

Índice

Capítulo 1	EL CONCEPTO DE ESPACIO ARQUITECTÓNICO	11
	<i>Consuelo Gómez López</i>	
I.	EL CONCEPTO DEL ESPACIO EN LA HISTORIA Y EN LA HISTORIOGRAFÍA	13
II.	EL ESPACIO COMO ORDEN RACIONAL	19
	II.1. Roma y la conciencia de espacio interior	19
	II.2. Proporción, perspectiva y lenguaje clásico: una nueva teoría del espacio	23
	II.3. El punto de vista único: «El ojo que ordena el mundo»	32
III.	LA RUPTURA DE LA UNIDAD: «UN PUZLE QUE EL ARTISTA ORDENA A SU ANTOJO»	35
IV.	CIENCIA Y ESPACIO: «EL HOMBRE NO ES YA LA MEDIDA DE LAS COSAS QUE CONFORMAN EL UNIVERSO»	41
	IV.1. Lo infinito, la luz y la monumentalidad	41
	<i>Obras de referencia</i>	54
Capítulo 2	LA TEORÍA DE LOS ÓRDENES	55
	<i>Consuelo Gómez López</i>	
I.	EL ORDEN EN LA ARQUITECTURA CLÁSICA: EL LEGADO VITRUVIANO	57
II.	LA TEORÍA DE LOS ÓRDENES EN ITALIA O CÓMO CODIFICAR LA GRAMÁTICA DE LA ARQUITECTURA CLÁSICA	64
	II.1. Los «libros de órdenes»: modelos para componer y licencias para transgredir	64
III.	LA TEORÍA DE LOS ÓRDENES EN EL RESTO DE EUROPA: UNA INTERPRETACIÓN DE LAS CODIFICACIONES CLASICISTAS	85
	III.1. El «orden francés» y el debate en torno al Clasicismo	85
	III.2. Los «libros de órdenes» de la arquitectura centroeuropea	93
	III.3. Inglaterra y el influjo de Palladio	95
	III.4. La teoría de los órdenes en España	97
	<i>Obras de referencia</i>	103

Capítulo 3 EL VOCABULARIO ARQUITECTÓNICO 105

Esther Alegre Carvajal

I. LA APLICACIÓN DE LOS ÓRDENES	107
I.1. La articulación clásica de la arquería	109
I.2. La combinatoria de los órdenes	112
I.3. El esquema de «arco de triunfo»	116
II. TEMAS Y TIPOS FORMALES	122
II.1. El espacio en perspectiva	122
II.2. El espacio centralizado	125
II.3. Espacio y movimiento	135
<i>Obras de referencia</i>	142

Capítulo 4 MODELOS DE EDIFICIOS 143

Esther Alegre Carvajal

I. EL PALACIO	148
I.1. El modelo italiano y su difusión en la arquitectura española	148
I.2. El Hôtel francés reflejo de un nuevo gusto	158
II. LA VILLA. ARQUITECTURA Y NATURALEZA	160
II.1. Las villas de Palladio	166
II.2. Los Châteaux y la distribución francesa	169
II.3. Los palacios reales del Barroco	172
II.4. El jardín y su desarrollo	175
III. OTROS MODELOS	178
III.1. Biblioteca, hospital, teatro	178
<i>Obras de referencia</i>	182

Capítulo 5 LA CIUDAD Y SU ESTRUCTURA 183

Esther Alegre Carvajal

I. UTOPIA Y REALIDAD EN LA CIUDAD RENACENTISTA	185
I.1. Los tratados y la ciudad ideal	188
I.2. Orden y regularidad en el espacio urbano	196
I.3. Primeras experiencias del Cinquecento	203
I.4. La calle rectilínea en el siglo XVI	206
II. CIUDADES DEL BARROCO	211
II.1. La ciudad como sistema planificado	213

II.2. El espacio regular de las plazas	217
II.3. Ciudad, territorio y naturaleza	224
<i>Obras de referencia</i>	229

Capítulo 6 EL VALOR DEL CLASICISMO 231

Esther Alegre Carvajal

I. CLÁSICO Y CLASICISMO	233
I.1. Renacimiento y Clasicismo	235
I.2. La crisis del Clasicismo. Manierismo y arquitectura	237
I.3. Los Clasicismos del Barroco	240
I.4. El Clasicismo de la Academia	243
II. CAMINOS DEL CLASICISMO	246
II.1. El Clasicismo francés	247
II.2. El Escorial y el Clasicismo español	253
II.3. El Palladianismo inglés	259
<i>Obras de referencia</i>	264

Capítulo 7 ÓRDENES Y ESPACIO: UN LENGUAJE DE EXPRESIÓN 265

Consuelo Gómez López

I. EL ESPACIO MODERNO COMO CONCEPCIÓN Y EXPRESIÓN DEL MUNDO	267
I.1. Espacios de persuasión y propaganda. La fiesta y su dimensión escénica	267
I.1.1. Escenografías en palacio	268
I.1.2. Fiesta y ciudad: la escena urbana	283
I.2. La geometría del espacio: una sistematización del mundo externo	291
I.3. Espacios emblemáticos del hombre moderno: el templo y el palacio	297
II. LOS ÓRDENES: UN VOCABULARIO PARA COMPOSER MENSAJES	301
II.1. La teoría modal y el decoro	301
II.2. Advocación, función y significado	304
<i>Obras de referencia</i>	311

I. EL CONCEPTO DEL ESPACIO EN LA HISTORIA Y EN LA HISTORIOGRAFÍA

Considerado por algunos arquitectos e historiadores del arte como el más destacado y sobresaliente de los elementos que componen la arquitectura, o tan solo por otros como uno de los que la componen, lo cierto es que el espacio ha constituido a lo largo de la historia un elemento esencial del debate crítico surgido en torno al hecho arquitectónico. Su concepto se ha visto sometido en el tiempo a un proceso continuo de reflexión, revisión y reformulación por quienes le han dado forma y le han estudiado e interpretado, proyectando a través de sus opiniones las diversas posturas críticas desde las que cada uno se iba situando frente a la arquitectura: la tradición, el influjo de la teoría y la cultura arquitectónica del período en el que desarrolla la obra, su propia teorización frente a la misma, o el influjo ejercido por los modos de conocimiento y los usos políticos y culturales del momento, muy determinados a su vez por los múltiples intentos de definición de la noción de espacio que se han ido formulando desde el ámbito de la filosofía, la ciencia y el arte, a lo largo de la historia.

El concepto del espacio arquitectónico propio de la arquitectura occidental se ha convertido, de este modo, en una creación histórica (G. C. Argan, 1982), en cuya definición ha intervenido de forma especial, por lo que se refiere a la Edad Moderna, la consideración del edificio en sí mismo y en relación con el entorno que le rodea, es decir, en su doble dimensión arquitectónica y urbanística. Tengamos en cuenta que el espacio define los volúmenes que hacen posible la función arquitectónica y el recorrido a través de su interior. Pero es también a su vez el resultado de las relaciones que los edificios establecen entre sí, y con el entorno que les rodea. Y esta consideración actuó en la Edad Moderna como un elemento decisivo para arquitectos y urbanistas a la hora de proyectar sus obras. Así lo

reconocía ya en el Quattrocento Leon Battista Alberti, el primer gran teórico del Renacimiento, cuando indicaba que «la calle resultaría más bella si todos los pórticos estuviesen hechos del mismo modo y los edificios destinados a viviendas, bien alineados a uno y otro lado, y no más alto uno que otro...» (*De Re Aedificatoria*, 1450). Y así fue llevado a la práctica por numerosos arquitectos de la época. Alberti reivindicaba con sus palabras un vínculo entre el edificio y su espacio exterior del que dependía la creación del espacio urbano. Un vínculo que, si bien en aquellos momentos formaba parte de la formulación de una nueva idea de ciudad, acabaría por convertirse en una constante de la arquitectura y de la definición de espacios urbanos a partir de la misma, durante los siglos XV a XVIII.

Son innumerables los ejemplos emblemáticos que ilustran dicha relación, cuyas muestras más significativas iremos aquí descubriendo y estudiando, permitiéndonos comprender hasta qué punto el vínculo creado entre los propios edificios y su entorno enriquecieron las diversas nociones de espacio surgidas en la Edad Moderna, otorgándolas una dimensión que iba más allá de la consideración exclusiva del espacio arquitectónico entendido como espacio interno. Basten como referencia obras tales como el pórtico del Hospital de los Inocentes, de Brunelleschi, cuyo ritmo externo está concebido en relación a la Plaza de la Annunziata de Florencia; el templete de San Pietro in Montorio, con la columnata circular que le sitúa en un entorno preciso, la Plaza del Campidoglio, con un espacio definido por la relación que los edificios establecen entre sí desde el punto de vista formal y simbólico; la Basílica de San Pedro del Vaticano y las grandes iglesias barrocas de la Contrarreforma, que proyectan la estructura y el simbolismo de su espacio interior a calles y plazas de la ciudad mediante la articulación monumental y efectista de sus cúpulas o fachadas, así como las villas de Palladio, cuya arquitectura está concebida en función de su relación con la naturaleza y el paisaje, al igual que Versalles y otros muchos palacios del Barroco. En todas ellas el edificio ya no es algo suficiente en sí mismo, sino dependiente de su situación espacial.

Debemos saber que, si bien el concepto de espacio arquitectónico fue conocido y debatido con interés desde la Antigüedad en el ámbito filosófico, no se conoce ningún tratado antiguo que lo abordase de forma específica. Y ello a pesar del gran valor que el espacio adquirió en la arquitectura romana, momento en el que, como veremos, se produjo la adquisición de una nueva conciencia del espacio que se fue poco a poco consolidando, hasta ejercer una influencia determinante en la arquitectura occidental, especialmente en la desarrollada en la Edad Moderna. Sin embargo, desde el punto de vista teórico pasaremos de las referencias al espacio que realizó el latino Vitruvio, a las notas y dibujos de Villard de Honnecourt, ya en la Edad Media. Y de ellos a los teóricos del Renacimiento y del Barroco: Alberti, Serlio, Palladio, Vasari, etc., cuya concepción del espacio determinó de forma decisiva, como veremos, la arquitectura de la Edad Moderna.

En su obra, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, J. Maderuelo expresaba muy bien esta situación, al indicar:

«... el espacio no ha sido considerado, hasta hace poco tiempo, como algo relacionado con el arte o la arquitectura. Cuando se ha tomado conciencia de esta carencia se ha pensado que los tratadistas y teóricos del pasado no habían tenido necesidad de nombrar el espacio, palabra que ya existía con autonomía en griego clásico y en latín, y que se utilizaba en otras disciplinas, porque ese concepto estaba implícito tanto en la arquitectura como en las artes. Desde esta argumentación se pensaba que la idea del espacio en el pasado era algo así como el sonido del oleaje en el mar, que se hace inaudible para los marineros por estar permanentemente inmersos en él... Por eso algunos teóricos de la arquitectura de la segunda mitad del siglo xx, es decir, del momento en el que el concepto de espacio está ya totalmente asumido en el ideario y en el vocabulario arquitectónico, consideran que el espacio es la verdadera esencia de la arquitectura» (J. Maderuelo, 2008).

La visión del espacio, construido o por construir, característica de la arquitectura de la Edad Moderna, ha sido objeto de numerosas interpretaciones por parte de la historiografía desde el siglo xix, momento en el que comenzó a formar parte del «discurso artístico», entendido como aproximación a la interpretación de la obra de arte desde una perspectiva histórica. Hasta entonces el tema había sido objeto de reflexión de la filosofía, la ciencia y la propia teoría artística. Primero, a través de la dualidad planteada por Aristóteles y Platón respecto a la consideración del espacio como lugar físico o como concepto mental, respectivamente (para Platón el espacio era una entidad infinita, receptáculo de todo lo existente, mientras que para Aristóteles era un *topos*, un lugar). Más tarde, mediante la consideración medieval del espacio como un ideal místico, reflejo de una realidad transcendente que cobraba forma a través de un ámbito sagrado e irreal; y finalmente mediante la creación de una estrecha vinculación entre ciencia, arte y pensamiento, que protagonizaría un debate en torno al espacio muy activado por los filósofos racionalistas durante los siglos xv a xviii. Sus posturas tendrían consecuencias reales sobre la práctica arquitectónica y urbanística, una vez que el espacio cartesiano se pusiese al servicio del Estado.

En este ámbito racionalista, filósofos como Spinoza, Malebranche o Leibniz pusieron en práctica una nueva noción de espacio. Leibniz criticaría el concepto de espacio absoluto introducido por Newton, «argumentando que el espacio solo existe en cuanto algo lo ocupa y solo es posible en el sistema de relaciones de las cosas que lo ocupan». Surgieron además, a partir de la física teórica y experimental, junto con las matemáticas, nuevas nociones de espacios que se movían en la dialéctica ya creada por Aristóteles y Platón que ya hemos mencionado, es decir, entre el espacio real y el mental.

Con posterioridad, el interés suscitado en torno al concepto filosófico de espacio y sus implicaciones en el ámbito de la arquitectura por pensadores como Hegel, quien priorizaba

en su argumentación el papel desempeñado por el sujeto y su experiencia, sentaron las bases para la integración de la noción de espacio en el discurso artístico. Pero habría que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para ver surgir los primeros trabajos definitivos del espacio como un elemento constitutivo de todas las artes visuales, es decir, como «objeto artístico». De modo que podemos decir que el surgimiento del concepto de espacio arquitectónico desde el punto de vista historiográfico tardó en aparecer. Y si lo analizamos con perspectiva histórica diríamos incluso que es bastante reciente. En la reflexión en torno al mismo, surgirían términos de importancia que debemos conocer, a partir de los cuales se fue dando cuerpo a la idea de espacio. Entre ellos los conceptos de *Einführung* y *Kunstsollen*.

Los iniciadores del discurso serían historiadores y críticos de arte como Heinrich Wölfflin (1864-1946), August Schmarsow (1853-1936) y, especialmente Alöis Riegl (1858-1905), quien formuló por primera vez la idea de que el espacio era el elemento determinante en la creación del estilo. Ya a mediados del siglo XIX, el arquitecto Gottfried Semper había expresado una idea similar al considerar que la diferencia de la arquitectura con las demás artes consistía en que ésta era el arte y técnica del espacio. Y esta fue, precisamente, la idea en la que insistieron estos otros autores, para quienes la arquitectura fue considerada como el «arte del espacio», responsable de darle forma y organizarlo. Schmarsow llegaba a decir que el espacio interior era la esencia de la arquitectura (*Discurso sobre la esencia de la creación arquitectónica*, 1894). Y Riegl, por su parte, lanzaba en 1912 la siguiente pregunta desde su posición de historiador del Arte: «Desde el primer despertar de la civilización humana —decía— la mira de toda arquitectura que está por encima de la creación de un simple signo, ¿acaso no se ha dirigido hacia la figuración del espacio?» (Riegl, 1912). Una pregunta con la que reivindicaba una especie de «hegemonía del espacio», generando un interesante debate entre quienes, ocupados en intentar comprender el sentido y composición del espacio arquitectónico occidental, buscaban por entonces elementos de interdependencia entre éste y cuestiones como la función, la técnica, la forma, la expresión artística, la percepción del espectador, la ideología, o las formas de vida política y social. Tengamos en cuenta el momento histórico-artístico en el que surgió este debate, convertido en corriente historiográfica, coincidiendo con el cuestionamiento de la tradición y el surgimiento de los elementos que dieron forma al movimiento moderno, así como con el momento en el que se estaban produciendo o estaban a punto de producirse importantes transformaciones en la sociedad europea.

De hecho, tanto Wölfflin, como Schmarsow y Riegl, fuertemente influenciados por la psicología moderna y la teoría de la percepción, enunciaron una teoría del espacio arquitectónico supeditada a la percepción subjetiva del espectador. Para todos ellos era el espectador quien, en su recorrido por el edificio, iba construyendo el espacio a partir de

su experiencia. En relación con este aspecto estaría el término *Einführung*, propugnada en este ámbito por Schmarsow, que proponía una especie de relación de empatía entre el espacio y el espectador. Como ha indicado De Solá-Morales (*Inscripciones*, 2003), se rompía así con el ideal del «espacio clásico» de la Antigüedad y el Renacimiento, fundamentado sobre el orden del Cosmos y la imitación de modelos del pasado, para iniciar un nuevo camino, el de la Arquitectura Moderna, determinado por la importancia conferida a la experiencia del espectador. En todo este proceso tendrían gran influencia los avances científicos de la época, relacionados con la psicología empírica y las teorías estéticas. Por su parte, Riegl realizaría una interesante reflexión acerca del espacio entendido como una creación de la realidad y vinculado, por tanto, a la sociedad. Será lo que se conoce como *Kunstswollen*, que entenderemos a través de estas palabras del autor, en las que indica:

«La arquitectura es ciertamente un arte utilitario y su finalidad utilitaria consistió en realidad, en cualquier época, en la formación de espacios limitados, en cuyo interior se ofrecía a los hombres la posibilidad de movimientos libres. Tal como lo muestra esta definición, la tarea de la arquitectura se divide en dos partes que se complementan y concuerdan, (...): la creación de espacio (cerrado) como tal y la creación de sus alrededores».

El debate iniciado a finales del siglo XIX y principios del XX cobraría fuerza a partir de los años cincuenta del pasado siglo, con los trabajos de Rex D. Martiensen (*El concepto del espacio en la arquitectura griega*, 1958), Giulio Carlo Argan (*El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, 1966), Christian Norberg-Schulz (*Existencia, Espacio, arquitectura*, 1975), Cornelis Van De Ven (*El espacio en arquitectura*, 1981), P. A. Michelis («L'Espace-Temps et l'architecture du XX siècle», en *Journal of Aesthetics* vol. VIII. Athenes. 1959) o Bruno Zevi (*Saber ver la arquitectura*, 1958 y *Architettura in Nuce: Una definizione de Architettura*, 1969). A ellos se unirían las reflexiones sobre el concepto de espacio de historiadores del arte como P. Francastel, E. Panofsky, M. Fagiolo, P. Portoguesi o M. Tafuri, entre otros muchos, dando continuidad a un tema que sigue siendo objeto de debate hoy en día.

Aunque con matices y ciertas posturas divergentes, muchos de estos autores coincidían en afirmar que el espacio constituía el elemento imprescindible del hecho arquitectónico. Así lo expresaba el arquitecto y crítico de arte B. Zevi, quien consideraba que:

«La experiencia del espacio interno es el fenómeno peculiar de la arquitectura, el que define y consolida los contenidos sociales y los instrumentos técnicos y los valores expresivos cualesquiera que sean, de la poesía a la prosa, de lo hermoso a lo horrendo; el espacio interior, es por tanto, el “lugar” donde se dan cita y se cualifican todas las manifestaciones de la arquitectura» (Zevi, 1969).

El concepto de espacio arquitectónico

La idea se hizo presente, de hecho, en las diversas interpretaciones vinculadas con diferentes formas de pensar y abordar la cuestión por el conjunto de historiadores del arte, arquitectos y críticos, que protagonizaron desde el principio y desde diversas posiciones, el debate historiográfico. Entre ellas la corriente Funcionalista, representada por L. H. Sullivan (1856-1924), para la que todo edificio está determinado por su función, incluida aquella relacionada con su carácter simbólico; la Formalista, representada por Arnheim y H. Wölfflin, que otorga una absoluta preponderancia a los elementos formales de la obra, al margen de consideraciones éticas o estéticas; la Historicista, que hacía depender el hecho arquitectónico de su contexto, con J. Burckhardt, H. Wölfflin, S. Giedion y N. Pevsner a la cabeza; o la Espacialista, defendida por arquitectos como H. Focillon (1881-1943), quien consideraba que la esencia de la arquitectura residía en el espacio. Esta afirmación cobró fuerza con los trabajos de H. Wölfflin, P. Frankl, B. Zevi y S. Giedion, autores todos ellos que aparecerán repetidamente en la bibliografía de cualquier estudio de la arquitectura moderna, determinando con sus interpretaciones nuestra actual visión de este período artístico.

En el discurrir de este debate surgiría en los años 60 del pasado siglo la posición crítica de José Ricardo Morales, quien ponía en tela de juicio (*La concepción espacial de la arquitectura*, 1969) la idea enunciada por Schmarsow de que el espacio era la esencia de la arquitectura, introduciendo una relevante diferenciación entre el espacio físico y el abstracto, que sería muy reivindicada por la arquitectura del movimiento moderno y que marcaría gran parte del debate sobre el concepto del espacio a partir de entonces, especialmente entre los arquitectos. La postura de Morales estaba clara:

«La arquitectura no «modela» el espacio, así fuera materia dócil, entre otras razones porque el espacio no es una entidad real y perceptible, sino una abstracción que puede efectuarse desde campos muy distintos del pensamiento y partir de incontables supuestos. Por lo tanto no se configura el espacio, sino lo espacial o extenso, que es algo muy diferente» (J. R. Morales, *La concepción espacial de la arquitectura*, 1969).

Desde otro punto de vista, resulta interesante la intervención en el debate sobre el espacio de M. Foucault en los años 70 del pasado siglo, quien se encargó de reivindicar una visión ideológica del espacio. A partir de los estudios que realizó sobre los siglos XVIII y XIX, Foucault puso en relación los conceptos de saber, poder y espacio, llegando a reconocer que el espacio era fundamental para el ejercicio del poder (*El ojo del poder*. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: «El Panóptico», 1980). Poco más tarde, el pensador marxista H. Lefevre, en su relevante obra *The production of Space*, pondría sobre la mesa una nueva distinción entre el espacio físico (percibido), mental (abstracto) y social (vivido).

Con sus escritos, todos estos autores contribuyeron a mantener viva la vigencia crítica del tema entre historiadores del arte, teóricos críticos y arquitectos. Así lo demuestran las palabras pronunciadas en 1981 por el arquitecto C. van De Ven, quien comentaba:

«¡El espacio! una palabra con tal atractivo mágico para el arquitecto del siglo xx, una palabra tan empleada (y mal empleada) que comencé a preguntarme de dónde provendría y qué podría significar. Escuchando a mis maestros, les oí emplear la palabra «espacios» con diversas entonaciones y, al principio de los libros sobre arquitectura, tal concepto suele ser presentado como el alfa y omega de la misma. Y, finalmente, cuando comencé a diseñar, tuve la excitante impresión de haber topado con el concepto más misterioso e intangible de la arquitectura: el espacio» (*El espacio en arquitectura*, 1981).

No podemos aquí detenernos en cada una de las corrientes, opiniones y pormenores del modo en que se han abordado los conceptos de arquitectura y de espacio por parte de todos los autores mencionados, pues sería un tema demasiado amplio que, entre otras cosas, no constituye el objeto exclusivo de estudio de esta obra. Una lectura atenta de la bibliografía nos podrá proporcionar mayor información sobre estas cuestiones de índole historiográfica. No obstante, sí resultará esencial que tengamos en consideración el hecho de que todas estas reflexiones en torno al concepto de espacio en la arquitectura occidental, han influido de modo considerable en los historiadores del arte que se han aproximado al tema desde la historiografía moderna, construyendo una visión del hecho arquitectónico y del concepto de espacio condicionada por la corriente a la que se hayan sentido más próximos. Es por ello que nuestro estudio deberá estar sometido a una lectura crítica de dichas interpretaciones, que nos permita distinguir el influjo de las diferentes corrientes en el modo de entender el concepto de espacio arquitectónico durante la Edad Moderna.

En otras palabras, deberemos tener en consideración que la visión del espacio que estudiemos a través de la interpretación de las obras que nos ofrezcan los distintos autores o historiadores del arte, estará siempre condicionada por su propia visión. Contemplaremos así la obra desde un punto de vista caleidoscópico, alejado de posiciones absolutas, y próxima a la interpretación crítica que como historiadores del arte debemos adoptar, la cual nos proporcionará un mejor conocimiento del hecho artístico, en este caso de naturaleza arquitectónica.

II. EL ESPACIO COMO ORDEN RACIONAL

II.1. Roma y la conciencia de espacio interior

La «conciencia» del espacio interior, en su dimensión formal y representativa, es decir, en su aspecto y en su significado, fue rasgo distintivo de la arquitectura de los

siglos xv a xviii, convirtiéndose en manos de los arquitectos modernos en el motor de experimentación de las posibilidades que tenían los elementos arquitectónicos para crear espacios.

Como ya hiciera el historiador del arte S. Giedion en su obra *Espacio, tiempo y arquitectura*, publicada por primera vez en 1941, podemos afirmar sin demasiados problemas que fue en Grecia donde se creó el primer sistema antropométrico de composición del espacio de grandes repercusiones en la historia de la arquitectura. Un sistema en el que la monumentalidad desempeñaba un importantísimo papel. Pero fue sin embargo en Roma donde el espacio interior alcanzó por primera vez una clara definición formal, gracias al empleo del arco y la bóveda; y también una primera dimensión alegórica, al convertirse en un elemento capaz de transmitir significados en función de cómo se emplease. Fue, además, la arquitectura romana, la primera que profundizó en la búsqueda de un espacio unificado, dominado por la simetría y la monumentalidad. En definitiva, fue en Roma donde surgiría «*La auténtica arquitectura como lenguaje espacial*», tal y como decía el historiador Zaloziecky (1967).

Para llegar a esta afirmación, Sigfried Giedion sometió a estudio el espacio arquitectónico en su dimensión histórica, estableciendo una clasificación de la arquitectura en tres períodos a partir de la relación que establecía el edificio con su espacio interior y exterior. Existía, según el autor, un primer momento de la arquitectura caracterizada por el predominio del exterior y la consideración del espacio interior como vacío, como aquello que quedaba entre los volúmenes. Sería la arquitectura de los grandes Imperios de la Antigüedad (Egipto y Mesopotamia) y la de Grecia. Un segundo momento en el que la arquitectura conquistaba el espacio interior, con inicio en Roma y un largo desarrollo hasta el final del siglo xviii. Y finalmente un último momento, el de la arquitectura moderna, desarrollada en los dos últimos siglos, donde se alcanzaba la interrelación entre el espacio interior y exterior.

Para Giedion la arquitectura romana representaba, así pues, el punto de partida de un nuevo concepto de espacio arquitectónico que habría de caracterizar a la arquitectura desde entonces y hasta el siglo xviii, englobando de este modo el período que aquí sometemos a estudio. Y debemos indicar que esta interpretación alcanzó un gran éxito, siendo reivindicada por muchos otros historiadores del arte que han considerado también a Roma —representada a través del Panteón— como iniciadora de una nueva «conciencia», capaz de generar un espacio interior centralizado, armónico, unificado y equilibrado. La arquitectura romana se convertiría así en la primera «constructora de espacios», gracias a una cuestión fundamental: la capacidad que demostraron sus arquitectos para captar las posibilidades que tenía el espacio como lenguaje capaz de ser instrumentalizado para resaltar valores y significados.

Textos

«Tres concepciones del espacio»

De la obra de Sigfried Giedion (1941). *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona, 2009, pp. 36-37.

«... Hay tres etapas en el desarrollo arquitectónico. Durante la primera etapa (la primera concepción del espacio), el espacio se hacía realidad mediante la interacción de los volúmenes. Esta etapa abarcó la arquitectura de Egipto, Sumer y Grecia. El espacio interior no se tenía en cuenta.

La segunda concepción del espacio comenzó a mediados de la era romana, cuando el concepto de espacio interior llegó a ser sinónimo de cavidad. Alois Riegl fue el primero en reconocerlo. Pese a varias diferenciaciones profundas, este concepto del espacio perduró a lo largo de todo el período que abarca desde el Panteón de Roma hasta finales del siglo XVIII.

La concepción del espacio surgió a principios del siglo XX, con esa revolución óptica que abolió el punto de vista único de la perspectiva... y así pudieron volver a valorarse esas cualidades de emanación espacial que tienen los edificios exentos. Se aprecia cierta afinidad con la primera concepción del espacio... Al mismo tiempo la máxima preocupación de la segunda concepción del espacio (la cavidad del espacio interior) continúa existiendo, aunque hay un enfoque profundamente distinto del problema del abovedamiento...».

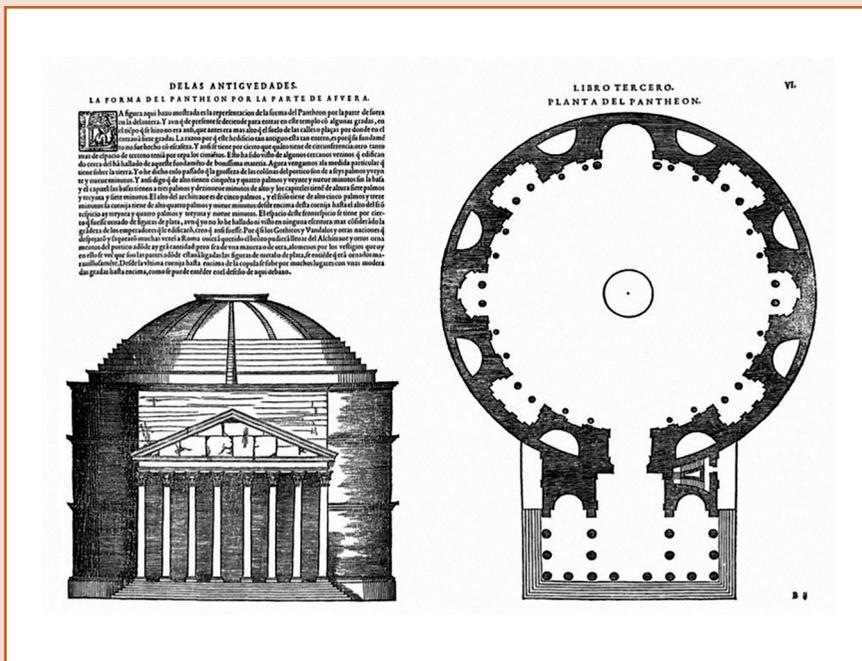
* * * *

«El Sentido romano del espacio»

De la obra de Sergio Bettini, *L'architettura di San Marco, origine e significato*. Padua, 1946, pp. 177-179.

«... Al igual que la pintura tardó en llegar a expresarse realmente a través del color, la arquitectura, para expresarse realmente a través del espacio, tuvo que esperar a la civilización romana. No puede decirse que las construcciones del antiguo Egipto se expresasen realmente a través del espacio (...). Los griegos, que fundaron nuestro concepto de humanidad, llevan el espacio a la escala humana, lo entienden siempre no en sí mismo, sino como vestimenta del hombre, es decir, plásticamente (...). El templo griego es, más que verdadera arquitectura, una magnífica escultura: un bloque de mármol plásticamente modelado al exterior como un grandioso altorrelieve, pero dentro del cual no se vive (...).

En Roma se pierde el supremo equilibrio helénico, no contenido por más tiempo en sus límites: la razón del mundo ya no es el hombre como medida espiritual o como modelo plástico del universo, sino el hombre como tensión, fuerza que busca un punto de apoyo, energía física y potencial moral, volitiva. Por tanto, el romano concibe el espacio no como término de armoniosa contemplación, sino como lugar de su acción, de su insaciable experiencia y conquista; y por eso se rodea del espacio, y amplía sus edificios, aumenta los vanos interiores, los remata con ábsides y cúpulas; los hace, en fin, casi explotar en una dilatación inmensa: cuando se entra en el Panteón o entre las ruinas de las Termas o de la basílica de Majencio, uno se siente envuelto rápidamente por el sentido de una extraordinaria enormidad del espacio... la arquitectura romana es así el primer lenguaje constructivo propiamente espacial que nos han ofrecido las civilizaciones antiguas: es la primera arquitectura en su sentido auténtico (...). Alguien quizá responderá que también los edificios egipcios o helénicos tienen espacio, ya que también en ellos se puede entrar, caminar, estar. Pero he aquí la raíz de un equívoco fácil, el de confundir espacio físico, en el que se actúa, con el espacio artístico, el espacio convertido así en forma de una imagen artística...».



El Panteón de Roma (s. II a. C.). En el Tercer Libro de Arquitectura de S. Serlio (1540) (exterior de la fachada y planta).

En el contexto de la arquitectura occidental, los historiadores del arte moderno consideraron al Panteón de Roma como el punto de partida en el proceso de adquisición de la «conciencia de espacio».

Pero ya antes, Sebastiano Serlio, arquitecto y tratadista del Renacimiento, dedicó a este edificio un amplio espacio en el apartado dedicado «a las antigüedades», de su *Tercer Libro de Arquitectura*, que fue publicado en 1540. Recreó en imágenes su planta y alzado, así como el interior y exterior del edificio, complementando con ellas el contenido teórico de su obra, que tuvo una gran repercusión en la teoría y la práctica arquitectónica del momento. El Panteón de Roma abrió la serie de antigüedades mostradas por Serlio, pues para él esta construcción era, de entre todos los edificios conservados de la antigua Roma:

«... el más hermoso y el más entero, y el mejor entendido de todos... porque hay en él muchas partes y miembros con tanta correspondencia al cuerpo principal que cualquiera persona de alto o bajo entendimiento, entrando en él, viendo la conformidad que los unos con los otros tienen, quedan en gran cantidad satisfechos. Aquesto viene de que el prudente arquitecto que del fue inventor hizo su elección de la más perfecta de todas, que es la circular... considerando que todas las cosas que han de proceder ordenadamente han de tener un cuerpo principal porque debajo de la cabeza de él dependen todos los otros miembros inferiores».

La reivindicación que hizo Serlio del Panteón como edificio perfecto en virtud del respeto a la correspondencia de las partes con el todo, y a su configuración orgánica y ordenada, tendría una gran repercusión entre los arquitectos de la época, contribuyendo a recuperar, reinterpretada y actualizada, aquella arquitectura antigua en la que era posible reconocer la doctrina vitruviana de las proporciones y su repercusión sobre la configuración del espacio.

II.2. Proporción, perspectiva y lenguaje clásico: una nueva teoría del espacio

Esta concepción del espacio fue asumida por los arquitectos del Quattrocento, para quienes el debate en torno a su creación se convirtió en algo esencial desde el punto de vista artístico, llevándoles a emprender un interesante camino de experimentación, cuyo objetivo consistía en conseguir un espacio racional y unificado, fácilmente comprensible, que debía estar necesariamente basado en la lógica de las relaciones espaciales, pero en el que también se tenían en cuenta los efectos que pudiese tener su contemplación en el espectador.

Desde una perspectiva formal, como veremos más adelante, los teóricos y arquitectos del Renacimiento han considerado a la arquitectura clásica como un sistema definido por la presencia de los órdenes clásicos, extraídos y reinterpretados a partir del Quattrocento por parte de los humanistas. Sin embargo, debemos indicar aquí, y así lo veremos a lo largo de los temas que componen este libro, que no podemos someter toda la actividad de innovación que desarrollaron los arquitectos del Renacimiento a la aplicación de los órdenes. La renovación y la creación de un nuevo espacio arquitectónico residió en parte, en efecto, en la codificación de un lenguaje arquitectónico cada vez más estricto y normativo, que tenía su base en el empleo de los órdenes, pero también en el empleo que se hizo de conceptos como la *proporción*, la *perspectiva* y al *simetría*, entendidas como base de la creación de un espacio ordenado. De hecho, tanto la teoría de los órdenes como la reflexión sobre las proporciones y el uso de la perspectiva, gozaron de una vigencia incontestable durante todos los siglos de pervivencia del Clasicismo (xv al xviii). Todo ello hizo de la proporción y la perspectiva, junto a la recuperación de los elementos propios del lenguaje arquitectónico de la Antigüedad Clásica, los principales instrumentos de trabajo de los arquitectos del Renacimiento. El espacio arquitectónico del Renacimiento se convirtió, en virtud de su empleo, en un espacio unificado, regido por los principios de armonía, orden y simetría, sometido a las leyes de la perspectiva que organiza el espacio.

La recuperación de la doctrina arquitectónica vitruviana tuvo mucho que ver en este proceso. En sus *Diez Libros de Arquitectura*, Vitruvio había expresado una idea de la arquitectura de la que formaba parte esencial la proporción. «No puede hablarse de una obra bien realizada —decía Vitruvio— si no existe una relación de proporción, regulada como lo está en el cuerpo de un hombre bien formado». Es decir, que la armonía que hacía un edificio bello y bien construido pasaba inevitablemente por respetar un sistema de proporciones basado en el cuerpo humano, o lo que es lo mismo, en la Naturaleza, que tenía como base la *euritmia* (buena disposición entre las diversas partes de una obra) y la

El concepto de espacio arquitectónico

simetría, o lo que es lo mismo, el control del espacio arquitectónico. Se trataba de una ley de carácter antropométrico, según la cual debía existir una correspondencia entre las medidas de una determinada parte de la obra y su conjunto, haciendo de éste una especie de organismo. La idea queda muy bien recogida por Vitruvio en sus *Diez Libros de Arquitectura* cuando dice:

«El diseño del templo obedece a la Simetría, cuyas leyes ha de observar el arquitecto rigurosamente. La Simetría depende a su vez de la Proporción, en griego analogía, que es la correspondencia en las medidas de las distintas partes del todo y las del todo con la parte que se toma como norma. De aquí se derivan los principios de la Simetría. Sin Proporción y sin Simetría no habría leyes según las cuales trazar los planos del templo, como si no hubiera relación entre sus elementos como la hay, por ejemplo, entre los miembros del cuerpo humano cuando está bien hecho. (...) Pues bien, de igual modo debe hallarse en los templos la mayor armonía en las proporciones y relación de simetría entre los elementos y el conjunto que forman. (...) Así, ya que la naturaleza ha hecho el cuerpo humano del modo que los miembros guardan proporción con las medidas totales, parece fundada la antigua norma de que en el edificios perfecto los distintos elementos guarden exactas proporciones con el trazado general y el total...» (cap. II).

La recuperación y revalorización de esta doctrina vitruviana, según la cual la proporción residía en la relación matemática entre las partes, base de la belleza, ejerció un gran influjo en el nuevo modo de concebir el espacio arquitectónico por parte de los arquitectos de la Edad Moderna. Al menos así lo entendieron artistas como Brunelleschi, León Battista Alberti, Luca Pacioli, Sebastián Serlio, o Palladio, para quienes la naturaleza de la arquitectura se encontraba en el número o en su esencia numérica. Tanto Brunelleschi como Alberti, por ejemplo, dedicaron buena parte de su tiempo a intentar determinar las reglas matemáticas que debían intervenir en un sistema arquitectónico bien articulado a partir de la recuperación de la arquitectura clásica. Es decir, en el establecimiento de un sistema común y regulado de proporciones que dotasen al edificio de una *armonía similar a la de las notas musicales*. El edificio se convertía así en una obra de arte total, concebida globalmente en su conjunto e inalterable en sus partes, pues cualquier alteración podría producir una falta de armonía comparable a la discordancia de una nota en una composición musical. El principio fue también desarrollado por la teoría palladiana de la proporción que, a partir de Vitruvio, planteaba una compleja serie de relaciones armónicas basadas en las escalas musicales.

En esta misma línea se expresaría uno de los teóricos del Renacimiento, el matemático Luca Pacioli, quien en *La Divina proporzione*, publicada en Venecia en 1509 e ilustrada con dibujos de Leonardo da Vinci, establecía una relación entre la sección áurea (una

especie de determinación de un módulo o medida que determinaba las relaciones de proporción entre las partes y el todo de un edificio) y las proporciones clásicas del cuerpo humano, hablando además de un «cosmos unificado en las proporciones armónicas». Algo más tarde, en 1525, Francesco di Giorgio, siguiendo la doctrina pitagórica y platónica de los números, indicaría en su *De Harmonia Mundi totius cantica tria*, cómo esas proporciones armónicas del Universo tendrían su correspondencia en las de los intervalos musicales. La armonía de las proporciones caracterizaría además, según su opinión, a los edificios de la Antigüedad, siendo intrínseca a su sistema constructivo, basado en el empleo de los órdenes. Estaríamos hablando, en definitiva, de una armonía basada en el empleo de dimensiones que entrañasen la repetición de relaciones numéricas simples, así como en el uso de uno o más órdenes como elementos dominantes, o como suele ser más habitual, por la combinación de ambos conceptos.

Todos estos principios fueron tenidos en cuenta por los arquitectos del Quattrocento, quienes pusieron en práctica un nuevo modo de entender la arquitectura en la que se hacía presente la reflexión en torno a los principios vitruvianos y las teorías expuestas por quienes, desde la Antigüedad y la propia contemporaneidad, se encontraban en el proceso de crear un nuevo sentido del espacio.

La teoría de las proporciones hacía así del espacio arquitectónico una realidad determinada por el control que se estableciese entre el sistema de relaciones creado por los órdenes. Si la arquitectura es ciencia —hemos visto cómo las matemáticas, la física y, en general, la ciencia habían tomado partido en la definición del nuevo sistema arquitectónico—, cada parte del edificio debía hallarse integrada en un sistema de relaciones matemáticas.

La recuperación del lenguaje propio de la Antigüedad Clásica, considerada como modelo, así como el interés por experimentar con la perspectiva, la proporción y la armonía formaron parte de las primeras obras de Brunelleschi, entre ellas el Hospital de los Inocentes o la Iglesia de San Lorenzo, que constituyen una buena muestra de cómo el arquitecto definió un espacio arquitectónico basado en la sujeción de todos los elementos importantes a la ley de la proporción. Resultan muy ilustrativas, en este sentido, las palabras que Vasari dedicaba en sus *Vitae*, a la arquitectura de Brunelleschi. Decía:

«... porque, ante todo, con el estudio y la diligencia del gran Filippo Brunelleschi, la arquitectura volvió a encontrar las medidas y las proporciones de los antiguos, así en las columnas redondas como en las pilastras cuadradas y en las esquinas rústicas o enlucidas, y entonces se distinguían los órdenes, y se hizo ver la diferencia que existe en ellos; se estableció que las cosas obedeciesen a una regla, siguiesen un mayor orden y fuesen distribuidas con medida...».

El concepto de espacio arquitectónico

No sería, sin embargo, hasta la llegada de Alberti, cuando esta concepción del espacio basada en la proporción y la perspectiva, así como en la armonía entre las partes, alcanzase su concreción teórica a través de su obra *De Re Aedificatoria* (1450). Para Alberti este sistema de proporciones no solo debía corresponder a un número preciso, a una proporción, sino que debía también responder a un principio de organicidad: las proporciones de la arquitectura abarcaban y expresaban el orden cósmico. Así, de la misma forma que el hombre es imagen de Dios y las proporciones de su cuerpo provienen de la voluntad divina, los miembros de la arquitectura se encontraban ligados entre sí como los miembros de un cuerpo. La coherencia entre las partes derivaba, pues, de un antropomorfismo que regía las relaciones necesarias de las partes entre sí y con el todo.

Además, Alberti desarrolló la idea de que la belleza era un elemento sujeto a principios y reglas, de entre las cuales la proporción sería la más importante, convirtiéndose en parte imprescindible de cualquier proyecto arquitectónico.

«... la belleza —indicaba Alberti en su tratado— consiste en la integración racional de las proporciones de todas las partes de un edificio, de tal manera que cada parte tenga un tamaño y una norma absolutamente fijos, sin que nada pueda agregarse o quitarse sin destruir la armonía del todo».

Con estas palabras, Alberti recuperaba la ley de las proporciones de Vitruvio. Pero lejos de quedarse en sus principios, fue más allá. En su discurso integró esta ley arquitectónica en un debate más amplio de carácter religioso y filosófico, muy vinculado a la nueva concepción del hombre y del mundo por parte del Humanismo, por el cual los principios geométricos que regían la ley quedaban integrados en el contexto de una armonía y un orden superiores. El sistema vitruviano, por el que se reconocía la existencia de un sistema proporcional interno de los órdenes arquitectónicos y del edificio, basado en las relaciones del cuerpo humano, fue de este modo aceptado sin reservas por Alberti. Pero fue a su vez integrado en una dimensión más amplia: la que afectaba a todas las partes del edificio en función de la aplicación de las leyes de la aritmética y la geometría, además de las relaciones existentes entre los intervalos musicales a los que ya había aludido Vitruvio, así como en el establecimiento de una relación directa entre las proporciones del edificio y las leyes de la naturaleza. Para Alberti las proporciones participaban de las leyes de la naturaleza, y ello permitía establecer una correspondencia directa entre ellas y la armonía del universo.

La doctrina vitruviana cobraba así sentido a la luz de una nueva interpretación del Universo de raíz griega y medieval, en la que era patente el influjo del Neoplatonismo. La consecuencia fue el surgimiento de un nuevo ideal de espacio arquitectónico, configurado como una especie de micro universo, reflejo de la forma humana del cosmos, capaz