

Introducción a la Arquitectura

LEONARDO BENEVOLO

CELESTE EDICIONES

Título original: Introduzione all'architettura
© 1960, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari
Primera edición en castellano:
1979, Hermann Blume

Diseño de cubierta de la colección: Manuel Estrada
Traducción: Floreal Mazia

Copyright de esta edición:
© 1992, CELESTE EDICIONES
Fernando VI, 8, 4.º 28004 Madrid
Tels. 91/310 05 99. Fax 91/310 04 59

Primera reimpresión: 1993
Segunda reimpresión: 1994

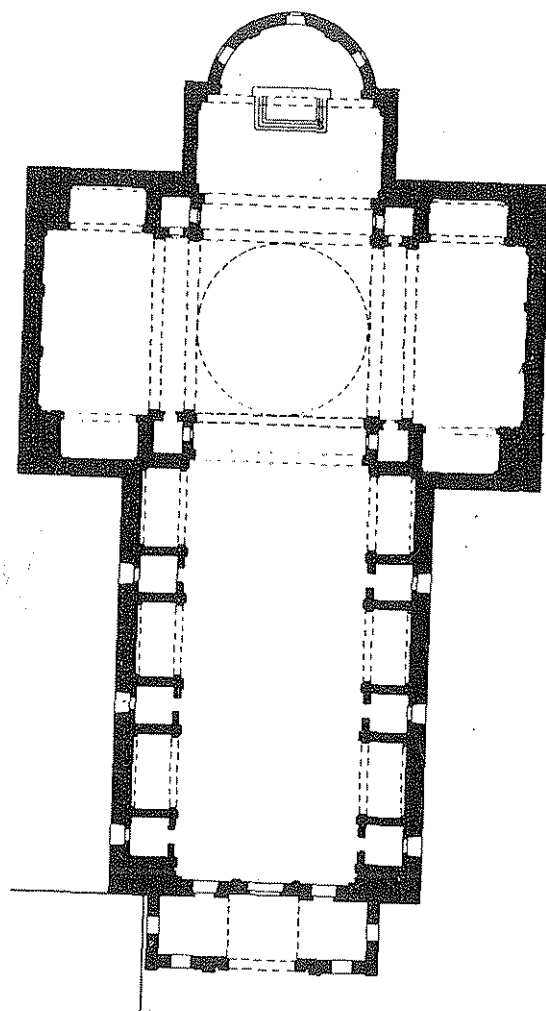
ISBN: 84-87553-17-6
Depósito legal: M. 7.575-1994

Quedan rigurosamente prohibidos, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Impresión: Fareso, S. A.
Impreso en España - Printed in Spain

INDICE

<i>Prefacio</i>	7
I. La arquitectura griega	17
II. La arquitectura helenística	39
III. La arquitectura romana	55
IV. La arquitectura romana tardía	77
V. La arquitectura bizantina	87
VI. La arquitectura románica	101
VII. La arquitectura gótica	127
VIII. La arquitectura gótica tardía	145
IX. El Renacimiento italiano	163
X. La crisis del clasicismo en la primera mitad del siglo xvi	185
XI. La arquitectura del manierismo	195
XII. Clasicismo y barroca en los siglos xvii y xviii	211
XIII. El neoclasicismo y el historicismo	231
XIV. El movimiento moderno	249
<i>Conclusión: política y arquitectura</i>	265



89. Planta de S. Andrés de Alberti en Mantua (comenzada en 1470).

X

LA CRISIS DEL CLASICISMO
EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

Giorgio Vasari, que escribe hacia la mitad de 1500, interpreta la historia de la arquitectura italiana de acuerdo con los principios teóricos del clasicismo y señala tres fases sucesivas.

La primera comprende a los precursores (Cimabue, Giotto, Arnolfo), que hicieron las primeras tentativas de sacar el arte de la barbarie medieval; en la segunda, desde Ghiberti a los últimos artistas del quattrocento, se ha hallado el justo planteo de los problemas, pero no se ha llegado a desarrollar enteramente las consecuencias por falta de vigor, mientras que en la tercera, que empieza con Leonardo de Vinci y culmina con Miguel Angel, se alcanza la «perfetta maniera», superando incluso el ejemplo de los antiguos, y sus resultados sirven como piedra de toque para juzgar todas las demás edades.

Los protagonistas de la última fase son, en arquitectura, Bramante Antonio de Sangallo, el joven, Rafael, Peruzzi y Miguel Angel, y el centro principal de sus actividades es la corte pontificia de Roma.

Aun después de la decadencia de la ideología de Vasari ha permanecido la opinión de que en los primeros años del cinquecento hubo una experiencia culminante e importantísima con respecto a todo el ciclo del Renacimiento; pero a nosotros hoy, esta experiencia no nos parece ya unívoca, sino dual y contradictoria. Por un lado se

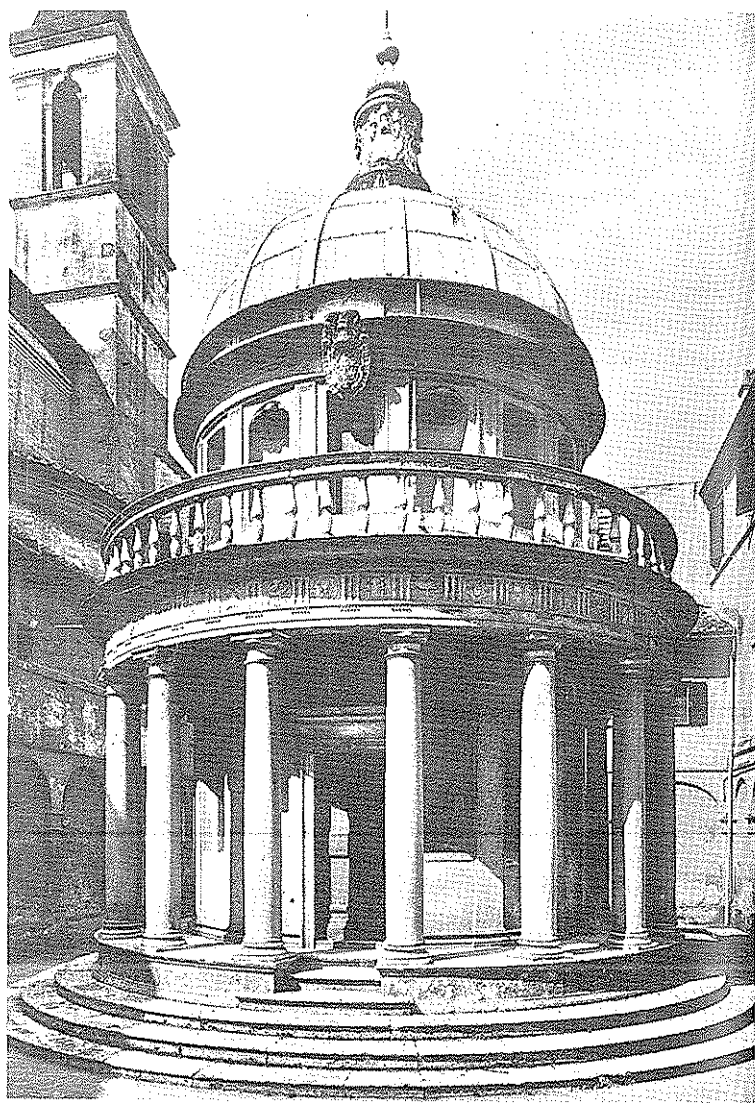
advierde un sentido de cumplimiento, como si los modelos clásicos, hasta entonces imitados en forma inadecuada, pudieran ahora ser logrados en su íntima realidad, y el ideal de perfección del cual depende la cultura del Renacimiento pudiera ser representado en forma adecuada y traducido en obras concretas, permitiendo mirar la antigüedad por primera vez, no como un ejemplo inaccesible, sino como un precedente emulado y superado. Pero al mismo tiempo disminuye la confianza en el valor universal de los principios tomados como base para esta empresa. El ideal de perfección tomado como medida de las experiencias hasta ahora realizadas aparece de repente como una noción problemática y los elementos alejados de la discusión se convierten de repente en dificultades imposibles de resolver. La coyuntura política, económica y social, comprimiendo este pasaje cultural en un tiempo muy breve, le da los caracteres de una verdadera crisis, y como este tiempo es más corto que el de la experiencia individual de algunos artistas, como en el caso de Miguel Angel, ellos padecen esta crisis como un conflicto personal.

Las leyes con las cuales cuenta la arquitectura del Renacimiento, no son leyes físicas ó fórmulas materiales, sino leyes ideales de estructura. Las artes no deben imitar pasivamente la naturaleza, sino extraer de ésta los principios constitutivos de sus formas; la antigüedad ya completó por su cuenta este paso, y por lo tanto se presenta como una segunda naturaleza ya rectificada. Pero esta referencia a la naturaleza y a la historia se fija de una vez por todas, fuera de una verificación histórica efectiva, y sólo así es posible conservar la distancia entre reglas ideales y aplicaciones reales, que permite el paso de lo general a lo particular y da lugar a la libertad de los artistas. La universalidad de las reglas es entonces figurada e impropia y rige sólo cuando claramente no se la verifica; esta verificación, sin embargo, llega a

ser inevitable con el andar del tiempo a medida que la alternación de las aplicaciones individualiza, por convergencia, a la fisonomía de las reglas, y con razón si se supone haber hallado un modo de aplicarlas satisfactorio y adecuado.

En este sentido, la cooperación decisiva la recibimos de Bramante, y justamente de aquellas obras en las que afloran las incertidumbres que a menudo se le reprochan como incongruencias, aunque un examen más riguroso nos revela en ellas los puntos más adelantados de la búsqueda metodológica en la cual estaba empeñado el maestro de Urbino; la inquietud por las dificultades técnicas, la distancia entre proyecto y ejecución, la obligación de forzar las dimensiones (en el sentido de la exagerada pequeñez, como en S. Satiro en Milán y en el pequeño templo de S. Pedro en Montorio, o de la exagerada magnitud, como en el nuevo S. Pedro). Las antinomias puestas virtualmente por el clasicismo entre la forma ideal y la realización concreta, entre las proporciones inteligibles y las medidas experimentables por los sentidos, estaban de hecho allanadas, en la práctica, por la renuncia a pasar ciertos límites convencionales. Bramante, por el contrario, se propone verificar el real alcance de los principios, forzando los contrastes hasta exponer claramente los límites verdaderos y constitucionales del estilo.

El oratorio de S. Pedro en Montorio tiene una elocuencia demostrativa nada inferior a las obras más polémicas de los arquitectos modernos de hace treinta años. La continuidad tradicional entre concepto general y acabados, entre criterios compositivos y técnicas constructivas, se quiebra deliberadamente al tratar los acabados y la ejecución como simples accidentes —podían ser de una manera, pero también de la contraria— y subrayando la distancia, mediante la escala rara o el contraste, entre un proyecto muy riguroso y una realización imprecisa, aceptada con indiferencia.



90. El temple de Bramante en S. Pietro en Montorio, Roma (1506).

LA CRISIS DEL CLASICISMO...

Así como los parisienses del 26 frente a la Casa de Garches, los contemporáneos de Bramante se encontraron frente a un edificio donde los detalles no cuentan, mientras que el mecanismo compositivo ideal llega a ser evidente y casi materialmente perceptible en su intelectual pureza. De este modo Bramante, así como más tarde Le Corbusier, rompe de repente la angustia de las costumbres corrientes y ensancha enormemente la resonancia de su palabra, porque la enseñanza metódica contenida en este edificio es abiertamente independiente de las específicas circunstancias de realización y aplicable a otros lugares, con otros medios técnicos, con distintos acabados. Así Bramante se apresta, por primera vez, a representar, con adecuada generalidad, un sistema de principios que mueven a la arquitectura desde el Humanismo en adelante, y no renueva sólo el contenido, sino también el radio de acción de la escuela romana, que adquiere un valor de orientación para toda la experiencia italiana y más tarde para la europea.

Se plantea ahora el problema: ¿es posible ir más allá de la enunciación demostrativa de este patrimonio ideal, verificando de un modo concreto su universal comunicabilidad? Este es el trabajo que se aprestan a realizar los continuadores de Bramante, y que fracasa clamorosamente durante la generación sucesiva. En efecto, la contradicción oculta en el planteo del problema —la universalidad de los principios que sólo rige mientras no se matice demasiado— es puesta naturalmente en evidencia y es acentuada dramáticamente por la coyuntura histórica, que hace más evidente el contraste entre el absolutismo de los postulados culturales y la contingencia de las condiciones sociales y políticas.

Este discurso no debería tomar el inoportuno carácter de una síntesis histórica general; es indispensable, sin embargo, recordar algunos de los muchos hechos significativos que se acumulan en la primera mitad del siglo xvi.

Desde 1499 a 1530 se quebranta el antiguo equilibrio político italiano, sustituido por el juego de las grandes potencias europeas; los complejos ordenamientos de los gobiernos de las *signorie* están nivelados por la nueva organización de los Estados absolutos, concentradores y burocráticos, y la supremacía militar pasa de las milicias profesionales a los grandes ejércitos nacionales. En el mismo año, en 1530, se consuma el cisma protestante, con la confesión luterana, en 1534 se separa la Iglesia inglesa, en 1537 empieza la predicación de Calvino, mientras que la Iglesia católica vuelve a organizarse con la institución de la Compañía de Jesús (1540); del S. Oficio (1542) y la apertura del Concilio de Trento (1545). En 1543 se publica el tratado de Copérnico y en 1545 la *Ars magna* de Cardano, que vuelve a poner en juego la búsqueda matemática. En los confines de la cristiandad los turcos llegan a Hungría, se apoderan de las ciudades marítimas italianas (Nápoles en 153, Niza en 1543 y Reggio en el 1545) y amenazan a Europa desde tan cerca como no había ocurrido desde la época de Carlos Martel. Mientras tanto, el descubrimiento de las nuevas vías marítimas hacia las Indias y de las colonias americanas cambia los rumbos comerciales mundiales, al tiempo que la explotación de las minas de plata americanas después de 1554, provoca la revolución monetaria que transforma radicalmente la vida económica y social de Europa. Los fundamentos del *status quo* ceden al mismo tiempo en todo campo, y esta transformación aferra y consume los supuestos principios universales, demostrando sus atributos problemáticos justamente en el momento en que se intenta una representación satisfactoria de los mismos.

Cada uno de los resultados enumerados en el capítulo precedente se convierte así en un dilema:

1) La unidad de las varias experiencias está garantizada por la objetividad de los presupuestos comunes, a los

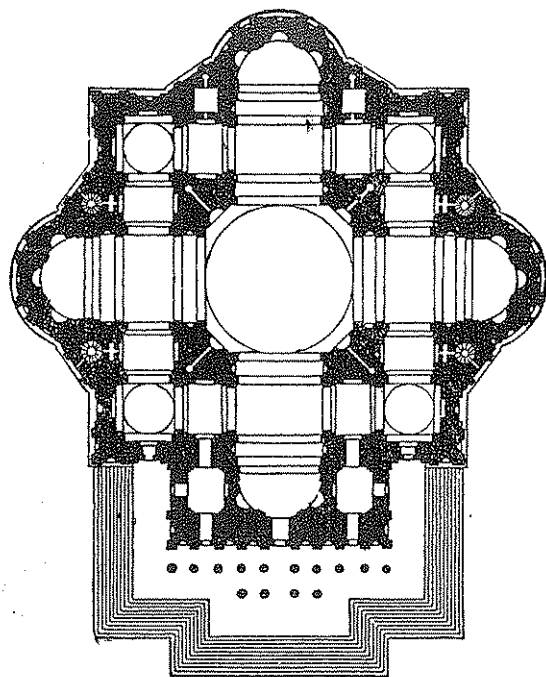
que se da definitivamente un acuerdo intelectual. Pero si no se da por cierta esta objetividad, el consentimiento ha de ser dado cada vez, y la unidad no está garantizada de antemano, sino continuamente expuesta a riesgos. También se pone en duda la comunicabilidad de las experiencias —porque disminuye la posibilidad de pensar los resultados de un modo abstracto, sin tomar en cuenta las circunstancias específicas— y la posibilidad de controlar indirectamente, mediante un razonamiento general, una serie de experiencias particulares, debiendo cada una de las aplicaciones del mismo razonamiento ser controlada aparte.

2) La dignidad personal del artista es sobre todo una prerrogativa del intelecto, que de la universalidad de su objeto saca la coherencia de su conducta frente a las múltiples ocasiones particulares. Pero si esta universalidad desaparece, ya no hay seguridad de que el conocimiento de los principios intelectuales sea suficiente para hacer frente a todas las posibles ocasiones. Cae así el concepto intelectual de la personalidad, sustituido por el concepto ético, para nosotros familiar; la coherencia no está ya garantizada por la seguridad en el conocer, sino por la firmeza en el obrar, y no es ya una prerrogativa descontada, sino una conquista que hay que renovar continuamente.

3) El equilibrio entre las tradiciones locales y la tradición común del clasicismo es posible hasta el momento en que se coloquen en distintos planos culturales, las primeras en el campo contingente y la segunda en el trascendente. Si se pone en duda esta trascendencia, las dos referencias caen, por así decir, en el mismo plano, y el equilibrio se transforma en un contraste que sólo se resuelve mediante un arreglo empírico y continuamente variable.

4) También la diferencia y la eventual separación entre proyecto y realización se basan en la convicción de que

INTRODUCCION A LA ARQUITECTURA



91. Planta de Miguel Angel para S. Pedro en el Vaticano (1546).

las exigencias constructivas y compositivas no pueden contrastar entre sí basándose ambas en la razón y en la naturaleza de las cosas. No siendo así, esta armonía preestablecida no existiría, y en cada circunstancia podría surgir un conflicto, que habría que resolver con recíprocas limitaciones.

5) Finalmente, la limitación de los campos específicos para las distintas artes llega a ser problemática si no se la regula mediante un canon general. Como cada una de las artes representa virtualmente todo el universo,



92. Vista de S. Pedro desde el Castillo de S. Angelo, que reconstruye el boceto de Miguel Angel (foto Alinari).

a través de la perspectiva, cada una de ellas puede pretender atraer a las otras a su ámbito, así como sucede siempre, creando una pequeña ambigüedad de referencias.

Todas las contradicciones enumeradas reciben un contragolpe personal y psicológico que es propio del clima del Renacimiento, y que sería impensable en las épocas precedentes.

En la Edad Media la responsabilidad de los artistas frente a los problemas de estilo se comprometía sobre

INTRODUCCION A LA ARQUITECTURA

todo de una forma colectiva, mediante la solidaridad con el propio grupo o con el propio entorno. En cambio ahora el compromiso en las cuestiones artísticas es personal, y pone a los artistas en una situación descubierta y muy arriesgada, porque la crisis del estilo es vivida por cada artista como si fuera la crisis de su propio estilo, y en proporción con la importancia del compromiso artístico en su propio equilibrio moral la persona debe responder, con todos sus recursos, a la tarea del problema planteado.

Para Miguel Angel y otros de su generación, educados en la tradición humanista, el contraste a que nos referimos no es percibido como un problema intelectual, sino como una tensión inmanente de su mundo de convicciones y afectos; se ve cambiar de manos, consumido por el deterioro del tiempo, un ideal cargado de sus convencimientos esenciales, y quien reconoce la entidad de la contradicción ha de sentirse imposibilitado para seguir pintando o esculpiendo, pasando de la experiencia artística a la religiosa, como Buonarroti.

Desde este momento los artistas no pueden ya quedar al margen de los conflictos civiles, si no que están empujados forzosamente al descubierto y pagan personalmente por los problemas de todos. Sobre esta condición se funda, de ahora en adelante, su relación con la sociedad, en la cual no podrán ya insertarse con la misma simplicidad, encontrándose siempre por lo menos en parte, contrapuestos a la sociedad misma en una situación de sujeción o de contraste, pero de cualquier modo cargados de una responsabilidad general.

XI

LA ARQUITECTURA DEL MANIERISMO

En la terminología del siglo xvi «maniera» es el procedimiento artístico en general —sea el conjunto de reglas universales propias de toda arte, sea el modo individual de conducirse que caracteriza a cada artista— y tiene sobre todo un significado didáctico. Se dice, por ejemplo, trabajar a la manera moderna, a la manera de Rafael. En el uso de esta palabra no hay ninguna intención peyorativa, porque el mérito artístico es considerado un valor intelectual, transmisible a todos y aplicable por cualquiera que lo haya comprendido. Si los maestros de la edad de oro han hallado la «perfetta maniera» es indispensable imitarlos para igualar su perfección, y la imitación no disminuye, sino que aumenta, las capacidades personales, sacando ventaja de la experiencia de los mejores.

En el siglo xix, partiendo del concepto romántico del arte como originalidad, este juicio fue invertido, considerándose la imitación como una renuncia a la espontaneidad personal; fue entonces aplicando el término «manierismo», con intención de reproche, a algunas escuelas pictóricas de la segunda mitad del 1500 basadas en la imitación de los grandes maestros.

Hoy la imitación no se considera ya, a priori, ni un mérito, ni un defecto, sino una circunstancia que cualifica un momento determinado de la historia cultural, y se