

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

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.

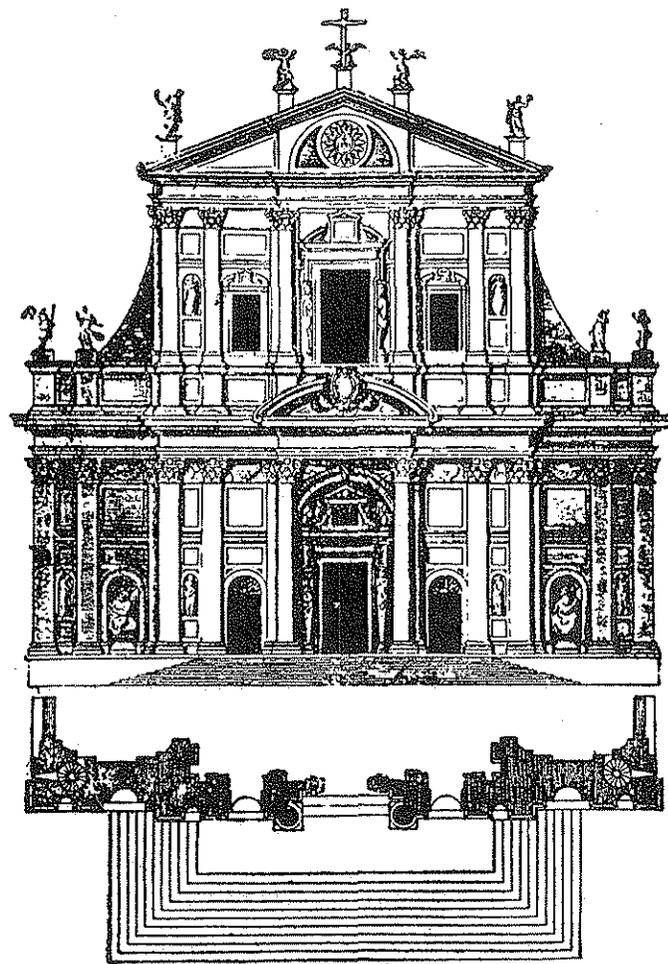
Hoy la imitación no se considera ya, a priori, ni un mérito, ni un defecto, sino una circunstancia que cualifica un momento determinado de la historia cultural, y se

utiliza el mismo término de manierismo para indicar el período de transición entre la crisis de los primeros años del cinquecento y los desarrollos del barroco, es decir, casi desde la muerte de Miguel Angel (1564) hasta el exordio de Bernini (1620).

Esto es, sobre todo, un período de asentamiento, tras los fundamentales cambios acontecidos en la primera mitad del siglo. El planteamiento dogmático y teológico de los problemas culturales, aunque sea teóricamente explícito justamente en este período, se halla cargado ya de una duda no resuelta, y la aspiración de alcanzar un estado ideal de perfección que parecía tan cercano en los decenios precedentes, parece una ocasión ya pasada, dando a toda la cultura manierista un tono retrospectivo de pesar por la edad de oro traspasada, y un vago sentido de pesimismo, expresado por las palabras de Vasari: «El arte ha hecho todo lo que una imitadora de la naturaleza puede hacer, y ella ha llegado tan alto que hemos de temer su derrumbe antes que esperar una ascensión».

El ideal clásico empieza a ser contemplado, por lo menos en parte, de una forma cronológica y contingente, así como un acontecimiento histórico que se produjo en cierto momento y ahora se aleja inexorablemente con el pasar del tiempo. Ahora es necesario ordenar y sistematizar los resultados obtenidos para cerrar todo lo posible el paréntesis crítico y consolidar la cultura arquitectónica, por lo menos provisionalmente, sobre las posiciones alcanzadas.

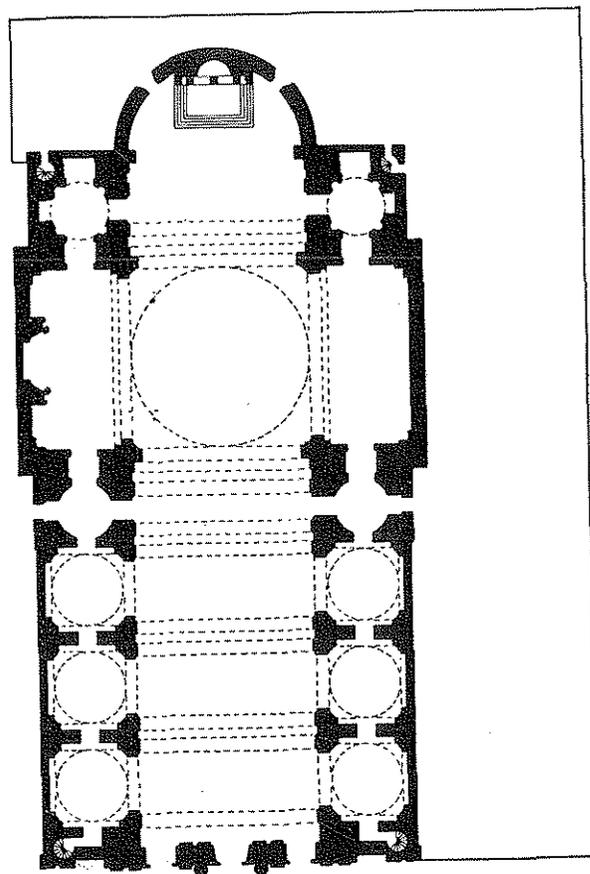
Los problemas de planteamiento, conectados con los motivos de la crisis, se apartan y el interés se concreta en las aplicaciones. Así como en el campo político y religioso, una vez arregladas las controversias directas entre los Estados y las Iglesias, se formulan con rigidez algunos puntos de principio, pero con propósitos eminentemente operativos, de establecer los indispensables



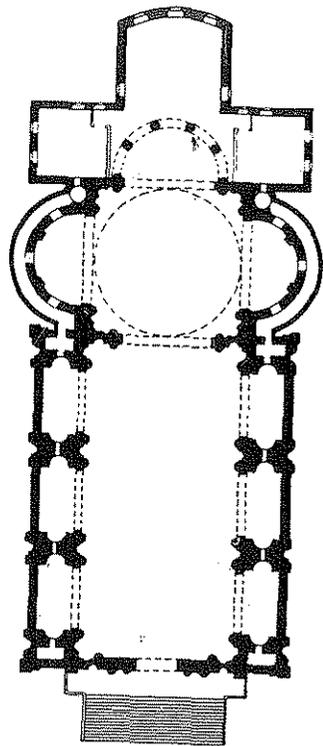
93. Fachada proyectada por Vignola para la Iglesia de Jesús en Roma.

puntos de partida de la acción práctica, en arquitectura se busca codificar el patrimonio ideal del clasicismo en un determinado formulario; salen a luz los tratados de Serlio (1540), de Vignola (1562) y de Palladio (1570), donde se hallan escasas divagaciones doctrinarias, aunque indicaciones numéricas y geométricas muy exactas, listas para la aplicación. Se detienen a prudente distancia de los desconocidos confines del estilo, pero en recompensa, exploran y arreglan con exactitud el campo del trabajo habitual.

Los problemas apartados en debida forma, quedan sin solución, sin embargo, bajo la capa superficial de las fórmulas; y su presencia se manifiesta de modo indirecto, induciendo en el lenguaje y en las experiencias de esta época una ambivalencia característica. Este es uno de los aspectos más característicos de la cultura manierista, que después no será del todo eliminado. Toda tesis de ahora en adelante puede ser interpretada de modo dualístico; toda tendencia puede polarizarse en dos direcciones opuestas, y este contraste interior es una de las fuerzas más poderosas que hacen mover la cultura arquitectónica europea en sus ulteriores desarrollos. Por otra parte, el interés preponderante por la práctica y los múltiples experimentos hechos disminuyen, poco a poco, la rigidez de los cánones teóricos, e inducen a seleccionar ulteriormente el repertorio de las reglas, descartando las que atan demasiado y desarticulando la rígida sintaxis clásica, pero ampliando decisivamente la casuística morfológica y ensanchando de modo ilimitado el campo de las posibles aplicaciones. Este trabajo, que se debe, sobre todo, al singular talento de Palladio, termina por traducir la universalidad ideal e intensiva del clasicismo de Bramante en una universalidad empírica extensiva, y sienta las premisas para la difusión del clasicismo en todos los países de Europa, y más tarde del mundo entero.



94. Planta de la Iglesia de Jesús (comenzada en 1568).



95. Planta de la Iglesia del Redentor en Venecia (Palladio, comenzada en 1576).

Frente a cada una de las tesis tradicionales del clasicismo se manifiesta la actitud ambivalente de que hemos hablado.

1) La unidad del lenguaje no se considera ya una meta ideal, por lo tanto un punto de convergencia de las varias experiencias, sino una referencia adquirida aun de modo problemático, del cual se parte para realizar búsquedas muy divergentes. En efecto, mientras las re-

glas tradicionales se codifican claramente en los tratados y se establece el debate cultural mediante la institución de las academias (la más célebre, la «vitruviana» de Roma, se funda en 1542), surge el deseo de poner a prueba estas reglas, violándolas espontáneamente para provocar en el observador, mediante el desequilibrio consiguiente, emociones incompatibles con los habituales modos de componer. Esta es la válvula por la cual la edad manierista descarga sus tendencias irracionales, que se hallan ocasionalmente concéntricas con una intensidad hasta ahora desconocida; piénsese en el sagrado bosque de Bomarzo, en la pintura de Bronzino.

2) Si la codificación de las reglas llega a ser rígida, las razones alégadas se hacen discordes y evasivas y la justificación de las muchas propuestas expresiones formuladas, ello se debe, en resumidas cuentas, a las preferencias personales del autor. Por ejemplo, Vignola, al insertar en su tratado la cornisa utilizada para la fachada de Villa Giulia, no avanza ningún argumento teórico y arqueológico, sino que se limita a decir que «queda muy agradable». Ambas elecciones —las que conciernen a la definición de las reglas y a su aplicación directa o inversa— quedan abiertas al discernimiento del artista; él puede preferir un sistema de modelos ya establecidos para reducir al mínimo su arbitrio, pero puede, dentro de ciertos límites, decidir a voluntad la conformación de los modelos mismos, y aplicarlos directa o indirectamente, adaptándose a ellos o usándolos como términos de comparación para una experiencia anómala, y graduando a voluntad, entre estos dos extremos, su decisión concreta.

En esta situación, la tarea asignada a la personalidad individual es menos determinada, pero distinta y más modesta que la que se exigía en la primera parte del Renacimiento. Debiendo referirse a un sistema de reglas absolutamente obligatorias, el empeño del artista no tenía

graduación; él tenía el deber, en cierto modo, de ser siempre un genio, para ponerse a la altura de su ideal. Pero si se llega a dar una forma mensurable a este ideal, aun provisionalmente, queda todavía un problema de medida; el artista ha de establecer un compromiso entre todos los elementos que le pertenecen, y hay lugar para todo tipo de decisión, de la más audaz a la más tímida, y para toda clase de talento, del genio al honesto aprendiz. Cada uno, en los límites de su empeño, puede hacer una buena arquitectura. Si en el Renacimiento nace la figura del «genio», ahora se perfila la del «profesional» tal como hoy la entendemos, el cual no ha de ser indispensablemente un individuo excepcional.

3) El carácter más corriente de los preceptos metódicos, los cambios regionales más frecuentes y la general entonación empírica nivelan bastante la variedad de las experiencias locales; se forma una especie de *koíné* que se verifica —con las debidas diferencias— en toda región de Italia.

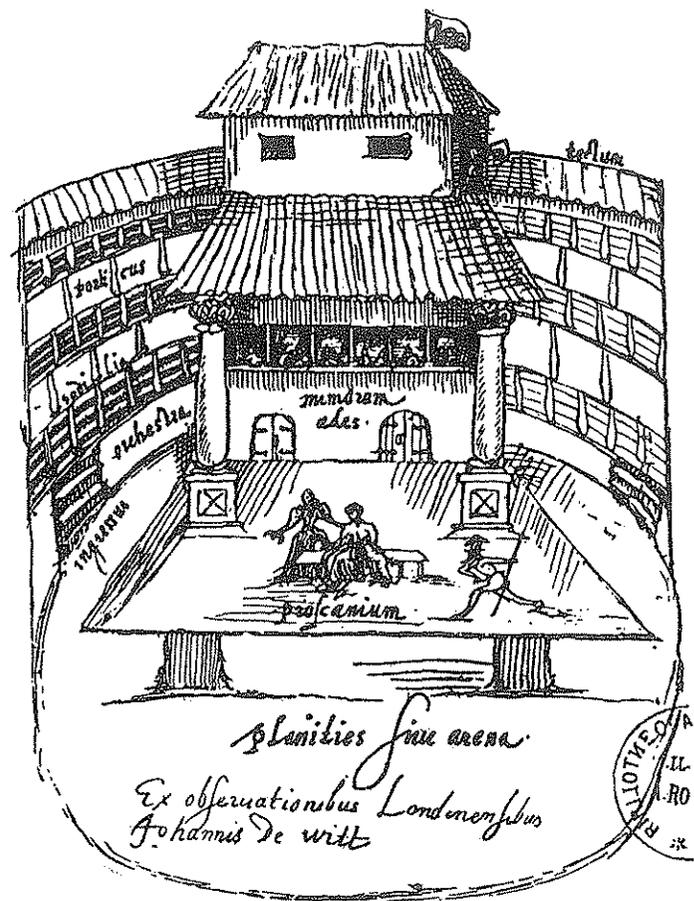
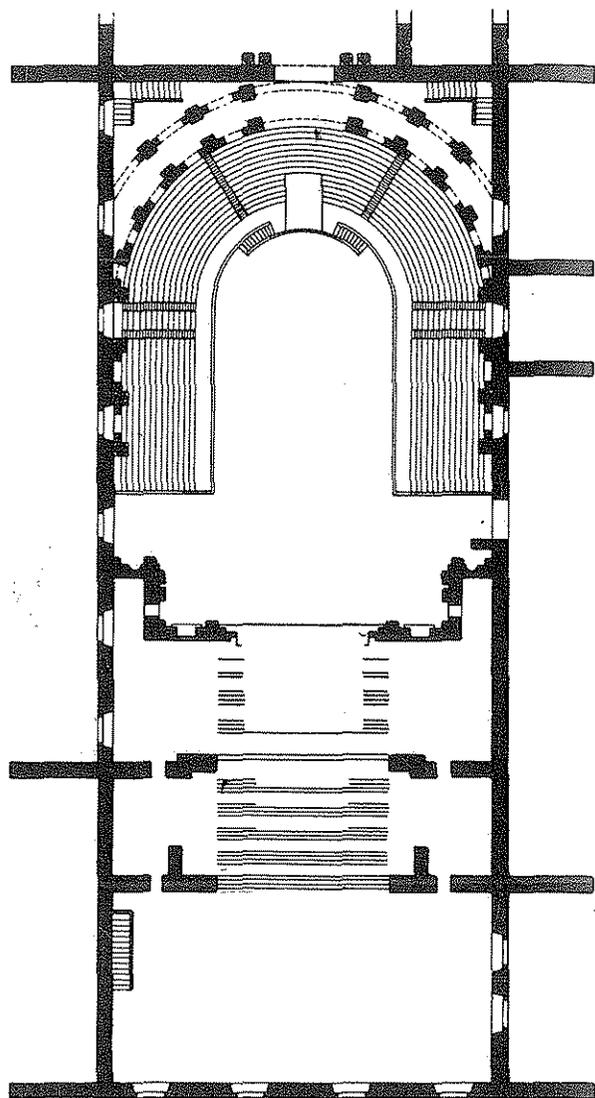
Se perfila, entretanto, otro sistema de diferenciación, no ya horizontal sino vertical, entre ambientes más o menos puestos al día, entre grandes centros y la provincia, entre arquitectura «mayor» y «menor». Este hecho tendrá graves consecuencias hasta nuestros días, seccionando de un modo inevitable el curso de las experiencias sucesivas en distintos compartimientos paralelos y sólo parcialmente comunicables.

4) La resistencia a salir de los confines del repertorio adquirido, que actualiza el difícil problema de las relaciones entre tradición ideal y tradición histórica, pone un límite casi taxativo a toda nueva búsqueda capaz de alterar los términos habituales del lenguaje y de aventurarse en un terreno inexplorado. La audacia y la inquietud de la arquitectura manierista procederá, sobre todo, dentro de los límites convencionales, descomponiendo y componiendo en todas las formas posibles los habituales

elementos. Esta limitación tiene lugar, sobre todo, en el campo técnico, desviando la atención de búsquedas verdaderamente nuevas y originales. Sucede simultáneamente en el campo científico; es esta la época de las hipótesis audaces e ingeniosas —basta pensar en los progresos de la astronomía desde Copérnico a Tycho Brahe—, pero no todavía del método experimental de Galileo.

5) El interés preponderante por la práctica favorece una más clara separación de las tareas entre arquitectos, pintores y escultores, que se transforman en especialistas, mientras que llegan a ser más raros los genios eclécticos propios de la época precedente. Por el contrario, los confines convencionales entre las distintas artes llegan a ser faltos de precisión, y los relativos procedimientos se enlazan de un modo concreto en muchas formas. Entre las reglas heredadas del pasado, la que se viola más a menudo es, quizás, la distinción de la decoración arquitectónica de las obras de escultura y pintura propiamente dichas. Estucos y grabados invaden las fachadas de los palacios, remplazando completamente las funciones de los elementos arquitectónicos, mientras que las esculturas y sus apoyos arquitectónicos se funden a menudo inseparablemente; en los jardines, sobre todo, las formas arquitectónicas y escultóricas se superponen con indiferencia de la tradicional jerarquía y alternan con las formas naturales, proporcionando una emoción al espectador, que ve de repente mezcladas formas de varios tipos que, teóricamente, debieran estar separadas.

Ninguna de las modificaciones hasta aquí descritas tiene un carácter verdaderamente radical, capaz de interrumpir el curso de las experiencias precedentes. Pero la suma de estas modificaciones provoca un cambio decisivo en el puesto que la cultura artística ocupaba en la sociedad de la época; los estrechos vínculos entre la tradición artística y la clase dirigente del Renacimiento



96-97. (a la izquierda) Planta del teatro Farnesio de Parma (G.B. Aleotti, 1618) y esbozo de J. de Witt con el interior de un teatro shakesperiano.

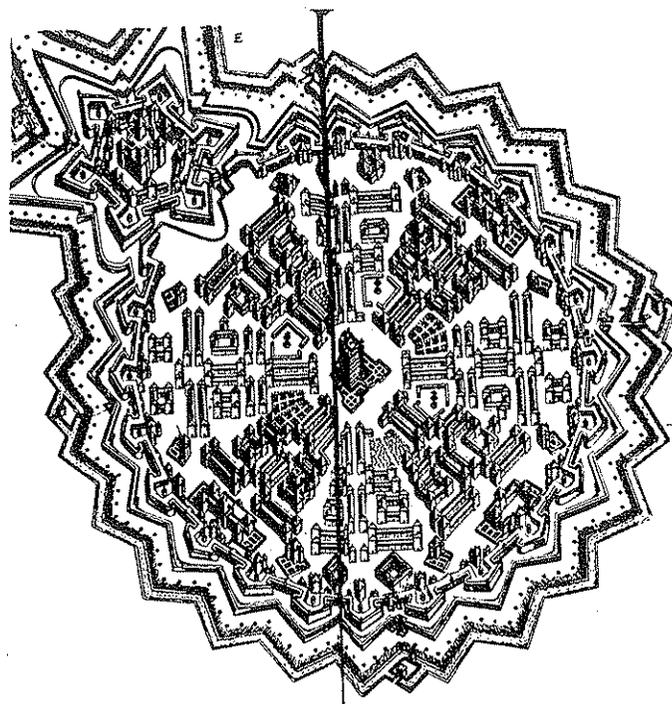
INTRODUCCION A LA ARQUITECTURA

hacen que el arte registre muy de cerca la crisis de esta clase, con las tensiones y contrastes que la acompañan. Al mismo tiempo, la escultura artística pierde gradualmente sus vínculos con esta clase dirigente, y se configura como un repertorio abstracto de normas teóricas y consuetudinarias; así, queda disponible para las exigencias de las nuevas clases, que toman la iniciativa a comienzos del siglo XII, y para las nuevas tareas propias de las organizaciones políticas y sociales del 1600.

Es interesante notar que la cultura manierista no encuentra aplicaciones importantes a escala urbanística. Ciertos temas limitados (la construcción de ciudades fortaleza en las zonas fronterizas, como Vitry-le-François, Philippeville, Palmanova, La Valletta, de una pequeña capital como Nancy, de algunos puertos: Le Havre y Livorno) son afrontados utilizando los acostumbrados trazados geométricos irregulares, sometidos, sin embargo, rígidamente a las nuevas técnicas de fortificación contra la artillería. Las grandes realizaciones urbanas del siglo XVI —la ampliación de Amberes, la construcción de la nueva capital española en Madrid, la reconstrucción de Haarlem— se llevan a cabo preferentemente con los métodos empíricos propios de las tradiciones medievales. Sería necesario dejar aparte un tema como el plano de Sixto V en Roma, basado en la intersección de distintos ejes de perspectiva independientes; pero este plano está unido por muchos aspectos a las realizaciones posteriores del XVII, que han dado forma concreta al esquema sixtino.

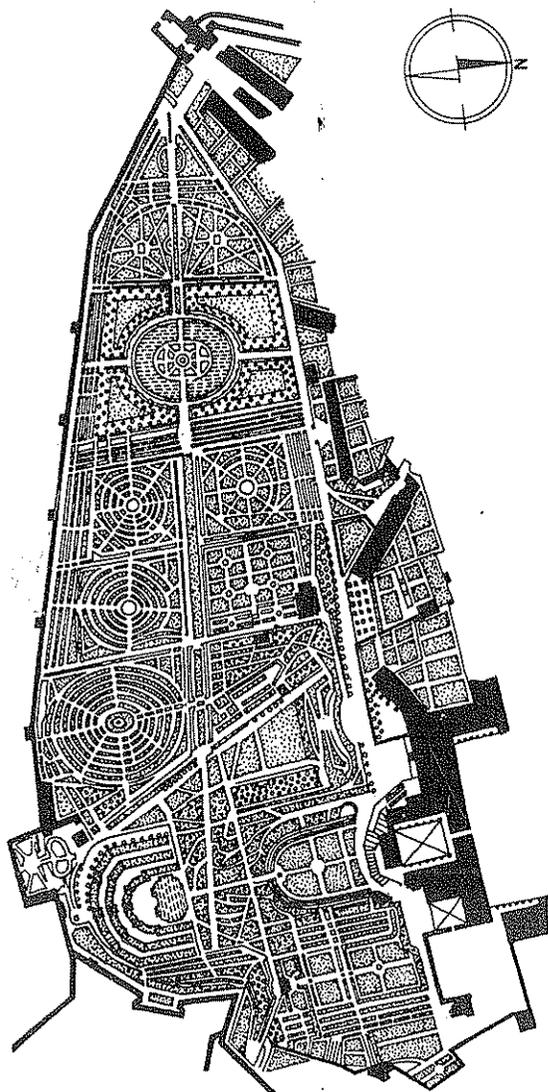
A cambio de este empeño, la cultura manierista se hace más reiterativa en las definiciones del repertorio estilístico, y se consumen las mejores energías en un debate retrospectivo encarnizado y a menudo artificioso. El resultado final de estos esfuerzos es, sin embargo, una depuración del lenguaje clásico de las inflexiones personales y locales, que hace posible una vasta difusión internacional. Esta difusión sucede gradualmente, respe-

LA ARQUITECTURA DEL MANIERISMO



98. Ejemplo de ciudad fortificada (del tratado de Jacques Perret, 1594).

INTRODUCCION A LA ARQUITECTURA



LA ARQUITECTURA DEL MANIERISMO

tando la sucesión lógica de los pasajes de la poesía clásica, primero aceptando los elementos que son recogidos como una de tantas aportaciones decorativas en el repertorio gótico tardío —y luego los nexos orgánicos y la disciplina compositiva que aquéllos comportan.