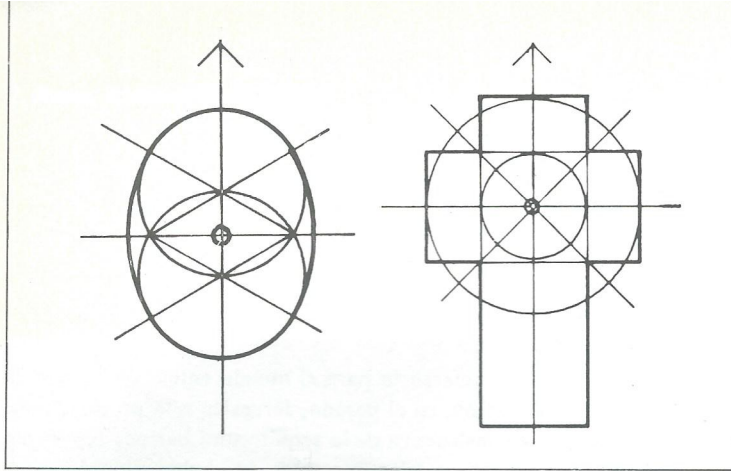


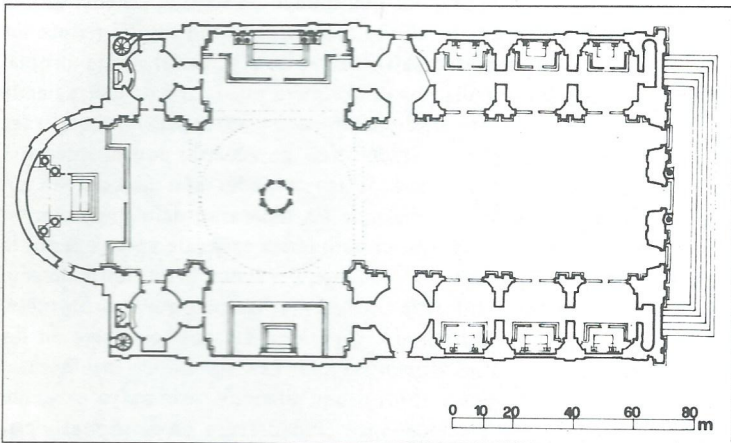
**NORBERG-SCHULZ, Christian: "ARQUITECTURA BARRCA" en *Historia de la Arquitectura*. Buenos Aires. Viscontea. 1982. Tomo 7**



4. Diagrama tipo de iglesia barroca. Espacio central alargado y espacio longitudinal centralizado.

5. Roma, iglesia de Gesù, planta (del *Dizionario di Architettura e Urbanistica*).

6. Roma, iglesia de Gesù, fachada.



«fenomenización» de la experiencia, que hizo al hombre más consciente de su propia existencia. En consecuencia, la participación barroca, que debería ser refuerzo del sistema, condujo en definitiva a su desintegración.

#### Los temas de la arquitectura barroca

Para describir la actitud humana fundamental y la forma de vida de la época barroca hemos empleado términos tales como «sistema», «centralización», «extensión» y «movimiento». Todos esos términos también pueden emplearse para describir la arquitectura barroca. Si examinamos un mapa de París y sus alrededores, de 1740, encontramos que todo el paisaje se ha transformado en una red de sistemas centralizados que, idealmente, tienen una extensión infinita. La mayoría de ellos datan del siglo XVII. En un ámbito mayor aún, París constituía el centro de un sistema análogo que abarcaba a toda Francia. Y si empleamos una lente de aumento en el mismo mapa reconocemos que los elementos singulares, los edificios, están organizados basándose en modelos análogos. Difícilmente se encontrará otra época histórica que manifieste con mayor evidencia la correspondencia entre la forma de vida y el entorno arquitectónico. Es fácil de comprender esa correspondencia si se recuerda que se consideraba que el mundo tenía como propiedad fundamental una extensión geométricamente ordenada. Esta extensión sirve siempre de referencia como «centro semántico», es decir, un lugar que incorpora los «dogmas» fundamentales de la forma de vivir. En relación con ese foco, la existencia del hombre adquiere pleno significado: especialmente se expresa mediante un sistema de movimientos posibles o de «recorridos» que convergen en el centro.

También la arquitectura renacentista había dado gran importancia a los modelos de organización centralizada, bien en los edificios o en los proyectos de «ciudades ideales»: Sin embargo, la centralización renacentista tiene un carácter estático y cerrado. Los sistemas jamás se extienden más allá de límites definidos, y los elementos permanecen aislados en el paisaje. También tienen acentuada individualidad, mientras que los elementos de los sistemas barrocos operan y se subordinan recíprocamente a un centro dominante. Durante el siglo XVII se rompió la armonía estática del espacio renacentista y se impuso un fuerte interés por el movimiento y el contraste, así como una nueva relación entre el espacio interior y el exterior<sup>16</sup>. Aunque muchas de las estructuras formales fundamentales de la arquitectura barroca se desarrollaron durante el siglo XVII, la arquitectura manierista no alcanzó ninguna verdadera tipología<sup>17</sup>. El siglo más bien se caracterizó por la experimentación incesante reflejando las dudas e inseguridades generales del período.

Hacia el final del siglo XVI, no obstante, se hizo evidente la pronunciada tendencia hacia la sistematización que se inició en Roma

como manifestación de la total restauración de la Iglesia católica. La base, por tanto, era religiosa, y su finalidad, expresar el cometido de Roma como centro dominante del mundo católico. Por lo cual es muy natural que el «punto crítico» lo marque una obra a nivel *urbanístico*. En 1585, el papa Sixto V puso en marcha un grandioso plan para la transformación urbana de Roma<sup>18</sup>. Las ideas fundamentales del proyecto ya estaban desarrolladas antes que Felice Peretti, cardenal Montalto, ascendiera al solio pontificio en 1585 con el nombre de Sixto V. Puso inmediatamente a trabajar al jefe de los arquitectos pontificios, Domenico Fontana, y, en 1586, se había terminado la primera gran calle nueva, la Via Felice (hoy Vía Sistina). La meta fundamental del plan era unir los principales centros religiosos de la ciudad por medio de calles anchas y rectas. Fontana escribió: «Queriendo ahora Nuestro Señor facilitar el camino a quienes, movidos por devoción o por votos, suelen visitar con frecuencia los lugares más santos de la ciudad de Roma, y en particular las siete iglesias tan celebradas por sus grandes indulgencias y reliquias que hay en ellas, ha abierto en muchos lugares muchas calles muy anchas y rectas para que todos, sea a pie, a caballo o en coche, puedan partir de cualquier lugar de Roma que deseen y continuar derechamente a las más famosas devociones»<sup>19</sup>. Sixto V también incorporó a su plan los fragmentos de la planificación renacentista realizada por sus predecesores, en particular el tridente de la Piazza del Popolo, donde se ramifican tres calles que enlazan la puerta principal de la ciudad con distintos distritos<sup>20</sup>. Las nuevas calles trazadas por Sixto V también estructuraban las grandes zonas abandonadas entre la ciudad medieval y la muralla aurelia. En general, el plan daba nueva coherencia a la ciudad. Los aislados «nudos» del pasado se unieron para formar una red con la que expresar el papel del elemento individual como parte del sistema religioso general.

### La ciudad

El plan de Sixto V hizo de Roma el prototipo de la unidad fundamental de la arquitectura barroca: *la ciudad capital*. Esto es natural si se considera el papel de Roma como centro de uno de los mayores sistemas de la época y también su pasado glorioso como *caput mundi* de la Antigüedad. El desarrollo de la ciudad capital, por tanto, es la primera respuesta concreta a la necesidad de una incorporación «visible» de la estructura del mundo barroco. La cita de Domenico Fontana demuestra que el proyecto realizado también sirvió como medio de persuasión, ya que imponía y facilitaba la visita «sistemática» a los lugares sagrados. De ahí que toda el área de la ciudad quedara compenetrada de valor ideológico y se convirtiera, realmente, en *città santa*.

Mientras las ciudades de la Edad Media y del Renacimiento eran mundos relativamente estáticos y cerrados, la nueva ciudad capital se transformó en el centro de fuerzas que se extendían más allá de sus lí-

mites. Se hizo punto de referencia para el mundo entero en su sentido más concreto que lo fueron, en el pasado, Jerusalén o la propia Roma. Mientras la tipología constructiva de la arquitectura barroca representa un desarrollo ulterior de modelos existentes, la ciudad capital es una concepción fundamental original que influye en todo el sistema al que pertenece. Así, ya en el siglo xvii se reconoció que la capital reduce los centros secundarios a meros satélites sin una verdadera vida propia. Durante el siglo xvi se halla por vez primera que la red de calles tiende a integrarse con las carreteras «territoriales» exteriores, aunque rara vez puede llevarse a cabo tal integración de acuerdo con la intención ideal. Primeramente, la mayoría de las ciudades aún necesitaban un amplio cinturón de fortificaciones que las separaran del campo circundante; en segundo lugar, la estructura interior existente apenas permitía el desarrollo de un plan barroco coherente. Por tanto, lo que normalmente encontramos son fragmentos de un sistema barroco que, no obstante, revelan claramente las intenciones generales. Lo mismo ocurre en las principales capitales como Roma y París. Los resultados insuficientes de adaptación de las nuevas ideas a una situación urbana ya existente indujeron a Luis XIV a edificar otra ciudad fuera de la capital vieja. De hecho, Versalles es más que un palacio; el pabellón de caza de Luis XIII se transformó en centro de una «ciudad ideal» completa, que parece tener una extensión infinita.

El carácter dinámico y «abierto» de la ciudad capital se expresa también por su estructura interior. Las calles anchas y rectas permiten intenso tránsito de personas y vehículos, de acuerdo con las nuevas necesidades de la «participación», y hacen patente el deseo barroco de sistematización. Ya en 1574, el papa Gregorio XIII había dado nuevas normas para la erección de edificios en Roma, preparando la ciudad para el gran plan de su sucesor. Las normas estipulaban que las casas tenían que estar juntas y que los espacios abiertos entre los edificios habrían de cerrarse con paredes desnudas<sup>21</sup>. Es evidente que la finalidad era *unificar* el panorama urbano formando espacios coherentes definidos por superficies edificadas continuas. En su *Discurso*, Descartes escribe: «...con frecuencia hay menos perfección en las obras compuestas de varias piezas hechas por artífices diversos que en aquellas construidas por uno solo... Así, las ciudades antiguas que originariamente solo eran pueblos y transformadas con el transcurso del tiempo en grandes ciudades, suelen estar muy mal proporcionadas en comparación con las ciudades trazadas a voluntad por un arquitecto..., si bien los edificios tomados separadamente son, a veces, tan artísticos o más que en las ciudades planificadas...»<sup>22</sup>.

Por tanto, en la ciudad barroca, los edificios por sí solos pierden su individualidad plástica para formar parte de un sistema superior. Eso significa que el *espacio* entre los edificios adquiere nueva importancia como verdadero elemento constitutivo de la totalidad urbana. De hecho,

el plan de Sixto V es una planificación de espacios, más que una distribución de edificios. La planificación barroca organiza la extensión relacionándola con los centros, entre los cuales *uno* suele ser dominante. Como esos centros representan una detención del movimiento horizontal, deben definirse por medio de un eje *vertical*. Sixto V y Domenico Fontana veían ese problema espacial básico y se valieron de obeliscos egipcios, hallados entre las ruinas romanas, para marcar los nudos de su sistema<sup>23</sup>. En otros casos se utilizaban edificios con esa finalidad; las altas cúpulas de las iglesias resultaban particularmente adecuadas para interrumpir la extensión horizontal de la ciudad, por lo cual el simbolismo de la Iglesia llegó a ser una parte orgánica del sistema urbano. Aunque esos edificios «monumentales» tuvieran gran valor plástico, jamás quedaban aislados del conjunto. Incluso los volúmenes exentos de las «residencias» del barroco tardío adquieren significado como centros de un sistema coherente. Por tanto, la fachada barroca es tanto una función del espacio urbano exterior como del edificio al que pertenece. En general, podemos decir que la ciudad barroca converge hacia (o irradia de) edificios «monumentales» que representan los valores fundamentales del sistema. «Il monumento costituisce un nucleo di massimo prestigio nel tessuto urbano, ed è generalmente al centro di una vasta zona organizzata in funzione dei suoi valori formali...»<sup>24</sup>. Argan reconoce con razón en San Pedro el prototipo de tales «monumentos»<sup>25</sup>.

Los centros focales de la totalidad también pueden definirse en términos puramente espaciales, es decir, como *piazze* (plazas). La plaza, desde luego, tiene una larga tradición como verdadero «corazón» de la ciudad; pero mientras su función solía ser de índole pública y civil, la época barroca la transformó en parte del sistema ideológico general. Esto es evidente, en particular, en la *place royale* francesa, donde el espacio está simétricamente centrado en torno a una estatua del soberano. El prototipo fue creado por Enrique IV en la Place Dauphine (1605). Sin embargo, la mayor de todas las plazas «ideológicas» es la Piazza San Pietro en Roma, donde Bernini, por medio de columnatas, acompañando por dos lados al espacio elíptico, quería simbolizar los «brazos abiertos y envolventes» de la Iglesia. A causa de su significado y forma particulares, la *piazza* forma, de ese modo, un complemento de la cúpula de la iglesia que está al fondo, cuya bóveda simbólica se transforma en recipiente funcional cubierto por la cúpula natural del cielo<sup>26</sup>. La creación de plazas monumentales llegó a ser imperativo de todas las ciudades barrocas, generalmente, en relación con los principales edificios del sistema.

La estructura de la ciudad barroca consiste en centros (edificios y plazas monumentales) que están intercomunicados por calles rectas y regulares. Los edificios quedan integrados en el esquema de recorridos definidos por las calles, con lo que se consigue nueva interacción entre

el interior y el exterior. Se establece también interacción análoga entre la ciudad y sus alrededores. Las calles principales delimitan distritos que han de tener cierta uniformidad para no estorbar las propiedades principales del sistema. De hecho, los edificios de un distrito tienen que someterse a un *programa* que establece el carácter general del proyecto. Cuando se creó la Rue Dauphin en París, a principios del siglo xvii, se ordenó a los habitantes «construir de modo igual todas las fachadas de las casas...»<sup>27</sup>. Por tanto, el ambiente barroco queda ordenado en función de centralización jerárquica. La ciudad, como complejo, es el centro de una red territorial. Dentro de la ciudad se halla una red más tupida que se focaliza hacia los edificios monumentales que, a su vez, están organizados geoméricamente en sistemas más densos aún, hasta que se alcanza el verdadero centro: en Versailles, ¡el lecho del soberano! Los principales edificios monumentales de la arquitectura barroca eran, naturalmente, la iglesia y el palacio, pues de ese modo se manifestaban los dos poderes principales de la época.

### *La iglesia*

El papel de la iglesia como centro urbano era claramente reconocido durante los siglos xv y xvi. Así, dice Alberti: «En todo el arte de la construcción no hay cosa alguna donde sea necesario mayor ingenio, cuidado, industriosidad y diligencia que en la instalación y adorno de un templo, porque, dejando aparte que un templo bien construido y bien adornado sea en verdad el mayor y principal ornamento que tenga una ciudad, es sobre todo la casa de los dioses...»<sup>28</sup>. Y Palladio añade: «...si en la ciudad hubiera colinas, se ha de elegir la parte más elevada; pero de no haber alturas, ha de elevarse el suelo del templo, tanto como sea preciso, por encima del resto de la ciudad»<sup>29</sup>. Durante el mismo período hallamos que los teóricos recomiendan una planta central para la iglesia, ya que el círculo y los polígonos regulares son formas «perfectas»<sup>30</sup>. Pero la planta central no resultaba adecuada a las necesidades litúrgicas, al mismo tiempo que presentaban un alejamiento de la tradición general de la Iglesia, la cual había sancionado la basílica<sup>31</sup>. Por lo cual, la crítica de la planta central «ideal» ya estaba avanzada durante el siglo xv y hasta Alberti proyectó su iglesia más importante, Sant'Andrea di Mantova, sobre planta de cruz latina, aunque se evidencia fuerte tendencia hacia la centralización<sup>32</sup>. En general, las plantas centrales se preferían para los edificios más pequeños (capillas) y cuando una función o una dedicación especial hacían natural tal solución<sup>33</sup>.

Durante el siglo xvi se hallan los primeros intentos de síntesis de los esquemas centralizados y longitudinales, problema que se resolvió por medio de elipses, como en los proyectos de Peruzzi y Serlio<sup>34</sup>.

Tras la conclusión del Concilio de Trento (1563) se acentúa y generaliza la actitud negativa hacia la planta central, si bien el Concilio

había introducido reformas litúrgicas que la hacían funcionalmente aceptable. La razón de esto era, evidentemente, el deseo de fortalecer la tradición y abolir las formas «paganas» del Renacimiento. Por lo cual, san Carlos Borromeo escribe: «Una iglesia deberá ser de *planta en forma de cruz*, de acuerdo con la tradición; las plantas circulares se usaban en tiempos de los ídolos paganos y raramente para las iglesias cristianas»<sup>35</sup>. Cuando se publicaron esas palabras, ya estaba construida la iglesia de Gesù en Roma<sup>36</sup>. En la iglesia de Gesù, Vignola satisfizo el nuevo ideal de una iglesia «congregacional» que permitía participar a gran número de fieles en las funciones litúrgicas. La planta muestra una disposición longitudinal con pronunciada integración espacial. La fachada, obra de Della Porta, acentúa el eje principal y parece un gran portal. De ese modo, el edificio forma parte del espacio exterior y participa como elemento activo en el ambiente urbano. La cúpula ya no es símbolo de una abstracta armonía cósmica, sino que su eje vertical forma contraste expresivo y persuasivo con el movimiento horizontal. Así, la iglesia de Gesù da nueva interpretación «activa» de los dos motivos tradicionales: el camino de la redención y la bóveda celeste.

La solución correspondía a las necesidades de los jesuitas, y muchos sostuvieron que la Orden la utilizó como modelo general. Investigaciones posteriores han demostrado que eso no es cierto; las iglesias del movimiento contrarreformista se basan en una tipología mucho más compleja y muestran muchas variantes locales<sup>37</sup>. Sin embargo, la iglesia de Gesù tiene muchas de las intenciones fundamentales de las iglesias barrocas, por lo cual merece la debida atención. En primer lugar, muestra el deseo de pronunciada integración de los esquemas longitudinal y centralizado, y en segundo lugar, el deseo de que la iglesia forme parte de una totalidad mayor, es decir, el espacio urbano. Tanto la articulación de la fachada como la del interior han de interpretarse en función de esos fines generales. Hoy día, la iglesia de Gesù tiene una rica decoración barroca interior. Tal como la proyectó Vignola era más sencilla, pero aún correspondía al deseo general de esplendor persuasivo, empleando la expresión de san Carlos Borromeo<sup>38</sup>.

El desarrollo de la arquitectura de la iglesia barroca se basa en los tipos y principios esbozados anteriormente. Las iglesias más grandes suelen derivar del esquema tradicional de la basílica, mientras que las más pequeñas y las capillas muestran soluciones de planta central. Sin embargo, hay que reconocer que la disposición de las grandes iglesias longitudinales, por lo general, comprende un centro fundamental señalado por una cúpula o una rotunda incorporada, mientras que las más pequeñas suelen tener un eje longitudinal. Por lo cual, ambos tipos se adaptan a la nueva necesidad de participación en un amplio sistema espacial. Independientemente de su tamaño y función particular, toda iglesia es un centro o un «lugar» donde se exponen los dogmas fundamentales. Por tanto, la centralización barroca difiere de la renacentista

tanto en contenido como en forma. Los dos tipos fundamentales de la arquitectura barroca sacra puede decirse que son: *iglesia longitudinal centralizada e iglesia de planta central alargada*. Hemos de repetir que la elección entre las dos alternativas dependía de la propia tarea constructiva. Al introducir esa distinción, se hacía posible ordenar de forma significativa un material muy complejo y variado.

En las iglesias barrocas, el *espacio* alcanza nueva importancia constitutiva. En vez de estar construido con «elementos» plásticos, el edificio consta de elementos espaciales interactuantes que se modelan de acuerdo con las «fuerzas» exteriores e interiores que constituyen el propio edificio. Desde luego, también se puede hablar del espacio en relación con la arquitectura renacentista, pero solo como de un *continuum* uniforme que está subdividido por los elementos arquitectónicos dispuestos geoméricamente. El espacio barroco, por el contrario, no puede entenderse de ese modo, pues tiene fuertes diferencias «cualitativas» según propiedades tales como movimiento-quietud, apertura-cerramiento, etc. Según Argan, «la grande novità è l'idea che lo spazio non include l'architettura, ma si fenomenizzi nelle sue forme»<sup>39</sup>. Los problemas espaciales «críticos» son las transiciones entre diferentes ámbitos, tales como el exterior y el interior, o entre los elementos espaciales de un complejo organismo arquitectónico. En la iglesia los problemas son particularmente evidentes y pueden conducir a soluciones decisivas y coherentes, ya que su edificación es relativamente sencilla y no compromete muchos espacios separados o cualitativamente distintos<sup>40</sup>. Por tanto, hallamos que la arquitectura alcanza su primer momento decisivo en los edificios sagrados del pleno florecimiento del barroco romano en las obras de Bernini, Borromini y Pietro da Cortona. Las conclusiones definitivas las extrae posteriormente, en el siglo xvii, Guarino Guarini, el cual extiende su actividad a gran parte del mundo católico.

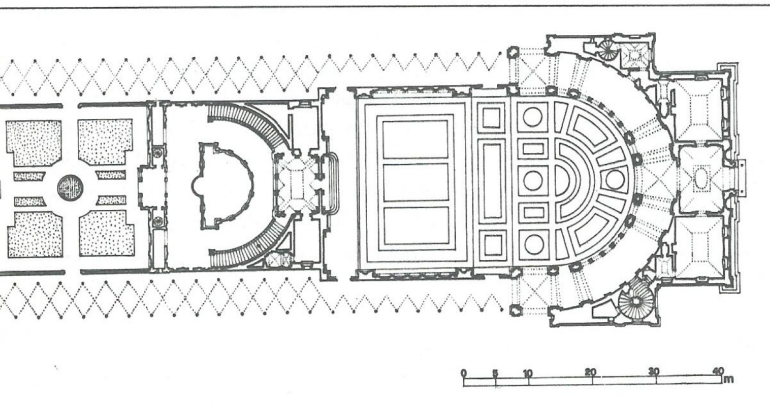
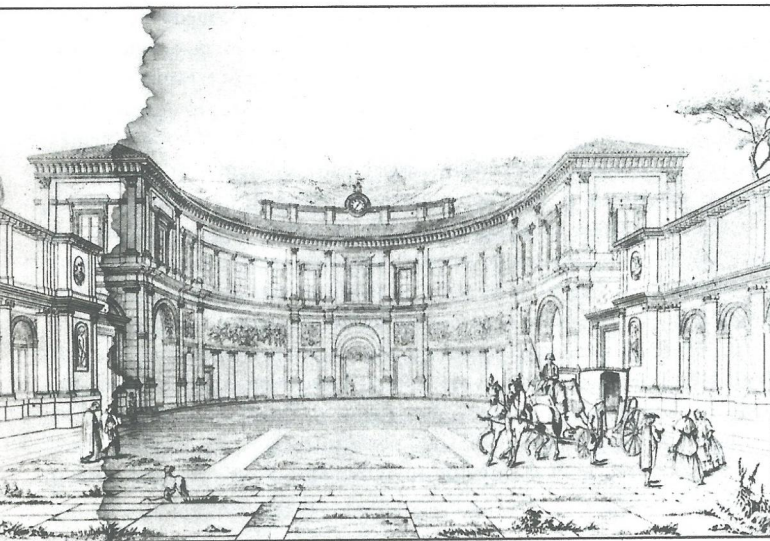
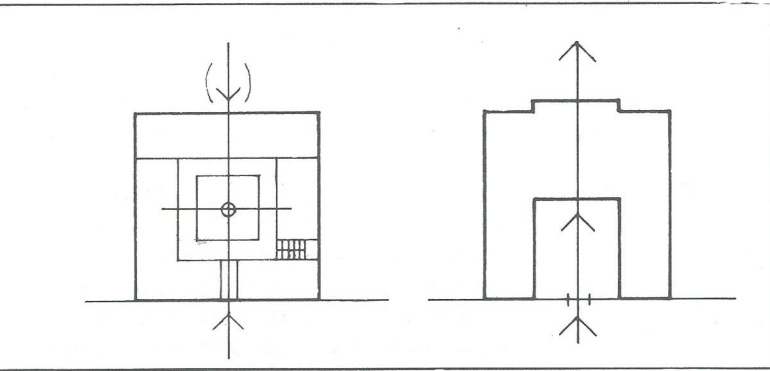
#### *El palacio*

Dos tipos de edificios dominan la arquitectura civil del siglo xvii: el palacio de la ciudad (*palazzo, hôtel*) y la residencia campestre (*villa, château*). Hay también interesantes transiciones entre esos dos tipos (*villa suburbana*). Son, por tanto, tres los «ambientes» fundamentales relacionados entre sí: el mundo privado de las viviendas, el mundo público de la ciudad y el mundo «natural» de los jardines y el paisaje. El palacio da al hombre su «lugar» en el entramado social; la villa le relaciona con la naturaleza, y, en los casos de transición, se sintetizan los tres elementos. Hay que señalar que el palacio y la villa no sirven como morada a personas distintas, sino que representan dos aspectos de la misma forma de vida.

El origen de esa distinción puede remontarse al siglo xv<sup>41</sup>. En la Toscana del Renacimiento se encuentran, además del viejo palacio

8. Diagrama esquemático del palazzo barroco italiano (izquierda) y del hôtel francés.

9. Roma, Villa Giulia (de un grabado de Letarouilly).  
10. Roma, Villa Giulia, planta (de Letarouilly).



urbano, la villa <sup>42</sup> y soluciones transitorias, como palacios con jardín <sup>43</sup>. Alberti concede la debida atención a todos los tipos fundamentales y dice: «Pero las villas y las casas urbanas de los ricos difieren en eso, pues a los ricos las villas les sirven de residencia en verano, y las casas urbanas, para defenderse más cómodamente del invierno. Por tanto, gozan en sus villas de todos los refinamientos de luz, aire, de lugares espaciosos y de hermosas vistas. Pero en la ciudad gozan más de las placenteras delicadezas de la noche» <sup>44</sup>. Y también ve la importancia de unir más íntimamente las dos formas de vida, y dice: «Todavía hay un tipo de edificios privados en los que se busca aunar la dignidad de las casas de la ciudad y los deleites y placeres de las villas..., y esos son las casas con jardín en torno a la ciudad..., las cuales no impiden los quehaceres y se puede gozar en alguna parte de aire purísimo» <sup>45</sup>.

Serlio repite la tipología albertiana y presenta una serie de proyectos de «habitationi per far dentro alla Città» y «habitationi fuori della Città» o «habitationi alla villa». Estas últimas habrían de construirse «in quei luoghi spaciosi lontani dalle piazze fra gli ortaggi» <sup>46</sup>. Es interesante notar que presenta 24 proyectos de villas y solo uno de palacio, lo cual indica que el último se consideraba un tipo fijo con menos posibilidades de variación.

Palladio tomó un punto de partida análogo en su segundo libro y habla de «casas dentro y fuera de la ciudad». La villa es el lugar donde «el cuerpo conserva más fácilmente la fuerza y la salud; y en el que, finalmente, fatigado con la agitación de la ciudad, se recuperará y recomfortará en gran medida...» <sup>47</sup>.

El desarrollo del palacio y de la villa se relaciona con los cambios importantes de la estructura política, económica y social, a los que nos hemos referido anteriormente y que hemos hallado en el origen de la ciudad capital. En este ámbito significa pérdida de la importancia de la sede feudal, el castillo, y la necesidad de sustituirlo dentro de la ciudad, es decir, un palacio urbano. Esta evolución es fundamentalmente la misma, tanto si el palacio era la sede de un nuevo tipo de «capitalista» (Florencia), de un «príncipe» de la Iglesia (Roma) o de un miembro aristocrático de una corte centralizada (París). La necesidad de una casa complementaria en el campo la establecen Alberti y sus sucesores en las citas precedentes. Sin embargo, los tipos de vivienda, desde el principio, tienden hacia una síntesis, como lo indica la idea de la villa suburbana. En el siglo XVII, el problema se resuelve con los «palacios con jardín», como el Palazzo Barberini en Roma y el Palais du Luxembourg en París, que llegaron a ser los modelos de las grandes residencias europeas, desde Versalles al castillo Schloss de Schlaun, en Munster (1767).

El palacio urbano era, ante todo, la residencia familiar y representaba una «casa» en el doble sentido de la palabra. Con su tamaño y distribución definía la posición de la familia en el más amplio ámbito

cívico y daba a la ciudad, en conjunto, una dimensión mayor muy diferente de la apretada trama de la ciudad medieval<sup>48</sup>. También se puede señalar el hecho de que muchas viviendas pequeñas solían reunirse en un «palacio», integrando así a los menos pudientes en el esquema general. Sin embargo, con el auge de una nueva sociedad burguesa en los siglos XVIII y XIX, esa discrepancia entre contenido y forma se acrecentó hasta tal extremo que el palacio perdió su significado.

El carácter del palacio era esencialmente el de espacio privado: era un mundo cerrado que escondía su estructura interna tras gruesos muros. «Privado», sin embargo, no significa individual y subjetivo, cualidades mejor expresadas en la villa. Alberti también nota la diferencia: «Entre la casa de la ciudad y la casa campestre hay aún... esta diferencia, que los adornos para la casa de la ciudad han de ser mucho más serios que los de la campestre, pues en las campestres se admite todo tipo de alegrías y placeres. Hay otra diferencia: que en la ciudad se ve uno obligado a moderarse en muchas cosas, por el qué dirán los vecinos, pero que se pueden usar más libremente en la casa campestre»<sup>49</sup>. Esta distinción fundamental era aún válida en Roma en los siglos XVI y XVII y hasta en la Viena «imperial» a principios del XVIII<sup>50</sup>. Por eso hallamos que el pesado y austero palacio romano se desarrolló durante el *cinquecento*, a la vez que se construyeron villas diversas y alegres en los alrededores de Roma y en su región. De ahí que no resulte asombroso que el mismo arquitecto empleara «estilos» aparentemente distintos en los palacios y en las villas.

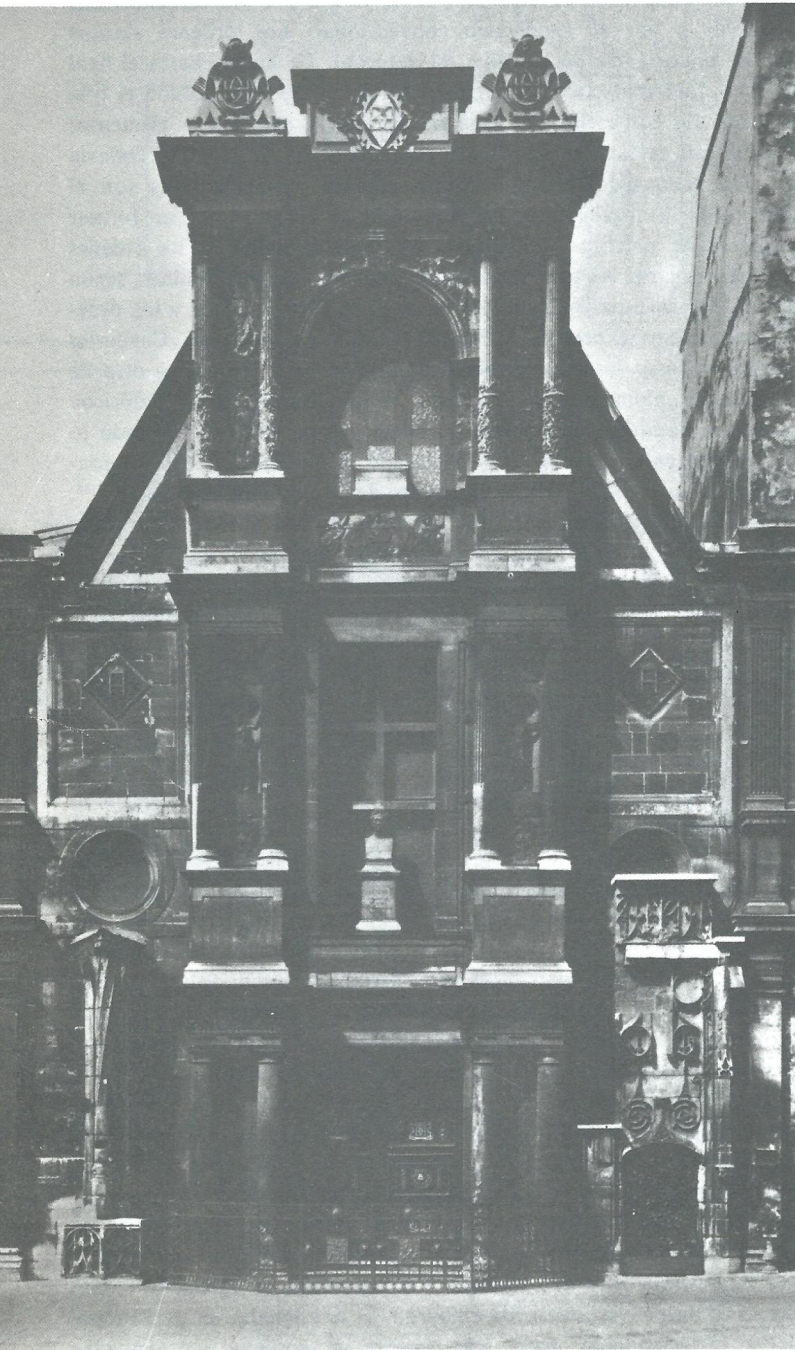
El deseo de una síntesis, manifestado durante el siglo XVII, también condujo a ciertos cambios en los tipos fundamentales. Analizaremos detalladamente este problema más adelante, pero sí diremos ahora que el palacio tendió a hacerse menos cerrado y a relacionarse de formas más diversas con su medio ambiente, por lo cual la villa se tipificó como lo muestran los *châteaux* franceses y los posteriores *Garten-paläste* de la Europa central. Esta evolución se relaciona con la creciente centralización del poder absoluto, que se contraponía al carácter privado del palacio, así como a la expresión individualista de la villa. Es evidente que el palacio del soberano no podía conformarse con la sutil interrelación entre el edificio y el ambiente cívico que hallamos en los palacios del Renacimiento. Más bien se caracterizó como centro focal de fuerzas que se extendían libremente en espacio infinito asumiendo algunas de las características tradicionales de la villa.

#### Articulación

Ya hemos dicho que el carácter especial de un edificio se expresa por la relación entre el interior y el exterior; y que la definición de esa relación no solo consta de las propiedades espaciales de los dos ámbitos, sino de la articulación de su punto de contacto, es decir, la pared<sup>51</sup>. En los edificios de la arquitectura renacentista y barroca, todos los

elementos tienen una función específica, ya sea por sus características espaciales o por su significado convencional. Los órdenes *clásicos* eran de importancia particular a ese respecto. De hecho, hasta el final del XVIII, la arquitectura tenía base vitruviana. De acuerdo con el tipo de labor de edificación, el carácter se definía empleando elementos clásicos que tenían un significado sobrentendido en general. Todavía en 1716, Leonard Christoph Sturm escribía: «Los órdenes son el alfabeto de la arquitectura: así como con 24 letras se pueden formar innumerables palabras y discursos, mediante la unión de los órdenes se puede llegar a las más variadas decoraciones arquitectónicas, según el orden de su especie»<sup>52</sup>. El teórico francés Daviler llama a los órdenes «caractères expressifs» (1961)<sup>53</sup>, y aun en 1923, Le Corbusier escribió: «Todas las grandes obras de arte se basan en uno u otro de los grandes momentos del corazón...» «Podremos hablar «dórico» cuando el hombre, con nobleza de miras y total sacrificio de todo lo que es accidental en arte, haya alcanzado el nivel superior del pensamiento: la austeridad... Hubo un respiro de ternura: nació el jónico»<sup>54</sup>.

Por tanto, comprendemos que los órdenes pueden concebirse como materializaciones de los caracteres humanos fundamentales. De hecho, Vitruvio reconoce el carácter «masculino» del dórico y el «femenino» del corintio: de ahí que el jónico sea «intermedio». Por consiguiente, la edificación habrá de escoger entre los órdenes. «A Minerva, a Marte y a Hércules se les hicieron edificios dóricos porque a estos dioses les convenían, a causa de su valor, edificios sin delicadezas. A Venus, a Flora, a Proserpina y a las Ninfas de las fuentes les convenían edificios corintios porque, reflejando la gentileza de esas diosas, parecerá que las obras delicadas y los adornos de flores, frondas y volutas acrecientan el propio adorno. Para Juno, Diana, Baco y otros dioses de tal semejanza se tomará el camino intermedio, haciendo que los edificios sean jónicos, los cuales resultarán adecuados porque participan de la solidez dórica y de la delicadeza corintia»<sup>55</sup>. Forssman ha demostrado que los caracteres clásicos se transfirieron a la arquitectura renacentista y barroca, tanto sacra como profana<sup>56</sup>. Serlio dice: «Gli antichi dedicarono quest'opera Dorica a Giove, a Marte, ad Hercole, ed ad alcuni altri dei robusti, ma dopo la incarnatione de la salute humana dovemo noi christiani procedere con altro ordine: percioché havendosi ad edificare un tempio consacrato a Gesù Christo Redentor nostro, o a San Paolo, o San Pietro, o San Giorgio, o ad altri simili santi... che habbiamo havuto del virile, e del forte ad esponere la vita per la fede di Christo, a tutti questi tali si convien questa generation Dorica»<sup>57</sup>. Se suponía, en general, que los tres órdenes clásicos podían expresar todos los caracteres fundamentales, ya que comprendían dos tipos extremos y uno intermedio. El orden toscano y el compuesto se agregaban como ulteriores diferenciaciones. Sin embargo, se le asignaba un papel especial al almohadillado; pero, más que ser un «orden» que expresara



un contenido humano, se consideraba la representación de la propia naturaleza, una cosa informe y tosca que existiera como término dialéctico opuesto a la obra del hombre. Por eso Serlio llama al almohadillado «opera di natura», mientras que los órdenes son «opera di mano»<sup>58</sup>.

El carácter de un edificio no solo se determinaba por la elección entre los órdenes, sino por la forma en que eran empleados. En la arquitectura renacentista se introdujo el principio vitruviano de superposición: de ahí que los órdenes «más ligeros» descansasen en los «más pesados», y todo el sistema, en un basamento de sillares almohadillados. En ciertas obras del período manierista surge una duda fundamental en esa expresión «humanista». Peruzzi, p. ej., en su Palazzo Massimo (1532), deja que el orden rija toda una alta pared de sillares almohadillados poniendo el mundo, por así decir, «patas arriba». En la arquitectura barroca volvemos a encontrar los órdenes situados sobre un basamento almohadillado, pero, en general, la superposición se sustituye con un orden gigante que integra toda la pared y da al edificio un carácter dominante *unitario*. Añadiendo, además, las posibilidades de la modelación plástica, proporciones variadas y combinaciones siempre nuevas de los elementos tradicionales, la arquitectura «clásica» ofrecía realmente un lenguaje muy flexible y expresivo; y aún encontramos muchos intentos de evadirse de sus cánones. La tendencia es natural en la arquitectura manierista, y para la evolución posterior resultaron de gran importancia las nuevas invenciones de Miguel Ángel. Durante el siglo XVII, Borromini prosiguió esas investigaciones y el carácter de sus obras fue calificado de «quimérico» por el más clasicista Bernini<sup>59</sup>. Durante la Ilustración, finalmente, se debilitó la creencia en los dogmas de la arquitectura vitruviana.

#### Conclusión

En este capítulo de introducción general hemos intentado bosquejar los caracteres fundamentales de la forma de vivir de la época barroca y de su contrapartida espacial, es decir, la arquitectura. Todos los modos de vivir tienen sus consecuencias espaciales. De hecho, toda actividad humana tiene aspectos espaciales, porque comporta movimientos y relaciones con lugares. Toda actividad significa «estar en alguna parte». Heidegger dice: «Los mundos singulares descubren siempre la espacialidad del espacio que es propia de cada uno de ellos»<sup>60</sup>. Desde la infancia en adelante, el hombre construye una imagen espacial de su medio ambiente, al que podemos llamar su «espacio existencial»<sup>61</sup>. Ciertas propiedades fundamentales de ese espacio existencial tienen necesariamente que ser públicas con el fin de permitir la participación y la integración sociales. La estructura del espacio existencial puede analizarse en función de «lugares», «recorridos» y «ámbitos». Los lugares son los centros de las actividades del hombre; los recorridos describen sus posibilidades de tomar posesión de su ambiente; y los

ámbitos son zonas cualitativamente delimitadas que son mejor o peor conocidas. Todos esos elementos aparecen en distintos «niveles» ambientales. El nivel más amplio que generalmente debemos considerar es el *paisaje*, determinado por la integración del hombre con su medio ambiente natural. Contiene el nivel *urbano* determinado principalmente por interacción social. Por último, hemos de considerar el nivel de la *casa* que, fundamentalmente, es un espacio privado dentro del ámbito urbano. En todos los niveles, las relaciones entre lo «interior» y lo «exterior» son de importancia primordial, es decir, la relación entre un lugar y su ambiente. Se puede definir el espacio arquitectónico como una «materialización» del espacio existencial<sup>82</sup>.

Como hemos visto, la arquitectura barroca presenta un sistema claro de lugares, recorridos y ámbitos organizados para formar una jerarquía enfocada hacia un «centro dominante». Los tipos de edificios de períodos anteriores se transformaron para adaptarse al esquema general. La ciudad tradicionalmente cerrada se abrió, así, siempre que era posible; las iglesias se trazan respecto a un eje que las integra en el ambiente urbano y el palacio pasa a ser el centro de movimientos radiantes en vez de una fortaleza maciza. El paisaje, finalmente, durante los siglos XVII y XVIII, se saturó en muchas partes de Europa de elementos barrocos, como si fueran ampliación de senderos de jardines profanos o de «objetos» sagrados, como son los cruceros de los caminos, capillas y santuarios. Por tanto, el mundo barroco, aunque autoritario, es dinámico, «abierto» y con elementos que han sido de importancia fundamental para nuestro mundo actual. Pero antes de examinar la «actualidad» del barroco, hemos de considerar con más detalle la estructura y desarrollo de los componentes fundamentales de la arquitectura barroca. Empezaremos con el ambiente público, es decir, la ciudad, y después trataremos de los centros principales: la iglesia y el palacio.

### Introducción

La historia de la ciudad barroca es la historia de la difusión de los propósitos y los principios generales esbozados en el capítulo anterior<sup>1</sup>. El programa iniciado en Roma por Sixto V se continuó durante el siglo XVII. Como ya se había dado un sistema general, las nuevas aportaciones consistieron, principalmente, en la creación de grandes centros monumentales. Durante el siglo XVII, la segunda ciudad capital de Europa, París, alcanzó una estructura urbana completamente nueva. En París, el punto de partida no fue el deseo de enlazar centros ya existentes, como ocurría con las grandes basílicas romanas, por lo cual la nueva estructura se pudo desarrollar de forma más sistemática. Durante la primera mitad del siglo se hicieron en Londres algunos intentos de sistematización, pero fueron interrumpidos por la guerra civil. Después del gran incendio de 1666 se planeó una verdadera integración barroca. Madrid tuvo una nueva Plaza Mayor en 1617, pero no forma parte de un sistema barroco más amplio, que, prácticamente, no se encuentra en la península Ibérica. Uno de los desarrollos urbanos más interesantes del siglo XVII se halla en una ciudad más pequeña, Turín, capital del Piamonte (Saboya), que alcanzó cierta importancia como ducado independiente. Allí se fundieron las experiencias romanas y francesas formando una singular síntesis urbana facilitada por el trazado regular de la ciudad antigua que había tenido origen en un *castrum* romano. En Europa central, el desarrollo urbano fue estorbado por la guerra de los Treinta Años, y en Austria, por la invasión turca. Por lo cual los más interesantes trazados de ciudades de esas regiones pertenecen al siglo XVIII.

Durante el siglo XVII se reconstruyeron o se fundaron muchas ciudades menores, particularmente en Francia. Charleville (1608) y Richelieu (1635-1640) son ejemplos muy conocidos, aunque sus trazados no contienen los nuevos principios que hallamos en Versalles (1671). Las numerosas ciudades nuevas en Escandinavia se basaron en modelos renacentistas convencionales, y lo mismo puede decirse respecto a las ciudades reconstruidas en Sicilia después del terremoto de 1693. Sin embargo, estas últimas tienen un panorama urbano de pronunciado carácter barroco tardío. No podemos tratar en detalle todos los ejemplos, pero concentraremos la atención en los tres casos principales: Roma, París y Turín.

### Roma

Ya nos hemos referido a las intenciones generales del plan del papa Sixto V. La red urbana resultante no se organiza en torno a un centro principal sino que une multitud de centros, tanto edificios como *piazze*. Algunas de las conexiones proyectadas no se llevaron a cabo, como la calle entre San Giovanni in Laterano y San Paolo extramuros. De particular importancia en el sistema es el tridente que conduce a la ciudad