, en realidad, casi una obra de la naturaleza. Se invocaba a Vitruvio para apoyar este punto de vista. El nos enseñaba que el orden dórico se desarrolló a partir de un prototipo en madera. Esto se tomaba como base para argüir que los templos originales habían tenido troncos de árbol por columnas y que, por tanto, derivaban de los bosques primitivos. E incluso existe una curiosa refe-

rencia material para esta creencia: en el claustro de Sant' Ambrogio de Milán, diseñado por Bramante, hay columnas en cuyos fustes se han labrado los muñones de ramas cortadas.

Pero esta pregunta, «¿por qué?», en realidad no preocupó mucho a nadie hasta el siglo XVII, y aun entonces no fue en Italia sino en Francia donde surgieron los que se la formularon con mayor insistencia. Supongo que era natural que el espíritu crítico surgiera, no en la patria de la arquitectura clásica, Italia, sino en un país donde había sido absorbida y adaptada a costa de desplazar a la más intelectual de todas las tradiciones arquitectónicas medievales. En cualquier caso, fue en Francia donde, a mediados del siglo XVII, empezaron las preguntas sobre la auténtica naturaleza de los órdenes y sobre el modo en que debían utilizarse en los edificios modernos. Se aceptaba la «rectitud natural» de los órdenes, y la primera preocupación de los críticos franceses era asegurar su integridad y su pureza. La nueva llamada al orden llegó en una serie de libros. El primero fue el famoso *Parallèle*, el *Paralelismo entre la Arquitectura Antigua y la Moderna*, de Roland Fréart, que contiene una minuciosa comparación de los órdenes tal como se daban en la Antigüedad y tal como habían sido interpretados por los tratadistas, desde Serlio en adelante. Fréart propugna una pureza rigurosa y selectiva. Viene a continuación el arquitecto director del Louvre, Claude Perrault, con su bella e inquisitiva adición anotada de Vitruvio; asimismo, su tratado sobre los órdenes, que es quizá la más elegante de todas las representaciones en grabado de los órdenes. Después, en 1706, se publicó un libro más notable aún que éstos, el *Nouveau Traité* del abate Cordemoy. A primera vista, este *Nuevo Tratado sobre el conjunto de la Arquitectura* parece simplemente otra revisión crítica de los órdenes que apunta en la misma dirección que sus predecesores. Pero es mucho más que eso. Cordemoy no quería solamente liberar los órdenes de toda afectación, de todo tipo de distor-

fig. 93

fig. 4

siones; quería acabar con la utilización ornamental de los órdenes, acabar con lo que él llamaba muy certeramente «arquitectura en relieve»: pilastras, medias columnas, columnas a tres cuartos, columnas adosadas, frontones ornamentales, pedestales, áticos, con todo. Su aproximación es una especie de primitivismo metódico que rasga en mil pedazos toda la elaborada lingüística de la arquitectura, todo el velo de misterio y drama, todo el juego brillante de los maestros italianos, y quiere conseguir que los órdenes hablen de nuevo su propio y primigenio lenguaje funcional, ni más ni menos.

Esta aproximación estaba en la línea del pensamiento francés de la época; era muy *racional*, pero no resultó ni siquiera en la teoría porque los propios órdenes, tal como se encontraban en las obras romanas, distaban mucho de ser primitivos y funcionales, y estaban, por el contrario, altamente estilizados. La tarea de anunciar una teoría renovadora que sentara las bases del pensamiento arquitectónico del siglo siguiente quedó para otro abate francés, el jesuita Laugier. Y quizá de más de un siglo, porque a veces pienso que deberíamos considerar a Laugier el primer filósofo de la arquitectura moderna.

Ahora bien, la hipótesis fundamental de todos los teóricos de la arquitectura era que ésta se había originado cuando el hombre primitivo se construyó una cabaña primitiva. De la cabaña pasó al templo y, perfeccionando continuamente la fórmula de éste, llegó a inventar la versión en madera del dórico, versión que luego copió en piedra. Después fueron llegando los otros órdenes. Esta era la teoría aceptada por todos. Pero lo que nadie había hecho era reflexionar concretamente sobre la cabaña primitiva; y esto hizo Laugier. La visualizó. La visualizó como estructura integrada por pies derechos, vigas y una cubierta puntiaguda, como pueden ver ustedes en la portada alegórica de su libro. Según declaraba, ésta era la imagen última de la verdad arquitectónica, «el

modelo» (por utilizar sus propias palabras) «sobre el que se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura».

Y aquí se minó por primera vez la base de la autoridad de los órdenes, que ahora era desplazada por otra cosa, por la imagen de su propio prototipo hipotético, un prototipo funcional y racional. Y no es que Laugier quisiera abolir los órdenes; al contrario, creía posible inventar más órdenes aún. Pero deseaba que los arquitectos los utilizasen con el mismo sentido de verdad constructiva que alentaba en los puntales y vigas de la cabaña primitiva. Concordaba con Cordemoy en que debía desaparecer toda la «arquitectura en relieve», pero fue más lejos aún al propugnar también la desaparición de los muros. Para Laugier, el edificio ideal estaba enteramente integrado por columnas, columnas sustentadoras de vigas, sustentadoras de una cubierta.

A primera vista esto puede parecer ridículo, aunque a nosotros, a mediados del siglo XX, rodeados por los nuevos edificios que consisten en columnas de hormigón armado sin otra cosa entre ellas que unos diafragmas de cristal, no puede parecernos ridículo sino, muy al contrario, grandiosamente profético. Pero lo cierto es que en 1753 a ningún *arquitecto* se le hubiera ocurrido proponer esa locura de abolir los muros. Pero Laugier no era un arquitecto; era un filósofo y lo que él manejaba eran abstracciones. Naturalmente, sabía que los muros no podían ser y no serían abolidos, pero él estaba estableciendo un principio de belleza arquitectónica, y en su opinión ese principio se manifestaba necesariamente por la exclusividad de las columnas. Y no es en absoluto difícil darle la razón. Una columna es justamente un punto sobre un plano; o mejor un diminuto círculo sobre un plano; da el módulo de un orden pero nada más. Sin embargo, dos columnas dan inmediatamente un intercolumnio, y con él un ritmo; con éste y con el módulo se tiene el germen de todo un edificio.

Este principio tiene hoy la misma validez lógica que hace doscientos años.

Ahora bien, ¿qué efecto tuvo el libro de Laugier, *Essai sur l'Architecture*, en 1753? Los franceses lo devoraron; y en los dos años siguientes se publicaron traducciones del mismo en Inglaterra y Alemania. Fue discutido y atacado, asimilado o rechazado por toda Europa. En cuanto a los edificios reales, es justo reconocer que toda obra «fresca», con innovaciones, realizada a partir de 1755 o está influida por las opiniones de Laugier o implica un rechazo explícito de las mismas. El edificio que encarna sus principios de un modo más espectacular es el Panthéon de París. Ahora ya no es una iglesia pero se construyó como tal; el templo estaba consagrado a Ste. Geneviève y su arquitecto fue Jacques - Germain Soufflot. Este no era exactamente un discípulo de Laugier pero sus ideas sobre los principios arquitectónicos eran bastante similares a las de éste y probablemente estaban influidas por ellas. Si miran el exterior del Panthéon me temo que quedarán bastante desconcertados ante el hecho de que, contrariamente a todo lo defendido por Laugier, el edificio está integrado casi exclusivamente por muros. Pero si observan con más atención, verán unos rectángulos oblongos y grises que son en realidad ventanas tapiadas. De hecho, la intención de Soufflot era que hubiese más ventanas que muros, pero su coeficiente de seguridad resultó demasiado pequeño, por lo que hubo de tapar las ventanas. El interior se ajusta más a los principios teóricos, aunque también aquí hubo que introducir bastante mampostería cuyo único objeto era asegurar la estabilidad de la obra. Con todo, la intención de Soufflot es meridianamente clara y aun hoy la captamos nada más penetrar en este frágil y fríamente exquisito edificio. Intentó construir una iglesia en la que las columnas, siempre exentas, siempre independientes, de fustes cilíndricos, no sólo parecieran bellas, sino que soportaran realmente la cubierta. Casi lo consiguió.

Hay un gran trecho entre esta iglesia y otra que ya he descrito en estas charlas: Il Redentore, de Palladio, en Venecia. Recordarán que al hablar de Il Redentore hice especial hincapié en la *articulación* de los órdenes. Pues bien, si Palladio hizo un arte de esta articulación, Soufflot llega a la quintaesencia de este arte. Colocar estas dos iglesias codo a codo equivale a ver exactamente la diferencia entre los ideales de mediados del siglo XVI y los de mediados del siglo XVIII. Palladio pretendía, por encima de todo, ser genuinamente romano. Soufflot pretendía ser algo mucho más filosófico, intentaba alcanzar la verdad que hay detrás de Roma, la verdad mitad estructural mitad estética que se suponía habían encarnado los órdenes en sus orígenes.

El Panthéon es el primer edificio importante que cabe calificar de «neoclásico», término éste que ha llegado a aplicarse a toda arquitectura que, por un lado, tiende hacia la simplificación racional propugnada por Cordemoy y Laugier, y por otro busca presentar los órdenes con la más extrema fidelidad de anticuario. La razón y la arqueología son los dos elementos complementarios que conforman el Neoclasicismo y lo diferencian del Barroco. ¿Es así realmente? Una vez más debo aconsejarles que no atribuyan un significado demasiado preciso a estas etiquetas. En efecto, consideremos de nuevo una de las grandes obras barrocas que comentamos en el capítulo anterior: la Piazza levantada por Bernini frente a San Pedro. ¿Puede haber algo más acorde con los ideales de Laugier que esas gigantescas columnatas integradas exclusivamente por columnas exentas, independientes, desprovistas de toda ornamentación y toda moldura? No. Como ocurre a menudo, la expresión de un nuevo ideal se había plasmado espontáneamente, plenamente maduro, mucho antes de que a nadie se le ocurriera formularlo con palabras.

Algo parecido sucedió también en la arquitectura inglesa, antes incluso y de un modo

fig. 40

figs. 79-80

fig. 95

fig. 96

fig. 45

muy peculiar. Miren la iglesia de St. Paul del Covent Garden, obra de Inigo Jones. Fue construida en 1631, y si no es neoclasicismo puro, entonces no sé lo que es. Es un estudio de lo primitivo, basado en la descripción que hace Vitruvio del orden toscano. Esa hermosa cubierta, esas enormes columnas ampliamente espaciadas son casi arqueología pura, y lo más básicamente estructurales que cabe; en realidad, cumplen la misma función, y del mismo modo, que los puntales de la cabaña primitiva. Cien años después, pero antes también de que Laugier formulase la nueva teoría, los ingleses reconocían la preeminencia de Jones en este terreno, y un crítico describía en 1734, quizá con excesivo entusiasmo, la iglesia del Covent Garden como algo «sin rival, una de las piezas arquitectónicas más perfectas que el arte del hombre puede producir». El que simpatice con el ideal neoclásico comprenderá muy bien lo que quería decir. Estas palabras fueron escritas sólo un año o dos después de que Lord Burlington presentara sus respetos a la arqueología vitruviana construyendo la Sala de Actos de York, reconstrucción perfecta de la «Sala Egipcia», un modelo vitruviano que había ilustrado Palladio en una xilografía.

fig. 47

fig. 48

fig. 33

No creo que Laugier conociera estos edificios, pero como ustedes seguramente habrán notado, es obvio que Soufflot sí conocía la arquitectura inglesa porque tomó la cúpula de St. Paul como modelo para la cúpula de su Panthéon. Pueden juzgar por sí mismos si esta imitación fue o no un éxito completo. En mi opinión, el intercolumnio más estrecho del Panthéon y la eliminación de los machones de obra del cuarto vano se traducen en una pérdida de gravedad: la cúpula del Panthéon se alza con excesiva ligereza sobre los rectángulos de la estructura en cruz inferior. Sin duda, Soufflot pensaba que estaba purificando el diseño de Wren al desembarazarse de lo que Cordemoÿ hubiera llamado «arquitectura en relieve» para quedarse sólo con lo esencial.

116

El impacto real de Laugier sobre la arquitectura inglesa es otra historia, y muy importante. Como acabamos de ver, los ingleses tenían ya una fuerte tradición de puritanismo arquitectónico, cuya primera manifestación es la obra de Inigo Jones, y que reaparece una y otra vez, en ocasiones incluso en las obras de Wren y Hawksmoor, y está implícita en la adhesión a Palladio que caracteriza el siglo XVIII inglés. Pero quizá el hecho mismo de que los ingleses adoptaran esta actitud bastante puritana hacia la arquitectura les hacía resistirse a aceptar totalmente las posturas de Laugier. Además, los ingleses eran en el fondo incurablemente románticos; y si el racionalismo de Laugier les empujaba en una dirección, las invenciones desenfrenadamente irracionales del gran arquitecto y grabador Giambattista Piranesi les empujaban en otra muy distinta. La imaginación de Piranesi era irresistible, como podemos ver en una de sus famosas escenas carcelarias, una cavernosa perspectiva de arcos romanos desportillados y llenos de cicatrices, rezumando horror y con almohadillados más salvajes que cualquier obra de Mantua. Como ustedes podrán comprender, un arquitecto difícilmente podía seguir a la vez las enseñanzas de Laugier y las de Piranesi.

fig. 97

Y sin embargo esto es lo que hicieron en gran parte algunos arquitectos ingleses; por ejemplo, George Dance, cuya prisión de Newgate está claramente concebida en el espíritu de Piranesi, lo cual no es obstáculo para que en otras obras presente acusadas influencias de Laugier. El *establishment* arquitectónico se mostró en general contrario a Laugier. Sir William Chambers, autor de uno de los grandes tratados ingleses del siglo XVIII sobre arquitectura, se oponía tanto a las tesis de la cabaña primitiva como a la arrolladora eliminación de todo lo que no fueran columnas exentas. Y sin embargo, en la lámina de su libro donde ilustra el desarrollo del orden dórico hay dos versiones de la cabaña primitiva que seguramente dibujó tras leer a Laugier.

fig. 98

fig. 94

117

Fuese cual fuese el impacto del pensamiento de Laugier en Inglaterra, la idea del primitivismo, de la búsqueda hacia atrás para redescubrir las fuentes auténticas y no corrompidas de la belleza arquitectónica, prevaleció desde luego en este país y tuvo dos consecuencias principales. Una fue el *greek revival* o historicismo griego. Otra, el peculiar primitivismo de Sir John Soane.

En el historicismo griego Inglaterra jugó un papel muy especial. La arquitectura griega fue casi un misterio hasta mediados del siglo XVIII. Todo el mundo sabía que los romanos habían tomado de los griegos las bases de su arquitectura; por tanto, si se querían buscar las «fuentes no corrompidas», Grecia era el lugar donde buscarlas. Pero nadie había ido nunca a Grecia. Estaba demasiado lejos; pertenecía al imperio otomano, y no era tierra cómoda ni segura para el viajero occidental. Sin embargo, dos ingleses, James Stuart y Nicholas Revett, partieron para Atenas en 1751; volvieron tres años después y en 1762 se publicó el primer volumen de su libro con dibujos exactos, a escala, de los edificios griegos. Un francés, Le Roy, se les anticipó con una obra más pictórica publicada en 1758, pero Stuart y Revett fueron las autoridades más respetadas.

Cuando la gente vio por primera vez representaciones fieles del Partenón y el Teseión —las dos muestras mayores del dórico griego en la época de Pericles— ¿qué pensó? ¿Que eran más burdas y crudas que el dórico romano porque eran más antiguas; o que eran más puras porque estaban más cerca de las fuentes? Todo dependía de lo que cada cual anduviera buscando. Unos vieron lo primero; otros, lo segundo. El dórico griego, reproducido casi literalmente en la High School de Edimburgo, es más rechoncho y macizo que el romano, como pueden comparar. Por otro lado, sus perfiles son más tensos y sutiles. Era inevitable cierta libertad de interpretación. Los primeros edificios dórico-griegos de Inglaterra se construye-

ron más que nada como curiosidades, como souvenirs exóticos, en forma de templos y pórticos de las haciendas de los *gentlemen*. Pero al filo del cambio de siglo, la convicción de que el dórico griego —y el jónico griego y el corintio griego— eran más puros y mejores por todos los conceptos que sus homólogos romanos había calado hondo y empezó el *greek revival* propiamente dicho. Ahora no había cinco órdenes para elegir, sino ocho: los cinco órdenes romanos establecidos hacía largo tiempo por Serlio, y los tres órdenes griegos que podían copiarse del libro de Stuart y Revett. Ni que decir tiene que los revivalistas se limitaban a estos últimos.

El Neogriego, que surgió en Inglaterra, se propagó poco después a toda Europa y saltó rápidamente a América. Duró unos treinta años y no creo que nadie pueda considerarlo uno de los episodios más gloriosos de la historia de la arquitectura. Los órdenes griegos siguieron siendo siempre curiosidades, especímenes sacados de un museo. Dado que los griegos no habían llegado nunca a la audaz mecánica estilística de los romanos, dado que los griegos nunca utilizaron el arco o la bóveda ni construyeron grandes edificios de varias plantas, los renacidos elementos griegos se utilizaron normalmente como engorrosos y costosos apéndices de los edificios modernos. Miremos otra vez la fotografía de la High School de Edimburgo, construida en 1825. Se trata, desde luego, de una versión espectacular y persuasiva del dórico griego, bellamente emplazada en la Calton Hill. Pero estoy convencido de que si se prescindiera de toda esa arquitectura, la High School, en cuanto edificio que funciona, seguiría ahí... y mucho mejor iluminado. Lo mismo podría decirse del Museo Británico. Naturalmente, sé que lo que estoy diciendo no es totalmente justo. Los pórticos «inútiles» y las columnatas «inútiles» son medios perfectamente legítimos de la expresividad arquitectónica, pero cuando se convierten en una especie de equipaje cultural con el que han de cargar los edificios que son tapa-

fig. 100

fig. 101

fig. 103

dos, cubiertos y adornados pero no controlados realmente por ellos, entonces es que se ha llegado a un punto muerto, y muy muerto.

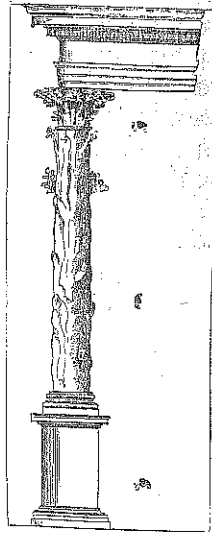
Ahora bien, Sir John Soane, una de las mentes más originales e inquisitivas de la época que vio florecer el *greek revival*, nunca cayó en estos extremos. Diseñó siempre sus edificios desde dentro hacia fuera. Conocía muy bien sus órdenes griegos. Y conocía sus órdenes romanos incluso mejor. Conocía también a los italianos y sabía apreciar inteligentemente la obra de Laugier. Y gracias a todo ello fue capaz de ir a las raíces de la cuestión y hacer sus propias formulaciones sobre los fundamentos de la arquitectura. Desde luego le atraía el primitivismo de Laugier —la idea de retornar a los orígenes prehistóricos— pero estaba dispuesto a ir mucho más lejos que Laugier, eliminando realmente de su práctica todos los órdenes convencionales e inventando un orden «primitivo» de su propia cosecha. Ustedes pueden contemplarlo en su Dulwich Art Gallery, edificio todavía en pie, del que se conserva un dibujo en el Soane Museum. El «orden» de Soane consta simplemente de un pilar, o una banda, de ladrillo con un collarino de piedra y sobre éste una proyección de piedra que es una cornisa simbólica. Soane no compartía la hostilidad de Laugier hacia las pilastras. Algunos críticos se burlaron de este orden llamándolo «beocio». Pero lo cierto es que no hay una sola columna convencional, ni siquiera una moldura convencional a la vista. Todo ha sufrido un proceso de abstracción cuyo resultado es una interpretación personalísima. Todo es muy original y parece apuntar hacia una nueva libertad arquitectónica. Bueno, eso es lo que nos parece a nosotros, pero no a la generación que le sucedió. Cuando murió, su estilo murió con él y nadie lo lamentó. El *greek revival* agonizaba también. Laugier y sus ideas fueron olvidados. Daba la impresión de que se había cerrado la historia del lenguaje clásico de la arquitectura.

fig. 108

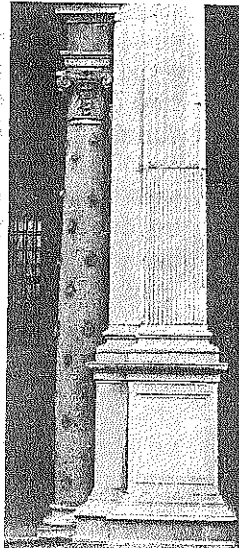
Pero no era así. No sé si la historia de ese lenguaje acabará alguna vez o no. Pero en mi próxima charla, que será también la última, comentaré con más extensión lo que en mi primera charla llamé las esencias del clasicismo, ya que estas esencias subyacen al caos estilístico del siglo XIX y se convierten en los factores vitales de la revolución arquitectónica del siglo XX, la revolución que dio lugar a la arquitectura que utilizamos hoy.



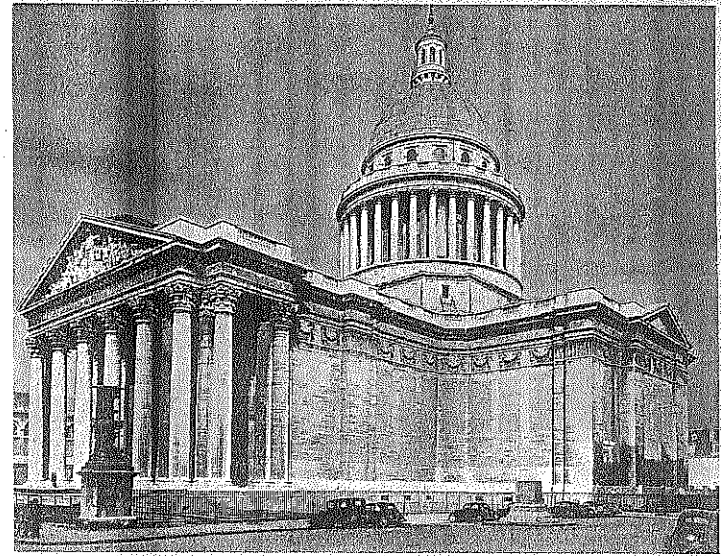
91



92



93

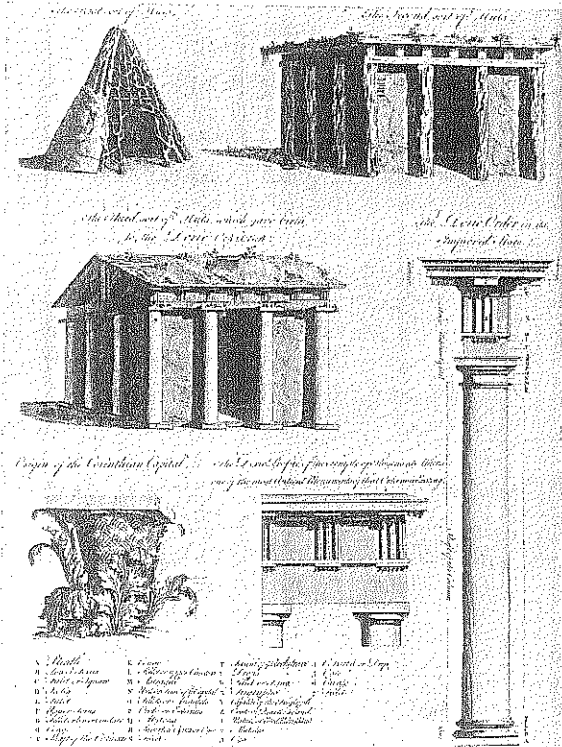


95

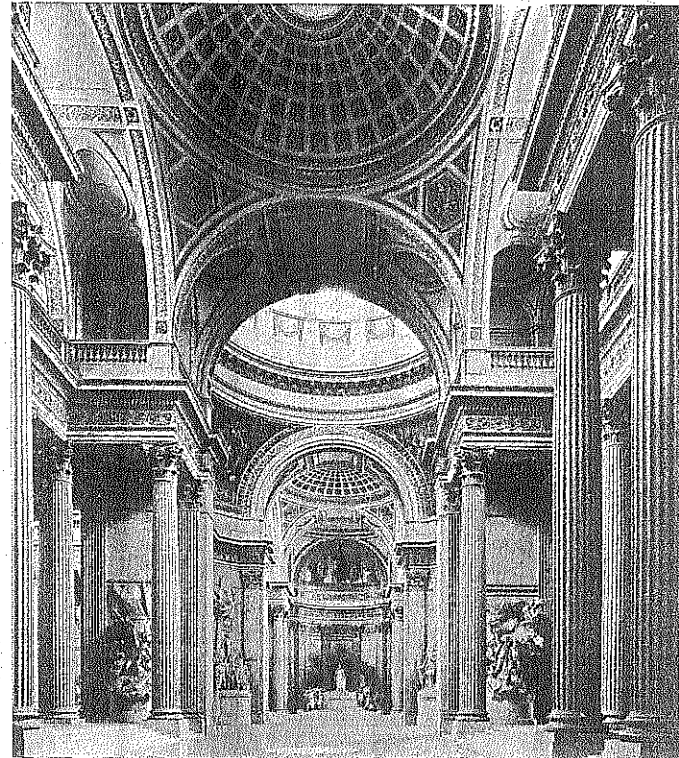
95, 96. Un intento de edificio perfecto, el Panteón de París, iniciado en 1756, está formado por columnas individuales, y es el primer gran monumento del neoclasicismo.

### La luz de la razón

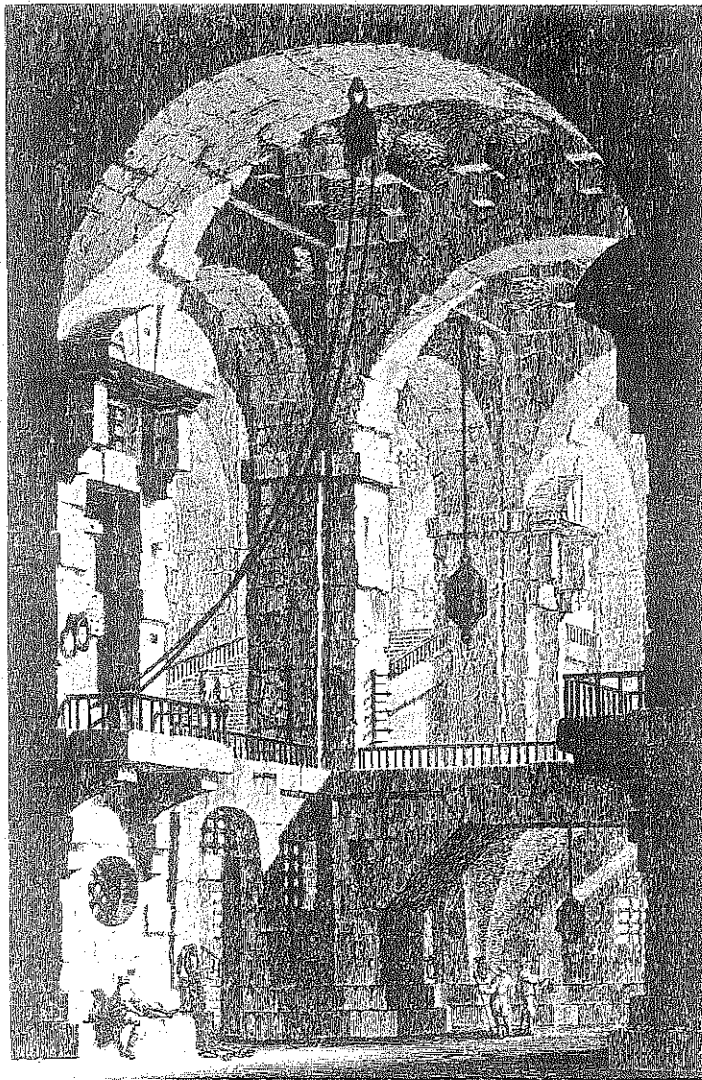
El renacimiento del siglo XVIII fue un intento de conducir el pensamiento arquitectónico hacia líneas más racionales. 91. La portada de la obra de Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 1753, muestra la "choza rústica" del hombre primitivo, "el modelo en el que se ha inspirado todo el esplendor de la arquitectura". 92, 93. Dos primitivas alusiones a la idea de los orígenes de la arquitectura: un diagrama de Philibert de l'Orme, 1576, y una columna "rústica" de Bramante en el claustro de San Ambrosio, Milán. 94. Ilustración de la obra de William Chambers, *Treatise*, 1759, mostrando la hipotética evolución del orden dórico a partir de la primitiva choza.



94



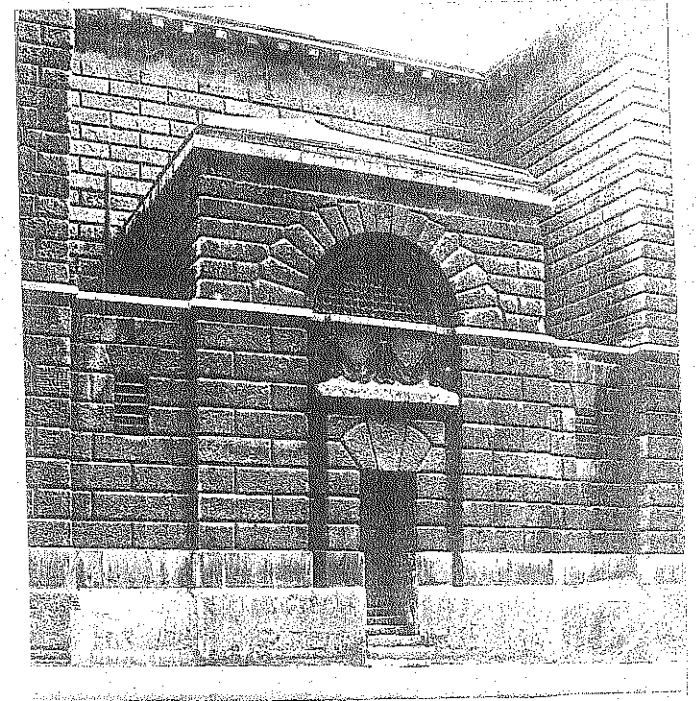
96



97

### La luz de la imaginación

La Edad de la Razón fue también, paradójicamente, la Edad de la Imaginación. 97. Escena carcelaria, de Piranesi, publicada hacia 1744, derivada del teatro barroco pero también profundamente arquitectónica, a la vez que un estudio romántico del almohadillado. Aunque los órdenes están ausentes, los toscos arcos no dejan de ser una evocación de Roma.



98



98. La vieja Prisión de Newgate, de George Dance, 1769, donde el lenguaje del almohadillado y la sombría visión de Piranesi están presentes en un edificio concebido a la vez como símbolo y como fortaleza de castigo. 99. En el County Hall, Londres, de Ralph Knott, 1874, el espíritu de Piranesi introduce monumentalidad y prestigio a la sede de un organismo administrativo.

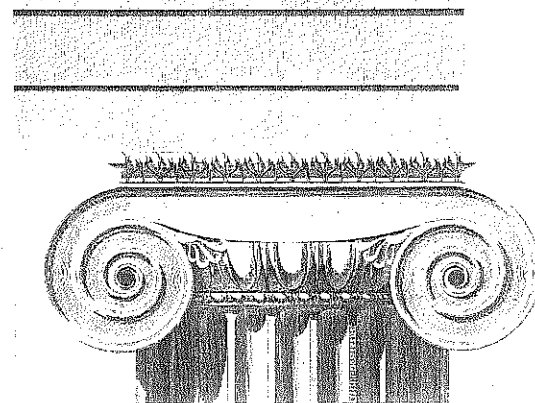
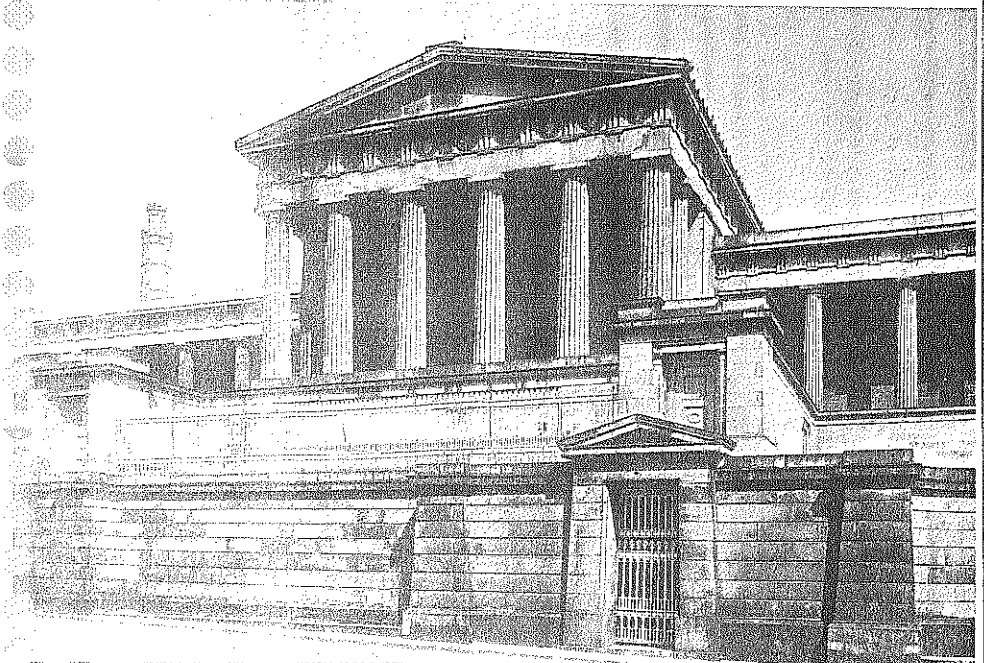
99



100

A mitades del siglo XVIII la curiosidad por lo primitivo condujo a la investigación de monumentos griegos. Aunque al principio fueron considerados como crudos prototipos del romano, pronto se admitió su elaboración formal y la mayor "pureza" de su perfil. **100.** En 1784 el Partenón ofrecía todavía detalles suficientemente precisos. **101.** Hacia 1825, época de la edificación del High School de Edinburgo por Thomas Hamilton, los templos dóricos de la Acrópolis se habían convertido en los modelos favoritos de innumerables edificios públicos en Inglaterra y Escocia.

101

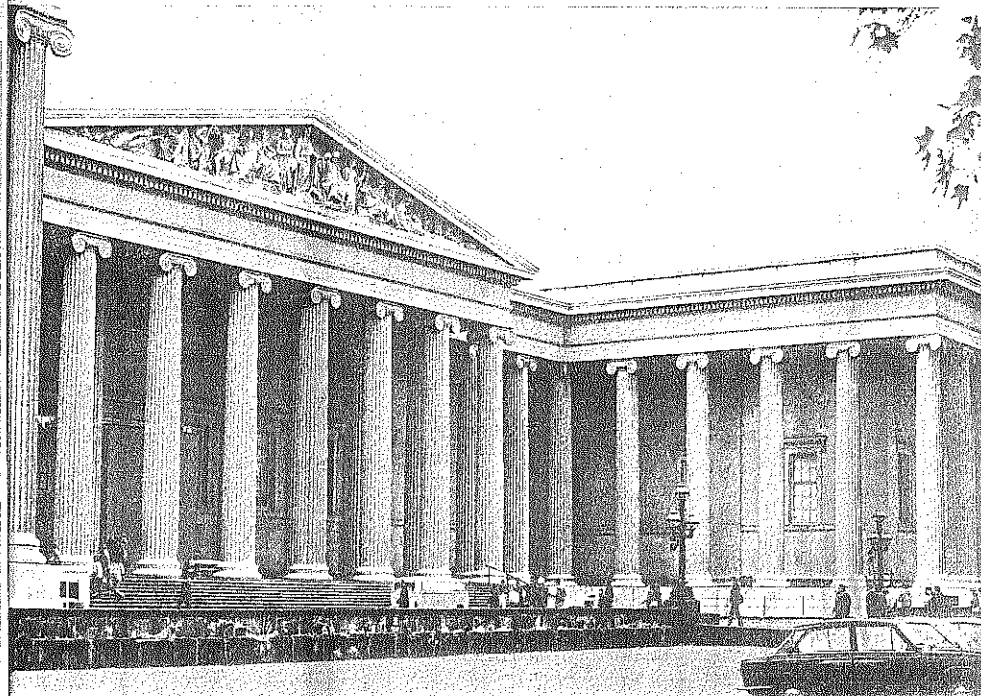


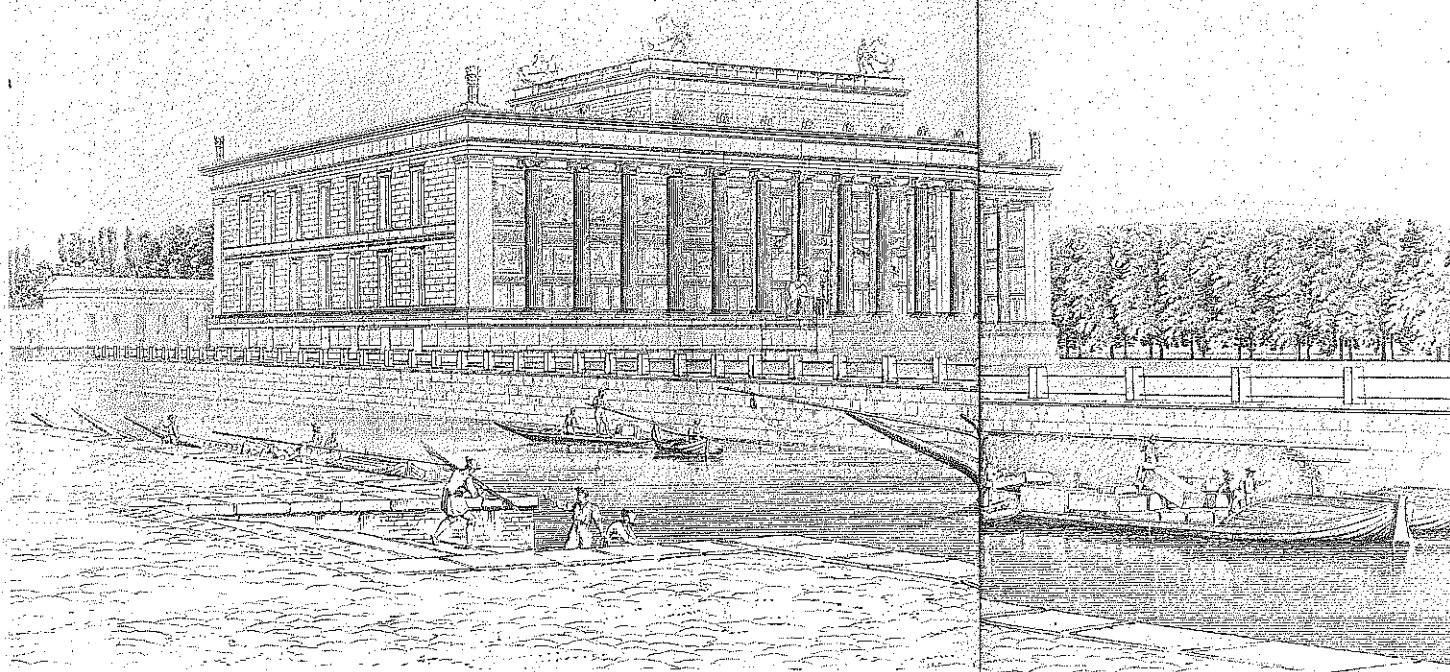
102

### De vuelta al griego

**102, 103.** Para las columnas de 14 metros del Museo Británico, iniciado en 1844, Sir Robert Smirke se sirvió de las investigaciones que se publicaron de la Sociedad de Dilettantes del Asia Menor. Aquí usó los mismos capiteles jónicos del templo de Atenea Polias, en Priene.

103





104

105

### Sencillez antigua

En los últimos grandes monumentos del neoclasicismo vemos una asociación de siluetas geométricas sencillas con un detalle arqueológico puro. **104.** El Museo Altes, Berlín, 1824-1828, de Schinkel presenta una fachada en forma de columnata abierta con diecinueve aberturas no moduladas excepto cuando los estribos adoptan tranquilamente su posición. La sólida masa del recinto central se alza en evidente contraste. **105.** Una disposición análoga puede verse en los elementos principales del St George's Hall, Liverpool, iniciado por Harvey Lonsdale Elmes en 1838.



## 6. Lo clásico en lo moderno

En los últimos cincuenta años han cambiado completamente los hábitos arquitectónicos del mundo. Dentro de ese período y en pleno corazón del proceso de cambio encontramos lo que se ha dado en llamar Movimiento Moderno de la arquitectura. Este movimiento se origina en la década anterior a 1914 y llega a su apogeo de vigor creativo en los últimos años veinte. Tras la Segunda Guerra Mundial deja de moverse, y no porque la guerra lo matara, sino porque la guerra había hecho inevitable su aceptación universal. Sus efectos se propagan más y más con impulso indeclinable, y hoy no hay rincón del mundo industrializado en el que los altos y satinados bloques, las perspectivas de hormigón, los rectángulos repetidos hasta el infinito no sean típicos y familiares. Hoy es casi inimaginable que uno se cambie de acera para admirar mejor un edificio del género que hace treinta años nos hacía recorrer media Europa con excitada curiosidad para verlo, fotografiarlo y escribir sobre él de vuelta a casa.

Tal es la revolución arquitectónica de nuestro siglo. Una revolución total, en mi opinión. Las modas forman remolinos sobre la superficie de las cosas; las brillantes realizaciones individuales, espectaculares anillos. Pero la revolución ya está hecha, y pasada. Las cuestiones referentes a la forma arquitectónica tienden a remitir, a dejar paso a cuestiones referentes a la tecnología y la

industrialización, a la planificación y la producción en serie para satisfacer las necesidades sociales... cuestiones más de construcción que de arquitectura; y hasta se empieza a discutir si la arquitectura conservará su estatuto tradicional por mucho tiempo, o por el contrario se disolverá en una íntima unión con el urbanismo, la mecánica de la construcción y el diseño industrial.

Y no hay por qué lamentarse. De hecho, hay buenas razones para esperar que esta transformación suponga el pleno advenimiento de un nuevo entorno de factura humana, algo que se viene prediciendo desde hace tiempo. La única razón de que mencione estas cosas aquí es la de hacer, contra este arrollador telón de fondo, una inocente pregunta: ¿Dónde está ahora el lenguaje clásico de la arquitectura?

Evidentemente, no está aquí, ¿verdad? ¿Qué sentido tiene entonces hacer esa pregunta? Bueno, permítanme que haga otra: ¿Qué es la arquitectura moderna? Ustedes pueden responder, si quieren, con algunos lugares comunes sobre la forma y la función. Pero con eso no responderán a nada realmente; y si quieren describir de veras lo que es la arquitectura moderna tendrán que describir los logros de innovadores concretos, sus relaciones en el tiempo y el espacio y su progresivo perturbar la tendencia general de la teoría y la práctica de la arquitectura. Las raíces de la arquitectura moderna están en las doctrinas y las realizaciones de esos líderes, doctrinas y realizaciones que a su vez están estrechamente ligadas a sus reacciones ante las tradiciones clásicas de su propio siglo y de los anteriores, su adhesión y su alejamiento de ellas. Y no sólo eso, sino que dentro de esas tradiciones consecutivas hay ya precedentes persistentes de lo moderno, desde mediados del siglo XVIII en adelante. En suma, una comprensión exacta de eso que tan vagamente y tan a la ligera llamamos moderno sólo es posible a través de una comprensión de sus antepasados

clásicos, y es esta función del lenguaje clásico la que quiero poner ahora ante ustedes.

Recordarán que en mi última charla dije algo de la filosofía arquitectónica del abate Laugier, el hombre que puso ante el mundo la imagen de la cabaña primitiva o «choza rústica» como fuente última de toda belleza arquitectónica. Esta imagen era bastante singular: consistía simplemente en cuatro troncos de árbol con unas ramas colocadas de través como vigas y otras ramas como cabios; no había muros. Como semejante edificio no le serviría a nadie para nada, por muy primitivo que fuese, se suponía que sólo había existido en la imaginación de Laugier. Tenía tan poco fundamento arqueológico como el «noble salvaje» de Rousseau (que entró en el escenario literario unos años después). En realidad, se trataba de un diagrama simbólico cuya finalidad era recordarnos que detrás de Roma, detrás de Grecia, había un *principio* que era, por así decir, la esencia pura de la arquitectura.

Esto tenía unas implicaciones que no creo captase el propio Laugier y que hasta mucho tiempo después no han salido totalmente a la luz. Si la cabaña primitiva era arquitectura «pura», ¿quería decir esto que suponía una solución cien por cien eficiente a un problema concreto de cobijo? Evidentemente, no. ¿O quería decir que la arquitectura «pura» se limitaba a las columnas, las vigas y los cabios? Esta parece haber sido la intención de Laugier y en este sentido su cabaña primitiva no era más que una reducción a los términos más simples posibles de la forma del templo clásico, y por tanto una formulación que seguía situándose en el seno del lenguaje clásico de la arquitectura. Por otro lado, ya lleva consigo el germen de lo *racional*: la columna como simple poste cilíndrico; el frontón como mero triángulo construido; de hecho, llevaba en sí el germen de una arquitectura desprovista de todas las expresiones plásticas y decorativas y que (una vez pulidos un poco los troncos de

árbol) sería exclusivamente una cuestión de sólida geometría. Pero seguía siendo arquitectura.

Esta arquitectura vio la luz —o casi— a finales del siglo XVIII. Tenía implicaciones bastante utopistas y una de sus manifestaciones más sorprendentes fue la ciudad ideal concebida, diseñada y nunca realizada por el arquitecto francés Ledoux, aunque fue publicada en 1805. Es una ciudad de ensueño para una sociedad de ensueño, y comprende algunos proyectos tan sorprendentes en su finalidad como en su forma. Uno de ellos, es un centro para la educación sexual de los adolescentes —empresa muy noble, dicho sea entre paréntesis— con un complicado programa que no hace al caso en este momento. Observemos su geometría: una disposición compleja pero armoniosa de masas bellamente relacionadas con el paisaje. Inevitablemente, uno recuerda la definición de arquitectura que daba Le Corbusier en 1921: «juego de volúmenes, dispuestos con maestría y soberbia exactitud bajo la luz». También Le Corbusier proyectó una ciudad ideal —su Ville Radieuse— y no debe extrañarnos que en los años veinte un teórico de la arquitectura pensara que merecía la pena escribir un libro sobre las analogías existentes entre las dos utopías, la de Ledoux y la de Le Corbusier. Con esto no quiero decir que Ledoux influyera sobre Le Corbusier. Hasta donde yo sé, no ocurrió tal cosa.

La afición de Ledoux a ver los edificios como agregados de formas geométricas simples fue compartida por otros arquitectos contemporáneos y algo posteriores, por ejemplo, el alemán Karl Friedrich Schinkel en su Altes Museum de Berlín. Las formas son muy sencillas pero enormemente efectivas. Consisten principalmente en una masa rectangular, uno de cuyos lados es una pantalla transparente de columnas. Aparecen contra el fondo de un muro interior, pero detrás de este muro, en el centro, se alza la forma cúbica de la sala central del museo. Estamos realmente ante una

combinación tridimensional muy sencilla pero muy vigorosa; a su lado, el British Museum, pese al esplendor de sus columnatas, resulta bastante pobre. Y es que en el British Museum la columnata lo es todo. No hay una sola clave arquitectónica para comprender el edificio que hay detrás. Por lo que respecta al espectador que lo observa desde fuera, ese edificio sobra.

Aunque he subrayado la importancia de la geometría de los sólidos puros tanto en los diseños de Ledoux como en el museo de Schinkel, seguramente no se les habrá escapado que en ambos están presentes los órdenes arquitectónicos: en el diseño de Ledoux, como pórtico griego que controla las líneas principales del edificio desde uno de los extremos y encuentra un eco en la columnata semicircular del otro extremo; en el museo, como espectacular columnata bellamente detallada y cuya importancia formal es muy grande para todo el diseño. El lenguaje de la arquitectura clásica está todavía vivo, y los órdenes no sólo están presentes sino que controlan el conjunto. Aunque pueda pareceros que estamos ya en el umbral de la arquitectura moderna, llevaría mucho tiempo aún cruzar ese umbral. Habría de transcurrir antes la mayor parte del siglo XIX y un buen trecho del XX.

El siglo XIX se preocupó mucho —demasiado— de los estilos históricos. Se construían constantemente edificios clásicos pero siempre mirando hacia atrás, y no sólo a Grecia y Roma, sino a casi todas las fases del desarrollo clásico, utilizando el pasado como gloriosa cantera de ideas. C. R. Cockerell, en su Ashmolean Museum de Oxford, que ya hemos comentado, entretejió en su diseño ornamentos sacados de los templos griegos, una distribución de columnas propia de un arco de triunfo romano, una cornisa de Vignola y elementos extraídos de fuentes tan dispares como el manierismo florentino y Nicholas Hawksmoor. De modo similar, el Palacio de la Opera de París, cons-

fig. 107

fig. 104

fig. 63

fig. 114

truido por Charles Garnier veinte años después que el Ashmolean, contiene una idea básica de Bramante, la columnata del Louvre —que sufre la intromisión de un orden auxiliar, según el principio capitolino de Miguel Ángel—, algunas partes del primer Louvre y un ático romano. Los diseñadores clásicos daban vueltas y vueltas alrededor de los logros del pasado en busca de cosas susceptibles de imitarse de un modo diferente o en combinaciones diferentes.

Entretanto, el pensamiento vivaz y progresivo de la época de Laugier evolucionaba por derroteros bastante extraños, al menos a primera vista. Los franceses, por muy clásicas que fueran sus convicciones, nunca podían ignorar por completo el hecho de que algunos de los edificios más audaces, poderosos e inteligentes que jamás se habían construido eran las catedrales medievales que se alzaban en su propio suelo. Los franceses, al contrario que los ingleses, nunca habían renunciado por completo a su nostálgica y algo chovinista veneración por el gótico; lo admiraban como obra maestra de la ingeniería. Y con una admiración así hacia la economía estructural y la perfección de las iglesias abovedadas, era quizá inevitable que la idea y la búsqueda de una arquitectura racional se desplazase del interés por la antigüedad clásica al interés por la Edad Media. En cualquier caso, lo cierto es que el mejor teórico francés del siglo XIX, Eugène Viollet-le-Duc, se pasó la mayor parte de su vida interpretando la arquitectura gótica como un modo totalmente racional de construir y después, en sus conferencias, desafió al mundo moderno a crear una arquitectura moderna a base de hierro y vidrio, además de madera y mampostería, una arquitectura tan económica y racional como la gótica. Su reto fue recogido de diversas maneras. El Art Nouveau experimental de los años 1890 contiene varios intentos de respuesta a los problemas que planteó. Pero la verdad es que ninguno dio resultado; eran demasiado rebuscados y oían demasiado a estudio. Las res-

puestas reales vendrían después, y no de una ingeniosa pero bastante precaria filosofía de lo gótico, sino de la tradición clásica que toda Europa llevaba largo tiempo compartiendo con la Antigüedad.

La historia de lo que supongo se seguirá llamando siempre el «Movimiento Moderno» de la arquitectura se ha escrito ya varias veces y probablemente se reescribirá muchas más. Mi única tarea respecto a esta compleja parte de la historia es mostrar cómo y en qué grado participó en ese movimiento el lenguaje clásico, tema de nuestras charlas, así como el efecto que tuvo y hasta qué punto ha persistido este efecto. La manera más directa de hacerlo es irse derecho a la obra de dos grandes pioneros de la primera generación de modernos: el alemán Peter Behrens, nacido en 1868, y el francés Auguste Perret, nacido en 1873.

Peter Behrens, que empezó como pintor, era uno de los dirigentes del movimiento alemán de artes y oficios de principios de siglo. El gran cártel de la electricidad, A.E.G., le nombró arquitecto y asesor artístico de la firma, y en 1908 le encargó el proyecto de una nave de montaje de turbinas para su factoría de Berlín. Behrens se enfrentó aquí al problema de diseñar un edificio cuya finalidad era estrictamente industrial pero que al mismo tiempo debía dar a la compañía el «prestigio» que ésta esperaba conseguir al confiárselo a su arquitecto. Es muy típico de la mentalidad alemana del momento el hecho de que Behrens volviese su mirada al neoclasicismo alemán y a la época de Karl-Friedrich Schinkel, cuyo museo berlinés acabamos de comentar. La nave de turbinas es realmente un edificio neoclásico diseñado siguiendo las líneas generales de un templo, pero con todos sus signos y símbolos estilísticos eliminados o cambiados. Quizá recuerden de mi última charla que Sir John Soane había hecho algo parecido más de cien años antes. Y en cierto sentido Behrens no se mostró en 1908 mucho más avanzado que Soane

en 1811 (en Dulwich), salvo en una cosa: Soane plasmó su estilo con materiales tradicionales y (hasta donde él podía imaginar) inmutables; en cambio Behrens tenía que recoger el reto de las estructuras de acero, material que, aunque su dictadura económica no había sido aceptada todavía, pronto pondría a los arquitectos fuera de combate. Por eso en la nave de turbinas, la columnata clásica está representada por esos soportes verticales y sin modulaciones de los flancos del edificio, soportes que son en realidad columnas de acero. El pórtico del templo se ha contraído hasta quedar reducido a un gran ventanal bajo un «frontón» que no es triangular sino multiangular para ajustarse a la estructura de la cubierta. En las esquinas, muros lisos con líneas horizontales que parecen un vestigio del almohadillado. Nada de esto «contaría» tan espléndidamente si Behrens no hubiese recurrido al artificio de inclinar los muros para que su ángulo coincidiera con el de los ventanales de los lados. No sé hasta qué punto se trata de un artificio puramente estético, pero desde luego da relieve y sombras a los aleros de la cubierta justo en el mismo lugar en que un templo tendría el relieve y las sombras de la cornisa.

La fábrica de turbinas es una gran realización pero no de un género susceptible de repetirse muchas veces. El reto del acero tenía que ser recogido de un modo más directo y económico, y fue Walter Gropius, discípulo de Behrens, quien dio el paso siguiente alejándose un buen trecho del modelo neoclásico pero sin perder la integridad estética ni el sentido clásico de la simetría y el orden. Los edificios industriales que construyó Gropius en la primera preguerra son, como los de Behrens, monumentos clave del Movimiento Moderno.

Pasemos ahora de Behrens y su discípulo Gropius al francés Auguste Perret. Se trata de un diseñador totalmente distinto. Perret ni necesitaba ni deseaba volver la vista al neoclasicismo de principios del siglo XIX; como buen francés, sentía

correr por sus venas la tradición aún viva del diseño clásico que se enseñaba en la École des Beaux Arts, tradición cuyo edificio más representativo es, a mi juicio, la Opera de París. Si miran primero la Opera y después el edificio de Perret para la Marina de Guerra, seguramente apreciarán cierta conexión. El edificio de Perret es todo de hormigón armado y está completamente desprovisto de ornamentaciones. Pero está concebido en términos de «órdenes»: un orden principal que parte del suelo y llega hasta algo parecido a un arquitrabe y una cornisa; y el espectro de un orden secundario cuyo entablamento comienza justo encima de los dinteles de las ventanas de la primera planta. Este edificio tiene casi tanto «relieve» y tanta variedad de ritmo como la Opera, sólo que no tiene molduras ni tallas.

En estos edificios de dos maestros del Movimiento Moderno tenemos dos declaraciones referentes a la posible interpretación del lenguaje clásico en términos de acero (Behrens) y de hormigón armado (Perret). Edificios como éstos reclamaban en su tiempo una nueva libertad, irrelacionada con órdenes concretos, pero estrechamente relacionada todavía con los ritmos y la disposición general de la arquitectura clásica. No había razón alguna para que esta especie de clasicismo diagramático no prevaleciera indefinidamente como medio de expresión de las nuevas construcciones, y de hecho muchos edificios se siguen construyendo con técnicas expresivas muy próximas a las utilizadas por Perret en los años veinte. Pero las cosas ocurrieron de otro modo, debido principalmente al genio creador de otro hombre, Le Corbusier, la mente más inventiva de la arquitectura de nuestro tiempo y también, aunque parezca paradójico, una de las más clásicas.

Le Corbusier nació en 1887. En 1908 y 1909 trabajó algún tiempo en el despacho de Perret en París; entre 1910 y 1911 pasó algunos meses en Alemania con Behrens. Su primera casa, cons-

fig. 117

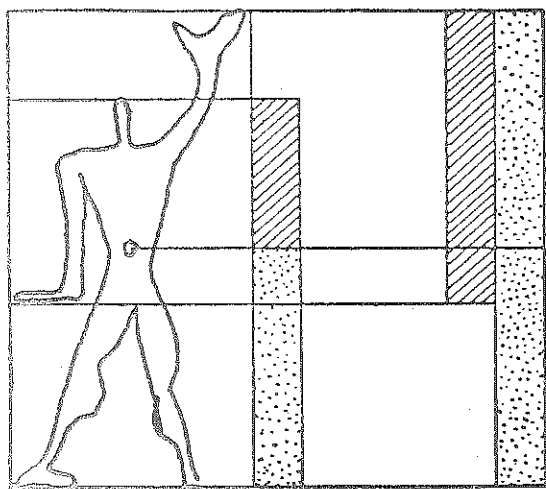
truida en Suiza durante la Primera Guerra Mundial, mostraba las influencias de estos maestros, especialmente la de Perret. Después de la guerra se dedicó a la pintura y participó, junto con Amédée Ozenfant, en un movimiento al que llamaron Purismo y cuyo objetivo era aplicar la disciplina matemática al cubismo, cuya desintegración consideraban inminente. En 1920, Le Corbusier empezó a escribir... sobre arquitectura. En 1923 se publicó en forma de libro una antología de sus artículos: la famosa *Vers une Architecture* («Hacia una Arquitectura»), que es probablemente el libro sobre arquitectura más leído e influyente de nuestro tiempo.

La mejor forma de resumir en pocas palabras los logros arquitectónicos de Le Corbusier sería decir que revolucionó completamente la arquitectura moderna, que la puso cabeza abajo. Se encontró con hombres como Behrens y Perret que intentaban dominar el caos de la ingeniería empírica y la construcción industrial disciplinándolas en un entramado de diseño clásico. Le Corbusier desechó este entramado y dejó que las formas industriales hablaran su propio lenguaje, a menudo extravagante; pero ejerció un control más formidable y eficaz que el de los órdenes simbólicos de Behrens y Perret mediante la aplicación de lo que llamó «tracés regulateurs», o líneas de control. Al hacerlo, Le Corbusier reasumía un género de control que nunca se había olvidado por completo pero que pertenece esencialmente al Renacimiento y fue un factor fundamental de las obras de Alberti y Palladio.

En la base de este control está la convicción de que en la arquitectura sólo pueden garantizarse unas relaciones armoniosas cuando las formas de las habitaciones, los huecos de los muros y en realidad todos los elementos de un edificio se ajustan a ciertas relaciones numéricas que guardan una vinculación constante con todas las demás del edificio. Dudo mucho que los sistemas racionales de este tipo produzcan efectos que el

ojo y la mente puedan aprehender conscientemente. Me da la impresión de que la razón de ser fundamental de estos sistemas es simplemente que sus usuarios (que son principalmente sus propios autores) los necesitan; que hay cierta clase de mentes, extraordinariamente fértiles e inventivas, que necesitan la disciplina rígida e inexorable de tales sistemas para corregir la invención y estimularla al mismo tiempo. Y la suerte corrida en general por estos sistemas parece corroborar esto que digo. En efecto, rara vez sobreviven a sus autores y usuarios, y la siguiente personalidad genial inventa el suyo. Sin embargo, esto no disminuye en nada su importancia.

En la primera charla de esta serie dije que «la finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes». Quizá la palabra «demostrable» no debiera ir tan estrechamente ligada a «siempre». No obstante, una armonía demostrable —es decir, una armonía que es resultado de un código específico al que siempre es posible referirse— es algo absolutamente acorde con la naturaleza del clasicismo y se sitúa muy cerca del uso de los órdenes, que en sí mismos son demostraciones de una composición armoniosa. La demostración de lo armonioso ha sido siempre extremadamente importante para Le Corbusier. Incluso los planos que publicó de su primera casa estilo Perret (1916) presentaba los «tracés regulateurs» dibujados en los alzados. El Manifiesto Purista apunta en la misma dirección y todo un capítulo de *Vers une Architecture* se ocupa —bastante superficialmente, por cierto— de los «tracés». Pero hasta los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier no creó el sistema que ha aplicado a su obra desde entonces, el sistema que él mismo llamó «Modulor». «Modulor» es una palabra derivada de «módulo» (es decir, unidad de medida) y «section d'or» o sección áurea, es decir, la división de un segmento en dos partes de modo que la mayor sea al segmento lo que la menor a la mayor. El Modulor es un sistema de no-



106. Diagrama de Le Corbusier para ilustrar su concepto del "Modulor".

tación espacial basado en este absoluto geométrico y constituye una «gama» de dimensiones. El intervalo medio de la gama está relacionado con las dimensiones del cuerpo humano; el intervalo inferior se mantiene en un orden de magnitud propio de los instrumentos de precisión, y el superior se sitúa a la escala de las vastas empresas urbanísticas.

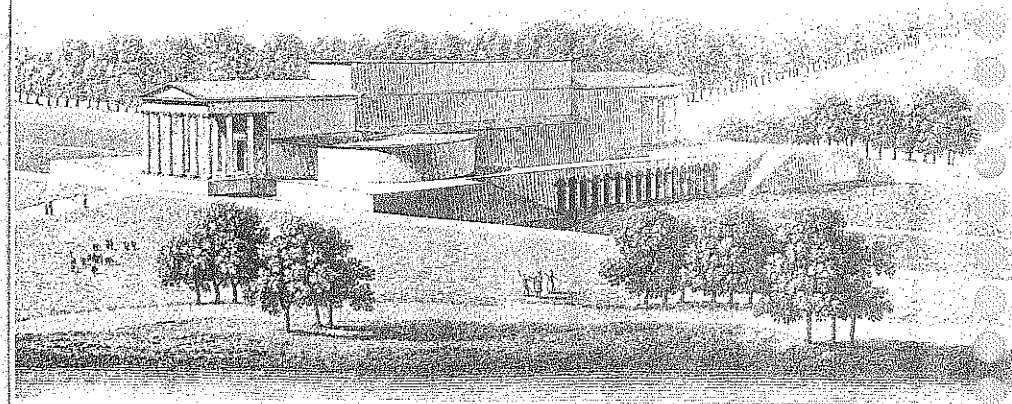
Le Corbusier tenía enormes pretensiones para su Modulor; aseguraba que su sistema, si se adoptaba ampliamente, podría resolver muchos problemas de estandarización de la industria y promover la armonía en todo nuestro entorno físico. Quizá fuese cierto, pero la realidad es que, desde su publicación en 1950, ha disminuido mucho el interés que despertó en un principio y yo me siento inclinado a pensar que en este caso, como en tantos otros, la importancia real del asunto está únicamente en que forma parte del bagaje mental de su autor, en que le permitió embarcarse en proyectos tan originales, por ejemplo, como su capilla de Ronchamp (un edificio de formas tan libres que es prácticamente una escultura abstracta) sin per-

der la confianza en su completo dominio de los procedimientos racionales.

En cuanto a la penetración de la esencia clásica en el Movimiento Moderno, ya es hora de contestar a la pregunta: ¿Qué ha sucedido con el lenguaje? La opinión generalmente aceptada es que el Movimiento Moderno lo anuló; lo cual no está muy lejos de la realidad. Una de las más fervientes creencias de los modernistas, formulada en Viena en los exuberantes años noventa, era que toda ornamentación resultaba viciosa. La arquitectura de la nueva época la dejaría de lado; los edificios del futuro atraerían la atención por su disposición armónica o por todo aquello que fuese necesario para su construcción y funciones, ni más ni menos. Esta despiadada disciplina fue tremendamente importante en su tiempo, y aún sigue siendo un aspecto del modernismo que nadie podrá tachar de manía puritana anticuada. Aunque también ejerció un efecto secundario devastador: el daño infligido a la imagen de la arquitectura moderna en la mente pública. Si al principio la opinión pública consideró la arquitectura moderna como algo frío y desprovisto de interés, fue triste descubrir que, a medida que el producto se multiplicaba, la opinión lo tenía por más frío y menos interesante y, con el transcurso de los años, como algo horripilante. Las intenciones humanas de la corriente modernista no llegaron al corazón de nadie. Para el público, excepto para una minoría informada, la arquitectura no comunicaba otra cosa que aburrimiento.

Ahora, en los 1980, se ha puesto de moda declarar muerto el Movimiento Moderno. Como declaración sería, esto podría ser discutible, pero no deja de ser una idea interesante, quizá la primera nueva idea realmente alentadora desde que éste nació. De cualquier modo, se trata de una corriente liberadora, que invita de nuevo a discutir el lenguaje arquitectónico, que da sentido al intento de definir la naturaleza y valor del ornamen-

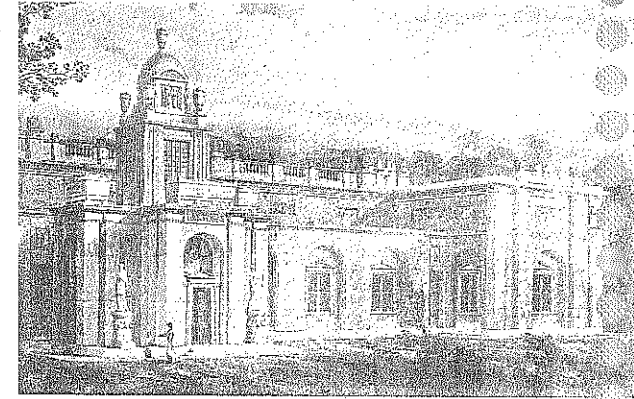
to, y a cuestionar la arquitectura como vehículo de sentido social. De estas especulaciones, el lenguaje clásico de la arquitectura no podrá quedar nunca ausente. Su entendimiento seguirá siendo seguramente uno de los más potentes elementos del pensamiento arquitectónico.



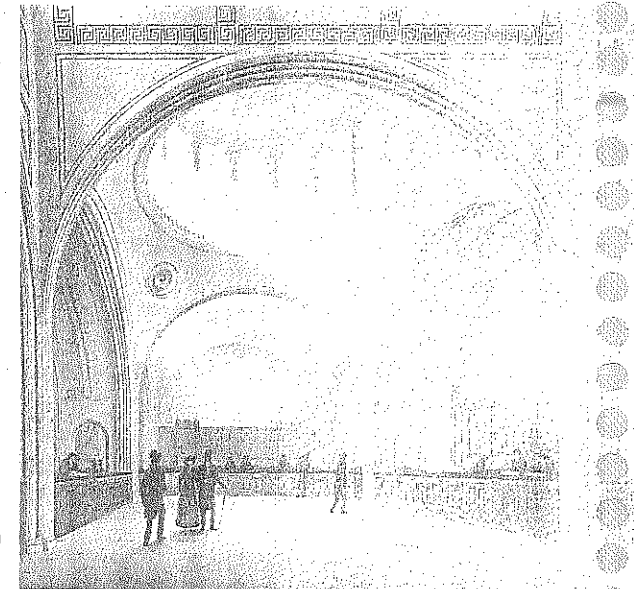
107

### Sencillez moderna

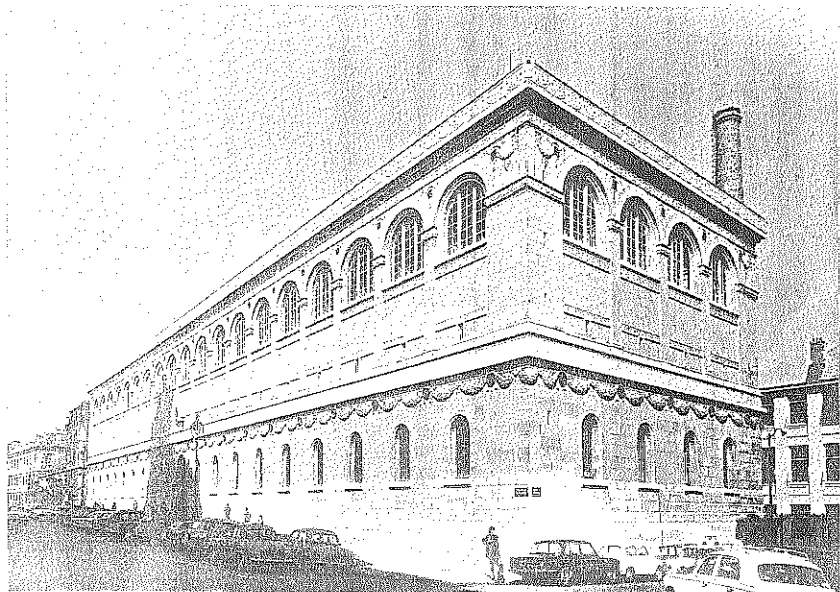
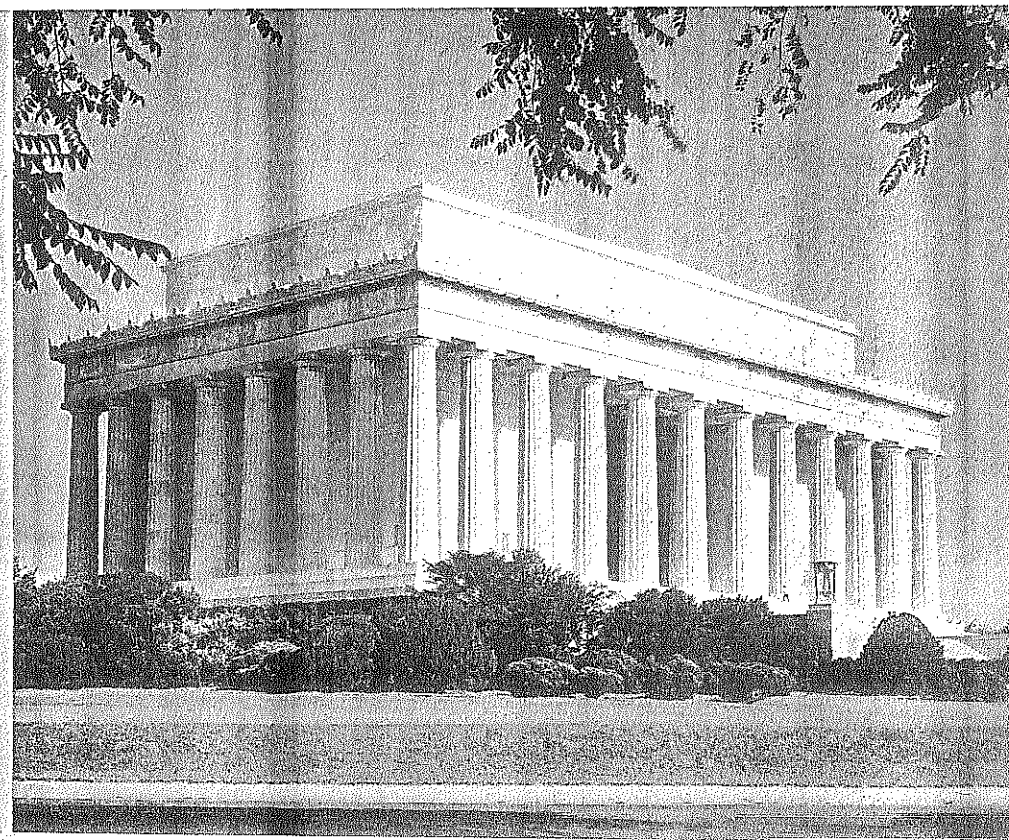
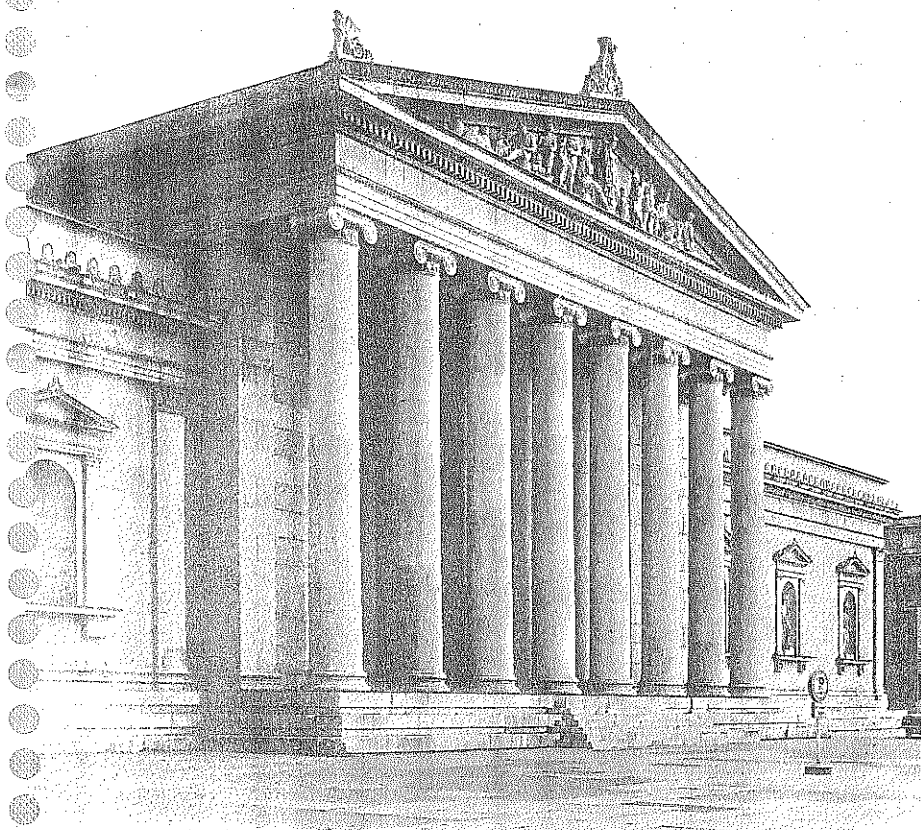
La sencillez en las formas, como exponente de nobleza primitiva, incidió rápidamente en el radicalismo arquitectónico. **107.** La simple geometría del "Oikema", la ciudad ideal de Ledoux, 1785, es un esquema revolucionario, aunque con cierto acatamiento a la arqueología en sus pórticos. **108.** El estilo personal de Soane prescinde de expresiones gramaticales antiguas, pero ofrece equivalentes "primitivos" en forma de simples pilastras de ladrillo y de superficies grabadas tal como puede apreciarse aquí en la Dulwich Art Gallery, 1811, con el mausoleo de su fundador. **109.** El hall del Banco de Inglaterra, de Soane, fue casi la última expresión en la reducción de conceptos clásicos a limpias combinaciones de luces, superficies y espacio; la Oficina Colonial, 1818.



108



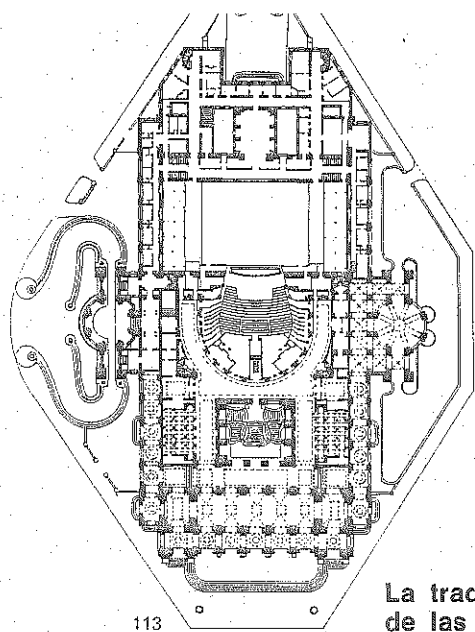
109



### El neoclasicismo continuó

112

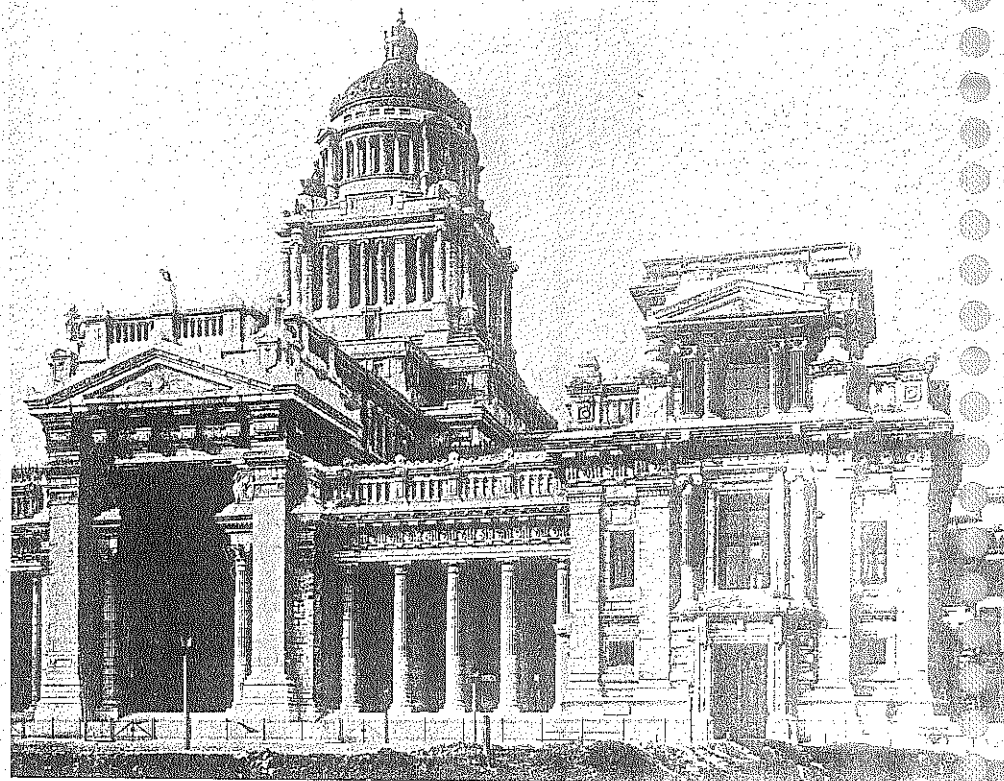
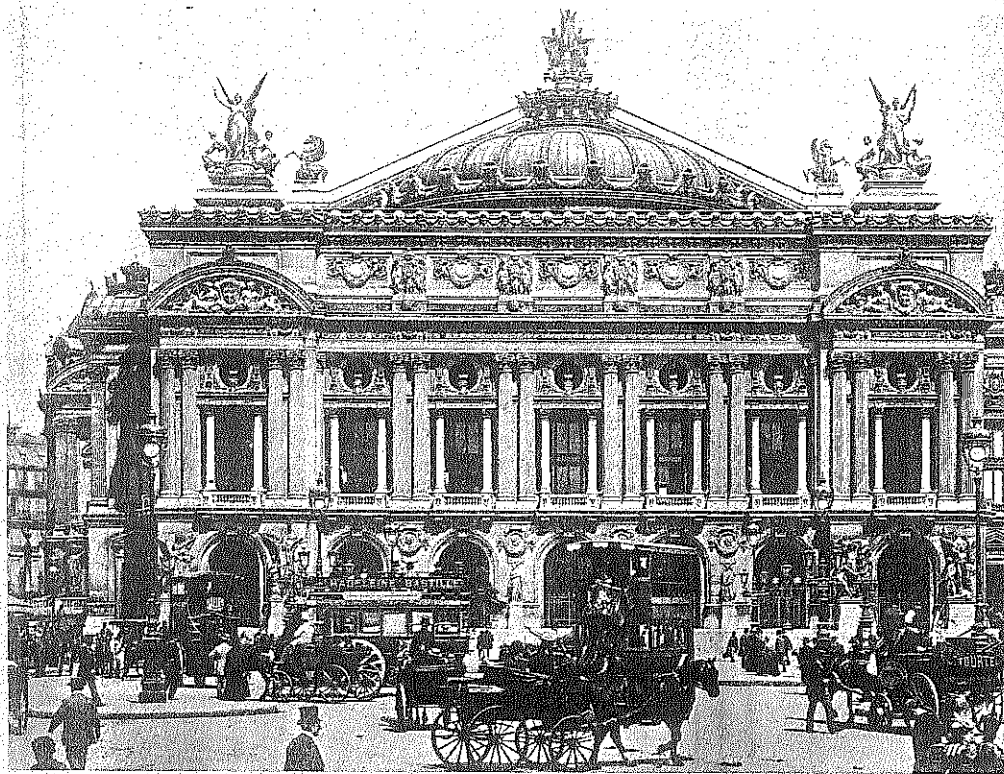
El neoclasicismo tuvo una larga vida. Las tormentas del romanticismo del siglo XIX pasaron sin destruirlo, y su estilo resurgió literalmente y con todo su peso en el siglo XX en América. 110. En Munich, Leo von Klenze creó el Königsplatz, una composición urbana griega de libre expresión consistente en un Propileo y museos de pintura y escultura. El Glyptothek visible aquí fue iniciado en 1816. 111. En Francia, Henri Labrouste dio un nuevo giro al proceso con su Biblioteca de Sainte Geneviève, 1840-1850. El edificio no tiene órdenes, pero en él se aplican los recursos del lenguaje clásico para producir un edificio no sólo funcional sino simbólico de sus funciones; dentro de la cubierta de piedra, su estructura es principalmente de hierro, de elegancia pompeyana. 112. El Lincoln Memorial, Washington, de Henry Bacon, muestra un neoclasicismo todavía no agotado en 1917.



113

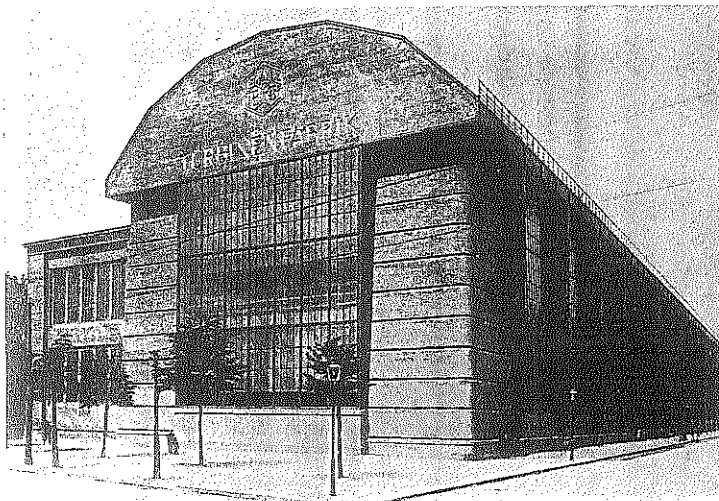
La tradición  
de las Bellas Artes

114

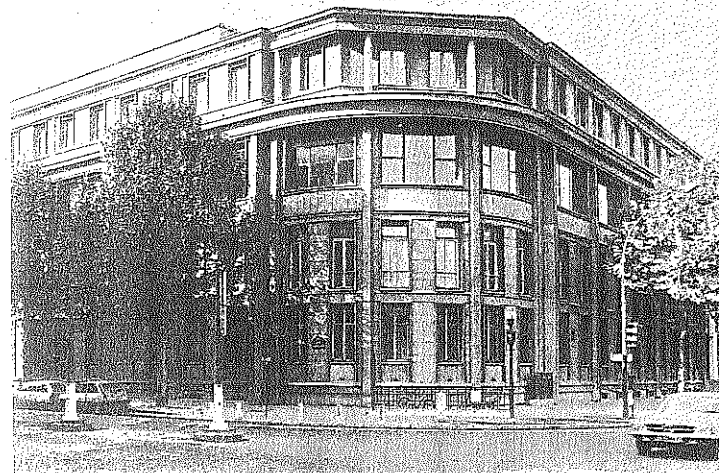


115

La Escuela de las Bellas Artes, centro dominante de la educación arquitectónica en Europa desde 1819 a 1914, promovió una filosofía arquitectónica que se extendió por todo el mundo. Fue ésta la filosofía del *piano*. El trazado horizontal de un edificio fue considerado no sólo como la clave de su eficacia sino como generador de su efecto artístico total. 113. El plano de la Opera de París, de Charles Garnier, no sólo está bien concebido sino que forma una bella trama sobre el papel. 114. La expresión externa de la Opera es más bien ecléctica dentro de los límites de la tradición clásica europea; en ella se rinde tributo a los pabellones y columnatas del Louvre de Lescot y a los palacios capitolinos de Miguel Ángel; la ornamentación es exuberante e ingeniosa. 115. El Palacio sobre un plano no menos conseguido que el de Garnier, pero su expresión exterior es toda una anomalía; seguramente una caracterización del propósito del edificio.



116



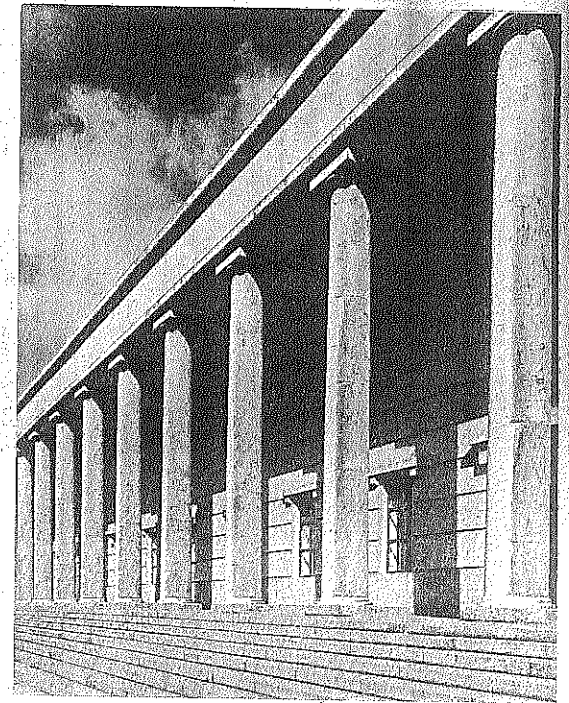
117

De una manera o de otra los maestros innovadores del siglo XX han aceptado el lenguaje clásico, aunque con invariable exclusión de los órdenes y de sus atributos convencionales. Con la desaparición de los órdenes, la historia del lenguaje clásico, tal como la hemos definido, toca a su fin. 116. La fábrica de turbinas de la AEG en Berlín, edificio innovador de 1908 por Peter Behrens, refleja todavía la imagen del templo con sus frontones, columnatas y almohadillado. 117. En el edificio de Construcciones Navales, 1929, de Auguste Perret, se aplica el artificio de combinar órdenes primarios y secundarios, aunque estos "órdenes" estén expresados sólo de un modo implícito.

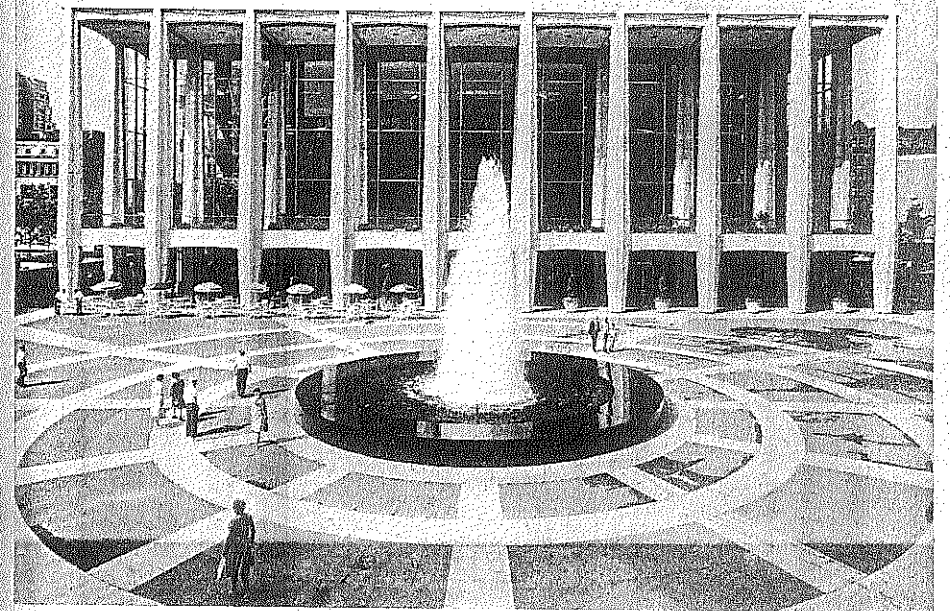
### Lo clásico en lo moderno

118. La Haus der Kunst, en Munich, 1937, representa el abandono nazi del Movimiento Moderno en una muestra de neoclasicismo, negativo y frío. 119. Por último, el Philharmonic Hall del Lincoln Center, Nueva York, de Max Abramovitz, 1962, es un ejemplo del tipo de edificio en donde un sentido residual por el ritmo clásico y las proporciones emergen con sensibilidad moderna.

119



118



# Glosario

**Ábaco:** Parte superior de cualquier capitel, como si fuera una tabla cuadrada colocada sobre el capitel para soportar el arquitrabe (fig. 129).

**Acanto:** Versión muy convencional de las hojas de la planta del mismo nombre que decora los capiteles corintios y compuestos.



120. Hoja natural de acanto.



121. Acanto estilizado.

**Acróteras:** Pequeños pedestales (originalmente para sostener esculturas pero a menudo sin ellas) de las extremidades y el vértice de un frontón (fig. 131).

**Almohadillado:** Aparejo de sillería (o imitación del mismo) en el que las juntas de los sillares se recalcan deliberadamente mediante rehundidos o biseles, o en el que la piedra aparece sin pulir o labrada de tal modo que se obtiene un acusado efecto textural.

**Antipróstilo:** Véase *Templo*.

**Anta:** Equivalente a *pilastra*. Se aplica casi siempre a la arquitectura griega, donde el capitel del anta es diferente del de las columnas del edificio (fig. 132).

**Archivolta:** Conjunto de molduras y ornamentación del frente de un arco.

**Areóstilo:** Véase *Intercolumnio*.

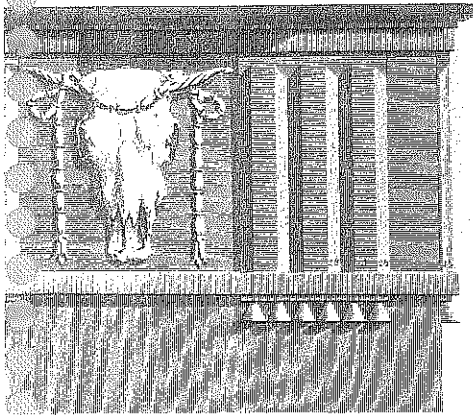
**Arquitrabe:** División inferior de las tres primarias del entablamento. El término se aplica en sentido lato a toda moldura que rodea una puerta o ventana, molduras que en realidad imitan frecuentemente el perfil del arquitrabe en sentido estricto (fig. 127).

**Arquitrabe - Cornisa:** Entablamento carente de friso.

**Astrágalo:** Pequeña moldura de perfil circular (fig. 127).

**Ático:** Planta situada sobre el entablamento principal de un edificio y en relación estrictamente arquitectónica con él (como ocurre, por ejemplo, en algunos arcos de triunfo).

**Base (de columna):** Hay tres tipos principales: 1. La base ática, la más común, que se encuentra en todos los órdenes, salvo en el toscano; consta de dos toros separados por una escocia y filetes. 2. La base toscana, que consiste simplemente en un toro y un filete. 3. Un tipo que consiste en dos escocias separadas por dos astrágalos, y con un toro superior y otro inferior. Con diversas variaciones, este tipo es aplicable a los órdenes jónico, corintio y compuesto (fig. 128).



122. Bucráneo.

**Bucráneo:** Cráneo de buey en relieve, utilizado a menudo como motivo ornamental en las metopas del friso dórico.

**Capitel:** Cada uno de los cinco órdenes tiene su propio capitel. El toscano y el dórico-romano son muy parecidos y constan fundamentalmente de un ábaco, un óvolo y, más abajo, un astrágalo; el capitel dórico presenta más variedad de pequeñas molduras que el toscano. El capitel jónico se distingue por las *volutas*, que son los extremos espiraliformes de un elemento intercalado entre el ábaco y el óvolo. Sin embargo, las *volutas* surgen a veces separadas del óvolo. El capitel corintio está decorado con dos hileras de hojas de acanto y unos caulículos tipo helecho que sobresalen por las esquinas del ábaco. El capitel compuesto combina las hojas de acanto corintias con las *volutas* jónicas.

**Cariátides:** Figuras femeninas que soportan un entablamento. El ejemplo más famoso es el Erecteion de Atenas. Vitruvio supuso, cosa poco probable, que representaban cautivas de Caria; de ahí su nombre genérico.

**Caveto:** Moldura cóncava cuyo perfil es usualmente un cuarto de círculo (fig. 128).

**Cima recta:** Moldura cóncava en la parte superior y convexa en la inferior (fig. 127).

**Cima reversa:** Moldura convexa en la parte superior y cóncava en la inferior (fig. 127).

**Consola:** Ménsula en forma de voluta en S y con un extremo más ancho que el otro. La consola tiene muchas aplicaciones, tanto en vertical (por ejemplo, adosada a un muro para sostener un busto) como en horizontal (como parte visible de un cantiléver que sostiene una galería). Las claves de los arcos se modelan a menudo como consolas.

**Contrafuerte:** Macizo de obra adosado a una pared que la refuerza en

los puntos de apoyo de arcos o vigas muy cargadas.

**Cornisa:** División superior de las tres primarias del entablamento. El término se aplica en sentido lato a casi cualquier moldura horizontal que constituya un rasgo decorativo mayor, especialmente a la moldura de la unión del techo con las paredes de una habitación. Estas molduras imitan tradicionalmente los perfiles de las cornisas en sentido estricto (fig. 127).

**Corona:** Parte de una cornisa que sobresale bruscamente respecto a la moldura de lecho.

**Cuarto bocel:** Véase *Óvolo*.

**Decástilo:** Véase *Pórtico*.

**Denticulos:** Pequeños bloques cúbicos y poco separados que constituyen uno de los miembros de la cornisa en los órdenes jónico, corintio, compuesto y, más raramente, dórico (fig. 127).

**Diástilo:** Véase *Intercolumnio*.

**Diptero:** Véase *Templo*.

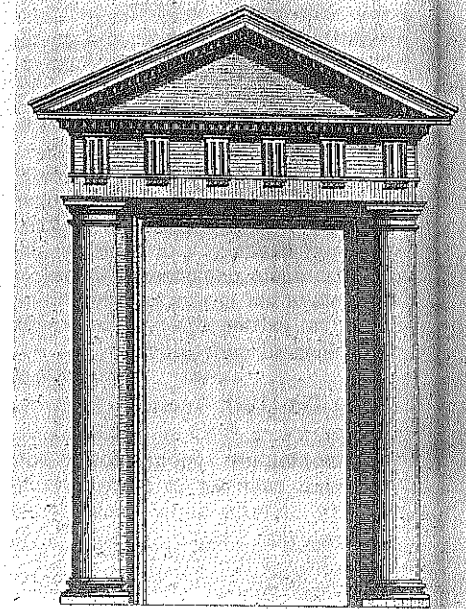
**Distilo in antis:** Composición que presenta dos columnas entre las pilastras o antas.

**Dodecástilo:** Véase *Pórtico*.

**Dovela:** Sillar o ladrillo en forma de cuña que se emplea en la construcción de arcos o bóvedas.

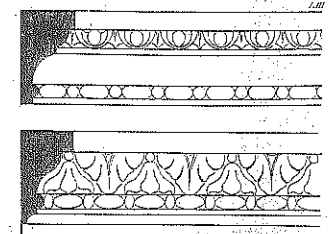
**Edículo:** Estructura arquitectónica de un hueco; consta usualmente de dos columnas que sostienen un entablamento y un frontón.

**Enriquecimientos:** Hay ciertos perfiles tipo a los que suele aplicarse enriquecimientos u ornamentaciones también típicas. Por ejemplo, el óvolo o cuar-



123. Edículo.

to bocel se decora con *ovas* y *dardos*, la cima reversa con *hojas de agua*, el bocel o astrágalo con un *rosario*. Las hojas de laurel o la madreselva son apropiadas para decorar la cima recta, de enriquecimiento menos frecuente. En otros elementos de los órdenes, los enriquecimientos pueden elegirse entre una gama muy amplia.



124. Enriquecimientos: ova y dardo, rosario, hoja acuática.

**Entablamento:** Conjunto de partes ensambladas que sostiene la columna. Originalmente el entablamento se dividía en *arquitraque*, *friso* y *cornisa*. Solamente el *arquitraque* y la *cornisa* presentaban subdivisiones.

**Éntasis:** Ligera convexidad del fuste de una columna. Todas las columnas clásicas son más anchas en la base que en el capitel. La disminución del diámetro suele comenzar a un tercio de la altura por lo que la arista ha de ser curva; existen diversos modos de determinar su convexidad.

**Equino** (fig. 129): Véase *Óvalo*.

**Escocia:** Moldura cóncava con el borde inferior saliente. Se suele intercalar entre los toros de las bases de las columnas (fig. 128).

**Estilóbato:** Gradas que conducen a un pórtico o una columnata (fig. 131).

**Estrías:** Canales verticales, de sección redondeada, que se labran en los fustes de las columnas. No existen en el orden toscano y son optativos en los demás. A veces la parte inferior de las estrías se rellena con elementos cilíndricos; entonces reciben el nombre de estrías funiculadas.

**Estribo:** Obra de fábrica existente entre puertas, ventanas y otros huecos. Los estribos son invariablemente parte de la estructura de sustentación de un edificio. Pueden estar o no combinados con pilastras, medias columnas, columnas a tres cuartos, etc.

**Eústilo:** Véase *Intercolumnio*.

**Faja:** Banda horizontal lisa. Un tipo muy común de *arquitraque* consiste en dos o tres fajas cada una de las cuales sobresale ligeramente respecto a la inferior y a veces está separada de ella por una estrecha moldura (figura 127).

**Fillete:** Estrecha faja horizontal que separa las molduras curvas mayores de una cornisa o una base de columna (fig. 127).

**Friso:** Parte central de las tres originales del entablamento. El friso es esencialmente una banda horizontal lisa intercalada entre las elaboradas fajas de la cornisa superior y el *arquitraque* inferior (que puede estar o no dividido en fajas). El friso dórico presenta normalmente triglifos, mientras que en los restantes órdenes el friso suele reservarse a la decoración esculpida (fig. 127).

**Frontón:** Superficie triangular formada por los aleros inclinados y la línea horizontal de la cornisa de un templo a dos aguas o de otros tipos de edificios clásicos. Los frontones no siempre expresan el remate de un tejado; a menudo son puramente ornamentales incluso a gran escala. A pequeña escala suelen coronar puertas y ventanas. Existen numerosas variedades y distorsiones del frontón clásico, como por ejemplo, el frontón curvo (escarzano) o el "frontón roto", cuyos lados inclinados se interrumpen antes de llegar al ápice (fig. 131).

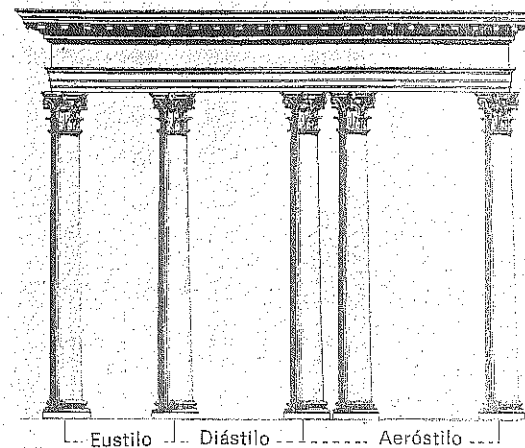
**Fuste:** Parte de la columna comprendida entre la base y el capitel.

**Gotas:** Pequeñas piezas troncocónicas labradas en el *arquitraque* bajo la terna que hay debajo de cada triglifo dórico. Evidentemente, representan clavijas de madera, por lo que su origen está, como el de todo el triglifo, en los prototipos en madera del templo dórico (fig. 129).

**Hexástilo:** Véase *Pórtico*.

**Hojas de agua:** Véase *Enriquecimiento*.

**Imposta:** Hilada de sillares, algo voladiza, a veces con molduras, sobre la que se asienta un arco o bóveda.



125. Intercolumnio.

**Intercolumnio:** Distancia, medida en diámetros, entre dos columnas. Vitruvio distinguía los siguientes tipos (las razones numéricas les fueron asignadas posteriormente): *picnóstilo*, 1,5 D; *sístilo*, 2 D; *eústilo*, 12,5 D; *diástilo*, 3 D; *aeróstilo*, 4 D. En el orden dórico se encuentran otros intercolumnios, ya que su espaciamento viene necesariamente determinado por el ritmo triglifo - metopas del friso. El intercolumnio eústilo es el más común.

**Medio bocel:** Véase *Astrágalo*.

**Metopa:** Espacio cuadrado entre dos triglifos en el friso dórico. A menudo liso, pero otras veces decorado con bucráneos, trofeos u otros ornamentos (fig. 129).

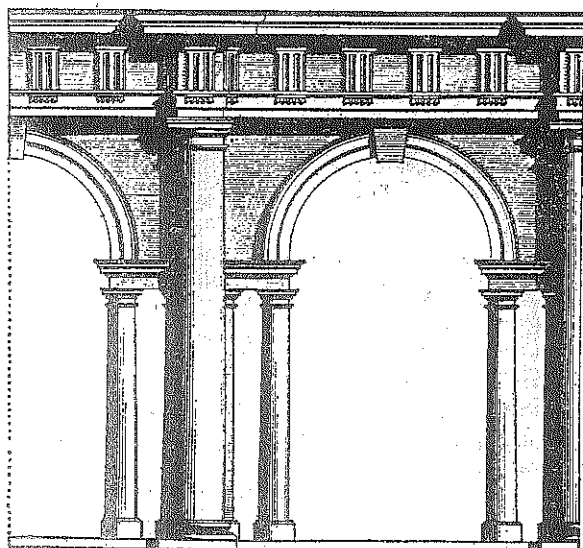
**Modillón:** Ornamento de la cornisa de los órdenes corintio y compuesto. El modillón es una consola diminuta. Los modillones de una cornisa dan la impresión de sostener la corona. Están espaciados de modo que permitan intercalar un hueco cuadrado en

el sófite o cielo raso existente entre cada par (fig. 127).

**Módulo:** Las dimensiones relativas de todos los elementos de un orden se expresaban tradicionalmente en *módulos*, siendo un *módulo* la mitad del diámetro que presenta la columna justo encima de la base moldurada. El *módulo* se divide en treinta minutos. A veces se llama *módulo* al diámetro, y en este caso consta de sesenta minutos.

**Molduras de lecho:** Son las existentes entre la corona y el friso de cualquier entablamento (fig. 127).

**Motivo paladiano:** Nombre dado por los franceses (*motif Palladio*) a la combinación de arco y columnas tipificada en la Basílica de Palladio en Vicenza. En principio, la disposición consiste en un vano sobre el que se alza un arco sostenido por columnas cuyos entablamentos son los dinteles de dos vanos laterales más estrechos (véase *Ventana veneciana*). En la Basílica de Palladio este triple vano está



126. Motivo paladiano.

enmarcado en las crujías formadas por un orden superior; el término "motivo paladiano" debe reservarse exclusivamente a esta configuración.

**Mútulo:** Bloque cuadrado que se labra en el sófite de la corona dórica inmediatamente encima de cada triglifo (fig. 129). Véase *Triglifo*.

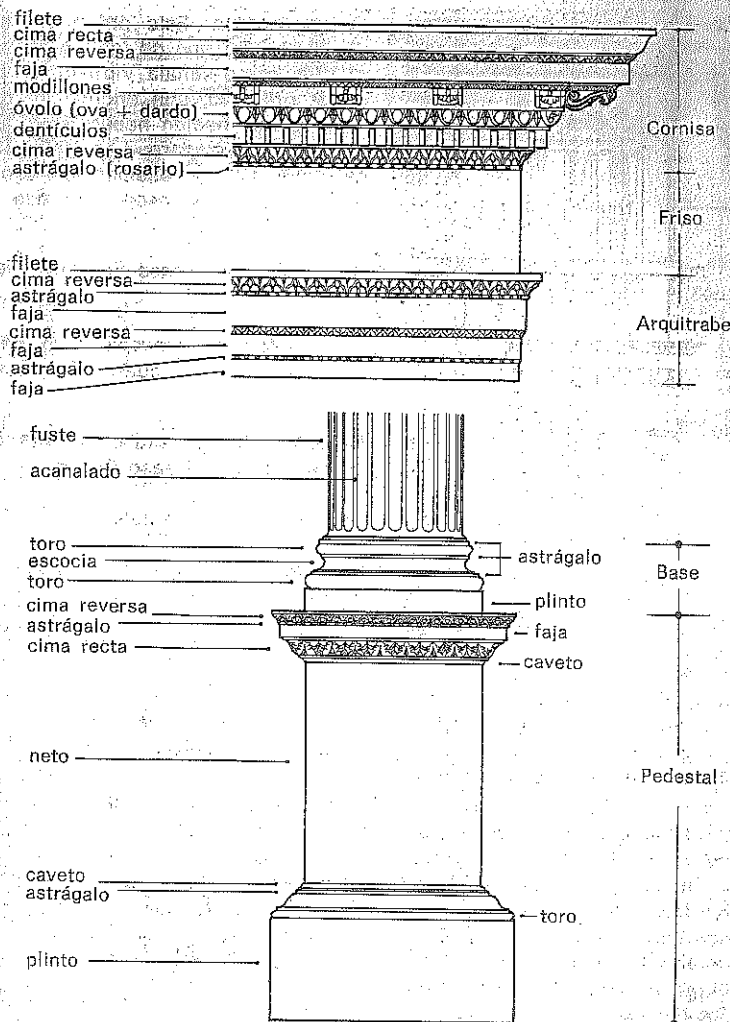
**Octástilo:** Véase *Pórtico*.

**Orden:** Un orden es el conjunto formado por la ensambladura de varios elementos que comprenden la columna y su entablamento específico. Las divisiones originales de la columna son la base, el fuste y el capitel. Las del entablamento son el arquitrabe, el friso y la cornisa. Aunque los pedestales de las columnas no constituyen partes esenciales de un orden, a partir de Serlio los tratadistas han atribuido pedestales específicos a cada orden.

**Orden colosal:** Se llama así a cualquier orden cuyas columnas cubran varias plantas partiendo del suelo.

**Orden compuesto:** Vitruvio no describe este orden, que combina elementos propios del jónico y el corintio. Probablemente surgió posteriormente. El primero que lo menciona es Alberti (c. 1450) y Serlio lo describe por vez primera como el quinto y más complicado de los cinco órdenes.

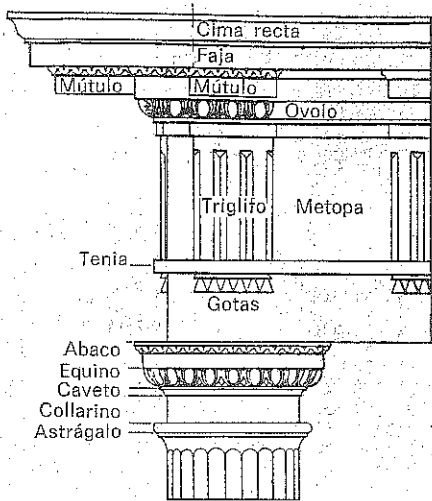
**Orden corintio:** Este orden fue una invención ateniense del siglo V a. C. pero los primeros ejemplos sólo se diferenciaban del jónico en la ornamentación vegetal del capitel. Hasta Vitruvio se limita a comienzos del siglo I a. C. a describir únicamente el capitel "porque el orden corintio no tiene reglas distintas para las cornisas y demás ornamentos". Sin embargo, en las obras romanas posteriores, el entablamento corintio llegó a cris-



127, 128. El orden corintio: entablamento y base.

talizar en algo claramente específico. Vitruvio atribuye el diseño original del capitel al escultor Calímaco quien, según dice, se inspiró en un cesto de labores colocado, bajo la protección de una losa (el ábaco), sobre el sepulcro de una joven corintia, y alre-

dedor del cual había crecido un acanto silvestre. El orden corintio, tal como se empleó a partir del siglo XVI, está basado en los ejemplos romanos, y especialmente en los templos de Vespasiano y Cástor y Pólux del Foro.



129. El orden dórico.

**Orden dórico:** Tanto el dórico griego como el dórico romano tienen, en último término, un origen griego pero evolucionaron de modo distinto. Tienen en común: 1, la presencia de triglifos en el friso, con mútulos y gotas en el sófito de la corona; y 2, el hecho de que el capitel conste de poco más que un ábaco sostenido por una o varias molduras. El orden griego carece de base; Vitruvio tampoco prescribió base alguna para la columna dórica pero, en la práctica, el orden romano siempre presenta una base; el griego, nunca. Dado que hasta finales del siglo XVIII no se consiguió de nuevo un conocimiento pleno y una apreciación adecuada del dórico griego, este orden es raro en el mundo moderno hasta 1800 aproximadamente.

**Orden jónico:** Se originó en Asia Menor a mediados del siglo VI a. C. y se caracteriza en los ejemplos romanos por dos rasgos principales: 1, el capitel con volutas; 2, la presencia de dentículos en la cornisa. Vitruvio describe este orden minuciosamente.

**Orden toscano:** Este orden procede de un antiguo tipo de templo etrusco y tiene, como señala Vitruvio, un carácter primitivo, con anchos intercolumnios que hacían necesario el uso de vigas de madera. Los tratadistas del siglo XVI lo consideraban protodórico y el más tosco y masivo de los cinco órdenes.

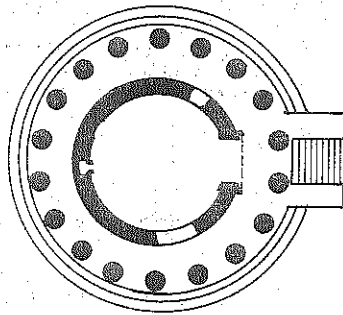
**Ovas y dardos:** Véase *Enriquecimientos*.

**Óvalo:** Moldura convexa cuyo perfil es usualmente un cuarto de círculo (fig. 127).

**Pedestal:** Subestructura de una columna (fig. 128). Véase *Orden*.

**Períptero:** Véase *Templo*.

**Perístilo:** Columnata que rodea un templo.

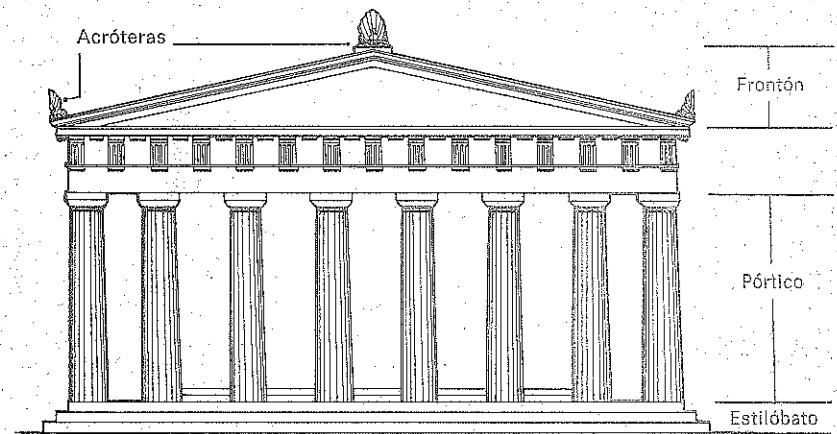


130. Perístilo.

**Picnóstilo:** Véase *Intercolumnio*.

**Pilar:** Palabra de uso común que no tiene significado específico en el contexto de la arquitectura clásica.

**Pilastra:** Representación en relieve de una columna contra un muro. La pilastra se considera a veces la parte visible de una columna cuadrada que



131. Pórtico octástilo.

se ha empotrado en el muro. Las pilastras son necesariamente ornamentales. Sin embargo, tienen una función casi estructural cuando actúan como *ménsulas* o *medias columnas*, es decir, como engrosamiento o refuerzo de un muro situado frente a una columna cuyo entablamento se apoya también en ese muro.

**Plinto:** Elemento cúbico situado bajo un pedestal o bajo la base de una columna (fig. 128).

**Podio:** Estructura normalmente maciza que constituye una plataforma sobre la que se alza un edificio clásico.

**Pórtico:** Lugar cubierto para pasear. El término suele aplicarse al voladizo columnado que se construye ante la entrada de un templo o edificio similar. Los pórticos de este tipo se clasifican según el número de columnas del frente: *tetrástilo* (4), *hexástilo* (6), *octástilo* (8), *decástilo* (10) y *dodecástilo* (12). Cuando hay solamente dos columnas entre las pilastras o antas, se denomina *distilo in antis*.

**Próstilo:** Véase *Templo*.

**Rosario:** Véase *Enriquecimientos*.

**Sseudodíptero:** Véase *Templo*.

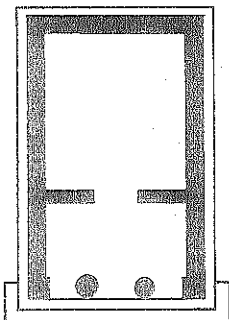
**Sseudoperíptero:** Véase *Templo*.

**Sillar de esquina:** Se suelen llamar así a los ángulos exteriores de los edificios, sobre todo cuando están realzados mediante un almohadillado.

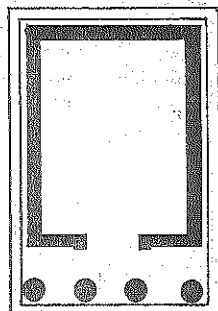
**Sístilo:** Véase *Intercolumnio*.

**Sófito:** Cara inferior de cualquier elemento arquitectónico, por ejemplo, de una corona o un arquitrabe, salvo en los puntos de unión con las columnas.

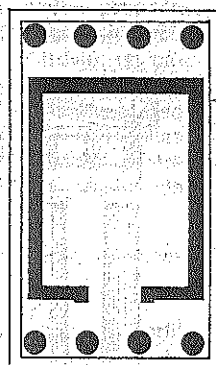
**Templo:** La disposición de las columnas alrededor de los templos ha dado lugar a la siguiente nomenclatura: *próstilo*, templo con pórtico frontal solamente; *anipróstilo*, con pórticos en la parte frontal y en la trasera; *períptero*, con columnatas laterales que conectan los pórticos delantero y trasero; *sseudoperíptero*, cuando se sustituyen estas columnatas laterales por



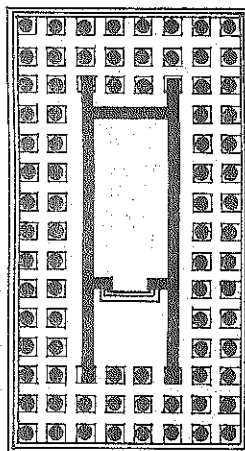
132. Templo con columnas *en antas*.



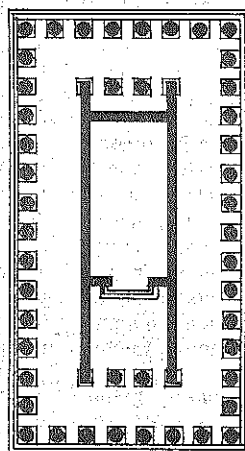
133. Templo próstilo.



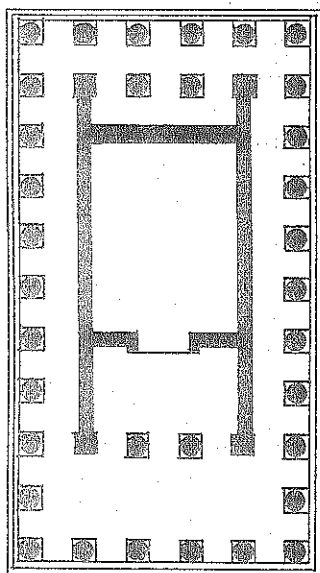
134. Templo anfipróstilo.



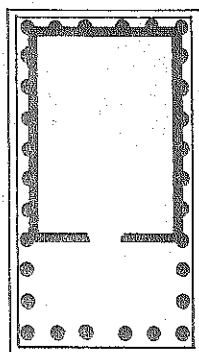
136. Templo díptero.



138. Templo pseudodíptero.



135. Templo períptero.



137. Templo pseudoperíptero.

pilastras o columnas en relieve; *díptero*, cuando las columnatas laterales son dobles; *seudodíptero*, cuando está planeado como díptero pero falta la fila interior de columnas.

*Tenia*: Estrecha banda salediza situada entre el arquitrabe y el friso dóricos (fig. 129).

*Tetrástilo*: Véase *Pórtico*.

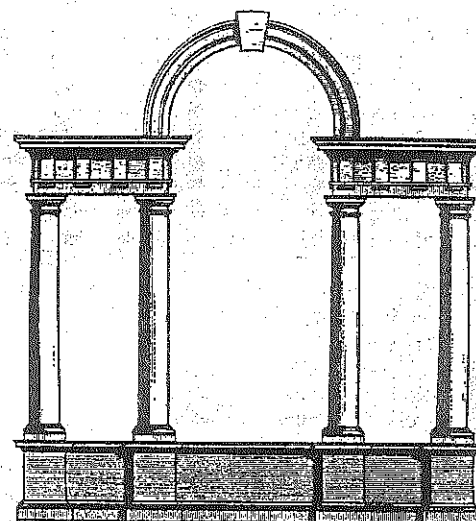
*Toro*: Moldura de perfil semicircular utilizada en las bases de las columnas (fig. 128).

*Triglifo*: Elemento característico del friso dórico consistente en un elemento vertical con dos canales verticales rehundidos y dos semicanales en los bordes. El triglifo se corresponde con el múmero de arriba y las gotas de abajo. El conjunto constituye una

paráfrasis en piedra de los rasgos propios de las construcciones en madera (fig. 129).

*Ventana veneciana*: Triple vano en el que el hueco central, más ancho, está rematado por un arco mientras que los laterales son adintelados. No es específicamente veneciana, pues la utilizaron Bramante y Rafael primero, Scamozzi después, y fue adoptada por Inigo Jones. Fue muy común en la arquitectura inglesa del siglo XVIII. Lord Burlington ideó, a partir de un dibujo de Palladio, una variante con un arco exterior en relieve, del mismo radio que el interior, que englobaba los tres huecos; utilizó esta versión en varias obras suyas y lo mismo hicieron los arquitectos ingleses hasta bien entrado el siglo XIX.

*Voluta*: Véase *Capitel*.



139. Ventana veneciana.

Incluso en la Antigüedad, la arquitectura clásica ha dependido siempre de los precedentes y, por tanto, de los tratados escritos. El propio Vitruvio confesaba su deuda para con los autores antiguos, y el clasicismo del mundo moderno se ha inspirado considerablemente en Vitruvio. Las ediciones de su obra, pues, han de ocupar un lugar preeminente en cualquier reseña de la literatura existente sobre arquitectura clásica. Después de Vitruvio, vienen en orden de importancia los tratados italianos del siglo XVI y, por último, diversos tratados de otras naciones, todos los cuales se remiten invariablemente a Vitruvio y a los italianos. La relación que sigue es muy incompleta e incluye únicamente los tratados más conocidos y representativos de los principales países de Europa.

## 1. Vitruvio

**Lucio Marcos Vitruvio Polión** (88-26 a.C.). Escribió su tratado *De Architectura* en el primer cuarto del siglo I d.C. Es el único autor romano cuya obra sobre arquitectura ha sobrevivido gracias a que fue copiada y recopiada a lo largo de toda la Edad Media. El manuscrito más antiguo que se conserva está en el British Museum (Harl. 2767) y data del siglo VIII.

Probablemente fue escrito en Jarrow. Existen 16 manuscritos medievales posteriores en diversas bibliotecas europeas. El primer texto impreso apareció en Roma hacia el año 1486. En el período inmediatamente posterior aparecieron las ediciones de Fra Giocondo (Florencia, 1511) y Filander (Roma, 1544). Gran importancia tuvieron también las versiones ilustradas de Cesariano (Como, 1521) y Daniele Barbaro (Venecia, 1567, con ilustraciones de Palladio). A partir del siglo XVI se publican traducciones, paráfrasis y comentarios en casi todas las lenguas europeas. El mejor texto moderno, del que existe versión inglesa, es el editado por Frank Granger para la Loeb Classical Library (Heinemann, 1931; 2.ª ed., 1944-1956, 2 vols.). La primera versión en castellano es la de Miguel de Urrea (Alcalá de Henares, 1582). Y las más recientes son las de Unión Explosivos Río Tinto, S. A., Madrid, 1973 (no venal) y Colegio Oficial de Aparejadores de Asturias, Oviedo, 1974 (fac-símil).

## 2. Tratados italianos

**Leon Battista Alberti** (1404-1472). El manuscrito de su *De Re Aedificatoria* fue presentado en 1452 al papa Nicolás V. La primera edición en latín se imprimió en Florencia el año 1485.

La primera versión italiana apareció en Venecia en 1546 y la primera edición ilustrada data de 1550, a la que siguió en 1553 la versión francesa de Jean Martin. La de Giacomo Leoni (*Ten Books on Architecture*) se publicó en Inglaterra el año 1726. En 1955 se editó en Londres un facsímil reducido de la misma con introducción y notas de Joseph Rykwert.

La primera versión castellana lleva por título *Los Diez Libros de Arquitectura*, traducidos al romance por Francisco Lozano (Madrid, 1582). En 1975 se publicó un facsímil de la misma a cargo del Colegio Oficial de Aparejadores de Asturias (Oviedo).

El tratado de Alberti, aunque utiliza exhaustivamente el texto de Vitruvio, es una obra muy original que formula los principios de la arquitectura a la luz de la propia filosofía del autor y de sus análisis de los edificios romanos. Ejerció una profunda influencia en toda la teoría italiana posterior.

**Sebastiano Serlio** (1475-1552). Publicó a lo largo de su vida seis libros de arquitectura, todos profusa y espléndidamente ilustrados. En 1566 se agruparon los cinco primeros en un solo tratado, aunque no en el orden en que fueron escritos. Los temas de estos cinco libros son (con las fechas de su publicación original): 1, *Geometría* (1545); 2, *Perspectiva* (1545); 3, *Antigüedades* (1540); 4, *Los Órdenes* (1537); 5, *Iglesias* (1547). El sexto, llamado *Libro Extraordinario*, contiene diseños de arcos y puertas, fue publicado en 1551 y reeditado en 1566. La primera y única versión inglesa apareció en 1611. La primera castellana se debe a Francisco de Villalpando, correspondiente a los libros tercero y cuarto (Toledo, 1552).

La obra de Serlio es un libro de texto y un verdadero tesoro de diseños. Llegó a constituir una autoridad indiscutida en arquitectura y fue el libro de consulta más popular

de toda Europa en los últimos años del siglo XVI y de todo el siglo XVII. Las versiones que Serlio dio de los cinco órdenes inspiraron la mayoría de las descripciones de los mismos hechas fuera de Italia, hasta que fueron desplazadas por las de Vignola y Palladio.

**Giacomo Barozzi da Vignola** (1507-1573). Su tratado *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* (1562), se trata de un conjunto de bellos grabados en cobre de las versiones de los cinco órdenes basadas en obras romanas y referidas a Vitruvio. Es un tratado más refinado y erudito que el de Serlio; salvo la introducción y las notas, no hay texto, pero el libro contiene bastantes diseños del propio Vignola. Se hicieron muchas ediciones posteriores; la mayoría italianas y francesas. La primera versión inglesa data de 1669 y la primera castellana es de Patricio Caxés (Madrid, 1593).

**Andrea Palladio** (1508-1580). Autor de *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia, 1570). Los cuatro libros tratan respectivamente de: 1, *Los Órdenes*; 2, *Edificios Domésticos* (incluidos los palacios y las villas del propio Palladio); 3, *Edificios Públicos* (la mayoría romanos, pero se incluye la Basílica de Palladio en Vicenza); 4, *Templos* (romanos). Los órdenes de Palladio son tan refinados como los de Vignola. Sus ilustraciones de las obras romanas son muy superiores a las de Serlio y de hecho no fueron superadas hasta la publicación en 1682 de la obra de Desgodetz. La inclusión de diseños propios hizo que Palladio fuese reconocido en toda Europa, y muy especialmente en Inglaterra, como el mejor intérprete moderno de la arquitectura clásica. Se publicaron versiones inglesas en los años 1663, 1715, 1736 y 1738. La primera en lengua castellana se debe a Francisco de Praves (Valladolid, 1625).

**Vincenzo Scamozzi** (1552-1616). Su voluminosa obra *Dell'Idée dell'Architettura Universale* (Venecia, 1615), debe mucho a Palladio; si bien estaba destinada a promover un clasicismo puro y académico cuyo espíritu pertenece más al siglo XVIII que al XVII.

### 3. Tratados franceses

**Philibert de L'Orme** (1515-1570). En su *Le Premier tome de l'Architecture* (París, 1568), obra de gran originalidad, se combinan ideas procedentes de la tradición medieval francesa con la observación aguda y erudita de la arquitectura romana.

**Roland Fréart de Chantelou** († 1676). *Parallèle de l'Architecture Antique avec la Moderne* (París, 1650). Detallada reseña crítica de todas las versiones establecidas de los órdenes, tanto antiguas como modernas, hecha por un verdadero erudito. La edición inglesa es de John Evelyn y data del año 1664.

**Claude Perrault** (1613-1688). *Ordonnances des Cinq Espèces de Colonne* (París, 1676). Disertación crítica sobre los órdenes con las versiones preferidas del propio Perrault. Su traducción de Vitruvio (París, 1684), con sus copiosos comentarios, constituye un tratado de gran importancia. Existe una versión castellana de la misma fechada en Madrid en 1761 debida a Joseph Cástaneda.

**Louis-Géraud de Cordemoy** (1651-1722). *Nouveau Traité de Toute l'Architecture* (París, 1706). Ostensiblemente preocupado ante todo de los órdenes, el libro es, no obstante, una revolucionaria declaración "anti-barroca" que exige una pureza de concepción del diseño.

**Marc-Antoine Laugier** (1713-1769). *Essai sur l'Architecture* (París, 1753). Inspirado principalmente en el del

canonigo Cordemoy, Laugier, antiguo jesuita abate, lleva el racionalismo de éste a sus últimas consecuencias.

Los tratados franceses fueron muy numerosos. **François Blondel** (1679-1719) publicó sus conferencias en la Academia bajo el título de *Cours d'Architecture* (París, 1675), creando así un nuevo tipo de tratado que tuvo mucha importancia en los siglos XVIII y XIX. Otros tratados basados también en cursos de conferencias pero de carácter enciclopédico, son los de **Charles-Augustin D'Aviler** (1691) publicado en 2 vols. en París el año 1691, y **Jacques-François Blondel** (1771-1777), publicado también en París entre 1771 y 1773. Las lecciones de Arquitectura dadas por **Jean-Nicholas-Louis Durand** (París, 1801-1805), reflejan un severo racionalismo inspirado en Laugier.

### 4. Tratados alemanes y flamencos

**Hans Blum**. *Quinque Columnarum Exacta Descriptio Atque Delineatio* (Zurich, 1550). Descripción de los órdenes basada en Serlio; fue reeditada numerosas veces y la primera versión inglesa data de 1608.

**Wendel Dietterlin** (1550-1599). *Architectura* (Nuremberg, 1594-1598). Extravagancias en torno a los órdenes.

**Vredeman de Vries** (1527-1604). *Architectura* (Amberas, 1577). Descripción de los órdenes basados en Serlio pero más elaborados y decorados. La obra fue reeditada en numerosas ocasiones.

### 5. Tratados ingleses

**John Shute** († 1563). *The First and Chief Groundes of Architecture* (Londres, 1563). Edición facsímil con una

introducción de L. Weaver en 1912. Los órdenes, de nuevo según Serlio, pero con ligeras variantes.

**James Gibbs** (1682-1754). *Rules for Drawing the Several Parts of Architecture* (Londres, 1732). Más que de un tratado, se trata de un libro de texto admirablemente claro.

**Isaac Ware** († 1766). *The Complete Body of Architecture* (Londres, 1756). Obra enciclopédica y muy representativa del movimiento palladiano.

**Sir William Chambers** (1723-1796). *A Treatise on Civil Architecture* (Londres, 1759). Reeditada en 1791 con el título de *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, y de nuevo en 1825 en una edición a cargo de Joseph Gwilt. Obra histórica y crítica de gran refinamiento.

## 6. Tratados castellanos

**Diego Sagredo**. *Medidas del Romano* (Toledo, 1526). Primeros tratados en lengua castellana, éste se trata de una versión muy libre de los preceptos vitruvianos producida en pleno momento plateresco. La Academia de la Historia del Valle del Cauca, en Cali, publicó en 1967 una edición facsímil, que es la más reciente de la que se tiene noticia.

**Juan de Arfe y Villafañe** (1535-†). *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura* (Sevilla, 1585). Tratado enciclopédico dedicado a las tres artes del dibujo. Muy rudimentario en la descripción, en el cuarto libro, de los órdenes que se aplican en retablos y otras piezas de iglesias. Depende en buena parte del tratado de Durero.

**Juan Caramuel de Lobkowitz** (1606-1682). *Arquitectura civil, recta y obliqua* (Vigevano [Italia], 1678). La primera versión publicada en España aparece en Valencia en 1713, incorporada a la influyente *Architettura*

*civil* (1712), de Tomás Vicente Tosca. Obra muy personal la de este monje cisterciense, que plantea con interés polifacético la unificación geométrica de la arquitectura barroca.

**Benito Bails** (1730-1797). *Elementos de Matemáticas* (Madrid, 1787-1793, 10 vols.). El noveno tomo, dedicado a la arquitectura, constituye el manual más difundido durante más de un siglo. Es característico del tipo de enseñanza impartido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

## 7. Obras históricas modernas en inglés

*Sobre arquitectura de la Antigüedad:*

**A. W. Lawrence**, *Greek Architecture* (Pelican History of Art), Penguin Books, 1957.

**D. S. Robertson**, *Handbook of Greek and Roman Architecture*, C.U.P., 1929; 2.ª ed., 1943.

**R. E. Mortimer Wheeler**, *Roman Art and Architecture*, Thames and Hudson, Londres, 1964 (versión castellana: *Arte y Arquitectura romanas*, Editorial Sudamericana, S. A., Buenos Aires, 1967).

**A. Boëthius/J. B. Ward-Perkins**, *Etruscan and Roman Architecture*, Penguin Books, Londres, 1970.

*Sobre historia de la arquitectura a partir del Renacimiento:*

**Anthony Blunt**, *Art and Architecture in France: 1500-1700* (Pelican History of Art), Penguin Books, 1953. (Versión castellana: *Arte y arquitectura en Francia: 1500-1700*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1977.)

**Henry-Russell Hitchcock**, *Architecture: 19th and 20th Centuries* (Pelican

*History of Art*), Penguin Books, 1958 (versión castellana: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1981).

**Emil Kaufmann**, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Harvard University Press, 1955 (véase Apartado 8).

**P. Murray**, *The Architecture of the Italian Renaissance*, Batsford, 1963 (versión castellana: *La arquitectura del renacimiento italiano*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1974).

**Nikolaus Pevsner**, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, 7.ª ed., 1963. Los capítulos dedicados al pos-Renacimiento dan una admirable perspectiva general; la bibliografía enumera importantes obras extranjeras no mencionadas aquí (véase Apartado 8).

**John Summerson**, *Architecture in Britain: 1530-1830* (Pelican History of Art), Penguin Books, 1953; 4.ª ed., 1963.

**Ludwig H. Heydenreich/W. Loiz**, *Architecture in Italy 1400-1600*, Penguin Books, Londres, 1974.

**Alan Braham**, *Architecture of the French Enlightenment*, Thames and Hudson, Londres, 1980.

**Jürgen Joedicke**, *A History of Modern Architecture*, Architectural Press, Londres, 1959.

**Rudolf Wittkower**, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Warburg Institut/London University, 1949; Tiranti, 2.ª ed., 1952 (véase Apartado 8).

**Rudolf Wittkower**, *Art and Architecture in Italy: 1600-1750* (Pelican History of Art), Penguin Books, 1958 (versión castellana: *Arte y arquitectura en Italia: 1600-1750*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1979).

*Monografías:*

**J. S. Ackerman**, *The Architecture of Michelangelo*, Zwemmer, 1961.

**F. Hartt**, *Giulio Romano*, 2 vols., Yale University Press, 1958.

**W. Herrmann**, *Laugier and 18th Century French Theory*, Zwemmer, 1962.

## 8. Obras históricas modernas en castellano

*Obras generales:*

**Auguste Choisy**, *Historia de la arquitectura*, Editorial Victor Lerú, S. A., Buenos Aires, 1968.

**Sir Banister Fletcher**, *Historia de la Arquitectura según el método comparado*, seguido de *Arquitectura española*, por Andrés Calzada, Editorial Canosa, Barcelona, 1928.

**Emil Kaufmann**, *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Editorial Gustavo Gilli, S. A., Barcelona, 1974.

**Nikolaus Pevsner**, *Esquema de la arquitectura europea*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1977.

**Geoffrey Scott**, *Arquitectura del Humanismo. Un estudio sobre la historia del gusto*, Barral Editores, S. A., Barcelona, 1970.

**Rudolf Wittkower**, *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C., Buenos Aires, 1958.

*Obras sobre la arquitectura clásica española:*

**Andrés Calzada**, *Historia de la arquitectura española*, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1933.

Fernando Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI*, tomo XI de "Ars Hispaniae", Editorial Plus-Ultra, S. A., Madrid, 1953.

George Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, tomo XIV de "Ars Hispaniae", Editorial Plus-Ultra, S. A., Madrid, 1957.

V. Lampérez, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Madrid, 1927.

Llaguno y Almirola, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829.

Marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1931.

J. F. Ràfols, *Arquitectura del Renacimiento español*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1929.

O. Schubert, *El barroco en España*, Madrid, 1924.

## Origen de las ilustraciones

Las cifras se refieren al número de la ilustración en este libro.

### Fotografías

Albertina, Viena: 50; Alinari: 19, 32, 40, 55, 66, 78, 79 y 87; Anderson: 20, 21, 41, 59, 72, 73, 74 y 77; Archives Photographiques: 15, 81 y 111; B. T. Batsford: 98; Bazzecchi, Florencia: 22; Osvaldo Böhm: 36; British Architectural Library, Londres: 27; British Architectural Library, Colección de Dibujo, Londres: 57; British Museum, Londres: 82; Brogi: 13 y 67; *Country Life*: 47; Courtauld Institute of Art, Londres: 54; Charles Phelps Cushing: 26; Department of the Environment: 43; Fototeca Uniorie, Roma: 24; Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma: 18 y 28; Ewing Galloway: 112; Giraudon: 8, 9, 23 y 75; Grater London Council: 99; Hirmer Fotoarchiv: 88 y 100; M. Hürlimann: 33; A. F. Kersting: 12, 14, 34, 38, 45, 63, 80, 85, 90, 95, 96, 101, 105, 110 y 118; E. Kidder-Smith: 84; Lincoln Center: 119; Roland Liot: 117; I. Mackenzie-Kerr: 29; Mansell: 93; Bildarchiv Foto Marburg: 76, 89 y 106; Mas: 52; Georgina Masson: 42, 48 y 60; Leonard von Matt: 58; National

Monuments Record: 11 y 69; Willy Rizzo: 31; N. D. Röger-Viollet: 114; Jean Roubier: 68; Oscar Savio: 37; Alistair Service: 64; Edwin Smith: 35, 49, 83 y 86; Trustees of Sir John Soane's Museum, Londres: 108, 109 y 140; Dr. Franz Stodtner: 115 y 116; Eileen Tweedy: 65 y 103; Soprintendenza ai Monumenti, Venecia: 39; Universidad de Virginia, Charlottesville: 30; Biblioteca del Estado de Virginia: 10.

### Reproducciones de libros

Francesco Borromini, *Opera*, Roma, 1720: 6; Richard Boyle, Earl of Burlington, *Baths of the Romans*, Londres, 1730: 25; Williams Chambers, *A Treatise on Civil Architecture*, Londres, 1759: 94; R. Chandler *Ionian Antiquities*, publicado para la Sociedad de Dilettantes, Londres, 1769: 102; A. Desgodetz, *Les Edifices, Antiques de Rome*, Paris, 1682: 16; Wendel Dietterlin, *Architectur, Nuremberg*, 1598: 71; R. Fréart, *Parallél de l'architecture*, Paris, 1650: 7; M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753: 91; Le Corbusier, *Le Modulor*, 1948: 106; C.-N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art des moeurs et de la législation*,

Paris, 1804: 107; Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, París, 1568: 5 y 92; A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia, 1570), edición de 1061: 44; A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*; Edición inglesa, 1738: 46; C. Perrault, *Ordonnances des Cinq Espèces de Colonne*, París, 1683: 4; G. B. Piranesi, *Vedute di Roma*, Roma, 1748: 27; G. B. Piranesi, *Prima Parte di Architettura e Prospettiva*, Roma 1743: 97; A. E. Richardson, *Monumental Clas-*

*sic Architecture in Great Britain and Ireland*, Londres, 1914: 62; F. Ruggeri, *Studio d'Architettura Civile*, Florencia, 1722-1728: 53; V. Scamozzi, *L'idea dell'Architettura Universale*, Venecia, 1615: 3; K.-F. Schinkel, *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Berlín, 1819-1840: 104; S. Serlio, *Il Libro Primo (—Quinto) d'Architettura*, 1554: 1 y 51; G. Barozzi da Vignola, *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura*, 1607: 2, 17 y 61; J. Vredeman de Vries, *Architectura*, 1563: 70.

**GRABADOS DE:** E. Dupérac, 56; A. Lafreri, 37; inspirado en J. Maurer, 82.

## Índice alfabético

Los números en negrita se refieren a las ilustraciones.

Abramovitz, Max, 119  
Alberti, Leon Battista, 14, 32, 50, 55, 140, 158, 161-166; 13, 20, 21, 22  
Alessi, Galeazzo, 81; 67  
Allgemeines Elektrizitäts Gesellschaft (A.E.G.), 137; 116  
Ammanati, Bartolommeo, 81; 66  
Ana, Reina de Inglaterra, 87  
Ariccia junto a Roma, Santa Maria dell'Assunta, 28  
Asam, hermanos, 90  
Asam, Egid, 90  
Atenas, Erecteion, 154 Partenón, 118; 100 Teselón, 118  
Augusto, emperador romano, 13  
Aviler, Charles - Agustín d', 167  
  
Bacon, Henry, 112  
Baker, Herbert, 36  
Behrens, Peter, 137, 138, 139, 140; 116  
Belcher, John, 64  
Berlín, AEG, Fábrica de turbinas, 137; 116 Altes Museum, 134; 104  
Bernini, Gianlorenzo, 84-86, 89, 115; 28, 76, 79, 80  
Birmingham, Ayuntamiento, 11  
Blenheim Palace, junto a Oxford, 84, 87-89; 82, 83

Bloem, 15  
Blondel, François, 167  
Blondel, Jacques - François, 167  
Blum, Hans, 167  
Borromini, Francesco, 18; 6, 77, 78  
Bramante, Donato, 34, 35, 50-54, 56, 57, 59, 61, 79, 86, 136; 18, 32, 93  
Brosse, Salomon de, 15  
Brunelleschi, Filippo, 50, 59  
Bruselas, Palacio de Justicia, 115  
Burckhardt, Jacob, 109  
Burlington, Lord, 57, 116, 163; 25, 43, 47  
  
Caprarola, Villa Farnese, 31, 79, 80; 60, 61  
Castle Howard, Mausoleo, 35, 53; 34  
Cockerell, C. R., 33, 80-81, 135; 62, 63  
Colbert, Jean Baptiste, 86  
Cordemoy, Abbé G. L. de, 111, 112, 115, 116  
Chambers, Sir William, 18, 117, 168; 38, 94  
Charlottesville (Virginia), Universidad de Virginia, Biblioteca, 30  
Chartres, Catedral, 12  
Chiswick, Villa (Londres), 43  
  
Dance, George, 117; 98  
Dietterlin, Wendel, 15, 18, 82, 167; 71  
Dulwich Art Gallery, 120, 138; 108  
Durand, Jean - Nicolas - Louis, 167

Écouen, junto a París, 17  
Edinburgo,  
Royal High School, 118, 119; 101  
Egiptia, Sala, 116; 46  
Elmes, Harvey Lonsdale, 105  
  
Florencia,  
Biblioteca Lorenciana, 54  
Palazzo Pandolfini, 61; 53  
Palazzo Rucellai, 13  
San Lorenzo, Capilla de los Médici,  
61, 62, 76; 55  
Fréart, Roland, 15  
*Parallèle de l'architecture*, 111; 7  
  
Garnier, Charles, 136; 113, 114  
Gibbs, James, 15, 53, 168; 35  
Giulio Romano, 31, 33, 58, 59, 60,  
78, 79; 48, 49, 50  
Gonzaga, Federico, 59  
Granada,  
Palacio de Carlos V, 52  
Gropius, Walter, 138  
Guarini, Guarino, 86  
Gwilt, George,  
*Encyclopedia of Architecture*, 16  
  
Hamilton, Thomas, 101  
Hansom, Joseph, 11  
Hawksmoor, Nicholas, 35, 53, 84, 87;  
88, 89, 117, 135; 34, 82, 83  
  
Jefferson, Thomas, 10, 30  
Jones, Inigo, 17, 21, 57, 116, 117, 163;  
45, 57  
Juvarra, Filippo, 85  
  
Kienze, Leo von, 110  
Knott, Ralph, 99  
  
Labrouste, Henri, 111  
Laugier, Abbé M. A., 112-115, 116,  
117, 118, 120, 133, 136, 167; 91  
Le Brun, Charles, 84, 86; 81  
Le Corbusier, 134, 139-142; 106  
*Vers une Architecture*, 140, 141  
Ledoux, Claude-Nicolas, 134, 135; 107  
Lemercier, Jacques, 75  
Leonardo da Vinci, 51  
Le Roy, 118  
Lescot, Pierre, 114  
Le Vau, Louis, 84, 86; 81

Liverpool,  
St. George's Hall, 105  
Londres,  
Arundel House, 57  
Australia House, 54  
Banco de Inglaterra, 18; 109  
British Museum, 9, 119, 135; 103  
Chartered Accountant Institute, 80-  
81; 64  
Chelsea Hospital, 21  
Chiswick Villa, 43  
County Hall, 60; 99  
Dulwich Art Gallery, 120, 138; 108  
Mansion House, 21  
Newgate, Prisión, 60, 117; 98  
Poultry, Midland Bank, 65  
St. Paul, Catedral de, 32, 52; 33  
St. Paul's Church, Covent Garden,  
9, 18, 21, 57, 116; 45  
Soane Museum, 120; 108  
Somerset House, 33, 54; 38  
Sun Assurance, edificio, 80; 62  
Longhena, Baldassare, 84  
Longhi, Martino, 74  
L'Orme, Philibert de, 18; 92  
Luis XIV, 89  
Lucca,  
Palazzo Provinciale, 81; 66  
Lutyens, Sir Edwin, 36; 65  
  
McKim, Mead y White, 26  
Maderna, Carlo, 73  
Mansart, François, 83; 75  
Mantegna, Andrea, 110  
*Martirio de San Sebastián* (Lou-  
vre), 23  
Mantua, 117  
Ducal, Palacio, Cortile della Caval-  
lerizza, 31, 59; 48  
Palazzo del Tè, 33, 58, 59, 60; 49  
Porta Ciudadella, 33, 59; 50  
Sant'Andrea, 32, 55; 21, 22  
Marlborough, duque de, 87  
Miguel Angel Buonarroti, 14, 60-62,  
77, 78, 81, 89, 136; 24, 54, 55, 56,  
58, 59  
Milán,  
Palazzo Marino, 81; 67  
Sant'Ambrogio, claustro, 111; 93  
Santa Maria presso S. Satiro, 51  
Munich,  
Haus der Kunst, 118

Königsplatz, Glyptothek, 110  
San Juan Nepomuceno, 90  
  
Napoleón, 9  
Neumann, Balthasar, 89  
Nîmes,  
Maison Carrée, 33; 8  
Nottingham,  
Wollaton Hall, 82; 69  
Nueva York,  
Lincoln Center, Philharmonic Hall,  
119  
Pennsylvania Railroad Station, 26  
  
Orme, Philibert de l', véase L'Orme  
Oxford,  
Ashmolean Museum, 33, 81, 135,  
136; 63  
Radcliffe, Biblioteca, 53; 35  
Sheldonian, teatro, 15  
  
Palladio, Andrea, 17, 30, 52, 54-57, 115,  
116, 117, 140; 39-42  
Sala Egiptia (según Vitruvio), 46  
*Quattro Libri*, 56, 166; 44  
París,  
Biblioteca de Sta. Geneviève, 114;  
111  
Escuela de las Bellas Artes, 139;  
113  
Louvre,  
columnata, 85, 86, 87, 136; 81  
fachada, 84, 86; 68  
Madeleine, 9  
Marina de Guerra, edificio para la,  
139; 117  
Opera de París, 135, 139; 113, 114  
Panthéon, 114-115, 116; 95, 96  
St. Gervais, 15  
Val de Grâce, 27, 82, 83; 75  
Perrault, Claude, 15, 84, 86, 111; 4, 81  
Pericles, 118  
Perret, Auguste, 12, 137, 138, 139, 140,  
141; 117  
Peruzzi, Baldassare, 14, 54  
Piranesi, Giovanni Battista, 117; 27,  
97  
Plaw, John, 29  
Poelaert, Joseph, 115  
Pola, Istria,  
teatros, 30  
Poussin, Nicolas, 83

Priene,  
Templo de Atenea Polias, 102  
  
Racine, Jeane, 83  
Rafael, 14, 54, 57, 58, 61, 77, 79,  
86; 53  
Casa de, 53, 59; 37  
Revett, Nicholas, 118, 119  
Richmond (Virginia),  
Capitolio, 10  
Rimini,  
Templo Malatestiano, 32; 20  
Romano, véase Giulio Romano  
Roma,  
Arco de Constantino, 31, 52; 19  
Arco de Septimio Severo, 31  
Basílica de Constantino, 33  
Baños de Diocleciano, 24  
Baños de Tito, 25  
Casa de Raphael (demolida), 53,  
59; 37  
Coliseo, 16, 28-31, 33, 54, 79; 12, 16  
Gesù, 27, 80, 82, 83; 72  
Palacios capitolinos, 78, 136; 58  
Panteón, 33, 52; 27  
Porta Pía, 56  
San Pedro, 32, 51, 78; 59  
Piazza, 84, 89, 115; 79, 80  
Sant'Andrea al Quirinale, 78; 76  
San Carlo alle Quattro Fontane, 78;  
77, 78  
Santa María de los Angeles, 24  
Santa María della Pace, 18  
San Pietro in Montorio, Templete  
(Bramante), 35, 51-53; 32  
Santa Susana, 27, 82, 83; 73  
Santos Vicente y Anastasio, 74  
Templo de Cástor y Pólux, 159  
Templo de Saturno, 16  
Templo de Vespasiano, 16, 17  
Templo de Vesta (Portumnus), 51;  
31  
Teatro de Marcelo, 30  
Ronchamp, capilla de, 142  
  
Sangallo, Antonio da (el Joven), 54  
Sanmichele, Michele, 54  
Sansovino, Jacopo, 54; 36  
Scamozzi, Vincenzo, 17, 163, 167; 3  
Schinkel, Karl-Friedrich, 134, 135,  
137; 104  
Serlio, Sebastiano, 13, 14, 15, 16, 17,

18, 20, 30, 31, 50, 51, 52, 55, 58,  
79, 111, 119, 158, 166; 1, 51  
Shute, John, 15, 167-168  
Smirke, Sir Robert, 102, 103  
Smythson, Robert, 69  
Soane, Sir John, 18, 118, 120, 137; 108,  
109  
Soufflot, Jacques - Germain, 114-115;  
95, 96  
Stuart, James, 118, 119  
Siracusa,  
Catedral (fachada), 87  
  
Tívoli,  
Templo de Vesta, 18  
Turín,  
San Lorenzo, 86  
Superga, 85  
  
Vanbrugh, Sir John, 84, 87, 88, 89;  
82, 83  
Vasari, Giorgio, 60, 61  
Venecia,  
Gran Canal, 54  
Il Redentore, 55, 115; 40  
Palazzo Corner, 30; 36  
San Giorgio Maggiore, 41  
Santa Maria della Salute, 84  
Verona,  
teatro, 30  
  
Vicenza,  
Basilica, 157  
Palazzo Chiericati, 56; 39  
Villa Rotonda, 42  
Vierzehnheiligen, Iglesia, 89  
Vignola, Giacomo Barozzi da, 17, 30,  
78, 79, 81, 135, 166; 2, 17, 60,  
61, 82  
Violet - le - Duc, Eugène - Emanuel, 136  
Vitruvio,  
*De Architectura*, 13, 14, 16, 17, 18,  
19, 20, 34, 56, 57, 61, 110, 111,  
116, 157, 159, 160  
Sala Egipcia, 116; 46  
Vries, J. Vredeman de, 15, 82, 167; 70  
  
Ware, Isaac, 168  
Washington, D. C.,  
Lincoln Memorial, 112  
Wies, Die, iglesia, 88  
Windermere, Lake,  
«Belle Isle», 29  
Wotton, Sir Henry, 20  
Wren, Sir Christopher, 15, 21, 52, 116,  
117; 33  
  
York,  
Sala de Actos, 57, 116; 47  
  
Zimmermann, Domenikus, 88