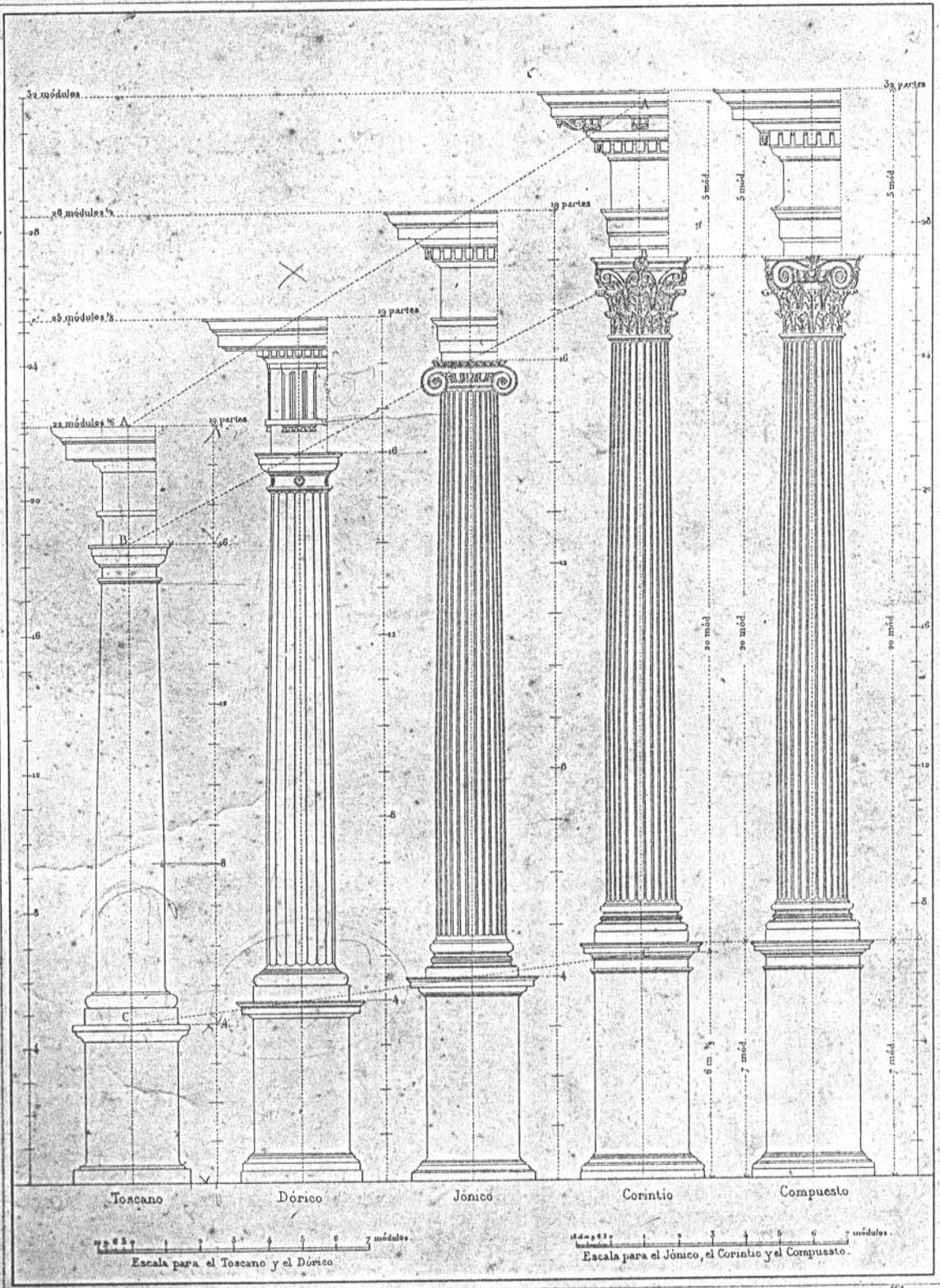


CAPITULO VIII

Tus hijos no son tus hijos,
son hijos e hijas de la vida.
No vienen de ti, sino a través de ti
y aunque estén contigo, su vida no te pertenece.

Gibran Jalil Gibran
"El Profeta"



J. B. Lemaire del.

GARNIER FRÈRES LIBRAIRES, 6, Rue des Saussaies, à Paris.

1860

PARALELO EXPLICATIVO DE LOS CINCO ÓRDENES DE ARQUITECTURA SEGUN VIÑOLA y de sus relaciones proporcionales entre si.

En el Renacimiento se produce, por primera vez una reflexión sobre el propio quehacer del arquitecto. Y esta reflexión no es ajena al hecho de la aparición del libro de Vitruvio. Lo cierto es que la estructura general de los primeros ensayos siguen la pauta marcada por Vitruvio. Son una recopilación de tipos y un tratado de construcción. Y será donde, de forma más fehaciente, se aprecie el valor de la teoría en la arquitectura que se construye.

Alberti en 1450 escribe DE RE AEDIFICATORIA. Para Alberti belleza y proporción están íntimamente ligadas. Su definición de la belleza consiste en una integración racional de las proporciones de todas las partes de un edificio, de tal manera que cada parte tenga un tamaño y una forma fijos, sin que nada pueda agregarse o quitarse sin destruir la armonía del todo.

Esta definición tendrá una supervivencia inigualable y sintetizará el concepto de arquitectura clásica. Las relaciones matemáticas que en el gótico clásico tuvieron tanta trascendencia, representan, también en el Renacimiento, un valor absoluto en la arquitectura. Las matemáticas siguen siendo el eslabón entre Dios y el hombre.

La armonía es el eco de la armonía de las esferas. La sombra del Timeo es muy larga. La iglesia será el paradigma de la arquitectura y sobre ellos se teoriza y se aplica la teoría. Alberti considera más adecuada para la arquitectura de las iglesias la combinación de columnas austeras y entablamento que los arcos. Recomienda el uso de la bóveda en el interior pues garantiza la durabilidad de la iglesia. La decoración de la bóveda debe sugerir significados cósmicos. **"Las ventanas de los templos deben ser de dimensiones modestas y estar en posición bien elevada, de modo que por ellas no pueda divisarse otra cosa que el cielo, ni los celebrantes y orantes se desvien de ningún modo del pensamiento en la divinidad. El sentimiento de temor suscitado por la oscuridad contribuye por propia naturaleza a disponer la mente a la veneración en ese mismo modo en que la majestad se une en gran medida a la severidad"** (1).

Para Alberti el ornamento **"es una especie de brillo adicional y perfeccionamiento de la belleza. La belleza es algo encantador que cabe considerar como propio, innato e infuso en el todo, en tanto que el ornamento es algo agregado y adherido, más que propio e innato"** (2). Así para Alberti, recuerda Wittkower, la armonía es un valor objetivo y se basa en las proporciones geométricas relacionadas con la armonía musical pitagórica.

"El principal ornamento de toda arquitectura es la columna" (3) escribe Alberti. La arquitectura del Renacimiento hace del muro la base de su sistema constructivo. Es una arquitectura de muros pero el muro es expresivamente pasivo, mientras la columna adquiere la condición de ornamento. Alberti cuando habla de arquitectura antigua se está refiriendo, naturalmente, a la arquitectura Romana.

Define la columna como **"cierta parte fortalecida del muro, levantada perpendicularmente desde los cimientos hasta la cúspide"** y considera que el pórtico **"una hilera de columnas no es, en realidad, más que un muro abierto y discontinuo en varios lugares"**. Concepción que choca con el carácter de unidad escultórica y mítica asignada a la columna griega.

Wittkower nos recuerda que **"la columna como ornamento o como residuo mural no constituye la única expresión incongruente de Alberti sobre columnas"** (4). **"Alberti no acepta el arco sostenido por columnas, uno de los motivos claves introducidos en la**



arquitectura renacentista por Brunelleschi y utilizado a partir de entonces". El arco pertenece al muro. Alberti exige un entablamento recto sobre las columnas. Cuando utilizó arcos, estos descansaban sobre pilares y añadió medias columnas a modo de decoración.

Alberti **"descubrió las contradicciones intrínsecas de toda combinación de columna y pared (...) la incompatibilidad entre la cualidad tridimensional y plástica de la columna, y el carácter plano del muro debía tornarse tarde o temprano evidente. En su último período resolvió las contradicciones técnicas, y reemplazó las columnas por pilastras. La pilastra es la transformación lógica de la columna para servir a la decoración de la pared. Cabe definirla como una columna achatada que ha perdido su valor dimensional y táctil"** (5).

Las últimas iglesias de Alberti están decoradas con pilastras, consecuente con la arquitectura de muros portantes, nos recuerda Wittkower. **"Alberti a través de su obra, posterior a su publicación, hace la subordinación de la autoridad clásica a la lógica de la estructura mural"** (6).

La estructura no era congruente con la apariencia. **"Cuando los constructores del Renacimiento querían llegar a una forma constructiva, -afirma Scott- no tenían ningún escrúpulo en emplearla incluso cuando ya no cumplía ningún fin constructivo. Habían subordinado el hecho constructivo deliberadamente y sin vacilación al resultado estético". "Se apropiaron las formas de una construcción científica para usos puramente decorativos"** (7).

Scott hace una simplificación rotunda de la historia de la arquitectura cuando afirma: **"A la ciencia constructiva, que ha sido durante tanto tiempo la dueña de la arquitectura la trataron como su esclava"** (8). Ya hemos visto que separa claramente el hecho y su expresión. **"El Renacimiento advirtió que en arquitectura el hecho contaba siempre a ciertos efectos y para otros la apariencia. Y aprovechó al máximo esta distinción. No insistió en que el hecho necesario debería producir la apariencia necesaria"** (9).

Scott cae de lleno en la dialéctica racionalista, que trata de rebatir, cuando afirma que la relación entre la construcción y el modelo es el problema fundamental de la estética arquitectónica. Entiende que su característica esencial como arte estriba en que se refiere a leyes estructurales. **"Cabría decir que en la arquitectura del Renacimiento el muro adquiere categoría propia y expresa sus propiedades ideales por medio de la decoración"** (10).

"Un muro se apoya en una cosa, sostiene otra y forma la transición entre las dos, y las órdenes clásicas cuando se aplicaron decorativamente representan para los arquitectos del Renacimiento una expresión ideal de aquellas cualidades expuestas como generalidades" (11).

El prejuicio científico será para Scott considerarlas, donde se producen, como particulares expresiones de hechos constructivos. **"Los arquitectos del Renacimiento dieron (...) a la arquitectura una libertad de fines totalmente conscientes y la liberaron de la subordinación a la mecánica"** (12). Es una clara afirmación del formalismo. **"La falacia mecánica, en su celo por la estructura niega en la arquitectura del Renacimiento un arte en donde la estructura queda elevada hasta el grado ideal. Busca en la poesía la sintaxis de una prosa sin adornos"** (13).



Los arquitectos renacentistas están, sin embargo, preocupados por otros problemas. Y la cuestión estructural, el papel que juega la estructura en su arquitectura es un tema ausente. Filareta escribe: **"Nosotros los cristianos construimos bien altas nuestras iglesias para que aquellos que penetren en su interior se sientan elevados y para que el alma pueda ascender hasta la contemplación de Dios"**. La función anagógica de la arquitectura que tanto preocupa a los promotores góticos, preocupa a los arquitectos renacentistas.

Palladio un siglo después escribe "Los cuatro libros". Su estructura general es análoga a la de Alberti y su definición de la belleza es un trasplante conceptual. **"La belleza resulta de la forma bella y de la correspondencia del todo con las partes, de las partes entre sí y de estas con el todo, de modo tal que las construcciones parecen constituir un cuerpo entero y completo en que cada miembro concuerda con el otro y todos resultan tan necesarios para la perfección del edificio"** (14).

El ambiente cultural en el que se mueve Palladio es un eslabón más de la pervivencia de las teorías pitagóricas. La arquitectura y la música están enlazados por las matemáticas. Las proporciones arquitectónicas y las armonías musicales derivan de una misma ley matemática y cuando el arquitecto usa la Proporción, para dar forma al proyecto, está imitando a Dios en su creación.

La geometría de todas las obras de Palladio han sido analizadas meticulosamente. La geometría de la Villa Malcontenta es analizada por Colins Rowe. **"Su estructura muestra un ritmo alterno de intervalos dobles y sencillos con distribución tripartita de líneas de muros"**. Hay una distribución 2:2:1. Palladio escribe respecto a esta obra: **"Debe observarse que las (estancias) de la derecha se corresponden con las de la izquierda, de modo que los materiales deben ser los mismos en uno y otro lugar y las paredes deben soportar equitativamente el peso de la cubierta, porque si las paredes fuesen gruesas en un lugar y delgadas en otro, estas últimas serían más firmes para resistir el peso, debido a su proximidad a las paredes, mientras que las primeras resultarían debilitadas, lo cual al correr del tiempo, produciría grandes perjuicios y arruinaría toda la construcción"** (15).

Intenta justificar Palladio la lógica de la estructura cuando, en realidad, está condicionado su trazado en función de la composición matemática y la jerarquización del edificio. Este sistema estructural presupone la simetría de distribución y repetición en los pisos. La estructura real, la muraría, es el instrumento que materializa la idea soporte de esta arquitectura. Y el mismo papel hace la estructura ornamental, el pórtico o los pórticos según el edificio.

Palladio habla del templo ideal. Los edificios consagrados a Dios todopoderoso, nos dirá Palladio, deben ser sólidos y duraderos. **"Ya para honrar a la divinidad cuanto sea posible, deberán utilizarse los órdenes más bellos y los materiales de mayor valor y excelencia. El blanco es el color óptimo para las iglesias porque, siendo el color de la pureza, es el más afín a Dios"** (16).

Estamos en el período precientífico de la arquitectura. El carácter "científico" está precisamente en el componente matemático que se está aplicando en la composición. Si bien el Renacimiento pone las bases para una conjunción posterior de la ciencia y técnica, la arquitectura que se construye es empírica y ajena a estas preocupaciones. Uno de sus temas más debatidos es la belleza de las formas. Se discute sobre si es más adecuada y regular la



circunferencia o el cuadrado. La redonda, afirma Palladio, es la única entre todas las figuras que es simple, uniforme, igual, fuerte y espaciosa. Por consiguiente debemos construir templos redondos. El ideal mediatizado por la tradición se transformará en planta centralizada.

San Giorgio Maggiore fue proyectada por Palladio y construida en Venecia entre 1.565 y 1.610. Si en las villas palladianas se puede compartir la lectura de arquitectura muraria, lo que sugiere el interior de la planta está muy lejos de esta interpretación. Por otro lado, esta planta no es fácilmente asimilable a un tipo conocido.

Por supuesto que participa de todos aquellos elementos que el programa impone: nave longitudinal, dos naves laterales menores, transepto, absides, etc., son componentes del repertorio tradicional. Su agrupación es singular, sin embargo. Hay una clara voluntad de remarcar el centro. El domo del crucero voluntariamente singularizado. El ideal de la planta centralizada (de la iglesia redonda) se combina con el precepto o convivencia de la planta longitudinal en perfecta cohabitación. El centro está singularizado por la intensidad gráfica del crucero. La luz contribuye en gran medida a esta expresión.

La cúpula no tiene expresión constructiva alguna. Una moldura separa la linterna como ejemplo arquitectónico independiente. La cúpula está levantada sobre un cimborrio o tambor cilíndrico en el que están practicados de forma regular una serie de huecos, ciegos la mayoría de ellos. Van alternando los rectángulos adintelados con los remates en arco de medio punto. Cuatro huecos rectangulares acristalados permiten una entrada de luz que contribuye a la evidente sensación de ingravidez de la cúpula y evitar el contraste luz-sombra que provocaría la entrada de luz solo de linterna.

Los huecos del cimborrio están separados por pilastras, enlazadas por una moldura a la altura de los capiteles. Un corredor perimetral impide ver el arranque de las pilastras -por efecto de perspectiva- y se cierra con una barandilla que apoya sobre una moldura tangente a los cuatro arcos torales que separan crucero y naves. Estos arcos torales tienen su prolongación visual en pilastras, mientras que junto a ellos, en dirección a las naves hay medias columnas. Las medias columnas se repiten en cada unificando el tratamiento del espacio interior en tanto que los arcos torales solo se expresan en el encuentro con los ábsides.

Columnas y pilastra, no obstante, se enlazan con unas molduras sobre los capiteles que se prolongan horizontalmente por nave principal y transepto incluso en los absides. Hay una clara identificación de componentes. Linterna, cúpula, tambor, bóveda de cañón, abside, muro, capillas, etc., agrupadas con una tranquilidad lógica. No hay voluntad de fusión. Estamos lejos de la voluntad de forma gótica. La ataraxia es la nota dominante en esta arquitectura.

La luz es una luz natural. No está mediatizada por las vidrieras. El vidrio es transparente. No se pretende crear un espacio arrebatado. La religión se ha humanizado, al menos en su expresión arquitectónica. Los lunetos que permiten la entrada de luz en la bóveda de cañón, la recortan sin llegar a la altura de la clave. Así predomina la bóveda longitudinal. El recorte se produce sin nervaduras que remarquen el encuentro. De esta manera la bóveda cilíndrica se lee como un todo y no una secuencia de tramos más o menos articulados.



El ritmo está marcado por las medias columnas a nivel del usuario que realiza el recorrido. La bóveda de cañón entrega, consecuentemente contra un muro, a pesar de la lectura de planta. La media columna es un elemento arquitectónico perfectamente diferenciado, adosado al plano. Pero formalmente el plano está claramente expresado, aunque apenas queda un pequeño residuo del mismo. No es un pilar compuesto sino un resto del muro con elementos estructurales diferenciados adosados a su alrededor con expresión clara de su individualidad. La combinación arco pilastra la utiliza para recortar el plano hacia las capillas o naves laterales.

La misma combinación la utiliza para marcar un límite a la nave central cuando se encuentra con el crucero. Por contrapartida las medias columnas son elementos unificadores. En los ábsides del transepto emplea pilastras en lugar de medias columnas. Estamos en un final. Junto al arco toral y pilastra que separan transepto y ábside hay un entrepaño con dos nichos superpuestos. Este tema lo repite en el muro de entrada junto a la puerta. La utilización de columnas y pilastras en fachadas va en función de la pertenencia a uno de los dos órdenes superpuestos. Palladio se preocupa de que los elementos añadidos a la arquitectura quedan controlados por esta. Coloca tabernáculos donde las pinturas quedan enmarcadas y la escultura encuentra su apoyo.

Los elementos estructurales más "prestigiados" están siendo utilizados, por su valor lineal, como componentes de un código formal propio en el que solo a veces, cumple, además, una función estructural. La plástica espacial es, sobre todo, clara.

Hay no obstante un elemento muy singular en esta última iglesia y que tanto ha llamado la atención a historiadores de arquitectura. Es el grupo de columnas separadas del muro, exentas, que crean un "finale" poderoso cerca del altar. Se ha liberado del orden. De la sujeción al muro.

Funcionalmente separan el coro de los monjes del resto de la iglesia, permitiendo, obstante, que siga integrado. Visualmente mantiene, aparentemente, la uniformidad de tratamiento. La proyección visual contra el ábside del fondo le permite guardar cierta correspondencia con los ábsides laterales.

Hay sin embargo, algo de singular en esta solución. No es la dimensión de las columnas la misma que la de la nave. Hay además dos órdenes de columnas superpuestas y el orden superior, rematado con un frontón y enmarcado en el arco toral adquiere un valor singular, un protagonismo fuera de toda duda. ¿Cual es el significado del conjunto arquitectónico que es la conjunción de columnas y frontón para Palladio?. Veámos que era el marco usado para la pintura en el resto de la iglesia. En este caso está enmarcado el órgano de la iglesia. La música.

La armonía musical está ligada a la proporción ideal por las matemáticas y esta es el eslabón entre Dios y los hombres. Palladio está materializando una idea compartida en su círculo cultural y está expresando de manera sintética la clave de lectura de su arquitectura y el valor emblemático de la estructura.

Pero no será la primera vez que un elemento arquitectónico extraído del orden sea el protagonista por excelencia en el contexto cultural que se inscribe esta obra.

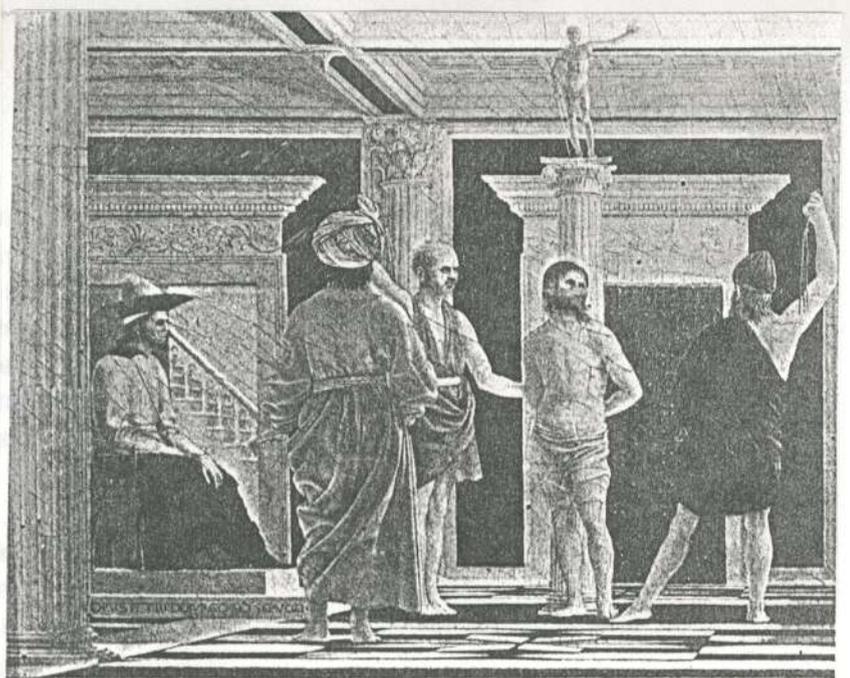
En el cuadro de La Flagelación de Piero della Francesca "La figura de Cristo está atada al fuste de una menuda columna corintia sobre cuyo capitel se dispone una estatuita".

Esta columna adquiere un significado peculiar que es estudiado por Carlo Ginzburg en su libro "Pesquisas sobre Piero".

"Del palacio Lateranense (de Pilatos) llevaron dos columnas de Roma, según la tradición, por la emperatriz Helena madre de Constantino.

El arquitecto Francesco Contini informa que junto a la escalera se encuentra una famosa reliquia "la piedra sobre la que se habían contado los treinta dineros de Judas y después jugado a los dados las vestiduras de Cristo, sostenidas por cuatro columnas de marmol cuya altura era tenida por igual a la altura de Cristo".

... Piero en Roma usó dos columnas octogonales "con algunos anillos de hierro ... que dicen que había estado en el palacio de Pilatos en Jerusalén".



Piero della Francesca, Flagelación de Cristo (detalle).

En un famoso ensayo, Wittower y Carter han identificado el módulo sobre el que se basa la arquitectura de la flagelación. Este módulo, igual a la quinta parte del proporcionado por Pacioli en De Divina Proportione mide 1'85 pulgadas, o sea 4'699 cm. Carter pone de relieve, sin embargo, que existe otra unidad de medida independiente que juega una parte importante también en la organización formal de la tabla: la altura de Cristo. Es igual a 178 cm. Ahora bien, las columnas que en un tiempo estuvieron situadas junto a la Scala Sanata, que se consideraba correspondiente a la medida exacta de la estatura de Cristo tiene 187 cm. de altura. Pero examinando la base se distingue claramente la línea que separa la columna verdadera y propia de la parte más rugosa antiguamente hundida en tierra. Si eliminamos esta parte que durante algún tiempo estuvo oculta tenemos una columna de 178 cm. de altura. Ello significa que, independientemente del hecho de que Piero midiese en pies y brazos en lugar de centímetros y metros, existe en la Flagelación y la estatura que la tradición fundada en las columnas lateranenses le atribuía una relación de 1 a 10. Si asumimos la altura de Cristo en la Flagelación -178 cm.- como unidad de medida resulta que la anchura de la tabla es igual a cuatro unidades y media, su altura tres unidades y cuarto; la altura de las columnas en primer plano a dos unidades y media; la distancia entre sus respectivas bases, a dos unidades.

Con puntillosa precisión, Piero construye, por consiguiente, su cuadro a partir de lo que evidentemente era a sus ojos un documento inestimable: la medida exacta de la estatura del hombre-Dios, modelo de perfección también corporal.

"Divinamente medidas" definió Vasari las columnas corintias que campean en el fresco aretino del "Encuentro de Salomón con la reina de Saba".

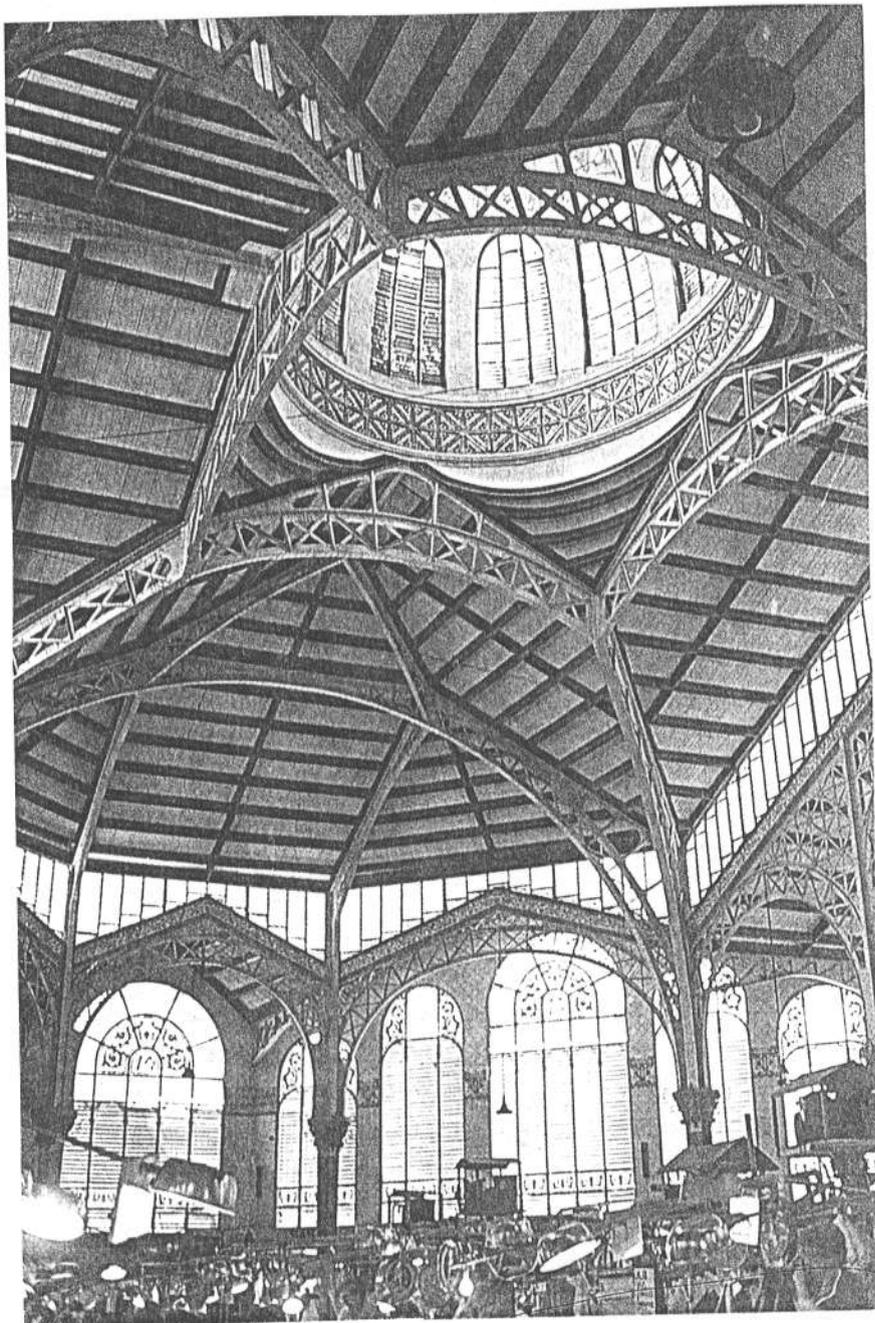
El tema de la columna tendrá larga supervivencia en la pintura italiana posterior. En el San Agustín de Carpaccio aparece el tema de la columna.

"La estatura de Cristo del teleno veneciano es una versión refleja y cristianizada del idolo que está encima de la columna en la tabla de Urbino", nos dirá Ginzburg.

Beato Angélico coloca otra columna en su "Flagelación de Cristo". Pero lo interesante de la columna de Piero es que nos está poniendo en primer plano la importancia que el tema de la proporción tiene para el Renacimiento".



- (1) ALBERTI. - "De Re Aedificatoria". (citado por Wittkower en "La arquitectura del Humanismo", pág. 16).
- (2) Op. cit. pág. 16.
- (3) Op. cit. pág. 40.
- (4) WITTKOWER, R. - "La arquitectura en la edad del humanismo". pág. 41
- (5) Op. cit. pág. 41.
- (6) Op. cit. pág. 41.
- (7) SCOTT, G. - "Arquitectura del humanismo". Barcelona, Edit. Barral, 1.970, pág. 88.
- (8) Op. cit. pág. 88.
- (9) Op. cit. pág. 97.
- (10) Op. cit. pág. 99.
- (11) Op. cit. pág. 99.
- (12) Op. cit. pág. 104.
- (13) Op. cit. pág. 104.
- (14) PALLADIO, A. - "Los cuatro libros". Barcelona, Edit. Alta Fulla, 1.987, (citado por Wittkower, pág. 29).
- (15) Op. cit. pág.
- (16) Op. cit. pág.



DETALLE INTERIOR. MERCADO CENTRAL. VALENCIA. 1910.