

LA LÍNEA TRASCENDENTE

TRANSFORMACIÓN GRÁFICA DE LAS FACHADAS DE LAS IGLESIAS DE ROMA ENTRE 1571 Y 1727
(Desde Il Gesù hasta S. Maria della Quercia)

I . T E X T O

Tesis doctoral realizada por:
Francisco Martínez Mindeguía
Arquitecto

Director de tesis:
Josep Bertran Illari
Doctor arquitecto

Departamento: Expressió Gràfica Arquitectònica
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallés
Universitat Politècnica de Catalunya

Este trabajo no hubiera sido posible
sin la ayuda y la comprensión de mi mujer y mis hijos,
y la de aquellas personas que en mayor o menor medida han colaborado
para iluminar el camino y eliminar los escollos que en todo este tiempo han ido apareciendo.
Quiero agradecer especialmente la ayuda de Lluís Villanueva, mi tutor de doctorado,
que tuvo fe en los momentos más oscuros del inicio de este trabajo,
y la de Josep Bertran, mi director de tesis, por su paciente respaldo,
por sus acertadas observaciones y por su continuo interés.

Quiero agradecer también la ayuda
de Gloria Ramoneda, Eva Sas, Anna Viñas y Bernat Rodríguez,
de la biblioteca de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallés, por su constante apoyo,
la de Carme Piulachs, Conxita Sangenís y Pilar Casals, de la biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya,
la de Rosa Rexats de la Biblioteca General d'Historia de l'Art, en Barcelona,
la de Giulia Corvino, de la Biblioteca del Area di Architettura, del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro
e Conservazione dei Beni Architettonici, de la Universidad de "La Sapienza", en Roma, por su valiosa colaboración,
la de Anna Maria Petrioli y la de Lucia Monaci, del Gabinetto de Disegni e Stampe degli Uffizi, de Florencia,
por su apoyo, sus correcciones y las facilidades que me ofrecieron para la consulta de los dibujos
y el catálogo de Ferri, y por los dibujos que me facilitaron de la iglesia de S. Luigi dei Francesi,
la de la biblioteca del Istituto Universitario di Architettura di Venezia,
y la de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia

Quiero dar las gracias también
a aquellas personas que difícilmente podré volver a encontrar:
a Bernd Evers, director de la Kunstbibliothek de la Staatliche Museen zu Berlin,
por su información sobre los dibujos de Orazio Torriani, de S. Lorenzo in Miranda,
y por los dibujos que me envió de Giuseppe Manocchi,
a Antonietta Fermo, del Bollettino d'Arte, del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, de Roma,
a monseñor Vincenzo Paglia, de la iglesia de San Egidio in Trastevere,
por su interés, su colaboración y por la información que me facilitó de los dibujos de S. Egidio,
a las hermanas de Santa Brigida,
por la valiosa documentación que me ofrecieron de la iglesia de S. Brigida,
y a las hermanas de Betania del Sacro Cuore,
por su información sobre la iglesia de
S. Biagio della Pagnota.

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN	7
CRITERIOS INICIALES.....	15
<i>Dibujo como distanciamiento.....</i>	<i>15</i>
<i>Línea y color, razón e intuición.....</i>	<i>19</i>
<i>Variedad y color.....</i>	<i>24</i>
<i>Línea de contorno y línea trascendente.....</i>	<i>28</i>
<i>Geometría y delineación.....</i>	<i>31</i>
ANTECEDENTES	39
<i>La articulación gráfica.....</i>	<i>39</i>
<i>Teoría y observación directa.....</i>	<i>41</i>
<i>Utilización de los órdenes clásicos.....</i>	<i>44</i>
<i>Renacimiento y articulación.....</i>	<i>47</i>
<i>Articulación tectónica y gráfica.....</i>	<i>50</i>
<i>Articulación gráfica y dibujo.....</i>	<i>53</i>
<i>Naturalismo y dibujo.....</i>	<i>57</i>
<i>Período postclásico (Manierismo).....</i>	<i>62</i>
FACHADAS CONSIDERADAS	69
GRADOS DE LA ARTICULACIÓN GRÁFICA	83
LOS DOS PROYECTOS PARA LA FACHADA DEIL GESÙ.....	97
EFFECTOS INMEDIATOS DE LOS DOS MODELOS.....	109
LA ESTRUCTURA MATERIAL	121
<i>S. Susanna (1597).....</i>	<i>121</i>
<i>S. Pedro (1608).....</i>	<i>125</i>
<i>Los dibujos de S. Pedro.....</i>	<i>132</i>
<i>S. Andrea della Valle (1623).....</i>	<i>138</i>
<i>Los dibujos de S. Andrea della Valle.....</i>	<i>142</i>
<i>Ss. Vincenzo e Anastasio (1646).....</i>	<i>144</i>
<i>Los dibujos de Ss. Vincenzo e Anastasio.....</i>	<i>150</i>
<i>S. Agnese in Piazza Navona (1653).....</i>	<i>153</i>
<i>Los dibujos de S. Agnese in Piazza Navona.....</i>	<i>154</i>
<i>Pórtico de S. Maria della Pace (1656).....</i>	<i>159</i>
<i>S. Maria in Via Lata (1658).....</i>	<i>162</i>
<i>S. Andrea della Valle (1662).....</i>	<i>163</i>
<i>Los dibujos de S. Andrea della Valle.....</i>	<i>164</i>
<i>S. Marcello (1682).....</i>	<i>170</i>
<i>Los dibujos de S. Marcello.....</i>	<i>172</i>
<i>Ss. Trinità dei Pellegrini (1722).....</i>	<i>180</i>
<i>S. Juan de Letrán (1732).....</i>	<i>181</i>
LA ESTRUCTURA ABSTRACTA	185
<i>S. Luigi dei Francesi (1580).....</i>	<i>191</i>
<i>Los dibujos de S. Luigi dei Francesi.....</i>	<i>197</i>
<i>S. Lorenzo in Miranda (1601).....</i>	<i>202</i>
<i>S. Carlo ai Catinari (1610).....</i>	<i>205</i>
<i>S. Ignazio (1627).....</i>	<i>210</i>
<i>Los dibujos de S. Ignazio.....</i>	<i>214</i>

<i>Ss. Luca e Martina (1635)</i>	216
<i>Los dibujos de Ss. Luca e Martina</i>	220
<i>Oratorio de S. Felipe Neri (1637)</i>	225
<i>Los dibujos de S. Felipe Neri</i>	235
<i>S. Caterina da Siena a Magnanapoli (1638)</i>	240
<i>S. Ivo alla Sapienza (1642)</i>	242
<i>Los dibujos de S. Ivo alla Sapienza</i>	246
<i>S. Maria della Pace (1656)</i>	253
<i>Los dibujos de S. Maria della Pace</i>	246
<i>S. Gallicano (1724)</i>	262
<i>Oratorio del Ss. Sacramento (1727)</i>	265
<i>S. Maria della Quercia (1727)</i>	266
LA ESTRUCTURA TRASCENDENTE	271
<i>Oratorio del Ss. Crocifisso (1561)</i>	279
<i>S. Francesca Romana (1608)</i>	281
<i>S. Bibiana (1624)</i>	286
<i>Los dibujos de S. Bibiana</i>	292
<i>S. Antonio dei Portoghesi (1630)</i>	299
<i>Los dibujos de S. Antonio dei Portoghesi</i>	303
<i>Ss. Vincenzo e Anastasio (1646)</i>	308
<i>S. Girolamo della Carità (1652)</i>	309
<i>Los dibujos de S. Girolamo della Carità</i>	316
<i>S. Nicola da Tolentino (1655)</i>	317
<i>Los dibujos de S. Nicola da Tolentino</i>	328
<i>S. Carlo alle Quattro Fontane (1662)</i>	331
<i>S. Maria in Campitelli (1663)</i>	343
<i>Los dibujos de S. Maria in Campitelli</i>	344
<i>S. Rita da Cascia (S. Biagio in Campitelli) (1665)</i>	352
<i>Ss. Faustino e Giovita dei Bresciani (1664)</i>	356
<i>S. Maria in Monticelli (1715)</i>	362
<i>Los dibujos de S. Maria in Monticelli</i>	366
LA ESTRUCTURA MÍSTICA	371
<i>S. Egidio (1630)</i>	378
<i>Ss. Re Magi (1634)</i>	383
<i>S. Maria del Popolo (1655)</i>	383
<i>S. Andrea al Quirinale (1658)</i>	390
<i>Los dibujos de S. Andrea al Quirinale</i>	394
<i>Ss. Re Magi (1662)</i>	409
<i>Los dibujos de Ss. Re Magi</i>	413
<i>Ss. Gesù e Maria (1671)</i>	422
<i>Ss. Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi (1696)</i>	423
<i>S. Brigida (1704)</i>	424
<i>S. Maria della Neve (1706)</i>	427
<i>S. Anna dei Palafrenieri (1718)</i>	428
<i>S. Biagio della Pagnotta (1730)</i>	434
<i>S. Caterina della Rota (1730)</i>	436

CONCLUSIONES.....	439
<i>Lectura de los elementos</i>	<i>440</i>
<i>El vacío</i>	<i>443</i>
<i>La articulación gráfica.....</i>	<i>444</i>
<i>La gloria y el silencio</i>	<i>446</i>
<i>El enigma.....</i>	<i>448</i>
<i>Conclusión de los dibujos.....</i>	<i>452</i>
<i>Recuperación de la tercera dimensión - la perspectiva insinuada.....</i>	<i>454</i>
<i>La perspectiva frontal como método de proyecto.....</i>	<i>455</i>
<i>La perspectiva frontal en las medallas.....</i>	<i>457</i>
<i>Los planos diferenciados y la diferenciación conceptual.....</i>	<i>458</i>
<i>La iluminación rasante.....</i>	<i>461</i>
<i>Relación entre proyección ortogonal y trascendencia</i>	<i>462</i>
RELACIÓN DE LOS DIBUJANTES	465
BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA	474
INDICE DE NOMBRES Y LUGARES	487

JUSTIFICACIÓN

Según Alberti, el dibujo es *la imagen separada del edificio*, está relacionado con él pero pertenece a un nivel diferente, abstracto. El dibujo es una síntesis, una reducción intencionada, mientras el edificio es la realidad compleja, la suma caótica de acciones y referencias. El edificio puede ser leído de diferentes maneras y el dibujo sólo es una de ellas.

La práctica del dibujo da lugar a un lenguaje gráfico relacionado con la manera de pensar, con la estructura del pensamiento más que con el propio pensamiento. Este peculiar lenguaje permite también la lectura gráfica de objetos que no son dibujos. De este modo es posible *leer* los edificios, el entorno y la misma relación entre el hombre y la tierra, como una composición, compleja o simple, de líneas verticales y horizontales, de proporciones, de ritmos, de intensidades o de sombras. De este modo se han realizado particulares lecturas de la arquitectura gótica, de la clásica o de la egipcia. Esta lectura implica reconocer elementos gráficos en el entorno físico, que posiblemente no existen, y prueba que el dibujo, antes que una construcción material, es una construcción mental.

No todos los edificios, sin embargo, aceptan con la misma facilidad su lectura gráfica, e incluso, no todos permiten el mismo tipo de lectura. Esta capacidad gráfica depende del modo en que las partes del edificio se articulan, de si lo hacen en función de las condiciones de los materiales y de su adecuación a las leyes de la estática, o de si lo hacen como resultado de construcciones abstractas que prescinden de estas leyes.

La presente tesis doctoral pretende analizar la componente gráfica de los edificios, analizar los edificios como si fueran dibujos; no la reproducción gráfica del edificio sino el edificio como reproducción gráfica de sí mismo. La tesis toma el hilo de la que anteriormente hizo Aquiles González Raventós sobre "*La evolución de la fachada en el palacio renacentista italiano, 1450-1537*", en la que analizaba la concepción plana de la fachada, como proyección sobre el plano bidimensional de la pared, como *dibujo sobre la superficie de la pared*. Aunque no sea su continuación, asume de ella la consideración de la fachada como construcción gráfica, definida por las aristas y la forma de sus elementos constructivos.

El estudio de esta componente gráfica se realizará sobre las fachadas de las iglesias de Roma, realizadas o proyectadas en el periodo comprendido entre 1571, fecha de los proyectos de Vignola y Della Porta para la fachada de Il Gesù, y 1727, fecha del proyecto de Filippo Raguzzini, para la de S. Maria della Quercia. La fecha de inicio no es arbitraria ya que, por condiciones históricas peculiares, los dos proyectos de Il Gesù, han permitido señalar el inicio de la introducción de valores volumétricos en el clasicismo romano, por un lado, y el de su transformación gráfica, por otro, de importancia decisiva en la evolución de la arquitectura del siglo XVII. A partir de ellos puede verse cómo el abandono de la *ley del peso* en favor de una estructura gráfica permitió, por un lado, organizar la fachada a partir de criterios abstractos de composición, y por otro, una mayor libertad para introducir valores expresivos. El estudio se detiene antes de la fachada de S. Juan de Letrán, considerada habitualmente como el final brusco del período y la vuelta a las concepciones de la ortodoxia clásica. El final se sitúa en la fachada de S. Maria della Quercia, que coincide con el grado máximo de abstracción del período y en la que los elementos clásicos parecen haber perdido casi toda su significación. A partir de esta fecha no se producen nuevas aportaciones, que impliquen una continuidad en la evolución, sino únicamente variaciones de modelos anteriores. Si se observa como un proceso gráfico la evolución entre el Renacimiento romano, dominado por la línea de contorno, y el Rococó nor-europeo, dominado por el linealismo, el siglo XVII en Roma es un período interesante que permite ver y analizar la transición entre las dos opciones gráficas

El intervalo corresponde a un período fecundo, un período de febril actividad en el campo eclesiástico, determinado por la aparición de nuevas Órdenes religiosas y por la necesidad de dar respuesta a la nueva doctrina de la Contrarreforma. Un período en el que Roma actuó como catalizador geográfico de influencias que procedían del resto de Italia. El arte utilizó la persuasión como medio para conseguir la participación emocional de los fieles, en una experiencia mística que llevaba a fortalecer la fe y reafirmar los dogmas. La experiencia directa subjetiva por medio de la imaginación, en vez del convencimiento por el camino indirecto de la razón..

Este conjunto de iglesias ha sido ya considerado y analizado en la mayoría de los estudios realizados sobre la arquitectura barroca y grandes historiadores han escrito sobre ellas. El presente estudio no pretende aumentar el número de los ya existentes, ni es tampoco un estudio histórico que base su valor en nuevos hallazgos documentales. Esta tesis utiliza los estudios históricos que existen, o a los que se ha podido acceder, para poder realizar la lectura gráfica de este mismo conjunto y ver como afectó el tratamiento gráfico de las superficies en su resultado final. Intenta descifrar cómo se desarrolló la evolución gráfica de las fachadas de estas iglesias y cómo, a partir de su liberación de la necesidad de manifestar la adecuación con los principios de la estática y la naturaleza material

de las formas, la articulación gráfica permitió, por un lado, el tratamiento abstracto de la forma, y por otro, cargarlas de expresividad y de trascendencia.

Para el estudio de las características gráficas de estas fachadas he adoptado el argumento utilizado por Howard Hibbard en “The Early History of Sant’Andrea della Valle”, publicado en la revista *The Art Bulletin*, nº 63, 1961, en donde analiza la articulación gráfica del interior de esta iglesia en relación con la del Gesù. El argumento de análisis que utiliza Hibbard es simplemente la continuidad o no de las aristas de las pilastras sobre el entablamento. Esta continuidad no tiene sentido según la lógica de la estabilidad, que ordena los cuerpos sometidos a la ley de la gravedad, pero es aceptable según criterios gráficos, como la continuidad de líneas verticales que se cruzan con líneas horizontales. El argumento permite diferenciar la articulación tectónica, sometida a la ley del peso, de la articulación gráfica, no sometida a ella. En la primera, la composición describe, desde la lógica naturalista, cómo las cargas del edificio se transmiten al suelo; muestra cómo la columna soporta el entablamento y cómo su fuste se curva por el peso que soporta. En la segunda, los contornos de los elementos constructivos se prolongan más allá de los mismos, se independizan de ellos y asumen el valor de una línea gráfica. El argumento permite seguir la evolución de la articulación gráfica, primero en busca del efecto cromático y el claroscuro, y después utilizándola como medio de expresión trascendente.

Por último, la tesis tiene una dependencia lejana en el estudio de Wolfgang Lotz, “*La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano*”, publicado inicialmente en 1956, en el que analizaba la utilización, por parte de Rafael y de Antonio de Sangallo el Joven, del dibujo de proyección ortogonal, que sustituía las apariencias de la experiencia visual, del dibujo en perspectiva, por *las verdaderas dimensiones basadas en la razón*. La proyección ortogonal reproduce las verdaderas proporciones de los cuerpos a costa de eliminar su profundidad; su resultado son construcciones planas, en las que no se sugiere la tercera dimensión, pero que aportan una gran capacidad en el control dimensional de la forma. El análisis de los dibujos que se conservan muestran el esfuerzo de sus autores por sugerir la tercera dimensión sin abandonar el uso de la proyección ortogonal; cómo mediante los tonos y las sombras es posible dar testimonio de la tercera dimensión que la construcción geométrica ha perdido. En algunos casos es posible ver cómo el dibujo logra reproducir el edificio como una globalidad conceptual, no experimental, que suma lo visto, lo oculto e incluso lo que está detrás del observador. Un síntesis que reproduce, en los límites del dibujo, todo el edificio, una abstracción que precisa trascender la realidad de la experiencia, *aparente y cambiante*, en busca de una construcción artificial que permita reproducir los caracteres estables y *verdaderos*, de la forma. En otros casos es posible valorar el uso de la perspectiva frontal, como un medio de sintetizar los dos sistemas, como un medio, no ya de reproducir la experiencia real de la visión, sino de reproducir la *emoción* que, junto con la tercera dimensión, se perdía en la proyección ortogonal y el alejamiento de la realidad que implicaba.

Esta tesis no trata del dibujo de las fachadas de las iglesias, sino de cómo algunas fachadas han sido concebidas a partir de criterios gráficos. Los dibujos de estas fachadas, sin embargo, como herramientas que dependen de la finalidad y de la intención, permiten aclarar el proceso de generación o una determinada lectura de ellas. Los dibujos son utilizados como un medio de análisis y de lectura. No son considerados como una sustitución del edificio sino como una interpretación, la traducción en lenguaje gráfico del edificio, de acuerdo con la lectura intencionada del que dibuja. De este modo es posible utilizar tanto los dibujos del autor del edificio o de su taller, como los dibujos que sobre él se han hecho por otros autores, entendidos éstos como lecturas diferentes que amplían el conocimiento del edificio. La propia lectura que sobre esos dibujos se puede hacer es en sí una lectura parcial, que no puede prescindir de las condiciones en las que se hace.

Realizar un análisis gráfico de los edificios implica considerarlos como dibujos, considerar que pueden ser leídos como tales, más exactamente, que pueden ser redibujados al leerlos. Por otra parte, considerar el edificio como un dibujo es reconocer en él un discurso autónomo, con una intención que trasciende el resultado material, como muestra de un proceso inacabado que se desarrolla delante de nuestra vista. En esta tesis la lectura gráfica o el redibujo leído de las fachadas, se hará primero sobre el propio edificio y después sobre los dibujos que se conservan de él: los de su arquitecto, si es posible, y los dibujados tras él, en el periodo de estudio. De los primeros podrán deducirse las intenciones, de los últimos la manera como estas fachadas han sido interpretadas después. El dibujo depende de la intención tanto como del objeto dibujado, por tanto, modifica la realidad que dibuja, interpretándola. La intención de esta lectura gráfica es descubrir y analizar los valores trascendentes de estas construcciones. Valores que afectan a lo no representable, como la lectura afecta a lo que aun no se ha escrito, porque, entendida de esta manera, la historia se escribe en el mismo acto de la lectura.

A este respecto es conocida, por ejemplo, la relación existente entre los dibujos que Alvar Aalto hizo del paisaje italiano con lo que sería su posterior arquitectura. En el dibujo del paisaje, Aalto aislaba los rasgos que a él le impresionaban, los mismos con los que luego trazaría sus proyectos. Cuando dibujaba lo que veía, seleccionaba y se dibujaba a sí mismo. Una relación similar se ha detectado en dibujos de Le Corbusier, entre los apuntes del natural, que se conservan en sus blocs de notas, y los que corresponden a proyectos posteriores (Iain Fraser y Rod Henmi, *Envisioning Architecture. An Analysis of Drawing*, p. 1-21).

Ver los edificios, en este caso las fachadas, como si fueran dibujos implica renunciar a la visión global en favor de una parcial, intencionada (tal como es un dibujo). Volver a estudiarlos a partir de dibujos que ni son de su autor ni de su taller, implica también hacerlo a partir de otras visiones parciales, intencionadas o condicionadas. Este doble distanciamiento, o esta abstracción al cuadrado, del objeto real puede permitir tratar con conceptos tan poco reales y científicos como

la *transcendencia* o el *misticismo*, sin pensar en lo absurdo de su operatividad o de su efectividad práctica, en una época en la que nada tiene valor si no demuestra sus resultados de modo objetivo.

La propia tesis está realizada como si se tratara de un dibujo, tomando intencionadamente los datos de la historia, con el fin de comprender, de volver a leer. Esto anula el valor absoluto de los resultados y admite en cambio las lecturas diferentes que se han hecho o se puedan hacer. No interesa tanto *la verdad* como la lógica de la lectura que se haga, dado que lo que en el fondo importa es la posible utilización de estos resultados en otros ámbitos ajenos.

Los resultados no aspiran, por tanto, al rango de universales ya que la selección de los datos de estudio es, en cierto modo, tendenciosa: se utilizan determinados datos, fuentes y observaciones, en cuanto permiten enunciar una teoría aplicable al grafismo, el análisis de unos fenómenos y la deducción de unas causas. Toda selección implica un criterio de selección, excepto que la selección sea aleatoria. En este estudio se han elegido los casos singulares que mejor representan el objeto de estudio. Como dice Panofsky, en *El Significado en las Artes Visuales* (ed. Infinito, p. 18) tanto *el observador de un hecho natural como el que examina un documento, no sólo están reducidos a los límites de su margen de visión y el material disponible, sino que al dirigir su atención a determinados objetos obedecen, a sabiendas o no, a un principio de preselección, dictado por una teoría en el caso del hombre de ciencia y por una concepción histórica general en el caso del humanista. Si es cierto que no hay nada en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos, también lo es que hay mucho en los sentidos que no pasa nunca al intelecto. Sobre nosotros ejerce influencia principalmente aquello que permitimos que la ejerza.*

En este punto quisiera recordar un texto de Esteban Villegas, de *República del Desengaño*, Sevilla, 1651, que publica Paloma Díaz-Mas en el inicio de *El Sueño de Venecia*, 1992, ed. Anagrama:

Vi entonces aparecer ante mis ojos una Doncella de peregrina hermosura, aunque ciega. Guiábala un Viejo venerable, el cual en su mano izquierda portaba un cedazo. Apenas hubieron llegado a la ribera del río de la Historia, cuando la Doncella se inclinó muy graciosamente y a tientas comenzó a tomar grandes puñados de las arenas de oro que allí había, y a echarlas en el cedazo con mucha diligencia; y el Viejo cernía aquella arena como quien ahecha. Mas como el oro era menudo y la criba gruesa, íbasele el oro por el cedazo al río y tornaba a perderse en las aguas, mientras que él se quedaba sólo con los gruesos guijarros que entre la arena había, los cuales guardaron en su zurrón como cosa de mucha estima.

*Demandé al Desengaño, mi guía, cuál era el enigma de aquella vista, y él me respondió con muy gentil y grave continente:
-Has de saber que esta Doncella, tan hermosa como desdichada, es la Verdad; a la cual los dioses, allende la crueldad de hacerla ciega, diéronla otra grave pena,*

y es la de no ser nunca creída; testigo de lo cual es aquella profetisa Casandra, que cuanto mayor verdad profetizaba menos era creída por los de Troya. Mas porque no se despeñase ni desapareciese del todo del mundo, otorgaron los dioses a la Verdad ese viejo como destrón, el cual es el Error, que nunca se separa un punto de ella y siempre la guía. El cedazo que lleva es la humana Memoria, que, como criba que es, retiene lo grueso y deja escapar lo sutil.

Posteriormente Díaz-Mas aclaró que el texto es apócrifo pero, sea o no cierto, el texto dibuja adecuadamente el proceso mediante el que hacemos uso de la historia. Como se explica, la memoria retiene antes lo grueso que lo sutil pero, por otra parte, existen diferentes tipos de cedazo y diferentes maneras de usarlos, en función de lo que se quiere retener. Es conveniente cambiar de cedazo para obtener nuevas lecturas que completen las anteriores. El resultado dependerá del tipo de cedazo utilizado y éste relativizará inevitablemente los resultados que se obtengan a partir de él.

El estudio de la arquitectura de esta época se ha hecho, la mayoría de las veces, a partir de sus arquitectos, lo que dificulta entender la importancia relativa de las innovaciones y la de sus posibles influencias, y deja fuera del estudio edificios de arquitectos desconocidos o poco relevantes. Dado que el objetivo de la tesis es la evolución de la concepción gráfica de las fachadas, es necesario analizarlas en función del momento en que se hicieron, más que en función de quién las hizo. Aunque es inevitable que aparezca en el estudio, el interés no es tanto la peculiar concepción gráfica de cada arquitecto, como la importancia relativa de cada caso, dentro de la evolución general. De este modo, es posible que fachadas de reconocido valor arquitectónico no aparezcan en el estudio, si no constituyen un avance en el desarrollo de esta transformación gráfica, y que fachadas excluidas habitualmente de los estudios, aparezcan por el valor gráfico que en esta evolución tienen o pudieron haber tenido.

En esta tesis se sustituirá la exposición tradicional de las obras agrupadas por arquitectos, por una exposición de las obras ordenadas cronológicamente. De este modo es posible valorar el edificio en sí, situarlo en su contexto temporal, y entender mejor las influencias relativas. Las obras se agruparán, en cambio, a partir de un análisis previo, por líneas temáticas, permitiendo el estudio de la evolución de un determinado componente gráfico. Dada la abundancia de las fachadas construidas o proyectadas en este período y los criterios del estudio, éste empezará seleccionando las fachadas del período previsto, descartando aquellas de las que se desconoce la fecha de su construcción o proyecto. El grupo resultante se intentará dividir según el grado de articulación gráfica, con el fin de poder establecer líneas homogéneas de evolución. El estudio partirá del análisis de los dos proyectos del Gesù, con el fin de poder deducir la importancia de sus diferencias, en cuanto a sus posteriores repercusiones.

Dado que la lectura de estos casos se plantea como un dibujo, el estudio utilizará principalmente dibujos, entendiendo que éste es un medio óptimo para observar

más adentro del edificio y el medio más adecuado para *trascender* la realidad de las apariencias. Sólo la selección inicial se realizará a partir de la *vista* del aspecto real. En cada caso, el análisis se iniciará con la observación directa de la fachada construida y el estudio de los documentos que se han podido consultar, y continuará con los dibujos que se conservan, autógrafos, del taller o posteriores. Conviene acompañar la lectura de la parte inicial con la imagen que se aporta en el volumen de *Catálogo* y, en según qué casos, de la consulta de su situación en el plano de Roma de Giovan Battista Nolli.

De cada una de las fachadas que se consideran en el estudio se aporta, en el *Catálogo*, una ficha con la imagen fotográfica y el resumen de sus datos de clasificación: el año, el nombre del arquitecto, la localización urbana actual y su situación en el plano de Giovan Battista Nolli, de 1748. Cuando sea posible se utilizarán los dibujos originales o copias que otros autores hayan hecho de los mismos. Se considerarán también los diferentes grabados que sobre los edificios de Roma se publicaron en el siglo XVII y XVIII, como aportaciones que pueden enriquecer la lectura de las fachadas.

El análisis que se realizará en esta tesis sobre las fachadas recurre al uso de algunos conceptos que, pese a su objetividad, son matizados con una intención determinada. Para aclarar cómo van a usarse estos conceptos y cuál es el valor que aquí se les va a dar, se analizarán previamente como *criterios iniciales*. Por otra parte, ya que la articulación gráfica y trascendente no son invenciones de la época en la que se centra el estudio y dado que se pretenden relacionar los procesos gráficos de la época de estudio con los producidos en la época inmediata anterior, se hará una descripción sucinta de estos procesos en *antecedentes*.

En cada caso, el análisis se iniciará con la observación directa de la fachada construida y de los documentos que se han podido consultar. El análisis continuará con los dibujos que se conservan, autógrafos, del taller o posteriores. Convendría acompañar la lectura de la parte inicial con la imagen que se aporta en el volumen de *Catálogo* y, en según qué casos, de la consulta de su situación en el plano de Roma de Giovan Battista Nolli.

CRITERIOS INICIALES

El dibujo podría ser definido como una construcción abstracta de líneas. A nivel gráfico, sin embargo, interesa distinguir entre la línea continua que delimita el contorno de las figuras y el trazo discontinuo que explica la incidencia de la luz sobre los objetos e incluso el trazo intenso que da expresión. En definitiva es distinguir entre el dibujo como resultado de una descripción racional, intuitiva o trascendente. La primera implica una selección, el descubrimiento del orden implícito de las cosas, que partiendo de lo absoluto intenta llegar a lo particular. Se relaciona con el orden clásico y el equilibrio. La vía intuitiva realiza una aproximación gradual aditiva, no considera la existencia de un orden implícito, de lo particular intenta llegar a lo absoluto y el resultado es imprevisible. Se relaciona con lo pintoresco y el romanticismo. La vía trascendente no pretende describir lo que se ve, sino una proyección del orden interior en el exterior. De la reducción intenta llegar a la globalidad. Lo representado muestra los valores internos por encima de los externos.

Dado que aquí se va a proceder a una lectura gráfica de los edificios, es necesario dar valor al vocabulario y a los conceptos que se van a utilizar en la lectura. Valoración que ha de afectar a los conceptos de línea y color, como resultado de su concepción racional, intuitiva o trascendente.

Dibujo como distanciamiento

Las definiciones generales difícilmente soportan la prueba de los casos particulares. Y en todo caso, difícilmente superan la prueba del tiempo¹. Este tipo de definiciones siempre están cargadas de intención y eso las hace utilizables en un determinado contexto y justifica que inevitablemente se hayan de ir

¹ La propia definición del dibujo ha ido variando a lo largo del tiempo: para Leon Battista Alberti, en 1435, el dibujo es *aquello que delinea el contorno en la pintura (Sarà circunscrizione quella che descriva l'attorniare dell'orlo nella pittura; (De pittura, 1435, Libro II, según aparece en la edición a cargo de Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza & Figli Spa, 1975, p. 52) mientras que para Giorgio Vasari, en 1550, "no es otra cosa que una aparente expresión y materialización del concepto que está dentro del ánimo del artista y del que provoca en quienes lo contemplan" (Le vite de' più celebri Pittori, Scultori et Architettori, Florencia, 1568; en la edición tr. en castellano por Juan B. Righini y Ernesto Bonasso, Buenos aires, El Ateneo, 1945, La pintura, cap. I, p. 55); para Louis Vitet, académico del siglo XIX, "el dibujo es pensamiento, concepción, sentimiento y carácter...el dibujo es el arte entero" (De l'enseignement des arts du dessin, Revue de deux mondes, 1864; citado en Pedro L. Gallego Fernández en *La razón de lo sensible. A propósito del problema de la enseñanza del dibujo y el decreto francés del 13 de noviembre de 1863*, ponencia del II Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, realizado en San Lorenzo del Escorial en 1988). Actualmente, para la Real academia española, dibujo es una "representación gráfica en que la imagen se traza de modo más o menos completo, sobre una superficie que constituye el fondo".*

corrigiendo de acuerdo al cambio de actitud a que da lugar el paso del tiempo. El dibujo, como herramienta, es versátil, se adapta al medio para el que se utiliza y de él adquiere sus características particulares. Cualquier aproximación al dibujo hace necesaria una adjetivación y hemos de hablar de dibujo de arquitecto, de pintor o de carpintero. Pero dentro de cada actividad el tipo de dibujo tampoco es único: para el arquitecto, por ejemplo, es diferente el dibujo con el que elabora la fase inicial del proyecto, que el que utiliza para concretar la solución definitiva, y es diferente el que utiliza en el levantamiento de los planos de un edificio construido del que utiliza para explicar su propio proyecto una vez terminado éste. Lo que diferencia a todos estos dibujos es su finalidad y esto es lo que dificulta una definición universal.

A pesar de esta dificultad parece fácil reconocer un dibujo al verlo, y diferenciarlo de una pintura, que también es un medio que se plasma sobre dos dimensiones. La diferencia entre dibujo y pintura parece clara si se otorga al dibujo el cometido tradicional de estructura, de conjunto de líneas que ordenan el trabajo posterior de la pintura, y a ésta el de la adición de pigmento y superficies de color sobre esa estructura. Sin embargo, a partir del momento en el que el dibujo empieza a adquirir valor autónomo y se le atribuye una calidad propia, como producto acabado, y la pintura tiende a la esquematización, la separación de contenidos no es tan clara. El dibujo puede abandonar la finalidad instrumental, al servicio de otra actividad, y asumir un fin propio independiente como obra acabada y con valor propio, mientras la pintura puede renunciar a la búsqueda de la ilusión espacial en favor de las composiciones planas, y optar por las construcciones geométricas y el empleo de grafismos próximos a la escritura.

En esta situación resulta inútil aclarar qué diferencia realmente los dos conceptos, o de otro modo, qué caracteriza particularmente al dibujo. Tal como analiza Alexandre Cirici, la diferencia entre pintura y dibujo se halla en su diferente intencionalidad, ya que mientras *la pintura tiende a la comunicación directa* y concreta, a través de los sentidos, con un impacto biológico, *el dibujo tiende a la comunicación indirecta*, mediante el concepto. La pintura actúa por sí misma, contiene el significado de su propio mensaje y permite una lectura a partir de sensaciones. El dibujo, en cambio, contiene un mensaje indirecto que necesita la referencia a un código, no actúa tanto como objeto y se acerca a la naturaleza de la palabra². El dibujo es siempre una situación intermedia, de conceptualización y *alejamiento* de la realidad concreta, siempre implica un distanciamiento del objeto referenciado. La pintura puede también compartir estas características pero, a diferencia de la pintura, el dibujo sustituye al objeto pero no es un objeto. Esta situación, en cierto modo confusa, debe ser aclarada.

La pintura, evidentemente, puede hacer referencia a un objeto situado fuera de ella, del que la pintura es representación, pero estos datos exteriores son utilizados

² Alexandre Cirici, "Entre l'escriptura i la pintura", 1976, en el catálogo de la exposición del XV Premi Internacional de Dibuix Joan Miró.

para la creación de una obra que siempre puede ser juzgada por sus valores plásticos propios, independientemente de su relación con el objeto referenciado. La pintura crea un objeto nuevo a partir de la referencia a otro existente en el mundo real, pero una vez creado, este objeto es independiente y no precisa valorarse en relación a lo representado. El dibujo no sólo no puede prescindir de esa relación sino que esa relación es el medio del que se sirve para cumplir su objetivo. Cada pintura es portadora de su propio lenguaje y de los medios para descifrarlo. El dibujo, en cambio, aunque puede ser portador de lenguajes propios, requiere que estos hagan referencia a algún lenguaje conocido. Un ejemplo evidente es el de los planos arquitectónicos, cuyo entendimiento precisa conocer el significado de los códigos y su sintaxis. En cambio, en pintura, una persona puede no entender, por ejemplo, un cuadro de Jackson Pollock y puede que haya de recurrir a la consulta de escritos sobre el expresionismo abstracto, el *action painting*, el *dripping*, el surrealismo, la técnica automática, el *jazz*, y algo de mística zen y de espontaneidad gestual, pero si por fin lo entiende no será por que haya encontrado en la literatura los códigos para descifrarlo, sino porque a partir de esas lecturas ha sido capaz de descifrar los elementos que desde un principio estaban ya en el cuadro. El impacto biológico de la pintura no habrá cambiado con la lectura, pero ahora esta persona estará en mejores condiciones para asimilarla e interpretarla. La lectura habrá satisfecho la necesidad que el observador siente de identificar un significado para cada significante. El dibujo, en cambio, habla siempre de algo que está fuera de él. El dibujo, por ejemplo, de la planta del pabellón alemán en Barcelona, de Mies van der Rohe, podría ser interpretado por sus valores plásticos, pero su valor real deriva de la estructura del espacio que sugiere, del juego de perspectivas y de los recorridos. Todo esto no está en el dibujo, es el conocimiento del observador el que aporta los códigos de lectura que le permiten ver lo que no hay en el dibujo, en realidad.

En muchas ocasiones se ha señalado que el dibujo, a diferencia de la pintura, implica siempre un distanciamiento respecto del objeto referenciado, distanciamiento que es más acusado en el campo de la arquitectura, ya que en ésta no existe el paso directo del dibujo a su construcción: entre ambos hay un margen importante de tiempo y, sobre todo, un cambio del sujeto de la acción, ya que el ejecutor es una persona diferente del autor del dibujo. Es un caso parecido, y repetidamente aludido, al de la composición de una pieza orquestal o de una obra de teatro respecto de su ejecución. Todo dibujo implica un distanciamiento porque siempre actúa de modo indirecto, realizando siempre una lectura selectiva y parcial del objeto referenciado, diferente y alejada de la percepción global que tenemos del mismo. El dibujo es un medio intermedio hacia el objetivo final que es la construcción. Existe sin embargo una contradicción en este planteamiento ya que, si bien toda obra de arte es producto de la reacción que se produce entre el hombre y su exterior, y por tanto resulta del contacto, el resultado busca sin embargo la distancia. El fin de la obra de arte no es disolverse en una comunión con el exterior, sino cristalizar en un nivel intermedio, situado entre el autor y el exterior, que es la producción artística, plasmada en un determinado medio. La obra de arte no pertenece al exterior original sino a uno artificial construido por el

artista y que conocemos como arte³. El dibujo, en cambio, entendido como herramienta, tiene como finalidad intervenir en el exterior y construirlo. *En la pintura la distancia es el fin, mientras que en el dibujo la distancia es el medio*. La misma necesidad que tiene el dibujo de utilizar un lenguaje conocido deriva de su intención por conectar con el exterior. Excepto en los casos en los que el dibujo se utiliza como medio de expresión autónomo, su destino no es él mismo sino el exterior concreto al que se destina, ya sea una edificio o un cuadro.

En palabras de Bertolt Brecht, *el arte logra el privilegio de construir su mundo propio, que no coincide necesariamente con el otro*⁴. En el ámbito del teatro, es posible que el espectador llegue a confundir la ficción con la realidad y, mediante un proceso de sugestión, a identificarse con el actor y el personaje y los sucesos del escenario, identificación que conduce a una reacción pasiva ante los hechos representados. La propuesta de Brecht, para modificar la reacción pasiva del espectador, consiste en provocar el distanciamiento entre el espectador y el actor, que permita una actitud crítica frente a los hechos representados y active su capacidad de reacción frente al mundo. Para ello utiliza técnicas del teatro chino y japonés, anula la sorpresa del espectador contándole previamente el argumento, presenta la obra en una serie de cuadros históricos aislados, se sirve de la canción y la música y convierte al actor en juez del personaje que representa. Con estas acciones Brecht muestra que lo representado no es la realidad sino que habla de la realidad en la que vive el espectador. Brecht no pretende construir una segunda realidad que sustituya engañosamente a la primera, sino utilizar la representación para conocer el mundo real y poder actuar sobre él. Sitúa, por tanto, la obra de teatro en una categoría similar a la del dibujo. En el caso de Brecht, el distanciamiento es utilizado como un medio para conseguir el contacto, que el arte por sus propios medios evita, en otras palabras, utiliza el teatro como una herramienta.

Esta búsqueda de la distancia entre la obra de arte y la realidad exterior es lo que Wilhelm Worringer llama *el ansia de enajenarse del propio yo*, que constituye la esencia última y más profunda de toda vivencia estética⁵. Según Worringer, este distanciamiento es común a toda producción artística pero en grados de intensidad diferente. La voluntad de distanciamiento es menor en las producciones que tienden al naturalismo, que implican un acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, y es *incomparablemente más intensa y consecuente* en las que tienden

³ Este distanciamiento corresponde con el concepto de alineación de Hegel. La alineación surge del roce del sujeto con la realidad objetiva y se repite con cada nuevo roce de esta especie. Según Arnold Hauser hay alineación desde que cesa el estado natural y empieza el estado cultural, aunque aparece conscientemente, por primera vez, con la crisis del Renacimiento; Arnold Hauser, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 121-124, T.O. *Der manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst*, Munich, 1964.

⁴ Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aire , Nueva Visión, 1970, pp. 149-155.

⁵ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 37 y 38; T.O. *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, R.. Piper & Co. Verlag, 1908.

a la abstracción, que hallan la belleza en lo inorgánico y conducen a soluciones que o bien evitan el parecido natural y la representación de un caso concreto, o bien son decididamente ajenas a él. De este modo, el naturalismo y la abstracción son las dos situaciones extremas a que da lugar el diferente grado de distanciamiento. Constituyen, además, los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, de modo que toda *la historia del arte no es sino un constante encuentro entre estas dos tendencias*⁶: el naturalismo condicionado por la confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, y la abstracción condicionada por la inquietud interior del hombre ante estos fenómenos y la voluntad de introducir orden en el caos natural. Según Worringer, la abstracción pretende separar los objetos del mundo exterior de su nexos natural, de la infinita mutación a la que están sujetos, de la arbitrariedad y volverlos necesarios, inmutables y próximos a su valor absoluto⁷.

En la producción artística la abstracción es el resultado al que conduce la necesidad extrema de distanciamiento, como mecanismo de defensa ante la excesiva arbitrariedad e inestabilidad exterior, mientras que en el dibujo como herramienta, la abstracción es el medio mediante el cual se consigue el distanciamiento necesario para descifrar la complejidad exterior y poder actuar en ella, un mecanismo, por tanto, para la acción. En el primer caso la abstracción hace referencia al resultado mientras que en el segundo hace referencia al proceso. En la producción artística la abstracción es una necesidad estética, mientras que en el dibujo es una necesidad operativa. En todo caso, la abstracción es el mecanismo del que la mente humana se sirve para superar la complejidad no deseada del entorno. Frente a la naturaleza, que implica inseguridad y desorden, la abstracción permite construir una estructura ordenada y previsible.

Línea y color, razón e intuición

Desde los orígenes del arte la habilidad en controlar la representación de figuras mediante su contorno ha sido un tema de interés prioritario⁸. El interés por la línea de contorno está presente ya en el arte egipcio y en el griego. Los mismos orígenes del dibujo son atribuidos por Plinio el Viejo a esta línea de contorno, mediante la historia de Diboutades trazando el perfil de la sombra del rostro de su amante, que una lámpara proyecta sobre la pared⁹. En el siglo IV a. C., cuando los

⁶ 11 . Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza...cit.*, p. 57.

⁷ 12 . Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza...cit.*, p. 31.

⁸ Sigfried Giedion, *El eterno presente: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 177-178; T.O.: *The Eternal Present - The Beginnings of Art - A Contribution on Constancy and Change*, Carola Giedion-Welcker.

⁹ Plinio el Viejo, "Historia Natural", vol. XXXV, para 151. H. Jex-Blake, "The Pliny's Chapters on the History of Art", 1896. La historia fue adaptada por los pintores del siglo XVIII y XIX como el origen del dibujo, cuando realmente era el del modelado: el padre de Diboutades, un ceramista de Skyon, llenó después el contorno de la cabeza con arcilla para hacer un relieve.

grandes pintores griegos se plantean el problema de sugerir la forma mediante relaciones cromáticas, el dibujo de contornos pierde el protagonismo en la representación y a partir de este momento sólo se aplica en las cerámicas de tipo más arcaico. Este dualismo entre el dibujo de contorno y la modulación mediante el empleo del color constituye el motivo del enfrentamiento, en el siglo XVI, entre los pintores florentinos, partidarios del *linealismo* y el de los venecianos, partidarios del *tonalismo*. Para los primeros el dibujo es un elemento imprescindible y de la mayor importancia, de acuerdo con lo expresado en los textos teóricos de Piero della Francesca, Alberti o Vasari, mientras los segundos prescindían del dibujo y construyen directamente con el color, aplicando el color directamente, tal como la realidad lo muestra, sin dibujar ni sombrear previamente las figuras. Según los primeros la forma artística hace visible una idea abstracta previa, que el artista tiene sobre la obra, mientras para los segundos ninguna norma puede prevalecer sobre la experiencia de la visión.

La discusión, de algún modo, puede relacionarse con la que se plantea doscientos años después entre la poética de lo sublime y la de lo pintoresco¹⁰. La categoría de lo sublime fue teorizada por Edmund Burke, en el libro *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*¹¹, que se publicó en 1757. La de lo pintoresco lo fue por el pintor inglés Alexander Cozens que, a partir de 1746, escribe diversos tratados que resumen una serie de preceptos técnicos y estéticos de particular interés posteriormente para el arte moderno, ya que establecen un manifiesto de la pintura a manchas, apreciado más tarde por los pintores románticos e impresionistas¹². Las dos poéticas dan lugar a formas distintas de representación: la pintoresca trabaja con manchas de color, en tonalidades cálidas y luminosas, de modo rápido e impreciso, la forma no responde a un esquema geométrico como el de la perspectiva clásica y busca la variedad, las sensaciones visuales y el detalle característico; mientras que la sublime utiliza el dibujo de línea, los gestos expresivos, renuncia al aspecto físico del color y enmarca las figuras dentro de un invisible esquema geométrico. Los partidarios de lo pintoresco se interesan por el paisaje y su referencia histórica es la pintura holandesa, mientras que los partidarios de lo sublime, precursores del romanticismo y anteriores al Neoclasicismo, tienen como referencia a Miguel Ángel.

¹⁰ El paralelismo debe entenderse con las reservas oportunas y sólo en el ámbito de este estudio. La poética de lo sublime comporta una componente empirista y trascendental que, por el momento, no parece oportuno atribuir al primer Renacimiento de Alberti o Piero della Francesca. Sobre este tema utilicé el estudio de Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del seiscientos*, Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1989, p. 18; T.O. *Stagioni e ragioni dell'estética del Settecento*, Milán, V. Mursia, 1967.

¹¹ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, publicado en "Colección de Arquitectura" por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, la Galería-Librería Yerba de Murcia, la Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia y la Dirección General de Arquitectura del MOPU, 1985; T.O. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

¹² José Luis Morales Marín, "Barroco y Rococó", 1986, ed. Planeta, p. 403.

La diferencia entre las dos oposiciones, sin embargo, no es sobre si ha de haber o no dibujo, sino sobre dos maneras de afrontar la construcción del cuadro: si a partir de la experiencia directa con el objeto o a partir de un juicio sobre el mismo. La construcción mediante manchas o relaciones de color comporta el rechazo de cualquier norma establecida que se anteponga a la experiencia directa, mientras que el dibujo, al menos el de línea, implica una idea previa, la construcción geométrica y la proporción. Ante el problema de representar el modelo natural, o imaginario, el dibujo permite trabajar mediante abstracciones, con las que es posible descomponer la complejidad del modelo en simplificaciones selectivas, sucesivas y superpuestas, y de esta manera crear un proceso de conocimiento y análisis efectivo. El trabajo con manchas de color, en cambio, permite una aproximación gradual de carácter intuitivo, que, sin pasar por un proceso de abstracción intermedio, que implique juicios anticipados o selecciones erróneas, conduce a una identificación progresiva y real con el objeto. Resulta de la observación del modelo como conjunto complejo, inabordable por la razón en su totalidad y ajeno a cualquier tipo de regularidad. Este proceso no niega el pensamiento, sino que afirma la prioridad de la experiencia; no ve a partir de la idea preconcebida, sino que reflexiona sobre lo que ve.

Esta oposición, que conduce a una construcción mediatizada por el dibujo o a una construcción directa mediante manchas de color, se refleja también, dentro del propio dibujo, entre el dibujo de línea y el dibujo de trazo: el primero identificado con el dibujo de escultor y de arquitecto y el segundo con el dibujo de pintor; el dibujo de línea como resultado de un interés hacia lo permanente, la forma, el contorno, la geometría., y el dibujo de trazo, en cambio, de un interés por lo instantáneo, la impresión, el carácter particular¹³.

La línea es el trazo continuo que, en la representación, delimita el contorno de las cosas. Es una abstracción, ya que no existe en la naturaleza, sino sólo como noción intelectual de la realidad. El uso de la línea parte de una abstracción mental de la realidad, transforma el dato empírico en hecho intelectual. La línea condensa en el contorno la esencia del objeto, es su representación sintética. Es el resultado de un análisis. Es un dato objetivo de la realidad que conduce, durante el Renacimiento, a la construcción de la perspectiva geométrica, de connotaciones científicas y a una representación plana.

¹³ Ya Vasari establece esta clasificación entre los tipos de dibujo al diferenciar entre bosquejos “*los dibujos hechos en forma rápida y con trazos apenas marcados sobre el papel*” (o esbozos, *los en forma de mancha, apenas trazadas las líneas*), y los que llama perfiles, contornos o lineamientos, los dibujos “*que contienen las líneas principales trazadas en todo su contorno*”: los perfiles son utilizados tanto por arquitectos como por escultores y pintores, aunque son primordiales para los primeros, y los esbozos utilizados principalmente por los pintores, mediante sanguina, carbón, pluma, veladuras y pincel, constituyendo una forma de trabajar “*más pictórica y (que) destaca más el orden de los colores*”; Giorgio Vasari, *Las vidas... cit.*, La pintura, cap. I y II, p. 56 y 58.

El trazo discontinuo, en cambio, es ambiguo, rápido, impulsivo y subjetivo, capaz de captar lo particular y lo temporal, menos racional y más intuitivo. Implica duda y tanteo, y la resistencia a describir una línea continua, *una línea dura, cruel, despótica, inmóvil que cierra una figura como una camisa de fuerza*¹⁴ e incapaz de recoger la complejidad variable de la experiencia del modelo. El trazo es el resultado de una síntesis y de una interpretación personal, cada trazo está cargado de significado. El trazo discontinuo asume, en el dibujo, las características de la mancha en la construcción tonal. El dibujo de trazo parte de un interés por lo variable de los objetos y de una falta de interés por el valor inmutable de su forma geométrica, de los mismos principios de los que parte la construcción tonal.

Pero esta misma oposición, entre construcción mediante dibujo o color, se traduce también en el mismo color, entre el propio color como concepto, plano y descriptivo, y la modulación tonal, imprecisa, variable y sugerente. El color, como tal, es la *calidad de los fenómenos visuales que depende de la impresión que produce en el ojo la luz al incidir sobre los objetos*, es inestable, fugaz y está sujeto a cambios constantes. No utiliza conceptos sino sensaciones, impresiones, pero, sin embargo, puede ser portador de conceptos y significados. El uso que, en gran parte, se hace del color en el Renacimiento atribuye contenidos conceptuales al color: según la descripción de Paolo Lomazzo, entre otras cosas, el amarillo significa nobleza, el blanco inocencia, el rojo osadía, el azul ultramar alegría, el negro tristeza, el verde esperanza...¹⁵. Por otra parte, el uso que Alberti recomienda de los colores, busca el contraste de matices y tonos *en forma tal que los tonos suaves sean siempre contiguos a los oscuros*¹⁶, que implica, por un lado, que el color ha de reforzar la delimitación de los contornos y, por otra, una modificación de los colores reales similar a la realizada, sobre la forma, al aplicar las reglas de la composición y las proporciones.

En una posición contraria se sitúa la técnica de la pintura a manchas utilizada por Giorgione, que consiste en construir a partir de lo ya construido, *con cada nota de color o cada pincelada, amortiguando una nota cálida con una fría, subiendo o rebajando los tonos, tejiendo un contexto tan trabado que, por ejemplo, un rojo puede verse equilibrado por un verde de la parte opuesta del cuadro. Sólo cuando este tejido alcance una perfecta unidad de superficie, casi una simultaneidad de todas las notas, y al mismo tiempo haga sentir qué profundidad de tiempo y de*

¹⁴ La frase es de Baudelaire y manifiesta el rechazo de los románticos por el dibujo de línea; según cita Leonello Venturi en *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 254; T.O.: *Storia della critica d'arte*, Florencia, Edizioni U, 1948,

¹⁵ Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, citado por Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 325-327.

¹⁶ Según cita Michael Baxandall en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p.112; T.O.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Londres-Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1972,

*espacio se oculta detrás de la unidad de la imagen, sólo entonces puede decirse que está completa esta experiencia de la realidad que se lleva a cabo pintando*¹⁷.

El dibujo de línea y la utilización del color plano responden a la voluntad de abstracción, y el dibujo de trazo y la utilización de tonos de color responden a la voluntad de identificación naturalista. La dicotomía entre dibujo y color, línea y tono, planteada en los tratados renacentistas, que divide la ejecución de la pintura en dos etapas consecutivas y dependientes, es una estructura planteada a partir de un enfoque racional y lógico, que se basa en la primacía del dibujo y en la que el color asume valores asignados tradicionalmente al dibujo.

La oposición no se establece realmente entre dibujo y color, línea y trazo, o color plano y tono, como resultado de la aceptación o no de la existencia de un proyecto o una idea previa que determine la forma final. La diferencia reside en que los partidarios del color, del trazo o del tono, ante la visión de la complejidad orgánica de la realidad, descubren la belleza en lo que aquella tiene de irregular, variable e incontrolable, lo que en definitiva se escapa del orden y sólo puede ser captado mediante actos que no conlleven una dirección determinada y que constantemente estén dispuestos al cambio. No niegan el proyecto previo sino que afirman que la ejecución sólo puede garantizar el resultado deseado si se realiza directamente, variando el carácter y la intensidad a la vista de la suma total y permitiendo la introducción de actos de carácter instintivo e intuitivo. Los partidarios de la línea, ante la misma complejidad natural, descubren la belleza en el orden que, pese a todo, se trasluce en ella, en la regularidad, en lo constante, en lo que hace referencia a un ideal que, aunque referido al mundo natural, no existe como caso concreto en la experiencia de la realidad, aunque se advierte en cada uno de los casos. Ven la belleza en la perfección a la que señalan los modelos imperfectos del mundo natural, y es una belleza a la que se puede dar forma y a la que se puede acceder a partir del estudio de los casos particulares, de su análisis y de la síntesis de las perfecciones parciales que se deducen.

Es en realidad la oposición entre las ideas de orden y variedad, unidad y articulación, igualdad y diferencia, equilibrio y movimiento, mito y naturaleza, lógica y experiencia, o *razón e intuición*. Pares de elementos que, como opuestos, se complementan y refuerzan mutuamente. De modo que, en un ámbito superior, cualquier posición halla el equilibrio entre la necesidad de orden y el rechazo del mismo, la misma situación que se establece entre comunidad e individuo o la se produce entre la necesidad de racionalizar nuestro conocimiento del mundo y la certeza de que, pese a todo, la experiencia real demuestra lo erróneo de los principios. La oposición entre orden y variedad es el reflejo de la relación entre hombre y naturaleza, del hombre aislado y enfrentado al caos natural que se opone a su propia individualidad, que busca el orden como medio de defensa y

¹⁷ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Akal, 1987, p. 117 y 118; T. O. *Storia dell'arte italiana*, Florencia, Sansoni Editore, Nuova S.p.A, 1976.

orientación, y del hombre integrado en el ambiente natural del que forma parte, con el que se identifica y que utiliza como modelo de conducta.

Variedad y color

El ambiente construido por el hombre es básicamente geométrico frente al mundo natural, en el que predomina el azar y el caos, y es precisamente porque las formas geométricas raramente existen en la naturaleza por lo que el hombre las elige para introducir orden en el caos y diferenciarse de la casual mezcolanza de la naturaleza. Como dice Gombrich, *tan profundamente arraigada está nuestra tendencia a contemplar el orden como marca de una mente ordenante, que reaccionamos instintivamente con admiración cada vez que percibimos regularidad en el mundo natural*¹⁸. Pero por otra parte, el hombre siente satisfacción ante la variedad y lo irregular. Esta variedad, alabada ya por los antiguos, es recomendada por Alberti¹⁹ y es, según Alexander Cozens, el valor buscado por los artistas, el que da sentido a la naturaleza y a la vida²⁰. Variedad, no como gratuito aspecto decorativo, desprovisto de significado, sino como propia esencia de la naturaleza, lo que la razón no puede llegar a construir sino es como mimesis, y portadora de complejos significados que la razón no puede analizar. En unos casos la variedad es el recurso empleado para evitar el aburrimiento, en otros, sin embargo, es la raíz profunda a partir de la que se construye la obra, construyendo sobre la marcha, a partir de lo construido, mediante la intuición y el sentimiento.

El orden es la respuesta a la necesidad de orientación que el hombre tiene dentro de un caos que con controla. Se obtiene mediante la abstracción, la búsqueda de

¹⁸ E. H. Gombrich, *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p.29; T.O. *The Sense of Order, a study in the psychology of decorative arts*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1979; y, sobre el mismo tema, el resto de la introducción.

¹⁹ *"Quello che prima dà voluttà nella storia viene dalla copia e varietà delle cose..., così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace... E interviene, dove chi guarda soprasta rimirando tutte le cose, ivi la copia del pittore acquisti molta grazia... Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia... Ma in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, e in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili"* ("Lo primero que deleita en una historia es la abundancia y variedad de las cosas... así el espíritu se recrea con la abundancia y variedad... la abundancia y variedad agrada... los que miran se entretienen contemplando todas las cosas, entonces la abundancia del pintor alquiere mucho encanto... Querría que esta abundancia estuviese no sólo estuviese adornada de variedad, sino que fuera también moderada y austerode dignidad y modestia... en qualquier historia la variedad siempre fue agradable y siempre fue grata aquella pittura en la que estuvieran los cuerpos en posiciones muy diferentes"), Leon Battista Alberti, *De pittura... cit.*, Libro II, p. 68-70.

²⁰ Giulio Carlo Argan en *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1991, p. 8; T.O. *L'Arte moderna*, RCS Sansoni Editore S.p.A., 1988.

regularidades y la separación, pero a costa de prescindir de los rasgos característicos que hacen a cada elemento diferente de los otros, de lo que alguna vez se ha reconocido como sus *rasgos vitales*. Los mismos que Aberti buscaba con la incorporación de la variedad de personajes y actitudes, o los que John Ruskin apreciaba en las imperfecciones del trabajo artesanal.

Es reconocida la necesidad que mueve a los hombres a buscar regularidades²¹, de modo que, como dice Gombrich, *hay una tendencia observable en nuestra percepción respecto a las configuraciones simples, las líneas rectas, los círculos y otros órdenes simples, y tenderemos a ver tales regularidades más bien que las formas al azar en nuestro encuentro con el caótico mundo exterior*²². El hombre precisa descifrar la complejidad ambiental mediante el aislamiento de regularidades simples, que le permitan conocer su entorno y orientarse en él²³. Por esta causa, el hombre tiene facilidad para descubrir las alineaciones, repeticiones, ritmos y proporciones que se producen entre las aristas que definen la forma de un edificio. Las reconoce por contraste con la irregularidad general y las aísla como entidades autónomas sobre las que puede realizar una lectura gráfica.

Del mismo modo, los edificios construidos por el hombre se diferencian de las obras de la naturaleza por su regularidad, por la utilización de superficies planas, o curvas regulares, y por la definición de aristas. Como consecuencia de este proceso, la utilización de superficies curvas acerca la construcción artificial a la natural y la utilización de superficies planas la separa: la forma redonda de la columna se asemeja al tronco de un árbol y la forma rectangular de un pilar se diferencia, es mucho más abstracta. Las aristas regulares diferencian las construcciones artificiales de las naturales y los mecanismos que llevan a destacar la expresividad de las aristas contribuyen a esta diferenciación y a reforzar su carácter abstracto. En arquitectura las líneas tiene una importancia singular, ya que, tal como dice Vasari, los diseños de arquitectura *sólo se componen de líneas, a lo cual se reduce todo el arte de la arquitectura*²⁴. Las líneas son las aristas mediante las que el arquitecto define la forma de lo que proyecta. No son la esencia de la arquitectura pero sí el principal medio de definición de la forma arquitectónica, dado que el control de las superficies es el control de sus límites o al menos de su contorno aparente. Incluso son el medio objetivo de definición del espacio. Citando a Roger Scruton, *la esencia de la arquitectura no es el espacio*

²¹ Karl R. Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, 1972 (tr. en castellano *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1974), según cita E. H. Gombrich en la introducción de *El sentido del Orden... cit.*, p. 15

²² E. H. Gombrich, *El sentido del Orden... cit.*, p. 15

²³ De acuerdo con los estudios de Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, Infinito, 1976; T.O.: *The Image of the city*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1964, y Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milán, Gruppi Editoriale Electa, 1979, p.19.

²⁴ “..., ya que el resto, es trabajo de albañiles, picapedreros y otros obreros, que siguen modelos de madera construidos en base a esos proyectos”; Giorgio Vasari, *Las vidas... cit.*, La pintura, cap. I, p. 56.

sino el cerramiento del espacio, no reside en la limitación material impuesta a la libertad espacial, sino en el modo en que el espacio queda organizado en forma significativa a través de este proceso de limitación, las obstrucciones que determinan el perímetro de la visión posible, más que el vacío en que se da esta visión²⁵. Son los cerramientos los que definen el espacio y los que determinan su carácter, pero éstos son reconocidos por su respuesta a la incidencia de la luz, por su textura y por sus contornos y aristas.

Frente a este orden, producto de la razón, la variedad se construye mediante un proceso intuitivo, que permite incorporar elementos diversos y valorarlos por sus diferencias, en función de su singularidad y de su situación espacial. Su estética es la que justifica el uso del color a manchas y el dibujo de trazo discontinuo, en su oposición a la línea de contorno, y la preferencia por las superficies curvas que, con sus efectos de clarooscuro, se oponen a las aristas vivas y a los contrastes bruscos de luz. Las formas curvas responden a la incidencia de la luz de modo similar a como actúan los tonos de color en la pintura, con una intensidad diferente en cada punto, en función de su situación; por eso la sombra propia de una superficie curva no puede ser descrita con una línea continua, que únicamente señala el contorno intelectual e inexistente de su límite. Sólo el trazo, las texturas o graduación tonal, son capaces de representar estas sombras. La luz hace visible las cualidades variables de las superficies curvas y hace destacar su aspecto sensual, pero también hace visibles las aristas, cuando éstas son articulaciones internas de las superficies, y refuerza su expresividad, acentuando el valor de las sombras y los contrastes violentos entre zonas oscuras e iluminadas.

Frente al orden que construye mediante abstracciones, la variedad construye a partir de la experiencia directa, mediante la suma de diferencias que se integran en un conjunto armónico. La variación se construye a partir del orden, a partir de la relación entre elementos inconexos que mantienen entre sí vínculos de dependencia recíproca²⁶. Es uno de los fundamentos de la estética de Alberti, de tal modo que la belleza deriva de un equilibrio entre variedad y orden²⁷. La estética de la variación favorece la integración de elementos inconexos o fuera de contexto, tiende a adaptarse a las circunstancias ambientales y a evitar las

²⁵ Roger Scruton, *La estética de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 51; T.O. *The Aesthetics of Architecture*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1979. A su vez Scruton, en este texto cita otro de Bruno Zevi, del primer y segundo capítulos de *Saber ver la arquitectura*.

²⁶ "... la varietà dà un sapore gradevole a tutte le cose, se poggia sull'unità e sulla corrispondeza reciproca tra elementi distanti tra loro; ma se tali elementi mancano affatto di legami e non trovano un accordo conveniente, questo genere di varietà costituisce una grave stonatura" ("... la variedad da un sabor agradable a todas las cosas, se apoya en la unidad y en la correspondencia recíproca entre elementos distantes entre si; pero si tales elementos están desprovistos por completo de relación y sin un acuerdo conveniente, este tipo de variedad constituye una grave desentonación"), Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, trad. italiano por Giovanni Orlandi, Milán, Edizioni il Polifolio, 1966, lib. 1, cap. IX, p. 68.

²⁷ Alberti habla realmente de unidad, *compactus* en la versión latina, pero creo que no se altera el sentido si se sustituye unidad por orden; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. 1, cap. IX, p. 69.

jerarquías, aunque no los acentos expresivos. El orden y la variedad se complementan y se refuerzan mutuamente, y es su contraste lo que alerta nuestra percepción, de modo que, en unos casos, el orden se refuerza con el contraste de lo irregular y, en otros, se llegan a crear órdenes ficticios para después alterarlos. El equilibrio se acostumbra a encontrar en una situación intermedia entre el orden total, que fácilmente conduce al aburrimiento, y el completo desorden, que provoca confusión²⁸. Al aburrimiento por falta de estímulos y a la confusión por la pérdida de interés que provoca el exceso. Los dos extremos conducen en definitiva a la monotonía, en sentido figurado, a la falta de *color*.

Si bien, en su sentido más restringido, el color hace referencia al pigmento o a las sustancias colorantes usadas, en un sentido más amplio es difícil atribuirle un significado propio, independiente de los objetos a los que se aplica. El color depende de la luz y de las circunstancias ambientales, es el elemento más identificado con la variación misma. Debido a su íntima relación con la luz, *el término puede indicar no sólo el verdadero y propio colorismo, sino también los efectos cromáticos y de claroscuro, por ella provocados*²⁹. Así, en 1662, Roland Fréart de Chambray incluye dentro del concepto de color, *el colorido, las sombras y las luces*³⁰, en 1664, Marco Boschini iguala los términos de *claroscuro* y *colorido*³¹ y, en 1784, en la traducción castellana de *De pictura*, de Leon Battista Alberti, la tercera parte en la que queda dividida la pintura es el claroscuro, término con el que, en sustitución de *colorido*, Rejón de Silva traduce el italiano de *recezione di lumi*³². Según Roger de Piles, en 1673 y 1677, *la luz y el color son tan absolutamente inseparables que en todas partes donde hay luz hay color, y que donde encontréis color encontrareis también luz. Así, el colorido comprende dos cosas: el color local y el claroscuro. El color local es el que es natural en cada objeto... El claroscuro es el arte de distribuir convenientemente las luces y las sombras*³³.

²⁸ Ernst Hans Gombrich, *El sentido del Orden... cit.*, p. 32.

²⁹ “*Essendo, infatti, il colore intimamente connesso con la luce, il termine può indicare non solo el vero e proprio colorismo, ma anche tutti gli effetti, cromatici e chiaroscurali, da quella provocati*”; tal como aparece en Paolo Portoghesi, al cuidado de *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, dirigido por Portoghesi, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968, p.43,

³⁰ “*En esta tercera parte, que es el color, no debemos entender solamente el colorido, pues este talento... cede no obstante a la ciencia de las sombras y de las luces*”, Roland Fréart de Chambray, *Idea de la perfección de la pintura*, 1662; tal como aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 172.

³¹ “*Estos contornos se pueden comparar al esqueleto del cuerpo humano que debe cubrirse de carne para ser perfecto... el pintor sobre estos contornos, debe con el claroscuro resaltar las partes carnosas... Eso es lo que esperamos de la pincelada cuando coloreamos artificialmente del natural*”; de Marco Boschini, *Las ricas minas de la pintura veneciana*, 1664, tal como aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa... cit.*, p. 74-75.

³² Según Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 37.

³³ Roger de Piles, *Diálogo sobre el color*, editada inicialmente en 1673 y posteriormente, con partes añadidas, en 1677; tal como aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa... cit.*, p. 197.

La luz es la referencia natural que transforma la realidad de los objetos, hace que las construcciones planas sugieran la tercera dimensión, que lo abstracto adquiera cualidades naturales. Hace que los colores planos modulen sus tonalidades y adopten un aspecto similar al de los objetos físicos³⁴. Gracias a la luz, el color es *lo que hace los objetos sensibles a la vista*³⁵ y lo que *da vida* a los objetos representados³⁶. Del mismo modo las *sombras* y *lucos* que se agregan sobre la construcción abstracta de líneas del dibujo, en palabras de Vasari, *dan mayor relieve*³⁷. De este modo, el color, en un sentido amplio, ya no es sólo el pigmento sino la alteración que transforma la realidad de los objetos: puede ser el cambio de tonalidad que añade una tercera dimensión al dibujo plano o el aumento de intensidad de una línea que añade acentos expresivos sobre el reparto uniforme de las restantes. Así puede identificarse, ya no con la combinación imprecisa de superficies curvas y planas, que puede ser confusa, sino con la introducción de elementos curvos sobre superficies planas, en busca del contraste entre la variación sensual del claroscuro de la curvatura y la claridad de los planos lisos frontales. Y puede identificarse también con el contraste entre las impostas del arquitrabe y la superficies lisa del friso, o el aumento de valor de algunas de las líneas de la cornisa, que crean líneas acentuadas de sombra, en algunos entablamentos del período rococó nor-europeo. No es la modulación entre los tonos sino el contraste entre ellos.

Línea de contorno y línea trascendente

Según el sistema utilizado históricamente de analizar los fenómenos sometiéndolos a la polarización de conceptos antitéticos, hay dos vías que permiten una clasificación de los procesos artísticos, especialmente útil cuando se aplica a la producción de los siglos XV y XVI: la vía descriptiva o naturalista y la vía expresiva o trascendente³⁸. En el primer caso el artista toma como modelo el

³⁴ La luz es sin embargo uno de los elementos más abstractos de la naturaleza. Del mismo modo que se ha empleado para dar aspecto real a las construcciones abstractas, también se ha usado para dar a la representación un aspecto irreal o metafísico, más allá de lo real.

³⁵ Extraído del texto de Roger de Piles, citado anteriormente, p. 196.

³⁶ “*Con respecto a la pintura, los colores dan vida a las cosas. Sin ellos resultaría imposible diferenciar la vida de la muerte, la madera de la piedra, el aire del agua, el oro de la plata, la luz de la oscuridad*”, del texto de Gerard de Lairese, *El gran libro de los pintores*, 1707, tal como aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa... cit.*, p. 336.

³⁷ Giorgio Vasari, *Las vidas... cit.*, Pintura, cap I, p. 56.

³⁸ Hacer una clasificación de este tipo siempre es arriesgado. En este caso podría ser válida con referencia al arte realizado hasta mediados del siglo XVIII, en que aparecen los primeros tratados de estética. A partir de este momento la actividad del artista deja de ser un medio de conocimiento de lo real o de trascendencia, religiosa o espiritual, y pasa a ser una experiencia primaria, que no

mundo exterior, en el segundo es el propio mundo interior del artista, espiritual y abstracto, el que se manifiesta en la obra de arte.

El naturalismo es la característica principal con la que, generalmente, se identifica el arte del Renacimiento clásico, y el trascendentalismo la característica principal que se atribuye al gótico³⁹. Este naturalismo consiste, más que en copiar la naturaleza, en copiar las leyes que la rigen. En pintura se refleja en representar las cosas tal como se ven y en un interés por las actitudes naturales, no rígidas, relativas y temporales. En arquitectura se refleja en la aceptación de las leyes de la estática y la tendencia a la horizontalidad. La vía trascendente se identifica con el espiritualismo y la abstracción. En pintura la conciencia del artista se manifiesta e identifica en el objeto realizado, las formas se alejan del realismo natural, son esquemáticas, simbólicas y buscan representar esencias y sentimientos. En arquitectura la vía trascendente se revela a las leyes de la estática y tiende hacia la inmaterialidad y las composiciones verticales.

En la representación de los objetos, el naturalismo con el que se caracteriza al Renacimiento clásico busca la descripción del mundo natural tal como se ve y para ello profundiza en el conocimiento de la perspectiva visual. Esta descripción, sin embargo, no pretende el realismo, ya que lo representado se idealiza y los defectos se corrigen de acuerdo con las normas de la armonía y las proporciones, mejorando a la propia naturaleza. Por un lado introduce orden en el mundo natural, lo idealiza, y por tanto implica una abstracción, y por otro aprecia la belleza de la variedad, que proviene del desorden natural. La representación se basa en el protagonismo del dibujo y en la delimitación clara de los contornos de las figuras, que no implica la utilización de una real línea de contorno, inexistente en el mundo real, sino una definición precisa y objetiva del límite de los objetos, de hecho, una efectiva *no-línea* de contorno.

El trascendentalismo, con el que generalmente se caracteriza el periodo gótico, busca la representación de valores absolutos y constantes, el mundo natural en él no tiene interés sino como vehículo para la expresión de sentimientos espirituales y por ello las figuras se deforman, se estilizan y adoptan posturas no naturales. Este distanciamiento, entre la representación y los objetos del mundo natural representado, carga a la representación de significados que superan el mundo natural y se extienden al metafísico. A diferencia de la representación renacentista, las figuras se delimitan con una manifiesta línea gráfica de valor expresivo y de claro origen subjetivo, ya que no procede de la observación del mundo natural exterior.

tiene otro fin más allá de sí mismo. El dualismo entre descripción y expresión se mantiene pero su relación es más compleja.

³⁹ Cualquier simplificación de este tipo ha de tomarse con cautela para no inducir a generalizaciones erróneas.

Este carácter trascendente no es exclusivo del periodo gótico y de hecho la componente espiritual se mantiene latente durante el Renacimiento clásico y se reaviva en las actitudes manieristas del siglo XVI⁴⁰. Durante el Manierismo se detecta un alejamiento del naturalismo clasicista y una tendencia a la abstracción y el subjetivismo. Sin llegar al grado del trascendentalismo gótico, las figuras adoptan actitudes rígidas y composiciones lineales, se busca la expresión y se valora el subjetivismo. Así mismo, se utilizan colores no naturales y se refuerza el contorno de las figuras. Este alejamiento de la apariencia natural permite la introducción de valores expresivos y espirituales.

Según Wilhelm Worringer, naturalismo y trascendentalismo son los dos polos opuestos de la sensibilidad artística del hombre⁴¹. El naturalismo como producto del *afán de proyección sentimental*, resultado de la confianza entre el hombre y el mundo circundante y de la atracción por las formas orgánicas y vitalmente verdaderas, y el trascendentalismo como producto del *afán de abstracción*, de la aspiración de dar a las cosas un valor de necesidad y eternidad, que las redima del caos y la caprichosidad⁴². El trascendentalismo tiende a *privar a los elementos orgánicos de su valor orgánico, es decir, a traducir lo cambiante y relativo, a valores de necesidad absoluta*⁴³. Este valor absoluto es, en unos casos, el alma o los contenidos espirituales y, en otros, el sentimiento del artista. La voluntad de abstracción es la que justifica el empleo de construcciones gráficas, inexistentes en la visión de los objetos naturales⁴⁴.

Aceptando como evidente que todo dibujo implica un alto grado de abstracción, la invisible línea de contorno es mucho más sensible a la fidelidad geométrica de la forma y a su dependencia respecto del mundo exterior que quiere describir, mientras que la *línea trascendente*, opuesta dialécticamente al mundo natural, introduce por contraste valores ajenos a la visión de los objetos reales, se constituye en un vehículo para la exteriorización de mensajes subjetivos y aporta, por ello, una mayor carga de abstracción. La línea gráfica que contornea la figura

⁴⁰ La permanencia de rasgos propios del carácter gótico durante el Renacimiento clásico y la resurgimiento de estos rasgos en el estilo manierista puede verse en el libro de Frederick Antal, *Rafael entre el clasicismo y el manierismo*, Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1988; la versión original se publicó en Londres, en 1987.

⁴¹ Ver Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza... cit.*

⁴² La afirmación de Worringer corrobora el análisis anterior sobre dibujo y color o línea y trazo: el naturalismo estricto atraído por la variedad (el trazo y el color) y el trascendentalismo atraído por el dibujo y la línea abstracta. El dibujo y la línea deben entenderse, sin embargo, como categorías y la abstracción como límite de la oscilación, en el extremo opuesto de la proyección sentimental. Quiere esto decir que el dibujo está más próximo a la abstracción que el color, del mismo modo que la línea lo está respecto del trazo; el dibujo persigue el control de la representación y el establecimiento de un orden previo, sin tener por qué llegar a la máxima abstracción que Worringer asigna al término de trascendentalismo.

⁴³ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza... cit.*, p. 136

⁴⁴ "Del objeto natural se distingue la línea geométrica precisamente por el hecho de no hallarse dentro de ningún nexo natural"; Theodor Lipps, *Estética*, p.249, según recoge Wilhelm Worringer en *Abstracción y naturaleza... cit.*, p. 34.

tiene un valor expresivo que añade una componente subjetiva, personal, al objeto natural. En algunos casos esta línea separa la figura del fondo, imprime tensión en el límite y permite la construcción de composiciones sin apenas sombras. El contorno, invisible pero nítido en el Renacimiento preclásico y clásico, se refuerza en el Manierismo, como un medio de expresión, como un medio de separarse de lo natural y buscar la abstracción espiritual: la línea se carga de sentido y se convierte en portador de valores expresivos que trascienden el cometido de delimitación. La línea deja de ser instrumento del dibujo y se convierte en objeto de la pintura, la línea asume un valor que supera el simple contorno, es *ella misma*. La línea abandona la naturaleza instrumental y mediadora del dibujo, deja de ser la descripción de un objeto para ser ella misma objeto de la pintura⁴⁵.

Geometría y delineación

El espacio construido por el hombre tiene una clara predisposición ortogonal. Ortogonalidad que conecta trascendentalmente con la propia situación del hombre en el mundo: de pie, en posición vertical, sobre el suelo horizontal, superando la ley de la gravedad; y con la propia estructura formal de su cuerpo, dirigido, en cuanto a la visión y la capacidad de desplazamiento, hacia delante, y con una disposición simétrica, respecto de la izquierda y la derecha. La horizontal identificada con la tierra, el espacio natural, y la vertical con el hombre, la individualidad y el espíritu. Ambas determinan la oposición primaria, de carácter trascendental y simbólico, que ordena los distintos parámetros sensibles. A partir de ellos se construye el espacio arquitectónico, mediante *diseños compuestos de líneas* y volúmenes, en los que *intervienen oposiciones elementales o complejas como son lo lineal y lo curvado, lo agudo y lo obtuso, la línea ondulada y la quebrada, la figura matemática simple (cuadrado, cubo, pirámide) o compleja y no euclidiana*⁴⁶. Relaciones de oposición, que se traducen ya en la erección del primer menhir y que *se transforma posteriormente, a través de un proceso de abstracción, en un sistema de verticales y horizontales (elementos activos y elementos pasivos), que culminan en la estructura ortogonal de la arquitectura egipcia*⁴⁷. Todo el espacio artificial parte, básicamente, de esta ortogonalidad, de

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, en *¿Qué es la literatura?*, Losada, 1950, pp. 49-55, hace una contraposición entre prosa y poesía que puede aplicarse a la de la línea de contorno y línea trascendente: “*el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos... El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más aquí. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje... El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos sino designaciones de objetos*”. De modo similar, el contorno se acerca al objeto y pretende describirlo, mientras que la línea trascendente se aleja de él para convertirse, ella misma, en objeto.

⁴⁶ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 53.

⁴⁷ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci... cit.*, p. 51.

la ordenación geométrica a que da lugar, o de su rechazo⁴⁸, de modo que el cubo, la pirámide, la esfera, el cono y el cilindro son los elementos primarios de la forma arquitectónica⁴⁹.

Desde la antigüedad, la producción arquitectónica se ha realizado, bien a partir del empleo de formas geométricas simples, tramas modulares y trazados reguladores, o a partir del uso de números, en forma de módulo (número concreto⁵⁰) o de proporción (número abstracto⁵¹), y de sus combinaciones⁵². Las matemáticas han asumido, desde un principio, un importante papel en la generación de la forma, y el arte de ordenar las figuras geométricas y determinar las medidas de los elementos fue una de las principales habilidades de los arquitectos. La arquitectura es un arte que depende del número⁵³, y que tiene, según Eugenio Trías, el poder *de despertar emociones a partir de composiciones en las cuales rige sobre todo el número, la medida, la proporción, la armonía*. Los productos arquitectónicos *son siempre diseños matemáticos, desglosables según los números utilizados y los "cuerpos geométricos" que los encarnan. Pero a diferencia de una simple ecuación o de una figura puramente geométrica, esos diseños formalistas, en los que sólo hay número y proporción, provocan sentimientos y emociones*⁵⁴. La geometría, como trama mental que estructura el espacio, tanto el que se percibe como el que se proyecta, satisface de modo instintivo⁵⁵ la necesidad de una lectura y una ordenación racional del espacio, de acuerdo con valores inmutables, absolutos y abstractos. La satisfacción de esta necesidad de abstracción otorga una dimensión sensible a la geometría que, como dice Eugenio Trías, *"antes" de ser abstracta y "lógica", es geometría estética que da razón, orden y proporción al orden de las contigüidades y al orden de las sucesiones*⁵⁶. Dar orden y proporción a las obras realizadas por el hombre, la utilización para ello del número y la geometría, implica dar una solución consciente e intelectual a

⁴⁸ Sobre este tema resulta interesante el artículo de Peter Blundell Jones, "Departure from the right-angle", aparecido en la revista *The Architectural Review*, nº 1140, febrero 1992, p.20-25.

⁴⁹ Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998, p. 16; T.O.: *Vers une architecture*, Fondation Le Corbusier, 1923.

⁵⁰ Medida que podría corresponder al tamaño de algún miembro del cuerpo humano, como el pie, el palmo o el codo.

⁵¹ Las relaciones más utilizadas han sido las basadas en el número de oro (1.618) o la raíz cuadrada de 2 (1.414).

⁵² Lo que Ruiz de la Rosa llama tradiciones geométrica y numérica; José Antonio Ruiz de la Rosa, *Traza y simetría de la arquitectura: en la antigüedad y medievo*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1987, p.21.

⁵³ Es una de las artes del número, según Eugenio Trías, *Lógica del límite... cit.*, p. 87.

⁵⁴ Eugenio Trías, *Lógica del límite... cit.*, p. 93.

⁵⁵ Según Wilhelm Worringer en *Abstracción y naturaleza... cit.*, p. 33, 48 y 49, la abstracción geométrica es una creación puramente instintiva.

⁵⁶ Trías habla, en realidad, en un sentido más amplio, de la matemática; Eugenio Trías, *Lógica del límite... cit.*, p. 94.

un impulso instintivo que es consustancial con la naturaleza humana⁵⁷. De este modo la geometría ha permitido asignar contenidos simbólicos a determinadas formas elementales, como el círculo, el cuadrado o el triángulo, y atribuir a la proporción entre las partes y al número la clave del orden y la armonía en la forma arquitectónica.

El control de estas proporciones y de toda la estructuración geométrica viene atribuido por Alberti a los *lineamenta*⁵⁸, que tienen por objeto la disposición exacta y adecuada de líneas y ángulos, orientadas y conectadas exactamente, y la asignación de una proporción exacta que llegue a determinar la forma completa del edificio, y que, en resumen, son *un trazado preciso y uniforme, concebido por la mente, realizado mediante líneas y ángulos*⁵⁹. Los *lineamenta*, en la tradicional doble acepción de proyecto mental y definición gráfica que también le atribuyen los textos de Cennini⁶⁰ y Vasari⁶¹, asignan al dibujo el cometido del control geométrico y preciso de la forma, con un significado similar al que actualmente entendemos como dibujo técnico. En opinión de Giorgio Grassi, la función de este dibujo técnico es *hacer el proyecto visible, mensurable, de algún modo verificable, anticipar sus soluciones -por decirlo de algún modo- con espíritu de veracidad*. Debido a que la arquitectura es un hecho concreto, cuya condición no consiente la ambigüedad, *su medio clásico de representación ha sido siempre y sigue siendo el dibujo técnico*⁶².

Alberti establece las características de este dibujo, en su *De Re Aedificatoria*, por oposición al dibujo de pintor, al señalar que éste, al dibujar, *se esfuerza en hacer resaltar en el cuadro objetos en relieve el sombreado y la reducción de líneas y ángulos* [perspectiva], mientras que el arquitecto evita *el sombreado, representa el relieve por medio del dibujo de la planta, y representa en otros dibujos la forma y extensión de cada fachada y de cada lado valiéndose de ángulos reales y*

⁵⁷ Rudolf Wittkower, *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 528; T.O. *Studies in the Italian Baroque*, London, Thames and Hudson, 1975.

⁵⁸ El término había sido utilizado ya en la Edad Media y fue recuperado por los humanistas con el significado de principios elementales y leyes fundamentales del arte, además del de contornos o líneas; Eugenio Battisti, *En lugares de Vanguardia Antigua. (De Brunelleschi a Tiepolo)*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1993, p. 56; T.O. *In luoghi di avanguardia antica: da Brunelleschi a Tiepolo*, Roma, Reggio Calabria, 1981. Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 56, lo traduce como diseño.

⁵⁹ "... il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli", y sigue "e condotto a compimento da persona dotata d'ingegno e di cultura" ("... y llevado a término por persona dotata de ingenio y de cultura"), Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. 1, cap. I, p. 20; también en Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 56.

⁶⁰ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, escrito en 1400 e impreso en 1821.

⁶¹ Giorgio Vasari, *Las vidas... cit.*, Pintura, cap I y II.

⁶² La cita es de Giorgio Grassi y apareció originalmente en la revista CREE, diciembre de 1976, aunque esta traducción procede de su publicación posterior en la revista Arquitectura, del COAM, nº 225, julio-agosto de 1980, p. 45.

*de líneas invariables, como el que quiere que su obra no fuera juzgada a partir de impresiones ilusorias, sino valorada exactamente en base a dimensiones controlables*⁶³. El arquitecto no utiliza la sombra ni la perspectiva, como el pintor, sino la maqueta y el dibujo de la planta y de los alzados sin deformación perspectiva. Este es, aun hoy, el tipo de dibujo utilizado principalmente en el diseño profesional, en la producción e incluso en la ilustración de arquitectura, lo que se entiende por proyección ortogonal, ortográfica, cilíndrica, dibujo geométrico o dibujo descriptivo⁶⁴.

La planta posee una extraordinaria capacidad de síntesis del espacio arquitectónico, que la sitúa como el sistema principal de organización y el generador del proyecto arquitectónico, a pesar de que su alto grado de abstracción puede resultar un inconveniente para valorar, por sí sola, la validez de un proyecto. En el mismo capítulo de su tratado, Alberti previene de un defecto que se debe evitar en la realización de las maquetas, que puede aplicarse al dibujo de arquitecto: *... mostrar modelos de colores o con los atractivos de una pintura, indica que el arquitecto no intenta representar llanamente su proyecto, sino pretenciosamente intenta atraer con las apariencias la mirada del que observa, distrayendo la mente de un atento análisis de las diferentes partes del modelo para llenarla de maravilla. Por eso es mejor que no se hagan modelos impecablemente acabados, elegantes y brillantes, sino desnudos y sencillos, en los que se pueda ver la agudeza de la concepción, no la habilidad de la ejecución*⁶⁵. En esta misma línea coincide Giorgio Grassi: *a veces al proyectar dibujo mal, hago una chapuza a propósito para que si hay algo que no marcha no quede de ningún modo enmascarado por la representación. Casi siempre me esfuerzo en dibujar con precisión y de una manera tendenciosamente escolástica, impersonal*⁶⁶.

La cuestión es que el dibujo que sólo ofrece dos dimensiones tiene capacidad de mostrar lo esencial del volumen y de la superficie, en realidad el sentido

⁶³ "Tra l'opera grafica del pittore e quella dell'architetto c'è questa differenza: quello si sforza di far risaltare sulla tavola oggetti in rilievo mediante le ombreggiature e il raccorciamento di linee ed angoli; l'architetto invece, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante il disegno della pianta, e rappresenta in altri disegni la forma e l'estensione di ciascuna facciata e di ciascun lato servendosi di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l'opera sua non sia giudicata in base a illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. II, cap. I, p. 98.

⁶⁴ Robin Evans, "Architectural Projection", ensayo que forma parte del libro de AAVV, *Architecture and its image*, Montreal, Canadian Center for Architecture, 1989, p. 21.

⁶⁵ "Aggiungo qui una considerazione che mi sembra molto a proposito: l'esibire modelli colorati, o resi attraenti da pitture, indica che l'architetto non intende già rappresentare semplicemente il suo progetto, bensì per ambizione cerca di attrarre con esteriorità l'occhio di chi guarda, distraendone la mente da una ponderata disamina delle varie parti del modello per riempirla di meraviglia. Meglio quindi che si facciano modelli non già rifiniti impeccabilmente, forbiti e lucenti, ma nudi e schietti, sì da mettere in luce l'acutezza della concezione, non l'accuratezza dell'esecuzione"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. II, cap. I, p. 98.

⁶⁶ Revista *Arquitectura*, n° 225... cit, p. 45-46.

*estético*⁶⁷. Pero, el dibujo ortogonal, dibujado a escala, que no deforma los ángulos ni las proporciones y que proporciona las dimensiones reales de los elementos, no se parece a la manera como nosotros vemos los objetos ni corresponde a ninguna apariencia de nuestra percepción del mundo real y resulta más difícil de leer, si no se está acostumbrado a ello. Es un sistema de representación más abstracto, pero capaz de ofrecer resultados más precisos e incuestionables, de modo que es más fácil hacer las cosas a partir de estos dibujos que verlas a partir de ellos. Alberti, en su tratado, no explica cómo realizarlos, y perfeccionar la técnica precisó casi sesenta años de experimentos, hasta la llegada de Antonio de Sangallo el Joven⁶⁸. Bien por la escasa difusión del texto de Alberti, hasta bien entrado el siglo XVI⁶⁹, o porque los arquitectos anteriores a Sangallo siguen pensando como pintores, los enunciados de Alberti no son seguidos en la práctica, y los arquitectos siguen utilizando la perspectiva para la representación de los alzados e interiores y obtienen las verdaderas dimensiones de las maquetas realizadas en madera. Excepto en los dibujos de las plantas, en los de los alzados y secciones los arquitectos siguen resaltando el relieve, mediante las sombras y las líneas fugadas, en busca de una imagen que muestre una visión empírica del edificio, que la acerque a la *visión real*. Conociesen o no el texto de Alberti, la representación estrictamente ortogonal, sin el empleo de sombras ni de la ilusión perspectiva, había de resultar insuficiente como medio de transmitir o evocar la percepción del espacio, o de mostrar el edificio de un modo similar a como se vería una vez construido. La proyección ortogonal, pese al lógico planteamiento de Alberti, resultaba ineficaz para satisfacer las necesidades de representación del arquitecto del Quattrocento y principios del Cinquecento. Sangallo el Joven, que no era pintor y no dominaba la complejidad de la perspectiva, y había empezado como carpintero, estaba, posiblemente, en mejor disposición para preferir una representación ortogonal que ofrecía medidas objetivas y precisas de los edificios.

⁶⁷ Michael Graves, "La necesidad del dibujo: La especulación tangible", revista *Arquitectura*, COAM, nº 216, enero-febrero de 1979. El artículo apareció inicialmente en la revista *Architectural Design, AD Profiles*, nº 6, junio de 1977.

⁶⁸ Sobre este tema es importante el ensayo de Wolfgang Lotz, "La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano", que se recoge, junto con otros ensayos del mismo autor, en *La Arquitectura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Hermann Blume, 1985, p. 3; T.O. *Studies in italian renaissance architecture*, Cambridge, Massachusetts y Londres, Massachusetts Institute of Technology, 1977.

⁶⁹ El tratado fue escrito en latín probablemente entre 1443 y 1452, presentado al papa Nicolás V en 1452, publicado por primera vez en latín, en 1485, 13 años después de su muerte y en italiano en 1546, pero, a pesar de la ilustre fama que disfrutó, tal vez por estar escrito en latín, sólo fue conocido de oídas entre los arquitectos del Quattrocento, e incluso de bien entrado el siglo XVI, salvo contadas excepciones; según Julius Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976; T.O.: *Die Kunstliteratur*, Viena, Kunstverla Anton Schroll & Co., 1924; Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 49 y 50; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. La estética moderna*, III, Madrid, Akal, 1991, pp. 103, T.O. *Historia Estetyki*, Warszawa, PWN-Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970, y Javier Rivera en el prólogo de *De re aedificatoria (J. Fresnillo)... cit.*, p. 7-10.

El dibujo es el medio que permite al arquitecto controlar el proceso del diseño y su realización frente al resto de agentes que, en los procesos posteriores, determinan la forma final de edificio, porque como muchas veces se ha dicho, el arquitecto no hace edificios sino sólo dibujos de edificios, que otros han de construir después. El dibujo es el lenguaje del arquitecto, el modo como crea las ideas, como las evalúa y como las desarrolla⁷⁰. El cambio en el tipo de representación revela un cambio en la actitud del arquitecto respecto del espacio arquitectónico. Cada tipo de dibujo constituye una manera diferente de tratar y mostrar los temas arquitectónicos y proporciona al arquitecto un determinado conjunto de herramientas con las que aproximarse al proyecto. El arquitecto, en los dibujos, muestra qué es lo que está considerando del objeto arquitectónico, de tal modo que la manera como alguien elige dibujar indica una completa serie de criterios sobre lo que es importante ver y tratar en arquitectura⁷¹.

El dibujo ortogonal, que es una consecuencia de la propia complejidad del edificio, es una abstracción que ofrece una visión esquemática del mismo que resulta más inteligible que la propia realidad, un dibujo que tiene la propiedad de aclarar en función de lo que esconde. Hay *una apariencia de lenguaje secreto* en este dibujo *que el autor no evoca más que someramente*. Este dibujo que, *al nivel más elemental, es trazar una línea sobre el papel blanco,...* en el *que cada trazo es una orden* sobre el espacio físico de una acción futura, *... es un acto semi-mágico que marca el paso del arte a la ciencia*⁷².

El dibujo ortográfico consiste en favorecer la proyección de las dos dimensiones de una superficie, de modo que muestre sus ángulos sin deformación y las dimensiones en una relación constante con las medidas reales, a costa de renunciar a la posibilidad de utilizar la proyección de la tercera dimensión, de los elementos que son perpendiculares a la superficie favorecida. Resulta de proyectar ortogonalmente, al mismo tiempo, a la superficie principal y al plano del dibujo. Este dibujo reduce la complejidad de un objeto de tres dimensiones a la simplificación de las dos dimensiones de una superficie. Elimina la información de una dimensión pero aumenta la claridad al concentrarse en las otras dos. El dibujo pierde profundidad y relieve, y la representación resulta comprimida o aplanada. Por otra parte, al renunciar a una visión empírica en favor de una abstracción de la realidad, este dibujo es más selectivo y muestra sólo lo que se quiere ver, lo que se considera importante para un determinado fin, incluso permite operar con elementos que quedarían ocultos en la visión real y que en otros tipos de representación no tendría sentido considerar, y mostrar relaciones

⁷⁰ Este comentario corresponde a una entrevista realizada a Jorge Silvetti, que forma parte del libro de Edward Robbins, *Why Architects Draw... cit.*, p.104.

⁷¹ Sobre este tema es interesante el libro de Edward Robbins, *Why Architects Draw... cit.*

⁷² Abraham A. Moles, en el prólogo del libro de Yves Deforge, *Le Graphisme Technique. Son Histoire et son Enseignement*, Seyssel (F), Champ Vallon, 1982, p. 6, 7 y 8.

geométricas de modo más preciso y claro de lo que resultaría de la observación del propio edificio⁷³.

La utilización del dibujo ortográfico muestra la voluntad de realizar una abstracción de la percepción natural, que permita introducir un orden que aclare la confusión de la apariencia real. Cualquier dibujo ortográfico es un dibujo de línea precisa, una síntesis en la que cada línea es la representación sintética de un límite, arista o contorno, y mediante la que puede ser manipulada la forma que se proyecta. El dibujo se compone entonces de líneas constructivas que proceden de la síntesis de elementos constructivos del edificio representado, líneas que determinan su geometría elemental, que son la abstracción de elementos materiales. La falta de profundidad del dibujo ortográfico, la planitud, puede compensarse con la adición de sombras, la valoración de líneas o la texturización de superficies o elementos seccionados, que ayudan a recuperar la tercera dimensión perdida, una especie de marcha atrás en el camino a la abstracción, iniciado con el cambio de proyección, pero una marcha atrás realizada con medios abstractos, gráficos, ajenos a la percepción empírica⁷⁴.

La proyección ortogonal permite identificar el plano del dibujo con la superficie construida, y estructurar y articular la forma según parámetros gráficos de alineación, continuidad o intensidad. Articular de este modo la forma implica trazar líneas sobre la superficie construida, que se traducen en pliegues o cambios en la textura de los materiales. Del mismo modo, las líneas pueden continuar de un elemento a otro, la arista de una pared puede continuar en el dibujo del pavimento, o la de un pilar puede prolongarse sobre el dintel que soporta, o es posible ajustar un despiece de carpintería y hacerlo coincidir con el del aplacado del revestimiento de la pared, adaptando la forma constructiva según criterios gráficos. Las líneas pueden también aumentar su intensidad, aumentando la entidad del pliego o su densidad, y reforzar determinadas direcciones, como ocurre con las acanaladuras de los fustes de las pilastras, con las impostas de los arquivadas o con las pilastras arracimadas, en las que la aparición de las aristas de las pilastras posteriores refuerzan la dirección de la delantera. La transformación de los límites constructivos en líneas, da lugar a un dibujo que se intuye superpuesto en la obra construida, y aporta un carácter gráfico a la arquitectura, una abstracción que se superpone a la realidad material. Esta superposición se realiza cuando las aristas se independizan de la definición de los contornos de los elementos y cuando asumen un papel que supera esta función. A partir de este momento las aristas transformadas en líneas actúan como elementos de un dibujo,

⁷³ Sobre este tema he utilizado principalmente el estudio de Robin Evans, *Architectural Projection... cit.* y el de Ian Fraser y Rob Henmi, *Envisioning Architecture. An analysis of Drawing*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1994 (principalmente el capítulo 2 de la sección 1).

⁷⁴ En este punto es interesante el análisis de E. H. Gombrich en *El sentido del Orden... cit.*, cap. IV-8, p. 152.

que introduce una componente ambigua, inmaterial y abstracta en el edificio, y que contradice la lógica tectónica de su apariencia material y estable.

Si en un principio las líneas del dibujo son la representación de los límites de la forma, ahora son estos límites la reproducción de su propio dibujo. La articulación gráfica se traslada a la obra construida, la abstracción pasa al mundo real. Como dice Edward Robbins, *si se da al dibujo el mayor peso en el discurso arquitectónico y la producción, la abstracción reemplaza a la materialidad como base del proceso del diseño. En tal situación, el diseño se produce por la acción de la mente y la mano a través de un instrumento que actúa como un interlocutor entre la concepción y la realización. La realización, si nos permitimos un juego de palabras, se hace secundario al acto de la concepción*⁷⁵. *La importancia trascendente del dibujo está en la capacidad que da al arquitecto de materializar concepciones abstractas y crear las bases ideales para las formas y los objetos arquitectónicos*⁷⁶.

⁷⁵ Edward Robbins, *Why Architects Draw... cit.*, p. 44.

⁷⁶ Edward Robbins, *Why Architects Draw... cit.*, p. 45.

ANTECEDENTES

La articulación gráfica

Articular es componer las partes de modo que quede clara la función y significado de cada una de ellas. Implica ordenar y por tanto diferenciar, dividir y separar, de manera que cada parte asuma un significado determinado y se muestre claramente la relación de las partes entre sí y el conjunto. La articulación no deriva siempre del desorden inicial entre las partes, sino de la voluntad de dar sentido a la configuración del todo. Articular puede consistir en introducir elementos ajenos que den sentido al conjunto resultante y a las partes iniciales. Las partes, o elementos, pueden no existir inicialmente o, si existen, pueden no justificar la envergadura de la articulación. Si tomamos, por ejemplo, la fachada del palacio *Rucellai*, de Alberti, en ella existen como elementos iniciales las ventanas y las puertas, o la necesidad de colocarlas en algún lugar determinado. Su situación podría haberse resuelto simplemente, mediante una distribución armónica o regular en el plano de la fachada. La estructura de pilastras, entablamentos y arcos, que Alberti dibuja en él, y la expresividad de las juntas de mampostería no están determinadas por las partes iniciales; sin embargo, su situación, su relación recíproca y su significado dan sentido a la fachada. La articulación de todos los elementos, se hace de modo que cada uno de ellos tenga un valor determinado respecto de los otros elementos y la acción recíproca de todos ellos con el conjunto den sentido a la fachada.

La articulación actúa sobre diferencias de función de las partes, diferencias entre lo principal y lo secundario, el orden y su alteración. En el arte tradicional estas diferencias están dirigidas por esquemas, cuya crítica ha hecho cuestionar, en tiempos modernos, las diferenciaciones y ha puesto en crisis la articulación, en favor de lo indiferenciado¹, de la uniformidad o de la simplificación, asimilando la articulación con el formalismo, en su acepción peyorativa, y la ornamentación superflua.

La articulación no es exclusiva del arte clásico. La arquitectura gótica se caracteriza por su articulación gráfica, por un complejo sistema de líneas verticales y horizontales, columnas adosadas, nervios y molduras que dividen y subdividen los paramentos interiores y se prolongan hasta la bóveda, acentuando las divisiones constructivas y que expresan, también en la pintura y la escultura, una manera peculiar *de representar, de imaginar y de concebir el espacio, la profundidad, el mundo real y el irreal*². En la arquitectura gótica los nervios y

¹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus Ediciones, 1980, p.202.

² Louis Grodecki, *Arquitectura gótica*, Madrid, Aguilar, 1977, p.17; T.O.: *Architettura gotica*, Milán, Electa, 1976; y también Erwin Panofsky, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*,

contrafuertes revelan la estructura de la construcción y hacen que el edificio sea más comprensible a la vista. Su articulación gráfica permite expresar el carácter trascendente y la ideología medieval, incluso asignar sentidos místicos o simbólicos a muchos de los elementos de las iglesias³. Las innovaciones técnicas, el esfuerzo por contradecir las leyes de la estática y el tratamiento gráfico consiguen el efecto de desmaterializar el edificio. Vasari, en *Las vidas de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*, dice, respecto de la arquitectura gótica, que *para no hablar de la apariencia de inseguridad de toda la estructura, parece imposible que las partes no se derrumben en cualquier momento, y que más tienen apariencia de estar hechas de papel que de piedra o mármol*⁴. Con un sentido similar aunque con una actitud más comprensiva, Guarino Guarini, advierte que *el gótico tuvo por meta erigirse muy fuerte, pero con apariencia débil, y que fuese como un milagro el mantenerse en pie*⁵.

Las primeras articulaciones del muro, en la arquitectura románica⁶, se producen mediante la alternancia regular de pilares y columnas, los primeros como componentes de la superficie mural y las segundas como elementos aislados más ligeros, dando lugar, en algunos casos a una doble arquería, una principal entre pilares y otra retrasada entre columnas y entre pilares y columnas. Posteriormente, los muros se articulan en progresión vertical: desde los pilares de las arquerías se elevan fajas hasta el arranque de la cubierta o de la bóveda, o continúan en la bóveda como arcos torales o formeros, uniendo ambos muros. La progresiva articulación de los muros y la extensión de las bóvedas da lugar a complejas formas de soporte: columnas agrupadas en haces de columnas, pilares fasciculados o semicolumnas adosadas a pilastras alrededor de un pilar central, conectando con los nervios y las fajas de las bóvedas. La columna pierde el carácter de elemento independiente y se convierte en columna adosada. Respecto de la arquitectura clásica, se realiza una transformación de la construcción estático-horizontal en dinámico-vertical y del elemento plástico-corpóreo en lineal-abstracto.

En el período gótico se abandona la alternancia de soportes y los pilares y las bóvedas se funden indisolublemente, los pilares fasciculados del románico

Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1986; T.O.: *A Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Saint-Vincent-College, 1951.

³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989, p. 150, T.O.: *Historia Estetyki*, Warszawa, PWN-Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962.

⁴ Según cita Erwin Panofsky en *El Significado de las Artes Visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, p. 159 y 187; T.O. *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, Doubleday & Company, 1957.

⁵ Guarino Guarini, *Arquitectura Civil*, Trín, 1737; según aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa... cit.*, p. 101.

⁶ La exposición que sigue parte de una evidente generalización, en la que no se pretende enunciar verdades universales sino describir una cierta evolución de las actitudes. Posiblemente las mismas actitudes pueden encontrarse, en mayor o menor grado, en todos los periodos y resulta peligroso identificar con un estilo toda la producción de un determinado periodo. Aun así, creo de interés una síntesis que, con finalidad orientativa, prescinda de las excepciones.

pierden su carácter mural, continúan por la pared de la nave central como columnas adosadas y se ramifican como nervaduras en la bóveda. La pared de la nave central se articula con un diferenciado juego de horizontales y verticales: la superposición horizontal de hileras de arcadas, tribunas, triforios y ventanas, que aligeran la pared y crean una conexión permeable con los espacios laterales, y la prolongación vertical de los pilares de las arquerías con columnas fasciculadas adosadas que dividen la pared en franjas estrechas, que engendran una dinámica vertical y acentúan las relaciones axiales y los compartimientos de las bóvedas. En la arquitectura gótica, el grafismo de las nervaduras es resultado de una concepción abstracta, de una expresión espiritual y trascendente.

El Renacimiento supone la vuelta al clasicismo, como modelo a seguir en oposición al Gótico. El mayor conocimiento de la arquitectura clásica, favorece el abandono de las concepciones gráficas de la arquitectura gótica. En la arquitectura del Renacimiento la línea pierde importancia en favor de la superficie, las aristas ya no se identifican con líneas de espiritualidad trascendente sino con el contorno material de los cuerpos. El paso del Gótico al Renacimiento supone también la vuelta al estudio de los modelos naturales y la experiencia como base de conocimiento. La imitación de la naturaleza es el medio para alcanzar la belleza, y esto implica imitar las leyes que la rigen, el orden que se percibe en ella. En arquitectura esta imitación comporta observar las leyes de la estática: la necesidad de que el edificio muestre cómo los pesos de los cuerpos se trasladan al suelo, que los elementos pesados soportan a los ligeros, que el edificio es un organismo material sometido a la ley de la gravedad y su articulación debe traducir la estructura tectónica de fuerzas. En la mayoría de los casos, la articulación del muro, se basa en la superposición de estructuras compositivas, en los contrastes de texturas gráficas y en los contrastes de texturas táctiles.

Teoría y observación directa

La arquitectura del Renacimiento parte, esquemáticamente, del estudio y medición de las ruinas romanas y de la lectura del texto de Vitruvio. Después de la primera etapa, se desarrolla también a partir del estudio de los propios edificios renacentistas. Los artistas que, en un principio, quieren ejercer como arquitectos deben conocer los restos de los edificios romanos, que se hallan no sólo en Roma sino en toda Italia, familiarizarse con ellos, medirlos y dibujarlos, o consultar los libros de dibujos de otros arquitectos⁷. Posteriormente también los propios

⁷ Los libros de apuntes de los arquitectos contemporáneos son muy consultados y constituyen auténticos libros de texto para la formación arquitectónica. Se sabe, además, que tanto Antonio da Sangallo el Joven como Giambattista Sangallo o el autor anónimo del Codice Coner, y otros muchos, hacen copias de dibujos del libro de apuntes de Giuliano da Sangallo; según James S. Ackerman, en "Architectural Practice in the Italian Renaissance", *Journal of the Society of Architectural Historians*, volumen XIII, nº 3, octubre de 1954, p. 4 y 10.

edificios renacentistas son modelos de estudio, junto a los clásicos. El propio contacto entre artistas favorece el aprendizaje y el conocimiento de las técnicas arquitectónicas⁸.

La otra fuente importante de conocimiento es, en un principio, el texto de Vitruvio, no tanto por su valor teórico sino porque trata de la arquitectura de Roma, y posteriormente, los textos renacentistas de Alberti, Francesco di Giorgio Martini o Filarete. El acceso a estos textos, hasta bien iniciado el siglo XVI, parece más difícil que el acceso a las ruinas. *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, único tratado antiguo de que disponen los arquitectos del Renacimiento, conocido ya en la Edad Media aunque no utilizado, es redescubierto en 1414 en la biblioteca de Monte Cassino⁹ y editado en latín en 1486¹⁰. El mal estado de conservación y el defectuoso latín utilizado por Vitruvio, debieron dificultar su lectura y ser la causa de las discrepancias entre las traducciones posteriores del texto¹¹. En 1514 Marco Favio Calvo hace la primera traducción en italiano por encargo de Rafael, que no sabía latín, pero no llegó a publicarse¹². La primera edición en italiano es de 1521, según la traducción de Cesare Cesariano¹³ y el éxito de su difusión da lugar a que en 1542 se funde en Roma la Academia Vitruviana.

El prestigio del texto de Vitruvio, como testimonio auténtico de la arquitectura romana, hace que se convierta en el punto de partida de todos los trabajos teóricos del Renacimiento. Tampoco estos textos parecen haber disfrutado de una amplia difusión o conocimiento durante el siglo XV. El más importante de ellos, el *De Re Aedificatoria* de Alberti, acaba de redactarse en 1452 y cuando se edita por primera vez es en 1485 y se hace en latín, no publicándose en italiano hasta 1546. Pero dado que el latín no era conocido por todos los arquitectos, y en ese caso estaban, por ejemplo, Bramante¹⁴ y Rafael, su lectura antes de la edición en

⁸ Ackerman cree que tanto Rafael como Peruzzi o incluso Miguel Ángel, han podido aprender reglas prácticas observando lo que ocurre en el estudio de Bramante en el Vaticano, según hayan tenido o no alguna misión en él; James S. Ackerman, *Architectural Practice... cit.*, p. 3.

⁹ Julius Schlosser no comparte que deba considerarse como un redescubrimiento ya que, al menos entre los monjes, fue conocido durante toda la Edad Media; Julius Schlosser, *La literatura artística...cit.*, p. 225.

¹⁰ En 1511 y 1513 fray Giocondo publica en Venecia otra edición en latín, con grabados; Julius Schlosser, *La literatura artística...cit.*, p. 225.

¹¹ Alberti, critica el defectuoso latín que utiliza Vitruvio, en el capítulo I del libro VI de *De Re Aedificatoria*: "... il suo linguaggio non è latino né greco; sicché per noi è quasi come se non avesse scritto nulla, dal momento che egli scrisse in modo a noi non comprensibile" ("... su lenguaje no es ni latín ni griego; de modo que para nosotros es casi como si no hubiese nada, desde el momento que escribe de manera no comprensible para nosotros"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. VI, cap. I, p. 440.

¹² Se conserva en la biblioteca de Munich, según Julius Schlosser, *La literatura artística...cit.*, p. 225 y Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 407.

¹³ Julius Schlosser, *La literatura artística...cit.*, p. 225-226.

¹⁴ Según Cesare Cesariano (1483-1541), editor y traductor de Vitruvio, Bramante era *iletrado*, lo que implica que desconoce el latín, y según Vasari, fue encargado del *Ufficio del Piombo*, que

italiano, comportaba la dificultad de recurrir a un traductor. Alberti fue muy conocido en vida y ejerció una importante influencia en su tiempo, pero sus textos, aunque famosos, sólo fueron conocidos de oídas por los arquitectos de Quattrocento¹⁵. De hecho, pese a su prestigio, el texto de Alberti no es seguido religiosamente por sus coetáneos, ni incluso por él mismo. Otros textos del siglo XV sufren peor fortuna: el *Trattato di architettura* de Antonio Averlino el Filarete, redactado entre 1461 y 1464, permanece inédito hasta su publicación parcial en alemán, en 1890 y el *Trattato di architettura civile e militari*, de Francesco di Giorgio Martini fue escrito entre 1487 y 1489 pero se publica en 1841.

Los autores del posterior siglo XVI siguen reverenciando a Vitruvio pero consideran también a Bramante y Rafael como modelos de referencia, y a diferencia de los autores anteriores, no intentan elaborar una teoría renacentista, que ya está establecida de modo determinante por Alberti, sino que insisten en los temas prácticos y técnicos, y concretamente en el tema de los órdenes arquitectónicos. Los de mayor difusión son los *Sette libri dell'architettura*, de Serlio, que se publican entre 1537 y 1575¹⁶ y tienen una amplia difusión en los siglos XVI y XVII, y la *Regole delle cinque ordini*, de Vignola, más académico, que se publica en 1562. Ambos son libros de ilustraciones, prácticamente sin texto ni opiniones teóricas, pero fáciles de asimilar y de aplicar. Por último, *I quattro libri dell'Architettura*, de Andrea Palladio, de menor difusión, se publica en 1570 y *L'Idea dell'Architettura universale*, de Vincenzo Scamozzi, en 1615.

En esta situación, el conocimiento de la arquitectura romana parte más de la observación de los restos conservados, o de los dibujos sobre los mismos, que del estudio de los textos teóricos. Es más un conocimiento de las formas que de los contenidos o de las técnicas. En el Renacimiento, al arquitecto se le supone, más que un conocimiento preciso de las técnicas constructivas, un conocimiento profundo de la arquitectura clásica y la habilidad para interpretarla y utilizarla¹⁷. Aparte de la figura de Brunelleschi, los arquitectos italianos son primero pintores

sólo se podía conceder a quien no conociera el latín; según Arnaldo Bruschi, *Bramante*, Madrid, Xarait Libros S.A., 1987, p. 262 y 259; T.O. *Bramante architetto*, Bari, Editori Laterza, 1969.

¹⁵ Julius Schlosser, *La literatuta artistica...cit.*, p. 121 y Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 50.

¹⁶ En 1537 se publicó el libro cuarto y en 1575 el séptimo; según Julius Schlosser, *La literatuta artistica...cit.*, p. 350.

¹⁷ Como explica James S. Ackerman, “the title of Master Architect, rather than being a prerequisite of employment, was normally granted to a master craftsman in another field in consequence of his receiving his first building commission... in this system architecture perforce involved more taste than technique” (el título de Maestro Arquitecto, más que ser un requisito previo para la obtención de un encargo, era normalmente otorgado a un experto artífice en otro campo como consecuencia de haber recibido el encargo de su primer edificio... en este sistema la arquitectura forzosamente suponía más gusto que técnica”). Aunque lo anterior pueda ser aplicado a épocas anteriores, el estudio de Ackerman se refiere al período limitado por la llegada de Bramante a Roma, alrededor de 1500, y la muerte de Antonio de Sangallo, en 1546; James S. Ackerman, *Architectural Practice... cit.*, p. 3.

o escultores que se inician en la arquitectura por el encargo de algún patrón, sin haber realizado un aprendizaje previo en la técnica del oficio, generalmente la solución de los problemas estructurales se deja a los albañiles y carpinteros, el mismo Alberti sólo ejerce como proyectista y nunca como constructor y Bramante, a pesar de sus casi 30 años de práctica, no llega a alcanzar una alta competencia en los asuntos técnicos¹⁸. Es imprescindible, en cambio, un conocimiento de la arquitectura clásica, al menos de la romana, que implica conocer las medidas, las proporciones y el lenguaje de los órdenes. Esto lleva a que, en muchos casos, el trabajo de los arquitectos se concentre en el decorado de superficies, en la ordenación mural y en la sintaxis clásica. Por otra parte, en la práctica, la fidelidad a las formas antiguas hubo de ser más bien relativa, ya que no existían modelos clásicos directos que permitieran resolver las nuevas necesidades de los edificios modernos, iglesias o palacios, pudiendo tan sólo servirse del lenguaje clásico de los órdenes, columnas y arcos.

Utilización de los órdenes clásicos

La misma idea que Alberti tiene de la arquitectura parte de una concepción pictórica de la misma, ya que, si bien la belleza es el resultado de la armonía entre las partes y por tanto de la geometría y la proporción, precisa ser completada con la ornamentación, constituida por las columnas, capiteles o cornisas, que son obra de los pintores¹⁹. Y la visión del pintor se basa en las apariencias, en algo que concebido tridimensionalmente, se resuelve en las dos dimensiones de la superficie. Concebida la arquitectura de este modo, hay que entender que en ella se introduzcan valores pictóricos como el de la *variedad* de elementos, una variedad de formas y de colores que lleve a una agrupación sin monotonía, el medio que, de modo intuitivo, reproduce la complejidad de la naturaleza.

La imagen que Alberti tiene del arquitecto, tal como expone en el prólogo de *De Re Aedificatoria*, es la de un artista, que se ocupa de una actividad intelectual, que lo distingue de los operarios que se ocupan de trabajos manuales, y que es poseedor de conocimientos superiores y especializados²⁰. De acuerdo con esta

¹⁸ Después de la muerte de Bramante, Sangallo se ocupó de arreglar sus errores: las logias del Vaticano hubieron de ser reforzadas por debajo, los corredores del Belvedere se hundieron, estando a punto de matar a un papa, y los pilares del crucero de San Pedro hubieron de ser recrecidos, en perjuicio de su elegante perfil; según James S. Ackerman, en *Architectural Practice... cit.*, p. 4.

¹⁹ “Prese l'architetto, se io non erro, pure dal pittore gli architravi, le base, i capitelli, le colonne, frontispici e simili tutte altre cose” (“Pues el arquitecto, si no me equivoco, toma del mismo pintor arquitrabes, las bases, los capiteles, los frontispicios y otras cosas similares”); Leon Battista Alberti, *De pictura... cit.*, libro II, p. 46.

²⁰ “... non prenderò certo in considerazione un carpentiere, per parangonarlo ai più qualificati esponenti delle altre discipline... Architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente... opere que nel modo migliore si adattino ai più importanti bisogno dell'uomo. A tale fine gli è necessaria la padronanza delle più

capacidad intelectual, todo el tratado responde a un planteamiento teórico y abstracto de la actividad arquitectónica y ofrece respuesta a cuestiones fundamentales de la estética, sustentado en sus propias observaciones de los edificios antiguos, de los que pretende deducir principios generales. El texto es, sin embargo, eminentemente práctico: recomienda la prudencia, la moderación, la paciencia, la discreción y la habilidad, como norma de conducta del arquitecto, y está lleno de consejos, normas y observaciones prácticas.

De los tres niveles que, surgidos del texto vitruviano, estructuran la técnica arquitectónica, necesidad, comodidad y placer, éste es el más noble y absolutamente imprescindible. El placer estético de un edificio viene determinado por la belleza y la ornamentación, siendo la belleza *la armonía entre todas las partes del conjunto, en la unidad de la que forman parte, establecida sobre leyes precisas, de modo que se pueda añadir o quitar o cambiar nada si no es para empeorar* y la ornamentación, en cambio, *una especie de belleza auxiliar o complementaria. La belleza es una cualidad intrínseca y casi natural y el ornamento, un atributo accesorio, añadido más que natural*²¹. Pese a este valor de accesorio, el ornamento no es algo de menor importancia, ya que los libros VI, VII, VIII y IX de su tratado están dedicados a la ornamentación, y el capítulo III del libro VII se inicia diciendo que *no existe una labor arquitectónica que requiera más ingenio, cuidado, eficacia, laboriosidad que la que se necesita para construir y adornar el templo*²².

Alberti considera que el elemento más importante de este ornamento son las columnas²³, y que éstas son elementos del muro y su parte principal²⁴. Esta

alte discipline" ("no escogeré un carpintero, para compararlo con los más cualificados exponentes de las otras disciplinas... Llamaré arquitecto a aquel que con método seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar en la práctica... obras que del mejor modo se adecue a las más importantes necesidades del hombre. Para hacerlo necesitará dominar las más altas disciplinas"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., prólogo, p. 6.

²¹ "... definiremo la bellezza come l'armonia [concinntas] tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio... l'ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento... mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo 'bello', l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accesorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. VI, cap. II, p. 446-448..

²² " Non esiste opera architettonica che richieda maggiore ingegno, sollecitudine, solerzia, accuratezza, di quanta ne occorre per costruire e adornare il tempio"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. VII, cap. III, p. 542.

²³ "In tutta l'architettura l'ornamento fondamentale è costituito senza dubbio dalle colonne" ("En toda la arquitectura el ornamento fundamental está constituido sin duda por las columnas"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. VI, cap. XIII, p.274.

²⁴ "Nel trattare le norme concernenti i muri, è bene cominciare da ciò che ha importanza maggiore... è dunque opportuno parlare delle colonne... poiché una fila di colonne non è altro che un muro attraversato da molte aperture... E volendo dare una definizione della colonna, forse sarà giusto dire che è una parte salda e stabile del muro inalzata perpendicolarmente da terra fino alla sommità dell'edificio per sostenere la copertura" ("Al tratar las normas relativas a los muros hay

importancia de la columna justifica el lugar destacado que tiene en la teoría estética de Alberti y que buena parte del tratado esté dedicada a su estudio. La concepción que Alberti tiene de la columna como elemento ornamental, procede de la observación de la arquitectura imperial romana²⁵, de los edificios que todavía se conservaban en pie, como el Coliseo, y difiere de la que habían tenido los griegos, para los que la columna es un elemento del espacio, con un valor escultórico. La concepción de la arquitectura clásica como imagen, que puede estructurarse sobre la superficie del muro, determina que la columna se consolide en el Renacimiento como un elemento de ornamentación del muro, utilizado para su articulación. Alberti, en un principio, determina que las columnas han de ser completamente lisas y redondas²⁶, aunque más adelante admite que puedan emplearse columnas cuadradas y pilastras, y relaciona la columna con el arquiteabo y el pilar con el arco²⁷, siendo la primera combinación la más noble²⁸.

En la práctica, Alberti se desvía de su propio tratado, ya que, pese a haber afirmado que las columnas eran el principal ornamento de la arquitectura, decora sus dos últimas fachadas, San Sebastián (1460-1470) y Sant'Andrea (1470), en Mantua, con un sistema de pilastras. Según Wittkower, Alberti resuelve con ello la contradicción existente entre el propio valor escultórico de la columna redonda y su concepción como elemento del muro: *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...* La sustitución de la columna por la pilastra *no significa que Alberti se hubiera desviado de la antigüedad; significa más bien que había encontrado una manera lógica de trasladar la arquitectura clásica a la arquitectura de muros portantes propiamente dicha, sin efectuar concesiones.*²⁹ La columna redonda se aísla en el

que empezar por lo que tiene una importancia mayor... es por lo tanto oportuno hablar de las columnas... ya que una hilera de columnas no es otra cosa que un muro atravesado por muchas aberturas... Y queriendo dar una definición de la columna, quizás será justo decir que es una parte sólida y estable del muro alzada perpendicularmente desde el suelo hasta la cima del edificio para sostener la cubierta"; Leon Battista Alberti, De re aedificatoria (G. Orlandi)... cit., lib. I, cap. X, p. 70.

²⁵ Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958, p. 40; T.O. *Architectural principles in the Age of Humanism*, Londres, The Warburg Institute, 1949.

²⁶ "Occorre che le colonne siano ben lisce e tornite" ("Es preciso que las columnas sean bien lisas y redondas"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria (G. Orlandi)... cit.*, lib. VI, cap. XIII, p. 522.

²⁷ "C'è una differenza sostanziale secondoché si intendano erigere colonne o pilastre, e se le aperture debbano essere coperte ad arco o ad architrave" ("Hay una gran diferencia según se quieran levantar columnas o pilastras, y si las aberturas han de ser cubiertas con arco o arquiteabo"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria (G. Orlandi)... cit.*, lib. VII, cap. VI, p. 562.

²⁸ "... il porticato nell'abitazione dei cittadini più influenti è bene sia architravato; ad arco invece se appartiene ai cittadini medi" ("El pórtico de las viviendas de los ciudadanos más importantes debe ser arquiteabado, con arco en cambio si pertenece a los ciudadanos medios"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria (G. Orlandi)... cit.*, libro IX, capítulo IV, p. 808.

²⁹ Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del Humanismo... cit.*, p. 43.

espacio, no determina ninguna dirección principal, que no sea la vertical, y tiene un valor escultórico, determinado por su propia situación dentro del espacio. Incluso la semicolumna, adherida al muro, muestra un valor volumétrico y plástico que la singulariza respecto de la superficie plana del muro que la recoge, y del que tiende a independizarse, contrariamente a lo que ocurre con la pilastra, que se convierte en articulación del muro, con un carácter eminentemente gráfico. La superficie curva de la columna contrasta con la superficie plana del muro y la pilastra, la columna tiene una connotación natural y vitalista, contra la rigidez de la pilastra, que es abstracta e intelectual. El contraste entre columna y pilastra, reproduce el contraste entre color y línea, y entre el planteamiento vitalista y el abstracto. La utilización de columnas responde a una concepción tectónica de base naturalista y espacial, y el uso de pilastras manifiesta un desplazamiento hacia la abstracción y la superficie.

Durante la antigüedad griega, se utilizaban pilastras, o antas, para reforzar los extremos y las esquinas de los muros y acostumbraban a tener capiteles y bases diferentes de las columnas centrales. Su función era señalar los contornos con una línea fuerte. En la arquitectura romana la pilastra era la proyección de una columna sobre un muro del que resaltaba levemente³⁰. En algunos casos la pilastra aparece como la sombra de la columna y en otros la columna desaparece, como en el piso superior del Coliseo de Roma, y queda sólo la pilastra.

El mismo tratado de Alberti, la formación pictórica de los arquitectos y la voluntad de imitar los modelos antiguos, dan lugar a que el contenido de la arquitectura del Renacimiento sea principalmente formal, centrado en la habilidad de articular los órdenes clásicos y sus significados, y en la búsqueda de una lógica formal, que tiene en cuenta el orden geométrico, la proporción y la apariencia de estabilidad. El problema arquitectónico se concentra, en gran medida, en el decorado de superficies y en la articulación del muro. La concepción de Alberti, sin embargo, parece ser más abstracta de lo que, posiblemente, están dispuestos a asumir en un principio los arquitectos-pintores del Renacimiento. Por eso algunas de sus propuestas, como el palacio *Rucellai* y la iglesia de *Sant'Andrea*, no son asumidas realmente sino hasta mediados del siglo XVI.

Renacimiento y articulación

En un principio la fachadas de los palacios florentinos se estructuran mediante franjas horizontales superpuestas, separadas por molduras, y el reparto armónico

³⁰ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI^e al XVI^e siècle*, Paris, V^e A. Movel & Cie, 1875, tomo 7, p. 149-150.

de ventanas. El límite entre las franjas se refuerza mediante una moldura, o un friso, que se hace coincidir con el alféizar de las ventanas, siguiendo una tradición gótica, y la superficie de la pared se texturiza mediante el empleo de un almohadillado rústico, *bugnato*, que se gradúa de modo que se reduce, o incluso desaparece, en las franjas superiores³¹. La imagen de la estratificación horizontal y su ordenación, de modo que lo pesado soporta a lo más ligero, reproduce, de modo intuitivo, la estructura del mundo natural y el sometimiento a la ley de la gravedad, de acuerdo con el planteamiento naturalista del Renacimiento. A este tipo corresponde el palacio *Medici-Riccardi*, de Michelozzo (1444-64).

Respecto de este planteamiento convencional, Alberti introduce, en el palacio *Rucellai* (1446-1455), una alternativa que no tuvo repercusión real, excepto en Bernardo Rossellino³², sino hasta el siglo XVI. El modelo del palacio *Rucellai* consiste en la superposición, una delante de otra, de dos estructuras compositivas en la misma superficie, una formada por pilastras y entablamentos, y otra formada por un muro con ventanas. La composición se realiza en el mismo plano de la pared, con apenas relieve, pero la estructura de los pórticos aparenta estar por delante de la pared, ya que las gruesas juntas de los sillares de la pared, aparentemente, desaparecen a su paso por las pilastras. Y este efecto se obtiene por medios gráficos, ya que todo se realiza en el mismo plano de la pared, sin el uso de relieves ilusorios, y únicamente mediante el tratamiento gráfico de la textura de las juntas y el contorneado de las pilastras mediante una anticonstructiva junta vertical de la sillería. La fachada es la representación plana de una fachada, no pretende ni siquiera, como sucede en otros casos, conseguir una apariencia corpórea. Los palacios que posteriormente se construyen en Florencia, el palacio Pitti, de Luca Fancelli (1458), el palacio Gondi, de Giuliano da Sangallo (1489-) y el palacio Strozzi, posiblemente con proyecto inicial de Giuliano da Sangallo y acabado por Benedetto da Maiano y el Cronaca (1489-1504), siguen el modelo del palacio Medici-Riccardi. El modelo de Alberti encuentra continuación en Roma, en el palacio de la Cancelleria (1483-1495) y en el palacio Corneto-Giraud-Torlonia (después de 1499).

Eminentemente plana, también, es la fachada que Alberti proyecta para la iglesia de Sant'Andrea, en Mantua. La composición de la fachada se realiza, también, mediante dos estructuras superpuestas, sobre el mismo plano de la pared, que simulan la profundidad del espacio: una formada por cuatro pilastras que soportan un tímpano, y otra formada por una pared con huecos, que está, según los códigos de representación plana, detrás.

³¹ Sobre el tema de las fachadas del Renacimiento, consultar la tesis de Aquiles González Raventós, *La evolución de la fachada en el palacio renacentista italiano, 1450-1537*.

³² Bernardo Rossellino fue el arquitecto que construyó el palacio Rucellai, a partir del proyecto de Alberti. Posteriormente, en 1460-1462, proyectó y construyó, con una estructura similar, el palacio *Piccolomini*, en Pienza.

Con Bramante y la decisiva aportación de Rafael, se culmina la recuperación de la medida clásica, no sólo a nivel estructural, sino también en el tratamiento de las superficies y en la complejidad de los efectos espaciales y cromáticos³³. Según Ackerman, *Bramante esconde virtualmente la superficie de la fachada por medio de proyecciones escultóricas (medias columnas, balcones, frontones sobre las ventanas, pesados almohadillados) y vacíos espaciales (arcadas en planta baja y logias en el piso superior, como en el patio del Belvedere y en la fachada del Vaticano)*³⁴. Estas innovaciones *no se deben a un simple rechazo de las formas planas del Primer Renacimiento, sino a una positiva toma de conciencia de las posibilidades de expresión a través de la variación en el manejo de la luz. En las proyecciones de sus fachadas queda atrapado el sol, produciéndose luces brillantes y arrojando sombras profundas; las medias columnas modelan con suavidad la luz; las logias crean unos cuerpos de oscuridad que resaltan la silueta de sus soportes columnares. En las fachadas, al igual que en el interior de San Pedro, el diseño se inspira en la pura delectación sensual de la visión. El impulso, filosófico en la arquitectura del Quattrocento, se ha convertido en sensual*³⁵.

Antonio da Sangallo el Joven asume la tesis rigorista y demuestra la posibilidad de su aplicación a una amplia gama de casos, aunque en el proyecto de San Pedro la ortodoxia clasicista resulta incapaz de resolver la estructura externa del gigantesco volumen. Un problema al que dará solución Miguel Ángel, inspirándose en la tradición gótica, con el expresivo trazado de los nervios de la cúpula y las colosales pilastras de los ábsides. La tesis rigorista es continuada por Ligorio y Vignola, en un intento de mantener la supervivencia del clasicismo, que encontrará intérpretes no pasivos en Giacomo Della Porta y en Domenico Fontana.

Desde Bramante a Sangallo y después a Vignola la estrategia escogida para el proceso de purificación y de universalización del lenguaje clásico actúa sobre dos aspectos: la inclusión en el repertorio de nuevos elementos sacados de la cultura clásica, que habían permanecido ajenos al Quattrocento, y la exclusión de una serie mucho más amplia de elementos introducidos en el uso corriente, de acuerdo con una visión normativa y reductiva, en la que los órdenes y su articulación constituyen la estructura principal en la que se basa cualquier operación compositiva³⁶. No se admiten nuevas invenciones, sólo la búsqueda rigurosa de objetividad en la referencia a las fuentes.

La tendencia tonal de la pintura veneciana tiene también su reflejo en la producción arquitectónica. La arquitectura veneciana, representada por

³³ Paolo Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, Milán, Electa Editrice, 1971?, p. 350.

³⁴ James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997, p.18; T.O.: *The Architecture of Michelangelo*, A. Zwemmer Ltd., 1961.

³⁵ James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel... cit.*, p. 18.

³⁶ Paolo Portoghesi, *Roma del Rinascimento... cit.*, p. 351-352.

Sansovino, Sanmicheli y Palladio, se plantea a partir de su relación ambiental y paisajística con la ciudad o el entorno natural, mediante superficies que se componen para modular los efectos de luz y color, la relación de huecos y llenos, la disposición rítmica y el valor plástico de los volúmenes, de las columnas y de las cornisas. Si la articulación implica diferenciar, dividir y separar, la modulación consiste en graduar los cambios entre las partes, en eliminar los límites, difuminando las líneas divisorias y haciendo más suaves los cambios. Modular implica variar y adaptar, introduciendo tonos intermedios entre los contrastes.

Articulación tectónica y gráfica

La arquitectura clásica, desde sus orígenes griegos, ordena la forma en busca de un equilibrio perfecto entre elementos formales opuestos. Las fuerzas que materializan no son ni *cósmicas* ni *trascendentes*, como ocurría en Egipto, sino exclusivamente *tectónicas*. El esquema tectónico se basa en el equilibrio de fuerzas verticales y horizontales, equilibrio que determina, no solo la forma del conjunto, sino la de cada uno de sus elementos. En la arquitectura romana, la columna y el arco son expresión de distintos conceptos formales y principios constructivos. La columna se relaciona con el entablamento, y el arco con el muro. Su expresión formal es diferente, la columna y el entablamento son elementos opuestos que se enfrentan en una relación de fuerzas contrarias, de elementos activos y pasivos. El arco, en cambio, se genera por la deformación del mismo muro en la necesidad de abrir un hueco en él, no es un enfrentamiento de fuerzas sino una adaptación sensual, que se manifiesta en su misma curvatura. La necesidad de señalar el inicio del arco lleva a la introducción de la llamada línea de imposta en su arranque, sin la cual el inicio del arco sería de apreciación incierta. La lógica de la arquitectura clásica reside en la claridad de sus funciones. Los elementos sustentantes y los sustentados son claramente visibles, así como la coherencia de su esquema tectónico.

La superposición es el método habitual de composición, bien como articulaciones del muro, en el que una disposición rítmica de pilares y entablamento se adosan como bajorrelieve de la pared; variante que puede ser enriquecida con la solución de pilastra con aletas laterales, o pilastras superpuestas, que repiten como una vibración las aristas de las pilastras; bien como estructura de pilastras o pilares y entablamento, delante de una estructura de muro y arco: bien como dos estructuras de pilastras superpuestas³⁷.

El tratamiento gráfico de las superficies no llega a abandonarse durante el Renacimiento, pudiendo reconocer una línea ininterrumpida que conecta la época gótica con la manierista. El mantenimiento de la articulación gráfica puede

³⁷ Ver “Gli ordini e la loro connesiones sintattica”, en Paolo Portoghesi, *Roma del Rinascimento...* cit., p.351-354.

advertirse ya en la articulación exterior de la cúpula de S. Maria del Fiori (1421-1436), en Florencia, de Filippo Brunelleschi; en la fachada principal de la iglesia de S. Francesco (1447-1450), en Rímini, de Alberti, en la que las semicolumnas del orden inferior continúan, mediante un resalte pronunciado del entablamento, en las pilastras del orden superior; o en la fachada de la iglesia de S. Maria delle Carceri (1484-1495), en Prato, de Giuliano da Sangallo, donde dobles pilastras, levemente resaltadas del fondo, acentúan los límites del muro, reforzando la línea de contorno del volumen, y conectan el nivel inferior y el superior mediante los resaltes en el entablamento.

Aunque Brunelleschi generalmente respetó la integridad del entablamento³⁸, tal vez su rígida geometrización del espacio, la continuidad gráfica que, por ejemplo en S. Lorenzo, establece la cuadrícula del pavimento uniendo las bases de columnas y pilastras, o las pilastras de las naves laterales que, pese a no alterar el entablamento, continúan visualmente sobre él y se prolongan sobre la bóveda hasta las columnas del lado opuesto, estaba señalando la misma articulación gráfica que evitaba. Brunelleschi convierte el espacio en geometría, proyecta la profundidad sobre el plano y reduce las infinitas dimensiones del espacio a las tres dimensiones ortogonales del espacio perspectivo. Según Argan, la perspectiva de Brunelleschi *es un método o proceso esencialmente crítico, que se aplica al dato espacial de la arquitectura y lo reduce a proporción y razón*³⁹. Con esta reducción pretende alcanzar, *a través de la 'relación' y de la 'proporción' entre lleno y vacío, la eliminación de la materia*⁴⁰, convertir la superficie en *pura entidad geométrica*.

La obra de Brunelleschi tiene una influencia decisiva en la arquitectura de Quattrocento, aunque su línea ideológica pierde parte de su rigor ya en sus más importantes seguidores. Sus tesis teóricas tienen expresión en los textos de Alberti, que orientará el desarrollo histórico en una dirección completamente distinta y será quien, con su *directa referencia a los ejemplos clásicos y la utilidad práctica de sus tipologías, ejercerá su influencia, a través de Bramante, sobre la arquitectura romana del Cinquecento sobre todo*⁴¹.

Considerando únicamente las fachadas de las iglesias romanas, el tratamiento gráfico de las fachadas resulta evidente en la *logia de la Bendición* (1461-1495), de S. Pedro, donde las cinco columnas continúan verticalmente en las tres plantas

³⁸ La excepción singular está en el crucero de S. Lorenzo, Florencia, donde las columnas que soportan los arcos de la nave central se transforman en pilastras arracimadas en las esquinas del crucero, y continúan verticalmente en los arcos de las bóvedas, adelantándose sobre el entablamento. Un adelantamiento más discreto se produce también en el crucero del Santo Spirito, Florencia.

³⁹ Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Madrid, Xarait Ediciones, 1981, p. 129; T.O.: *Brunelleschi*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1952.

⁴⁰ Con este comentario, Argan se refiere concretamente al pórtico de los Inocentes, Florencia; Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi... cit.*, p. 66.

⁴¹ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco... cit.*, p. 191.

de la fachada, mediante resaltes de las franjas de los entablamentos; en el orden inferior de la basílica de S. Marco (1464-1471), de Giuliano da Maiano o Leon Battista Alberti⁴², de modo similar al anterior, con las expresivas semicolumnas que, aislando un trozo de entablamento, conectan con las pilastras planas del orden superior, esencialmente clásico; en S. Maria del Popolo (1472-1477), de Baccio Pontelli y Andrea Bregno⁴³, en la que cuatro pilastras, levemente resaltadas del muro, atraviesan el entablamento que divide horizontalmente la fachada y llegan, las dos centrales, hasta el tímpano de coronamiento; en S. Agostino (1479-1483), de Giacomo de Pietrasanta, con un tratamiento similar al anterior; en S. Pietro in Montorio (década de 1480), de Meo del Caprino y Baccio Pontelli, en las pilastras, o antas, que enmarcan la fachada principal y dividen la lateral; en S. Maria dell'Anima (1500-1523) de Giuliano da Sangallo⁴⁴ o en S. Giacomo degli Spagnuoli.

El tratamiento gráfico no es una invención del Renacimiento, ni tampoco del Gótico o del Románico. Los arquitectos de la Roma clásica habían dejado ya ejemplos en la propia ciudad, que podían ser observados en los restos que todavía se hallaban en pie en el siglo XV. Tenían carácter gráfico, entre otros, el arco de Tito (fines del siglo I), el de Septimio Severo (203 d.C.) y el de Constantino (315 d.C.), en los que las columnas que dividen el arco, progresivamente se adelantan y prolongan hasta el ático superior, adelantando también parte del entablamento. En el arco de Tito las semicolumnas centrales soportan un tramo adelantado del entablamento, las laterales en cambio, se adelantan tendiendo a separarse del volumen posterior. En los arcos de Septimio Severo y de Constantino, las cuatro columnas del arco se independizan del plano del muro y se adelantan con parte del entablamento, continuando, en el de Septimio Severo sólo las extremas, con adelantamientos en la franja superior, y en el de Constantino todas ellas. También tenía carácter gráfico la fachada del Templum Pacis del Forum Transitorium (96-97 d.C.), donde las columnas se adelantan, respecto del muro de la fachada, con parte del entablamento, trazando dos expresivas líneas verticales, que continúan en el ático superior, con una posición no adecuada a su función sustentante, con

⁴² Según Giovanni Tesei, *Le Chiese di Roma*, Roma, Anthropos, 1986, p. 284.

⁴³ Según Giovanni Tesei, *Le Chiese di Roma...cit.*; aunque también parece ser atribuida, según cita el mismo autor, a Meo del Caprino. Según Ludwig H. Heydenreich, esta iglesia no puede atribuirse a ningún maestro en particular, ni siquiera, como es tradicional, a Baccio Pontelli ya que no trabajaba en Roma antes de 1481 (P. Tomei, *L'Architettura nel Quattrocento*, 1942, p. 280); Wolfgang Lotz y Ludwig H. Heydenreich *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 95; T.O. *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Middlesex (GB), Penguin Books, 1974. Según Anthony Blunt, se trata de un arquitecto desconocido (della Rovere); Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome*, Londres, Toronto, Sidney y Nueva York, Granada Publishing, 1982, p. 106.

⁴⁴ Según Adolfo Venturi, en *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. XI (Architettura del Cinquecento, Parte II), Milán, Ulrico Hoepli, 1939, p. 148, Andrea Sansovino es el autor de la fachada; Paolo Portoghesi, en *Roma del Rinascimento... cit.*, p. 96, dice que “*el nombre de Andrea aparece sin especificar claramente el cometido*”; G. Marchini, en la monografía *Giuliano da Sangallo*, 1942, p. 20, cree que el autor es Giuliano da Sangallo; por último Giovanni Tesei, *Le Chiese di Roma...cit.*, p. 160, dice que la fachada es de Giuliano da Sangallo y que Andrea Sansovino realizó el grupo escultórico que se encuentra en el tímpano de la puerta central.

un efecto similar al posteriormente utilizado en Atenas, en la Biblioteca de Adriano (114 d.C.) en Atenas.

Bramante, que en sus obras de Milán había utilizado la articulación gráfica, ya en sus primeras obras romanas, después de haber estudiado detenidamente los restos antiguos, utiliza solo la tectónica. *En Milán había adaptado su arquitectura a un ambiente tardogótico pero en Roma quiere adaptarla a la que considera la verdadera forma histórica de la ciudad, tal como podía deducirse de las ruinas y, naturalmente, de Vitruvio*⁴⁵. El claustro de S. María della Pace y el *tempietto* de S. Pietro in Montorio están resueltos con entablamentos continuos. De igual modo, los tratados del siglo XVI, centrados en el uso de los órdenes clásicos, y en especial el de Vignola, de pequeño tamaño, ilustrado con 32 láminas, pero de gran éxito y difusión, describe y dibuja los cinco órdenes pero en todos ellos la relación entre columna y entablamento es tectónica, nunca muestran un caso en que el fuste de la columna continúe en pliegues del entablamento, y en ningún caso hay modelos de pilastras. Habría que matizar, por tanto, en qué medida la arquitectura clásica constituyó un modelo a seguir. Por qué hasta mediados del siglo XVII los ejemplos de los arcos de Septimio Severo y de Constantino, o la fachada del *Templum Pacis* del *Forum Transitorium*, no son tomados como modelo a seguir. No fue la arquitectura clásica la que determinó la forma de la arquitectura del Renacimiento, sino que fue una nueva manera de pensar y concebir la relación del hombre con el exterior la que encontró en algunos ejemplos clásicos el modo de darle forma. El Renacimiento tomó de la antigüedad los modelos que se ajustaban a su concepción del orden y la perfección.

Pese a su rigorismo clasicista, el autor de las *Regole delli cinque ordini d'architettura* utiliza la articulación gráfica en varios de sus edificios. En la Villa de Julio III, su primer edificio en Roma, Vignola refuerza los límites de los muros de fachada con pilastras, o antas, que conectan los dos niveles atravesando la cornisa intermedia, hasta detenerse en el entablamento de la última planta. El mismo trazado se repite en el centro de la fachada, aumentado con las dos columnas que flanquean la puerta, que se adelantan expresivamente. En el *Palazzo Farnese* (1559), en Caprarola, las semicolumnas del segundo piso del patio adelantan parte del entablamento, marcando una continuidad vertical que alcanza hasta la balaustrada de coronación. Tal vez, como decía Vasari, el artista debe conocer las reglas pero la perfección se alcanza a partir de transgredirlas.

Articulación gráfica y dibujo

La articulación gráfica implica una incoherencia si se efectúa lectura tectónica del edificio. La forma ya no muestra un conjunto estable en el que los elementos se relacionan de acuerdo con la lógica de la transmisión de cargas gravitatorias, que

⁴⁵ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco... cit.*, p. 37.

muestra como el edificio se mantiene en pie, cómo los pesos se trasladan, de un nivel a otro, hasta el suelo. En su lugar muestra continuidades incorrectas según esta lógica: los soportes pasan por delante de lo soportado, incumpliendo su función de sostén. Si la lógica natural muestra los cuerpos sometidos a la ley de la gravedad, la articulación gráfica responde a criterios abstractos que prescinden de ella. Este tratamiento gráfico de la forma no se abandonó del todo durante el Renacimiento pero, si aumentó en la segunda mitad del siglo XVI, cabría plantearse hasta qué punto este desplazamiento hacia un tratamiento más gráfico de la forma construida pudo estar relacionado con los cambios realizados en el dibujo arquitectónico en esta misma época, concretamente con los trabajos de Rafael y Sangallo el Joven y su aportación decisiva hacia un uso más abstracto y menos empirista del dibujo. La relación, sin embargo, no parece posible si se tiene en cuenta, por un lado, el uso de la articulación gráfica en épocas anteriores y, por otro, la utilización limitada del dibujo en la práctica arquitectónica.

La carta de Rafael al papa León X, en 1519, sobre la representación gráfica de los edificios a partir de la proyección ortogonal, aunque repitiendo lo enunciado ya anteriormente por Alberti, es el síntoma, como dice Wolfgang Lotz, de un cambio en la manera que, los arquitectos del Renacimiento, tienen de observar y concebir el espacio: establece el fin del espacio perspectivo y su sustitución por el espacio plano, sin profundidad. Según Lotz, el cambio fue motivado por la necesidad de encontrar un sistema que permitiera representar el interior de San Pedro, y con el que se pudiera abarcar y analizar la complejidad estructural del edificio y resolver los problemas de armonización de la obra nueva con la vieja; problemas que no podían ser resueltos únicamente con el uso de una planta y una maqueta, ni con la perspectiva cónica⁴⁶. La perspectiva había demostrado sus limitaciones para representar un espacio interior complejo como el Panteón, y la sección, pese a no corresponder con la visión natural, cumplía las condiciones de control de forma y medida necesarios para el conocimiento de la obra realizada por Bramante y para su terminación.

El cambio representa el final del proceso, propuesto por Alberti, que diferenciaba el dibujo de arquitecto del de pintor. El nuevo sistema obligó tanto al artista como al observador a una múltiple abstracción: se debía imaginar el edificio seccionado y se renunciaba a las apariencias. El nuevo sistema era más efectivo pero se alejaba de la visión natural; inevitablemente su uso debía condicionar un cambio en la concepción del espacio⁴⁷. Sin embargo, parece lógico pensar, por el propio carácter instrumental del dibujo, que si se utilizó la proyección ortogonal fue porque ésa era la visión-concepción que se quería tener del espacio, una visión mucho más útil y efectiva, acorde con las nuevas condiciones. La perspectiva, pese a mostrar el aspecto *natural* del espacio, era parcial al estar condicionada por el punto de vista. La proyección ortogonal requería un mayor esfuerzo de

⁴⁶ Ver Wolfgang Lotz, "La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano", en *La Arquitectura del Renacimiento... cit.*, p. 21.

⁴⁷ Wolfgang Lotz, *La Arquitectura del Renacimiento... cit.*, p.28, 29 y 31.

imaginación, era mucho más abstracta, pero permitía concebir globalmente el espacio, independientemente del punto de vista.

Según Lotz, Sangallo el Joven fue el primero en usar correcta y coherentemente la proyección ortogonal⁴⁸, y poseía la cualidades adecuadas debido, probablemente, a que, a diferencia de los otros arquitectos, no había empezado como pintor sino como artesano⁴⁹. Se sabe que Sangallo no dominaba la técnica de la perspectiva y eso le hizo más receptivo a las ideas de Rafael. De Sangallo se conservan gran cantidad de dibujos en la Galería de los Uffizi, en Florencia, que él mismo recopiló, junto con los de otros artistas, como documentación para un tratado de la arquitectura que nunca llegó a realizar⁵⁰. Su estudio muestra que están resueltos principalmente mediante proyección ortogonal: son dibujos precisos, definidos por la línea de contorno y con pocos titubeos, y cuando hay correcciones, son precisas y resueltas con línea clara y con abundantes anotaciones. Escasean, en cambio, las perspectivas.

No parece, sin embargo, que se pueda deducir que sea la práctica del dibujo ortogonal la que condujo a un aumento de las soluciones de carácter gráfico. James Ackerman, en un estudio que publicó en 1954⁵¹, advierte que de todos los dibujos que se han conservado del Renacimiento, la mayoría son apuntes de trabajo, esbozos provisionales, relacionados con la elaboración de una propuesta y destinados sólo a ser vistos por el propio arquitecto, y que, de los que pueden considerarse dibujos acabados, unos son dibujos de presentación al cliente, sin medidas ni escala, y otros, hechos para ser usados en obra, se limitan al detalle de puertas, ventanas o cornisas. Sorprende la falta de dibujos acotados o con una escala de dibujo y la escasez de alzados y fachadas, capaces de ser utilizados en obra. En algunas ocasiones las fachadas están descritas con textos en el margen de las plantas del edificio.

La falta de alzados está, sin embargo, en contradicción con los preceptos de Alberti, que establecía que planta y alzado debían integrarse en un sistema musical a partir de la armonía geométrica de las proporciones, aunque, como dice Ackerman, *tal vez proporciones de este tipo fueran demasiado abstractas para el anti-teórico Alto Renacimiento... Tal vez el carácter de la arquitectura del Renacimiento se debe sobre todo al hecho que sus monumentos empezaron, no a*

⁴⁸ Wolfgang Lotz, *La Arquitectura del Renacimiento... cit.*, p. 29.

⁴⁹ Según Benvenuto Cellini, Sangallo el Joven empezó como carpintero; Wolfgang Lotz, *La Arquitectura del Renacimiento... cit.*, p. 38.

⁵⁰ Gaspare de Fiore, "Il disegno nei disegni de Antonio da Sangallo il Giovane", en *Antonio da Sangallo il Giovane, la vita e l'opera*. Actas del XXII Congresso de Storia dell'Architettura, Roma, 19-21 febrero 1986, al cuidado de Gianfranco Spagnesi, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1986, p. 418.

⁵¹ James S. Ackerman, "Architectural Practice in the Italian Renaissance", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XIII, nº 3, octubre 1954, p. 3-11. El estudio se concentra en el Renacimiento romano de la primera mitad del siglo XVI. Una primera versión de este escrito fue leída en 1954 en el encuentro anual de la Society of Architectural Historians.

*partir de una idea acabada, fijada en el simbolismo de un proyecto, sino a partir de impresiones flexibles constantemente susceptibles de cambio*⁵². Parece que los dibujos no fueron el medio principal de comunicación entre arquitectos y constructores⁵³. Posiblemente, en las obras importantes, éstos entendían lo esencial del diseño a partir de las maquetas y cuando surgían problemas eran resueltos por el arquitecto de palabra y que las obras de tipo medio se construían a partir de planos rudimentarios y una serie de detalles⁵⁴. Un ejemplo es el caso del Gesù, en donde el cardenal Farnese aprobó la solución de Vignola, en 1568, sin que la fachada estuviera definida aún, para lo cual Vignola realizó una maqueta en 1569, otra en 1570 y algunos dibujos el mismo año, hasta que, no llegando a satisfacer al cardenal, fue sustituido en 1571. El último proyecto de Vignola para la fachada, de 1570, fue grabado por Mario Cartaro en 1573, año de la muerte del arquitecto⁵⁵. Sin embargo hay que señalar, que en el siglo XVII, la práctica de realizar maquetas para visualizar el edificio que se había proyectado parece ser menos común que en siglos precedentes, debido al empleo creciente de los dibujos⁵⁶.

Si la articulación gráfica no fue consecuencia del uso del dibujo, de una actividad que pretendiera agotar la mayor cantidad posible de la complejidad existente entre la ideación y el resultado, la causa habría de buscarse en otra parte: en la propia concepción de la forma y del espacio, la misma que provocó la utilización de un nuevo sistema de proyección.

La tendencia hacia la verticalidad, interpretada como componente dinámica, había sido una característica singular de la arquitectura gótica. Una vía que no desapareció en el Quattrocento⁵⁷, y que siguió viva para reaparecer en la segunda mitad del siglo XVI. En la pintura del Quattrocento, esta tendencia es reconocida,

⁵² "Perhaps proportions of this sort were too abstract for the anti-theoretical High Renaissance... Perhaps the character of Renaissance architecture owes much to the fact that its monument started, not from a complete idea, fixed in the symbolism of the blueprint, but from flexible impressions constantly susceptible to change"; James S. Ackerman, *Architectural Practice ...cit.*, p. 9.

⁵³ Vignola, en una carta dirigida a los funcionarios de San Petronio, en Bolonia, dice que "no es costumbre de arquitectos dar un pequeño dibujo a escala, que se haya de trasladar de pequeño a grande por medio de un módulo, sino solamente se acostumbra hacer los dibujos para mostrar la invención"; según cita Erwin Panofsky en *El Significado de las Artes Visuales... cit.*, p. 202 y 207.

⁵⁴ James S. Ackerman, *Architectural Practice ...cit.*, p. 8.

⁵⁵ James S. Ackerman, "La chiesa del Gesù alla luce dell'architettura religiosa contemporanea", en Rudolf Wittkower e Irma B. Jaffe, al cuidado de *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992, p.24 y 25; T.O. *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York, Fordham University Press, 1972.

⁵⁶ Jhon Varriano, *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 19; T.O. *Italian Baroque and Rococo Architecture*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1986.

⁵⁷ Algunos atribuyen un carácter gótico a Brunelleschi, según Josep Maria Sostres en la conferencia que dió en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en 11 de abril de 1978, con el título "Tradició i ruptura en l'obra de Brunelleschi", y publicada posteriormente en *Carrer de la Ciutat*, 3-4, sep. 1978, p. 5-13.

entre otros, en Fra Angélico, Botticelli y Filippo Lippi⁵⁸. Según Frederick Antal, todo el siglo XVI estuvo dominado por las luchas entre el estilo clásico, de base naturalista y carácter realista, y el estilo manierista, de carácter irracional y base gótica⁵⁹. Pontormo fue acusado por Vasari de traicionar el género toscano en favor del germánico, y lo moderno en favor del gótico⁶⁰. De modo similar, Ackerman sostiene que el nuevo estilo del Gesù proviene de la arquitectura gótica de Milán⁶¹. Posteriormente, también Borromini fue calificado de gótico, por su alejamiento del orden clásico y su aparentemente arbitrario vocabulario⁶². La oposición entre el orden clásico y el linealismo gótico es una relación, que con diferentes matizaciones se mantiene en toda producción artística, de modo que cualquier resultado puede ser considerado como una posición de equilibrio entre estos dos extremos. Es la oposición entre línea trascendente y línea de contorno, entre abstracción y figuración, oposición que siempre estuvo viva, aunque no se manifestara. Oposición que no parece depender del uso del dibujo sino de la estética.

Naturalismo y dibujo

Según el pensamiento trascendente y religioso de la Edad Media, la verdadera belleza residía en Dios, de modo que si el mundo es bello lo es porque es creación suya y reflejo de su belleza. Según este razonamiento, el arte tenía como finalidad última representar a Dios⁶³, pero como Dios no tiene imagen, su representación debía realizarse mediante símbolos o mediante la representación de sus obras, por tanto el arte podía tender hacia el simbolismo, como hizo el arte románico, o hacia el realismo, como hizo el gótico.

Con el fin de representar, no ya los cuerpos sino las almas, el arte románico desmaterializaba las figuras y las representaba con líneas lo más abstractas y lo

⁵⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. III...cit.*, p. 67.

⁵⁹ Frederick Antal, "Rafael entre el clasicismo y el manierismo", Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1988; la versión original se publicó en Londres, en 1987.

⁶⁰ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. III...cit.*, p. 192.

⁶¹ James S. Ackerman, *La chiesa del Gesù ...cit.*, p.20.

⁶² "Di questo tale architetto [Borromini], parlano il Bernino con un gran prelato, il quale gli diceva no poter soffrire che quegli per troppa voglia di uscir di regola, di buon disegnatore e modellatore ch'egli era, avesse sbastrato tanto nell'opere sue, che paresse, che alcune di esse tirassero alla maniera gottica, anzi que al buon modo moderno e antico"; Filippo Baldinucci, *Vita di Bernini*, publicado originalmente en Florencia, en la imprenta de Vincenzo Vangelisti, en 1682, consultada la edición a cargo de Sergio Samek Ludovia, Milán, Edizioni del Milione, 1948, p. 148-149. Este prelato, del que el texto de Baldinucci no cita el nombre, podría ser el papa Alejandro VII, protector de Bernini, del que se conocen opiniones en esta misma dirección, recogidas en el diario de Cartari, y posiblemente influenciadas por el mismo Bernini; según opinión de Manfredo Tafuri, en AAVV, *Studi sul Borromini*, Roma, Actas del Congreso organizado por la Accademia Nazionale di San Luca, 1967, vol. 2, p. 40-42.

⁶³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II...cit.*, p. 150.

menos orgánicas posible. La representación de santos se hacía con proporciones deformadas y no naturales, con lo que parecían desmaterializados y separados de la tierra, y se pintaban sobre fondos dorados, con líneas de contorno marcado y colores planos e irreales, preocupándose más por la perfección caligráfica de las líneas que por el realismo de las figuras. El arte románico no pretendía representar la apariencia de los personajes sino su alma, su esencia espiritual. La deformación de las figuras en el arte románico, su desviación respecto de la apariencia natural, es lo que da lugar a la expresividad de las mismas, a una belleza distinta de la natural, tal como defiende San Bernardo⁶⁴. En esta misma línea, aunque posteriormente a él, a mediados del siglo XIII, San Buenaventura sostiene que el objetivo del arte no es tanto representar el objeto exterior y material, como la inmaterial idea interior que se halla en la mente del artista. Por esta razón, el valor de una obra de arte no reside en su semejanza con la realidad sino en la idea que abriga dicho artista. En consecuencia, más que representación, la función del arte es la expresión⁶⁵. La belleza artística, aunque símbolo de la belleza divina, buscada no para ser disfrutada por los sentidos sino para alcanzar lo inmaterial y trascendente, es también fruto del placer estético inmediato, de modo que, como también dice San Buenaventura, *(las cosas) antes de ser signos de un mundo invisible, son cosas con su estructura propia*⁶⁶. El realismo del gótico no excluía la deformación ya que idealizaba las figuras, especialmente las de los santos, para proporcionarles una belleza superior a la percibida en la naturaleza. Este deseo conducía a que las proporciones de las figuras góticas eran más ascéticas, esbeltas y gráciles que las naturales y a que la realidad del arte gótico fuera una realidad transfigurada y espiritualizada⁶⁷.

En un proceso que ya se inicia en el arte bizantino, la pintura románica renunció a la ilusión espacial y redujo el espacio a la superficie delimitada por la línea continua. En el románico *la línea es sólo línea, es decir un medio gráfico de expresión sui generis cuya función es la de delimitación y ornamentación de superficies; y, por su lado, la superficie es sólo superficie, es decir, no es ya una vaga alusión a una espacialidad inmaterial, sino la superficie necesariamente bidimensional de una plano pictórico material*⁶⁸. A partir del siglo XIII, con el renacimiento de la óptica antigua y la reintroducción escolástica de la teoría aristotélica del espacio, se produjo un renacimiento de la sensibilidad por lo corpóreo y la búsqueda de la profundidad⁶⁹ que, posteriormente cristalizó, en una

⁶⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II...cit.*, p. 157.

⁶⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II...cit.*, p. 246.

⁶⁶ Tal como recoge Joan Sureda en *La Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 14.

⁶⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, en *Historia de la Estética. II...cit.*, p. 151, que cita la obra de M. Dvorak, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918, Munich.

⁶⁸ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editor, 1980, p.31-33; T.O. *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, Leipzig-Berlín, Vorträge der Bibliothek Wasburg, 1927.

⁶⁹ Erwin Panofsky, *La perspectiva... cit.*, p. 35.

síntesis con el arte bizantino, en la formación del *espacio moderno perspectivo* llevado a cabo por Giotto y Duccio⁷⁰.

En el Renacimiento la finalidad del arte es la belleza y el medio para conseguirla es la imitación de la naturaleza. Esta imitación implica imitar las leyes que la rigen, el orden que reina en ella. Sin embargo esta imitación no es total y sumisa ya que se admite que todo en la naturaleza no es perfecto y que puede mejorarse mediante la selección y el perfeccionamiento. En este punto insisten tanto Alberti⁷¹ como el humanista Ficino⁷², traductor de Platón, que representa la estética espiritualista, en cierto modo, opuesta a la positivista de Alberti, y el propio Rafael⁷³. La naturaleza que se imita en el Renacimiento no es el exterior real, sino un exterior mejorado, un modelo idealizado. No es la naturaleza en sí lo que centra el interés, sino una representación que muestre las cosas tal como se ven, prescindiendo de contenidos trascendentes. Esto implica el abandono de una representación del contenido absoluto de los hechos, inmóvil y espiritual, en favor de un interés por las visiones temporales, relativas, resultado de un determinado momento y de una situación concreta. En términos concretos, de acuerdo únicamente con las reglas de la perspectiva, que implican construcción geométrica y conocimiento científico, sobre todo en la fase temprana del Renacimiento⁷⁴.

En la mayoría de los estudios artísticos que se escriben en el Renacimiento el dibujo es uno de los elementos esenciales del arte, el primero para muchos de ellos. Así Alberti, en el primer libro de su *De Re Aedificatoria* (1435), divide la pintura en *dibujo, composición y colorido*⁷⁵ y Piero della Francesca, en el libro primero de *La perspectiva pictórica* (1472-1475), la divide en *dibujo, perspectiva y colorido*⁷⁶. El concepto que aparece en los estudios es realmente el de *disegno*, usado en el doble sentido que tiene en el italiano moderno: el de dibujo y el de intención. El primer estudio de arte en el que aparece este término es *Il libro dell'Arte* (1400) de Cennino Cennini y lo hace ya con el doble valor de proceso

⁷⁰ Erwin Panofsky, *La perspectiva... cit.*, p. 36-37.

⁷¹ "... *sempre ciò che vorremo dipignere piglieremo dalla natura, e sempre torremo le cose più belle*" ("... siempre lo que queremos pintar tomémoslo de la naturaleza y siempre escojamos las cosas más bellas"); Leon Battista Alberti, *De pictura... cit.*, libro III, p. 98.

⁷² Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, libro IV, 1482: "El hombre imita todas las cosas de la divina naturaleza y realiza, perfecciona y mejora las obras de la naturaleza inferior"; según transcribe Wladyslaw Tatarkiewicz, en *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 137.

⁷³ Rafael Sanzio, carta a Baldassare Castiglione, 1514: "para pintar una belleza necesitaría ver muchas bellezas... para escoger lo mejor", según transcribe Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 220.

⁷⁴ Es importante señalar que ni Piero della Francesca ni Alberti hablaron de ideas ni de invención en sus tratados, sino sólo de proporción y composición; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 75.

⁷⁵ En el texto original aparece como *circumscriptio, compositio y luminium receptio*, y la traducción es la que cita Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 37.

⁷⁶ En el texto original aparece como *disegno, commensuratio y colorare*, según aparece en Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p.79, y la traducción es la que realiza Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 100.

gráfico y proceso mental, como dibujo, forma o esbozo de un objeto y como proyecto, intención o idea⁷⁷. Mucho más tarde, Vasari duda del buen uso de esta palabra, que representa o la forma en la mente o la forma trazada con las manos⁷⁸. La confusión está presente también en Alberti cuando, en el primero de *Los diez libros de Arquitectura* (1485), dice que el objeto y el método del dibujo⁷⁹ *consiste en hallar un modo exacto y satisfactorio para adaptar entre sí y relacionar líneas y ángulos, a partir de los cuales quede enteramente definido el aspecto del edificio*, explicación ambigua que no distingue entre los dos significados del concepto. Pero continúa diciendo que la función del dibujo es *asignar a los edificios y a las partes que lo componen una posición apropiada, una proporción exacta, una disposición conveniente y una ordenación agradable, de modo que toda la forma y figura de la construcción repose completamente en el mismo dibujo*, descripción que, en cambio, corresponde con lo que entendemos por diseño. Y más adelante añade que *será... un trazado preciso y uniforme, concebido en la mente, realizado mediante líneas y ángulos*, en correspondencia con nuestro concepto de dibujo⁸⁰. De hecho el concepto de *disegno* implica la fusión de los dos significados, ya que se proyecta en el acto de dibujar. El dibujo, como dice Alberti, es concebido por la mente y, como dice Vasari, es un *juicio universal* que procede del intelecto⁸¹. En esta misma línea, Cesare Ripa, en su *Iconología*, de 1603, incluye una alegoría del *disegno*, en la que lo representa con un personaje que sostiene en la mano derecha un compás, significando que se ha de atener a la medida y a las simples proporciones, y en la izquierda un espejo, que significa que no representa el mundo exterior sino el interior del artista⁸². La ambigüedad del término queda resuelta por Federico Zuccari, en 1607, al diferenciar entre diseño interior, *el concepto formado en nuestra mente*, y el diseño exterior, *simple delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa*⁸³.

⁷⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 40.

⁷⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 240.

⁷⁹ Alberti usa el término *lineamenta*, que ha sido traducido unas veces como *trazado* y otras como *diseño*, por el ambiguo significado que posee, pero para no alterar el hilo de la exposición utilizo directamente el término *dibujo* que, en este contexto, no debe dar lugar a confusiones.

⁸⁰ *"Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare e collegare linee ed angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell'edificio. La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici alle parti che lo compongono una posizione appropriata, un'esatta proporcione, una disposizione conveniente e un armonioso ordinamento, di modo que tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso... Ciò premesso, il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli..."*; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., 1966, lib. 1, cap. I; también en Joaquim Garriga, *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 55-56.

⁸¹ Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 55-56.

⁸² La *Iconología* se imprime por primera vez en 1593 sólo con la descripción escrita, pero la tercera edición, de 1603, incluye también las imágenes dibujadas.

⁸³ Federico Zuccari, "L'Idea de' pittori, scultori et architetti", 1607, según recoge Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p.330 y 334.

El problema de la perspectiva y la necesidad del proyecto convierten al dibujo en el elemento esencial de la pintura, la escultura y la arquitectura. El dibujo del Renacimiento preclásico y clásico (1400-1525) no tiene, sin embargo, nada que ver con el linealismo del período gótico. El dibujo aquí consiste en la delimitación formal de las figuras, en señalar con exactitud los contornos, que, tal como dice Alberti, debe hacerse con líneas muy sutiles, que apenas las distinga la vista, ya que *si se hacen con líneas muy gruesas, no parecerán márgenes de superficies sino hendiduras*⁸⁴. La línea de contorno, en realidad, es un límite.

Esta situación cambia en la época manierista, (1520-1600)⁸⁵, en la que el arte tiende a superar el clasicismo en busca de una mayor expresión individual del artista. El arte manierista se aleja del realismo y tiende a la abstracción, en cuanto utiliza los objetos reales como pretexto para la creación de construcciones lineales. El arte se vuelve más subjetivo, personal y sutil⁸⁶, tendiendo, en muchos casos, a un *arte absoluto*, un arte que no precisa de una justificación exterior a él⁸⁷. El Manierismo se caracteriza por el lineamiento de las formas, la nitidez de las líneas, los contornos subrayados y las formas rígidas y tirantes, ajenas a la naturalidad clásica, las proporciones alargadas, el uso de colores de tonos claros y fríos, no naturales, las formas rebuscadas y estilizadas que parecen artificiales, la diversidad y complicación de la composición. Características que volvían a conectar con el arte gótico que, de algún modo, habían permanecido latentes durante el Renacimiento temprano y que habían empezado a resurgir ya en las obras de Rafael y Miguel Ángel.

⁸⁴ "Io così dico in questa circonscrizione molto doversi osservare ch'ella sia di linee sottilissime fatta, quasi tali che fuggano essere vedute... la circonscrizione è non altro che disegno dell'orlo, quale ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrerà ivi essere margine di superficie ma fessura"; Leon Battista Alberti, *De pictura... cit.*, libro II, p. 54.

⁸⁵ Estas fechas son evidentemente orientativas y sujetas a discusión.

⁸⁶ La única teoría de arte manierista fue la de Jerónimo Cardano, de título *De subtilitate*, en la que define positivamente el manierismo con el concepto de sutilidad. Si el arte clásico aspira a lo bello, relacionándolo con lo sencillo, diáfano, fácil y claro, el arte manierista aspira a lo sutil, asociado a lo raro, complejo, oculto, difícil, inasequible o prohibido, capaz de proporcionar un placer superior a lo bello o lo perfecto; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 194-195.

⁸⁷ Según Wladyslaw Tatarkiewicz "... para algunos manieristas lo más importante eran las aspiraciones puramente artísticas, mostrándose indiferentes frente a los fines utilitarios morales. En este aspecto, el manierismo fue uno de los diversos retornos al viejo lema del 'arte por el arte'"; Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 190. Esta apreciación no es compartida por John Shearman: "...esto (el concepto de obra de arte 'absoluta') no significa el Arte por el Arte, actitud que implicaría independencia respecto a, e incluso desprecio por, la aprobación del público. Por el contrario, el Manierismo está basado en la obsesión por conseguir una reacción favorable de la audiencia, y el estímulo de esa reacción pasa a ser una parte más importante que nunca de la función de la obra", John Shearman, *Manierismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1984, p. 19; T.O.: *Mannerism*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1967.

Período postclásico (Manierismo)

El término manierismo, utilizado para designar el arte del período postclásico del siglo XVI, proviene del término *maniera*, muy usado ya en esta época con un significado similar al que actualmente entendemos como *estilo*, el peculiar modo de pintar o esculpir de un artista, especialmente cuando es original o relevante. En los textos de Vasari, el concepto *maniera* representa el elemento individual del arte, la manifestación de la personalidad del artista. Dentro de este concepto, Vasari diferencia varios tipos: las *manieras* individuales, como las de Botticelli o Pontormo, las *manieras* históricas, como las referidas al arte de la época griega o gótica, la *maniera grande*, con la que Vasari distingue a Miguel Ángel, la *maniera* de Rafael y también la *maniera bizzara, capricciosa o ghiribizzosa*, que se refiere a una manera que se aleja de lo natural. De este último tipo proviene precisamente el término *manierista* y amaneramiento que, con un sentido peyorativo, ha servido para calificar el arte de esta época, a partir del siglo XVII y especialmente en el siglo XIX, aunque durante el siglo XVI la *maniera* era generalmente un atributo deseable para una obra de arte⁸⁸. Un atributo que, referido a las tendencias del siglo XVI, se aplica a obras dotadas de *equilibrio, refinamiento y sofisticación,...* *obras de arte pulidas, sutiles, fruto de una idealización de lo natural... resueltas con un lenguaje elocuente, de belleza bien articulada, aunque innatural, y nunca expresadas con incoherencia, amenazas o desesperación*⁸⁹.

No parece que deba ser entendido el Manierismo como una reacción contra el Alto Renacimiento, ni en oposición a él, sino como *prolongación lógica de algunas de sus tendencias y realizaciones*⁹⁰. Hay en Manierismo una actitud revolucionaria, de cambio, que sin embargo no rompe con la tradición, una actitud *impulsada al mismo tiempo a la separación y a la unificación de las normas artísticas el pasado*⁹¹, que apunta a la superación y también a la continuidad del período renacentista. Se han distinguido dos etapas en este período. La primera se caracteriza por el abandono de la regularidad, la armonía, las reglas fijas y las proporciones establecidas en el arte clásico y naturalista, en búsqueda de una mayor libertad, individualismo y expresión. Esta época incluye a artistas como Pontormo y Rosso, y coincide con el período de cambio social posterior al saqueo de Roma, con la reducción del apoyo de los papas, de la Iglesia y de los gremios, y con la crisis económica, social y religiosa. Este Manierismo recupera, en algunos aspectos, características que habían pertenecido al gótico⁹². *Se sabe que Pontormo*

⁸⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 251-252, y John Shearman, *Manierismo... cit.*, p. 53.

⁸⁹ Un *estilo estilizado*, según John Shearman, *Manierismo... cit.*, p. 55.

⁹⁰ John Shearman, *Manierismo... cit.*, p. 83.

⁹¹ Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, p. 67; T.O.: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*.

⁹² La precisión y nitidez de las formas y la esbeltez irreal de las proporciones eran características que ya habían prevalecido en el gótico, manteniéndose durante cierto tiempo en el arte del temprano Renacimiento (Tatarkiewicz). Ya en el Quattrocento hay una variante manierista, que

*se dejó influenciar por Durero y que Vasari le reprochaba el traicionar el género toscano en favor del germánico, y lo moderno en favor del gótico*⁹³. A partir de mediados de siglo, la protesta que representa Pontormo y Rosso, se convierte así mismo en una nueva convención, en una nueva manera que rechaza lo natural. Este es uno de los aspectos que caracterizan la segunda etapa del Manierismo: si Pontormo posee una manera individual que, *por razones de expresión altera las proporciones y las composiciones tenidas hasta entonces por perfectas...*, en los manieristas de la segunda etapa, *existe un rasgo común que es su refinamiento que conduce a la artificiosidad, y un convencionalismo cada vez más acusado*⁹⁴. Si en la primera etapa hubo pocos manieristas, pero con estilos propios, en la segunda el estilo es común a todos ellos.

El Manierismo ha sido considerado normalmente como una etapa de decadencia del período clásico y como sinónimo de afectación y artificialidad. Hasta el presente siglo no se ha adoptado una actitud positiva frente a él, reconociéndole valores no sólo positivos sino incluso como el inicio de un nuevo arte. Para Arnold Hauser, es *la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia*⁹⁵. Los manieristas muestran una actitud cerebral frente al arte, una actitud compleja e indirecta. Es el distanciamiento, alineación o enajenación, lo que caracteriza el arte manierista. Distanciamiento respecto del exterior, natural o histórico, sustituido por la naturaleza y la historia construida en las obras de arte, que prescinde de la lógica natural y que comunica a partir de las propias desviaciones del patrón natural, que es el patrón clásico, y del que no se prescinde, ya que se utiliza como referencia. Las formas siguen siendo las del clasicismo y el tema sigue siendo reconocible, pero utilizado como pretexto. El clasicismo es un lenguaje que se acepta y en el que las formas no son ya el resultado de una interpretación del mundo natural, sino el medio que se manifiesta una situación ajena a él, religiosa o espiritual.

Como dice Carlo Argan refiriéndose a Pontormo, *el alejamiento con respecto a los contenidos plantea serios problemas: si el arte no debe revelar otra cosa,*

conserva rasgos góticos, patentes en construcciones de línea sinuosa, en una exagerada preocupación por el detalle, en el movimiento agitado de los personajes y en los gestos amanerados. Parte de la crítica artística, señala la existencia de algunos elementos de carácter gótico en esta primera etapa, junto la reacción anti clásica (Friedländer), e incluso tiende a limitar el concepto de Manierismo a la corriente gotizante, que une la irrealidad abstracta y cerebral y los ritmos lineales con la estilización amanerada y contorsionada de la persona humana (Panofsky). De hecho, hay algunas características del gótico, y especialmente del tardogótico, que se alinean fácilmente con las del Manierismo: la tendencia a la elegancia, la complejidad, el preciosismo (Shearman).

⁹³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 192.

⁹⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 193.

⁹⁵ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, p.15; T.O. *The Social History of Art*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1951.

*debe revelarse a sí mismo, a su propia esencia, y esta es el dibujo*⁹⁶. El dibujo se convierte, en el siglo XVI, en el elemento fundamental de la estética, en el *origen, fuente y madre* de las artes⁹⁷. Paolo Lomazzo considera que la artes deben toda su belleza al dibujo⁹⁸, e incluso Antonio Francesco Doni, en una concepción metafísica, ve en el dibujo el reflejo de la primera causa y de la estructura del universo⁹⁹, algo más que *el contorno de las superficies*¹⁰⁰, con que Alberti lo define un siglo antes. Como colofón del proceso de abstracción que se produce en el siglo XVI, Zuccari considerada la línea como una entidad abstracta singular: el dibujo es la forma de la imagen interior y *la línea es el propio cuerpo y sustancia visual* de este dibujo..., *simple operación para formar cualquier cosa... sometida al concepto... como los colores respecto de la pintura y la materia sólida de la escultura*¹⁰¹....

Para Arnold Hauser, la alienación (separación o el distanciamiento) es el concepto clave para entender el Manierismo¹⁰². Es evidente que cualquier actividad artística implica un distanciamiento del mundo natural: incluso en el naturalismo del Renacimiento el ideal de belleza exige una cierta distancia de la realidad ordinaria y una selección de los modelos aprovechables, en busca del modelo ideal que subyace en cada uno de los casos concretos. La diferencia de los artistas manieristas es que no creen que este modelo ideal proceda del mundo natural sino que es una concepción del propio campo del arte. *Los manieristas ven el sentido y el fin del arte en hacer de la realidad algo que ésta no es en sí ni puede ser nunca, pero no con el fin de idealizarla, sino para crear un mundo entre la realidad natural y la supranatural, una esfera de la pura apariencia, en la que todo lo que el artista tiene por inaceptable en la realidad corriente es doblegado,*

⁹⁶ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco... cit.*, p. 148.

⁹⁷ La frase es de Benedetto Varchi en *Disertación sobre la primacía de las artes*, 1547, publicado como resultado de la encuesta efectuada entre artistas florentinos, sobre la mayor nobleza de la pintura o la escultura, según aparece en Joaquim Garriga, *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 250; pero debe proceder de Miguel Ángel, tal como recoge Francisco de Holanda en *Diálogos en Roma*, 1538: "el diseño, al que por otro nombre llaman dibujo, es base, fuente y cuerpo de la pintura, la escultura y la arquitectura", según cita Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de la Estética. III...cit.*, p.175 y 187.

⁹⁸ Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, 1584: "Los pintores deben advertir que aunque sean excelentes y milagrosos en el colorido, si no tienen dibujo no tienen la materia de la pintura y por tanto están privados de su parte sustancial", según aparece en Joaquim Garriga, *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 315; y Giovan Paolo Lomazzo, *L'Idea del Tempio della Pittura*, 1590: "El fundamento de todo, es decir, de las partes principales y sus géneros, sobre el cual toda cosa reposa igual que sobre base solidísima y del cual toda belleza deriva, es aquello... que nosotros llamamos dibujo", según aparece en Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 279.

⁹⁹ Antonio Francesco Doni, *Disegno*, 1549: "disegno non è altro che la divina speculazione"; según recoge Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 245.

¹⁰⁰ "... l'attorniare dell'orlo nella pittura"; Leon Battista Alberti, *De pictura... cit.*, libro II, p. 52.

¹⁰¹ Federico Zuccari, *L'Idea de'pittori, scultori et architetti*, 1607, según recoge Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 335.

¹⁰² Arnold Hauser, *El manierismo... cit.*, p.121-138.

*desprovisto de su forma originaria y sometida a un orden artificial*¹⁰³. El distanciamiento respecto de la realidad natural se consigue mediante un desplazamiento hacia una mayor abstracción, que implica la reducción del interés por el logro de la ilusión espacial en favor de construcciones lineales, contornos gráficos y colores artificiales¹⁰⁴. El Manierismo parte de una imitación puramente externa de los modelos clásicos pero busca el íntimo distanciamiento de ellos. Según Arnold Hauser, *no se comprende el Manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente*¹⁰⁵. La referencia para el artista, más que en ningún otro momento, no es la naturaleza sino la cultura artística, los maestros consagrados del período anterior. Según la definición de Vasari, *manierista* es el que imita el arte y no la naturaleza, lo que implica una forma de pensar a través de imágenes y no a través de conceptos. Y esta actitud aparece ya en la obra de Rafael y de Miguel Ángel, para los que el artista debe formarse sobre las obras de los maestros y no mirando directamente la naturaleza¹⁰⁶.

Según Heinrich Wölfflin, para el que este período manierista no pertenece al Renacimiento postclásico o tardío sino al principio del barroco, que iniciándose a partir de 1520 ya ha adquirido su madurez hacia 1580, la característica principal del Manierismo (que él denomina Barroco) es su carácter *pintoresco*. Wölfflin emplea este concepto con un sentido peyorativo, pero su análisis permite aclarar algunos aspectos de la estética manierista y profundizar en la línea positiva de este estudio. Según él, el carácter pintoresco del período se basa en la impresión de movimiento, en actuar mediante efectos de luz y sombra y en emplear disposiciones rítmicas y equilibrios de masas. Otros aspectos de este carácter pintoresco son el desorden, *que hace que la representación de los distintos objetos... no sea totalmente clara, sino que quede en parte velada...* y la superposición, según la cual, para evitar la monotonía, *los objetos se superponen, y no se muestran más que en parte...* estimulando a la imaginación... para adivinar lo que está oculto¹⁰⁷. Wölfflin utiliza estas características como cualidades negativas, pero el pintoresquismo no ha tenido siempre esta connotación peyorativa.

El concepto de *pintoresco* no es de la época barroca, ni manierista, sino del siglo XVIII y está relacionado con la arquitectura inglesa de este siglo y, sobre todo,

¹⁰³ Arnold Hauser, *El Manierismo... cit.*, p. 56-57.

¹⁰⁴ Sobre este tema, Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza... cit.*, y especialmente el capítulo II: Worringer relaciona el concepto de naturalismo con el proceso de proyección sentimental, mediante el que el artista se identifica panteísticamente con el mundo, y el concepto de estilo con el deseo de abstracción, mediante el que introduce orden en el caos natural. El deseo de proyección y el de abstracción son los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, y la historia del arte reproduce constantemente el encuentro de estas dos tendencias.

¹⁰⁵ Arnold Hauser, *Historia Social... cit. II*, p.15.

¹⁰⁶ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. II... cit.*, p. 27.

¹⁰⁷ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986, p.29-38; T.O. *Renaissance und Barock*, Munich, 1888.

con el diseño de jardines. Las primeras referencias del uso del término *pintoresco* se remonta a finales del siglo XVII y principios del XVIII¹⁰⁸ y es posible que tenga su origen en Holanda. En las primeras décadas del siglo XVIII, el término *pintoresco* se utiliza bien para designar algo *intenso o gráfico*, si se aplica a un estilo literario, o para designar algo cuyas cualidades formales lo hacen *sumamente adecuado para una representación pictórica*, si se aplica a escenas naturales o a representaciones de la naturaleza, en cuanto ofrecen una imagen bien compuesta, con formas, colores y luces convenientemente variadas y armonizadas¹⁰⁹. Este mismo significado es también el que adopta Wölfflin: *es pintoresco lo que constituye un cuadro, lo que, sin necesidad de añadir nada, ofrece al pintor un modelo*¹¹⁰. El carácter pictórico de un paisaje o de un edificio viene determinado, de este modo, por valores formales como la variedad, la irregularidad, la ambigüedad o la superposición. Si el naturalismo clásico pretendía representar las cosas tal como se ven, la tendencia pintoresca también. La diferencia es que los primeros alcanzan el resultado por una vía racional y los segundos por una vía intuitiva. El artista del primer Renacimiento creía en la existencia de reglas de orden superior capaces de regular el proceso artístico, la naturaleza representaba era una naturaleza mejorada, idealizada. A partir de Miguel Ángel y Rafael, sólo el artista era autor de las reglas, él podía y debía *transformar intuitivamente la realidad*, y era capaz de alcanzar una síntesis de los datos objetivos sin haber de fundamentarse en leyes matemáticas o el testimonio de escritores antiguos¹¹¹. Esta separación entre razón e intuición es un síntoma de todo el siglo XVI, el inicio de lo que ha sido llamado, la cultura de los campos divididos, la cultura de la separación: el arte se separa de la moral, la religión de la ciencia, el ciudadano del Estado (con el nacimiento del Estado burocrático), la gracia de las obras (a partir de Lutero) y la moral de la política (a partir de Maquiavelo)¹¹².

Lo pictórico es una actitud estética, que en la representación se contrapone a la concepción clásica. Según Christopher Hussey, la fase pintoresca es siempre la transición entre el arte clásico y el romántico. Si el arte clásico se dirige a la razón y el romántico a la imaginación, el período pintoresco entre ambos permite ver a partir de imágenes, en vez de a partir de conceptos, y estimular a la imaginación. De este modo, el arte pintoresco *acentúa las cualidades visuales a expensas de las*

¹⁰⁸ Walter John Hipple, Jr., en *The beautiful, The Sublime & The Picturesque*, Carbondale, The Southern Illinois University Press, 1957, p.185, cita un texto de William Aglionby de 1685 y otro de Steele de 1705.

¹⁰⁹ Walter John Hipple, Jr., *The beautiful... cit.*, p.186.

¹¹⁰ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco... cit.*, p. 29.

¹¹¹ Erwin Panofsky, *Idea... cit.*, p. 66.

¹¹² Según Pietro Prini, en una entrevista que con el título "La cultura de la separación i la consciència d'infelicitat", aparece en la revista *Saber*, nº 4, 1980, p.42-43. Pietro Prini fue Comisario General y Presidente del Comité Organizador italiano, de la exposición "Florença y la Toscana de los Medici en la Europa de 1500", realizada en Florença en 1980.

*racionales, por un lado, y de los significados por otro... El arte pintoresco es el primer peldaño hacia valores estéticos abstractos*¹¹³.

El Manierismo se basa en la sustitución del concepto por la imagen: si el arte clásico constituye una abstracción de la naturaleza a partir del filtro de la razón o la idea, el arte manierista es también una abstracción, pero en este caso, a partir de los valores formales, de su propia representación. El Manierismo se centra en la manipulación de la forma, que utiliza como vehículo de expresión de sentimientos. Según Argan, *el Manierismo... consistió precisamente en esto; conferir a la praxis del arte una propia espiritualidad y dar a su procedimiento unitario, monista, más valor que al dualismo de teoría y praxis*¹¹⁴. Por otra parte el Manierismo señala el surgimiento del espíritu romántico, la manifestación de los aspectos subjetivos y de las tensiones espirituales. El arte deja de ser mimesis y se convierte en expresión.

En Roma el Manierismo empezó a declinar relativamente pronto. Su excesiva permisividad sufrió los efectos de la polémica contra la reforma protestante, y hubo de ajustarse a mayores limitaciones en las obras religiosas. La resistencia religiosa era ya fuerte antes de que los decretos del Concilio de Trento lo llegaran a desaconsejar y se produjo un claro agotamiento en las obras religiosas a partir de 1570¹¹⁵. En este panorama, la figura de Miguel Ángel, activo hasta 1564, era incómoda aunque su autoridad era incontestable. Su atormentada religiosidad era observada con desconfianza y sus seguidores, al mismo tiempo que lo admiraban, intentaban también una normalización de su lenguaje estético. Aunque no directamente declarada existió, en una parte del ambiente artístico romano, una crítica hacia Miguel Ángel, al que se hacía responsable de las desviaciones estilísticas de los manieristas, de su anticlasicismo.

El paso hacia el Barroco se produjo sin una ruptura clara, de hecho su libertad deriva en gran medida de la licencia manierista,

La introducción que se ha llevado a cabo hasta aquí ha pretendido esbozar la situación de la articulación gráfica y el dibujo en el momento próximo al inicio del período que centra el objeto de la tesis. Una vez culminada la recuperación de la medida clásica, en la obra de Bramante, sus continuadores se centran en el rigor de la aplicación del lenguaje. Si Bramante convirtió el *impulso filosófico* del Quattrocento en *sensual*, a mediados del Cinquecento el interés es técnico, se centra en el método y en la purificación del lenguaje. En esta situación la

¹¹³ Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, 1927, según aparece en Walter John Hippie, Jr., *The beautiful... cit.*, p.190.

¹¹⁴ Giulio Carlo Argan y Bruno Contardi, *Miguel Ángel arquitecto*, Madrid, Electa España, 1992, p. 211; T. O.: *Michelangelo architetto*, Milán, Electa, 1990.

¹¹⁵ John Shearman, *Manierismo... cit.*, p. 64 y 204.

figura de Miguel Ángel es una singularidad difícil de encuadrar, tan respetada como incómoda, incontestable pero difícil de asimilar, con una influencia inmediata en Roma escasa e imprecisa. Esta actitud técnica parece que había de ser la causa del cambio de sistema de proyección, en el dibujo realizado por los arquitectos.

La última parte de esta introducción ha pretendido señalar la importancia del dibujo en el período final del siglo XVI. Un período cuyo modelo ya no es la naturaleza sino el propio arte, no es tanto la propia Antigüedad como la obra de los maestros, una época que pretende sustituir la inseguridad del conocimiento directo por la seguridad de la norma, del mismo modo que en arquitectura sustituye la teoría por la técnica.

Ir a siguiente: "Fachadas consideradas"

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

(<http://www.mindeguia.com/>)

LA LÍNEA TRASCENDENTE

TRANSFORMACIÓN GRÁFICA DE LAS FACHADAS DE LAS IGLESIAS DE ROMA ENTRE 1571 Y 1727
(Desde Il Gesù hasta S. Maria della Quercia)

I . T E X T O

Tesis doctoral realizada por:
Francisco Martínez Mindeguía
Arquitecto

Director de tesis:
Josep Bertran Illari
Doctor arquitecto

Departamento: Expressió Gràfica Arquitectònica
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallés
Universitat Politècnica de Catalunya

Este trabajo no hubiera sido posible
sin la ayuda y la comprensión de mi mujer y mis hijos,
y la de aquellas personas que en mayor o menor medida han colaborado
para iluminar el camino y eliminar los escollos que en todo este tiempo han ido apareciendo.
Quiero agradecer especialmente la ayuda de Lluís Villanueva, mi tutor de doctorado,
que tuvo fe en los momentos más oscuros del inicio de este trabajo,
y la de Josep Bertran, mi director de tesis, por su paciente respaldo,
por sus acertadas observaciones y por su continuo interés.

Quiero agradecer también la ayuda
de Gloria Ramoneda, Eva Sas, Anna Viñas y Bernat Rodríguez,
de la biblioteca de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallés, por su constante apoyo,
la de Carme Piulachs, Conxita Sangenís y Pilar Casals, de la biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya,
la de Rosa Rexats de la Biblioteca General d'Historia de l'Art, en Barcelona,
la de Giulia Corvino, de la Biblioteca del Area di Architettura, del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro
e Conservazione dei Beni Architettonici, de la Universidad de "La Sapienza", en Roma, por su valiosa colaboración,
la de Anna Maria Petrioli y la de Lucia Monaci, del Gabinetto de Disegni e Stampe degli Uffizi, de Florencia,
por su apoyo, sus correcciones y las facilidades que me ofrecieron para la consulta de los dibujos
y el catálogo de Ferri, y por los dibujos que me facilitaron de la iglesia de S. Luigi dei Francesi,
la de la biblioteca del Istituto Universitario di Architettura di Venezia,
y la de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia

Quiero dar las gracias también
a aquellas personas que difícilmente podré volver a encontrar:
a Bernd Evers, director de la Kunstbibliothek de la Staatliche Museen zu Berlin,
por su información sobre los dibujos de Orazio Torriani, de S. Lorenzo in Miranda,
y por los dibujos que me envió de Giuseppe Manocchi,
a Antonietta Fermo, del Bollettino d'Arte, del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali, de Roma,
a monseñor Vincenzo Paglia, de la iglesia de San Egidio in Trastevere,
por su interés, su colaboración y por la información que me facilitó de los dibujos de S. Egidio,
a las hermanas de Santa Brigida,
por la valiosa documentación que me ofrecieron de la iglesia de S. Brigida,
y a las hermanas de Betania del Sacro Cuore,
por su información sobre la iglesia de
S. Biagio della Pagnota.

ÍNDICE

JUSTIFICACIÓN	7
CRITERIOS INICIALES.....	15
<i>Dibujo como distanciamiento.....</i>	<i>15</i>
<i>Línea y color, razón e intuición.....</i>	<i>19</i>
<i>Variedad y color.....</i>	<i>24</i>
<i>Línea de contorno y línea trascendente.....</i>	<i>28</i>
<i>Geometría y delineación.....</i>	<i>31</i>
ANTECEDENTES	39
<i>La articulación gráfica.....</i>	<i>39</i>
<i>Teoría y observación directa.....</i>	<i>41</i>
<i>Utilización de los órdenes clásicos.....</i>	<i>44</i>
<i>Renacimiento y articulación.....</i>	<i>47</i>
<i>Articulación tectónica y gráfica.....</i>	<i>50</i>
<i>Articulación gráfica y dibujo.....</i>	<i>53</i>
<i>Naturalismo y dibujo.....</i>	<i>57</i>
<i>Período postclásico (Manierismo).....</i>	<i>62</i>
FACHADAS CONSIDERADAS	69
GRADOS DE LA ARTICULACIÓN GRÁFICA	83
LOS DOS PROYECTOS PARA LA FACHADA DEIL GESÙ.....	97
EFFECTOS INMEDIATOS DE LOS DOS MODELOS.....	109
LA ESTRUCTURA MATERIAL	121
<i>S. Susanna (1597).....</i>	<i>121</i>
<i>S. Pedro (1608).....</i>	<i>125</i>
<i>Los dibujos de S. Pedro.....</i>	<i>132</i>
<i>S. Andrea della Valle (1623).....</i>	<i>138</i>
<i>Los dibujos de S. Andrea della Valle.....</i>	<i>142</i>
<i>Ss. Vincenzo e Anastasio (1646).....</i>	<i>144</i>
<i>Los dibujos de Ss. Vincenzo e Anastasio.....</i>	<i>150</i>
<i>S. Agnese in Piazza Navona (1653).....</i>	<i>153</i>
<i>Los dibujos de S. Agnese in Piazza Navona.....</i>	<i>154</i>
<i>Pórtico de S. Maria della Pace (1656).....</i>	<i>159</i>
<i>S. Maria in Via Lata (1658).....</i>	<i>162</i>
<i>S. Andrea della Valle (1662).....</i>	<i>163</i>
<i>Los dibujos de S. Andrea della Valle.....</i>	<i>164</i>
<i>S. Marcello (1682).....</i>	<i>170</i>
<i>Los dibujos de S. Marcello.....</i>	<i>172</i>
<i>Ss. Trinità dei Pellegrini (1722).....</i>	<i>180</i>
<i>S. Juan de Letrán (1732).....</i>	<i>181</i>
LA ESTRUCTURA ABSTRACTA	185
<i>S. Luigi dei Francesi (1580).....</i>	<i>191</i>
<i>Los dibujos de S. Luigi dei Francesi.....</i>	<i>197</i>
<i>S. Lorenzo in Miranda (1601).....</i>	<i>202</i>
<i>S. Carlo ai Catinari (1610).....</i>	<i>205</i>
<i>S. Ignazio (1627).....</i>	<i>210</i>
<i>Los dibujos de S. Ignazio.....</i>	<i>214</i>

<i>Ss. Luca e Martina (1635)</i>	216
<i>Los dibujos de Ss. Luca e Martina</i>	220
<i>Oratorio de S. Felipe Neri (1637)</i>	225
<i>Los dibujos de S. Felipe Neri</i>	235
<i>S. Caterina da Siena a Magnanapoli (1638)</i>	240
<i>S. Ivo alla Sapienza (1642)</i>	242
<i>Los dibujos de S. Ivo alla Sapienza</i>	246
<i>S. Maria della Pace (1656)</i>	253
<i>Los dibujos de S. Maria della Pace</i>	246
<i>S. Gallicano (1724)</i>	262
<i>Oratorio del Ss. Sacramento (1727)</i>	265
<i>S. Maria della Quercia (1727)</i>	266
LA ESTRUCTURA TRASCENDENTE	271
<i>Oratorio del Ss. Crocifisso (1561)</i>	279
<i>S. Francesca Romana (1608)</i>	281
<i>S. Bibiana (1624)</i>	286
<i>Los dibujos de S. Bibiana</i>	292
<i>S. Antonio dei Portoghesi (1630)</i>	299
<i>Los dibujos de S. Antonio dei Portoghesi</i>	303
<i>Ss. Vincenzo e Anastasio (1646)</i>	308
<i>S. Girolamo della Carità (1652)</i>	309
<i>Los dibujos de S. Girolamo della Carità</i>	316
<i>S. Nicola da Tolentino (1655)</i>	317
<i>Los dibujos de S. Nicola da Tolentino</i>	328
<i>S. Carlo alle Quattro Fontane (1662)</i>	331
<i>S. Maria in Campitelli (1663)</i>	343
<i>Los dibujos de S. Maria in Campitelli</i>	344
<i>S. Rita da Cascia (S. Biagio in Campitelli) (1665)</i>	352
<i>Ss. Faustino e Giovita dei Bresciani (1664)</i>	356
<i>S. Maria in Monticelli (1715)</i>	362
<i>Los dibujos de S. Maria in Monticelli</i>	366
LA ESTRUCTURA MÍSTICA	371
<i>S. Egidio (1630)</i>	378
<i>Ss. Re Magi (1634)</i>	383
<i>S. Maria del Popolo (1655)</i>	383
<i>S. Andrea al Quirinale (1658)</i>	390
<i>Los dibujos de S. Andrea al Quirinale</i>	394
<i>Ss. Re Magi (1662)</i>	409
<i>Los dibujos de Ss. Re Magi</i>	413
<i>Ss. Gesù e Maria (1671)</i>	422
<i>Ss. Giovanni Evangelista e Petronio dei Bolognesi (1696)</i>	423
<i>S. Brigida (1704)</i>	424
<i>S. Maria della Neve (1706)</i>	427
<i>S. Anna dei Palafrenieri (1718)</i>	428
<i>S. Biagio della Pagnotta (1730)</i>	434
<i>S. Caterina della Rota (1730)</i>	436

CONCLUSIONES.....	439
<i>Lectura de los elementos</i>	<i>440</i>
<i>El vacío</i>	<i>443</i>
<i>La articulación gráfica.....</i>	<i>444</i>
<i>La gloria y el silencio</i>	<i>446</i>
<i>El enigma.....</i>	<i>448</i>
<i>Conclusión de los dibujos.....</i>	<i>452</i>
<i>Recuperación de la tercera dimensión - la perspectiva insinuada.....</i>	<i>454</i>
<i>La perspectiva frontal como método de proyecto.....</i>	<i>455</i>
<i>La perspectiva frontal en las medallas.....</i>	<i>457</i>
<i>Los planos diferenciados y la diferenciación conceptual.....</i>	<i>458</i>
<i>La iluminación rasante.....</i>	<i>461</i>
<i>Relación entre proyección ortogonal y trascendencia</i>	<i>462</i>
RELACIÓN DE LOS DIBUJANTES	465
BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA	474
INDICE DE NOMBRES Y LUGARES	487

JUSTIFICACIÓN

Según Alberti, el dibujo es *la imagen separada del edificio*, está relacionado con él pero pertenece a un nivel diferente, abstracto. El dibujo es una síntesis, una reducción intencionada, mientras el edificio es la realidad compleja, la suma caótica de acciones y referencias. El edificio puede ser leído de diferentes maneras y el dibujo sólo es una de ellas.

La práctica del dibujo da lugar a un lenguaje gráfico relacionado con la manera de pensar, con la estructura del pensamiento más que con el propio pensamiento. Este peculiar lenguaje permite también la lectura gráfica de objetos que no son dibujos. De este modo es posible *leer* los edificios, el entorno y la misma relación entre el hombre y la tierra, como una composición, compleja o simple, de líneas verticales y horizontales, de proporciones, de ritmos, de intensidades o de sombras. De este modo se han realizado particulares lecturas de la arquitectura gótica, de la clásica o de la egipcia. Esta lectura implica reconocer elementos gráficos en el entorno físico, que posiblemente no existen, y prueba que el dibujo, antes que una construcción material, es una construcción mental.

No todos los edificios, sin embargo, aceptan con la misma facilidad su lectura gráfica, e incluso, no todos permiten el mismo tipo de lectura. Esta capacidad gráfica depende del modo en que las partes del edificio se articulan, de si lo hacen en función de las condiciones de los materiales y de su adecuación a las leyes de la estática, o de si lo hacen como resultado de construcciones abstractas que prescinden de estas leyes.

La presente tesis doctoral pretende analizar la componente gráfica de los edificios, analizar los edificios como si fueran dibujos; no la reproducción gráfica del edificio sino el edificio como reproducción gráfica de sí mismo. La tesis toma el hilo de la que anteriormente hizo Aquiles González Raventós sobre "*La evolución de la fachada en el palacio renacentista italiano, 1450-1537*", en la que analizaba la concepción plana de la fachada, como proyección sobre el plano bidimensional de la pared, como *dibujo sobre la superficie de la pared*. Aunque no sea su continuación, asume de ella la consideración de la fachada como construcción gráfica, definida por las aristas y la forma de sus elementos constructivos.

El estudio de esta componente gráfica se realizará sobre las fachadas de las iglesias de Roma, realizadas o proyectadas en el periodo comprendido entre 1571, fecha de los proyectos de Vignola y Della Porta para la fachada de Il Gesù, y 1727, fecha del proyecto de Filippo Raguzzini, para la de S. Maria della Quercia. La fecha de inicio no es arbitraria ya que, por condiciones históricas peculiares, los dos proyectos de Il Gesù, han permitido señalar el inicio de la introducción de valores volumétricos en el clasicismo romano, por un lado, y el de su transformación gráfica, por otro, de importancia decisiva en la evolución de la arquitectura del siglo XVII. A partir de ellos puede verse cómo el abandono de la *ley del peso* en favor de una estructura gráfica permitió, por un lado, organizar la fachada a partir de criterios abstractos de composición, y por otro, una mayor libertad para introducir valores expresivos. El estudio se detiene antes de la fachada de S. Juan de Letrán, considerada habitualmente como el final brusco del período y la vuelta a las concepciones de la ortodoxia clásica. El final se sitúa en la fachada de S. Maria della Quercia, que coincide con el grado máximo de abstracción del período y en la que los elementos clásicos parecen haber perdido casi toda su significación. A partir de esta fecha no se producen nuevas aportaciones, que impliquen una continuidad en la evolución, sino únicamente variaciones de modelos anteriores. Si se observa como un proceso gráfico la evolución entre el Renacimiento romano, dominado por la línea de contorno, y el Rococó nor-europeo, dominado por el linealismo, el siglo XVII en Roma es un período interesante que permite ver y analizar la transición entre las dos opciones gráficas

El intervalo corresponde a un período fecundo, un período de febril actividad en el campo eclesiástico, determinado por la aparición de nuevas Órdenes religiosas y por la necesidad de dar respuesta a la nueva doctrina de la Contrarreforma. Un período en el que Roma actuó como catalizador geográfico de influencias que procedían del resto de Italia. El arte utilizó la persuasión como medio para conseguir la participación emocional de los fieles, en una experiencia mística que llevaba a fortalecer la fe y reafirmar los dogmas. La experiencia directa subjetiva por medio de la imaginación, en vez del convencimiento por el camino indirecto de la razón..

Este conjunto de iglesias ha sido ya considerado y analizado en la mayoría de los estudios realizados sobre la arquitectura barroca y grandes historiadores han escrito sobre ellas. El presente estudio no pretende aumentar el número de los ya existentes, ni es tampoco un estudio histórico que base su valor en nuevos hallazgos documentales. Esta tesis utiliza los estudios históricos que existen, o a los que se ha podido acceder, para poder realizar la lectura gráfica de este mismo conjunto y ver como afectó el tratamiento gráfico de las superficies en su resultado final. Intenta descifrar cómo se desarrolló la evolución gráfica de las fachadas de estas iglesias y cómo, a partir de su liberación de la necesidad de manifestar la adecuación con los principios de la estática y la naturaleza material

de las formas, la articulación gráfica permitió, por un lado, el tratamiento abstracto de la forma, y por otro, cargarlas de expresividad y de trascendencia.

Para el estudio de las características gráficas de estas fachadas he adoptado el argumento utilizado por Howard Hibbard en “The Early History of Sant’Andrea della Valle”, publicado en la revista *The Art Bulletin*, nº 63, 1961, en donde analiza la articulación gráfica del interior de esta iglesia en relación con la del Gesù. El argumento de análisis que utiliza Hibbard es simplemente la continuidad o no de las aristas de las pilastras sobre el entablamento. Esta continuidad no tiene sentido según la lógica de la estabilidad, que ordena los cuerpos sometidos a la ley de la gravedad, pero es aceptable según criterios gráficos, como la continuidad de líneas verticales que se cruzan con líneas horizontales. El argumento permite diferenciar la articulación tectónica, sometida a la ley del peso, de la articulación gráfica, no sometida a ella. En la primera, la composición describe, desde la lógica naturalista, cómo las cargas del edificio se transmiten al suelo; muestra cómo la columna soporta el entablamento y cómo su fuste se curva por el peso que soporta. En la segunda, los contornos de los elementos constructivos se prolongan más allá de los mismos, se independizan de ellos y asumen el valor de una línea gráfica. El argumento permite seguir la evolución de la articulación gráfica, primero en busca del efecto cromático y el claroscuro, y después utilizándola como medio de expresión trascendente.

Por último, la tesis tiene una dependencia lejana en el estudio de Wolfgang Lotz, “*La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano*”, publicado inicialmente en 1956, en el que analizaba la utilización, por parte de Rafael y de Antonio de Sangallo el Joven, del dibujo de proyección ortogonal, que sustituía las apariencias de la experiencia visual, del dibujo en perspectiva, por *las verdaderas dimensiones basadas en la razón*. La proyección ortogonal reproduce las verdaderas proporciones de los cuerpos a costa de eliminar su profundidad; su resultado son construcciones planas, en las que no se sugiere la tercera dimensión, pero que aportan una gran capacidad en el control dimensional de la forma. El análisis de los dibujos que se conservan muestran el esfuerzo de sus autores por sugerir la tercera dimensión sin abandonar el uso de la proyección ortogonal; cómo mediante los tonos y las sombras es posible dar testimonio de la tercera dimensión que la construcción geométrica ha perdido. En algunos casos es posible ver cómo el dibujo logra reproducir el edificio como una globalidad conceptual, no experimental, que suma lo visto, lo oculto e incluso lo que está detrás del observador. Un síntesis que reproduce, en los límites del dibujo, todo el edificio, una abstracción que precisa trascender la realidad de la experiencia, *aparente y cambiante*, en busca de una construcción artificial que permita reproducir los caracteres estables y *verdaderos*, de la forma. En otros casos es posible valorar el uso de la perspectiva frontal, como un medio de sintetizar los dos sistemas, como un medio, no ya de reproducir la experiencia real de la visión, sino de reproducir la *emoción* que, junto con la tercera dimensión, se perdía en la proyección ortogonal y el alejamiento de la realidad que implicaba.

Esta tesis no trata del dibujo de las fachadas de las iglesias, sino de cómo algunas fachadas han sido concebidas a partir de criterios gráficos. Los dibujos de estas fachadas, sin embargo, como herramientas que dependen de la finalidad y de la intención, permiten aclarar el proceso de generación o una determinada lectura de ellas. Los dibujos son utilizados como un medio de análisis y de lectura. No son considerados como una sustitución del edificio sino como una interpretación, la traducción en lenguaje gráfico del edificio, de acuerdo con la lectura intencionada del que dibuja. De este modo es posible utilizar tanto los dibujos del autor del edificio o de su taller, como los dibujos que sobre él se han hecho por otros autores, entendidos éstos como lecturas diferentes que amplían el conocimiento del edificio. La propia lectura que sobre esos dibujos se puede hacer es en sí una lectura parcial, que no puede prescindir de las condiciones en las que se hace.

Realizar un análisis gráfico de los edificios implica considerarlos como dibujos, considerar que pueden ser leídos como tales, más exactamente, que pueden ser redibujados al leerlos. Por otra parte, considerar el edificio como un dibujo es reconocer en él un discurso autónomo, con una intención que trasciende el resultado material, como muestra de un proceso inacabado que se desarrolla delante de nuestra vista. En esta tesis la lectura gráfica o el redibujo leído de las fachadas, se hará primero sobre el propio edificio y después sobre los dibujos que se conservan de él: los de su arquitecto, si es posible, y los dibujados tras él, en el periodo de estudio. De los primeros podrán deducirse las intenciones, de los últimos la manera como estas fachadas han sido interpretadas después. El dibujo depende de la intención tanto como del objeto dibujado, por tanto, modifica la realidad que dibuja, interpretándola. La intención de esta lectura gráfica es descubrir y analizar los valores trascendentes de estas construcciones. Valores que afectan a lo no representable, como la lectura afecta a lo que aun no se ha escrito, porque, entendida de esta manera, la historia se escribe en el mismo acto de la lectura.

A este respecto es conocida, por ejemplo, la relación existente entre los dibujos que Alvar Aalto hizo del paisaje italiano con lo que sería su posterior arquitectura. En el dibujo del paisaje, Aalto aislaba los rasgos que a él le impresionaban, los mismos con los que luego trazaría sus proyectos. Cuando dibujaba lo que veía, seleccionaba y se dibujaba a sí mismo. Una relación similar se ha detectado en dibujos de Le Corbusier, entre los apuntes del natural, que se conservan en sus blocs de notas, y los que corresponden a proyectos posteriores (Iain Fraser y Rod Henmi, *Envisioning Architecture. An Analysis of Drawing*, p. 1-21).

Ver los edificios, en este caso las fachadas, como si fueran dibujos implica renunciar a la visión global en favor de una parcial, intencionada (tal como es un dibujo). Volver a estudiarlos a partir de dibujos que ni son de su autor ni de su taller, implica también hacerlo a partir de otras visiones parciales, intencionadas o condicionadas. Este doble distanciamiento, o esta abstracción al cuadrado, del objeto real puede permitir tratar con conceptos tan poco reales y científicos como

la *transcendencia* o el *misticismo*, sin pensar en lo absurdo de su operatividad o de su efectividad práctica, en una época en la que nada tiene valor si no demuestra sus resultados de modo objetivo.

La propia tesis está realizada como si se tratara de un dibujo, tomando intencionadamente los datos de la historia, con el fin de comprender, de volver a leer. Esto anula el valor absoluto de los resultados y admite en cambio las lecturas diferentes que se han hecho o se puedan hacer. No interesa tanto *la verdad* como la lógica de la lectura que se haga, dado que lo que en el fondo importa es la posible utilización de estos resultados en otros ámbitos ajenos.

Los resultados no aspiran, por tanto, al rango de universales ya que la selección de los datos de estudio es, en cierto modo, tendenciosa: se utilizan determinados datos, fuentes y observaciones, en cuanto permiten enunciar una teoría aplicable al grafismo, el análisis de unos fenómenos y la deducción de unas causas. Toda selección implica un criterio de selección, excepto que la selección sea aleatoria. En este estudio se han elegido los casos singulares que mejor representan el objeto de estudio. Como dice Panofsky, en *El Significado en las Artes Visuales* (ed. Infinito, p. 18) tanto *el observador de un hecho natural como el que examina un documento, no sólo están reducidos a los límites de su margen de visión y el material disponible, sino que al dirigir su atención a determinados objetos obedecen, a sabiendas o no, a un principio de preselección, dictado por una teoría en el caso del hombre de ciencia y por una concepción histórica general en el caso del humanista. Si es cierto que no hay nada en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos, también lo es que hay mucho en los sentidos que no pasa nunca al intelecto. Sobre nosotros ejerce influencia principalmente aquello que permitimos que la ejerza.*

En este punto quisiera recordar un texto de Esteban Villegas, de *República del Desengaño*, Sevilla, 1651, que publica Paloma Díaz-Mas en el inicio de *El Sueño de Venecia*, 1992, ed. Anagrama:

Vi entonces aparecer ante mis ojos una Doncella de peregrina hermosura, aunque ciega. Guiábala un Viejo venerable, el cual en su mano izquierda portaba un cedazo. Apenas hubieron llegado a la ribera del río de la Historia, cuando la Doncella se inclinó muy graciosamente y a tientas comenzó a tomar grandes puñados de las arenas de oro que allí había, y a echarlas en el cedazo con mucha diligencia; y el Viejo cernía aquella arena como quien ahecha. Mas como el oro era menudo y la criba gruesa, íbasele el oro por el cedazo al río y tornaba a perderse en las aguas, mientras que él se quedaba sólo con los gruesos guijarros que entre la arena había, los cuales guardaron en su zurrón como cosa de mucha estima.

*Demandé al Desengaño, mi guía, cuál era el enigma de aquella vista, y él me respondió con muy gentil y grave continente:
-Has de saber que esta Doncella, tan hermosa como desdichada, es la Verdad; a la cual los dioses, allende la crueldad de hacerla ciega, diéronla otra grave pena,*

y es la de no ser nunca creída; testigo de lo cual es aquella profetisa Casandra, que cuanto mayor verdad profetizaba menos era creída por los de Troya. Mas porque no se despeñase ni desapareciese del todo del mundo, otorgaron los dioses a la Verdad ese viejo como destrón, el cual es el Error, que nunca se separa un punto de ella y siempre la guía. El cedazo que lleva es la humana Memoria, que, como criba que es, retiene lo grueso y deja escapar lo sutil.

Posteriormente Díaz-Mas aclaró que el texto es apócrifo pero, sea o no cierto, el texto dibuja adecuadamente el proceso mediante el que hacemos uso de la historia. Como se explica, la memoria retiene antes lo grueso que lo sutil pero, por otra parte, existen diferentes tipos de cedazo y diferentes maneras de usarlos, en función de lo que se quiere retener. Es conveniente cambiar de cedazo para obtener nuevas lecturas que completen las anteriores. El resultado dependerá del tipo de cedazo utilizado y éste relativizará inevitablemente los resultados que se obtengan a partir de él.

El estudio de la arquitectura de esta época se ha hecho, la mayoría de las veces, a partir de sus arquitectos, lo que dificulta entender la importancia relativa de las innovaciones y la de sus posibles influencias, y deja fuera del estudio edificios de arquitectos desconocidos o poco relevantes. Dado que el objetivo de la tesis es la evolución de la concepción gráfica de las fachadas, es necesario analizarlas en función del momento en que se hicieron, más que en función de quién las hizo. Aunque es inevitable que aparezca en el estudio, el interés no es tanto la peculiar concepción gráfica de cada arquitecto, como la importancia relativa de cada caso, dentro de la evolución general. De este modo, es posible que fachadas de reconocido valor arquitectónico no aparezcan en el estudio, si no constituyen un avance en el desarrollo de esta transformación gráfica, y que fachadas excluidas habitualmente de los estudios, aparezcan por el valor gráfico que en esta evolución tienen o pudieron haber tenido.

En esta tesis se sustituirá la exposición tradicional de las obras agrupadas por arquitectos, por una exposición de las obras ordenadas cronológicamente. De este modo es posible valorar el edificio en sí, situarlo en su contexto temporal, y entender mejor las influencias relativas. Las obras se agruparán, en cambio, a partir de un análisis previo, por líneas temáticas, permitiendo el estudio de la evolución de un determinado componente gráfico. Dada la abundancia de las fachadas construidas o proyectadas en este período y los criterios del estudio, éste empezará seleccionando las fachadas del período previsto, descartando aquellas de las que se desconoce la fecha de su construcción o proyecto. El grupo resultante se intentará dividir según el grado de articulación gráfica, con el fin de poder establecer líneas homogéneas de evolución. El estudio partirá del análisis de los dos proyectos del Gesù, con el fin de poder deducir la importancia de sus diferencias, en cuanto a sus posteriores repercusiones.

Dado que la lectura de estos casos se plantea como un dibujo, el estudio utilizará principalmente dibujos, entendiendo que éste es un medio óptimo para observar

más adentro del edificio y el medio más adecuado para *trascender* la realidad de las apariencias. Sólo la selección inicial se realizará a partir de la *vista* del aspecto real. En cada caso, el análisis se iniciará con la observación directa de la fachada construida y el estudio de los documentos que se han podido consultar, y continuará con los dibujos que se conservan, autógrafos, del taller o posteriores. Conviene acompañar la lectura de la parte inicial con la imagen que se aporta en el volumen de *Catálogo* y, en según qué casos, de la consulta de su situación en el plano de Roma de Giovan Battista Nolli.

De cada una de las fachadas que se consideran en el estudio se aporta, en el *Catálogo*, una ficha con la imagen fotográfica y el resumen de sus datos de clasificación: el año, el nombre del arquitecto, la localización urbana actual y su situación en el plano de Giovan Battista Nolli, de 1748. Cuando sea posible se utilizarán los dibujos originales o copias que otros autores hayan hecho de los mismos. Se considerarán también los diferentes grabados que sobre los edificios de Roma se publicaron en el siglo XVII y XVIII, como aportaciones que pueden enriquecer la lectura de las fachadas.

El análisis que se realizará en esta tesis sobre las fachadas recurre al uso de algunos conceptos que, pese a su objetividad, son matizados con una intención determinada. Para aclarar cómo van a usarse estos conceptos y cuál es el valor que aquí se les va a dar, se analizarán previamente como *criterios iniciales*. Por otra parte, ya que la articulación gráfica y trascendente no son invenciones de la época en la que se centra el estudio y dado que se pretenden relacionar los procesos gráficos de la época de estudio con los producidos en la época inmediata anterior, se hará una descripción sucinta de estos procesos en *antecedentes*.

En cada caso, el análisis se iniciará con la observación directa de la fachada construida y de los documentos que se han podido consultar. El análisis continuará con los dibujos que se conservan, autógrafos, del taller o posteriores. Convendría acompañar la lectura de la parte inicial con la imagen que se aporta en el volumen de *Catálogo* y, en según qué casos, de la consulta de su situación en el plano de Roma de Giovan Battista Nolli.

CRITERIOS INICIALES

El dibujo podría ser definido como una construcción abstracta de líneas. A nivel gráfico, sin embargo, interesa distinguir entre la línea continua que delimita el contorno de las figuras y el trazo discontinuo que explica la incidencia de la luz sobre los objetos e incluso el trazo intenso que da expresión. En definitiva es distinguir entre el dibujo como resultado de una descripción racional, intuitiva o trascendente. La primera implica una selección, el descubrimiento del orden implícito de las cosas, que partiendo de lo absoluto intenta llegar a lo particular. Se relaciona con el orden clásico y el equilibrio. La vía intuitiva realiza una aproximación gradual aditiva, no considera la existencia de un orden implícito, de lo particular intenta llegar a lo absoluto y el resultado es imprevisible. Se relaciona con lo pintoresco y el romanticismo. La vía trascendente no pretende describir lo que se ve, sino una proyección del orden interior en el exterior. De la reducción intenta llegar a la globalidad. Lo representado muestra los valores internos por encima de los externos.

Dado que aquí se va a proceder a una lectura gráfica de los edificios, es necesario dar valor al vocabulario y a los conceptos que se van a utilizar en la lectura. Valoración que ha de afectar a los conceptos de línea y color, como resultado de su concepción racional, intuitiva o trascendente.

Dibujo como distanciamiento

Las definiciones generales difícilmente soportan la prueba de los casos particulares. Y en todo caso, difícilmente superan la prueba del tiempo¹. Este tipo de definiciones siempre están cargadas de intención y eso las hace utilizables en un determinado contexto y justifica que inevitablemente se hayan de ir

¹ La propia definición del dibujo ha ido variando a lo largo del tiempo: para Leon Battista Alberti, en 1435, el dibujo es *aquello que delinea el contorno en la pintura (Sarà circunscrizione quella che descriva l'attorniare dell'orlo nella pittura; (De pittura, 1435, Libro II, según aparece en la edición a cargo de Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza & Figli Spa, 1975, p. 52) mientras que para Giorgio Vasari, en 1550, "no es otra cosa que una aparente expresión y materialización del concepto que está dentro del ánimo del artista y del que provoca en quienes lo contemplan" (Le vite de' più celebri Pittori, Scultori et Architettori, Florencia, 1568; en la edición tr. en castellano por Juan B. Righini y Ernesto Bonasso, Buenos aires, El Ateneo, 1945, La pintura, cap. I, p. 55); para Louis Vitet, académico del siglo XIX, "el dibujo es pensamiento, concepción, sentimiento y carácter...el dibujo es el arte entero" (De l'enseignement des arts du dessin, Revue de deux mondes, 1864; citado en Pedro L. Gallego Fernández en *La razón de lo sensible. A propósito del problema de la enseñanza del dibujo y el decreto francés del 13 de noviembre de 1863*, ponencia del II Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica, realizado en San Lorenzo del Escorial en 1988). Actualmente, para la Real academia española, dibujo es una "representación gráfica en que la imagen se traza de modo más o menos completo, sobre una superficie que constituye el fondo".*

corrigiendo de acuerdo al cambio de actitud a que da lugar el paso del tiempo. El dibujo, como herramienta, es versátil, se adapta al medio para el que se utiliza y de él adquiere sus características particulares. Cualquier aproximación al dibujo hace necesaria una adjetivación y hemos de hablar de dibujo de arquitecto, de pintor o de carpintero. Pero dentro de cada actividad el tipo de dibujo tampoco es único: para el arquitecto, por ejemplo, es diferente el dibujo con el que elabora la fase inicial del proyecto, que el que utiliza para concretar la solución definitiva, y es diferente el que utiliza en el levantamiento de los planos de un edificio construido del que utiliza para explicar su propio proyecto una vez terminado éste. Lo que diferencia a todos estos dibujos es su finalidad y esto es lo que dificulta una definición universal.

A pesar de esta dificultad parece fácil reconocer un dibujo al verlo, y diferenciarlo de una pintura, que también es un medio que se plasma sobre dos dimensiones. La diferencia entre dibujo y pintura parece clara si se otorga al dibujo el cometido tradicional de estructura, de conjunto de líneas que ordenan el trabajo posterior de la pintura, y a ésta el de la adición de pigmento y superficies de color sobre esa estructura. Sin embargo, a partir del momento en el que el dibujo empieza a adquirir valor autónomo y se le atribuye una calidad propia, como producto acabado, y la pintura tiende a la esquematización, la separación de contenidos no es tan clara. El dibujo puede abandonar la finalidad instrumental, al servicio de otra actividad, y asumir un fin propio independiente como obra acabada y con valor propio, mientras la pintura puede renunciar a la búsqueda de la ilusión espacial en favor de las composiciones planas, y optar por las construcciones geométricas y el empleo de grafismos próximos a la escritura.

En esta situación resulta inútil aclarar qué diferencia realmente los dos conceptos, o de otro modo, qué caracteriza particularmente al dibujo. Tal como analiza Alexandre Cirici, la diferencia entre pintura y dibujo se halla en su diferente intencionalidad, ya que mientras *la pintura tiende a la comunicación directa* y concreta, a través de los sentidos, con un impacto biológico, *el dibujo tiende a la comunicación indirecta*, mediante el concepto. La pintura actúa por sí misma, contiene el significado de su propio mensaje y permite una lectura a partir de sensaciones. El dibujo, en cambio, contiene un mensaje indirecto que necesita la referencia a un código, no actúa tanto como objeto y se acerca a la naturaleza de la palabra². El dibujo es siempre una situación intermedia, de conceptualización y *alejamiento* de la realidad concreta, siempre implica un distanciamiento del objeto referenciado. La pintura puede también compartir estas características pero, a diferencia de la pintura, el dibujo sustituye al objeto pero no es un objeto. Esta situación, en cierto modo confusa, debe ser aclarada.

La pintura, evidentemente, puede hacer referencia a un objeto situado fuera de ella, del que la pintura es representación, pero estos datos exteriores son utilizados

² Alexandre Cirici, "Entre l'escriptura i la pintura", 1976, en el catálogo de la exposición del XV Premi Internacional de Dibuix Joan Miró.

para la creación de una obra que siempre puede ser juzgada por sus valores plásticos propios, independientemente de su relación con el objeto referenciado. La pintura crea un objeto nuevo a partir de la referencia a otro existente en el mundo real, pero una vez creado, este objeto es independiente y no precisa valorarse en relación a lo representado. El dibujo no sólo no puede prescindir de esa relación sino que esa relación es el medio del que se sirve para cumplir su objetivo. Cada pintura es portadora de su propio lenguaje y de los medios para descifrarlo. El dibujo, en cambio, aunque puede ser portador de lenguajes propios, requiere que estos hagan referencia a algún lenguaje conocido. Un ejemplo evidente es el de los planos arquitectónicos, cuyo entendimiento precisa conocer el significado de los códigos y su sintaxis. En cambio, en pintura, una persona puede no entender, por ejemplo, un cuadro de Jackson Pollock y puede que haya de recurrir a la consulta de escritos sobre el expresionismo abstracto, el *action painting*, el *dripping*, el surrealismo, la técnica automática, el *jazz*, y algo de mística zen y de espontaneidad gestual, pero si por fin lo entiende no será por que haya encontrado en la literatura los códigos para descifrarlo, sino porque a partir de esas lecturas ha sido capaz de descifrar los elementos que desde un principio estaban ya en el cuadro. El impacto biológico de la pintura no habrá cambiado con la lectura, pero ahora esta persona estará en mejores condiciones para asimilarla e interpretarla. La lectura habrá satisfecho la necesidad que el observador siente de identificar un significado para cada significante. El dibujo, en cambio, habla siempre de algo que está fuera de él. El dibujo, por ejemplo, de la planta del pabellón alemán en Barcelona, de Mies van der Rohe, podría ser interpretado por sus valores plásticos, pero su valor real deriva de la estructura del espacio que sugiere, del juego de perspectivas y de los recorridos. Todo esto no está en el dibujo, es el conocimiento del observador el que aporta los códigos de lectura que le permiten ver lo que no hay en el dibujo, en realidad.

En muchas ocasiones se ha señalado que el dibujo, a diferencia de la pintura, implica siempre un distanciamiento respecto del objeto referenciado, distanciamiento que es más acusado en el campo de la arquitectura, ya que en ésta no existe el paso directo del dibujo a su construcción: entre ambos hay un margen importante de tiempo y, sobre todo, un cambio del sujeto de la acción, ya que el ejecutor es una persona diferente del autor del dibujo. Es un caso parecido, y repetidamente aludido, al de la composición de una pieza orquestal o de una obra de teatro respecto de su ejecución. Todo dibujo implica un distanciamiento porque siempre actúa de modo indirecto, realizando siempre una lectura selectiva y parcial del objeto referenciado, diferente y alejada de la percepción global que tenemos del mismo. El dibujo es un medio intermedio hacia el objetivo final que es la construcción. Existe sin embargo una contradicción en este planteamiento ya que, si bien toda obra de arte es producto de la reacción que se produce entre el hombre y su exterior, y por tanto resulta del contacto, el resultado busca sin embargo la distancia. El fin de la obra de arte no es disolverse en una comunión con el exterior, sino cristalizar en un nivel intermedio, situado entre el autor y el exterior, que es la producción artística, plasmada en un determinado medio. La obra de arte no pertenece al exterior original sino a uno artificial construido por el

artista y que conocemos como arte³. El dibujo, en cambio, entendido como herramienta, tiene como finalidad intervenir en el exterior y construirlo. *En la pintura la distancia es el fin, mientras que en el dibujo la distancia es el medio*. La misma necesidad que tiene el dibujo de utilizar un lenguaje conocido deriva de su intención por conectar con el exterior. Excepto en los casos en los que el dibujo se utiliza como medio de expresión autónomo, su destino no es él mismo sino el exterior concreto al que se destina, ya sea una edificio o un cuadro.

En palabras de Bertolt Brecht, *el arte logra el privilegio de construir su mundo propio, que no coincide necesariamente con el otro*⁴. En el ámbito del teatro, es posible que el espectador llegue a confundir la ficción con la realidad y, mediante un proceso de sugestión, a identificarse con el actor y el personaje y los sucesos del escenario, identificación que conduce a una reacción pasiva ante los hechos representados. La propuesta de Brecht, para modificar la reacción pasiva del espectador, consiste en provocar el distanciamiento entre el espectador y el actor, que permita una actitud crítica frente a los hechos representados y active su capacidad de reacción frente al mundo. Para ello utiliza técnicas del teatro chino y japonés, anula la sorpresa del espectador contándole previamente el argumento, presenta la obra en una serie de cuadros históricos aislados, se sirve de la canción y la música y convierte al actor en juez del personaje que representa. Con estas acciones Brecht muestra que lo representado no es la realidad sino que habla de la realidad en la que vive el espectador. Brecht no pretende construir una segunda realidad que sustituya engañosamente a la primera, sino utilizar la representación para conocer el mundo real y poder actuar sobre él. Sitúa, por tanto, la obra de teatro en una categoría similar a la del dibujo. En el caso de Brecht, el distanciamiento es utilizado como un medio para conseguir el contacto, que el arte por sus propios medios evita, en otras palabras, utiliza el teatro como una herramienta.

Esta búsqueda de la distancia entre la obra de arte y la realidad exterior es lo que Wilhelm Worringer llama *el ansia de enajenarse del propio yo*, que constituye la esencia última y más profunda de toda vivencia estética⁵. Según Worringer, este distanciamiento es común a toda producción artística pero en grados de intensidad diferente. La voluntad de distanciamiento es menor en las producciones que tienden al naturalismo, que implican un acercamiento a lo orgánico y vitalmente verdadero, y es *incomparablemente más intensa y consecuente* en las que tienden

³ Este distanciamiento corresponde con el concepto de alineación de Hegel. La alineación surge del roce del sujeto con la realidad objetiva y se repite con cada nuevo roce de esta especie. Según Arnold Hauser hay alineación desde que cesa el estado natural y empieza el estado cultural, aunque aparece conscientemente, por primera vez, con la crisis del Renacimiento; Arnold Hauser, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 121-124, T.O. *Der manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst*, Munich, 1964.

⁴ Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aire , Nueva Visión, 1970, pp. 149-155.

⁵ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 37 y 38; T.O. *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, R.. Piper & Co. Verlag, 1908.

a la abstracción, que hallan la belleza en lo inorgánico y conducen a soluciones que o bien evitan el parecido natural y la representación de un caso concreto, o bien son decididamente ajenas a él. De este modo, el naturalismo y la abstracción son las dos situaciones extremas a que da lugar el diferente grado de distanciamiento. Constituyen, además, los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, de modo que toda *la historia del arte no es sino un constante encuentro entre estas dos tendencias*⁶: el naturalismo condicionado por la confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, y la abstracción condicionada por la inquietud interior del hombre ante estos fenómenos y la voluntad de introducir orden en el caos natural. Según Worringer, la abstracción pretende separar los objetos del mundo exterior de su nexos natural, de la infinita mutación a la que están sujetos, de la arbitrariedad y volverlos necesarios, inmutables y próximos a su valor absoluto⁷.

En la producción artística la abstracción es el resultado al que conduce la necesidad extrema de distanciamiento, como mecanismo de defensa ante la excesiva arbitrariedad e inestabilidad exterior, mientras que en el dibujo como herramienta, la abstracción es el medio mediante el cual se consigue el distanciamiento necesario para descifrar la complejidad exterior y poder actuar en ella, un mecanismo, por tanto, para la acción. En el primer caso la abstracción hace referencia al resultado mientras que en el segundo hace referencia al proceso. En la producción artística la abstracción es una necesidad estética, mientras que en el dibujo es una necesidad operativa. En todo caso, la abstracción es el mecanismo del que la mente humana se sirve para superar la complejidad no deseada del entorno. Frente a la naturaleza, que implica inseguridad y desorden, la abstracción permite construir una estructura ordenada y previsible.

Línea y color, razón e intuición

Desde los orígenes del arte la habilidad en controlar la representación de figuras mediante su contorno ha sido un tema de interés prioritario⁸. El interés por la línea de contorno está presente ya en el arte egipcio y en el griego. Los mismos orígenes del dibujo son atribuidos por Plinio el Viejo a esta línea de contorno, mediante la historia de Diboutades trazando el perfil de la sombra del rostro de su amante, que una lámpara proyecta sobre la pared⁹. En el siglo IV a. C., cuando los

⁶ 11 . Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza...cit.*, p. 57.

⁷ 12 . Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza...cit.*, p. 31.

⁸ Sigfried Giedion, *El eterno presente: Los comienzos de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 177-178; T.O.: *The Eternal Present - The Beginnings of Art - A Contribution on Constancy and Change*, Carola Giedion-Welcker.

⁹ Plinio el Viejo, "Historia Natural", vol. XXXV, para 151. H. Jex-Blake, "The Pliny's Chapters on the History of Art", 1896. La historia fue adaptada por los pintores del siglo XVIII y XIX como el origen del dibujo, cuando realmente era el del modelado: el padre de Diboutades, un ceramista de Skyon, llenó después el contorno de la cabeza con arcilla para hacer un relieve.

grandes pintores griegos se plantean el problema de sugerir la forma mediante relaciones cromáticas, el dibujo de contornos pierde el protagonismo en la representación y a partir de este momento sólo se aplica en las cerámicas de tipo más arcaico. Este dualismo entre el dibujo de contorno y la modulación mediante el empleo del color constituye el motivo del enfrentamiento, en el siglo XVI, entre los pintores florentinos, partidarios del *linealismo* y el de los venecianos, partidarios del *tonalismo*. Para los primeros el dibujo es un elemento imprescindible y de la mayor importancia, de acuerdo con lo expresado en los textos teóricos de Piero della Francesca, Alberti o Vasari, mientras los segundos prescindían del dibujo y construyen directamente con el color, aplicando el color directamente, tal como la realidad lo muestra, sin dibujar ni sombrear previamente las figuras. Según los primeros la forma artística hace visible una idea abstracta previa, que el artista tiene sobre la obra, mientras para los segundos ninguna norma puede prevalecer sobre la experiencia de la visión.

La discusión, de algún modo, puede relacionarse con la que se plantea doscientos años después entre la poética de lo sublime y la de lo pintoresco¹⁰. La categoría de lo sublime fue teorizada por Edmund Burke, en el libro *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*¹¹, que se publicó en 1757. La de lo pintoresco lo fue por el pintor inglés Alexander Cozens que, a partir de 1746, escribe diversos tratados que resumen una serie de preceptos técnicos y estéticos de particular interés posteriormente para el arte moderno, ya que establecen un manifiesto de la pintura a manchas, apreciado más tarde por los pintores románticos e impresionistas¹². Las dos poéticas dan lugar a formas distintas de representación: la pintoresca trabaja con manchas de color, en tonalidades cálidas y luminosas, de modo rápido e impreciso, la forma no responde a un esquema geométrico como el de la perspectiva clásica y busca la variedad, las sensaciones visuales y el detalle característico; mientras que la sublime utiliza el dibujo de línea, los gestos expresivos, renuncia al aspecto físico del color y enmarca las figuras dentro de un invisible esquema geométrico. Los partidarios de lo pintoresco se interesan por el paisaje y su referencia histórica es la pintura holandesa, mientras que los partidarios de lo sublime, precursores del romanticismo y anteriores al Neoclasicismo, tienen como referencia a Miguel Ángel.

¹⁰ El paralelismo debe entenderse con las reservas oportunas y sólo en el ámbito de este estudio. La poética de lo sublime comporta una componente empirista y trascendental que, por el momento, no parece oportuno atribuir al primer Renacimiento de Alberti o Piero della Francesca. Sobre este tema utilicé el estudio de Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del seiscientos*, Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1989, p. 18; T.O. *Stagioni e ragioni dell'estetica del Settecento*, Milán, V. Mursia, 1967.

¹¹ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, publicado en "Colección de Arquitectura" por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, la Galería-Librería Yerba de Murcia, la Conserjería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia y la Dirección General de Arquitectura del MOPU, 1985; T.O. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

¹² José Luis Morales Marín, "Barroco y Rococó", 1986, ed. Planeta, p. 403.

La diferencia entre las dos oposiciones, sin embargo, no es sobre si ha de haber o no dibujo, sino sobre dos maneras de afrontar la construcción del cuadro: si a partir de la experiencia directa con el objeto o a partir de un juicio sobre el mismo. La construcción mediante manchas o relaciones de color comporta el rechazo de cualquier norma establecida que se anteponga a la experiencia directa, mientras que el dibujo, al menos el de línea, implica una idea previa, la construcción geométrica y la proporción. Ante el problema de representar el modelo natural, o imaginario, el dibujo permite trabajar mediante abstracciones, con las que es posible descomponer la complejidad del modelo en simplificaciones selectivas, sucesivas y superpuestas, y de esta manera crear un proceso de conocimiento y análisis efectivo. El trabajo con manchas de color, en cambio, permite una aproximación gradual de carácter intuitivo, que, sin pasar por un proceso de abstracción intermedio, que implique juicios anticipados o selecciones erróneas, conduce a una identificación progresiva y real con el objeto. Resulta de la observación del modelo como conjunto complejo, inabordable por la razón en su totalidad y ajeno a cualquier tipo de regularidad. Este proceso no niega el pensamiento, sino que afirma la prioridad de la experiencia; no ve a partir de la idea preconcebida, sino que reflexiona sobre lo que ve.

Esta oposición, que conduce a una construcción mediatizada por el dibujo o a una construcción directa mediante manchas de color, se refleja también, dentro del propio dibujo, entre el dibujo de línea y el dibujo de trazo: el primero identificado con el dibujo de escultor y de arquitecto y el segundo con el dibujo de pintor; el dibujo de línea como resultado de un interés hacia lo permanente, la forma, el contorno, la geometría., y el dibujo de trazo, en cambio, de un interés por lo instantáneo, la impresión, el carácter particular¹³.

La línea es el trazo continuo que, en la representación, delimita el contorno de las cosas. Es una abstracción, ya que no existe en la naturaleza, sino sólo como noción intelectual de la realidad. El uso de la línea parte de una abstracción mental de la realidad, transforma el dato empírico en hecho intelectual. La línea condensa en el contorno la esencia del objeto, es su representación sintética. Es el resultado de un análisis. Es un dato objetivo de la realidad que conduce, durante el Renacimiento, a la construcción de la perspectiva geométrica, de connotaciones científicas y a una representación plana.

¹³ Ya Vasari establece esta clasificación entre los tipos de dibujo al diferenciar entre bosquejos “*los dibujos hechos en forma rápida y con trazos apenas marcados sobre el papel*” (o esbozos, *los en forma de mancha, apenas trazadas las líneas*), y los que llama perfiles, contornos o lineamientos, los dibujos “*que contienen las líneas principales trazadas en todo su contorno*”: los perfiles son utilizados tanto por arquitectos como por escultores y pintores, aunque son primordiales para los primeros, y los esbozos utilizados principalmente por los pintores, mediante sanguina, carbón, pluma, veladuras y pincel, constituyendo una forma de trabajar “*más pictórica y (que) destaca más el orden de los colores*”; Giorgio Vasari, *Las vidas... cit.*, La pintura, cap. I y II, p. 56 y 58.

El trazo discontinuo, en cambio, es ambiguo, rápido, impulsivo y subjetivo, capaz de captar lo particular y lo temporal, menos racional y más intuitivo. Implica duda y tanteo, y la resistencia a describir una línea continua, *una línea dura, cruel, despótica, inmóvil que cierra una figura como una camisa de fuerza*¹⁴ e incapaz de recoger la complejidad variable de la experiencia del modelo. El trazo es el resultado de una síntesis y de una interpretación personal, cada trazo está cargado de significado. El trazo discontinuo asume, en el dibujo, las características de la mancha en la construcción tonal. El dibujo de trazo parte de un interés por lo variable de los objetos y de una falta de interés por el valor inmutable de su forma geométrica, de los mismos principios de los que parte la construcción tonal.

Pero esta misma oposición, entre construcción mediante dibujo o color, se traduce también en el mismo color, entre el propio color como concepto, plano y descriptivo, y la modulación tonal, imprecisa, variable y sugerente. El color, como tal, es la *calidad de los fenómenos visuales que depende de la impresión que produce en el ojo la luz al incidir sobre los objetos*, es inestable, fugaz y está sujeto a cambios constantes. No utiliza conceptos sino sensaciones, impresiones, pero, sin embargo, puede ser portador de conceptos y significados. El uso que, en gran parte, se hace del color en el Renacimiento atribuye contenidos conceptuales al color: según la descripción de Paolo Lomazzo, entre otras cosas, el amarillo significa nobleza, el blanco inocencia, el rojo osadía, el azul ultramar alegría, el negro tristeza, el verde esperanza...¹⁵. Por otra parte, el uso que Alberti recomienda de los colores, busca el contraste de matices y tonos *en forma tal que los tonos suaves sean siempre contiguos a los oscuros*¹⁶, que implica, por un lado, que el color ha de reforzar la delimitación de los contornos y, por otra, una modificación de los colores reales similar a la realizada, sobre la forma, al aplicar las reglas de la composición y las proporciones.

En una posición contraria se sitúa la técnica de la pintura a manchas utilizada por Giorgione, que consiste en construir a partir de lo ya construido, *con cada nota de color o cada pincelada, amortiguando una nota cálida con una fría, subiendo o rebajando los tonos, tejiendo un contexto tan trabado que, por ejemplo, un rojo puede verse equilibrado por un verde de la parte opuesta del cuadro. Sólo cuando este tejido alcance una perfecta unidad de superficie, casi una simultaneidad de todas las notas, y al mismo tiempo haga sentir qué profundidad de tiempo y de*

¹⁴ La frase es de Baudelaire y manifiesta el rechazo de los románticos por el dibujo de línea; según cita Leonello Venturi en *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 254; T.O.: *Storia della critica d'arte*, Florencia, Edizioni U, 1948,

¹⁵ Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, citado por Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 325-327.

¹⁶ Según cita Michael Baxandall en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p.112; T.O.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Londres-Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1972,

*espacio se oculta detrás de la unidad de la imagen, sólo entonces puede decirse que está completa esta experiencia de la realidad que se lleva a cabo pintando*¹⁷.

El dibujo de línea y la utilización del color plano responden a la voluntad de abstracción, y el dibujo de trazo y la utilización de tonos de color responden a la voluntad de identificación naturalista. La dicotomía entre dibujo y color, línea y tono, planteada en los tratados renacentistas, que divide la ejecución de la pintura en dos etapas consecutivas y dependientes, es una estructura planteada a partir de un enfoque racional y lógico, que se basa en la primacía del dibujo y en la que el color asume valores asignados tradicionalmente al dibujo.

La oposición no se establece realmente entre dibujo y color, línea y trazo, o color plano y tono, como resultado de la aceptación o no de la existencia de un proyecto o una idea previa que determine la forma final. La diferencia reside en que los partidarios del color, del trazo o del tono, ante la visión de la complejidad orgánica de la realidad, descubren la belleza en lo que aquella tiene de irregular, variable e incontrolable, lo que en definitiva se escapa del orden y sólo puede ser captado mediante actos que no conlleven una dirección determinada y que constantemente estén dispuestos al cambio. No niegan el proyecto previo sino que afirman que la ejecución sólo puede garantizar el resultado deseado si se realiza directamente, variando el carácter y la intensidad a la vista de la suma total y permitiendo la introducción de actos de carácter instintivo e intuitivo. Los partidarios de la línea, ante la misma complejidad natural, descubren la belleza en el orden que, pese a todo, se trasluce en ella, en la regularidad, en lo constante, en lo que hace referencia a un ideal que, aunque referido al mundo natural, no existe como caso concreto en la experiencia de la realidad, aunque se advierte en cada uno de los casos. Ven la belleza en la perfección a la que señalan los modelos imperfectos del mundo natural, y es una belleza a la que se puede dar forma y a la que se puede acceder a partir del estudio de los casos particulares, de su análisis y de la síntesis de las perfecciones parciales que se deducen.

Es en realidad la oposición entre las ideas de orden y variedad, unidad y articulación, igualdad y diferencia, equilibrio y movimiento, mito y naturaleza, lógica y experiencia, o *razón e intuición*. Pares de elementos que, como opuestos, se complementan y refuerzan mutuamente. De modo que, en un ámbito superior, cualquier posición halla el equilibrio entre la necesidad de orden y el rechazo del mismo, la misma situación que se establece entre comunidad e individuo o la se produce entre la necesidad de racionalizar nuestro conocimiento del mundo y la certeza de que, pese a todo, la experiencia real demuestra lo erróneo de los principios. La oposición entre orden y variedad es el reflejo de la relación entre hombre y naturaleza, del hombre aislado y enfrentado al caos natural que se opone a su propia individualidad, que busca el orden como medio de defensa y

¹⁷ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco*, Madrid, Akal, 1987, p. 117 y 118; T. O. *Storia dell'arte italiana*, Florencia, Sansoni Editore, Nuova S.p.A, 1976.

orientación, y del hombre integrado en el ambiente natural del que forma parte, con el que se identifica y que utiliza como modelo de conducta.

Variedad y color

El ambiente construido por el hombre es básicamente geométrico frente al mundo natural, en el que predomina el azar y el caos, y es precisamente porque las formas geométricas raramente existen en la naturaleza por lo que el hombre las elige para introducir orden en el caos y diferenciarse de la casual mezcolanza de la naturaleza. Como dice Gombrich, *tan profundamente arraigada está nuestra tendencia a contemplar el orden como marca de una mente ordenante, que reaccionamos instintivamente con admiración cada vez que percibimos regularidad en el mundo natural*¹⁸. Pero por otra parte, el hombre siente satisfacción ante la variedad y lo irregular. Esta variedad, alabada ya por los antiguos, es recomendada por Alberti¹⁹ y es, según Alexander Cozens, el valor buscado por los artistas, el que da sentido a la naturaleza y a la vida²⁰. Variedad, no como gratuito aspecto decorativo, desprovisto de significado, sino como propia esencia de la naturaleza, lo que la razón no puede llegar a construir sino es como mimesis, y portadora de complejos significados que la razón no puede analizar. En unos casos la variedad es el recurso empleado para evitar el aburrimiento, en otros, sin embargo, es la raíz profunda a partir de la que se construye la obra, construyendo sobre la marcha, a partir de lo construido, mediante la intuición y el sentimiento.

El orden es la respuesta a la necesidad de orientación que el hombre tiene dentro de un caos que con controla. Se obtiene mediante la abstracción, la búsqueda de

¹⁸ E. H. Gombrich, *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p.29; T.O. *The Sense of Order, a study in the psychology of decorative arts*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1979; y, sobre el mismo tema, el resto de la introducción.

¹⁹ *"Quello che prima dà voluttà nella storia viene dalla copia e varietà delle cose..., così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace... E interviene, dove chi guarda soprasta rimirando tutte le cose, ivi la copia del pittore acquisti molta grazia... Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia... Ma in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, e in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili"* ("Lo primero que deleita en una historia es la abundancia y variedad de las cosas... así el espíritu se recrea con la abundancia y variedad... la abundancia y variedad agrada... los que miran se entretienen contemplando todas las cosas, entonces la abundancia del pintor alquiere mucho encanto... Querría que esta abundancia estuviese no sólo estuviese adornada de variedad, sino que fuera también moderada y austerode dignidad y modestia... en qualquier historia la variedad siempre fue agradable y siempre fue grata aquella pittura en la que estuvieran los cuerpos en posiciones muy diferentes"), Leon Battista Alberti, *De pittura... cit.*, Libro II, p. 68-70.

²⁰ Giulio Carlo Argan en *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Torrejón de Ardoz, Ediciones Akal, 1991, p. 8; T.O. *L'Arte moderna*, RCS Sansoni Editore S.p.A., 1988.

regularidades y la separación, pero a costa de prescindir de los rasgos característicos que hacen a cada elemento diferente de los otros, de lo que alguna vez se ha reconocido como sus *rasgos vitales*. Los mismos que Aberti buscaba con la incorporación de la variedad de personajes y actitudes, o los que John Ruskin apreciaba en las imperfecciones del trabajo artesanal.

Es reconocida la necesidad que mueve a los hombres a buscar regularidades²¹, de modo que, como dice Gombrich, *hay una tendencia observable en nuestra percepción respecto a las configuraciones simples, las líneas rectas, los círculos y otros órdenes simples, y tenderemos a ver tales regularidades más bien que las formas al azar en nuestro encuentro con el caótico mundo exterior*²². El hombre precisa descifrar la complejidad ambiental mediante el aislamiento de regularidades simples, que le permitan conocer su entorno y orientarse en él²³. Por esta causa, el hombre tiene facilidad para descubrir las alineaciones, repeticiones, ritmos y proporciones que se producen entre las aristas que definen la forma de un edificio. Las reconoce por contraste con la irregularidad general y las aísla como entidades autónomas sobre las que puede realizar una lectura gráfica.

Del mismo modo, los edificios construidos por el hombre se diferencian de las obras de la naturaleza por su regularidad, por la utilización de superficies planas, o curvas regulares, y por la definición de aristas. Como consecuencia de este proceso, la utilización de superficies curvas acerca la construcción artificial a la natural y la utilización de superficies planas la separa: la forma redonda de la columna se asemeja al tronco de un árbol y la forma rectangular de un pilar se diferencia, es mucho más abstracta. Las aristas regulares diferencian las construcciones artificiales de las naturales y los mecanismos que llevan a destacar la expresividad de las aristas contribuyen a esta diferenciación y a reforzar su carácter abstracto. En arquitectura las líneas tienen una importancia singular, ya que, tal como dice Vasari, los diseños de arquitectura *sólo se componen de líneas, a lo cual se reduce todo el arte de la arquitectura*²⁴. Las líneas son las aristas mediante las que el arquitecto define la forma de lo que proyecta. No son la esencia de la arquitectura pero sí el principal medio de definición de la forma arquitectónica, dado que el control de las superficies es el control de sus límites o al menos de su contorno aparente. Incluso son el medio objetivo de definición del espacio. Citando a Roger Scruton, *la esencia de la arquitectura no es el espacio*

²¹ Karl R. Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, 1972 (tr. en castellano *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos, 1974), según cita E. H. Gombrich en la introducción de *El sentido del Orden... cit.*, p. 15

²² E. H. Gombrich, *El sentido del Orden... cit.*, p. 15

²³ De acuerdo con los estudios de Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, Infinito, 1976; T.O.: *The Image of the city*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1964, y Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milán, Gruppi Editoriale Electa, 1979, p.19.

²⁴ "..., ya que el resto, es trabajo de albañiles, picapedreros y otros obreros, que siguen modelos de madera construidos en base a esos proyectos"; Giorgio Vasari, *Las vidas... cit.*, La pintura, cap. I, p. 56.

sino el cerramiento del espacio, no reside en la limitación material impuesta a la libertad espacial, sino en el modo en que el espacio queda organizado en forma significativa a través de este proceso de limitación, las obstrucciones que determinan el perímetro de la visión posible, más que el vacío en que se da esta visión²⁵. Son los cerramientos los que definen el espacio y los que determinan su carácter, pero éstos son reconocidos por su respuesta a la incidencia de la luz, por su textura y por sus contornos y aristas.

Frente a este orden, producto de la razón, la variedad se construye mediante un proceso intuitivo, que permite incorporar elementos diversos y valorarlos por sus diferencias, en función de su singularidad y de su situación espacial. Su estética es la que justifica el uso del color a manchas y el dibujo de trazo discontinuo, en su oposición a la línea de contorno, y la preferencia por las superficies curvas que, con sus efectos de clarooscuro, se oponen a las aristas vivas y a los contrastes bruscos de luz. Las formas curvas responden a la incidencia de la luz de modo similar a como actúan los tonos de color en la pintura, con una intensidad diferente en cada punto, en función de su situación; por eso la sombra propia de una superficie curva no puede ser descrita con una línea continua, que únicamente señala el contorno intelectual e inexistente de su límite. Sólo el trazo, las texturas o graduación tonal, son capaces de representar estas sombras. La luz hace visible las cualidades variables de las superficies curvas y hace destacar su aspecto sensual, pero también hace visibles las aristas, cuando éstas son articulaciones internas de las superficies, y refuerza su expresividad, acentuando el valor de las sombras y los contrastes violentos entre zonas oscuras e iluminadas.

Frente al orden que construye mediante abstracciones, la variedad construye a partir de la experiencia directa, mediante la suma de diferencias que se integran en un conjunto armónico. La variación se construye a partir del orden, a partir de la relación entre elementos inconexos que mantienen entre sí vínculos de dependencia recíproca²⁶. Es uno de los fundamentos de la estética de Alberti, de tal modo que la belleza deriva de un equilibrio entre variedad y orden²⁷. La estética de la variación favorece la integración de elementos inconexos o fuera de contexto, tiende a adaptarse a las circunstancias ambientales y a evitar las

²⁵ Roger Scruton, *La estética de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 51; T.O. *The Aesthetics of Architecture*, Londres, Methuen & Co. Ltd., 1979. A su vez Scruton, en este texto cita otro de Bruno Zevi, del primer y segundo capítulos de *Saber ver la arquitectura*.

²⁶ "... la varietà dà un sapore gradevole a tutte le cose, se poggia sull'unità e sulla corrispondeza reciproca tra elementi distanti tra loro; ma se tali elementi mancano affatto di legami e non trovano un accordo conveniente, questo genere di varietà costituisce una grave stonatura" ("... la variedad da un sabor agradable a todas las cosas, se apoya en la unidad y en la correspondencia recíproca entre elementos distantes entre si; pero si tales elementos están desprovistos por completo de relación y sin un acuerdo conveniente, este tipo de variedad constituye una grave desentonación"), Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, trad. italiano por Giovanni Orlandi, Milán, Edizioni il Polifolio, 1966, lib. 1, cap. IX, p. 68.

²⁷ Alberti habla realmente de unidad, *compactus* en la versión latina, pero creo que no se altera el sentido si se sustituye unidad por orden; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. 1, cap. IX, p. 69.

jerarquías, aunque no los acentos expresivos. El orden y la variedad se complementan y se refuerzan mutuamente, y es su contraste lo que alerta nuestra percepción, de modo que, en unos casos, el orden se refuerza con el contraste de lo irregular y, en otros, se llegan a crear órdenes ficticios para después alterarlos. El equilibrio se acostumbra a encontrar en una situación intermedia entre el orden total, que fácilmente conduce al aburrimiento, y el completo desorden, que provoca confusión²⁸. Al aburrimiento por falta de estímulos y a la confusión por la pérdida de interés que provoca el exceso. Los dos extremos conducen en definitiva a la monotonía, en sentido figurado, a la falta de *color*.

Si bien, en su sentido más restringido, el color hace referencia al pigmento o a las sustancias colorantes usadas, en un sentido más amplio es difícil atribuirle un significado propio, independiente de los objetos a los que se aplica. El color depende de la luz y de las circunstancias ambientales, es el elemento más identificado con la variación misma. Debido a su íntima relación con la luz, *el término puede indicar no sólo el verdadero y propio colorismo, sino también los efectos cromáticos y de claroscuro, por ella provocados*²⁹. Así, en 1662, Roland Fréart de Chambray incluye dentro del concepto de color, *el colorido, las sombras y las luces*³⁰, en 1664, Marco Boschini iguala los términos de *claroscuro* y *colorido*³¹ y, en 1784, en la traducción castellana de *De pictura*, de Leon Battista Alberti, la tercera parte en la que queda dividida la pintura es el claroscuro, término con el que, en sustitución de *colorido*, Rejón de Silva traduce el italiano de *recezione di lumi*³². Según Roger de Piles, en 1673 y 1677, *la luz y el color son tan absolutamente inseparables que en todas partes donde hay luz hay color, y que donde encontréis color encontrareis también luz. Así, el colorido comprende dos cosas: el color local y el claroscuro. El color local es el que es natural en cada objeto... El claroscuro es el arte de distribuir convenientemente las luces y las sombras*³³.

²⁸ Ernst Hans Gombrich, *El sentido del Orden... cit.*, p. 32.

²⁹ “*Essendo, infatti, il colore intimamente connesso con la luce, il termine può indicare non solo el vero e proprio colorismo, ma anche tutti gli effetti, cromatici e chiaroscurali, da quella provocati*”; tal como aparece en Paolo Portoghesi, al cuidado de *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, dirigido por Portoghesi, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1968, p.43,

³⁰ “*En esta tercera parte, que es el color, no debemos entender solamente el colorido, pues este talento... cede no obstante a la ciencia de las sombras y de las luces*”, Roland Fréart de Chambray, *Idea de la perfección de la pintura*, 1662; tal como aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 172.

³¹ “*Estos contornos se pueden comparar al esqueleto del cuerpo humano que debe cubrirse de carne para ser perfecto... el pintor sobre estos contornos, debe con el claroscuro resaltar las partes carnosas... Eso es lo que esperamos de la pincelada cuando coloreamos artificialmente del natural*”; de Marco Boschini, *Las ricas minas de la pintura veneciana*, 1664, tal como aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa... cit.*, p. 74-75.

³² Según Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 37.

³³ Roger de Piles, *Diálogo sobre el color*, editada inicialmente en 1673 y posteriormente, con partes añadidas, en 1677; tal como aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa... cit.*, p. 197.

La luz es la referencia natural que transforma la realidad de los objetos, hace que las construcciones planas sugieran la tercera dimensión, que lo abstracto adquiera cualidades naturales. Hace que los colores planos modulen sus tonalidades y adopten un aspecto similar al de los objetos físicos³⁴. Gracias a la luz, el color es *lo que hace los objetos sensibles a la vista*³⁵ y lo que *da vida* a los objetos representados³⁶. Del mismo modo las *sombras* y *luces* que se agregan sobre la construcción abstracta de líneas del dibujo, en palabras de Vasari, *dan mayor relieve*³⁷. De este modo, el color, en un sentido amplio, ya no es sólo el pigmento sino la alteración que transforma la realidad de los objetos: puede ser el cambio de tonalidad que añade una tercera dimensión al dibujo plano o el aumento de intensidad de una línea que añade acentos expresivos sobre el reparto uniforme de las restantes. Así puede identificarse, ya no con la combinación imprecisa de superficies curvas y planas, que puede ser confusa, sino con la introducción de elementos curvos sobre superficies planas, en busca del contraste entre la variación sensual del claroscuro de la curvatura y la claridad de los planos lisos frontales. Y puede identificarse también con el contraste entre las impostas del arquitrabe y la superficies lisa del friso, o el aumento de valor de algunas de las líneas de la cornisa, que crean líneas acentuadas de sombra, en algunos entablamentos del período rococó nor-europeo. No es la modulación entre los tonos sino el contraste entre ellos.

Línea de contorno y línea trascendente

Según el sistema utilizado históricamente de analizar los fenómenos sometiéndolos a la polarización de conceptos antitéticos, hay dos vías que permiten una clasificación de los procesos artísticos, especialmente útil cuando se aplica a la producción de los siglos XV y XVI: la vía descriptiva o naturalista y la vía expresiva o trascendente³⁸. En el primer caso el artista toma como modelo el

³⁴ La luz es sin embargo uno de los elementos más abstractos de la naturaleza. Del mismo modo que se ha empleado para dar aspecto real a las construcciones abstractas, también se ha usado para dar a la representación un aspecto irreal o metafísico, más allá de lo real.

³⁵ Extraído del texto de Roger de Piles, citado anteriormente, p. 196.

³⁶ “*Con respecto a la pintura, los colores dan vida a las cosas. Sin ellos resultaría imposible diferenciar la vida de la muerte, la madera de la piedra, el aire del agua, el oro de la plata, la luz de la oscuridad*”, del texto de Gerard de Lairese, *El gran libro de los pintores*, 1707, tal como aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa... cit.*, p. 336.

³⁷ Giorgio Vasari, *Las vidas... cit.*, Pintura, cap I, p. 56.

³⁸ Hacer una clasificación de este tipo siempre es arriesgado. En este caso podría ser válida con referencia al arte realizado hasta mediados del siglo XVIII, en que aparecen los primeros tratados de estética. A partir de este momento la actividad del artista deja de ser un medio de conocimiento de lo real o de trascendencia, religiosa o espiritual, y pasa a ser una experiencia primaria, que no

mundo exterior, en el segundo es el propio mundo interior del artista, espiritual y abstracto, el que se manifiesta en la obra de arte.

El naturalismo es la característica principal con la que, generalmente, se identifica el arte del Renacimiento clásico, y el trascendentalismo la característica principal que se atribuye al gótico³⁹. Este naturalismo consiste, más que en copiar la naturaleza, en copiar las leyes que la rigen. En pintura se refleja en representar las cosas tal como se ven y en un interés por las actitudes naturales, no rígidas, relativas y temporales. En arquitectura se refleja en la aceptación de las leyes de la estática y la tendencia a la horizontalidad. La vía trascendente se identifica con el espiritualismo y la abstracción. En pintura la conciencia del artista se manifiesta e identifica en el objeto realizado, las formas se alejan del realismo natural, son esquemáticas, simbólicas y buscan representar esencias y sentimientos. En arquitectura la vía trascendente se revela a las leyes de la estática y tiende hacia la inmaterialidad y las composiciones verticales.

En la representación de los objetos, el naturalismo con el que se caracteriza al Renacimiento clásico busca la descripción del mundo natural tal como se ve y para ello profundiza en el conocimiento de la perspectiva visual. Esta descripción, sin embargo, no pretende el realismo, ya que lo representado se idealiza y los defectos se corrigen de acuerdo con las normas de la armonía y las proporciones, mejorando a la propia naturaleza. Por un lado introduce orden en el mundo natural, lo idealiza, y por tanto implica una abstracción, y por otro aprecia la belleza de la variedad, que proviene del desorden natural. La representación se basa en el protagonismo del dibujo y en la delimitación clara de los contornos de las figuras, que no implica la utilización de una real línea de contorno, inexistente en el mundo real, sino una definición precisa y objetiva del límite de los objetos, de hecho, una efectiva *no-línea* de contorno.

El trascendentalismo, con el que generalmente se caracteriza el periodo gótico, busca la representación de valores absolutos y constantes, el mundo natural en él no tiene interés sino como vehículo para la expresión de sentimientos espirituales y por ello las figuras se deforman, se estilizan y adoptan posturas no naturales. Este distanciamiento, entre la representación y los objetos del mundo natural representado, carga a la representación de significados que superan el mundo natural y se extienden al metafísico. A diferencia de la representación renacentista, las figuras se delimitan con una manifiesta línea gráfica de valor expresivo y de claro origen subjetivo, ya que no procede de la observación del mundo natural exterior.

tiene otro fin más allá de sí mismo. El dualismo entre descripción y expresión se mantiene pero su relación es más compleja.

³⁹ Cualquier simplificación de este tipo ha de tomarse con cautela para no inducir a generalizaciones erróneas.

Este carácter trascendente no es exclusivo del periodo gótico y de hecho la componente espiritual se mantiene latente durante el Renacimiento clásico y se reaviva en las actitudes manieristas del siglo XVI⁴⁰. Durante el Manierismo se detecta un alejamiento del naturalismo clasicista y una tendencia a la abstracción y el subjetivismo. Sin llegar al grado del trascendentalismo gótico, las figuras adoptan actitudes rígidas y composiciones lineales, se busca la expresión y se valora el subjetivismo. Así mismo, se utilizan colores no naturales y se refuerza el contorno de las figuras. Este alejamiento de la apariencia natural permite la introducción de valores expresivos y espirituales.

Según Wilhelm Worringer, naturalismo y trascendentalismo son los dos polos opuestos de la sensibilidad artística del hombre⁴¹. El naturalismo como producto del *afán de proyección sentimental*, resultado de la confianza entre el hombre y el mundo circundante y de la atracción por las formas orgánicas y vitalmente verdaderas, y el trascendentalismo como producto del *afán de abstracción*, de la aspiración de dar a las cosas un valor de necesidad y eternidad, que las redima del caos y la caprichosidad⁴². El trascendentalismo tiende a *privar a los elementos orgánicos de su valor orgánico, es decir, a traducir lo cambiante y relativo, a valores de necesidad absoluta*⁴³. Este valor absoluto es, en unos casos, el alma o los contenidos espirituales y, en otros, el sentimiento del artista. La voluntad de abstracción es la que justifica el empleo de construcciones gráficas, inexistentes en la visión de los objetos naturales⁴⁴.

Aceptando como evidente que todo dibujo implica un alto grado de abstracción, la invisible línea de contorno es mucho más sensible a la fidelidad geométrica de la forma y a su dependencia respecto del mundo exterior que quiere describir, mientras que la *línea trascendente*, opuesta dialécticamente al mundo natural, introduce por contraste valores ajenos a la visión de los objetos reales, se constituye en un vehículo para la exteriorización de mensajes subjetivos y aporta, por ello, una mayor carga de abstracción. La línea gráfica que contornea la figura

⁴⁰ La permanencia de rasgos propios del carácter gótico durante el Renacimiento clásico y la resurgimiento de estos rasgos en el estilo manierista puede verse en el libro de Frederick Antal, *Rafael entre el clasicismo y el manierismo*, Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1988; la versión original se publicó en Londres, en 1987.

⁴¹ Ver Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza... cit.*.

⁴² La afirmación de Worringer corrobora el análisis anterior sobre dibujo y color o línea y trazo: el naturalismo estricto atraído por la variedad (el trazo y el color) y el trascendentalismo atraído por el dibujo y la línea abstracta. El dibujo y la línea deben entenderse, sin embargo, como categorías y la abstracción como límite de la oscilación, en el extremo opuesto de la proyección sentimental. Quiere esto decir que el dibujo está más próximo a la abstracción que el color, del mismo modo que la línea lo está respecto del trazo; el dibujo persigue el control de la representación y el establecimiento de un orden previo, sin tener por qué llegar a la máxima abstracción que Worringer asigna al término de trascendentalismo.

⁴³ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza... cit.*, p. 136

⁴⁴ "Del objeto natural se distingue la línea geométrica precisamente por el hecho de no hallarse dentro de ningún nexo natural"; Theodor Lipps, *Estética*, p.249, según recoge Wilhelm Worringer en *Abstracción y naturaleza... cit.*, p. 34.

tiene un valor expresivo que añade una componente subjetiva, personal, al objeto natural. En algunos casos esta línea separa la figura del fondo, imprime tensión en el límite y permite la construcción de composiciones sin apenas sombras. El contorno, invisible pero nítido en el Renacimiento preclásico y clásico, se refuerza en el Manierismo, como un medio de expresión, como un medio de separarse de lo natural y buscar la abstracción espiritual: la línea se carga de sentido y se convierte en portador de valores expresivos que trascienden el cometido de delimitación. La línea deja de ser instrumento del dibujo y se convierte en objeto de la pintura, la línea asume un valor que supera el simple contorno, es *ella misma*. La línea abandona la naturaleza instrumental y mediadora del dibujo, deja de ser la descripción de un objeto para ser ella misma objeto de la pintura⁴⁵.

Geometría y delineación

El espacio construido por el hombre tiene una clara predisposición ortogonal. Ortogonalidad que conecta trascendentalmente con la propia situación del hombre en el mundo: de pie, en posición vertical, sobre el suelo horizontal, superando la ley de la gravedad; y con la propia estructura formal de su cuerpo, dirigido, en cuanto a la visión y la capacidad de desplazamiento, hacia delante, y con una disposición simétrica, respecto de la izquierda y la derecha. La horizontal identificada con la tierra, el espacio natural, y la vertical con el hombre, la individualidad y el espíritu. Ambas determinan la oposición primaria, de carácter trascendental y simbólico, que ordena los distintos parámetros sensibles. A partir de ellos se construye el espacio arquitectónico, mediante *diseños compuestos de líneas* y volúmenes, en los que *intervienen oposiciones elementales o complejas como son lo lineal y lo curvado, lo agudo y lo obtuso, la línea ondulada y la quebrada, la figura matemática simple (cuadrado, cubo, pirámide) o compleja y no euclidiana*⁴⁶. Relaciones de oposición, que se traducen ya en la erección del primer menhir y que *se transforma posteriormente, a través de un proceso de abstracción, en un sistema de verticales y horizontales (elementos activos y elementos pasivos), que culminan en la estructura ortogonal de la arquitectura egipcia*⁴⁷. Todo el espacio artificial parte, básicamente, de esta ortogonalidad, de

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, en *¿Qué es la literatura?*, Losada, 1950, pp. 49-55, hace una contraposición entre prosa y poesía que puede aplicarse a la de la línea de contorno y línea trascendente: “*el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos... El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más aquí. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, continúan en estado salvaje... El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son, desde luego, objetos sino designaciones de objetos*”. De modo similar, el contorno se acerca al objeto y pretende describirlo, mientras que la línea trascendente se aleja de él para convertirse, ella misma, en objeto.

⁴⁶ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 53.

⁴⁷ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci... cit.*, p. 51.

la ordenación geométrica a que da lugar, o de su rechazo⁴⁸, de modo que el cubo, la pirámide, la esfera, el cono y el cilindro son los elementos primarios de la forma arquitectónica⁴⁹.

Desde la antigüedad, la producción arquitectónica se ha realizado, bien a partir del empleo de formas geométricas simples, tramas modulares y trazados reguladores, o a partir del uso de números, en forma de módulo (número concreto⁵⁰) o de proporción (número abstracto⁵¹), y de sus combinaciones⁵². Las matemáticas han asumido, desde un principio, un importante papel en la generación de la forma, y el arte de ordenar las figuras geométricas y determinar las medidas de los elementos fue una de las principales habilidades de los arquitectos. La arquitectura es un arte que depende del número⁵³, y que tiene, según Eugenio Trías, el poder *de despertar emociones a partir de composiciones en las cuales rige sobre todo el número, la medida, la proporción, la armonía*. Los productos arquitectónicos *son siempre diseños matemáticos, desglosables según los números utilizados y los "cuerpos geométricos" que los encarnan. Pero a diferencia de una simple ecuación o de una figura puramente geométrica, esos diseños formalistas, en los que sólo hay número y proporción, provocan sentimientos y emociones*⁵⁴. La geometría, como trama mental que estructura el espacio, tanto el que se percibe como el que se proyecta, satisface de modo instintivo⁵⁵ la necesidad de una lectura y una ordenación racional del espacio, de acuerdo con valores inmutables, absolutos y abstractos. La satisfacción de esta necesidad de abstracción otorga una dimensión sensible a la geometría que, como dice Eugenio Trías, *"antes" de ser abstracta y "lógica", es geometría estética que da razón, orden y proporción al orden de las contigüidades y al orden de las sucesiones*⁵⁶. Dar orden y proporción a las obras realizadas por el hombre, la utilización para ello del número y la geometría, implica dar una solución consciente e intelectual a

⁴⁸ Sobre este tema resulta interesante el artículo de Peter Blundell Jones, "Departure from the right-angle", aparecido en la revista *The Architectural Review*, nº 1140, febrero 1992, p.20-25.

⁴⁹ Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*, Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998, p. 16; T.O.: *Vers une architecture*, Fondation Le Corbusier, 1923.

⁵⁰ Medida que podría corresponder al tamaño de algún miembro del cuerpo humano, como el pie, el palmo o el codo.

⁵¹ Las relaciones más utilizadas han sido las basadas en el número de oro (1.618) o la raíz cuadrada de 2 (1.414).

⁵² Lo que Ruiz de la Rosa llama tradiciones geométrica y numérica; José Antonio Ruiz de la Rosa, *Traza y simetría de la arquitectura: en la antigüedad y medievo*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1987, p.21.

⁵³ Es una de las artes del número, según Eugenio Trías, *Lógica del límite... cit.*, p. 87.

⁵⁴ Eugenio Trías, *Lógica del límite... cit.*, p. 93.

⁵⁵ Según Wilhelm Worringer en *Abstracción y naturaleza... cit.*, p. 33, 48 y 49, la abstracción geométrica es una creación puramente instintiva.

⁵⁶ Trías habla, en realidad, en un sentido más amplio, de la matemática; Eugenio Trías, *Lógica del límite... cit.*, p. 94.

un impulso instintivo que es consustancial con la naturaleza humana⁵⁷. De este modo la geometría ha permitido asignar contenidos simbólicos a determinadas formas elementales, como el círculo, el cuadrado o el triángulo, y atribuir a la proporción entre las partes y al número la clave del orden y la armonía en la forma arquitectónica.

El control de estas proporciones y de toda la estructuración geométrica viene atribuido por Alberti a los *lineamenta*⁵⁸, que tienen por objeto la disposición exacta y adecuada de líneas y ángulos, orientadas y conectadas exactamente, y la asignación de una proporción exacta que llegue a determinar la forma completa del edificio, y que, en resumen, son *un trazado preciso y uniforme, concebido por la mente, realizado mediante líneas y ángulos*⁵⁹. Los *lineamenta*, en la tradicional doble acepción de proyecto mental y definición gráfica que también le atribuyen los textos de Cennini⁶⁰ y Vasari⁶¹, asignan al dibujo el cometido del control geométrico y preciso de la forma, con un significado similar al que actualmente entendemos como dibujo técnico. En opinión de Giorgio Grassi, la función de este dibujo técnico es *hacer el proyecto visible, mensurable, de algún modo verificable, anticipar sus soluciones -por decirlo de algún modo- con espíritu de veracidad*. Debido a que la arquitectura es un hecho concreto, cuya condición no consiente la ambigüedad, *su medio clásico de representación ha sido siempre y sigue siendo el dibujo técnico*⁶².

Alberti establece las características de este dibujo, en su *De Re Aedificatoria*, por oposición al dibujo de pintor, al señalar que éste, al dibujar, *se esfuerza en hacer resaltar en el cuadro objetos en relieve el sombreado y la reducción de líneas y ángulos* [perspectiva], mientras que el arquitecto evita *el sombreado, representa el relieve por medio del dibujo de la planta, y representa en otros dibujos la forma y extensión de cada fachada y de cada lado valiéndose de ángulos reales y*

⁵⁷ Rudolf Wittkower, *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 528; T.O. *Studies in the Italian Baroque*, London, Thames and Hudson, 1975.

⁵⁸ El término había sido utilizado ya en la Edad Media y fue recuperado por los humanistas con el significado de principios elementales y leyes fundamentales del arte, además del de contornos o líneas; Eugenio Battisti, *En lugares de Vanguardia Antigua. (De Brunelleschi a Tiepolo)*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1993, p. 56; T.O. *In luoghi di avanguardia antica: da Brunelleschi a Tiepolo*, Roma, Reggio Calabria, 1981. Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 56, lo traduce como diseño.

⁵⁹ "... il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli", y sigue "e condotto a compimento da persona dotata d'ingegno e di cultura" ("... y llevado a término por persona dotata de ingenio y de cultura"), Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. 1, cap. I, p. 20; también en Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 56.

⁶⁰ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, escrito en 1400 e impreso en 1821.

⁶¹ Giorgio Vasari, *Las vidas... cit.*, Pintura, cap I y II.

⁶² La cita es de Giorgio Grassi y apareció originalmente en la revista CREE, diciembre de 1976, aunque esta traducción procede de su publicación posterior en la revista Arquitectura, del COAM, nº 225, julio-agosto de 1980, p. 45.

*de líneas invariables, como el que quiere que su obra no fuera juzgada a partir de impresiones ilusorias, sino valorada exactamente en base a dimensiones controlables*⁶³. El arquitecto no utiliza la sombra ni la perspectiva, como el pintor, sino la maqueta y el dibujo de la planta y de los alzados sin deformación perspectiva. Este es, aun hoy, el tipo de dibujo utilizado principalmente en el diseño profesional, en la producción e incluso en la ilustración de arquitectura, lo que se entiende por proyección ortogonal, ortográfica, cilíndrica, dibujo geométrico o dibujo descriptivo⁶⁴.

La planta posee una extraordinaria capacidad de síntesis del espacio arquitectónico, que la sitúa como el sistema principal de organización y el generador del proyecto arquitectónico, a pesar de que su alto grado de abstracción puede resultar un inconveniente para valorar, por sí sola, la validez de un proyecto. En el mismo capítulo de su tratado, Alberti previene de un defecto que se debe evitar en la realización de las maquetas, que puede aplicarse al dibujo de arquitecto: *... mostrar modelos de colores o con los atractivos de una pintura, indica que el arquitecto no intenta representar llanamente su proyecto, sino pretenciosamente intenta atraer con las apariencias la mirada del que observa, distrayendo la mente de un atento análisis de las diferentes partes del modelo para llenarla de maravilla. Por eso es mejor que no se hagan modelos impecablemente acabados, elegantes y brillantes, sino desnudos y sencillos, en los que se pueda ver la agudeza de la concepción, no la habilidad de la ejecución*⁶⁵. En esta misma línea coincide Giorgio Grassi: *a veces al proyectar dibujo mal, hago una chapuza a propósito para que si hay algo que no marcha no quede de ningún modo enmascarado por la representación. Casi siempre me esfuerzo en dibujar con precisión y de una manera tendenciosamente escolástica, impersonal*⁶⁶.

La cuestión es que el dibujo que sólo ofrece dos dimensiones tiene capacidad de mostrar lo esencial del volumen y de la superficie, en realidad el sentido

⁶³ "Tra l'opera grafica del pittore e quella dell'architetto c'è questa differenza: quello si sforza di far risaltare sulla tavola oggetti in rilievo mediante le ombreggiature e il raccorciamento di linee ed angoli; l'architetto invece, evitando le ombreggiature, raffigura i rilievi mediante il disegno della pianta, e rappresenta in altri disegni la forma e l'estensione di ciascuna facciata e di ciascun lato servendosi di angoli reali e di linee non variabili: come chi vuole che l'opera sua non sia giudicata in base a illusorie parvenze, bensì valutata esattamente in base a misure controllabili"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. II, cap. I, p. 98.

⁶⁴ Robin Evans, "Architectural Projection", ensayo que forma parte del libro de AAVV, *Architecture and its image*, Montreal, Canadian Center for Architecture, 1989, p. 21.

⁶⁵ "Aggiungo qui una considerazione che mi sembra molto a proposito: l'esibire modelli colorati, o resi attraenti da pitture, indica che l'architetto non intende già rappresentare semplicemente il suo progetto, bensì per ambizione cerca di attrarre con esteriorità l'occhio di chi guarda, distraendone la mente da una ponderata disamina delle varie parti del modello per riempirla di meraviglia. Meglio quindi che si facciano modelli non già rifiniti impeccabilmente, forbiti e lucenti, ma nudi e schietti, sì da mettere in luce l'acutezza della concezione, non l'accuratezza dell'esecuzione"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. II, cap. I, p. 98.

⁶⁶ Revista *Arquitectura*, n° 225... cit, p. 45-46.

*estético*⁶⁷. Pero, el dibujo ortogonal, dibujado a escala, que no deforma los ángulos ni las proporciones y que proporciona las dimensiones reales de los elementos, no se parece a la manera como nosotros vemos los objetos ni corresponde a ninguna apariencia de nuestra percepción del mundo real y resulta más difícil de leer, si no se está acostumbrado a ello. Es un sistema de representación más abstracto, pero capaz de ofrecer resultados más precisos e incuestionables, de modo que es más fácil hacer las cosas a partir de estos dibujos que verlas a partir de ellos. Alberti, en su tratado, no explica cómo realizarlos, y perfeccionar la técnica precisó casi sesenta años de experimentos, hasta la llegada de Antonio de Sangallo el Joven⁶⁸. Bien por la escasa difusión del texto de Alberti, hasta bien entrado el siglo XVI⁶⁹, o porque los arquitectos anteriores a Sangallo siguen pensando como pintores, los enunciados de Alberti no son seguidos en la práctica, y los arquitectos siguen utilizando la perspectiva para la representación de los alzados e interiores y obtienen las verdaderas dimensiones de las maquetas realizadas en madera. Excepto en los dibujos de las plantas, en los de los alzados y secciones los arquitectos siguen resaltando el relieve, mediante las sombras y las líneas fugadas, en busca de una imagen que muestre una visión empírica del edificio, que la acerque a la *visión real*. Conociesen o no el texto de Alberti, la representación estrictamente ortogonal, sin el empleo de sombras ni de la ilusión perspectiva, había de resultar insuficiente como medio de transmitir o evocar la percepción del espacio, o de mostrar el edificio de un modo similar a como se vería una vez construido. La proyección ortogonal, pese al lógico planteamiento de Alberti, resultaba ineficaz para satisfacer las necesidades de representación del arquitecto del Quattrocento y principios del Cinquecento. Sangallo el Joven, que no era pintor y no dominaba la complejidad de la perspectiva, y había empezado como carpintero, estaba, posiblemente, en mejor disposición para preferir una representación ortogonal que ofrecía medidas objetivas y precisas de los edificios.

⁶⁷ Michael Graves, "La necesidad del dibujo: La especulación tangible", revista *Arquitectura*, COAM, nº 216, enero-febrero de 1979. El artículo apareció inicialmente en la revista *Architectural Design, AD Profiles*, nº 6, junio de 1977.

⁶⁸ Sobre este tema es importante el ensayo de Wolfgang Lotz, "La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano", que se recoge, junto con otros ensayos del mismo autor, en *La Arquitectura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Hermann Blume, 1985, p. 3; T.O. *Studies in italian renaissance architecture*, Cambridge, Massachusetts y Londres, Massachusetts Institute of Technology, 1977.

⁶⁹ El tratado fue escrito en latín probablemente entre 1443 y 1452, presentado al papa Nicolás V en 1452, publicado por primera vez en latín, en 1485, 13 años después de su muerte y en italiano en 1546, pero, a pesar de la ilustre fama que disfrutó, tal vez por estar escrito en latín, sólo fue conocido de oídas entre los arquitectos del Quattrocento, e incluso de bien entrado el siglo XVI, salvo contadas excepciones; según Julius Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976; T.O.: *Die Kunstliteratur*, Viena, Kunstverla Anton Schroll & Co., 1924; Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 49 y 50; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. La estética moderna*, III, Madrid, Akal, 1991, pp. 103, T.O. *Historia Estetyki*, Warszawa, PWN-Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970, y Javier Rivera en el prólogo de *De re aedificatoria (J. Fresnillo)... cit.*, p. 7-10.

El dibujo es el medio que permite al arquitecto controlar el proceso del diseño y su realización frente al resto de agentes que, en los procesos posteriores, determinan la forma final de edificio, porque como muchas veces se ha dicho, el arquitecto no hace edificios sino sólo dibujos de edificios, que otros han de construir después. El dibujo es el lenguaje del arquitecto, el modo como crea las ideas, como las evalúa y como las desarrolla⁷⁰. El cambio en el tipo de representación revela un cambio en la actitud del arquitecto respecto del espacio arquitectónico. Cada tipo de dibujo constituye una manera diferente de tratar y mostrar los temas arquitectónicos y proporciona al arquitecto un determinado conjunto de herramientas con las que aproximarse al proyecto. El arquitecto, en los dibujos, muestra qué es lo que está considerando del objeto arquitectónico, de tal modo que la manera como alguien elige dibujar indica una completa serie de criterios sobre lo que es importante ver y tratar en arquitectura⁷¹.

El dibujo ortogonal, que es una consecuencia de la propia complejidad del edificio, es una abstracción que ofrece una visión esquemática del mismo que resulta más inteligible que la propia realidad, un dibujo que tiene la propiedad de aclarar en función de lo que esconde. Hay *una apariencia de lenguaje secreto* en este dibujo *que el autor no evoca más que someramente*. Este dibujo que, *al nivel más elemental, es trazar una línea sobre el papel blanco,...* en el *que cada trazo es una orden* sobre el espacio físico de una acción futura, *... es un acto semi-mágico que marca el paso del arte a la ciencia*⁷².

El dibujo ortográfico consiste en favorecer la proyección de las dos dimensiones de una superficie, de modo que muestre sus ángulos sin deformación y las dimensiones en una relación constante con las medidas reales, a costa de renunciar a la posibilidad de utilizar la proyección de la tercera dimensión, de los elementos que son perpendiculares a la superficie favorecida. Resulta de proyectar ortogonalmente, al mismo tiempo, a la superficie principal y al plano del dibujo. Este dibujo reduce la complejidad de un objeto de tres dimensiones a la simplificación de las dos dimensiones de una superficie. Elimina la información de una dimensión pero aumenta la claridad al concentrarse en las otras dos. El dibujo pierde profundidad y relieve, y la representación resulta comprimida o aplanada. Por otra parte, al renunciar a una visión empírica en favor de una abstracción de la realidad, este dibujo es más selectivo y muestra sólo lo que se quiere ver, lo que se considera importante para un determinado fin, incluso permite operar con elementos que quedarían ocultos en la visión real y que en otros tipos de representación no tendría sentido considerar, y mostrar relaciones

⁷⁰ Este comentario corresponde a una entrevista realizada a Jorge Silvetti, que forma parte del libro de Edward Robbins, *Why Architects Draw... cit.*, p.104.

⁷¹ Sobre este tema es interesante el libro de Edward Robbins, *Why Architects Draw... cit.*

⁷² Abraham A. Moles, en el prólogo del libro de Yves Deforge, *Le Graphisme Technique. Son Histoire et son Enseignement*, Seyssel (F), Champ Vallon, 1982, p. 6, 7 y 8.

geométricas de modo más preciso y claro de lo que resultaría de la observación del propio edificio⁷³.

La utilización del dibujo ortográfico muestra la voluntad de realizar una abstracción de la percepción natural, que permita introducir un orden que aclare la confusión de la apariencia real. Cualquier dibujo ortográfico es un dibujo de línea precisa, una síntesis en la que cada línea es la representación sintética de un límite, arista o contorno, y mediante la que puede ser manipulada la forma que se proyecta. El dibujo se compone entonces de líneas constructivas que proceden de la síntesis de elementos constructivos del edificio representado, líneas que determinan su geometría elemental, que son la abstracción de elementos materiales. La falta de profundidad del dibujo ortográfico, la planitud, puede compensarse con la adición de sombras, la valoración de líneas o la texturización de superficies o elementos seccionados, que ayudan a recuperar la tercera dimensión perdida, una especie de marcha atrás en el camino a la abstracción, iniciado con el cambio de proyección, pero una marcha atrás realizada con medios abstractos, gráficos, ajenos a la percepción empírica⁷⁴.

La proyección ortogonal permite identificar el plano del dibujo con la superficie construida, y estructurar y articular la forma según parámetros gráficos de alineación, continuidad o intensidad. Articular de este modo la forma implica trazar líneas sobre la superficie construida, que se traducen en pliegues o cambios en la textura de los materiales. Del mismo modo, las líneas pueden continuar de un elemento a otro, la arista de una pared puede continuar en el dibujo del pavimento, o la de un pilar puede prolongarse sobre el dintel que soporta, o es posible ajustar un despiece de carpintería y hacerlo coincidir con el del aplacado del revestimiento de la pared, adaptando la forma constructiva según criterios gráficos. Las líneas pueden también aumentar su intensidad, aumentando la entidad del pliege o su densidad, y reforzar determinadas direcciones, como ocurre con las acanaladuras de los fustes de las pilastras, con las impostas de los arquivadas o con las pilastras arracimadas, en las que la aparición de las aristas de las pilastras posteriores refuerzan la dirección de la delantera. La transformación de los límites constructivos en líneas, da lugar a un dibujo que se intuye superpuesto en la obra construida, y aporta un carácter gráfico a la arquitectura, una abstracción que se superpone a la realidad material. Esta superposición se realiza cuando las aristas se independizan de la definición de los contornos de los elementos y cuando asumen un papel que supera esta función. A partir de este momento las aristas transformadas en líneas actúan como elementos de un dibujo,

⁷³ Sobre este tema he utilizado principalmente el estudio de Robin Evans, *Architectural Projection... cit.* y el de Ian Fraser y Rob Henmi, *Envisioning Architecture. An analysis of Drawing*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1994 (principalmente el capítulo 2 de la sección 1).

⁷⁴ En este punto es interesante el análisis de E. H. Gombrich en *El sentido del Orden... cit.*, cap. IV-8, p. 152.

que introduce una componente ambigua, inmaterial y abstracta en el edificio, y que contradice la lógica tectónica de su apariencia material y estable.

Si en un principio las líneas del dibujo son la representación de los límites de la forma, ahora son estos límites la reproducción de su propio dibujo. La articulación gráfica se traslada a la obra construida, la abstracción pasa al mundo real. Como dice Edward Robbins, *si se da al dibujo el mayor peso en el discurso arquitectónico y la producción, la abstracción reemplaza a la materialidad como base del proceso del diseño. En tal situación, el diseño se produce por la acción de la mente y la mano a través de un instrumento que actúa como un interlocutor entre la concepción y la realización. La realización, si nos permitimos un juego de palabras, se hace secundario al acto de la concepción*⁷⁵. *La importancia trascendente del dibujo está en la capacidad que da al arquitecto de materializar concepciones abstractas y crear las bases ideales para las formas y los objetos arquitectónicos*⁷⁶.

⁷⁵ Edward Robbins, *Why Architects Draw... cit.*, p. 44.

⁷⁶ Edward Robbins, *Why Architects Draw... cit.*, p. 45.

ANTECEDENTES

La articulación gráfica

Articular es componer las partes de modo que quede clara la función y significado de cada una de ellas. Implica ordenar y por tanto diferenciar, dividir y separar, de manera que cada parte asuma un significado determinado y se muestre claramente la relación de las partes entre sí y el conjunto. La articulación no deriva siempre del desorden inicial entre las partes, sino de la voluntad de dar sentido a la configuración del todo. Articular puede consistir en introducir elementos ajenos que den sentido al conjunto resultante y a las partes iniciales. Las partes, o elementos, pueden no existir inicialmente o, si existen, pueden no justificar la envergadura de la articulación. Si tomamos, por ejemplo, la fachada del palacio *Rucellai*, de Alberti, en ella existen como elementos iniciales las ventanas y las puertas, o la necesidad de colocarlas en algún lugar determinado. Su situación podría haberse resuelto simplemente, mediante una distribución armónica o regular en el plano de la fachada. La estructura de pilastras, entablamentos y arcos, que Alberti dibuja en él, y la expresividad de las juntas de mampostería no están determinadas por las partes iniciales; sin embargo, su situación, su relación recíproca y su significado dan sentido a la fachada. La articulación de todos los elementos, se hace de modo que cada uno de ellos tenga un valor determinado respecto de los otros elementos y la acción recíproca de todos ellos con el conjunto den sentido a la fachada.

La articulación actúa sobre diferencias de función de las partes, diferencias entre lo principal y lo secundario, el orden y su alteración. En el arte tradicional estas diferencias están dirigidas por esquemas, cuya crítica ha hecho cuestionar, en tiempos modernos, las diferenciaciones y ha puesto en crisis la articulación, en favor de lo indiferenciado¹, de la uniformidad o de la simplificación, asimilando la articulación con el formalismo, en su acepción peyorativa, y la ornamentación superflua.

La articulación no es exclusiva del arte clásico. La arquitectura gótica se caracteriza por su articulación gráfica, por un complejo sistema de líneas verticales y horizontales, columnas adosadas, nervios y molduras que dividen y subdividen los paramentos interiores y se prolongan hasta la bóveda, acentuando las divisiones constructivas y que expresan, también en la pintura y la escultura, una manera peculiar *de representar, de imaginar y de concebir el espacio, la profundidad, el mundo real y el irreal*². En la arquitectura gótica los nervios y

¹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus Ediciones, 1980, p.202.

² Louis Grodecki, *Arquitectura gótica*, Madrid, Aguilar, 1977, p.17; T.O.: *Architettura gotica*, Milán, Electa, 1976; y también Erwin Panofsky, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*,

contrafuertes revelan la estructura de la construcción y hacen que el edificio sea más comprensible a la vista. Su articulación gráfica permite expresar el carácter trascendente y la ideología medieval, incluso asignar sentidos místicos o simbólicos a muchos de los elementos de las iglesias³. Las innovaciones técnicas, el esfuerzo por contradecir las leyes de la estática y el tratamiento gráfico consiguen el efecto de desmaterializar el edificio. Vasari, en *Las vidas de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*, dice, respecto de la arquitectura gótica, que *para no hablar de la apariencia de inseguridad de toda la estructura, parece imposible que las partes no se derrumben en cualquier momento, y que más tienen apariencia de estar hechas de papel que de piedra o mármol*⁴. Con un sentido similar aunque con una actitud más comprensiva, Guarino Guarini, advierte que *el gótico tuvo por meta erigirse muy fuerte, pero con apariencia débil, y que fuese como un milagro el mantenerse en pie*⁵.

Las primeras articulaciones del muro, en la arquitectura románica⁶, se producen mediante la alternancia regular de pilares y columnas, los primeros como componentes de la superficie mural y las segundas como elementos aislados más ligeros, dando lugar, en algunos casos a una doble arquería, una principal entre pilares y otra retrasada entre columnas y entre pilares y columnas. Posteriormente, los muros se articulan en progresión vertical: desde los pilares de las arquerías se elevan fajas hasta el arranque de la cubierta o de la bóveda, o continúan en la bóveda como arcos torales o formeros, uniendo ambos muros. La progresiva articulación de los muros y la extensión de las bóvedas da lugar a complejas formas de soporte: columnas agrupadas en haces de columnas, pilares fasciculados o semicolumnas adosadas a pilastras alrededor de un pilar central, conectando con los nervios y las fajas de las bóvedas. La columna pierde el carácter de elemento independiente y se convierte en columna adosada. Respecto de la arquitectura clásica, se realiza una transformación de la construcción estático-horizontal en dinámico-vertical y del elemento plástico-corpóreo en lineal-abstracto.

En el período gótico se abandona la alternancia de soportes y los pilares y las bóvedas se funden indisolublemente, los pilares fasciculados del románico

Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1986; T.O.: *A Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Saint-Vincent-College, 1951.

³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989, p. 150, T.O.: *Historia Estetyki*, Warszawa, PWN-Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962.

⁴ Según cita Erwin Panofsky en *El Significado de las Artes Visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, p. 159 y 187; T.O. *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, Doubleday & Company, 1957.

⁵ Guarino Guarini, *Arquitectura Civil*, Trín, 1737; según aparece en José Fernández Arenas y Bonaventura Bassegoda i Hugas, *Barroco en Europa... cit.*, p. 101.

⁶ La exposición que sigue parte de una evidente generalización, en la que no se pretende enunciar verdades universales sino describir una cierta evolución de las actitudes. Posiblemente las mismas actitudes pueden encontrarse, en mayor o menor grado, en todos los periodos y resulta peligroso identificar con un estilo toda la producción de un determinado periodo. Aun así, creo de interés una síntesis que, con finalidad orientativa, prescinda de las excepciones.

pierden su carácter mural, continúan por la pared de la nave central como columnas adosadas y se ramifican como nervaduras en la bóveda. La pared de la nave central se articula con un diferenciado juego de horizontales y verticales: la superposición horizontal de hileras de arcadas, tribunas, triforios y ventanas, que aligeran la pared y crean una conexión permeable con los espacios laterales, y la prolongación vertical de los pilares de las arquerías con columnas fasciculadas adosadas que dividen la pared en franjas estrechas, que engendran una dinámica vertical y acentúan las relaciones axiales y los compartimientos de las bóvedas. En la arquitectura gótica, el grafismo de las nervaduras es resultado de una concepción abstracta, de una expresión espiritual y trascendente.

El Renacimiento supone la vuelta al clasicismo, como modelo a seguir en oposición al Gótico. El mayor conocimiento de la arquitectura clásica, favorece el abandono de las concepciones gráficas de la arquitectura gótica. En la arquitectura del Renacimiento la línea pierde importancia en favor de la superficie, las aristas ya no se identifican con líneas de espiritualidad trascendente sino con el contorno material de los cuerpos. El paso del Gótico al Renacimiento supone también la vuelta al estudio de los modelos naturales y la experiencia como base de conocimiento. La imitación de la naturaleza es el medio para alcanzar la belleza, y esto implica imitar las leyes que la rigen, el orden que se percibe en ella. En arquitectura esta imitación comporta observar las leyes de la estática: la necesidad de que el edificio muestre cómo los pesos de los cuerpos se trasladan al suelo, que los elementos pesados soportan a los ligeros, que el edificio es un organismo material sometido a la ley de la gravedad y su articulación debe traducir la estructura tectónica de fuerzas. En la mayoría de los casos, la articulación del muro, se basa en la superposición de estructuras compositivas, en los contrastes de texturas gráficas y en los contrastes de texturas táctiles.

Teoría y observación directa

La arquitectura del Renacimiento parte, esquemáticamente, del estudio y medición de las ruinas romanas y de la lectura del texto de Vitruvio. Después de la primera etapa, se desarrolla también a partir del estudio de los propios edificios renacentistas. Los artistas que, en un principio, quieren ejercer como arquitectos deben conocer los restos de los edificios romanos, que se hallan no sólo en Roma sino en toda Italia, familiarizarse con ellos, medirlos y dibujarlos, o consultar los libros de dibujos de otros arquitectos⁷. Posteriormente también los propios

⁷ Los libros de apuntes de los arquitectos contemporáneos son muy consultados y constituyen auténticos libros de texto para la formación arquitectónica. Se sabe, además, que tanto Antonio da Sangallo el Joven como Giambattista Sangallo o el autor anónimo del Codice Coner, y otros muchos, hacen copias de dibujos del libro de apuntes de Giuliano da Sangallo; según James S. Ackerman, en "Architectural Practice in the Italian Renaissance", *Journal of the Society of Architectural Historians*, volumen XIII, nº 3, octubre de 1954, p. 4 y 10.

edificios renacentistas son modelos de estudio, junto a los clásicos. El propio contacto entre artistas favorece el aprendizaje y el conocimiento de las técnicas arquitectónicas⁸.

La otra fuente importante de conocimiento es, en un principio, el texto de Vitruvio, no tanto por su valor teórico sino porque trata de la arquitectura de Roma, y posteriormente, los textos renacentistas de Alberti, Francesco di Giorgio Martini o Filarete. El acceso a estos textos, hasta bien iniciado el siglo XVI, parece más difícil que el acceso a las ruinas. *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, único tratado antiguo de que disponen los arquitectos del Renacimiento, conocido ya en la Edad Media aunque no utilizado, es redescubierto en 1414 en la biblioteca de Monte Cassino⁹ y editado en latín en 1486¹⁰. El mal estado de conservación y el defectuoso latín utilizado por Vitruvio, debieron dificultar su lectura y ser la causa de las discrepancias entre las traducciones posteriores del texto¹¹. En 1514 Marco Favio Calvo hace la primera traducción en italiano por encargo de Rafael, que no sabía latín, pero no llegó a publicarse¹². La primera edición en italiano es de 1521, según la traducción de Cesare Cesariano¹³ y el éxito de su difusión da lugar a que en 1542 se funde en Roma la Academia Vitruviana.

El prestigio del texto de Vitruvio, como testimonio auténtico de la arquitectura romana, hace que se convierta en el punto de partida de todos los trabajos teóricos del Renacimiento. Tampoco estos textos parecen haber disfrutado de una amplia difusión o conocimiento durante el siglo XV. El más importante de ellos, el *De Re Aedificatoria* de Alberti, acaba de redactarse en 1452 y cuando se edita por primera vez es en 1485 y se hace en latín, no publicándose en italiano hasta 1546. Pero dado que el latín no era conocido por todos los arquitectos, y en ese caso estaban, por ejemplo, Bramante¹⁴ y Rafael, su lectura antes de la edición en

⁸ Ackerman cree que tanto Rafael como Peruzzi o incluso Miguel Ángel, han podido aprender reglas prácticas observando lo que ocurre en el estudio de Bramante en el Vaticano, según hayan tenido o no alguna misión en él; James S. Ackerman, *Architectural Practice... cit.*, p. 3.

⁹ Julius Schlosser no comparte que deba considerarse como un redescubrimiento ya que, al menos entre los monjes, fue conocido durante toda la Edad Media; Julius Schlosser, *La literatura artística...cit.*, p. 225.

¹⁰ En 1511 y 1513 fray Giocondo publica en Venecia otra edición en latín, con grabados; Julius Schlosser, *La literatura artística...cit.*, p. 225.

¹¹ Alberti, critica el defectuoso latín que utiliza Vitruvio, en el capítulo I del libro VI de *De Re Aedificatoria*: "... il suo linguaggio non è latino né greco; sicché per noi è quasi come se non avesse scritto nulla, dal momento che egli scrisse in modo a noi non comprensibile" ("... su lenguaje no es ni latín ni griego; de modo que para nosotros es casi como si no hubiese nada, desde el momento que escribe de manera no comprensible para nosotros"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. VI, cap. I, p. 440.

¹² Se conserva en la biblioteca de Munich, según Julius Schlosser, *La literatura artística...cit.*, p. 225 y Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 407.

¹³ Julius Schlosser, *La literatura artística...cit.*, p. 225-226.

¹⁴ Según Cesare Cesariano (1483-1541), editor y traductor de Vitruvio, Bramante era *iletrado*, lo que implica que desconoce el latín, y según Vasari, fue encargado del *Ufficio del Piombo*, que

italiano, comportaba la dificultad de recurrir a un traductor. Alberti fue muy conocido en vida y ejerció una importante influencia en su tiempo, pero sus textos, aunque famosos, sólo fueron conocidos de oídas por los arquitectos de Quattrocento¹⁵. De hecho, pese a su prestigio, el texto de Alberti no es seguido religiosamente por sus coetáneos, ni incluso por él mismo. Otros textos del siglo XV sufren peor fortuna: el *Trattato di architettura* de Antonio Averlino el Filarete, redactado entre 1461 y 1464, permanece inédito hasta su publicación parcial en alemán, en 1890 y el *Trattato di architettura civile e militari*, de Francesco di Giorgio Martini fue escrito entre 1487 y 1489 pero se publica en 1841.

Los autores del posterior siglo XVI siguen reverenciando a Vitruvio pero consideran también a Bramante y Rafael como modelos de referencia, y a diferencia de los autores anteriores, no intentan elaborar una teoría renacentista, que ya está establecida de modo determinante por Alberti, sino que insisten en los temas prácticos y técnicos, y concretamente en el tema de los órdenes arquitectónicos. Los de mayor difusión son los *Sette libri dell'architettura*, de Serlio, que se publican entre 1537 y 1575¹⁶ y tienen una amplia difusión en los siglos XVI y XVII, y la *Regole delle cinque ordini*, de Vignola, más académico, que se publica en 1562. Ambos son libros de ilustraciones, prácticamente sin texto ni opiniones teóricas, pero fáciles de asimilar y de aplicar. Por último, *I quattro libri dell'Architettura*, de Andrea Palladio, de menor difusión, se publica en 1570 y *L'Idea dell'Architettura universale*, de Vincenzo Scamozzi, en 1615.

En esta situación, el conocimiento de la arquitectura romana parte más de la observación de los restos conservados, o de los dibujos sobre los mismos, que del estudio de los textos teóricos. Es más un conocimiento de las formas que de los contenidos o de las técnicas. En el Renacimiento, al arquitecto se le supone, más que un conocimiento preciso de las técnicas constructivas, un conocimiento profundo de la arquitectura clásica y la habilidad para interpretarla y utilizarla¹⁷. Aparte de la figura de Brunelleschi, los arquitectos italianos son primero pintores

sólo se podía conceder a quien no conociera el latín; según Arnaldo Bruschi, *Bramante*, Madrid, Xarait Libros S.A., 1987, p. 262 y 259; T.O. *Bramante architetto*, Bari, Editori Laterza, 1969.

¹⁵ Julius Schlosser, *La literatuta artistica...cit.*, p. 121 y Joaquim Garriga, en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 50.

¹⁶ En 1537 se publicó el libro cuarto y en 1575 el séptimo; según Julius Schlosser, *La literatuta artistica...cit.*, p. 350.

¹⁷ Como explica James S. Ackerman, “the title of Master Architect, rather than being a prerequisite of employment, was normally granted to a master craftsman in another field in consequence of his receiving his first building commission... in this system architecture perforce involved more taste than technique” (el título de Maestro Arquitecto, más que ser un requisito previo para la obtención de un encargo, era normalmente otorgado a un experto artífice en otro campo como consecuencia de haber recibido el encargo de su primer edificio... en este sistema la arquitectura forzosamente suponía más gusto que técnica”). Aunque lo anterior pueda ser aplicado a épocas anteriores, el estudio de Ackerman se refiere al período limitado por la llegada de Bramante a Roma, alrededor de 1500, y la muerte de Antonio de Sangallo, en 1546; James S. Ackerman, *Architectural Practice... cit.*, p. 3.

o escultores que se inician en la arquitectura por el encargo de algún patrón, sin haber realizado un aprendizaje previo en la técnica del oficio, generalmente la solución de los problemas estructurales se deja a los albañiles y carpinteros, el mismo Alberti sólo ejerce como proyectista y nunca como constructor y Bramante, a pesar de sus casi 30 años de práctica, no llega a alcanzar una alta competencia en los asuntos técnicos¹⁸. Es imprescindible, en cambio, un conocimiento de la arquitectura clásica, al menos de la romana, que implica conocer las medidas, las proporciones y el lenguaje de los órdenes. Esto lleva a que, en muchos casos, el trabajo de los arquitectos se concentre en el decorado de superficies, en la ordenación mural y en la sintaxis clásica. Por otra parte, en la práctica, la fidelidad a las formas antiguas hubo de ser más bien relativa, ya que no existían modelos clásicos directos que permitieran resolver las nuevas necesidades de los edificios modernos, iglesias o palacios, pudiendo tan sólo servirse del lenguaje clásico de los órdenes, columnas y arcos.

Utilización de los órdenes clásicos

La misma idea que Alberti tiene de la arquitectura parte de una concepción pictórica de la misma, ya que, si bien la belleza es el resultado de la armonía entre las partes y por tanto de la geometría y la proporción, precisa ser completada con la ornamentación, constituida por las columnas, capiteles o cornisas, que son obra de los pintores¹⁹. Y la visión del pintor se basa en las apariencias, en algo que concebido tridimensionalmente, se resuelve en las dos dimensiones de la superficie. Concebida la arquitectura de este modo, hay que entender que en ella se introduzcan valores pictóricos como el de la *variedad* de elementos, una variedad de formas y de colores que lleve a una agrupación sin monotonía, el medio que, de modo intuitivo, reproduce la complejidad de la naturaleza.

La imagen que Alberti tiene del arquitecto, tal como expone en el prólogo de *De Re Aedificatoria*, es la de un artista, que se ocupa de una actividad intelectual, que lo distingue de los operarios que se ocupan de trabajos manuales, y que es poseedor de conocimientos superiores y especializados²⁰. De acuerdo con esta

¹⁸ Después de la muerte de Bramante, Sangallo se ocupó de arreglar sus errores: las logias del Vaticano hubieron de ser reforzadas por debajo, los corredores del Belvedere se hundieron, estando a punto de matar a un papa, y los pilares del crucero de San Pedro hubieron de ser recrecidos, en perjuicio de su elegante perfil; según James S. Ackerman, en *Architectural Practice... cit.*, p. 4.

¹⁹ "Prese l'architetto, se io non erro, pure dal pittore gli architravi, le base, i capitelli, le colonne, frontispici e simili tutte altre cose" ("Pues el arquitecto, si no me equivoco, toma del mismo pintor arquitrabes, las bases, los capiteles, los frontispicios y otras cosas similares"); Leon Battista Alberti, *De pictura... cit.*, libro II, p. 46.

²⁰ "... non prenderò certo in considerazione un carpentiere, per parangonarlo ai più qualificati esponenti delle altre discipline... Architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente... opere que nel modo migliore si adattino ai più importanti bisogno dell'uomo. A tale fine gli è necessaria la padronanza delle più

capacidad intelectual, todo el tratado responde a un planteamiento teórico y abstracto de la actividad arquitectónica y ofrece respuesta a cuestiones fundamentales de la estética, sustentado en sus propias observaciones de los edificios antiguos, de los que pretende deducir principios generales. El texto es, sin embargo, eminentemente práctico: recomienda la prudencia, la moderación, la paciencia, la discreción y la habilidad, como norma de conducta del arquitecto, y está lleno de consejos, normas y observaciones prácticas.

De los tres niveles que, surgidos del texto vitruviano, estructuran la técnica arquitectónica, necesidad, comodidad y placer, éste es el más noble y absolutamente imprescindible. El placer estético de un edificio viene determinado por la belleza y la ornamentación, siendo la belleza *la armonía entre todas las partes del conjunto, en la unidad de la que forman parte, establecida sobre leyes precisas, de modo que se pueda añadir o quitar o cambiar nada si no es para empeorar* y la ornamentación, en cambio, *una especie de belleza auxiliar o complementaria. La belleza es una cualidad intrínseca y casi natural y el ornamento, un atributo accesorio, añadido más que natural*²¹. Pese a este valor de accesorio, el ornamento no es algo de menor importancia, ya que los libros VI, VII, VIII y IX de su tratado están dedicados a la ornamentación, y el capítulo III del libro VII se inicia diciendo que *no existe una labor arquitectónica que requiera más ingenio, cuidado, eficacia, laboriosidad que la que se necesita para construir y adornar el templo*²².

Alberti considera que el elemento más importante de este ornamento son las columnas²³, y que éstas son elementos del muro y su parte principal²⁴. Esta

alte discipline" ("no escogeré un carpintero, para compararlo con los más cualificados exponentes de las otras disciplinas... Llamaré arquitecto a aquel que con método seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar en la práctica... obras que del mejor modo se adecue a las más importantes necesidades del hombre. Para hacerlo necesitará dominar las más altas disciplinas"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., prólogo, p. 6.

²¹ "... definiremo la bellezza come l'armonia [concinntas] tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio... l'ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento... mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo 'bello', l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio, aggiuntivo, piuttosto che naturale"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. VI, cap. II, p. 446-448..

²² " Non esiste opera architettonica che richieda maggiore ingegno, sollecitudine, solerzia, accuratezza, di quanta ne occorre per costruire e adornare il tempio"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. VII, cap. III, p. 542.

²³ "In tutta l'architettura l'ornamento fondamentale è costituito senza dubbio dalle colonne" ("En toda la arquitectura el ornamento fundamental está constituido sin duda por las columnas"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., lib. VI, cap. XIII, p.274.

²⁴ "Nel trattare le norme concernenti i muri, è bene cominciare da ciò che ha importanza maggiore... è dunque opportuno parlare delle colonne... poiché una fila di colonne non è altro che un muro attraversato da molte aperture... E volendo dare una definizione della colonna, forse sarà giusto dire che è una parte salda e stabile del muro inalzata perpendicolarmente da terra fino alla sommità dell'edificio per sostenere la copertura" ("Al tratar las normas relativas a los muros hay

importancia de la columna justifica el lugar destacado que tiene en la teoría estética de Alberti y que buena parte del tratado esté dedicada a su estudio. La concepción que Alberti tiene de la columna como elemento ornamental, procede de la observación de la arquitectura imperial romana²⁵, de los edificios que todavía se conservaban en pie, como el Coliseo, y difiere de la que habían tenido los griegos, para los que la columna es un elemento del espacio, con un valor escultórico. La concepción de la arquitectura clásica como imagen, que puede estructurarse sobre la superficie del muro, determina que la columna se consolide en el Renacimiento como un elemento de ornamentación del muro, utilizado para su articulación. Alberti, en un principio, determina que las columnas han de ser completamente lisas y redondas²⁶, aunque más adelante admite que puedan emplearse columnas cuadradas y pilastras, y relaciona la columna con el arquiteabo y el pilar con el arco²⁷, siendo la primera combinación la más noble²⁸.

En la práctica, Alberti se desvía de su propio tratado, ya que, pese a haber afirmado que las columnas eran el principal ornamento de la arquitectura, decora sus dos últimas fachadas, San Sebastián (1460-1470) y Sant'Andrea (1470), en Mantua, con un sistema de pilastras. Según Wittkower, Alberti resuelve con ello la contradicción existente entre el propio valor escultórico de la columna redonda y su concepción como elemento del muro: *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...* La sustitución de la columna por la pilastra *no significa que Alberti se hubiera desviado de la antigüedad; significa más bien que había encontrado una manera lógica de trasladar la arquitectura clásica a la arquitectura de muros portantes propiamente dicha, sin efectuar concesiones.*²⁹ La columna redonda se aísla en el

que empezar por lo que tiene una importancia mayor... es por lo tanto oportuno hablar de las columnas... ya que una hilera de columnas no es otra cosa que un muro atravesado por muchas aberturas... Y queriendo dar una definición de la columna, quizás será justo decir que es una parte sólida y estable del muro alzada perpendicularmente desde el suelo hasta la cima del edificio para sostener la cubierta"; Leon Battista Alberti, De re aedificatoria (G. Orlandi)... cit., lib. I, cap. X, p. 70.

²⁵ Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1958, p. 40; T.O. *Architectural principles in the Age of Humanism*, Londres, The Warburg Institute, 1949.

²⁶ "Occorre che le colonne siano ben lisce e tornite" ("Es preciso que las columnas sean bien lisas y redondas"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria (G. Orlandi)... cit.*, lib. VI, cap. XIII, p. 522.

²⁷ "C'è una differenza sostanziale secondochè si intendano erigere colonne o pilastre, e se le aperture debbano essere coperte ad arco o ad architrave" ("Hay una gran diferencia según se quieran levantar columnas o pilastras, y si las aberturas han de ser cubiertas con arco o arquiteabo"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria (G. Orlandi)... cit.*, lib. VII, cap. VI, p. 562.

²⁸ "... il porticato nell'abitazione dei cittadini più influenti è bene sia architravato; ad arco invece se appartiene ai cittadini medi" ("El pórtico de las viviendas de los ciudadanos más importantes debe ser arquiteabado, con arco en cambio si pertenece a los ciudadanos medios"); Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria (G. Orlandi)... cit.*, libro IX, capítulo IV, p. 808.

²⁹ Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del Humanismo... cit.*, p. 43.

espacio, no determina ninguna dirección principal, que no sea la vertical, y tiene un valor escultórico, determinado por su propia situación dentro del espacio. Incluso la semicolumna, adherida al muro, muestra un valor volumétrico y plástico que la singulariza respecto de la superficie plana del muro que la recoge, y del que tiende a independizarse, contrariamente a lo que ocurre con la pilastra, que se convierte en articulación del muro, con un carácter eminentemente gráfico. La superficie curva de la columna contrasta con la superficie plana del muro y la pilastra, la columna tiene una connotación natural y vitalista, contra la rigidez de la pilastra, que es abstracta e intelectual. El contraste entre columna y pilastra, reproduce el contraste entre color y línea, y entre el planteamiento vitalista y el abstracto. La utilización de columnas responde a una concepción tectónica de base naturalista y espacial, y el uso de pilastras manifiesta un desplazamiento hacia la abstracción y la superficie.

Durante la antigüedad griega, se utilizaban pilastras, o antas, para reforzar los extremos y las esquinas de los muros y acostumbraban a tener capiteles y bases diferentes de las columnas centrales. Su función era señalar los contornos con una línea fuerte. En la arquitectura romana la pilastra era la proyección de una columna sobre un muro del que resaltaba levemente³⁰. En algunos casos la pilastra aparece como la sombra de la columna y en otros la columna desaparece, como en el piso superior del Coliseo de Roma, y queda sólo la pilastra.

El mismo tratado de Alberti, la formación pictórica de los arquitectos y la voluntad de imitar los modelos antiguos, dan lugar a que el contenido de la arquitectura del Renacimiento sea principalmente formal, centrado en la habilidad de articular los órdenes clásicos y sus significados, y en la búsqueda de una lógica formal, que tiene en cuenta el orden geométrico, la proporción y la apariencia de estabilidad. El problema arquitectónico se concentra, en gran medida, en el decorado de superficies y en la articulación del muro. La concepción de Alberti, sin embargo, parece ser más abstracta de lo que, posiblemente, están dispuestos a asumir en un principio los arquitectos-pintores del Renacimiento. Por eso algunas de sus propuestas, como el palacio *Rucellai* y la iglesia de *Sant'Andrea*, no son asumidas realmente sino hasta mediados del siglo XVI.

Renacimiento y articulación

En un principio la fachadas de los palacios florentinos se estructuran mediante franjas horizontales superpuestas, separadas por molduras, y el reparto armónico

³⁰ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI^e al XVI^e siècle*, Paris, V^e A. Movel & Cie, 1875, tomo 7, p. 149-150.

de ventanas. El límite entre las franjas se refuerza mediante una moldura, o un friso, que se hace coincidir con el alféizar de las ventanas, siguiendo una tradición gótica, y la superficie de la pared se texturiza mediante el empleo de un almohadillado rústico, *bugnato*, que se gradúa de modo que se reduce, o incluso desaparece, en las franjas superiores³¹. La imagen de la estratificación horizontal y su ordenación, de modo que lo pesado soporta a lo más ligero, reproduce, de modo intuitivo, la estructura del mundo natural y el sometimiento a la ley de la gravedad, de acuerdo con el planteamiento naturalista del Renacimiento. A este tipo corresponde el palacio *Medici-Riccardi*, de Michelozzo (1444-64).

Respecto de este planteamiento convencional, Alberti introduce, en el palacio *Rucellai* (1446-1455), una alternativa que no tuvo repercusión real, excepto en Bernardo Rossellino³², sino hasta el siglo XVI. El modelo del palacio *Rucellai* consiste en la superposición, una delante de otra, de dos estructuras compositivas en la misma superficie, una formada por pilastras y entablamentos, y otra formada por un muro con ventanas. La composición se realiza en el mismo plano de la pared, con apenas relieve, pero la estructura de los pórticos aparenta estar por delante de la pared, ya que las gruesas juntas de los sillares de la pared, aparentemente, desaparecen a su paso por las pilastras. Y este efecto se obtiene por medios gráficos, ya que todo se realiza en el mismo plano de la pared, sin el uso de relieves ilusorios, y únicamente mediante el tratamiento gráfico de la textura de las juntas y el contorneado de las pilastras mediante una anticonstructiva junta vertical de la sillería. La fachada es la representación plana de una fachada, no pretende ni siquiera, como sucede en otros casos, conseguir una apariencia corpórea. Los palacios que posteriormente se construyen en Florencia, el palacio Pitti, de Luca Fancelli (1458), el palacio Gondi, de Giuliano da Sangallo (1489-) y el palacio Strozzi, posiblemente con proyecto inicial de Giuliano da Sangallo y acabado por Benedetto da Maiano y el Cronaca (1489-1504), siguen el modelo del palacio Medici-Riccardi. El modelo de Alberti encuentra continuación en Roma, en el palacio de la Cancelleria (1483-1495) y en el palacio Corneto-Giraud-Torlonia (después de 1499).

Eminentemente plana, también, es la fachada que Alberti proyecta para la iglesia de Sant'Andrea, en Mantua. La composición de la fachada se realiza, también, mediante dos estructuras superpuestas, sobre el mismo plano de la pared, que simulan la profundidad del espacio: una formada por cuatro pilastras que soportan un tímpano, y otra formada por una pared con huecos, que está, según los códigos de representación plana, detrás.

³¹ Sobre el tema de las fachadas del Renacimiento, consultar la tesis de Aquiles González Raventós, *La evolución de la fachada en el palacio renacentista italiano, 1450-1537*.

³² Bernardo Rossellino fue el arquitecto que construyó el palacio Rucellai, a partir del proyecto de Alberti. Posteriormente, en 1460-1462, proyectó y construyó, con una estructura similar, el palacio *Piccolomini*, en Pienza.

Con Bramante y la decisiva aportación de Rafael, se culmina la recuperación de la medida clásica, no sólo a nivel estructural, sino también en el tratamiento de las superficies y en la complejidad de los efectos espaciales y cromáticos³³. Según Ackerman, *Bramante esconde virtualmente la superficie de la fachada por medio de proyecciones escultóricas (medias columnas, balcones, frontones sobre las ventanas, pesados almohadillados) y vacíos espaciales (arcadas en planta baja y logias en el piso superior, como en el patio del Belvedere y en la fachada del Vaticano)*³⁴. Estas innovaciones *no se deben a un simple rechazo de las formas planas del Primer Renacimiento, sino a una positiva toma de conciencia de las posibilidades de expresión a través de la variación en el manejo de la luz. En las proyecciones de sus fachadas queda atrapado el sol, produciéndose luces brillantes y arrojando sombras profundas; las medias columnas modelan con suavidad la luz; las logias crean unos cuerpos de oscuridad que resaltan la silueta de sus soportes columnares. En las fachadas, al igual que en el interior de San Pedro, el diseño se inspira en la pura delectación sensual de la visión. El impulso, filosófico en la arquitectura del Quattrocento, se ha convertido en sensual*³⁵.

Antonio da Sangallo el Joven asume la tesis rigorista y demuestra la posibilidad de su aplicación a una amplia gama de casos, aunque en el proyecto de San Pedro la ortodoxia clasicista resulta incapaz de resolver la estructura externa del gigantesco volumen. Un problema al que dará solución Miguel Ángel, inspirándose en la tradición gótica, con el expresivo trazado de los nervios de la cúpula y las colosales pilastras de los ábsides. La tesis rigorista es continuada por Ligorio y Vignola, en un intento de mantener la supervivencia del clasicismo, que encontrará intérpretes no pasivos en Giacomo Della Porta y en Domenico Fontana.

Desde Bramante a Sangallo y después a Vignola la estrategia escogida para el proceso de purificación y de universalización del lenguaje clásico actúa sobre dos aspectos: la inclusión en el repertorio de nuevos elementos sacados de la cultura clásica, que habían permanecido ajenos al Quattrocento, y la exclusión de una serie mucho más amplia de elementos introducidos en el uso corriente, de acuerdo con una visión normativa y reductiva, en la que los órdenes y su articulación constituyen la estructura principal en la que se basa cualquier operación compositiva³⁶. No se admiten nuevas invenciones, sólo la búsqueda rigurosa de objetividad en la referencia a las fuentes.

La tendencia tonal de la pintura veneciana tiene también su reflejo en la producción arquitectónica. La arquitectura veneciana, representada por

³³ Paolo Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, Milán, Electa Editrice, 1971?, p. 350.

³⁴ James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997, p.18; T.O.: *The Architecture of Michelangelo*, A. Zwemmer Ltd., 1961.

³⁵ James S. Ackerman, *La Arquitectura de Miguel Ángel... cit.*, p. 18.

³⁶ Paolo Portoghesi, *Roma del Rinascimento... cit.*, p. 351-352.

Sansovino, Sanmicheli y Palladio, se plantea a partir de su relación ambiental y paisajística con la ciudad o el entorno natural, mediante superficies que se componen para modular los efectos de luz y color, la relación de huecos y llenos, la disposición rítmica y el valor plástico de los volúmenes, de las columnas y de las cornisas. Si la articulación implica diferenciar, dividir y separar, la modulación consiste en graduar los cambios entre las partes, en eliminar los límites, difuminando las líneas divisorias y haciendo más suaves los cambios. Modular implica variar y adaptar, introduciendo tonos intermedios entre los contrastes.

Articulación tectónica y gráfica

La arquitectura clásica, desde sus orígenes griegos, ordena la forma en busca de un equilibrio perfecto entre elementos formales opuestos. Las fuerzas que materializan no son ni *cósmicas* ni *trascendentes*, como ocurría en Egipto, sino exclusivamente *tectónicas*. El esquema tectónico se basa en el equilibrio de fuerzas verticales y horizontales, equilibrio que determina, no solo la forma del conjunto, sino la de cada uno de sus elementos. En la arquitectura romana, la columna y el arco son expresión de distintos conceptos formales y principios constructivos. La columna se relaciona con el entablamento, y el arco con el muro. Su expresión formal es diferente, la columna y el entablamento son elementos opuestos que se enfrentan en una relación de fuerzas contrarias, de elementos activos y pasivos. El arco, en cambio, se genera por la deformación del mismo muro en la necesidad de abrir un hueco en él, no es un enfrentamiento de fuerzas sino una adaptación sensual, que se manifiesta en su misma curvatura. La necesidad de señalar el inicio del arco lleva a la introducción de la llamada línea de imposta en su arranque, sin la cual el inicio del arco sería de apreciación incierta. La lógica de la arquitectura clásica reside en la claridad de sus funciones. Los elementos sustentantes y los sustentados son claramente visibles, así como la coherencia de su esquema tectónico.

La superposición es el método habitual de composición, bien como articulaciones del muro, en el que una disposición rítmica de pilares y entablamento se adosan como bajorrelieve de la pared; variante que puede ser enriquecida con la solución de pilastra con aletas laterales, o pilastras superpuestas, que repiten como una vibración las aristas de las pilastras; bien como estructura de pilastras o pilares y entablamento, delante de una estructura de muro y arco: bien como dos estructuras de pilastras superpuestas³⁷.

El tratamiento gráfico de las superficies no llega a abandonarse durante el Renacimiento, pudiendo reconocer una línea ininterrumpida que conecta la época gótica con la manierista. El mantenimiento de la articulación gráfica puede

³⁷ Ver “Gli ordini e la loro connesiones sintattica”, en Paolo Portoghesi, *Roma del Rinascimento...* cit., p.351-354.

advertirse ya en la articulación exterior de la cúpula de S. Maria del Fiori (1421-1436), en Florencia, de Filippo Brunelleschi; en la fachada principal de la iglesia de S. Francesco (1447-1450), en Rímni, de Alberti, en la que las semicolumnas del orden inferior continúan, mediante un resalte pronunciado del entablamento, en las pilastras del orden superior; o en la fachada de la iglesia de S. Maria delle Carceri (1484-1495), en Prato, de Giuliano da Sangallo, donde dobles pilastras, levemente resaltadas del fondo, acentúan los límites del muro, reforzando la línea de contorno del volumen, y conectan el nivel inferior y el superior mediante los resaltes en el entablamento.

Aunque Brunelleschi generalmente respetó la integridad del entablamento³⁸, tal vez su rígida geometrización del espacio, la continuidad gráfica que, por ejemplo en S. Lorenzo, establece la cuadrícula del pavimento uniendo las bases de columnas y pilastras, o las pilastras de las naves laterales que, pese a no alterar el entablamento, continúan visualmente sobre él y se prolongan sobre la bóveda hasta las columnas del lado opuesto, estaba señalando la misma articulación gráfica que evitaba. Brunelleschi convierte el espacio en geometría, proyecta la profundidad sobre el plano y reduce las infinitas dimensiones del espacio a las tres dimensiones ortogonales del espacio perspectivo. Según Argan, la perspectiva de Brunelleschi *es un método o proceso esencialmente crítico, que se aplica al dato espacial de la arquitectura y lo reduce a proporción y razón*³⁹. Con esta reducción pretende alcanzar, *a través de la 'relación' y de la 'proporción' entre lleno y vacío, la eliminación de la materia*⁴⁰, convertir la superficie en *pura entidad geométrica*.

La obra de Brunelleschi tiene una influencia decisiva en la arquitectura de Quattrocento, aunque su línea ideológica pierde parte de su rigor ya en sus más importantes seguidores. Sus tesis teóricas tienen expresión en los textos de Alberti, que orientará el desarrollo histórico en una dirección completamente distinta y será quien, con su *directa referencia a los ejemplos clásicos y la utilidad práctica de sus tipologías, ejercerá su influencia, a través de Bramante, sobre la arquitectura romana del Cinquecento sobre todo*⁴¹.

Considerando únicamente las fachadas de las iglesias romanas, el tratamiento gráfico de las fachadas resulta evidente en la *logia de la Bendición* (1461-1495), de S. Pedro, donde las cinco columnas continúan verticalmente en las tres plantas

³⁸ La excepción singular está en el crucero de S. Lorenzo, Florencia, donde las columnas que soportan los arcos de la nave central se transforman en pilastras arracimadas en las esquinas del crucero, y continúan verticalmente en los arcos de las bóvedas, adelantándose sobre el entablamento. Un adelantamiento más discreto se produce también en el crucero del Santo Spirito, Florencia.

³⁹ Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Madrid, Xarait Ediciones, 1981, p. 129; T.O.: *Brunelleschi*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1952.

⁴⁰ Con este comentario, Argan se refiere concretamente al pórtico de los Inocentes, Florencia; Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi... cit.*, p. 66.

⁴¹ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco... cit.*, p. 191.

de la fachada, mediante resaltes de las franjas de los entablamentos; en el orden inferior de la basílica de S. Marco (1464-1471), de Giuliano da Maiano o Leon Battista Alberti⁴², de modo similar al anterior, con las expresivas semicolumnas que, aislando un trozo de entablamento, conectan con las pilastras planas del orden superior, esencialmente clásico; en S. Maria del Popolo (1472-1477), de Baccio Pontelli y Andrea Bregno⁴³, en la que cuatro pilastras, levemente resaltadas del muro, atraviesan el entablamento que divide horizontalmente la fachada y llegan, las dos centrales, hasta el tímpano de coronamiento; en S. Agostino (1479-1483), de Giacomo de Pietrasanta, con un tratamiento similar al anterior; en S. Pietro in Montorio (década de 1480), de Meo del Caprino y Baccio Pontelli, en las pilastras, o antas, que enmarcan la fachada principal y dividen la lateral; en S. Maria dell'Anima (1500-1523) de Giuliano da Sangallo⁴⁴ o en S. Giacomo degli Spagnuoli.

El tratamiento gráfico no es una invención del Renacimiento, ni tampoco del Gótico o del Románico. Los arquitectos de la Roma clásica habían dejado ya ejemplos en la propia ciudad, que podían ser observados en los restos que todavía se hallaban en pie en el siglo XV. Tenían carácter gráfico, entre otros, el arco de Tito (fines del siglo I), el de Septimio Severo (203 d.C.) y el de Constantino (315 d.C.), en los que las columnas que dividen el arco, progresivamente se adelantan y prolongan hasta el ático superior, adelantando también parte del entablamento. En el arco de Tito las semicolumnas centrales soportan un tramo adelantado del entablamento, las laterales en cambio, se adelantan tendiendo a separarse del volumen posterior. En los arcos de Septimio Severo y de Constantino, las cuatro columnas del arco se independizan del plano del muro y se adelantan con parte del entablamento, continuando, en el de Septimio Severo sólo las extremas, con adelantamientos en la franja superior, y en el de Constantino todas ellas. También tenía carácter gráfico la fachada del Templum Pacis del Forum Transitorium (96-97 d.C.), donde las columnas se adelantan, respecto del muro de la fachada, con parte del entablamento, trazando dos expresivas líneas verticales, que continúan en el ático superior, con una posición no adecuada a su función sustentante, con

⁴² Según Giovanni Tesei, *Le Chiese di Roma*, Roma, Anthropos, 1986, p. 284.

⁴³ Según Giovanni Tesei, *Le Chiese di Roma...cit.*; aunque también parece ser atribuida, según cita el mismo autor, a Meo del Caprino. Según Ludwig H. Heydenreich, esta iglesia no puede atribuirse a ningún maestro en particular, ni siquiera, como es tradicional, a Baccio Pontelli ya que no trabajaba en Roma antes de 1481 (P. Tomei, *L'Architettura nel Quattrocento*, 1942, p. 280); Wolfgang Lotz y Ludwig H. Heydenreich *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 95; T.O. *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Middlesex (GB), Penguin Books, 1974. Según Anthony Blunt, se trata de un arquitecto desconocido (della Rovere); Anthony Blunt, *Guide to Baroque Rome*, Londres, Toronto, Sidney y Nueva York, Granada Publishing, 1982, p. 106.

⁴⁴ Según Adolfo Venturi, en *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. XI (Architettura del Cinquecento, Parte II), Milán, Ulrico Hoepli, 1939, p. 148, Andrea Sansovino es el autor de la fachada; Paolo Portoghesi, en *Roma del Rinascimento... cit.*, p. 96, dice que “el nombre de Andrea aparece sin especificar claramente el cometido”; G. Marchini, en la monografía *Giuliano da Sangallo*, 1942, p. 20, cree que el autor es Giuliano da Sangallo; por último Giovanni Tesei, *Le Chiese di Roma...cit.*, p. 160, dice que la fachada es de Giuliano da Sangallo y que Andrea Sansovino realizó el grupo escultórico que se encuentra en el tímpano de la puerta central.

un efecto similar al posteriormente utilizado en Atenas, en la Biblioteca de Adriano (114 d.C.) en Atenas.

Bramante, que en sus obras de Milán había utilizado la articulación gráfica, ya en sus primeras obras romanas, después de haber estudiado detenidamente los restos antiguos, utiliza solo la tectónica. *En Milán había adaptado su arquitectura a un ambiente tardogótico pero en Roma quiere adaptarla a la que considera la verdadera forma histórica de la ciudad, tal como podía deducirse de las ruinas y, naturalmente, de Vitruvio*⁴⁵. El claustro de S. María della Pace y el *tempietto* de S. Pietro in Montorio están resueltos con entablamentos continuos. De igual modo, los tratados del siglo XVI, centrados en el uso de los órdenes clásicos, y en especial el de Vignola, de pequeño tamaño, ilustrado con 32 láminas, pero de gran éxito y difusión, describe y dibuja los cinco órdenes pero en todos ellos la relación entre columna y entablamento es tectónica, nunca muestran un caso en que el fuste de la columna continúe en pliegues del entablamento, y en ningún caso hay modelos de pilastras. Habría que matizar, por tanto, en qué medida la arquitectura clásica constituyó un modelo a seguir. Por qué hasta mediados del siglo XVII los ejemplos de los arcos de Septimio Severo y de Constantino, o la fachada del *Templum Pacis* del *Forum Transitorium*, no son tomados como modelo a seguir. No fue la arquitectura clásica la que determinó la forma de la arquitectura del Renacimiento, sino que fue una nueva manera de pensar y concebir la relación del hombre con el exterior la que encontró en algunos ejemplos clásicos el modo de darle forma. El Renacimiento tomó de la antigüedad los modelos que se ajustaban a su concepción del orden y la perfección.

Pese a su rigorismo clasicista, el autor de las *Regole delli cinque ordini d'architettura* utiliza la articulación gráfica en varios de sus edificios. En la Villa de Julio III, su primer edificio en Roma, Vignola refuerza los límites de los muros de fachada con pilastras, o antas, que conectan los dos niveles atravesando la cornisa intermedia, hasta detenerse en el entablamento de la última planta. El mismo trazado se repite en el centro de la fachada, aumentado con las dos columnas que flanquean la puerta, que se adelantan expresivamente. En el *Palazzo Farnese* (1559), en Caprarola, las semicolumnas del segundo piso del patio adelantan parte del entablamento, marcando una continuidad vertical que alcanza hasta la balaustrada de coronación. Tal vez, como decía Vasari, el artista debe conocer las reglas pero la perfección se alcanza a partir de transgredirlas.

Articulación gráfica y dibujo

La articulación gráfica implica una incoherencia si se efectúa lectura tectónica del edificio. La forma ya no muestra un conjunto estable en el que los elementos se relacionan de acuerdo con la lógica de la transmisión de cargas gravitatorias, que

⁴⁵ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y barroco... cit.*, p. 37.

muestra como el edificio se mantiene en pie, cómo los pesos se trasladan, de un nivel a otro, hasta el suelo. En su lugar muestra continuidades incorrectas según esta lógica: los soportes pasan por delante de lo soportado, incumpliendo su función de sostén. Si la lógica natural muestra los cuerpos sometidos a la ley de la gravedad, la articulación gráfica responde a criterios abstractos que prescinden de ella. Este tratamiento gráfico de la forma no se abandonó del todo durante el Renacimiento pero, si aumentó en la segunda mitad del siglo XVI, cabría plantearse hasta qué punto este desplazamiento hacia un tratamiento más gráfico de la forma construida pudo estar relacionado con los cambios realizados en el dibujo arquitectónico en esta misma época, concretamente con los trabajos de Rafael y Sangallo el Joven y su aportación decisiva hacia un uso más abstracto y menos empirista del dibujo. La relación, sin embargo, no parece posible si se tiene en cuenta, por un lado, el uso de la articulación gráfica en épocas anteriores y, por otro, la utilización limitada del dibujo en la práctica arquitectónica.

La carta de Rafael al papa León X, en 1519, sobre la representación gráfica de los edificios a partir de la proyección ortogonal, aunque repitiendo lo enunciado ya anteriormente por Alberti, es el síntoma, como dice Wolfgang Lotz, de un cambio en la manera que, los arquitectos del Renacimiento, tienen de observar y concebir el espacio: establece el fin del espacio perspectivo y su sustitución por el espacio plano, sin profundidad. Según Lotz, el cambio fue motivado por la necesidad de encontrar un sistema que permitiera representar el interior de San Pedro, y con el que se pudiera abarcar y analizar la complejidad estructural del edificio y resolver los problemas de armonización de la obra nueva con la vieja; problemas que no podían ser resueltos únicamente con el uso de una planta y una maqueta, ni con la perspectiva cónica⁴⁶. La perspectiva había demostrado sus limitaciones para representar un espacio interior complejo como el Panteón, y la sección, pese a no corresponder con la visión natural, cumplía las condiciones de control de forma y medida necesarios para el conocimiento de la obra realizada por Bramante y para su terminación.

El cambio representa el final del proceso, propuesto por Alberti, que diferenciaba el dibujo de arquitecto del de pintor. El nuevo sistema obligó tanto al artista como al observador a una múltiple abstracción: se debía imaginar el edificio seccionado y se renunciaba a las apariencias. El nuevo sistema era más efectivo pero se alejaba de la visión natural; inevitablemente su uso debía condicionar un cambio en la concepción del espacio⁴⁷. Sin embargo, parece lógico pensar, por el propio carácter instrumental del dibujo, que si se utilizó la proyección ortogonal fue porque ésa era la visión-concepción que se quería tener del espacio, una visión mucho más útil y efectiva, acorde con las nuevas condiciones. La perspectiva, pese a mostrar el aspecto *natural* del espacio, era parcial al estar condicionada por el punto de vista. La proyección ortogonal requería un mayor esfuerzo de

⁴⁶ Ver Wolfgang Lotz, "La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano", en *La Arquitectura del Renacimiento... cit.*, p. 21.

⁴⁷ Wolfgang Lotz, *La Arquitectura del Renacimiento... cit.*, p.28, 29 y 31.

imaginación, era mucho más abstracta, pero permitía concebir globalmente el espacio, independientemente del punto de vista.

Según Lotz, Sangallo el Joven fue el primero en usar correcta y coherentemente la proyección ortogonal⁴⁸, y poseía la cualidades adecuadas debido, probablemente, a que, a diferencia de los otros arquitectos, no había empezado como pintor sino como artesano⁴⁹. Se sabe que Sangallo no dominaba la técnica de la perspectiva y eso le hizo más receptivo a las ideas de Rafael. De Sangallo se conservan gran cantidad de dibujos en la Galería de los Uffizi, en Florencia, que él mismo recopiló, junto con los de otros artistas, como documentación para un tratado de la arquitectura que nunca llegó a realizar⁵⁰. Su estudio muestra que están resueltos principalmente mediante proyección ortogonal: son dibujos precisos, definidos por la línea de contorno y con pocos titubeos, y cuando hay correcciones, son precisas y resueltas con línea clara y con abundantes anotaciones. Escasean, en cambio, las perspectivas.

No parece, sin embargo, que se pueda deducir que sea la práctica del dibujo ortogonal la que condujo a un aumento de las soluciones de carácter gráfico. James Ackerman, en un estudio que publicó en 1954⁵¹, advierte que de todos los dibujos que se han conservado del Renacimiento, la mayoría son apuntes de trabajo, esbozos provisionales, relacionados con la elaboración de una propuesta y destinados sólo a ser vistos por el propio arquitecto, y que, de los que pueden considerarse dibujos acabados, unos son dibujos de presentación al cliente, sin medidas ni escala, y otros, hechos para ser usados en obra, se limitan al detalle de puertas, ventanas o cornisas. Sorprende la falta de dibujos acotados o con una escala de dibujo y la escasez de alzados y fachadas, capaces de ser utilizados en obra. En algunas ocasiones las fachadas están descritas con textos en el margen de las plantas del edificio.

La falta de alzados está, sin embargo, en contradicción con los preceptos de Alberti, que establecía que planta y alzado debían integrarse en un sistema musical a partir de la armonía geométrica de las proporciones, aunque, como dice Ackerman, *tal vez proporciones de este tipo fueran demasiado abstractas para el anti-teórico Alto Renacimiento... Tal vez el carácter de la arquitectura del Renacimiento se debe sobre todo al hecho que sus monumentos empezaron, no a*

⁴⁸ Wolfgang Lotz, *La Arquitectura del Renacimiento... cit.*, p. 29.

⁴⁹ Según Benvenuto Cellini, Sangallo el Joven empezó como carpintero; Wolfgang Lotz, *La Arquitectura del Renacimiento... cit.*, p. 38.

⁵⁰ Gaspare de Fiore, "Il disegno nei disegni de Antonio da Sangallo il Giovane", en *Antonio da Sangallo il Giovane, la vita e l'opera*. Actas del XXII Congresso de Storia dell'Architettura, Roma, 19-21 febrero 1986, al cuidado de Gianfranco Spagnesi, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1986, p. 418.

⁵¹ James S. Ackerman, "Architectural Practice in the Italian Renaissance", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XIII, nº 3, octubre 1954, p. 3-11. El estudio se concentra en el Renacimiento romano de la primera mitad del siglo XVI. Una primera versión de este escrito fue leída en 1954 en el encuentro anual de la Society of Architectural Historians.

*partir de una idea acabada, fijada en el simbolismo de un proyecto, sino a partir de impresiones flexibles constantemente susceptibles de cambio*⁵². Parece que los dibujos no fueron el medio principal de comunicación entre arquitectos y constructores⁵³. Posiblemente, en las obras importantes, éstos entendían lo esencial del diseño a partir de las maquetas y cuando surgían problemas eran resueltos por el arquitecto de palabra y que las obras de tipo medio se construían a partir de planos rudimentarios y una serie de detalles⁵⁴. Un ejemplo es el caso del Gesù, en donde el cardenal Farnese aprobó la solución de Vignola, en 1568, sin que la fachada estuviera definida aún, para lo cual Vignola realizó una maqueta en 1569, otra en 1570 y algunos dibujos el mismo año, hasta que, no llegando a satisfacer al cardenal, fue sustituido en 1571. El último proyecto de Vignola para la fachada, de 1570, fue grabado por Mario Cartaro en 1573, año de la muerte del arquitecto⁵⁵. Sin embargo hay que señalar, que en el siglo XVII, la práctica de realizar maquetas para visualizar el edificio que se había proyectado parece ser menos común que en siglos precedentes, debido al empleo creciente de los dibujos⁵⁶.

Si la articulación gráfica no fue consecuencia del uso del dibujo, de una actividad que pretendiera agotar la mayor cantidad posible de la complejidad existente entre la ideación y el resultado, la causa habría de buscarse en otra parte: en la propia concepción de la forma y del espacio, la misma que provocó la utilización de un nuevo sistema de proyección.

La tendencia hacia la verticalidad, interpretada como componente dinámica, había sido una característica singular de la arquitectura gótica. Una vía que no desapareció en el Quattrocento⁵⁷, y que siguió viva para reaparecer en la segunda mitad del siglo XVI. En la pintura del Quattrocento, esta tendencia es reconocida,

⁵² "Perhaps proportions of this sort were too abstract for the anti-theoretical High Renaissance... Perhaps the character of Renaissance architecture owes much to the fact that its monument started, not from a complete idea, fixed in the symbolism of the blueprint, but from flexible impressions constantly susceptible to change"; James S. Ackerman, *Architectural Practice ...cit.*, p. 9.

⁵³ Vignola, en una carta dirigida a los funcionarios de San Petronio, en Bolonia, dice que "no es costumbre de arquitectos dar un pequeño dibujo a escala, que se haya de trasladar de pequeño a grande por medio de un módulo, sino solamente se acostumbra hacer los dibujos para mostrar la invención"; según cita Erwin Panofsky en *El Significado de las Artes Visuales... cit.*, p. 202 y 207.

⁵⁴ James S. Ackerman, *Architectural Practice ...cit.*, p. 8.

⁵⁵ James S. Ackerman, "La chiesa del Gesù alla luce dell'architettura religiosa contemporanea", en Rudolf Wittkower e Irma B. Jaffe, al cuidado de *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano, Electa, 1992, p.24 y 25; T.O. *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York, Fordham University Press, 1972.

⁵⁶ Jhon Varriano, *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 19; T.O. *Italian Baroque and Rococo Architecture*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1986.

⁵⁷ Algunos atribuyen un carácter gótico a Brunelleschi, según Josep Maria Sostres en la conferencia que dió en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en 11 de abril de 1978, con el título "Tradició i ruptura en l'obra de Brunelleschi", y publicada posteriormente en *Carrer de la Ciutat*, 3-4, sep. 1978, p. 5-13.

entre otros, en Fra Angélico, Botticelli y Filippo Lippi⁵⁸. Según Frederick Antal, todo el siglo XVI estuvo dominado por las luchas entre el estilo clásico, de base naturalista y carácter realista, y el estilo manierista, de carácter irracional y base gótica⁵⁹. Pontormo fue acusado por Vasari de traicionar el género toscano en favor del germánico, y lo moderno en favor del gótico⁶⁰. De modo similar, Ackerman sostiene que el nuevo estilo del Gesù proviene de la arquitectura gótica de Milán⁶¹. Posteriormente, también Borromini fue calificado de gótico, por su alejamiento del orden clásico y su aparentemente arbitrario vocabulario⁶². La oposición entre el orden clásico y el linealismo gótico es una relación, que con diferentes matizaciones se mantiene en toda producción artística, de modo que cualquier resultado puede ser considerado como una posición de equilibrio entre estos dos extremos. Es la oposición entre línea trascendente y línea de contorno, entre abstracción y figuración, oposición que siempre estuvo viva, aunque no se manifestara. Oposición que no parece depender del uso del dibujo sino de la estética.

Naturalismo y dibujo

Según el pensamiento trascendente y religioso de la Edad Media, la verdadera belleza residía en Dios, de modo que si el mundo es bello lo es porque es creación suya y reflejo de su belleza. Según este razonamiento, el arte tenía como finalidad última representar a Dios⁶³, pero como Dios no tiene imagen, su representación debía realizarse mediante símbolos o mediante la representación de sus obras, por tanto el arte podía tender hacia el simbolismo, como hizo el arte románico, o hacia el realismo, como hizo el gótico.

Con el fin de representar, no ya los cuerpos sino las almas, el arte románico desmaterializaba las figuras y las representaba con líneas lo más abstractas y lo

⁵⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. III...cit.*, p. 67.

⁵⁹ Frederick Antal, "Rafael entre el clasicismo y el manierismo", Madrid, Visor-La balsa de la Medusa, 1988; la versión original se publicó en Londres, en 1987.

⁶⁰ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. III...cit.*, p. 192.

⁶¹ James S. Ackerman, *La chiesa del Gesù ...cit.*, p.20.

⁶² "Di questo tale architetto [Borromini], parlano il Bernino con un gran prelato, il quale gli diceva no poter soffrire che quegli per troppa voglia di uscir di regola, di buon disegnatore e modellatore ch'egli era, avesse sbastrato tanto nell'opere sue, che paresse, che alcune di esse tirassero alla maniera gottica, anzi que al buon modo moderno e antico"; Filippo Baldinucci, *Vita di Bernini*, publicado originalmente en Florencia, en la imprenta de Vincenzo Vangelisti, en 1682, consultada la edición a cargo de Sergio Samek Ludovia, Milán, Edizioni del Milione, 1948, p. 148-149. Este prelato, del que el texto de Baldinucci no cita el nombre, podría ser el papa Alejandro VII, protector de Bernini, del que se conocen opiniones en esta misma dirección, recogidas en el diario de Cartari, y posiblemente influenciadas por el mismo Bernini; según opinión de Manfredo Tafuri, en AAVV, *Studi sul Borromini*, Roma, Actas del Congreso organizado por la Accademia Nazionale di San Luca, 1967, vol. 2, p. 40-42.

⁶³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II...cit.*, p. 150.

menos orgánicas posible. La representación de santos se hacía con proporciones deformadas y no naturales, con lo que parecían desmaterializados y separados de la tierra, y se pintaban sobre fondos dorados, con líneas de contorno marcado y colores planos e irreales, preocupándose más por la perfección caligráfica de las líneas que por el realismo de las figuras. El arte románico no pretendía representar la apariencia de los personajes sino su alma, su esencia espiritual. La deformación de las figuras en el arte románico, su desviación respecto de la apariencia natural, es lo que da lugar a la expresividad de las mismas, a una belleza distinta de la natural, tal como defiende San Bernardo⁶⁴. En esta misma línea, aunque posteriormente a él, a mediados del siglo XIII, San Buenaventura sostiene que el objetivo del arte no es tanto representar el objeto exterior y material, como la inmaterial idea interior que se halla en la mente del artista. Por esta razón, el valor de una obra de arte no reside en su semejanza con la realidad sino en la idea que abriga dicho artista. En consecuencia, más que representación, la función del arte es la expresión⁶⁵. La belleza artística, aunque símbolo de la belleza divina, buscada no para ser disfrutada por los sentidos sino para alcanzar lo inmaterial y trascendente, es también fruto del placer estético inmediato, de modo que, como también dice San Buenaventura, *(las cosas) antes de ser signos de un mundo invisible, son cosas con su estructura propia*⁶⁶. El realismo del gótico no excluía la deformación ya que idealizaba las figuras, especialmente las de los santos, para proporcionarles una belleza superior a la percibida en la naturaleza. Este deseo conducía a que las proporciones de las figuras góticas eran más ascéticas, esbeltas y gráciles que las naturales y a que la realidad del arte gótico fuera una realidad transfigurada y espiritualizada⁶⁷.

En un proceso que ya se inicia en el arte bizantino, la pintura románica renunció a la ilusión espacial y redujo el espacio a la superficie delimitada por la línea continua. En el románico *la línea es sólo línea, es decir un medio gráfico de expresión sui generis cuya función es la de delimitación y ornamentación de superficies; y, por su lado, la superficie es sólo superficie, es decir, no es ya una vaga alusión a una espacialidad inmaterial, sino la superficie necesariamente bidimensional de una plano pictórico material*⁶⁸. A partir del siglo XIII, con el renacimiento de la óptica antigua y la reintroducción escolástica de la teoría aristotélica del espacio, se produjo un renacimiento de la sensibilidad por lo corpóreo y la búsqueda de la profundidad⁶⁹ que, posteriormente cristalizó, en una

⁶⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II...cit.*, p. 157.

⁶⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II...cit.*, p. 246.

⁶⁶ Tal como recoge Joan Sureda en *La Edad Media*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 14.

⁶⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, en *Historia de la Estética. II...cit.*, p. 151, que cita la obra de M. Dvorak, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918, Munich.

⁶⁸ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editor, 1980, p.31-33; T.O. *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, Leipzig-Berlín, Vorträge der Bibliothek Wasburg, 1927.

⁶⁹ Erwin Panofsky, *La perspectiva... cit.*, p. 35.

síntesis con el arte bizantino, en la formación del *espacio moderno perspectivo* llevado a cabo por Giotto y Duccio⁷⁰.

En el Renacimiento la finalidad del arte es la belleza y el medio para conseguirla es la imitación de la naturaleza. Esta imitación implica imitar las leyes que la rigen, el orden que reina en ella. Sin embargo esta imitación no es total y sumisa ya que se admite que todo en la naturaleza no es perfecto y que puede mejorarse mediante la selección y el perfeccionamiento. En este punto insisten tanto Alberti⁷¹ como el humanista Ficino⁷², traductor de Platón, que representa la estética espiritualista, en cierto modo, opuesta a la positivista de Alberti, y el propio Rafael⁷³. La naturaleza que se imita en el Renacimiento no es el exterior real, sino un exterior mejorado, un modelo idealizado. No es la naturaleza en sí lo que centra el interés, sino una representación que muestre las cosas tal como se ven, prescindiendo de contenidos trascendentes. Esto implica el abandono de una representación del contenido absoluto de los hechos, inmóvil y espiritual, en favor de un interés por las visiones temporales, relativas, resultado de un determinado momento y de una situación concreta. En términos concretos, de acuerdo únicamente con las reglas de la perspectiva, que implican construcción geométrica y conocimiento científico, sobre todo en la fase temprana del Renacimiento⁷⁴.

En la mayoría de los estudios artísticos que se escriben en el Renacimiento el dibujo es uno de los elementos esenciales del arte, el primero para muchos de ellos. Así Alberti, en el primer libro de su *De Re Aedificatoria* (1435), divide la pintura en *dibujo*, *composición* y *colorido*⁷⁵ y Piero della Francesca, en el libro primero de *La perspectiva pictórica* (1472-1475), la divide en *dibujo*, *perspectiva* y *colorido*⁷⁶. El concepto que aparece en los estudios es realmente el de *disegno*, usado en el doble sentido que tiene en el italiano moderno: el de dibujo y el de intención. El primer estudio de arte en el que aparece este término es *Il libro dell'Arte* (1400) de Cennino Cennini y lo hace ya con el doble valor de proceso

⁷⁰ Erwin Panofsky, *La perspectiva... cit.*, p. 36-37.

⁷¹ "... *sempre ciò che vorremo dipignere piglieremo dalla natura, e sempre torremo le cose più belle*" ("... siempre lo que queremos pintar tomémoslo de la naturaleza y siempre escojamos las cosas más bellas"); Leon Battista Alberti, *De pictura... cit.*, libro III, p. 98.

⁷² Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, libro IV, 1482: "El hombre imita todas las cosas de la divina naturaleza y realiza, perfecciona y mejora las obras de la naturaleza inferior"; según transcribe Wladyslaw Tatarkiewicz, en *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 137.

⁷³ Rafael Sanzio, carta a Baldassare Castiglione, 1514: "para pintar una belleza necesitaría ver muchas bellezas... para escoger lo mejor", según transcribe Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 220.

⁷⁴ Es importante señalar que ni Piero della Francesca ni Alberti hablaron de ideas ni de invención en sus tratados, sino sólo de proporción y composición; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 75.

⁷⁵ En el texto original aparece como *circumscriptio*, *compositio* y *luminium receptio*, y la traducción es la que cita Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 37.

⁷⁶ En el texto original aparece como *disegno*, *commensuratio* y *colorare*, según aparece en Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p.79, y la traducción es la que realiza Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 100.

gráfico y proceso mental, como dibujo, forma o esbozo de un objeto y como proyecto, intención o idea⁷⁷. Mucho más tarde, Vasari duda del buen uso de esta palabra, que representa o la forma en la mente o la forma trazada con las manos⁷⁸. La confusión está presente también en Alberti cuando, en el primero de *Los diez libros de Arquitectura* (1485), dice que el objeto y el método del dibujo⁷⁹ *consiste en hallar un modo exacto y satisfactorio para adaptar entre sí y relacionar líneas y ángulos, a partir de los cuales quede enteramente definido el aspecto del edificio*, explicación ambigua que no distingue entre los dos significados del concepto. Pero continúa diciendo que la función del dibujo es *asignar a los edificios y a las partes que lo componen una posición apropiada, una proporción exacta, una disposición conveniente y una ordenación agradable, de modo que toda la forma y figura de la construcción repose completamente en el mismo dibujo*, descripción que, en cambio, corresponde con lo que entendemos por diseño. Y más adelante añade que *será... un trazado preciso y uniforme, concebido en la mente, realizado mediante líneas y ángulos*, en correspondencia con nuestro concepto de dibujo⁸⁰. De hecho el concepto de *disegno* implica la fusión de los dos significados, ya que se proyecta en el acto de dibujar. El dibujo, como dice Alberti, es concebido por la mente y, como dice Vasari, es un *juicio universal* que procede del intelecto⁸¹. En esta misma línea, Cesare Ripa, en su *Iconología*, de 1603, incluye una alegoría del *disegno*, en la que lo representa con un personaje que sostiene en la mano derecha un compás, significando que se ha de atener a la medida y a las simples proporciones, y en la izquierda un espejo, que significa que no representa el mundo exterior sino el interior del artista⁸². La ambigüedad del término queda resuelta por Federico Zuccari, en 1607, al diferenciar entre diseño interior, *el concepto formado en nuestra mente*, y el diseño exterior, *simple delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa*⁸³.

⁷⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 40.

⁷⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 240.

⁷⁹ Alberti usa el término *lineamenta*, que ha sido traducido unas veces como *trazado* y otras como *diseño*, por el ambiguo significado que posee, pero para no alterar el hilo de la exposición utilizo directamente el término *dibujo* que, en este contexto, no debe dar lugar a confusiones.

⁸⁰ "*Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare e collegare linee ed angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell'edificio. La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici alle parti che lo compongono una posizione appropriata, un'esatta proporcione, una disposizione conveniente e un armonioso ordinamento, di modo que tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso... Ciò premesso, il disegno sarà un tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli...*"; Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (G. Orlandi)... cit., 1966, lib. 1, cap. I; también en Joaquim Garriga, *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 55-56.

⁸¹ Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 55-56.

⁸² La *Iconología* se imprime por primera vez en 1593 sólo con la descripción escrita, pero la tercera edición, de 1603, incluye también las imágenes dibujadas.

⁸³ Federico Zuccari, "L'Idea de' pittori, scultori et architetti", 1607, según recoge Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p.330 y 334.

El problema de la perspectiva y la necesidad del proyecto convierten al dibujo en el elemento esencial de la pintura, la escultura y la arquitectura. El dibujo del Renacimiento preclásico y clásico (1400-1525) no tiene, sin embargo, nada que ver con el linealismo del período gótico. El dibujo aquí consiste en la delimitación formal de las figuras, en señalar con exactitud los contornos, que, tal como dice Alberti, debe hacerse con líneas muy sutiles, que apenas las distinga la vista, ya que *si se hacen con líneas muy gruesas, no parecerán márgenes de superficies sino hendiduras*⁸⁴. La línea de contorno, en realidad, es un límite.

Esta situación cambia en la época manierista, (1520-1600)⁸⁵, en la que el arte tiende a superar el clasicismo en busca de una mayor expresión individual del artista. El arte manierista se aleja del realismo y tiende a la abstracción, en cuanto utiliza los objetos reales como pretexto para la creación de construcciones lineales. El arte se vuelve más subjetivo, personal y sutil⁸⁶, tendiendo, en muchos casos, a un *arte absoluto*, un arte que no precisa de una justificación exterior a él⁸⁷. El Manierismo se caracteriza por el lineamiento de las formas, la nitidez de las líneas, los contornos subrayados y las formas rígidas y tirantes, ajenas a la naturalidad clásica, las proporciones alargadas, el uso de colores de tonos claros y fríos, no naturales, las formas rebuscadas y estilizadas que parecen artificiales, la diversidad y complicación de la composición. Características que volvían a conectar con el arte gótico que, de algún modo, habían permanecido latentes durante el Renacimiento temprano y que habían empezado a resurgir ya en las obras de Rafael y Miguel Ángel.

⁸⁴ "Io così dico in questa circonscrizione molto doversi osservare ch'ella sia di linee sottilissime fatta, quasi tali che fuggano essere vedute... la circonscrizione è non altro che disegno dell'orlo, quale ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrerà ivi essere margine di superficie ma fessura"; Leon Battista Alberti, *De pictura... cit.*, libro II, p. 54.

⁸⁵ Estas fechas son evidentemente orientativas y sujetas a discusión.

⁸⁶ La única teoría de arte manierista fue la de Jerónimo Cardano, de título *De subtilitate*, en la que define positivamente el manierismo con el concepto de sutilidad. Si el arte clásico aspira a lo bello, relacionándolo con lo sencillo, diáfano, fácil y claro, el arte manierista aspira a lo sutil, asociado a lo raro, complejo, oculto, difícil, inasequible o prohibido, capaz de proporcionar un placer superior a lo bello o lo perfecto; Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 194-195.

⁸⁷ Según Wladyslaw Tatarkiewicz "... para algunos manieristas lo más importante eran las aspiraciones puramente artísticas, mostrándose indiferentes frente a los fines utilitarios morales. En este aspecto, el manierismo fue uno de los diversos retornos al viejo lema del 'arte por el arte'"; Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 190. Esta apreciación no es compartida por John Shearman: "...esto (el concepto de obra de arte 'absoluta') no significa el Arte por el Arte, actitud que implicaría independencia respecto a, e incluso desprecio por, la aprobación del público. Por el contrario, el Manierismo está basado en la obsesión por conseguir una reacción favorable de la audiencia, y el estímulo de esa reacción pasa a ser una parte más importante que nunca de la función de la obra", John Shearman, *Manierismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1984, p. 19; T.O.: *Mannerism*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1967.

Período postclásico (Manierismo)

El término manierismo, utilizado para designar el arte del período postclásico del siglo XVI, proviene del término *maniera*, muy usado ya en esta época con un significado similar al que actualmente entendemos como *estilo*, el peculiar modo de pintar o esculpir de un artista, especialmente cuando es original o relevante. En los textos de Vasari, el concepto *maniera* representa el elemento individual del arte, la manifestación de la personalidad del artista. Dentro de este concepto, Vasari diferencia varios tipos: las *manieras* individuales, como las de Botticelli o Pontormo, las *manieras* históricas, como las referidas al arte de la época griega o gótica, la *maniera grande*, con la que Vasari distingue a Miguel Ángel, la *maniera* de Rafael y también la *maniera bizzara, capricciosa o ghiribizzosa*, que se refiere a una manera que se aleja de lo natural. De este último tipo proviene precisamente el término *manierista* y amaneramiento que, con un sentido peyorativo, ha servido para calificar el arte de esta época, a partir del siglo XVII y especialmente en el siglo XIX, aunque durante el siglo XVI la *maniera* era generalmente un atributo deseable para una obra de arte⁸⁸. Un atributo que, referido a las tendencias del siglo XVI, se aplica a obras dotadas de *equilibrio, refinamiento y sofisticación,...* *obras de arte pulidas, sutiles, fruto de una idealización de lo natural... resueltas con un lenguaje elocuente, de belleza bien articulada, aunque innatural, y nunca expresadas con incoherencia, amenazas o desesperación*⁸⁹.

No parece que deba ser entendido el Manierismo como una reacción contra el Alto Renacimiento, ni en oposición a él, sino como *prolongación lógica de algunas de sus tendencias y realizaciones*⁹⁰. Hay en Manierismo una actitud revolucionaria, de cambio, que sin embargo no rompe con la tradición, una actitud *impulsada al mismo tiempo a la separación y a la unificación de las normas artísticas del pasado*⁹¹, que apunta a la superación y también a la continuidad del período renacentista. Se han distinguido dos etapas en este período. La primera se caracteriza por el abandono de la regularidad, la armonía, las reglas fijas y las proporciones establecidas en el arte clásico y naturalista, en búsqueda de una mayor libertad, individualismo y expresión. Esta época incluye a artistas como Pontormo y Rosso, y coincide con el período de cambio social posterior al saqueo de Roma, con la reducción del apoyo de los papas, de la Iglesia y de los gremios, y con la crisis económica, social y religiosa. Este Manierismo recupera, en algunos aspectos, características que habían pertenecido al gótico⁹². *Se sabe que Pontormo*

⁸⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 251-252, y John Shearman, *Manierismo... cit.*, p. 53.

⁸⁹ Un *estilo estilizado*, según John Shearman, *Manierismo... cit.*, p. 55.

⁹⁰ John Shearman, *Manierismo... cit.*, p. 83.

⁹¹ Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, p. 67; T.O.: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*.

⁹² La precisión y nitidez de las formas y la esbeltez irreal de las proporciones eran características que ya habían prevalecido en el gótico, manteniéndose durante cierto tiempo en el arte del temprano Renacimiento (Tatarkiewicz). Ya en el Quattrocento hay una variante manierista, que

*se dejó influenciar por Durero y que Vasari le reprochaba el traicionar el género toscano en favor del germánico, y lo moderno en favor del gótico*⁹³. A partir de mediados de siglo, la protesta que representa Pontormo y Rosso, se convierte así mismo en una nueva convención, en una nueva manera que rechaza lo natural. Este es uno de los aspectos que caracterizan la segunda etapa del Manierismo: si Pontormo posee una manera individual que, *por razones de expresión altera las proporciones y las composiciones tenidas hasta entonces por perfectas...*, en los manieristas de la segunda etapa, *existe un rasgo común que es su refinamiento que conduce a la artificiosidad, y un convencionalismo cada vez más acusado*⁹⁴. Si en la primera etapa hubo pocos manieristas, pero con estilos propios, en la segunda el estilo es común a todos ellos.

El Manierismo ha sido considerado normalmente como una etapa de decadencia del período clásico y como sinónimo de afectación y artificialidad. Hasta el presente siglo no se ha adoptado una actitud positiva frente a él, reconociéndole valores no sólo positivos sino incluso como el inicio de un nuevo arte. Para Arnold Hauser, es *la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia*⁹⁵. Los manieristas muestran una actitud cerebral frente al arte, una actitud compleja e indirecta. Es el distanciamiento, alineación o enajenación, lo que caracteriza el arte manierista. Distanciamiento respecto del exterior, natural o histórico, sustituido por la naturaleza y la historia construida en las obras de arte, que prescinde de la lógica natural y que comunica a partir de las propias desviaciones del patrón natural, que es el patrón clásico, y del que no se prescinde, ya que se utiliza como referencia. Las formas siguen siendo las del clasicismo y el tema sigue siendo reconocible, pero utilizado como pretexto. El clasicismo es un lenguaje que se acepta y en el que las formas no son ya el resultado de una interpretación del mundo natural, sino el medio que se manifiesta una situación ajena a él, religiosa o espiritual.

Como dice Carlo Argan refiriéndose a Pontormo, *el alejamiento con respecto a los contenidos plantea serios problemas: si el arte no debe revelar otra cosa,*

conserva rasgos góticos, patentes en construcciones de línea sinuosa, en una exagerada preocupación por el detalle, en el movimiento agitado de los personajes y en los gestos amanerados. Parte de la crítica artística, señala la existencia de algunos elementos de carácter gótico en esta primera etapa, junto la reacción anti clásica (Friedländer), e incluso tiende a limitar el concepto de Manierismo a la corriente gotizante, que une la irrealidad abstracta y cerebral y los ritmos lineales con la estilización amanerada y contorsionada de la persona humana (Panofsky). De hecho, hay algunas características del gótico, y especialmente del tardogótico, que se alinean fácilmente con las del Manierismo: la tendencia a la elegancia, la complejidad, el preciosismo (Shearman).

⁹³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 192.

⁹⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 193.

⁹⁵ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, p.15; T.O. *The Social History of Art*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1951.

*debe revelarse a sí mismo, a su propia esencia, y esta es el dibujo*⁹⁶. El dibujo se convierte, en el siglo XVI, en el elemento fundamental de la estética, en el *origen, fuente y madre* de las artes⁹⁷. Paolo Lomazzo considera que la artes deben toda su belleza al dibujo⁹⁸, e incluso Antonio Francesco Doni, en una concepción metafísica, ve en el dibujo el reflejo de la primera causa y de la estructura del universo⁹⁹, algo más que *el contorno de las superficies*¹⁰⁰, con que Alberti lo define un siglo antes. Como colofón del proceso de abstracción que se produce en el siglo XVI, Zuccari considerada la línea como una entidad abstracta singular: el dibujo es la forma de la imagen interior y *la línea es el propio cuerpo y sustancia visual* de este dibujo..., *simple operación para formar cualquier cosa... sometida al concepto... como los colores respecto de la pintura y la materia sólida de la escultura*¹⁰¹....

Para Arnold Hauser, la alienación (separación o el distanciamiento) es el concepto clave para entender el Manierismo¹⁰². Es evidente que cualquier actividad artística implica un distanciamiento del mundo natural: incluso en el naturalismo del Renacimiento el ideal de belleza exige una cierta distancia de la realidad ordinaria y una selección de los modelos aprovechables, en busca del modelo ideal que subyace en cada uno de los casos concretos. La diferencia de los artistas manieristas es que no creen que este modelo ideal proceda del mundo natural sino que es una concepción del propio campo del arte. *Los manieristas ven el sentido y el fin del arte en hacer de la realidad algo que ésta no es en sí ni puede ser nunca, pero no con el fin de idealizarla, sino para crear un mundo entre la realidad natural y la supranatural, una esfera de la pura apariencia, en la que todo lo que el artista tiene por inaceptable en la realidad corriente es doblegado,*

⁹⁶ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco... cit.*, p. 148.

⁹⁷ La frase es de Benedetto Varchi en *Disertación sobre la primacía de las artes*, 1547, publicado como resultado de la encuesta efectuada entre artistas florentinos, sobre la mayor nobleza de la pintura o la escultura, según aparece en Joaquim Garriga, *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 250; pero debe proceder de Miguel Ángel, tal como recoge Francisco de Holanda en *Diálogos en Roma*, 1538: "el diseño, al que por otro nombre llaman dibujo, es base, fuente y cuerpo de la pintura, la escultura y la arquitectura", según cita Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de la Estética. III...cit.*, p.175 y 187.

⁹⁸ Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura*, 1584: "Los pintores deben advertir que aunque sean excelentes y milagrosos en el colorido, si no tienen dibujo no tienen la materia de la pintura y por tanto están privados de su parte sustancial", según aparece en Joaquim Garriga, *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 315; y Giovan Paolo Lomazzo, *L'Idea del Tempio della Pittura*, 1590: "El fundamento de todo, es decir, de las partes principales y sus géneros, sobre el cual toda cosa reposa igual que sobre base solidísima y del cual toda belleza deriva, es aquello... que nosotros llamamos dibujo", según aparece en Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 279.

⁹⁹ Antonio Francesco Doni, *Disegno*, 1549: "disegno non è altro che la divina speculazione"; según recoge Wladyslaw Tatarkiewicz en *Historia de la Estética. III...cit.*, p. 245.

¹⁰⁰ "... l'attorniare dell'orlo nella pittura"; Leon Battista Alberti, *De pictura... cit.*, libro II, p. 52.

¹⁰¹ Federico Zuccari, *L'Idea de'pittori, scultori et architetti*, 1607, según recoge Joaquim Garriga en *Renacimiento en Europa... cit.*, p. 335.

¹⁰² Arnold Hauser, *El manierismo... cit.*, p.121-138.

*desprovisto de su forma originaria y sometida a un orden artificial*¹⁰³. El distanciamiento respecto de la realidad natural se consigue mediante un desplazamiento hacia una mayor abstracción, que implica la reducción del interés por el logro de la ilusión espacial en favor de construcciones lineales, contornos gráficos y colores artificiales¹⁰⁴. El Manierismo parte de una imitación puramente externa de los modelos clásicos pero busca el íntimo distanciamiento de ellos. Según Arnold Hauser, *no se comprende el Manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente*¹⁰⁵. La referencia para el artista, más que en ningún otro momento, no es la naturaleza sino la cultura artística, los maestros consagrados del período anterior. Según la definición de Vasari, *manierista* es el que imita el arte y no la naturaleza, lo que implica una forma de pensar a través de imágenes y no a través de conceptos. Y esta actitud aparece ya en la obra de Rafael y de Miguel Ángel, para los que el artista debe formarse sobre las obras de los maestros y no mirando directamente la naturaleza¹⁰⁶.

Según Heinrich Wölfflin, para el que este período manierista no pertenece al Renacimiento postclásico o tardío sino al principio del barroco, que iniciándose a partir de 1520 ya ha adquirido su madurez hacia 1580, la característica principal del Manierismo (que él denomina Barroco) es su carácter *pintoresco*. Wölfflin emplea este concepto con un sentido peyorativo, pero su análisis permite aclarar algunos aspectos de la estética manierista y profundizar en la línea positiva de este estudio. Según él, el carácter pintoresco del período se basa en la impresión de movimiento, en actuar mediante efectos de luz y sombra y en emplear disposiciones rítmicas y equilibrios de masas. Otros aspectos de este carácter pintoresco son el desorden, *que hace que la representación de los distintos objetos... no sea totalmente clara, sino que quede en parte velada...* y la superposición, según la cual, para evitar la monotonía, *los objetos se superponen, y no se muestran más que en parte...* estimulando a la imaginación... para adivinar lo que está oculto¹⁰⁷. Wölfflin utiliza estas características como cualidades negativas, pero el pintoresquismo no ha tenido siempre esta connotación peyorativa.

El concepto de *pintoresco* no es de la época barroca, ni manierista, sino del siglo XVIII y está relacionado con la arquitectura inglesa de este siglo y, sobre todo,

¹⁰³ Arnold Hauser, *El Manierismo... cit.*, p. 56-57.

¹⁰⁴ Sobre este tema, Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza... cit.*, y especialmente el capítulo II: Worringer relaciona el concepto de naturalismo con el proceso de proyección sentimental, mediante el que el artista se identifica panteísticamente con el mundo, y el concepto de estilo con el deseo de abstracción, mediante el que introduce orden en el caos natural. El deseo de proyección y el de abstracción son los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, y la historia del arte reproduce constantemente el encuentro de estas dos tendencias.

¹⁰⁵ Arnold Hauser, *Historia Social... cit. II*, p.15.

¹⁰⁶ Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco. II... cit.*, p. 27.

¹⁰⁷ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986, p.29-38; T.O. *Renaissance und Barock*, Munich, 1888.

con el diseño de jardines. Las primeras referencias del uso del término *pintoresco* se remonta a finales del siglo XVII y principios del XVIII¹⁰⁸ y es posible que tenga su origen en Holanda. En las primeras décadas del siglo XVIII, el término *pintoresco* se utiliza bien para designar algo *intenso o gráfico*, si se aplica a un estilo literario, o para designar algo cuyas cualidades formales lo hacen *sumamente adecuado para una representación pictórica*, si se aplica a escenas naturales o a representaciones de la naturaleza, en cuanto ofrecen una imagen bien compuesta, con formas, colores y luces convenientemente variadas y armonizadas¹⁰⁹. Este mismo significado es también el que adopta Wölfflin: *es pintoresco lo que constituye un cuadro, lo que, sin necesidad de añadir nada, ofrece al pintor un modelo*¹¹⁰. El carácter pictórico de un paisaje o de un edificio viene determinado, de este modo, por valores formales como la variedad, la irregularidad, la ambigüedad o la superposición. Si el naturalismo clásico pretendía representar las cosas tal como se ven, la tendencia pintoresca también. La diferencia es que los primeros alcanzan el resultado por una vía racional y los segundos por una vía intuitiva. El artista del primer Renacimiento creía en la existencia de reglas de orden superior capaces de regular el proceso artístico, la naturaleza representaba era una naturaleza mejorada, idealizada. A partir de Miguel Ángel y Rafael, sólo el artista era autor de las reglas, él podía y debía *transformar intuitivamente la realidad*, y era capaz de alcanzar una síntesis de los datos objetivos sin haber de fundamentarse en leyes matemáticas o el testimonio de escritores antiguos¹¹¹. Esta separación entre razón e intuición es un síntoma de todo el siglo XVI, el inicio de lo que ha sido llamado, la cultura de los campos divididos, la cultura de la separación: el arte se separa de la moral, la religión de la ciencia, el ciudadano del Estado (con el nacimiento del Estado burocrático), la gracia de las obras (a partir de Lutero) y la moral de la política (a partir de Maquiavelo)¹¹².

Lo pictórico es una actitud estética, que en la representación se contrapone a la concepción clásica. Según Christopher Hussey, la fase pintoresca es siempre la transición entre el arte clásico y el romántico. Si el arte clásico se dirige a la razón y el romántico a la imaginación, el período pintoresco entre ambos permite ver a partir de imágenes, en vez de a partir de conceptos, y estimular a la imaginación. De este modo, el arte pintoresco *acentúa las cualidades visuales a expensas de las*

¹⁰⁸ Walter John Hipple, Jr., en *The beautiful, The Sublime & The Picturesque*, Carbondale, The Southern Illinois University Press, 1957, p.185, cita un texto de William Aglionby de 1685 y otro de Steele de 1705.

¹⁰⁹ Walter John Hipple, Jr., *The beautiful... cit.*, p.186.

¹¹⁰ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco... cit.*, p. 29.

¹¹¹ Erwin Panofsky, *Idea... cit.*, p. 66.

¹¹² Según Pietro Prini, en una entrevista que con el título "La cultura de la separació i la consciència d'infelicitat", aparece en la revista *Saber*, nº 4, 1980, p.42-43. Pietro Prini fue Comisario General y Presidente del Comité Organizador italiano, de la exposición "Florença y la Toscana de los Medici en la Europa de 1500", realizada en Florença en 1980.

*racionales, por un lado, y de los significados por otro... El arte pintoresco es el primer peldaño hacia valores estéticos abstractos*¹¹³.

El Manierismo se basa en la sustitución del concepto por la imagen: si el arte clásico constituye una abstracción de la naturaleza a partir del filtro de la razón o la idea, el arte manierista es también una abstracción, pero en este caso, a partir de los valores formales, de su propia representación. El Manierismo se centra en la manipulación de la forma, que utiliza como vehículo de expresión de sentimientos. Según Argan, *el Manierismo... consistió precisamente en esto; conferir a la praxis del arte una propia espiritualidad y dar a su procedimiento unitario, monista, más valor que al dualismo de teoría y praxis*¹¹⁴. Por otra parte el Manierismo señala el surgimiento del espíritu romántico, la manifestación de los aspectos subjetivos y de las tensiones espirituales. El arte deja de ser mimesis y se convierte en expresión.

En Roma el Manierismo empezó a declinar relativamente pronto. Su excesiva permisividad sufrió los efectos de la polémica contra la reforma protestante, y hubo de ajustarse a mayores limitaciones en las obras religiosas. La resistencia religiosa era ya fuerte antes de que los decretos del Concilio de Trento lo llegaran a desaconsejar y se produjo un claro agotamiento en las obras religiosas a partir de 1570¹¹⁵. En este panorama, la figura de Miguel Ángel, activo hasta 1564, era incómoda aunque su autoridad era incontestable. Su atormentada religiosidad era observada con desconfianza y sus seguidores, al mismo tiempo que lo admiraban, intentaban también una normalización de su lenguaje estético. Aunque no directamente declarada existió, en una parte del ambiente artístico romano, una crítica hacia Miguel Ángel, al que se hacía responsable de las desviaciones estilísticas de los manieristas, de su anticlasicismo.

El paso hacia el Barroco se produjo sin una ruptura clara, de hecho su libertad deriva en gran medida de la licencia manierista,

La introducción que se ha llevado a cabo hasta aquí ha pretendido esbozar la situación de la articulación gráfica y el dibujo en el momento próximo al inicio del período que centra el objeto de la tesis. Una vez culminada la recuperación de la medida clásica, en la obra de Bramante, sus continuadores se centran en el rigor de la aplicación del lenguaje. Si Bramante convirtió el *impulso filosófico* del Quattrocento en *sensual*, a mediados del Cinquecento el interés es técnico, se centra en el método y en la purificación del lenguaje. En esta situación la

¹¹³ Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, 1927, según aparece en Walter John Hipple, Jr., *The beautiful... cit.*, p.190.

¹¹⁴ Giulio Carlo Argan y Bruno Contardi, *Miguel Ángel arquitecto*, Madrid, Electa España, 1992, p. 211; T. O.: *Michelangelo architetto*, Milán, Electa, 1990.

¹¹⁵ John Shearman, *Manierismo... cit.*, p. 64 y 204.

figura de Miguel Ángel es una singularidad difícil de encuadrar, tan respetada como incómoda, incontestable pero difícil de asimilar, con una influencia inmediata en Roma escasa e imprecisa. Esta actitud técnica parece que había de ser la causa del cambio de sistema de proyección, en el dibujo realizado por los arquitectos.

La última parte de esta introducción ha pretendido señalar la importancia del dibujo en el período final del siglo XVI. Un período cuyo modelo ya no es la naturaleza sino el propio arte, no es tanto la propia Antigüedad como la obra de los maestros, una época que pretende sustituir la inseguridad del conocimiento directo por la seguridad de la norma, del mismo modo que en arquitectura sustituye la teoría por la técnica.

Ir a siguiente: "Fachadas consideradas"

Volver a Inicio TEXTO

Volver a Inicio TESIS

(<http://www.mindeguia.com/>)