

00161

El Urbanismo Clasicista del Occidente Moderno y
la Cuestión de la Ciudad Capital

Sus significados, componentes y principios espaciales, del siglo XV al XVIII

Carlos Luis Ayala Rosales



Programa de Maestría y Doctorado en Urbanismo
Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM

Ciudad de México, 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

El Urbanismo Clasicista del Occidente Moderno y
la Cuestión de la Ciudad Capital

Sus significados, componentes y principios espaciales, del siglo XV al XVIII

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Urbanismo presenta:

Carlos Luis Ayala Rosales

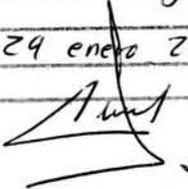
Programa de Maestría y Doctorado en Urbanismo
Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM

2004

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Carlos C. Ayala R.

FECHA: 29 enero 2004

FIRMA: 

Director de Tesis: Dr. Jorge Cervantes Borja.

Sinodales: Mto. Héctor Robledo Lara.
Dra. Esther Maya Pérez.
Mto. Horacio Landa Castañeda.
Mto. Víctor Chávez Ocampo.

Dedicatoria:

En esta contribución he tenido presente particularmente a quienes comparten el ideal y la voluntad, para que la ciudad hoy tan enajenada y degradada, pueda llegar a ser el ámbito digno de los valores humanos mas nobles.

Índice de Contenidos

<i>Introducción</i>	
Ilustraciones	08
<i>Capítulo Primero:</i>	
El Referente Teórico Metodológico.....	14
<i>Capítulo Segundo:</i>	
La Invención de un Modelo Espacial Urbano.....	20
1. Los Nuevos Impulsos Sociales y el Mundo Visual.....	20
Ilustraciones.....	24
2. La Configuración Formal de un Modelo Espacial Urbano.....	25
2.1. Las Nuevas tipologías arquitectónicas e innovaciones espaciales.....	25
2.2. La Arquitecturización de la Jardinería durante el Renacimiento.....	28
2.3. La Racionalidad Urbanística se Expresa en el Campo.....	30
2.4. La Implosión del Núcleo, Reconfiguración de la Centralidad Urbana.....	32
2.5. La Reestructuración del Paisaje Urbano Medieval.....	35
2.6. La Nueva Estructuración de las Capitales Ex Novo.....	38
Ilustraciones.....	42
3. La Pervivencia de una Forma Representativa de Poder a Escala Urbana.....	63
<i>Capítulo Tercero:</i>	
Los Componentes y los Principios Compositivos.....	65
1. La Experimentación Fragmentaria.....	66
1.1. La Articulación Visual y la Transición Cinética.....	66
1.2. La Dirección Visual y la Conducción Cinética.....	68
1.3. El Foco Visual o el Centro de Atracción Cinética.....	70
1.4. La Apertura Visual y la Estancia Cinética.....	75
1.5. Los Tipos Generatrices de Tramas y Perfiles Urbanísticos.....	77
Ilustraciones.....	80
2. Los Principios de un Orden Espacial.....	97
2.1. La Unificación Visual	97
2.2. La Legibilidad del Espacio	98
2.3. La Coherencia Espacial e Integración Escénica	98
2.4. La Jerarquización Espacial	100
2.5. La Centralización Espacial.....	101
2.6. La Escala Inaudita.....	101
2.7. Las Formas Clásicas.....	102
2.8. La Formalización de la Naturaleza.....	103
2.9. La Composición Linear	105
Ilustraciones.....	107
Conclusiones.....	115
Bibliografía.....	119
Procedencia de las Ilustraciones.....	121

Introducción

Hay alrededor del mundo Occidental ciertos lugares urbanos, muy reconocidos por la singularidad de su paisaje urbano y sobre todo por constituir el escenario representativo de algún Estado poderoso. Consiguientemente poseen una escala monumentalizada, una elaborada figuración artística-arquitectónica y generalmente contienen más de algún símbolo emblemático de una misión histórica. Nos referimos a obras como los Campos Eliseos en París dominado por el Arco del Triunfo de Napoleón, en la Roma moderna la plaza de San Pedro que tiene por foco el obelisco del otrora circo de Nerón o, en el Berlín prusiano la Avenida de las Victorias y su gigantesca columna en honor al Bismarck. Recordemos, la monumentalidad y la belleza combinadas, son un acto muy excepcional y de poderoso impacto emocional, particularmente sobre las multitudes.

También son conjuntos conmemorativos y presididos por la sede de algún poder hegemónico institucionalizado, como la amplia Avenida de la Reforma en la Ciudad de México que concluye al pie del Castillo de Chapultepec, otrora residencia oficial de los presidentes y punto de llegada de las paradas militares del festejo independentista, o, el hermoso *Ring* de Viena con el Palacio de Invierno un legado de la época Imperial; sistema urbano que décadas después fue evocado en el trópico, en el bulevar circular de La Habana, actuación que incorporó un bello frente marítimo dominado por el palacio presidencial; hoy museo central de la revolución socialista.

Estos lugares urbanos poseen generalmente un valor afectivo no desdeñable para su sociedad y en la mayoría de los casos un símbolo identitario. Lo que deviene de la condición de estas escenografías urbanas de ser sedes conmemorativas de algún acontecimiento histórico fundacional y también por su omnipresencia y centralidad en el paisaje urbano de la vida cotidiana. A donde se acude, en momentos extraordinarios y en forma de ritos masivos, para reafirmar la fe en los valores de la nación o de algún otro redentismo, justamente al pie de sus monumentos de materiales imperecederos; como el Mall de Washington flanqueado por el edificio del Capitolio y el gran Obelisco a Washington y, en la Ciudad de México, la Avenida Juárez que nace justo al pie del colosal monumento a la Revolución.

Además, estos espacios urbanos de alto poder simbólico es evocado y reforzado constantemente en las imágenes de los contemporáneos e influyentes *mass media*. Por tanto también conocidos más allá de sus áreas de influencia originaria por otras sociedades y grupos, y a lo mejor están pasando a constituir parte de un identitario global. Consiguientemente puntos de destino del contemporáneo turismo de masas, interesado en reconocer estos espacios centrales de Occidente; como la gran perspectiva de la Avenida de Mayo de Buenos Aires flanqueada por el palacio presidencial y el palacio del Congreso federal o el conjunto de plazas que gravitan al Palacio de Invierno de los zares en San Petersburgo.

En fin estamos ante un especial tipo de escenario urbano, por su extraordinaria composición paisajística y urbanística, por su monumentalidad y singularidad formal, por su materialización duradera y emplazamiento central, y sobre todo por su importancia simbólica en los imaginarios colectivos y para los rituales de masas. Un modo de escenario urbano sugestivo heredado del poder hegemónico tradicional, pero aún con plena vigencia dentro de las sociedades occidentales de la era postindustrial.

Esta especie de ciudadelas centrales, comparten formas urbanísticas y un mismo tipo de simbolismo. Por que observamos el empleo de las grandes perspectivas lineales con focos jerarquizados y monumentales o la modelación modulada y geometrizada de sus contenedores urbanos y entornos naturales. A la vez, todos son símbolos del poder político hegemónico entendido como presunto cristalizador y encausador de la grandeza de la nación y de la supuesta fundamentación de su actuar a partir de los valores supremos, como la libertad y el bienestar social. Por ello nos proponemos constatar que este tipo de espacialidad urbana sea una *forma representativa*.

A lo mejor con un mismo linaje histórico, al parecer proveniente de las mismas culturas clásicas occidentales, especialmente de la Grecia helenística y de la Roma imperial, o por lo menos de

los inicios del moderno mundo europeo con la generación del Estado Absolutista. Entonces cabría preguntarse, sobre qué bases puede asegurarse la existencia de una tradición formal-representativa del poder hegemónico en Occidente?

Suscribimos también la tesis, de que este tipo de ciudadelas monumentales son propias de las grandes capitales de Occidente, ya que tanto, en las importantes ciudades de la cultura musulmana como las del lejano oriente, no existen estas grandes escenografías abiertas y públicas de la institucionalidad nacional o supranacional. Entonces, por qué en Occidente se generó un tipo único de escenario urbano central y público como expresión simbólica y conmemorativa del poder? Esta es otra de las cuestiones que intentaremos resolver.

La ciudad como un objeto de conocimiento especializado es una cuestión de origen reciente, sin duda como la explosión misma de las ciudades a partir de la Revolución Industrial. En las últimas décadas, la ciudad está siendo estudiada por varias disciplinas de conocimiento especializado, aunque con desigual desarrollo, entre las que destacan por su mayor elaboración analítica: la economía urbana, la sociología urbana y la geografía urbana. Esta última, a diferencia de las anteriores, trabaja con un mayor espíritu de síntesis, al sistematizar enfoques y conceptos provenientes de varios campos disciplinarios.

La geografía urbana considera como una de sus ramas a la morfología urbana. Recientemente, esta sub-disciplina se ha concentrado en estudiar la forma de la ciudad en cuanto a la variación de sus características formales en relación a los procesos sociales, es decir, escudriña la morfogénesis urbana. Hasta el momento, este análisis morfológico ha concedido un mayor peso a las variables económicas, a lo mejor bajo la influencia de la geografía económica y de la economía política, ambas relacionadas con el análisis del sistema capitalista y en particular de su espacialidad.

Aunque también es conocida otra perspectiva de análisis de la forma de la ciudad, la proveniente de la Historia del Arte. Un tipo de conocimiento más familiar para los proyectistas de la ciudad, como los arquitectos, los paisajistas y diseñadores urbanos a través de las cátedras y libros de historia de la arquitectura y en mucho menor medida por medio de las escasas obras de historia de la proyectación urbanística. Al igual que la geografía, a la historia también se le atribuye un espíritu de síntesis transdisciplinar; situación que otros prefieren conceptualizar como disciplinas ideográficas a diferencia de las nomotéticas.

Generalmente el estudio interior de la ciudad, en cuanto a su forma o paisaje urbanos, parte de comprender la ciudad como un mosaico de fragmentos, como diversos escenarios de la vida social, como expresión de distintas épocas, culturas y actividades. Pero para la Historia del Arte, sólo algunos de estos escenarios fueron producto de creaciones ex profeso, lo que los confiere la consideración de objetos artísticos. De ahí que muchas historias del arte focalicen la atención sobre todo en estas áreas de la ciudad y no tanto sobre fragmentos urbanos de origen espontáneo o extra artístico, o empero, sobre una visión de conjunto de la forma urbana, siempre y cuando haya sido producto de una proyectación global.

Aún dentro de la propia disciplina de la Historia del Arte, el análisis de los conjuntos urbanos reconocidos como objetos artísticos, cuenta con menos desarrollo que otros objetos de la propia creación artística visual, como la pintura o la arquitectura. La obra artística a escala urbana, es aún una débil temática de estudio en los distintos enfoques analíticos de la historia del arte, particularmente de los enfoques de mayor desarrollo reconocido como el de la historia social del arte y de la iconología del arte. Estos enfoques hacen énfasis en formas ideológicas y formas simbólicas como un lenguaje no verbal, los que llevados a objetos de escala urbana pueden revelar formas de reafirmación o alternativas de concepciones de la vida y del mundo.

Por otra parte, el estudio de los conjuntos urbanísticos cuenta con otra fuerte tradición académica, el de las prácticas de proyectación de escenarios urbanos. Pero aquí el análisis se centra solo en el diseño o la composición espacial de la creación visual a escala urbana, con el propósito de enriquecer la práctica proyectista contemporánea, particularmente la experimentación de diseño análogo. Este modo de abordamiento de la forma urbana es considerada por la historiografía del arte, solo como una componente de estudio importante pero a la que hay que dotar de contenido, de lo contrario se constituiría por sí misma en un reduccionismo de tipo formalista. Lo cual se trata premeditadamente de trascender, ya sea al introducir en el análisis la cuestión de las relaciones sociales, o bien, la variación de significado de la imagen.

Entonces, los enfoques analíticos de la Historia del Arte se han ocupado muy poco para la construcción de una comprensión del espacio urbano, a pesar de su potencialidad explicativa. Pero dado que nuestro objeto de estudio: las ciudadelas de Occidente que son un objeto artístico con una duración

a lo largo del tiempo, muy bien se pueden constituir en objeto de estudio para los enfoques analíticos de la Historia del Arte, particularmente por las cuestiones de la simbolización visual y la fruición estética.

Además, este tipo urbanismo occidental por constituir escenarios de valor artístico y patrimonial nada menos que en las centralidades urbanas de las sociedades modernas, se hace también importante conocer sus características artístico-formales para fundamentar de mejor forma las actuaciones de conservación inmueble, y a la vez, con el estudio crítico de su historicidad y simbolismo, introducir un sentido de valor social mas objetivo frente al que ideológicamente se ha otorgado a estos espacios urbanos metafóricos y legitimantes de los poderes tradicionales institucionalizados.

En cuanto a los antecedentes analíticos de nuestro objeto de estudio, solo hemos podido revisar las obras de Historia del Arte sobre la arquitectura y el urbanismo traducidas al castellano aunque de los autores contemporáneos y centrales de esta disciplina. Donde constatamos que la existencia de la tesis a cerca de una tradición de urbanismo monumental, es suscrita solo por algunos autores pero con criterios muy disímiles sobre su duración y con ausencia de planteamientos sobre su despliegue geográfico.

Así Peter Hall ve en el urbanismo neo-colonial de inicios del siglo XX, con las reestructuraciones de las ciudades de Argel o de Delhi a sucedáneos del urbanismo barroco. Aunque mayoritariamente se reconoce la génesis de este urbanismo en la arquitectura y el diseño urbano del Renacimiento florentino. Mas allá sobre el lugar de origen moderno de este urbanismo, la idea que este urbanismo llega a su clímax de desarrollo artístico con la paisajística del barroco francés y finalmente conoce una perduración degradada en el urbanismo decimonónico, es decir, entendido como un ciclo de ascenso y decadencia urbanístico-artístico, solo la hemos encontrado en Leonardo Benevolo. Mientras que la cuestión de la pervivencia del urbanismo clasicista dentro del urbanística Funcionalista del siglo XX la hemos constatado en Roberto Segre, concretamente para el caso de Brasilia.

Otros autores, como Jean Castex o Spiro Kostof no dudan en reconocer el linaje directo de este tipo de urbanismo con la proyectuación de escenarios urbanos centrales por la Roma imperial. Otros van mas allá, cuando sostienen que la cuna de este urbanismo demostrativo del poder, proviene de la Grecia Helenística y a su vez de las ciudades de la Babilonia antigua, es decir, de la cuna misma de la civilización Occidental. En cualquier caso se reconoce la existencia de un tipo de urbanismo monumental pero con graves diferencias de opinión en cuanto a su duración temporal y la procedencia de sus linajes históricos.

En cuanto a los ámbitos geográficos de innovación e influencia de este tipo de urbanismo, es decir, sobre el modo o tendencia de despliegue geográfico, no recordamos algún examen; con excepción de Peter Hall, quien sostiene la idea de un itinerario re-centrado, es decir, que el urbanismo monumental parte de las metrópolis europeas del XIX hacia las capitales coloniales ultramarinas de inicios del XX y luego regresa a su ámbito de despliegue originario, particularmente con el urbanismo fascista del período entre guerras. Así, la cuestión sobre los focos de irradiación y lugares de recepción de este tipo de urbanismo, hasta donde sabemos no ha contado con mayor indagación.

Seguramente la ausencia de un examen sistemático de esta tradición espacial urbana, ha posibilitado un relativismo y vacío historiográficos sobre temas como su duración temporal, linajes y ámbitos de existencia. Pero en cuanto a la sustancia de este tipo de urbanismo, no se ha reconocido del todo, hasta donde sabemos por la bibliografía que tenemos a mano, que este tipo de urbanismo sea entendido como una forma-representativa del poder en las sociedades occidentales. Por lo mismo, que posea unas características y principios compositivos de base o constantes, los que han perdurado a lo largo del tiempo y que demostrarían la existencia de un tipo espacial urbano. Para ya no decir que este tipo de urbanismo pueda ser entendido como consustancial al discurso del poder hegemónico, bien sea este de tipo teocrático, absolutista o republicano representativo en las naciones de Occidente. Estas son justamente varias de las cuestiones centrales que trataremos de esclarecer en este estudio.

El objetivo central de esta investigación es conocer, por un lado, las características espaciales de un tipo espacial urbano representativo, constitutivo del paisaje de la centralidad urbana y de la estructura morfológica de las grandes capitales en Occidente, y por otra parte, su relación con determinadas condiciones sociales y con un comprobado tipo de simbolismo.

Entre los objetivos particulares nos proponemos, identificar los distintos recursos o componentes formales del urbanismo clasicista, así como la estructuración de estas componentes formales a partir de ciertos principios de composición espacial. Así mismo, mostrar como estas componentes y principios estructuran variaciones de conjuntos urbanos dentro del juego de un nuevo y singular tipo espacial urbano, el que denominamos urbanismo clasicista. Además destacar como este

tipo de espacialidad urbana tuvo como soporte un sistema de ideas o motivos artísticos. Al mismo tiempo nos proponemos señalar, aunque con menor desarrollo, las condiciones históricas relacionadas con la génesis y recepción de este tipo de urbanismo. Así como la cuestión de su vigorosa condición de Forma-representativa a escala urbana del poder oficial, que ha sido válida para distintos modos de Estado en Occidente.

El plan de exposición del presente ensayo, tiene como primera parte el desarrollo de una breve pero ineludible reflexión teórica sobre los enfoques analíticos de la historia social e iconológica del arte y sus conceptos centrales. Apartado que desemboca en la formulación de lineamientos sobre el abordaje histórico del objeto de estudio. Enseguida, se desarrolla el análisis histórico del tema, que se subdivide por una parte, en un estudio sucinto de las condiciones y sentido sociales sobre la génesis y desarrollo de un modelo espacial urbano, y por otra parte, de un estudio amplio, dedicado a la invención fragmentaria de los recursos formales y a los principios compositivos espaciales que estructuraron un tipo de orden espacial cultural, el del urbanismo clasicista.

Ciudad de Guatemala, diciembre de 2003.

Ilustraciones.

Ilustración 1.1. Florencia, vista de los hitos principales del paisaje urbano a través de la Galería de los Uffizi. Dibujo de Giuseppe Zocchi.

Ilustración 1.2. Florencia, planta de la ciudad a inicios de la edad moderna.

Ilustración 1.3. Roma, vista de la plaza y basílica de San Pedro en el Vaticano, grabado de G. B. Piranesi.

Ilustración 1.4. Roma, planta de la Plaza de San Pedro con el proyecto de Carlo Fontana para una complementación, es de 1694.

Ilustración 1.5. París, vista del centro de la ciudad, desde los Campos Eliseos hasta el palacio del Louvre.

Ilustración 1.6. París, planta del eje urbano principal de la ciudad, de la plaza de la Concordia hasta el Neully.

Ilustración 1.7. San Petersburgo, vista del centro de la ciudad desde la plaza del palacio de Invierno, por Ricard de Montferrand en 1836.

Ilustración 1.8. San Petersburgo, planta de las áreas centrales de la ciudad en 1830.

Ilustración 1.9. Washington, vista aérea del eje monumental, desde el área frontal del Capitolio hasta las riveras del Potomac.

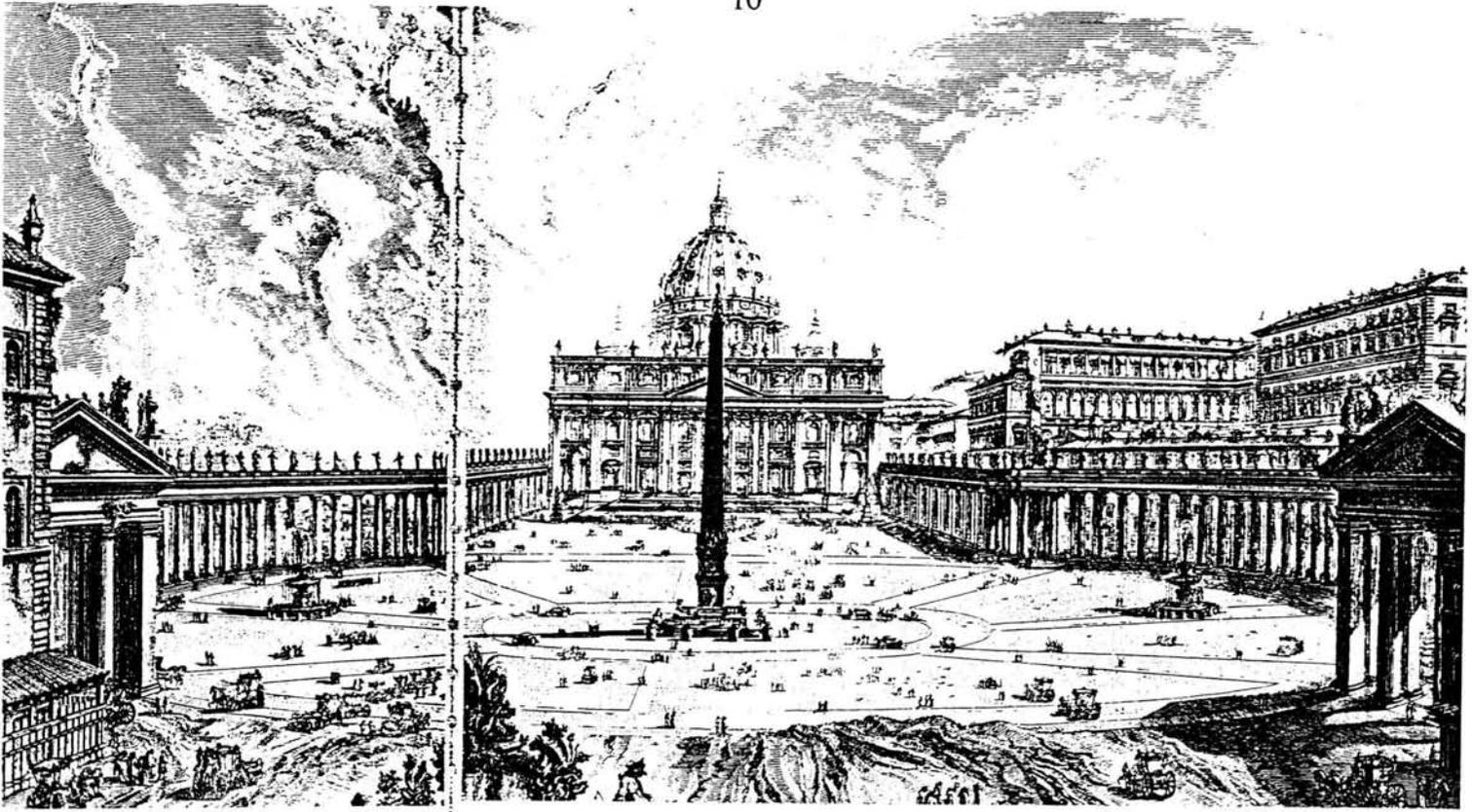
Ilustración 1.10. Washington, copia del plano original de la ciudad, ideado por L'Enfant a fines del siglo XVIII.



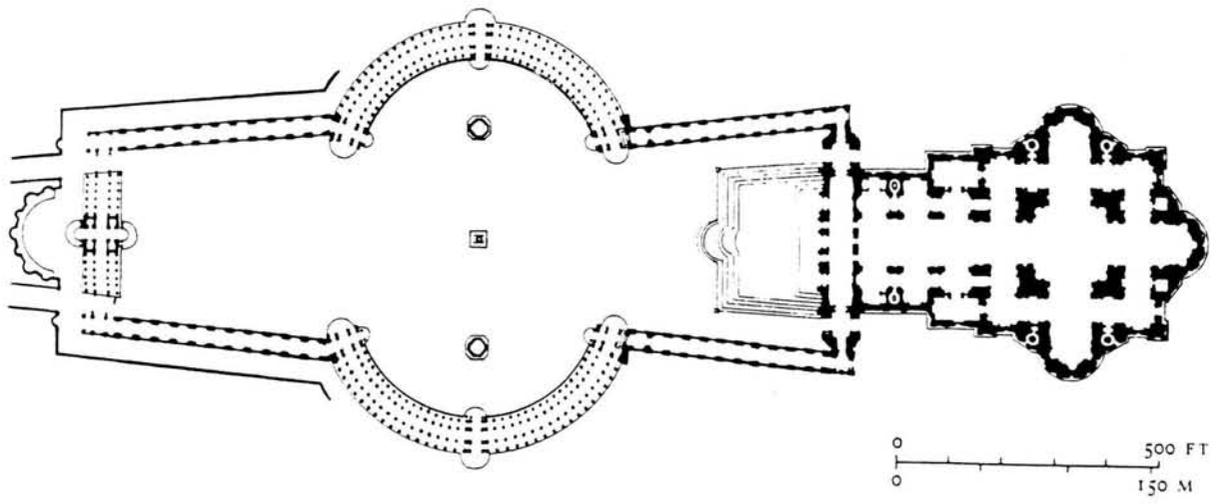
1.1.



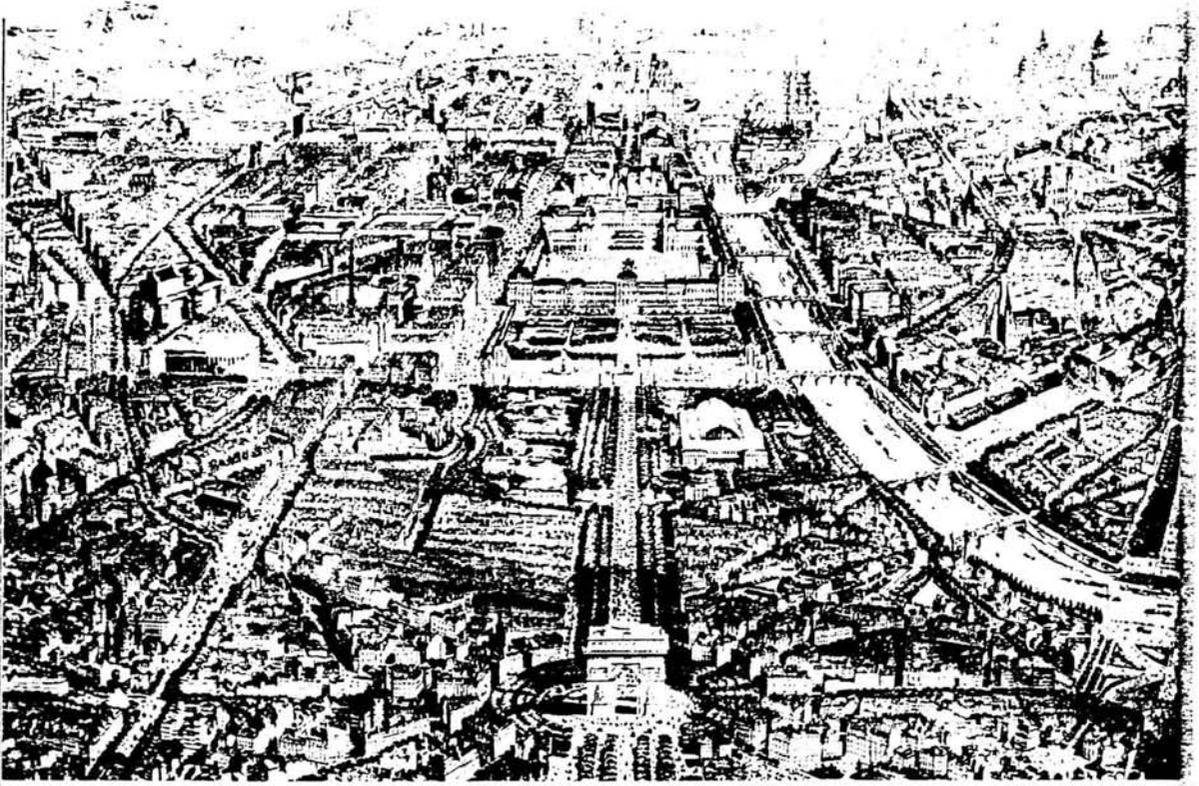
1.2.



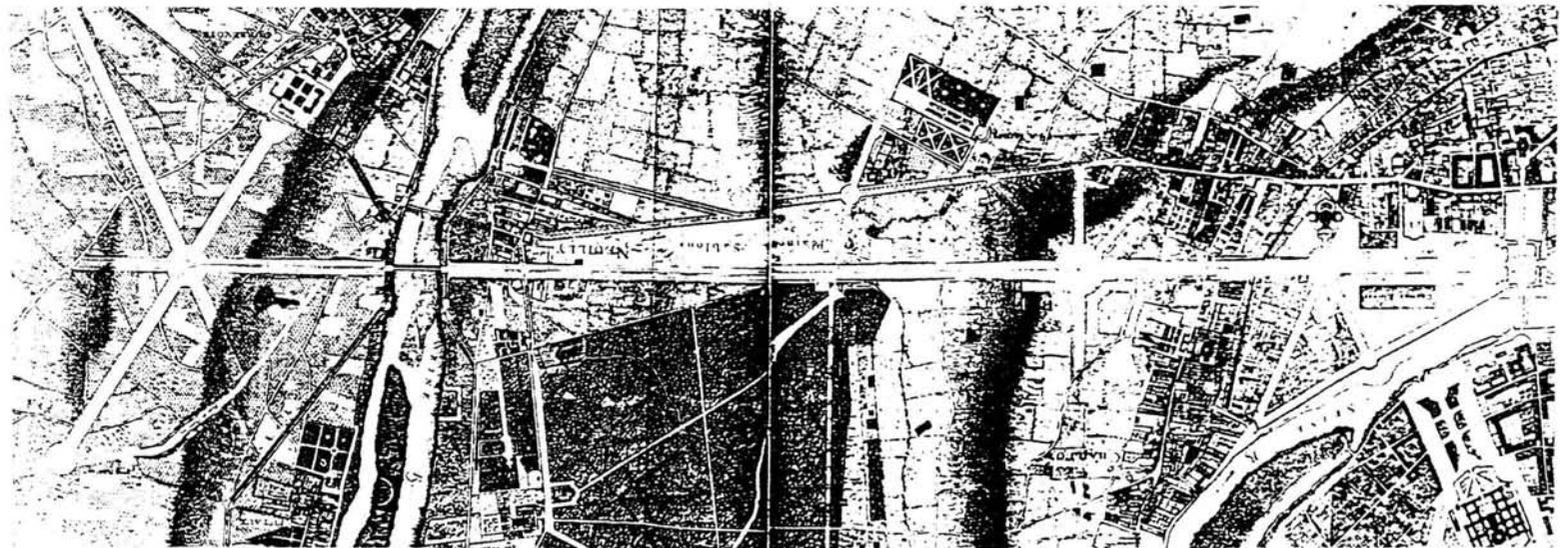
1.3.



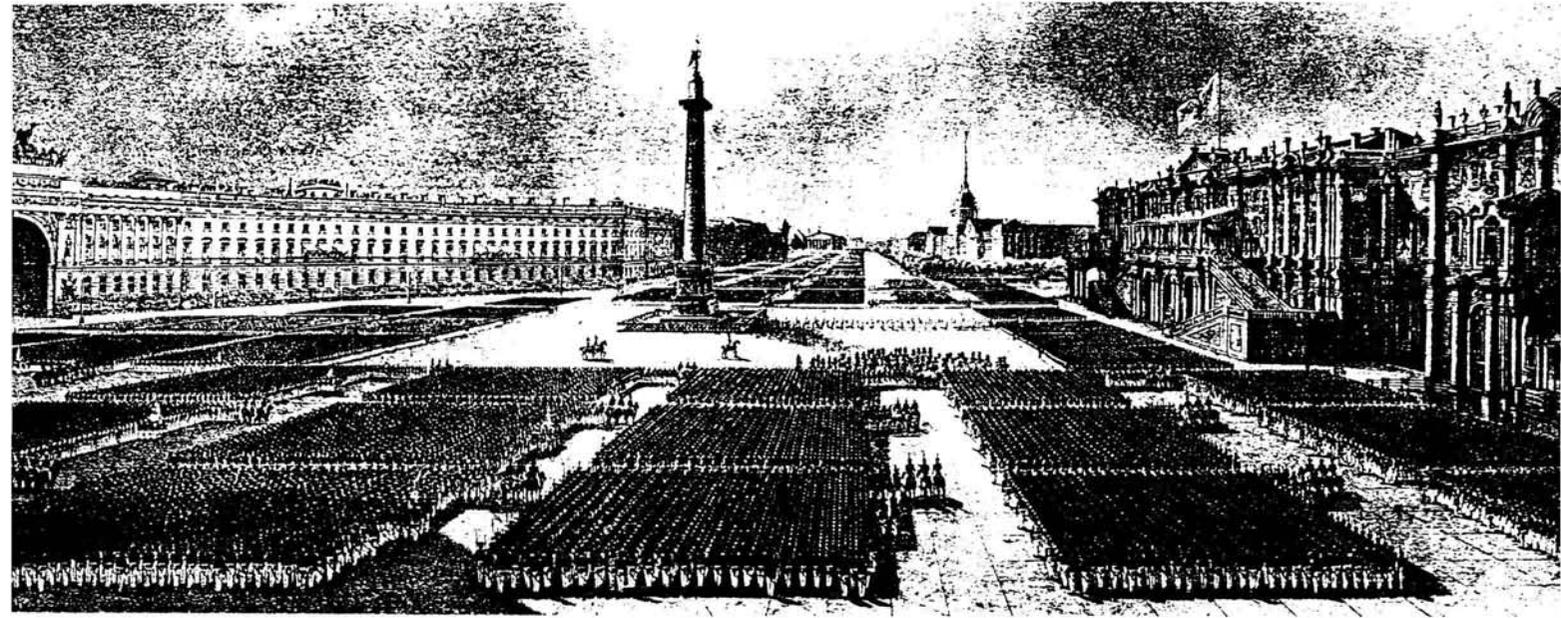
1.4.



1.5.



1.6.



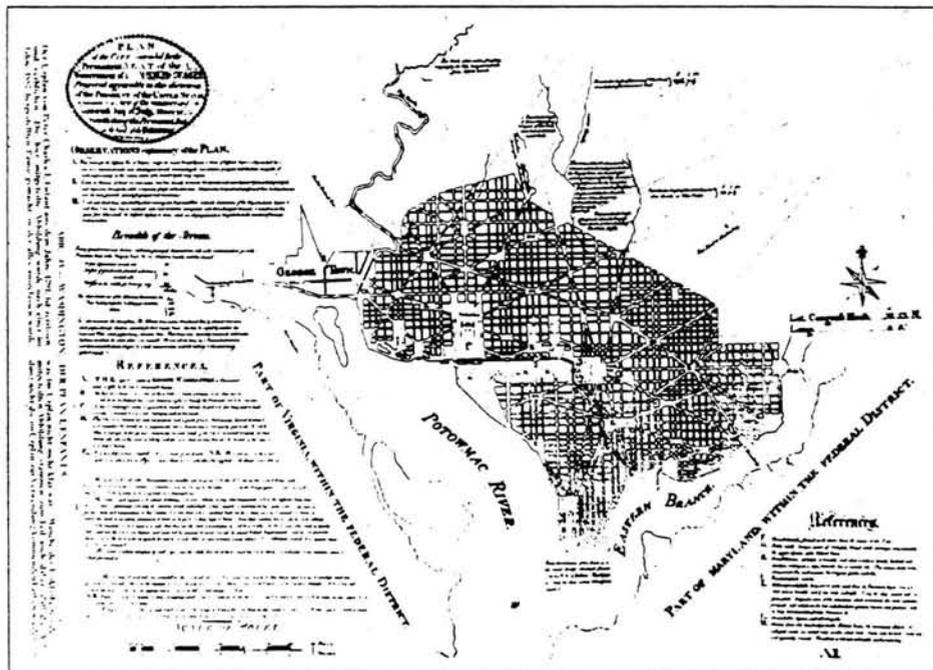
1.7.



1.8.



1.9.



1.10.

Capítulo Primero

El Referente Teórico Metodológico

El modo de abordar el conocimiento de lo artístico ha estado circunscrito a dos grandes tendencias, una más normativa y teórica, restringida al campo de la *Estética* y la otra más positiva y fenomenológica, que es lo que se conoce propiamente como *Historia del arte*. Este último modo de tratamiento, parte del estudio de los datos artísticos tal como se ofrecen a la observación histórica.¹

La Historia del Arte reciente ha privilegiado el estudio de la formación social, la naturaleza constitutiva o la significación de las obras artísticas. Aunque cada uno de estos aspectos juega diferente un papel protagónico para cada uno de los métodos de la Historia del Arte. A decir de Argan, los estudios recientes de la historia del arte se desarrollan observando cuatro metodologías fundamentales, la Formalista, Sociológica, Iconológica y Semiológica o Estructuralista.²

El enfoque Formalista se centró en comprender como el contenido propio del arte y la experiencia estética surgen en relación a la *forma representativa*, relegando el estudio del contenido y el medio social. Se buscaba demostrar ante todo la irreductibilidad de lo artístico a los distintos fenómenos sociales, como una superación efectiva del Historicismo.³

Uno de los primeros teóricos del Formalismo fue Hildebrand, el desarrollo la idea de la visión cercana o plana y la de la visión lejana o en profundidad, como la clave central de la visualidad de la obra de arte plástica. Además Hildebrand junto a Zimmermann, transformaron la ley de la unidad formal, con la distinción entre visión óptica, que es lejana, unitaria y simultánea, y la visión táctil, que es cercana y compuesta por impresiones sucesivas producidas por el movimiento del ojo.⁴

Importantes han sido los conceptos analíticos propuestos, por Focillon quien desarrolló la oposición de Riegl entre espacio exterior y espacio interior, o entre el *espacio-límite* y el *espacio-medio*. "El espacio-límite define y contiene la expansión de la formas dentro de la unidad del muro o del bloque. El espacio-medio se abre a la multiplicación de los perfiles y a la expansión de los volúmenes. Si el espacio-límite ve por planos, el espacio-medio ve por ángulos. El espacio-límite separa nuestro ámbito y el de la obra; el espacio-medio conquista su entorno y nos solicita sus efectos de claroscuro y textura."⁵

Wolfflin es considerado el mayor historiador entre los Formalistas, centro sus estudios en el cambio de los estilos, donde cada estilo es identificado a través de categorías formales universales. Wolfflin consideraba que el cambio de estilo tiene su origen en un cambio de visión, producto del sometimiento a las categorías visuales que determinan y conforman el modo de representación. Así cada estilo emerge como una manera de ver el mundo. "Esta es quizá la mayor aportación del

¹ José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona, Anthropos. p. 88.

² Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, (1974). "Las Cuatro Metodologías Fundamentales de la Historia del Arte"; en: *Historia Crítica de la Historia del Arte, antología crítica*, Luciano Patetta, Comp. Madrid, Celeste Ediciones, 1997. pp. 20-21.

³ José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Op. Cit..., p. 90.

⁴ *Ibid.*..., p. 92.

⁵ Guillermo Solana, (1996). "Teorías de la Pura Visualidad", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 2000. Vol. II. pp. 282-283.

formalismo visual a la historia y a la teoría del arte: el reconocimiento de que la visión tiene una historia.”⁶

Wolfflin siempre privilegió el estudio de lo esencial, de lo metódico, por eso en su obra no hay síntesis de épocas completas. “Para él todo giraba, más bien, en torno a la caracterización crítico-estilística de las épocas y a un conocimiento más preciso de las relaciones histórico-evolutivas.”⁷

En 1934, se publicó en París el texto de Henri Focillon, que salió a luz con el sugestivo nombre de *La Vida de las Formas*. Donde se hizo hincapié en dos modos de variación de la forma: una iconográfica, la relación forma significado y la otra estilística, la vida de la forma misma, la estabilidad variable del estilo.

La concepción iconográfica puede entenderse como la variación de las formas en relación al significado o bien como la variación de los significados bajo la misma forma. A veces una forma se apodera de cierto significado, otras veces una forma desprovista de significado se somete bien a significados impensables. “Tanto un método como el otro ilustran la independencia respectiva de los dos términos. ... Sucede así que la forma queda completamente vacía, sobrevive mucho tiempo a la muerte de un contenido e incluso se renueva con una extraña riqueza.”⁸

Focillon considera que las formas plásticas están sometidas a un doble principio, al de la metamorfosis, entendido como renovación constante y a la vez al principio de los estilos, donde se experimenta, se fija y se deshacen relaciones. Es decir, un estilo contiene dos movimientos opuestos, uno estable y el otro variable. La forma puede convertirse en canon, en una parada brusca, un valor eterno, pero a la vez, la forma es un proceso de flexiones y asentamientos permanentemente. La vida de las formas tiene distintos ímpetus, cuando “están dominadas por la memoria, que reduce el campo de las metamorfosis en los imitadores sin debilitar su intensidad en los virtuosos.”⁹

Sobre esto último Fiedler, el primer teórico del Formalismo ya había señalado que hay creadores que reinician el arte, no lo recrean sino lo crean. Estos son los verdaderos artistas, los grandes maestros que se diferencian del resto justamente por el punto de partida.¹⁰ Wolfflin argumentaba que la forma nunca es estática, tiene momentos de redoblado afán y otros donde la fantasía es lenta, aun así un simple ornamento ve modificar su fisonomía. Subrayando el carácter evolutivo de la historia del arte, ve la ruptura como algo aparente, ya que se basa en un camino con estaciones previas.¹¹

Con el apareamiento del Formalismo, la Historia del Arte en torno a 1900 experimentó una polaridad, entre el experto que estaba más orientado hacia la obra de arte concreta, y el historiador que pensaban en base a contextos culturales. “Uno hacía más hincapié en la crítica estilística y en el conocimiento especializado, el otro se apoyaba en la investigación archivística y en un método histórico-genético.”¹²

Aunque la tradición Formalista de la Historia del Arte, afirma Solana, dejó en el debate la cuestión del valor lingüístico y cognitivo de la forma, y más aún, lo discutible de las categorías estilísticas, que resulta en una historia del arte impersonal, y con un evolucionismo dotado de direccionalidad de corte hegeliano.¹³ En todo caso Wilhelm Waetzoldt, discípulo de Wolfflin afirma que “Toda actitud histórica-artística empieza con el ver y encuentra en el describir su finalidad natural. Ver es la condición para describir, describir, el control del ver. Ambas son funciones, las más elementales y, al mismo tiempo, las más complejas, son antecedentes parciales de la ‘explicación’ científica de una obra de arte.”

⁶ Francisca Pérez Carreño, (1996.a). “El Formalismo y el Desarrollo de la Historia del Arte”, en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 2000. Vol. II. pp. 264 y ss.

⁷ Udo Kultermann, (1990). *Historia de la Historia del Arte, el camino de una ciencia*. Madrid, Ediciones Akal, 1996. p. 244.

⁸ Henri Focillon, (1934); “La Vida de las Formas” en: *Historia Crítica de la Arquitectura, antología crítica*. Luciano Patetta, Comp. Madrid, Celeste Ediciones, 1997. p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ Udo Kultermann, (1990). *Historia de la Historia del Arte. Op. Cit.*, p. 236.

¹¹ Heinrich Wolfflin, (1940). “Autonomía de la Historia del Arte”, en: *Antología, Textos de Estética y Teoría del Arte*, por Adolfo Sánchez Vázquez. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. pp. 266 y ss.

¹² Udo Kultermann, (1990). *Historia de la Historia del Arte. Op. Cit.*, p. 253.

¹³ Guillermo Solana, (1996). “Teorías de la Pura Visualidad”, *Op. Cit.*, pp. 279-280.

Fernández Arenas, parafraseando a Panofsky, hace ver que “En una obra de arte la forma no puede separarse del contenido. Las formas no son sólo un espectáculo visual: deben ser comprendidas como portadoras de un sentido que es algo más que únicamente visual, ya que el hombre deja unos testimonios que significan.”

El estudio del contenido de la obra es el objeto de análisis de la Iconografía, pero cuando la Iconografía se hace interpretativa, cuando busca los contenidos simbólicos o culturales profundos, pasa a constituir la Iconología.

Las obras de arte de la antigüedad fueron inicialmente clasificadas por los historiadores del arte a partir de aspectos iconográficos. De estas tradiciones quedó enriquecida la Iconografía, que creo el concepto de los *Tipos Figurativos* como forma de organización y evolución de las imágenes. Donde no se busca valorar su significado, sino solamente sus variaciones formales o la asunción de nuevos significados.¹⁴

Luego, desde el historicismo Max Dvorak, en su búsqueda de las causas y esencia de los momentos clave del arte, como historia del espíritu, partía de un principio “.. en la interpretación de la obra artística las formulaciones formales son inseparables de los contenidos espirituales.” Pero concediendo una primacía a los valores culturales sobre las formas artísticas.¹⁵

Desde la filosofía, Cassirer considera al arte, junto con la religión y el mito, como manifestaciones esenciales del mundo simbólico, como componentes de la estructura mental donde se mueve el hombre. Así el arte en vez de ser considerado como expresión pasa a ser visto como un símbolo cultural, como una *forma simbólica*. El “.. tema real de la historia del arte será analizar estas formas simbólicas como maneras de ver o esquemas perceptivos culturales del hombre”.¹⁶

Así para los fundadores de la Iconología del arte, como Warburg, “.. el universo simbólico universal aparece como un repertorio limitado .. las imágenes parecen tener una misteriosa persistencia a través del tiempo, como si en cada una de ellas latieran todas las demás. .. Como quien reconoce un arquetipo redivivo.” Los iconólogos eran estudiosos de las obras del psicoanálisis.

Panofsky contribuyó a la sistematización del método iconológico, propuso distintos niveles de significado, del significado expresivo, al convencional y luego al intrínseco, a través de los cuales se revela el significado y la determinación de la forma. Este significado intrínseco es oculto a las voliciones conscientes y sólo puede hacerse explícito a través de la ‘intuición sintética’.

Entre los conceptos analíticos de la Iconología, tenemos que Krautheimer determinó que algunos templos medievales de planta centralizada, eran copias de la Basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén. De ahí el concepto de *prototipo iconográfico*, entendido como la relación entre una imagen arquitectónica con unos significados determinados, que es reproducida fielmente a través del tiempo.

En las metáforas visuales implícitas en la arquitectura reciente, cuyo significado se devela por implicación, evocación y deslizamiento iconográfico a partir de ciertos *arquetipos visuales* acuñados por la sociedad de masas. Donde cada nueva creación introduce algunos cambios respecto a sus equivalentes anteriores, así los arquetipos resultan modificados constantemente, de ahí el concepto de *iconología de los prototipos oscilantes*.¹⁷

Wittkower demostró que la arquitectura del Renacimiento, a diferencia de la creencia convencional, no podía solo entenderse a partir de linajes formales, sino contenía mucho del simbolismo cristiano. La sencillez y claridad así como la belleza proporcionada y armoniosa de esa arquitectura expresaban simbólicamente la concepción renacentista de Dios.

Wittkower al igual que Warburg, se concentró en un campo muy concreto de investigación para hacer ver ámbitos esenciales del arte, a diferencia de sus contemporáneos que se dedicaron al estudio programático de la arquitectura moderna.¹⁸

Entonces la iconología toma como objeto de estudio, la transmisión y la transmutación de significado de la imagen artística. Aunque no su calidad, por que no define un valor inherente a las imágenes. Argan agrega que “tiene una importancia capital en la historia de la civilización, una cultura

¹⁴ José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte. Op. Cit...*, pp.109-110.

¹⁵ *Ibid...*, pp. 102 y ss.

¹⁶ *Ibid...*, pp. 105-106.

¹⁷ Juan Antonio Ramírez, (1996). “Iconografía e Iconología”, en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 2000. Vol. II. pp. 306-307.

¹⁸ Udo Kultermann, (1990). *Historia de la Historia del Arte. Op. Cit...*, pp. 301 y ss.

de imágenes; la historia del arte es la historia de la cultura que se ha elaborado, no a través de los conceptos, sino por medio de las imágenes.”¹⁹

Revelar el contenido profundo de la obra de arte, es el centro de interés de la Iconología. Este contenido profundo son los principios subyacentes o valores simbólicos que revelan la actitud básica de una clase, una ideología, una nación o una época. Esto no debe confundirse con el Simbolismo de las imágenes, esta sólo estudia el significado directo en relación a un convencionalismo cultural que se expresa en determinados tipos figurativos.²⁰ Aunque luego este concepto de *tipología de las figuraciones temáticas* fue reelaborado por la Iconología, al introducir la explicación de la evolución de las tipologías y sus variantes, tanto temática como formalmente.²¹

Hans Sedlmayr, en 1948, enriqueció la tesis sobre la existencia de ciertos temas predominantes para cada época artística. Menciona que en los albores de la civilización occidental el tema predominante en todo tipo de arte era la iglesia. En sí los temas arquitectónicos pasan a constituirse en predominantes por ciertos motivos, por concentrar la fantasía creadora, o por que generan características muy distinguibles de un tipo definido al nivel de una iconografía, además que de ellos generalmente irradia un estilo y porque emulan a las grandes arquitecturas sagradas de la antigüedad, presentándose como los herederos de las grandes obras de carácter unitario del pasado.²²

Argan reconoce a las tipologías como un problema iconográfico de la historia de la arquitectura, ya que las formas arquitectónicas están en relación con un simbolismo y los ritos que este desarrolla. Señala como esencial, histórica y estéticamente, buscar conscientemente el contenido simbólico en enlace con una antigua tradición formal.

Para Argan, el modo de formación de un tipo arquitectónico se diferencia de un modelo, ya que el tipo es un objeto que se concibe a imitación de un modelo, nunca como una reproducción del modelo, por que el modelo es irrecrable, así la relación que mantienen los objetos de un mismo tipo es sólo de semejanza.

Agrega Argan, que el nacimiento de un tipo en la arquitectura no es arbitrario, esta condicionado a la existencia de una serie de edificios con evidente analogía formal y funcional, como respuesta a un conjunto de exigencias ideológicas y prácticas. Las series tipológicas no se forman solo en relación a las funciones prácticas de los edificios sino sobre todo en relación a su configuración. Porque los tipos históricos no satisfacen sólo exigencias prácticas sino responden a exigencias profundas, que son fundamentales y constantes dentro de una determinada civilización, formas cuya validez continuara en el futuro.²³

Por su parte, el enfoque Social del Arte, se inscribe dentro de otra rica tradición de la historia del arte, constituida por la teoría del medio, el arte como historia de la cultura, el mismo método Formalista, entre otras concepciones del siglo XIX.²⁴ La Historia Social del Arte al orientarse hacia cuestiones clave del contexto social, tiende a un carácter interdisciplinar, ya que al analizar una obra o etapa artística, acuden no solo a objetos sino a métodos de la psicología, la semiótica, etc.²⁵

Una parte de la Historia Social del Arte se explica por la influencia del Materialismo Histórico, que concibe el arte como un fenómeno ideológico condicionado por una situación socio económica determinada. De tal modo que el arte como fenómeno ideológico en imágenes, representa los valores y creencias de las clases sociales en sus condiciones concretas de existencia. Justamente en la estética de Luckás se encuentran las coordenadas clave de la Historia Social del Arte, como el estudio privilegiado

¹⁹ Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, (1974). “Las Cuatro Metodologías Fundamentales de la Historia del Arte”; *Op. Cit...*, pp. 21-22.

²⁰ José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte. Op. Cit...*, pp. 110-111.

²¹ *Ibid...*, pp. 106 y ss.

²² Hans Sedlmayr, (1948). “Los Temas Predominantes en las Épocas Artísticas”, en: *Historia Crítica de la Arquitectura, antología crítica*. Luciano Patetta, Comp. Madrid, Celeste Ediciones, 1997. pp. 43-44.

²³ Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, (1974). “Las Cuatro Metodologías Fundamentales de la Historia del Arte”; *Op. Cit...*, pp. 54-57.

²⁴ José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte. Op. Cit...*, pp. 112-113.

²⁵ *Ibid...*, p. 119.

del contenido, su origen social y contenido ideológico, y la marginación analítica de la forma, donde se diluye la cuestión de la autonomía artística.²⁶

Francastel es considerado un importante innovador de la Historia Social del Arte, debido a la valorización que hizo del lenguaje visual, mas allá del análisis contenidista de Antal y Hausser. El objeto de estudio de Francastel, según Brihuega, fue ese lenguaje imaginario que nace de la cultura y del pensamiento, en forma de lenguaje visual y que se concreta en los objetos artísticos. Un lenguaje visual que nace del propio complejo cultural y al que vuelve, al modificar la imagen colectiva del mundo.²⁷

Francastel conceptualiza el arte como un lenguaje diferente al hablado, un conocimiento sensible expresado en imágenes. “El arte crea símbolos para comunicarse en el nivel mágico, mítico y religioso.”²⁸ Así las relaciones entre arte y sociedad no solo parten de los procesos de producción o de la ideología dominante a los contenidos de una obra, sino es un intercambio múltiple y profundo, sobre un campo imaginario.²⁹

Así Francastel sostiene, que entre el siglo XV y XIX, existió un modo de representación pictórica del universo, en consonancia con un conocimiento geométrico-científico de la naturaleza. Representación que conoció su fin ante un arte nuevo, que expresaba otra manera de concebir la naturaleza. “El espacio sintético y unitario renacentista se ha desintegrado en una visión, ‘topológica’, plural, discontinua y analítica.”³⁰

Un giro metodológico experimentó la Historia Social del Arte con Pierre Bourdieu, quien invierte el objeto de estudio, tradicionalmente centrado en la producción artística y su configuración estética, hacia ‘su asentamiento en el cuerpo social’. Con la tesis sobre la existencia de una colectividad sociológicamente estructurada, esto es, una pauta predeterminada de entendimiento y conducta, y en mutua relación iterativa con la producción artística. Esta incidencia conceptual sobre los estereotipos interpretativos se opera bajo la influencia de la Hermenéutica.

Pero es M. Baxandall, quien analiza en una condición de equilibrio y agilidad analítica la relación en una época, entre el contexto social de la obra y los modos sociales como es interpretada y recreada ésta, tanto estética como simbólicamente. Se arriba así a una metodología social del arte de tipo flexible en el mundo anglosajón, sobre la compleja relación entre la obra y su contexto.³¹

M. Baxandall al igual que Francastel, pone el acento de su análisis en los modos culturales y visuales del pensamiento figurativo, aunque indagan en las distintas funciones de la imagen pictórica, en el conocimiento, la información, la emocionalidad, la moralidad, o el fortalecimiento de hitos en la mentalidad colectiva. Baxandall además generó un nuevo medio de interpretación de la obra de arte, a través de una serie de conceptos articuladores entre el lenguaje visual del pasado y su verbalización contemporánea, incursiona en el camino de construcción de principios interpretativos de la obra de arte.³²

Argan construye una metodología histórica de la obra de arte de doble direccionalidad. Parte de la complejidad social, tanto de sus componentes y relaciones con diferentes pesos, pero antepone el análisis de la obra, como forma y significado en relación a un contexto dado, luego, analiza su inserción dentro de la totalidad histórica, dentro de la evolución de la civilización. Estos lineamientos metodológicos parten del criterio, que ‘.. no existe un modelo universal que pueda aplicarse validamente a cualquier momento o a cualquier espacio.’³³

²⁶ *Ibid.*..., pp. 122 y ss.

²⁷ Jaime Brihuega, (1996.a). “La Sociología del Arte”, en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 2000. Vol. II. pp. 336-337.

²⁸ José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Op. Cit..., pp. 114 y ss.

²⁹ Jaime Brihuega, (1996.b). “Pierre Francastel”, en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 2000. Vol. II. p. 347.

³⁰ José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Op. Cit..., pp. 116-117.

³¹ Jaime Brihuega, (1996.a). “La Sociología del Arte”. Op. Cit..., pp. 338 y ss.

³² Jaime Brihuega, (1996.c). “Michael Baxandall”, en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor, 2000. Vol. II. pp. 351-352.

³³ José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Op. Cit..., pp. 125-126.

Luego de este indispensable aunque sucinto estudio sobre los métodos de la Historia del Arte a través de sus principios y conceptos analíticos mas conocidos, además teniendo presente, los alcances de este estudio, una indagación bibliográfica para explorar un tema de la historia del urbanismo, entonces comprendemos que nuestro objeto de estudio se manejará mayormente dentro de los elementos analíticos de la Iconografía y el Formalismo, y en alguna medida dentro de los aspectos de la Iconología del Arte y la Historia Social del Arte. Es decir, nuestro objeto de estudio metodológicamente, recurrirá mucho mas a los marcos formales que a los interpretativos.

Concretamente, nuestra búsqueda en general se inclinará en identificar un tipo espacial urbano representativo como lo es la Centralidad urbana Occidental moderna y describir sus características formales, por supuesto en relación a un significado explícito de conjunto. Eso es una relación entre forma y significado con una larga duración en el tiempo, independientemente de sus diversas etapas y lugares históricos. Por ello nos referiremos mas a una tipología figurativa representativa que a un tipo-simbólico.

Seguiremos la trayectoria histórica y geográfica de nuestro tipo urbano. Esto es, ubicar sus orígenes en el albor de la modernidad de la civilización occidental y caracterizar su evolución formal. Simultáneamente rastreamos su despliegue geográfico, sólo indicando la trayectoria de los lugares de aparición en cuanto al desarrollo de innovaciones significativas.

En ello, se explorará el doble movimiento de la imagen, por un lado, deslindar la inmutabilidad de rasgos centrales y el despliegue de variantes formales de nuestra *tipología representativa*. Se verá la existencia o no, de un patrón de variación de sus rasgos, esto es alguna tendencia de despliegue formal o de evolución de la concepción espacial. Sin olvidar, que en toda tradición artística existen dos ritmos o ímpetus, uno fugaz, de intensidad creativa, que puede desembocar en un cambio estilístico por un virtuoso, o por el contrario, otro mas estable, de canonización de una forma, por imitadores en una prolongada reiteración, la que puede ser empobrecedora. En todo caso, no llegaremos a considerar esta estabilidad variable, como si fuese la evolución de un ciclo lineal y cerrado.

En todo ello tengo presente, que nuestro conocimiento sobre los elementos analíticos de los métodos de la Historia del arte es aún básico, aunque puede ser suficiente debido al carácter mismo de esta investigación, el de ser una exploración, lo reitero, que sólo pretende fundamentar la existencia de un tipo espacial urbano representativo y bosquejar algo de su despliegue histórico. Un tipo urbano que consideramos por su influencia social de valor significativo.

En mucho menor medida, estaremos en condiciones de identificar los significados profundos, la permanencia velada de un arquetipo urbanístico y sus mecanismos de trasmutación, o bien, la visión del mundo y su traducibilidad en una concepción espacial, tal como lo demandarían distintas posturas sustanciales dentro de la Iconología del Arte. Al igual que, nuestra imposibilidad para abordar detenidamente los condicionamientos e implicaciones sociales en nuestro objeto de estudio, como, la situación social del artista, los estereotipos interpretativos del publico receptor, o bien, la relación entre el poder y la creación artística. Esto ultimo, es de importancia para el urbanismo, ya que depende mucho mas que las demás artes de cuantiosa inversión y decisiones públicas. O bien, categorizar apropiadamente la significación visual. Son temas y relaciones privilegiadas de estudio que exigiría a nuestro entender distintas vertientes de la Historia Social del Arte.

La limitación para abordar con profundidad nuestro objeto de estudio, se debe, por una parte, a las fuentes de información que empleamos, esta es la bibliografía en o traducida al español sobre historia del urbanismo, mayoritariamente bajo la influencia sociológica y Formalista de la Historia del arte y en el menor de los casos Iconográfica e Iconológica. Además esta bibliografía especializada sólo alude a nuestro objeto tangencialmente, ya que no es su principal centro de interés. Y por otra parte, a que los enfoques iconológico e histórico social poseen un mayor nivel de complejidad teórico-metodológico y además demandan fuentes de información mas prolijas e *in situ*, cuyo dominio o alcance requiere de condiciones de trabajo generosas.

Sin embargo, identificar y bosquejar históricamente una tipo espacial urbano representativo, si lo consideramos posible a partir de los recursos empíricos y analíticos señalados.

Capítulo Segundo

La Invención de un Modelo Espacial Urbano

1. Los Nuevos Impulsos Sociales y el Mundo Visual

En este apartado describiremos brevemente las condiciones sociales aunque de diverso origen pero que de alguna manera convergieron y contribuyeron, con distintas proporciones y momentos, a la creación de un ideal de espacialidad urbana de corte clasicista. Proceso que se suscitó durante los inicios de la modernización social de Occidente, más o menos entre los siglos XIV y XV, es decir en relación a la estructuración y vigencia de un nuevo orden e ideario social que perduró hasta el siglo XVIII y XIX, pero al cual el urbanismo clasicista sobrevivirá un tiempo más, posiblemente como una manifestación de inercia cultural.

Siempre es una cuestión compleja, la aproximación al entramado de posibilidades e impulsos que tendrían eco en la configuración de un ideal de urbanismo, así como conocer sus mutuas relaciones y reconstrucciones. Pero juzgamos necesario realizar al menos un ensayo de aproximación a este entramado social, por constituir el contexto social en el que se desarrolló nuestro objeto de estudio, es decir, aproximarnos al conocimiento de algunas de las importantes claves del urbanismo clasicista occidental.

Entendemos por condiciones sociales a aquellas posibilidades materiales, a veces inéditas, y a los impulsos espirituales, ambos conjuntamente derivaron, en la mayoría de las veces y sin proponérselo, en una contribución al apareamiento y realización del modelo de urbanismo clasicista. Por otra parte, entendemos por modelo espacial urbano a un canon formal-simbólico de espacio urbano, una modalidad de concepción formal de un recinto urbano pero asociado intrínsecamente a un significado. Es un tipo de forma-simbólica que es observado y reiterado a lo largo del tiempo por algunos grupos sociales, que la sostienen como un referente válido de su discurso simbólico, porque en el fondo posee un significado social que da legitimidad al proyecto del grupo social, y a la vez, la propia forma simbólica acumula o potencializa el poder de su vigencia.

Entre las condiciones sociales de importancia que tuvieron relación destacada con la formulación de un ideal de forma urbana simbólica, tenemos en primer lugar a una nueva ola de urbanización a finales del medioevo europeo, luego la conformación de los Estados-nacionales de corte absolutista y toda una revolución en las artes visuales. Pero veamos con algún detenimiento estas y otras cuestiones.

Un ciclo de urbanización recorrió a Europa a finales del medioevo, no visto desde la urbanización que colapso con la extinción del imperio romano de Occidente, ocurrida muchos siglos atrás, casi un milenio de años atrás. Este resurgir de las ciudades a partir del siglo XIII se suscitó con el auge de la mercantilización, donde se redinamizó el comercio y las manufacturas, con lo que devino un ciclo de prosperidad económica para las pequeñas ciudades frente a los castillos y feudos de la nobleza terrateniente y su sistema de vasallaje. Esta revolución urbana tomó fuerza particularmente en el norte de Italia, en Flandes, entre otras regiones europeas, donde además de la riqueza material creciente a manos de una emergente burguesía, se generó un nuevo organismo social, caracterizado por las libertades jurídicas y cierta autogestión ciudadana.

Para nuestro particular interés investigativo, destacaremos en estas ciudades mercantiles los sentimientos de orgullo ciudadano y de demostración de riqueza y poder, traducidos en parte, en obras

de embellecimiento urbano, no de nuevos edificios aislados sino la renovación de conjuntos enteros de la ciudad, como en las ciudades capitales de Florencia y Venecia. Conjuntos de obras que fueron realizados especialmente sobre los núcleos de estas ciudades medievales, pero con un nuevo tipo de concepción del urbanismo, caracterizado por la regularidad formal y el lenguaje clásico, que resultaban exprofesamente antitéticos respecto a la espontaneidad de la forma urbana medieval. *Ilustraciones 2.1. y 2.2.*

Esta intervención sobre el paisaje urbano, en términos de composición de espacios y armonías formales, pasó a constituir un nuevo campo artístico, el denominado arte urbano. De hecho, los principales artistas de la época, fueron precisamente los llamados a recualificar los núcleos urbanos para dar renombre duradero a estas prosperas ciudades.³⁴

Es sabido que el gran movimiento cultural europeo conocido como el Renacimiento, engendro importantes innovaciones sociales. Señalaremos varias que considero tuvieron alguna relación directa con el apareamiento y vigencia del urbanismo clasicista.

Así, el desarrollo y aceptación entre las elites intelectuales de elementos de un pensamiento immanente, lo que derivó en un período de auge de la secularización y que devino entre otros, en una mayor atención al realismo político durante el Renacimiento, como la teorización de Maquiavelo. Como parte de ello un culto exclusivo a los hombres de poder soberano en los Estados no teocráticos, donde los símbolos de representación de poder fueron parte orquestada de la política de Estado, un arma entre las estrategias para lograr cierta legitimación social.

También emergió desde entonces, la valoración del gran artista como personaje social, a partir del reconocimiento a la originalidad del genio creativo, a la vez el cultivo y la protección de las artes patrocinadas por los hombres de poder. Ello dio oportunidad a los grandes artistas de ser considerados socialmente y de poder realizar importantes obras aún a escala urbana, aunque dentro de las pautas de la sacralización del poder.

Por su parte el estudio y retoma del arte, las letras y la historia clásicas, fue apreciado como una recuperación del curso del único proceso civilizador. Lo que derivó en un nuevo ciclo de clasicismo, que se prolongaría como movimiento artístico dominante hasta bien entrado el siglo XIX en Occidente.

Así, una nueva cultura visual se forjó consustancialmente al Renacimiento, esta emergió en Florencia, se caracterizó por la recuperación de las formas de la antigüedad clásica europea, particularmente de las ruinas y tratados romanos, que se encontraban en Italia.

En lo arquitectónico se observó de lo clásico, los ordenes, las tipologías, en lo espacial en el juego de las proporciones y la simetría. Mientras que en el urbanismo se recuperó el emplazamiento centralista y jerarquizado de las grandes edificaciones y la escala magnánima para los conjuntos centrales.

Esta recuperación de los códigos visuales de la antigüedad, se presento en su momento como un acto deliberado de entroncar con la grandeza del pasado de Italia, con el ánimo de refundar a la nación en su grandeza. Pero también, puede ser considerado como la utilización de un viejo pero aún valido código de poder, cuyo significado pervivió durante todo el medioevo y fue retomado por las elites de poder en los inicios de la etapa moderna de la civilización occidental como parte de la estrategia de instauración de nuevas modalidades de poder centralista y absolutista.

Así la monumentalidad arquitectónica de corte histórico clásico fue apropiada por las clases conservadoras para investir su autoridad. Ya que las formas antiguas y clásicas han representado la estabilidad de ciertos valores, como fuente de autoridad y con un supuesto fundamento histórico.³⁵

Del Renacimiento debemos destacar también, la valoración estética que alcanzó la manera de apreciar la naturaleza. Esta inédita valoración se expresó en el mundo artístico de diversas formas, en la pintura con el realismo de los fondos naturalistas o propiamente el paisaje natural y urbano como tema central de ciertas imágenes artísticas, o bien, en la arquitectura al considerar la vista extensiva del horizonte como paisaje y a la vez como encuadre de la obra arquitectónica.

Innovaciones naturalistas que derivarían enseguida en el desarrollo de un nuevo campo artístico, el del paisajismo, que junto a la pintura, la escultura y la arquitectura pasarían a tener un

³⁴ Ernest Gombrich, (1996). *La Historia del Arte*. Madrid, Editorial Debate, 2001, pp. 247 y 287.

³⁵ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700*. Barcelona, Ediciones Corragio., pp. 47-50.

desarrollo especial, como artes de la corte. Así en el diseño de jardines, la tradicional consideración del jardín como huerto y otros fines utilitarios, dio paso a la concepción del jardín como lugar de contemplación y deleite, y aún mas, como cultivo artístico parte constitutiva del boato de las cortes.

El ultimo intento de revitalización de un Estado teocrático en Occidente fue llevado a cabo por el papado, en los momentos paradójicos en que su autoridad suprema comenzaba abiertamente a debilitarse ante la conformación de varias cortes como Estados nación europeas, como la francesa e inglesa.

Por otra parte el colapso de la capital cristiana de Oriente, por la exitosa invasión militar y ocupación inexpugnable de Bizancio por el Imperio Otomano en 1453, lo que dejó a la iglesia occidental como único valuarte de la cristiandad. Bizancio perdida irremediamente para la fe cristiana, fue una importante ciudad símbolo, cuyo paisaje quedaría inmediatamente remozada por las cúpulas de las mezquitas otroras basílicas cristianas y las torres miranetes de los arquitectos del sultán. Fue convertida en la nueva capital del temido imperio 'infel' y rebautizada con el nombre de Estambul.

Por su parte, el papado deseaba superar por todas, la propia crisis interna de la Iglesia por las disputas entre cardenales, que habían derivado entre otros en la salida del sumo pontífice de Roma y su asentamiento en Avignon. Una condición necesaria para poder alcanzar nuevamente el sueño de una nuevo imperio cristiano, como el de los últimos tiempos de Roma, y como pocos siglos antes alcanzo a construir en Europa, el sacro imperio de Carlo Magno.

En ello parte importante del proyecto político papal, el de fortalecer su autoridad supranacional, paso a ser el discurso demostrativo a escala urbana. El regreso a Roma del papado fue acompañado de todo un programa urbano de reestructuración y reconstrucciones, para hacer de la arruinada capital imperial el nuevo centro de la cristiandad. En el proyecto de urbanismo papal, estuvieron presentes las ruinas de la Roma antigua, pero no solo en cuanto a reconstrucción y reutilización de edificaciones, como el antiguo Panteón y su conversión en iglesia, sino sobre todo la escala gigantesca y el emplazamiento, en los tipos y lenguajes empleados para las nuevas obras, especialmente en la monumentalización del Vaticano. Esta recuperación de distintos aspectos del urbanismo antiguo, pudo deberse a que aun constituía un discurso legitimador. Lo que se concreto con una cierta identificación de la nueva con la antigua Roma. Con el papa Sixto V, la reconstrucción y reestructuración de la antigua capital imperial alcanza un nivel de coherencia que abarca todo el plano de la ciudad, si bien no llego a realizarse del todo este modelo universal, empero se constituiría en el ideal en el modelo de ciudad capital para el imaginario de las elites de poder en Occidente.³⁶

Las grandes obras de la Roma papal seguían un plan de núcleos múltiples y enlaces a través de grandes vías, pero toda esta reestructuración del paisaje urbano de alguna manera convergía o poseía su foco central en una nueva acrópolis, la gran ciudadela pontificia del Vaticano. Para la realización de el plan, el papado asume plenos poderes en el control de la ciudad, otrora en manos de la comuna ciudadana. Así las demoliciones y expropiaciones a particulares para generar los espacios para las nuevas obras, fueron ordenadas a través de bulas pontificias, donde además se dictaban las normativas de edificación. Pero las mayores energías creativas de la política urbanística papal se concentraron en la creación de la nueva ciudadela pontificia, en el eje-plaza-basílica de San Pedro que trataba toda una iconografía del triunfo universal de la Iglesia.

Un mayor intercambio comercial entre las regiones europeas, las peregrinaciones constantes a Roma y la circulación de grabados, los fue con la invención de la imprenta y la posibilidad realizada de reproducir fidedignamente tratados completos de la nueva arquitectura, fue cuando se difundió rápidamente la nueva cultura visual, entendido como ideal recuperado de belleza clásica y entre esta, se difundían las imágenes del nuevo modelo de ciudad-capital.

A finales del siglo XVII, las cortes tanto católicas como protestantes, se mostraron muy receptivas a la nueva cultura visual, debido a su poder de representación de la autoridad. Mientras que la persistencia de los gremios y otros grupos sociales por lo gótico finalmente cedió ante el significado asociado a lo moderno del nuevo canon artístico.³⁷

La formación de los grandes estados nacionales en Europa, de corte Absolutista, fue posible a partir del debilitamiento de la nobleza feudal y de la aristocracia ciudadana. A la vez represento la oportunidad de

³⁶ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea*. Barcelona, Editorial Crítica, 1993. pp. 104-105.

³⁷ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura*. Madrid, Alianza Forma, 1988., p. 889.

una concentración de poder político y de recursos financieros enormes. Desde el principio el emergente Estado absolutista europeo concedió suma importancia a la cuestión de la representación a escala urbana y de la ciudadela real, particularmente en el caso de los reinos francés, austriaco y los principados del sur de Alemania. Era parte del desarrollo de un culto a la autoridad monárquica, donde el mecenazgo artístico llega a hacer de la corte el foco artístico por excelencia, pero orientado a crear un marco para la figura del rey como poder soberano por derecho divino y su imagen hacia la posteridad.³⁸

Se procedió a la reordenación de las ciudades sede de la corte, sobre todo París, se buscaba crear una imagen del Estado y del poder, con orden, proporción y jerarquías, como antítesis de la ciudad antigua configurada por el impulso popular.³⁹ El ideal de espacialidad urbana que orientaba las actuaciones reales era el programa no realizado de la Roma papal, solo que la corte poseía mayores recursos de realización, particularmente la dinastía monárquica de los Luises en Francia.

El poder del arte para impresionar y para abrumar fue empleado por la iglesia católica y luego por las grandes cortes Occidentales, para ostentar su poderío y para incrementar su influjo sobre las masas. Tornándose parte del programa de gobierno. Las rivalidades entre las cortes y el papado, contribuyeron a alentar una suerte de fascinación en las expresiones artísticas, que culminarían con el Barroco.

Ilustraciones.

Ilustración 2.1. Vista del centro de Florencia, parte del grabado de F. B. Werner del siglo XIX.

Ilustración 2.2. Vista del centro de Venecia, grabado de Martín Engelbrecht.

³⁸ Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Madrid, Cátedra, 1998. p. 14.

³⁹ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700*. Op, cit..., p. 34.



2.1.



2.2.

2. La Configuración Formal de un Modelo Espacial Urbano

En este apartado analizaremos el origen de los recursos formales del urbanismo clasicista y su despliegue espacial y eslabonamiento. Al punto de constituirse, formalmente hablando, en todo un modelo espacial urbano.

2.1 Las Nuevas Tipologías Arquitectónicas e Innovaciones Espaciales

Fueron dos las tipologías arquitectónicas que concentraron casi exclusivamente la creación artística en Occidente desde el fin de la Edad Media hasta la etapa de la Ilustración. Estas fueron, la iglesia cristiana y el palacio aristócrata. Como toda tipología de importancia, sus esquemas espaciales se desarrollaron en función de una iconografía. Además en la constitución de estas nuevas tipologías dominantes, desempeñó un papel relevante, la nueva cultura visual nacida con el Renacimiento.

En primer termino, debemos señalar el principio formal de la unidad de conjunto. Así en las iglesias renacentistas llegó a ser muy fuerte ya que para su composición se partía de un plan unitario. Además en el manejo formal, la sala basilical de Brunelleschi se constituyó a partir de dos pórticos, situados uno frente al otro a una distancia prudente. Por su parte Alberti desarrolló el principio formal de relación exterior-interior, una composición de elementos homogéneos, esto fue en la iglesia de San Andrés en Mantua, donde la fachada es un arco de triunfo, este motivo formal se repite al interior de la nave en una secuencia.⁴⁰

La pretensión de la unidad de conjunto, no implicaba una homogeneidad absoluta, sino una coordinación entre las partes. En el caso de Brunelleschi, el manejo del interior de la iglesia de San Lorenzo (1423), consistió en otorgar a la nave, a las naves laterales y a la capilla una profundidad diferente y una disímil gradación de luz que va de la oscuridad a la luminosidad concentrada en la capilla.⁴¹

Además estaba la conciliación entre el imperativo renacentista de la forma perfecta, la centralizada, y las necesidades del ritual que demandaba la forma longitudinal de la nave del templo. Según Argan, fue Brunelleschi quien en su búsqueda del espacio universal, ideó un esquema espacial de dos unidades contrapuestas, al manejar a la vez un espacio centralizado pero dotado de direccionalidad, como lo hizo en la basílica de San Spirito. Agrega que Brunelleschi, hizo un espacio a partir de dos prototipos de la antigüedad clásica, la sala basilical y la sala centralizada en la cúpula.⁴² *Ilustración 2.3.*

Los tratadistas renacentistas, como Alberti o Palladio, indicaban entre otras recomendaciones que la implantación del templo debe ser justo en el centro urbano. Seguramente por constituir el templo el lugar más sagrado dentro de la jerarquía de significados espaciales. A su vez, el centro del templo está indicado por la cúpula, cuyo eje es vertical y se dirige simbólicamente a la bóveda celeste.

El palacio tuvo entre sus antecedentes formativos a la villa. De hecho, se puede afirmar que el desarrollo de la villa con fines demostrativos, esto es dotada de monumentalidad, de articulación con el espacio exterior, etc, derivarían en las características constitutivas del prototipo de palacio. Veamos este desarrollo experimental.

En la villa de Fiesole (1455) ideada por Michelozzo para los Medici, el emplazamiento de la residencia obedece por primera vez a motivos exclusivamente panorámicos, además es una estructura

⁴⁰ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Historia de la Arquitectura, 1420-1720*. Madrid, Ediciones Akal, 1994. p. 59.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 41 y 43-44.

⁴² *Ibid.*, pp. 46-48.

arquitectónica purista carente de patio interior y completamente abierta al exterior, valiéndose de cuatro logias que definen los lados de su cuadratura.⁴³

La primera villa, dominada por un sentido de grandeza, fue la villa Medici de Poggio a Caiano, que data de 1474. Es una estructura de escala mayor y de forma cúbica, realizada sobre una plataforma en la cima de una colina, posee un pórtico concebido como frontón de un templo antiguo, que enlaza el espacio interior con el exterior. Es la monumentalización de un tipo doméstico con fines de representación dinástica, que se constituyó en un prototipo para toda Florencia.⁴⁴

Palladio influyó fuertemente en la definición de la villa. En primer término la imagen de conjunto de la villa como un templo que domina el foro y articula un entorno. Luego, la idea del edificio sobrepuesto a una plataforma y con un esquema espacial interior centralizado precedido por una cúpula, además la residencia se articula al exterior por un eje axial. La idea subyacente a la experimentación de Palladio es la de constituir un monumento, ello es evidente en su última y más celebre villa, la Rotonda.⁴⁵ *Ilustración 2.4.*

La tipología del palacio romano del siglo XVI es una composición interior muy legible. Por poseer vistas muy acotadas, como la definición clara de los ambientes, el embovedado y la pavimentación diferente para cada área.

Fue Miguel Ángel quien introdujo en el palacio barroco romano un acento en el centro de la fachada y un eje longitudinal en la planta, para interactuar con el entorno urbano.⁴⁶ Luego F. Mansart introdujo en el palacio francés la composición acentuada por un eje central que incluye la fachada, con una simetría absoluta. El resultado es una planta biaxial que interactúa con el patio de entrada y el jardín posterior.⁴⁷ *Ilustración 2.5.*

Pero el propio palacio urbano, a través de su monumentalidad y simetría, su concepción ortogonal como un gran bloque exento, impactaba en la ciudad, al ordenar el trazado de las calles contiguas y al elevar el rango del área urbana. En el caso de Roma, se tenía la autorización para que en aras de la regularidad se integraran forzosamente varios solares y demolieran habitaciones, se ocupara parte de una plaza o se cerrara alguna callejuela. Ello resultaba contrastante con la espontaneidad del paisaje medieval.

Además los palacios cardenales y de la aristocracia romana se situaban como punto terminal de algún eje urbano, para lo que se abría alguna plaza sobre alguna calle importante de la ciudad, por finalidades económicas y para satisfacer los rituales urbanos. Así con la ascensión del cardenal Farnese se dotó de una nueva perspectiva a su palacio, dando oportunidad a la primera plaza renacentista de Roma.⁴⁸ *Ilustración 2.6.*

Con la monumentalización del palacio se buscaba romper el aislamiento del edificio en aras de imponerse sobre el paisaje urbano, y aún más de la región circundante. Para lo cual a veces se buscaba un sitio elevado, como el caso del palacio ducal de Urbino.⁴⁹ Justamente la forma del palacio de Urbino buscaba reordenar la forma misma de la ciudad, el contacto con el tejido urbano se resuelve en una serie de plazas y la calle que relaciona directamente con la explanada del palacio introduce una regularidad. Fue la búsqueda contradictoria de la unidad en lo múltiple.⁵⁰ *Ilustración 2.7.*

Además de la relación formal entre el palacio y la ciudad, se ideó la conexión de la plaza con la ciudad. Esta se operó con la introducción de un eje que atravesaba y organizaba el interior de la plaza, en dirección a un importante canal urbano.

La sistematización y ordenamiento de los espacios y fachadas del entorno urbano inmediato, se efectuó a gran escala con la monumentalización y ordenamiento del palacio real de París, el Louvre. Particularmente con la fachada opuesta al otro lado del Sena, donde se prolongó el eje transversal del

⁴³ James S. Ackerman, (1990). *La Villa, Forma e Ideología de las Casas de Campo*. Madrid, Ediciones Akal, 1997., pp. 82 y ss.

⁴⁴ *Ibid.*., pp. 89 y ss.

⁴⁵ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*. Op. cit..., pp. 156-165.

⁴⁶ Norberg-Schultz, 1972a: p. 144.

⁴⁷ *Ibid.*., pp. 164-165.

⁴⁸ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura*. Op. cit..., pp. 851-852 y 861.

⁴⁹ *Ibid.*., p. 734.

⁵⁰ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*. Op. cit..., p. 70.

palacio para posicionar el edificio del Colegio de las Cuatro Naciones. Ambas edificaciones fueron encomendadas y proyectadas por el arquitecto real, Le Vau.⁵¹

En lo anterior, salta a la vista, la búsqueda de definición de un lugar urbano, contrario a los edificios estructurados episódicamente, que representan una gran dificultad para relacionarse con un proyecto orgánico de conjunto.

Así la compenetración del espacio arquitectónico y urbano, se logra con la apertura de una pequeña plaza frente al edificio pero con ello el desarrollo de un volumen frontal y transparente sobre la fachada principal de la edificación, conocido como pórtico. Esta innovación la desarrolló Pietro da Cortona en la Santa Maria della Pace.⁵² *Ilustración 2.8.*

En general la arquitectura adquirió un rol escénico, particularmente en el barroco romano, con la curvatura de la línea de fachada que generaba un espacio urbano, como las iglesias de Santa María della Pace y Sant'Adrea al Quirinale; al introducir una unidad formal a un espacio de fragmentos irregulares, como las plazas Navona y del Popolo.⁵³

Por su parte, la concepción de la Plaza Dauphine, con una forma trapezoidal acoplada a la proa de la isla cuyo vértice mira hacia el curso del Sena, y el Pont Neuf que articula a la plaza con ambos lados de tierra firme, estructuras que se intersecan justo en el vértice, donde se erigió la estatua del monarca, nos devela ya una arquitectura con un tratamiento urbano y paisajista. *Ilustración 2.9.*

Aunque y desde sus inicios, la nueva arquitectura desarrollada por Brunelleschi en el Renacimiento temprano, implicaba una relación con el exterior, con el espacio urbano, a manera de una relación formal entre proezas arquitectónicas. Así para la basílica de San Spirito, Brunelleschi había proyectado la demolición del área en relación al río, para generar una entrada monumental a la ciudad. Mientras que para la basílica de San Lorenzo, Brunelleschi proyectó también una explanada para conectar visualmente con el palacio Medici pero en una relación frontal. Estas propuestas urbanas implicaban demoliciones de partes enteras de la ciudad, que no se realizaron por cuestiones económicas sino por el temor a despertar contrariedades políticas. Aun así quedó anunciado una reforma radical de la ciudad, un modelo de ciudad, coordinado por la perspectiva.⁵⁴

La actuación a escala urbana de la nueva cultura visual, resultó desde el principio muy difícil, debido a que el paisaje urbano medieval estaba muy consolidado y a las limitaciones de recursos. Como vimos, las nuevas creaciones quedaron confinadas a la escala arquitectónica.

Fue hasta con la reactivación económica y pacificación política de mediados del siglo XV, que una nueva generación de artífices pudo realizar actuaciones urbanas en ciudades pequeñas y medias, fuera de los ambientes ciudadanos y bajo el patronazgo de cortes principescas.⁵⁵

A decir de Argan ello se dio de tres maneras: la renovación del centro urbano, a partir de la implantación de un nuevo tipo de plaza y entorno arquitectónico, como el núcleo de la ciudad de Pienza o la plaza del Campidoglio en Roma. La implantación de un edificio capaz de regenerar el paisaje urbano, como el palacio ducal de Urbino. Y la ampliación ordenada de la ciudad a través de un ensanche formalizado como el de Ferrara.⁵⁶

Importante de destacar en estas actuaciones, fue el desarrollo de una relación visual entre la arquitectura de la ciudad y el campo circundante, como la consideración del paisaje en la nueva plaza de Pienza y en el palacio ducal de Urbino. Esto implicó un salto en la relación tipología de la edificación y la morfología del territorio, que anunciaba la búsqueda de una proyectación a escala del territorio.⁵⁷

Por su parte, Benévolo señala que entre los preludios de la intencionalidad de modelar el paisaje, se encuentra la cúpula de Santa María del Fiore. Su forma regular, su gran escala y su eje

⁵¹ Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia, Op, cit...*, pp. 337-38.

⁵² Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca*. Madrid, Aguilar Ediciones, 1989. p. 28.

⁵³ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op, cit...*, pp. 898-901.

⁵⁴ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op, cit...*, p. 63.

⁵⁵ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op, cit...*, pp. 94-95.

⁵⁶ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op, cit...*, p. 64.

⁵⁷ *Ibid...*, pp. 187-188.

simétrico dirigido al cielo, le imprimen un carácter de objeto homogéneo, que se contrapone y destaca del entorno natural de la región, como un foco visual artificial.⁵⁸

También en el diseño de la villa italiana, entre los siglos XV y XVI se evidenció la unificación arquitectónica de villa, ciudad, paisaje y naturaleza, quedando atrás la concepción diferenciada de campos artísticos. Surge la integración escénica que se suscitó al incluir el panorama urbano en las grandes composiciones.⁵⁹

Para Benévolo, las actuaciones urbanísticas de la nueva cultura visual dentro de los tejidos urbanos de las grandes ciudades de italianas, no trascienden lo fragmentario, lo aislado. Los grandes palacios resultaron en cuadriláteros contrapuestos a la ciudad, no modifican sensiblemente la estructura ya definida de las ciudades importantes.⁶⁰

En tanto que para Castex, los nuevos barrios y las plazas reales en París, constituyen un fragmento geométrico respecto al marañado tejido urbano medieval, pero al romper los patrones tradicionales de crecimiento, introducen un nuevo principio formador. Especialmente con la geometría y homogeneidad formal de la arquitectura agrupada de la plaza real.⁶¹ *Ilustración 2.10.*

Hasta este punto podemos concluir que las principales tipologías arquitectónicas, la iglesia y el palacio fueron constituidas por la nueva cultura visual, en aspectos como el esquema espacial ortogonal y axial, la forma de bloque exento, la fachada organizada a partir de la simetría y enfatizada en un bloque central, etc. Muchos de estos aspectos responden al deseo de interactuar con el entorno urbano. Esta concepción del espacio arquitectónico desde sus mismos inicios busco a través de sus obras prototípicas la interacción con el espacio urbano y aún mas, imponerse sobre el paisaje natural de la región. Era parte del deseo de modelar racionalmente el paisaje cultural y natural, que se comenzó a manifestar germinalmente a partir de la modelación ortogonal del espacio arquitectónico interior.

2.2 La Arquitecturización de la Jardinería durante el Renacimiento

El ideal de formalización o racionalización de todo el paisaje cultural y natural por los artífices de la nueva cultura visual, tuvo un gran prelude, en la arquitecturización del arte del jardín durante el Renacimiento. En este apartado veremos brevemente, este episodio precedente y constitutivo del modelo urbano clasicista.

En la Alta Edad Media, en la ciudad de Colonia durante el siglo XIII, un sabio Alberto Magno, postulaba en sus escritos por un jardín mas orientado al consuelo del alma que a la salud física, a diferencia del jardín del monasterio se refería entonces a un jardín como ámbito estético autónomo. Sería con el jardín de recreo y amoroso de la sociedad cortesana que el jardín se oriento exclusivamente al deleite de los sentidos.⁶²

En este nuevo tipo de jardín, G. Smienk, señala las raíces arquitectónicas de la paisajística, que se desarrollo durante los inicios de la edad moderna occidental, justamente con la apertura del huerto medieval hacia el entorno circundante y la formalización del relieve natural del sitio. Ello aconteció con la villa italiana.⁶³

Efectivamente, los grandes arquitectos del Renacimiento, Bramante, Rafael o Palladio, dieron a la villa y al jardín una forma clásica. A pesar de haber constatado que las villas romanas antiguas no tenían una manera clásica. Se siguió un orden apegado a la simetría axial y a la proporción numérica, que duraría hasta el siglo XVIII con la ruptura naturalista.⁶⁴ Aquí gravitaba la idea renacentista de las proporciones como un sustrato oculto y perfecto de la creación, que el arte recupera en un proceso de

⁵⁸ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito*. Madrid, Celeste Ediciones, 1994. pp. 17-18.

⁵⁹ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, la proyectación de los grandes jardines europeos*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 2001., p. 22.

⁶⁰ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op, cit...,* pp. 107-108.

⁶¹ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op, cit...,* pp. 318-320.

⁶² Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa, Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Colonia, Alemania, Könemann. pp. 27-31.

⁶³ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit...,* p. 9.

⁶⁴ James S. Ackerman, (1990). *La Villa, Op, Cit...,* p. 26.

perfección. Ello definió el sistema arquitectónico de la villa incluso el jardín, como control del nexo entre naturaleza y arquitectura.⁶⁵

La consideración del jardín como una de las artes de la corte, se encuentra probablemente por primera vez en una obra de Oliver de Serres, París 1600. Donde el jardín de recreo es considerado exclusivamente como un jardín de palacio.⁶⁶

El primer jardín formal del Renacimiento, concebido como una prolongación de la arquitectura fue el de la villa Medici de Fiesole en las afueras de Florencia. Donde los parterres formales se situaron en la terraza de la logia de entrada.⁶⁷ Para Ackermann, el diseño renacentista de la villa partió de una polaridad entre cultura y naturaleza. El jardín estaba bajo un alto control formal, como un foso entre la racionalidad de la arquitectura y la 'irracionalidad' de la naturaleza circundante.⁶⁸

Así la residencia palacial insertada en el campo, paso a constituir el centro de un territorio, sistematizado a su medida. Por que las terrazas y parterres de los jardines se organizan alrededor del palacio y en relación a sus medidas, a partir de un esquema de damero y con uso simple de la perspectiva.⁶⁹

En los palacios, el tratamiento escalonado de terrazas y escalinatas, que descienden del palacio y llegan al jardín, aprovechando adecuadamente la pendiente natural del suelo, constituyen una área de transición entre el lugar de la edificación propiamente dicha y el campo de composición con elementos naturales. Son tres campos que modelados por los mismos esquemas espaciales y con una gradación de elementos entre ellos, brindan una idea de unidad de conjunto formalizado. *Ilustración 2.11.*

Esta subordinación del paisaje al esquema arquitectónico, fue también desarrollada por el influyente tratadista renacentista A. Palladio, justamente en uno de sus edificios prototipo, la Villa Rotonda. Esta villa se erigió sobre una colina que domina visualmente el sitio, al prescindir del jardín, la relación arquitectura paisaje es directa, la cúpula que corona el edificio es el centro de todo el panorama.⁷⁰ *Ilustración 2.12.*

En cualquier caso, el área jardinizada no rebasaba los límites de la escala arquitectónica, es decir, unos centenares de metros. No se deseaba involucrar o competir con la escala del paisaje natural, la dimensión territorial. El control absoluto sobre el paisaje natural solo era posible en los alrededores al área de actuación arquitectónica propiamente dicha.

En las villas romanas, la relación formal entre jardín y arquitectura se acentuó mucho más. El jardín romano estaba concebido en dos dimensiones, donde los parterres estaban ordenados en relación con los planos de la fachada, como la Villa de Medici de Roma.⁷¹ *Ilustración 2.13.*

Luego, la tridimensionalización del arte de la jardinería fue desarrollada por Bramante en el Cortile del Belvedere del Vaticano, de 1503. Donde la composición con terrazas, balaustradas y escalinatas generaron un sentido de anchura y profundidad, conocido como *dimensión óptica*. Esta obra se constituyó en un modelo arquitectónico para muchos jardines en Europa.⁷² *Ilustración 2.14.*

En las villas de Frascati, en las afueras de Roma y propiedad del alto clero católico, la relación residencia jardín experimentó una serie de innovaciones en correspondencia a la constitución de un tipo monumental. El jardín es relegado por las terrazas frontales y las fachadas de la residencia. El eje que atraviesa el campo se dispone en oposición a la terraza. La terraza y los terraplenes forman una unidad monumental con el edificio. Además todos los elementos del jardín son organizados linealmente para destacar la monumentalidad de la residencia, lo que circunscribe el horizonte visual a una vista única.⁷³ *Ilustraciones 2.15 y 2.16.*

⁶⁵ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit...*, pp. 49-50.

⁶⁶ Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa, Op, Cit...*, p. 47.

⁶⁷ James S. Ackerman, (1990). *La Villa, Op, Cit...*, pp. 82 y ss.

⁶⁸ *Ibid...*, p. 24.

⁶⁹ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op, cit...*, p. 330.

⁷⁰ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit...*, p. 142.

⁷¹ Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa, Op, Cit...*, p. 67.

⁷² *Ibid...*, p. 70.

⁷³ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit...*, pp. 121-25.

Desde la evolución inicial de la villa, señala Ackermann, se fijaron dos modelos. Uno cúbico-compacto que resulta en un contraste con el entorno natural, y el otro extendido-abierto, como bloques extendidos sobre niveles cambiantes, que resulta en una mejor relación con el paisaje.⁷⁴

Entonces la evolución del jardín en Italia estuvo relacionado con la villa de la arquitectura renacentista. Fue una relación de subordinación formal, donde se organizó geométrica y jerárquicamente el entorno natural observándose los dictados de la nueva cultura visual, en pos de monumentalizar al edificio, de aislarlo y posicionarlo frente al paisaje natural.

El segundo foco de desarrollo del arte de la jardinería fue Francia. El jardín renacentista de Italia llega a Francia, a fines del siglo XV, patrocinado por la Corona y realizado por artistas italianos. Estos jardines formalizados se desarrollaron dentro de las fortalezas, limitados por el trazado de los muros, sin relación con el entorno y tampoco con la arquitectura de los castillos. Fue hasta el castillo de Gaillon donde se concibió por primera vez una clara relación axial entre el palacio y el jardín.⁷⁵

Pero, las características distintivas de la paisajística francesa se desarrollaron hasta en los jardines de los castillos de Fontainebleau y de Anet, ambos de la primera mitad del siglo XVI. Como la armonía y la simetría entre el jardín y la arquitectura palaciega logrados en Anet, y en Fontainebleau los canales y superficies de agua que estructuran el espacio e incorporan el paisaje exterior en la concepción del jardín.⁷⁶

Entre el renacimiento italiano y francés, la relación entre arquitectura y jardinería fueron diferentes. En Italia el palacio y el jardín se proyectaron como un todo homogéneo, en Francia se mantuvieron separados. Sería hasta con la paisajística barroca francesa, que arquitectura y paisajística se fusionaron plenamente.⁷⁷

Cuando en el jardín renacentista, geométrico y rígido, las avenidas y caminos se disponen como ejes visuales respecto a un punto de vista, entonces comienza a surgir un esquema espacial con sustantivo al barroco.⁷⁸ Por otra parte, desde 1590, en la villa Lante de Da Vignola, el jardín ya no se concibió como una construcción arquitectónica, debido al relajamiento de los motivos arquitectónicos. Las plataformas, escalinatas o fuentes, fueron tratadas mas como atributos del paisaje de jardín, por que se apunta hacia una integración entre paisaje natural y cultural.⁷⁹

2.3. La Racionalidad Urbanística se Expresa en el Campo

El tamaño y la complejidad del palacio urbano representaban la posición o estatus social de la familia aristócrata. Aquí radica uno de los impulsos que condujeron al despliegue espacial de la arquitectura hasta llegar a la escala territorial, alcanzar lo grandioso. Otro impulso para este despliegue, seguramente es el propio desarrollo de la inventiva artística, deseosa de llevar la revolución de la cultura visual, iniciada en la arquitectura por el Renacimiento hasta todo el paisaje cultural como lo haría el Barroco. A pesar de las dificultades socio-económicas para su realización, pero contaba a su favor con la búsqueda de representación de las grandes cortes reales.

En este apartado veremos como la paisajística barroca francesa, ideada por Le Notre, se constituye en la primera realización del ideal de racionalidad espacial del urbanismo, crea un gran modelo espacial pero hecho con elementos naturales en el campo y como residencia de las cortes absolutistas. Sin embargo fue el gran preludeo, para dadas las condiciones ulteriores, transformar a la gran ciudad.

A lo largo del siglo XVII, se constata la fusión del palacio con la villa. La forma del palacio tendió a desplegarse en el espacio, a relacionarse con el entorno, al punto de constituir al palacio en el foco de fuerzas que se extendían hasta el espacio infinito, particularmente en el caso del parque francés. En

⁷⁴ James S. Ackerman, (1990). *La Villa, Op. Cit...*, pp. 19 y ss.

⁷⁵ Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa, Op. Cit...*, pp. 101-104.

⁷⁶ *Ibid...*, pp. 104-113.

⁷⁷ *Ibid...*, p. 119.

⁷⁸ *Ibid...*, p. 79.

⁷⁹ *Ibid...*, p. 81.

cambio, el palacio romano circunscrito al tejido urbano heredado, tendió a la forma compacta pero con articulación plástica.⁸⁰

La complejización espacial de la arquitectura se constata en la evolución tipológica de la villa suburbana romana. Esta partió de un esquema espacial simple como el de la villa Farnesina (1520) hasta llegar a la complejidad espacial de la villa Madama de Rafael y su taller (1517) compuesto por dos ejes perpendiculares, uno menor desarrollado sobre la planicie y el mayor en relación a la pendiente del sitio, o bien en la villa Giulia, donde la arquitectura se dispersa en relación a una serie de jardines cerrados.⁸¹

Le Vau, un arquitecto francés clave en la definición del prototipo de palacio real, introdujo en el castillo de Vaux le Vicomte un espacio ceremonial de entrada, al desdoblar de la fachada principal dos brazos que forman una secuencia progresiva y jerárquica de plazas. Innovación que llevo mas allá con la oportunidad del palacio de Versalles, aquí la secuencia de espacios va de una plaza de armas, al patio de ministros, al patio real y finalmente el patio de mármol, como una gran vía que conduce al centro del poder mismo.⁸² *Ilustración 2.17.*

La puesta en escena de la racionalidad espacial urbana que se barajaba desde el renacimiento, sólo fue posible de realizar en el campo, durante el siglo XVII. Las enriquecidas elites francesas, luego de tratar de instaurar un nuevo orden en París, se posesionan del campo circundante a su capital para transformarlo estéticamente, lejos de la oposición y dificultades que encontraron en la ciudad. Señala Castex que es un proyecto de ciudad en el campo, solo hasta el XVIII fue posible que el proyecto se reintegrará a su verdadero sitio, la gran ciudad.⁸³

El proyecto de hacer toda una ciudad real, para la corte mas grande de Europa, la corte francesa, nació con la decisión de Luis XIV en 1677 de trasladar la sede del Estado al sitio de Versalles en las afueras de París. Por tanto, la mayor parte de este nuevo conjunto lo constituyó la modelación del ambiente natural, pero a la gran manera creada por Le Notre, un jardinero de la corte francesa.

Le Notre realizo una serie de innovaciones que derivaron en la creación de todo un ideal de paisajística barroca. Inició Le Notre sus experimentaciones compositivas en los jardines de las Tullerías alrededor de 1637, las perfecciono en Vaux le Vicomte entre 1656-61, y las culminó con su gran esquema para Versalles, después de 1661. Pero la primera realización de una ordenación unitaria a gran escala, la generó realmente en el parque-palacio de Vaux Le Vicomte. No es un objeto arquitectónico sobrepuesto al paisaje existente, sino un paisaje enteramente proyectado como unidad en un vasto horizonte, en cuyos confines se disuelven en la lejanía con el verdadero paisaje natural.⁸⁴ *Ilustraciones 2.18 y 2.19.*

La paisajística de Le Notre se caracteriza por una composición simétrica, cuyo eje aprovecha las pendientes naturales del sitio para localizar en el punto mas alto al castillo, la pendiente corta se destina al acceso y la extendida al parque. El esquema espacial del conjunto esta organizado jerárquicamente con la residencia por centro, mientras que el gran eje introduce un orden y profundidad que pone en relación la escala territorial.⁸⁵

La importancia de la geomorfología en la elección del sitio se hace evidente con la selección de una cuenca natural subordinada a un llano, donde la irregularidad queda encubierta y equilibrada por la simetría de un eje artificial.⁸⁶ La realización de estos palacios-parque suburbanos, constituyeron una geometría estetizada que se realiza en el campo e implicó la desmesura en la modelación de la morfología natural de los sitios, particularmente en Versalles. Ahí las composiciones son con construcciones de cuerpos y avenidas de agua de kilómetros, innumerables movimientos de tierras, las masas de bosques recortados, etc.⁸⁷

El paisajismo de Le Notre es un horizonte cerrado y coherente, que mantiene la polaridad renacentista entre arquitectura y naturaleza, pero a una escala ampliada, que logra el dominio de un cuadro visual extenso. Donde la arquitectura y la naturaleza no se funden pero se ensamblan en un solo

⁸⁰ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 15 y 144.

⁸¹ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, p. 126.

⁸² Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, p. 207 y 215.

⁸³ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, pp. 327-329.

⁸⁴ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, pp. 46-49.

⁸⁵ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, pp. 157-58.

⁸⁶ *Ibid...*, pp. 195 y 199.

⁸⁷ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, pp. 325-26.

orden, por fin a una misma escala, la gran escala, y la perspectiva llevada al infinito unifica todo el campo visual.⁸⁸ La modelación del entorno a partir de la perspectiva si bien nace en el Renacimiento, solo alcanza la escala del límite de lo perceptible con el Barroco.⁸⁹

En Versalles a diferencia de Vaux, el diseño urbano del núcleo parte de una gran construcción espacial. Si bien el paisaje y la ciudad se enfrentan pero surgen de una misma trama compositiva. Un único eje de simetría, una gran perspectiva organiza la paisajística y la urbanística, el palacio es el centro y frontera de ambos campos compositivos. Un gran conjunto artificial conocido como Grand Ensemble.⁹⁰ *Ilustraciones 2.20 y 2.21.*

La expresión mas atractiva de la antitesis artificio-naturaleza, se localiza en Karlsruhe y en Aranjuez, dos ciudades de nueva fundación.⁹¹ Para nuestro particular interés, debemos subrayar que con Le Notre el diseño del paisaje se emancipó de su subordinación de la arquitectura y asumió el rol de técnica-piloto en la renovación del paisaje urbano, de una geometría generadora de los trazados urbanos de la gran ciudad.⁹²

La paisajística barroca tuvo su modelo en Versalles, a la vez se constituyo en toda una estética del Estado. El principio rector de composición es la articulación de las masas del palacio a las dimensiones amplias de todo el paisaje. Esta expresión estaba en consonancia con las ideas y aspiraciones políticas de la época. Esta concepción de paisaje cultural, se constituyó muy pronto en un modelo observado en toda Europa, al constituirse en prototipo de residencia real para las grandes cortes, como Schonbrunn en Viena, Charlottenburg y Potsdam en Berlín o Hampton Court en Londres.⁹³

Por fin el ideal del urbanismo clasicista adquiere una forma concreta y que fue ampliamente aceptada, su reintroducción al paisaje urbano, será nuestro objeto de atención en los siguientes apartados.

2.4. La Implosión del Núcleo, la Reconfiguración de la Centralidad Urbana

La nueva racionalidad del urbanismo, por su anhelo de abarcar y remodelar todo el paisaje de la gran ciudad, se enfrento con severas dificultades y obstáculos. Mientras trataba de sortearlas o aplacarlas, oriento buena parte de sus energías a dismantelar para rehacer, para erigir al menos dentro del recinto privilegiado de la corte de la ciudad capital, una gran centralidad urbana. Así la nueva racionalidad urbanística tuvo al menos hasta el siglo XVII un ámbito privilegiado de gran realización. Veamos entonces, con algún detenimiento, lo acontecido en el núcleo de la ciudad capital a manos de los artistas clasicistas y los monarcas absolutistas.

A inicios del siglo XIV, Florencia contaba con un nuevo centro urbano. Era un grupo de edificios públicos con relaciones visuales mutuas, desarrollados sobre el viejo eje del *cardo* romano. En los extremos de dicho eje se desarrolló el complejo de la catedral y el de la administración. Este ultimo alcanzó mayor grandeza con la plaza de la Signoria y con una logia en el costado sur. Aquí se realizaban las principales ceremonias públicas de la ciudad.⁹⁴ *Ilustración 2.22.*

En 1560 los magistrados de Florencia fueron reunidos en un solo complejo arquitectónico, los Uffizi. Esta es una bella e inédita calle de edificios, que partía justo de la plaza de la Signoria y llegaba hasta la rivera del Arno. El gran pórtico del complejo, actuaba como un pasaje entre la ciudad y el paisaje externo.⁹⁵ *Ilustración 2.23.*

En la segunda mitad del siglo XIV, el influyente tratadista del Renacimiento, Alberti, difusor de la concepción creada por Brunelleschi, recuperó la experiencia tardío medieval de Florencia. Aunque en el contexto europeo de una crisis económica e inestabilidad política, recomendaba al menos, la

⁸⁸ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, p. 70.

⁸⁹ *Ibid...*, pp. 9-12.

⁹⁰ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, p 221.

⁹¹ Benedetto Gravagnuolo, (1991). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*. Madrid, Ediciones Akal, 1998., pp. 30-31.

⁹² *Ibid...*, p. 29.

⁹³ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, p. 62.

⁹⁴ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, p. 657.

⁹⁵ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, p. 71 y 75.

implantación en el viejo centro urbano de un ámbito de la nueva cultura visual, realizado con suficiente énfasis.⁹⁶

El primer conjunto urbano del Renacimiento temprano se realizó en la pequeña ciudad rebautizada como Pienza, en 1549. Este nuevo conjunto se emplazó justo en la cima de la colina donde se acomodó el poblado. La nueva iglesia define el eje principal del conjunto y los dos palacios laterales, los bordes de la plaza, la que posee una disposición trapezoidal que realza la presencia del templo.⁹⁷ En la composición de este núcleo ideal de ciudad, sostiene Castex, se descubre la nueva arquitectura urbana. Los edificios son concebidos conjuntamente a partir de una cuadrícula común de las plantas, con variedad expresiva y conjugados por una perspectiva. La trama base del conjunto es como un edificio en negativo.⁹⁸ Este conjunto contrasta fácilmente con el resto del pueblo por su monumentalidad, regularidad y emplazamiento, a pesar de su adecuado acomodo a la traza preexistente. *Ilustraciones 2.24 y 2.25.*

También el centro ceremonial de la república del Veneto, el conjunto de la plaza de San Marcos de Venecia, fue reestructurado a la manera renacentista, a partir de 1537. La concepción semicerrada de la plaza en tres costados y su desarrollo rectangular sirvieron de eje axial a la perspectiva de la basílica, en tanto que la plaza menor servía de marco al palacio Ducal. En este reconfigurado núcleo urbano, las demoliciones, realineados y alzados de nuevos edificios respondían a enmarcar mejor las vistas y a la vez servir de contrapunto de los grandes monumentos.⁹⁹ *Ilustración 2.26.*

Con el retorno del poder papal, Roma inició una etapa de revitalización empezando por la reconstrucción del Vaticano, pero al nivel de corte mayor sobre todas las cortes de la cristiandad, a decir de Kostof.¹⁰⁰ Alberti asesoró al propio Nicolás V (1447-55) para la renovación de la nueva capital papal. Los monumentos antiguos de la época imperial de la ciudad estuvieron muy presentes en el nuevo programa urbano, ante todo en la gran escala de la ciudadela papal del Vaticano.¹⁰¹

La estructura urbana contenida en el plan del papa Sixto V para Roma, era en realidad una estructura policéntrica, pero provista de un núcleo principal, la acrópolis de la colina vaticana. No solo por su escala, sino por que ahí justamente concluía la antigua vía triunfal de la ciudad y convergían importantes vías de ingreso de esta capital de la cristiandad. Si bien este foco mayor no se encontraba en el centro geográfico del plano urbano, por la convergencia de vías, su escala e importancia simbólica paso a constituir indiscutiblemente el centro simbólico de la ciudad.

Previo a la materialización del gran proyecto para la nueva basílica, el papa Julio II encargó a Bramante la reconstrucción del palacio papal en el Vaticano, en 1503. La obra conocida como el Cortile del Belvedere, conectó arquitectónicamente el palacio con el cortile en una estructura nada menos que de 300 metros de desarrollo, acomodando en un pequeño valle, un patio rodeado de galerías con juegos de terrazas, escalinatas y balaustradas.¹⁰²

Bajo el pontificado de Alejandro VII (1655-67) se realizó la solución final de la plaza de San Pedro. La forma elíptica de la plaza principal, presentada por Bernini en 1657, otorgaba visibilidad total a toda la fachada y era un justo contrapeso a la excesiva longitud de la fachada de Maderno. La idea de Bernini de hacer de la plaza un *atrium* inmenso, hubiera quedado reforzada con el proyecto no realizada de una entrada monumental.¹⁰³

La concepción de monumento pero a escala urbanística, según Argan, se desarrolló en el gran conjunto de atrio-basílica de San Pedro. Justamente, cuando Maderno rompió la unidad dramática de la cúpula de Miguel Ángel para prolongar la basílica en el espacio urbano, luego Bernini, complementó la basílica con la columnata. Se trasladó así la concepción del monumento a un gran eje alegórico

⁹⁶ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit....*, pp. 708-709.

⁹⁷ *Ibid.*..., p. 712 y 715.

⁹⁸ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit....*, pp. 64-65.

⁹⁹ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit....*, pp. 825-826.

¹⁰⁰ *Ibid.*..., pp. 841-843.

¹⁰¹ *Ibid.*..., pp. 710-711.

¹⁰² Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa, Op. Cit....*, p. 71.

¹⁰³ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit....*, p. 29.

articulado al tejido urbano. Luego, en el otro foco de creación e irradiación artísticos, París, la llamada de Bernini para la monumentalización del Louvre por Luis XIV respondió a este mismo principio.¹⁰⁴

Durante las monarquías absolutistas del siglo XVII, el palacio llegó a sustituir a la iglesia como tema arquitectónico dominante. Este cambio se produjo principalmente en Francia.¹⁰⁵

En la evolución del palacio, tanto italiano como francés, el motivo principal fue el movimiento a lo largo de un eje longitudinal. Este movimiento se operó a través de tres dominios, el civil, el privado y el natural. Esta acentuación del eje principal se observa en el esquema espacial y en la organización formal. Pero el problema principal del proyecto era la transición del edificio al jardín, que se resolvió con el palacio extendido, como una estructura uniforme y reiterada.¹⁰⁶

En el caso de la propia sede real de la corte francesa, fue a partir de 1546, que la antigua fortaleza del Louvre es abatida y reemplazada por un palacio. Pocos años después se erige el palacio suburbano de las Tullerías, luego ambos palacios quedaron articulados por un galería de 500 metros que corre junto al Sena, erigida entre 1595-1610.¹⁰⁷ *Ilustración 2.27.*

Luego sobre vendría el primer intento de ordenación unitario del paisaje urbano, por el poderoso primer ministro francés Colbert. El concentro los recursos del Estado para transformar a París nada menos que a partir de la sistematización del núcleo monumental del Louvre. Pero en 1677 ante la voluntad soberana del Luis XIV, Colbert se resignó a trasladar las inversiones para preparar el gran escenario de Versalles. Esta sería la transformación de un paisaje tan grande como París, pero en vez de personas y edificios, se ordenan cuerpos de agua y vegetación, sin sobre llevar los enormes costos económicos y dificultades políticas de aquel.¹⁰⁸

La sistematización del núcleo de París no quedaría para siempre en el abandono, se realizaría pero a largo plazo. Dio inicio con la monumentalización y expansión del Louvre entre 1667-70, casi a la vez se efectuó el ordenamiento del otro lado de la galería del palacio real con el posicionamiento del colegio de las Cuatro Naciones de 1662 y luego la implantación de la Casa de Moneda de 1768-85. Desde inicios del XVII se contaba con el conjunto del Pont Neuf y la plaza Dauphine, que enlaza con la fachada norte del Louvre y sistematiza la proa de la isla, que mira Sena abajo al complejo real, proa presidida por la estatua ecuestre del rey sol. *Ilustración 2.28.*

En tanto que río abajo, al otro costado del Louvre, se inició un tridente dispuesto simétricamente en relación al Paseo de la Reina. Se pretendía estructurar espacialmente todo el sitio al occidente del núcleo real. Así el gran paseo pasó a contar con dos avenidas divergentes, el tramo diagonal norte del tridente restaba por construir, ya que la diagonal sur, paralelo al Sena existía desde 1620.¹⁰⁹ *Ilustración 2.29.*

En 1770 se amplió nuevamente el eje central, atravesando la cima de una colonia hasta encontrar nuevamente al Sena, con el primer puente de Neully. En esa cima se encontraba una plaza octogonal que databa de Luis XIV, la que se transformó en un trazado circular de cinco vías concéntricas, conocido como l'Étoile.¹¹⁰ *Ilustración 2.30.*

Otro nuevo período de grandeza vivió el núcleo de París bajo Napoleón III, se desarrolló la arquitectura conocida como del Segundo Imperio, en alusión al imperio de Napoleón. Uno de sus grandes monumentos fue la culminación del Louvre. Un nuevo bloque unió el viejo palacio del Louvre con el palacio de Las Tullerías, convertido en residencia del gobierno desde la gran revolución.¹¹¹

Durante el siglo XVIII, otras ciudades reales europeas, recibieron focos monumentales. En la mayor parte de ellas se desarrollaron espacios derivados del tipo *place royale*, como la plaza de Amalienborg en Copenhague, que sirvió de foco de un nuevo distrito, iniciado en 1749 por Federico V, al norte de la ciudad vieja y en relación al puerto.¹¹²

¹⁰⁴ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700. Op, cit..., pp. 45-46.*

¹⁰⁵ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó.* Madrid, Aguilar Ediciones, 1989., p. 39.

¹⁰⁶ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op, Cit..., pp. 172-173.*

¹⁰⁷ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op, cit..., pp. 321-322.*

¹⁰⁸ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op, Cit..., pp. 45-46.*

¹⁰⁹ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit..., p. 225.*

¹¹⁰ *Ibid...*, pp. 231-33.

¹¹¹ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op, cit..., pp. 1110 y 1120-23.*

¹¹² Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op, Cit..., p. 32.*

Un nuevo centro para Berlín fue proyectado en 1698, como parte del nuevo palacio real. El esquema espacial de esta centralidad urbana, estuvo definido por la catedral a la que corresponde el eje principal y el palacio real el eje transversal.¹¹³ *Ilustración 2.31.*

Más innovador fue la secuencia de tres plazas realizadas en Nancy, 1751-55. Una alta demostración de la alta capacidad formal para modificar los tejidos urbanos existentes. Este es un sistema de conexión espacial a partir de una composición axial de tres espacios articulados.¹¹⁴ *Ilustración 2.32.*

Podríamos citar más ejemplos, pero basta con decir que se despertó todo un ciclo de remosamiento de las centralidades urbanas occidentales, a raíz de la experimentación de las ciudades renacentistas italianas y más ampliamente con la reestructuración a lo Barroco del núcleo de la capital francesa. Este ciclo se prolongaría varios siglos, hasta llegar a mediados del XX y arribaría a ciudades capitales tan lejanas como las emergentes repúblicas latinoamericanas, ante todo Buenos Aires y La Habana.

Aunque el impulso de racionalización del paisaje urbano consolidado, en varios casos no se contentaría con solo remozar la centralidad urbana, sino iría más allá, trataría de introducir una nueva estructura morfológica a la ciudad. Esto es el tema de nuestro siguiente apartado.

2.5. La Reestructuración del Paisaje Urbano Medieval

A falta de un remosamiento ex novo de la totalidad del paisaje urbano, se pretendió alcanzar cierto nivel de coherencia formal mediante una serie de actuaciones puntuales en el interior de las capitales del Absolutismo, además de lo realizado con las centralidades urbanas. Así las entradas a la ciudad, los principales ejes interiores y los núcleos secundarios pasaron a ser objeto de intervenciones a la manera del ideal clásico. En varias ciudades se logró introducir por medio de fragmentos un nuevo orden morfológico, que si no pudo reemplazar el viejo tejido urbano al menos lo estructuró con una nueva disposición espacial.

Para Castex, la nueva dimensión de proyectación de la ciudad, la de ordenar un territorio urbano desmesurado presto a convertirse en un orden, estuvo influenciado por el orden espacial generado entre los jardines y las villas.¹¹⁵ *Ilustración 2.33.*

A diferencia de la ciudad medieval la estructuración de la ciudad capital europea a lo clasicista, introdujo todo un esquema de organización espacial en los viejos tejidos urbanos. Este era una red de vías y nudos de comunicación. Los núcleos a su vez están organizados por edificios representativos de la autoridad política o religiosa, y eran los centros de la vida pública.¹¹⁶ Este modelo de ciudad fue lanzado en Roma. Su remosamiento fue el intento de dotar de una estructura y paisaje a esta antigua ciudad. La nueva red de vías vino a unir entre sí a las antiguas basílicas y las rutas provenientes del exterior, para fortalecer en Roma la condición de ciudad santa.¹¹⁷ *Ilustración 2.34.*

Para Argan la ciudad-capital en su conjunto, como organismo monumental, otorgó importancia especial a sus accesos y escenarios interiores. El monumento es el núcleo de mayor prestigio de un paisaje urbano y organiza formalmente a una zona urbana en función de sus valores. Así las puertas de la ciudad adoptan formas simbólicas, como el empleo de los arcos triunfales, para denotar alcurnia.¹¹⁸

Las calles que unen los centros interiores de la ciudad, se sometieron en varios casos a la uniformidad de las cortinas murales. Cuando en París se creó la Rue Dauphin a principios del XVII se ordenó construir de nuevo todas las fachadas pero con un mismo tipo, en Roma Gregorio XIII emitió normas para cerrar los espacios entre casas. Se deseaba definir las vías con edificaciones coherentes y continuas, para no estorbar las propiedades principales del nuevo sistema urbano.¹¹⁹ Donde las iglesias eran el foco principal del sistema urbano romano, por lo cual desarrollaron el eje vertical, para organizar

¹¹³ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op, Cit...*, p. 200.

¹¹⁴ Benedetto Gravagnuolo, (1991). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960. Op, Cit...*, pp. 21-22.

¹¹⁵ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op, cit...*, p. 191.

¹¹⁶ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700. Op, cit...*, p. 34.

¹¹⁷ *Ibid...*, pp. 34-35

¹¹⁸ *Ibid...*, p. 45 y 47.

¹¹⁹ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op, Cit...*, pp. 10-12 y 17.

la extensión espacial dentro de la ciudad.¹²⁰ Esto es fue, que la inserción de las torres campanario pero especialmente de las cúpulas se hacían a una escala apropiada para entretrejer los fragmentos del tejido urbano con un sentido de extensión, unidad y finalidad.¹²¹

Los principales núcleos en el caso de Roma tuvieron un tratamiento especial, la generación de un tridente en la Plaza del Popolo, como monumentalización de uno de los accesos a la ciudad, o la importante iglesia de Santa María Maggiore dedicado a la virgen que se dispuso en un escenario en forma de estrella, como centro geométrico del gran plan. A su vez, las avenidas principales se remataron con obeliscos egipcios o columnas romanas, solo que ahora coronadas con los símbolos católicos. Estos elementos verticales a su vez contribuyeron a la posterior definición de plazas.¹²² *Ilustración 2.35.*

El caso de la plaza Navona es demostrativo de la conversión de antiguos espacios públicos en nodos urbanos. Se desarrollo en un antiguo circo romano, por eso el espacio de la plaza es largo y un tanto estrecho, parece mas bien una calle ensanchada pero el tratamiento arquitectónico de las cortinas murales le confirieron un sentido de lugar, presidido por la fachada curva de la iglesia Sant' Agnese y por su cúpula adelantada y apuntalada. *Ilustración 2.36.*

En esta y otras actuaciones se deduce que los arquitectos gustaban de apoderarse de un espacio abierto e irregular rodeado de fragmentos dispares de la ciudad y unificarlos en una gran unidad nueva.¹²³

Respecto a las vías de la Roma del papado, estas llegaron a ser muy prolongadas, alcanzaban varios kilómetros, pero contaban con un ritmo en su recorrido. Con los acentos arquitectónicos de las iglesias y puertas urbanas, que rompen las vías en marcos visualmente abarcables, de tipo bifocal.¹²⁴

Bramante para la remodelación del barrio contiguo al Vaticano, la ladera izquierda del Tiber, concibió un esquema coordinado por la Vía Giulia, paralelo al río, que arrancaría del Vaticano hasta llegar al Ponte Sixto. Esta vía encargada por Julio II, sería una vía recta flanqueada por bloques individuales de edificios normalizados en su altura, destacando el palacio de Justicia frente a una gran plaza formalizada que daba también al edificio de la Cancillería. El proyecto no se realizo por la muerte de dicho papa.¹²⁵ *Ilustración 2.37.*

La Vía Papale, que atravesaba la ciudad y culminaba en San Pedro, contaba con varios episodios monumentales, entre ellos la colina del Capitolio. Miguel Ángel en 1536 fue encargado para reordenar este centro cívico, revistió los dos palacios existentes con una envoltura renacentista y duplico el menor en el lado del frente, como un tercer bloque, formando así los palacios laterales del conjunto y el palacio de los Senadores al fondo, se constituyo en el elemento dominante.¹²⁶ *Ilustración 2.38.*

También tenemos la renovación de la calle que enlazaba la puerta noroeste de Roma la Strada Pía con la iglesia de peregrinación de Santa Gañese, que se prolongaba mas al interior de la ciudad hasta la plaza de Venecia. Este proyecto le fue encomendado a Miguel Ángel en 1561, pero solo se ejecuto un tramo, en cuyos extremos se remodelo la puerta romana y en el otro se introdujo un grupo escultórico de caballos enfrentados. Es la primera perspectiva urbana bifocal. *Ilustración 2.39.*

La reestructuración de Roma, aún en su mayor desarrollo con el Barroco, no respondía a un orden sistematizado en el sentido geométrico. Las siete basílicas que fueron el punto de partida del plan de Sixto V se encontraban localizadas por azares históricos. La reestructuración urbanística en Roma fue una adaptación a circunstancias particulares y no la realización de un plan ideal preestablecido.¹²⁷ Aun así el ideal barroco de sistematización del espacio y su extensión infinita encontró en el proyecto de ciudad capital del siglo XVII su ámbito de realización. El prototipo fue naturalmente Roma, que en la antigüedad había funcionado ya como *caput mundi*.¹²⁸

¹²⁰ *Ibid.*..., pp. 174-175.

¹²¹ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit.*..., p. 829.

¹²² Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit.*..., pp. 17-18.

¹²³ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit.*..., pp. 898-901.

¹²⁴ *Ibid.*..., p. 865.

¹²⁵ *Ibid.*..., pp. 847-849.

¹²⁶ *Ibid.*..., pp. 853-855.

¹²⁷ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit.*..., p. 32.

¹²⁸ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op. Cit.*..., p. 20.

A la ciudad de Roma, comenzó a superponérsele un estrato nuevo, que no pudo desdibujar el fondo medieval pero si lo enmendó. Implico un aumento de escala considerable de la unidad de intervención, en un proceso de larga duración, con interrupciones y reanudaciones, no realizado de una vez por todas con fijeza monumental. Para ello habrá que esperar a Versalles. Pero las actuaciones dispersas revelan de por sí una nueva potencialidad urbanística.¹²⁹

En tanto en París a finales del XVI, con su conversión en capital cortesana se introdujo una innovación urbanística, una serie de plazas reales. Concebidas con trazados regulares de formas geométricas básicas y con alzados arquitectónicos homogéneos, que ocultaban viviendas o comercios en serie. Este tipo de plaza era un implante dentro del tejido urbano que estructuraba el paisaje contiguo y elevaba el rango del sector urbano.¹³⁰

El sistema de plazas reales de París se realizó en los barrios residenciales. Dio inicio con al Plaza Dauphine (1599-1606), erigida en la proa de la isla Ile de la Cité, luego la plaza Royale (1604-12) conocida después como plaza Des Vosges, de forma cuadrada, mientras que la plaza Vendome es un espacio rectangular con esquinas biseladas. En estas plazas los edificios no solo están alineados sino carecen de individualidad, están sujetos a pantallas planas de diseño uniforme, para realizar una sistematicidad formal a escala mayor.¹³¹ *Ilustraciones 2.40, 2.41 y 2.42.*

El desarrollo urbano en el París del siglo XVII, a diferencia de Roma, no se inició con un proyecto, fue a través de una serie de episodios monumentales, como las plazas reales, los ejes centrífugos, los anillos de bulevares y los distritos de formas regulares, que fueron participes de una estructuración sistemática, la que alcanzo mayor forma hasta los siglos XVIII y XIX.¹³²

Aunque detrás de estas arterias parisinas estaban los modelos del *trivium* y los ejes de Sixto V. En Roma partían de focos ya existentes para conectarlos entre sí, en el caso de París, las plazas reales se abrieron dentro de la densidad de la ciudad donde partían arterias para estructurar un área informe o una zona sujeta a la expansión urbana.¹³³

El mas importante eje de París fue el de las Tullerías. Ideado paisajísticamente desde el Louvre, pero luego los espacios ordenados se convirtieron gradualmente en áreas urbanas de la capital, hasta que la totalidad del eje se transformo en una morfología urbana. En la segunda mitad del XIX, el eje de las Tullerías fue integrado por Napoleón III a el Bois de Boulogne, a los Champs de Marte, entre otros, ahí se relocalizarón la aristocracia y la burguesía. El eje quedo convertido en la espina dorsal del sector parisino mas exclusivo.¹³⁴

Turín a fines del siglo XVI ya como capital de un ducado, inicio también su conversión en una ciudad barroca. El punto de partida fue el castillo al oriente de la ciudad *El Castello*, que quedo convertido mediante una plaza formalizada en el centro significativo de la ciudad ducal. Los sucesivos ensanches de la ciudad continuaron el trazado ortogonal antiguo, los ejes principales que atravesaban y conectaban los nuevos distritos se proyectaron al igual que sus plazas centrales, con cortinas murales uniformes. Se desarrollo así un sistema homogéneo para toda la ciudad, con una continua articulación horizontal.¹³⁵ *Ilustraciones 2.43 y 2.44.*

La nueva estructura urbana de Turín resulto mas homogénea y sistemática que cualquier otra capital del XVII. Además, la estructura jerárquica de la ciudad barroca fue aquí muy explicita, la plaza de *El Castello* es el centro primordial, los nuevos distritos con sus céntricas plazas y estas conectadas entre sí a través de arterias principales. Los distritos tienen la misma uniformidad y continuidad que los parisinos, y la estructura de la ciudad es una red extendida horizontalmente también como la de París. Pero la persistente verticalidad de las cúpulas y torres de las iglesias de Turín evocan el manejo plástico expresivo de la arquitectura urbana de Roma.¹³⁶

Las primeras actuaciones en San Petersburgo fueron de tipo episódico, para mediados del XVIII se trató de estructurar el paisaje de la nueva capital zarista, con la introducción de ejes y conjuntos

¹²⁹ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, pp. 185-187.

¹³⁰ Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia. Op. cit...*, p. 168 y 173.

¹³¹ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, pp. 918-920.

¹³² Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 32 y 44-45.

¹³³ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, pp. 916-918.

¹³⁴ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, p. 229 y 236.

¹³⁵ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, pp. 45-48.

¹³⁶ *Ibid...*, 1972a: p. 48.

monumentales jerarquizados. Así surgió el tridente del Almirantazgo (1737), pero a una escala de intervención y con una posición de centralidad, que fue capaz de estructurar todo el centro de la capital. Nunca antes había sido empleado un tridente con tal extensión y propósito urbanístico.¹³⁷

La reestructuración urbana de tradición clasicista dejó la posibilidad de posicionar cualquier parte con respecto al conjunto, mediante la perspectiva y el tamaño del objeto, que indican la importancia y colocación de una componente formal dentro del espacio urbano, todo a partir de una subyacente red geométrica de coordenadas.¹³⁸

Pero el contraste entre el orden palaciego y la espontaneidad episódica de la ciudad menor, entre la materialidad de un centro imperecedero y una periferia pobre, operó en una segregación que enaltece el paisaje de los grandes centros.¹³⁹ Aun observando tan solo las reestructuraciones morfológicas de Roma, París, Turín o San Petersburgo, estas tuvieron como hecho común la modelación de nuevos paisajes urbanos pero en función de subrayar la existencia de centros significativos.

Quillici es del parecer, que la monumentalización de ciertos conjuntos dentro de la totalidad urbana, la focalización de las actuaciones a ciertos puntos de interés, es la contrapartida a un ideal normativo y nivelador. Es una política urbanística para exaltar a las instituciones oficiales ante el abandono de un programa de mejor estructuración de la ciudad.¹⁴⁰

La relación entre la cultura proyectual y el paisaje urbano fue heterogénea, cuando se trató de ciudades pequeñas las transformaciones fueron coherentes, pero las contradicciones se tornaron decisivas en las grandes ciudades. El caso de las intervenciones renacentistas, que destruyeron un viejo orden urbano sin alcanzar un nuevo punto de equilibrio, prevalecía una actuación episódica sobre el de la sistematización formal por entero.¹⁴¹

En la reestructuración de Roma se integraron los antiguos focos existentes, principalmente religiosos en una red de vías. En París, los nuevos nudos monumentales, el cinturón de bulevares y los nuevos distritos formales introdujeron una estructura más sistemática, que en Turín alcanzó mayor formalización. Pero ninguna de estas tres reestructuraciones a gran escala implicó un plan total, partieron de circunstancias morfológicas ya existentes. La experiencia de Turín se acercó más a la sistematización espacial absoluta, pero será hasta Versalles donde la ciudad ideal se desarrollará como absoluto.¹⁴²

2.6. La Nueva Estructuración de las Capitales Ex Novo

A lo largo del siglo XVII, aparecen ciertas condiciones y voluntades que hicieron posible a diferencia de los tiempos del Renacimiento, la realización de los primeros paisajes urbanos enteramente nuevos, para la consumación del ideal urbanístico clasicista. Son los diseños urbanos franceses de Charleville de 1608, Richelieu de 1631, la ciudad de Versalles de 1671, o la ciudad alemana de Karlsruhe ya en 1715.

Aunque será propiamente en el XVIII cuando la escala de los nuevos paisajes urbanos alcanzaron a la ciudad-capital, por que las nuevas ciudades del XVII fueron pequeñas urbes cortesanas. Fue con la oportunidad de configurar nada menos que a la nueva capital de los zares, San Petersburgo en 1703 y sobretudo la capital de la naciente república americana, Washington en 1790, que el ideal clasicista tuvo la posibilidad de realizarse con una magnitud y complejidad espacial a la medida de sus experimentaciones urbanísticas y de su valor simbólico como representación de grandes Estados históricos.

Pero veamos estos acontecimientos que finalmente resultaron muy paradójicos o contradictorios para la consumación del ideal urbanístico clasicista. Ya que las nuevas y grandes posibilidades de transformación del paisaje urbano contendrían ineludibles vicisitudes.

¹³⁷ Vieri Quillici, (1976). *Ciudad Rusa y Ciudad Soviética, caracteres de la estructura histórica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978. pp. 78 y 80.

¹³⁸ *Ibid.*..., p. 25.

¹³⁹ *Ibid.*..., pp. 68-69.

¹⁴⁰ *Ibid.*..., pp. 92-93.

¹⁴¹ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit.*..., p. 97.

¹⁴² Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op. Cit.*..., p. 20.

Al comparar la estructura urbana de Roma y de París en el siglo XVII, se observa el tránsito de un acomodo a los focos preexistentes hacia una mayor sistematización, siempre dentro de los límites del tejido urbano medieval. Pero con Turín, un paisaje urbano de mediana escala, el deseo de sistematización de la morfología urbana alcanza niveles muy altos pero aún insuficientes para realizar enteramente el nuevo ideal del urbanismo.¹⁴³ Ideal que alcanzo con la paisajística de Le Notre su forma concreta mas convincente, al punto de constituirse en el gran modelo observado.

Por otra parte, la ampliación creciente de las grandes obras paisajísticas, es decir los parques reales suburbanos de las monarquías absolutas europeas, fue uno de los rasgos intrínsecos de las formas simbólicas áulicas. Este imperativo en pos de la trascendencia de escalas espaciales, contiene dos aspectos, la apología emotiva del poder y la capacidad de administrar grandes recursos. Pero esta demostración de fuerza tenía una debilidad subyacente, que su realización era en el campo y no en su ámbito connatural, la gran ciudad asiento de la corte. Debilidad que quedaría superada finalmente con el ordenamiento coherente de nuevos paisajes urbanos, particularmente en las ciudades nuevas francesas.¹⁴⁴

El ideal de ciudad clásica encontró en Francia sus primeras experimentaciones concretas, en las ciudades nuevas de Charleville, Richelieu, el ensanche de Aix en 1646 y finalmente la ciudad nueva de Versalles en 1671. Esta serie de experiencias constituyen un tránsito de la concepción renacentista de ciudad en Charleville, con un centro fuerte en el punto de intersección de los ejes principales, que definen cuatro cuadrantes, hasta la complejidad compositiva por montajes de la parte urbana de Versalles.¹⁴⁵ *Ilustraciones 2.45 y 2.46.*

La ciudad de Richelieu también partió de un trazado tipo damero pero el fuerte desarrollo del eje longitudinal, rematado en sus extremos por dos plazas y que además articula el parque-palacio contiguo al poblado, representa una innovación, define un esquema lineal que articula los principales componentes de un conjunto. El proyecto es de J. Lemercier por encargo del primer ministro y cardenal Richelieu.¹⁴⁶ A su vez, el parque posee su propio esquema axial, cuyo eje es transversal al eje urbano, pero se interceptan justamente en el castillo. Así se desarrolla, por primera vez, un relación formal entre castillo, ciudad y paisaje.¹⁴⁷ *Ilustraciones 2.47 y 2.48.*

En Versalles a diferencia de Vaux la porción que corresponde a la ciudad se ha constituido como parte de una misma construcción espacial a escala territorial. Ya que el paisajismo del parque y el urbanismo de la nueva ciudad se encuentran enfrentados pero se han desarrollado a partir de una sola trama compositiva. Esquema especial estructurado por un gran eje que define una simetría axial.

Le Notre con Versalles genero el prototipo de ordenación paisajística barroca, aunque su experimentación venía de antes, desde 1637 con los jardines de las Tullerías, los que se perfeccionaron entre 1656-61 en el parque-palacio de Vaux le Vicomte.

El gran eje espacial de Versalles tiene como foco el palacio que organiza a la ciudad, el eje atraviesa toda la ciudad hasta ir mas allá, dejando un orden simétrico jerarquizado. *Ilustración 2.49.* Además los esquemas espaciales desarrollados por Le Notre en Versalles, como las diagonales interceptadas y sus conjuntos radiales fueron incorporados en el diseño de las principales capitales europeas y norteamericanas, como el plan de L'Enfant para Washington.¹⁴⁸

Aun después del triunfo del gusto por el jardín romántico inglés y de las presiones de la revolución industrial, el esquema espacial del *grand siècle* francés continuo influyendo en muchas partes, llegando su influencia casi hasta nuestro días.¹⁴⁹

En 1666 una importante capital europea se constituyo en pasto de las llamas, luego de esta destrucción se despertó el interés por reconfigurar la urbanística de Londres a la manera clasicista. El arquitecto real Ch. Wren presentó a Carlos II el proyecto de una capital londinense. Era este fundamentalmente un esquema espacial barroco. El orden ideado por Wren era un orden de plazas y calles radiales que

¹⁴³ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 48.

¹⁴⁴ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, p. 79.

¹⁴⁵ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, pp. 335 y ss.

¹⁴⁶ Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia, Op. cit...*, p. 209.

¹⁴⁷ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, p. 155.

¹⁴⁸ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, pp. 954-955.

¹⁴⁹ *Ibid...*, pp. 954-955.

contaba como foco principal al edificio de la bolsa, en tanto que la nueva catedral al igual que otras iglesias constituirían el foco de redes de calles secundarias.

En el proyecto no se considero la estructura de propiedad de la tierra urbana, esto se constituyo en clave fundamental para su no ejecución. Sin embargo, Wren pudo realizar la construcción de muchas iglesias de Londres, incluyendo la catedral de St. Paul, con lo cual la silueta de esta capital quedó bellamente definida por el alzamiento de sus torres y cúpulas.¹⁵⁰ Las que seguramente definían jerarquías y extensiones sobre el cuerpo de la morfología urbana. *Ilustración 2.50.*

Otra importante experiencia en la constitución de un paisaje urbano clasicista aconteció en el imperio ruso, en los albores ya del siglo XVIII. El zar Pedro el Grande se lanzó al proyecto de erigir toda una capital prismática para el mas extenso de los territorios de Estado absolutista alguno. La tradicional capital del imperio Moscú, era una ciudad con un estructura y paisaje urbanos muy consolidados, con sus islas equidistantes y visibles a gran distancia, compuestos de catedrales y murallas, organismos presididos por el Kremlin. Los que imprimían a la ciudad una silueta de barroco nacional que era orgullo colectivo.¹⁵¹ Por tanto difícil, económica y políticamente de reestructurar. *Ilustración 2.51.*

El propio zar en 1703 coloca en la desembocadura del Neva en el mar Báltico, la primera piedra de la nueva capital del Imperio. Este era un espacio indómito y mas cercano a Occidente, a diferencia de la vieja capital Moscú. Las primeras obras fueron concebidas como actuaciones destacadas pero puntuales con muy poca relación entre sí, como importantes capítulos episódicos pero sin una trama común. Ante lo cual en 1730 se intenta introducir un diseño regular con una zona radial y tridentes propuestas por el diseñador urbano francés Le Blond. La propuesta no logra ejecutarse y el pasaje urbano continuo caracterizándose por un mosaico de actuaciones a distancia. Ello demuestra otra vez las limitaciones del absolutismo para generar un paisaje urbano unitario o coherente.¹⁵²

Las características de Versalles, como se ha señalado, se observaron para muchas ciudades cortesanas, pero en Mannheim, Stuttgart y Würzburg además se siguió fielmente el patrón de situar el palacio entre el interior de la ciudad como foco de un conjunto mayor, frente a un campo paisajístico y mas alla enteramente natural, idealmente abierto. El ejemplo mas perfecto de este patrón fue realizado en la ciudad alemana de Karlsruhe, desarrollada a partir de 1715.

Aquí el palacio y su torre frontal son el centro de un sistema de 32 calles radiales de extensión infinita, un cuarto de círculo lo ocupa la ciudad formalmente regular, los otros tres cuartos corresponden a un tratamiento paisajístico. Un gran anillo separa este espacio interior formalizado del exterior silvestre. A este sistema radial se le sobrepuso uno ortogonal de direcciones acentuadas. Así el eje longitudinal esta compuesto por la iglesia y el palacio, en tanto que el transversal fue resaltado por dos fuentes. Para Norberg-Schultz el dinamismo barroco, entre tensiones de centros y direcciones, casi a desaparecido, pero destaca una síntesis entre un esquema homogéneo renacentista con un foco central de tipo barroco.¹⁵³

Fue J. F. von Betzedorf quien trazó el plano radial de la nueva Karlsruhe, cuyos ejes radiales se disuelven en el paisaje boscoso, mientras que otros se articulan en la ciudad de piedra. Al poco tiempo otra ciudad adoptó este esquema, fue en 1750 para Aranjuez España. Estas experiencias propugnan indudablemente por una síntesis entre el artificio y la naturaleza.¹⁵⁴ *Ilustraciones 2.52 y 2.53.*

Otra oportunidad apareció para el urbanismo de tradición clasicista, fue a finales del siglo XVIII, con la guerra de independencia de las colonias norteamericanas del imperio inglés, su triunfo y constitución en una republica federal. Sus lideres políticos, encabezados por el propio presidente Washington, emprendieron el proyecto de configurar una sede para los nuevos poderes administrativo-políticos de la nueva republica, hasta el punto de hacer una nueva capital y situarla en nuevo punto pero equidistante de las ciudades de las otrora colonias, este fue en la ribera del Potomac.

La tradición urbanística norteamericana se caracterizó por el empleo profuso del trazado en damero y con absoluta libertad de la edificación. Con solo dos excepciones, a finales del siglo XVII, para la nueva capital de los colonias del sur Williamsburg en Virginia y para la capital estatal de

¹⁵⁰ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 190.

¹⁵¹ Vieri Quillici, (1976). *Ciudad Rusa y Ciudad Soviética, Op. Cit...*, pp. 52-58.

¹⁵² Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit...*, pp. 155-56.

¹⁵³ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op. Cit...*, pp. 20-22.

¹⁵⁴ Benedetto Gravagnuolo, (1991). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960. Op. Cit...*, p. 31.

Maryland, la ciudad de Annapolis, donde las soluciones urbanísticas proyectadas y realizadas estaban muy en deuda con los cánones barrocos europeos.¹⁵⁵

Para la nueva capital federal un prominente líder político norteamericano, Tomas Jefferson presento un proyecto urbano, muy en línea con la tradición norteamericana de damero, pero altas esferas gubernamentales que incluían al propio presidente Washington optaron por el proyecto desarrollado por un arquitecto francés P. Ch. L'Enfant en 1790. Este era un proyecto muy en deuda con la tradición urbanística del absolutismo europeo, a diferencia del de Jefferson de una modesta cuadrícula convencional y americana.¹⁵⁶

El proyecto de L'Enfant parte de una traza tipo damero pero tiene sobrepuesto un sistema espacial de énfasis barroco. Los criterios de composición espacial de la nueva capital, se encuentran en parte descritos por el propio L'Enfant en una carta al presidente Washington. Donde señala que a partir de los puntos principales se trazó una retícula orientada a los puntos cardinales, a la que superpone varios ejes diagonales, para acortar distancias y romper la monotonía y conectar las plazas visualmente.¹⁵⁷ En los principales focos del conjunto fue donde se interceptaron las dos tramas superpuestas, la ortogonal es de escala convencional y la de diagonales es la de escala mayor.

La parte monumental del trazado se caracteriza por dos ejes de escala aún mayor, dispuestos perpendicularmente, los que se interceptan justo en la orilla del Potomac. En este punto es donde se erigiría el monumento a Washington, una estatua ecuestre. Estos dos ejes de gran escala, nacen de los dos principales edificios de gobierno, el eje mayor de la sede del Congreso y el menor y transversal parte de la presidencia, la Casa Blanca. Estos dos focos urbanos, están conectados por una de las diagonales del conjunto. Así el sector monumental de la ciudad estaría dominado por el Capitolio y su eje, conocido como el Mall. Desde el inicio mismo, el punto mas elevado del sitio fue reservado para emplazar el edificio del Capitolio.

Esta traza de Washington se efectuó en 1791, sin embargo su ocupación por edificios públicos demoraría mas de un siglo y resultaría sorprendente el hecho de que se mantuviera el esquema espacial concebido originariamente para esta capital. El estilo de los edificios símbolo, como el Congreso y la Casa presidencial, fue el clásico, este al igual que en la Francia revolucionaria simbolizaban, en ese entonces, los valores republicanos.

Para Kostof, el proyecto de L'Enfant es completo y previsor de una capital imponente, e igual en tamaño a las grandes ciudades cortesanas de la época como St. Petersburgo, Berlín o Karlsruhe.¹⁵⁸ Luego de la guerra civil norteamericana, en la segunda mitad del XIX, se recontinuo con la política urbanística de proyectar una imagen ostentosa de poder internacional, con la reedificación del Capitolio particularmente la nueva cúpula y los nuevos edificios de las secretarías de Estado contiguos a la Casa Blanca bajo la presidencia de Lincoln. Los que toman los modelos europeos del momento, especialmente del Segundo Imperio francés.¹⁵⁹ *Ilustraciones 2.54 y 2.55.*

En Europa a mediados del XVIII, con la introducción al paisaje urbano del modelo espacial desarrollado por la paisajística barroca de Le Notre, fue entonces cuando la proyección a gran escala finalmente retorna a su campo originario, la ciudad, pero desprovista de su impulso creativo. Este esquema espacial durará en el ordenamiento de las ciudades unos tres siglos, pero se torna un esquema simplificado y convencional reservado para los ámbitos representativos de las capitales del mundo. Por ejemplo, la insuficiente longitud y amplitud de los ejes en relación a los focos, o bien, la gran amplitud de los escenarios respecto a la pequeña escala de las cortinas murales.

A pesar que el Estado de los siglos XIX y XX poseen el instrumental jurídico, técnico y los recursos económicos para el control de la transformación del paisaje urbano, que no contaban los Estados absolutistas.¹⁶⁰ Empero las tipologías urbanísticas y arquitectónicas tienen una poderosa causa de deterioro con el desarrollo de la renta inmobiliaria, la que ejecuta con rapidez la obras urbanas pero obstaculiza la calidad de los resultados, como el imperativo de elevar la densidad edificatoria y la

¹⁵⁵ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit....*, pp. 1073 y 1088.

¹⁵⁶ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit....*, pp. 91-93.

¹⁵⁷ Leonardo Benevolo, (1975). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977. pp. 237 y 240-243.

¹⁵⁸ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit....*, p. 1091.

¹⁵⁹ *Ibid....*, p. 1130.

¹⁶⁰ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit....*, p. 89.

limitación a los espacios públicos. El ente decidor de las actuaciones pasa a ser el promotor inmobiliario en vez del especialista, el artista.¹⁶¹

Ilustraciones

Ilustración 2.3. Basílica de San Lorenzo y San Spirito, láminas de Seroux d'Agincourt, planos de Fanelli y Stegmann.

Ilustración 2.4. Veneto, Villa Rotonda de Palladio.

Ilustración 2.5. Vista de la residencia Maisons, según grabado de Perelle.

Ilustración 2.6. Roma, palacio Farnese, 1530-89, una vista de inicios del siglo XVIII de Jan Goeree.

Ilustración 2.7. Urbino, planta de la ciudad con el palacio ducal.

Ilustración 2.8. Roma, proyecto de Pietro da Cortona en la Santa Maria della Pace.

Ilustración 2.9. París, la plaza Dauphine.

Ilustración 2.10. París, el plano de la ciudad con los ejes prolongados de 1740, por Abbé de la Grive.

Ilustración 2.11. Versalles, la fachada y el jardín oeste del palacio. Grabado de Israel Silvestre de 1669.

Ilustración 2.12. Vicenza. Corte y planta de conjunto de la Villa Rotonda.

Ilustración 2.13. Roma, Villa Medici, 1544. Grabado de G. Lauro, 1612-14.

Ilustración 2.14. Roma, el Jardín del Belvedere en el Vaticano, grabado de H. van Schoel de 1579.

Ilustración 2.15. Planta de la villa Aldobrandini, Frascati.

Ilustración 2.16. Vista de la villa Aldobrandini, Frascati. Elaborada por A. Specchi en 1699.

Ilustración 2.17. Versalles, la planta del ingreso ceremonial al palacio, como una secuencia jerárquica de espacios.

Ilustración 2.18. Planta, Vaux Le Vicomte.

Ilustración 2.19. Vista del palacio y jardín de Vaux le Vicomte, desde el sur. Grabado de Israel Silvestre.

Ilustración 2.20. Versalles, el grand ensemble, grabado de I. Sylvestre, 1687.

Ilustración 2.21. Versalles, el grand ensemble, grabado de G. Pérelle, 1690.

Ilustración 2.22. Florencia, plano del distrito central. Edmund Bacon, 1974:108.

Ilustración 2.23. Florencia, planta de la plaza de la Signoria y de los Uffizi.

Ilustración 2.24. Esquema del antiguo centro de Pienza y del nuevo núcleo de la ciudad.

Ilustración 2.25. Pienza, plano de la ciudad y alzado de la calle principal. Ilustración 2.26. Venecia, planta de la plaza de San Marcos.

Ilustración 2.27. París, el núcleo central, en primer plano Las Tullerías. Grabado de Merian.

Ilustración 2.28. París, la plaza Dauphine y el Pont Neuf, grabado de Turgot, 1739.

Ilustración 2.29. París, plano del eje espacial de Le Notre prolongado fuera de la ciudad en 1675. Grabado de J. de Rochefort.

Ilustración 2.30. París, el Louvre, las Tullerías y el eje hasta la plaza de la Concordia.

Ilustración 2.31. Berlín, vista de la plaza y el palacio real. Grabado del siglo XVIII.

Ilustración 2.32. Proyecto y planta de las plazas de Nancy, por H. de Corny.

Ilustración 2.33. Roma, entramado de las vías rectilíneas a fines del XVI.

Ilustración 2.34. Roma, plan del proyecto de Sixto V, 1589.

Ilustración 2.35. Roma, proyecto para la Plaza del Popolo por Rainaldi.

¹⁶¹ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit.*, pp. 194 y 196.

Ilustración 2.36. Roma, reconstrucción del proyecto de Borromini para la iglesia de Sant' Agnese. Ilustración 2.37. Roma, proyecto de Bramante para la orilla izquierda del Tiber.

Ilustración 2.38. Roma, planta y corte del conjunto del Campidoglio.

Ilustración 2.39. Roma, la Strada Pia con la Porta Pia al fondo, diseño de Miguel Ángel, una pintura de 1590.

Ilustración 2.40. París, plaza Vendome, iniciada en 1698. Grabado de P. Le Pautre.

Ilustración 2.41. París, plaza Des Vistoires.

Ilustración 2.42. París, plano con las principales plazas reales, segunda mitad del XVIII.

Ilustración 2.43. Turín, planos de la ciudad con sus sucesivos ensanches.

Ilustración 2.44. Turín, vista de la plaza del Castello, estampa de 1676.

Ilustración 2.45. Charleville, plano de Merian.

Ilustración 2.46. Versalles, plano de la ciudad nueva, 1975.

Ilustración 2.47. Richelieu, el palacio. Grabado de Marot.

Ilustración 2.48. Richelieu, esquema del conjunto.

Ilustración 2.49. Versalles, planta general del parque y la ciudad.

Ilustración 2.50. Londres, plano de Ch. Wren.

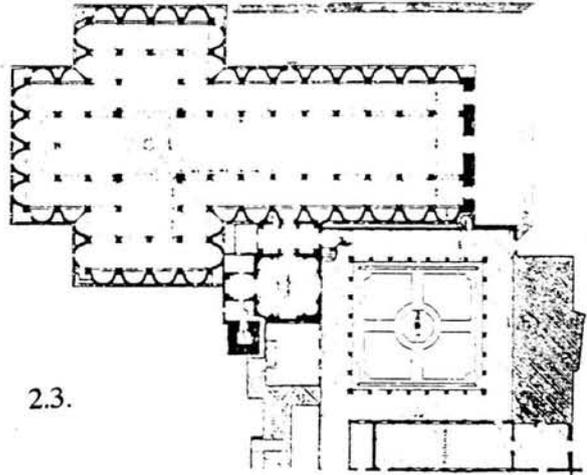
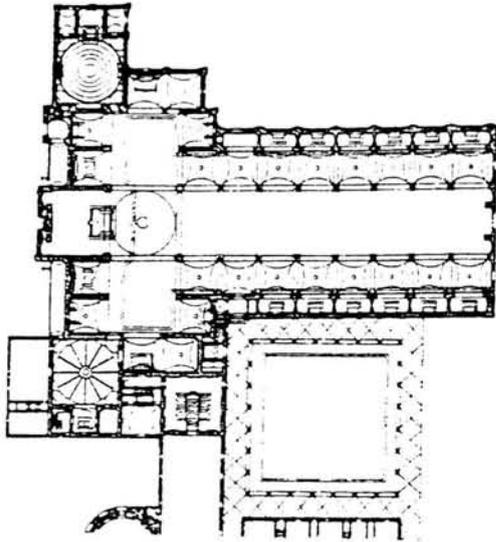
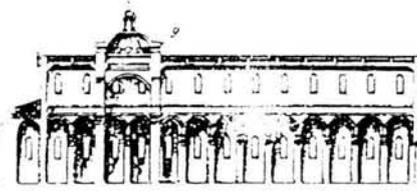
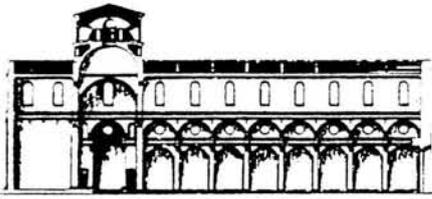
Ilustración 2.51. Moscú, vista de la ciudad a inicios del siglo XVIII. Grabado de Picart.

Ilustración 2.52. Karlsruhe, una vista de 1739.

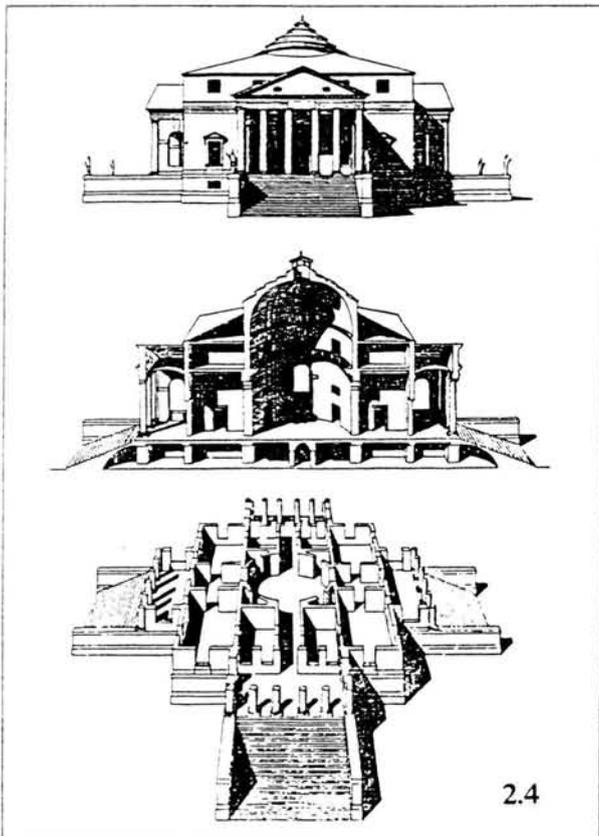
Ilustración 2.53. Karlsruhe, plano de expansión.

Ilustración 2.54. Washington, plano de L'Enfant.

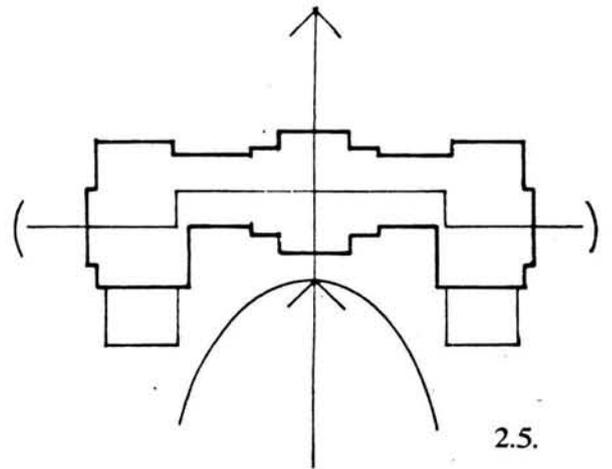
Ilustración 2.55. Washington, el Capitolio reedificación a mayor escala, década de 1860.



2.3.

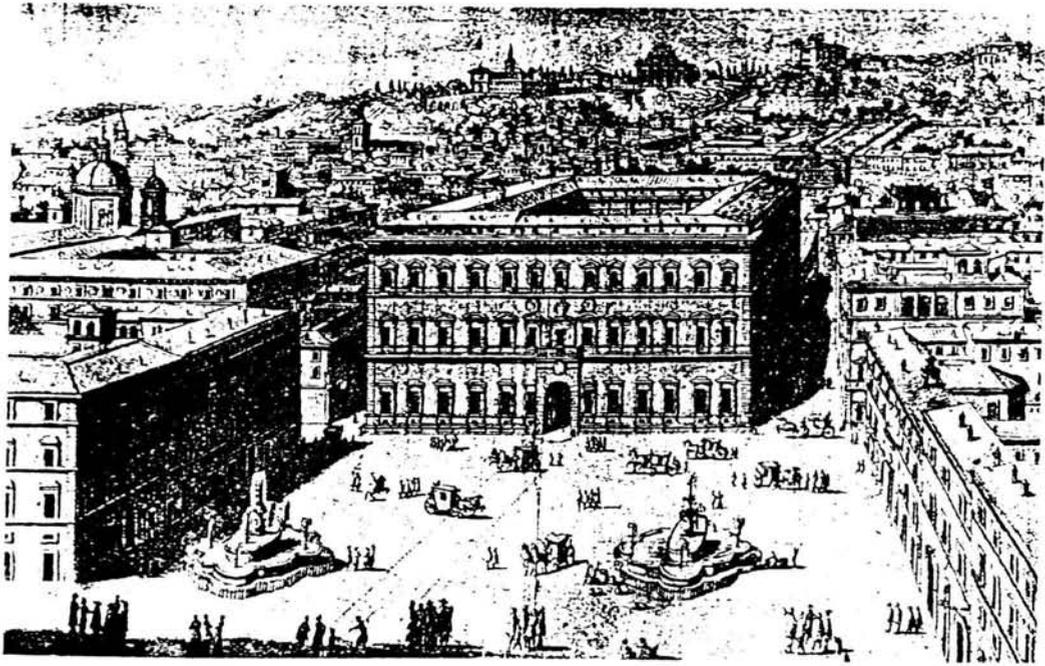


2.4



2.5.

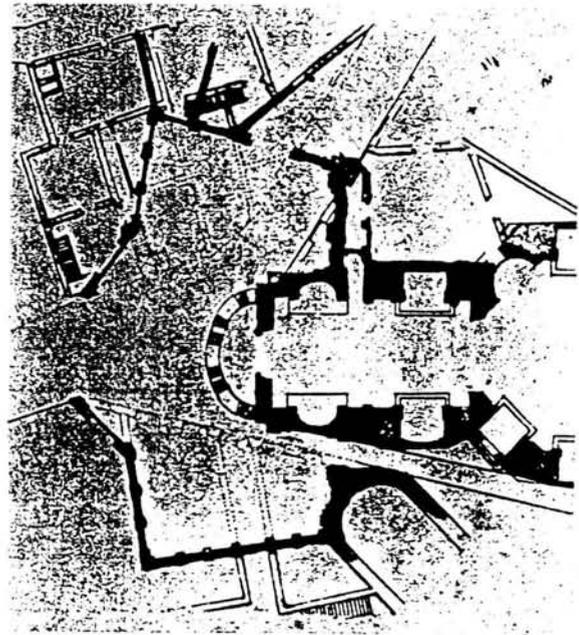




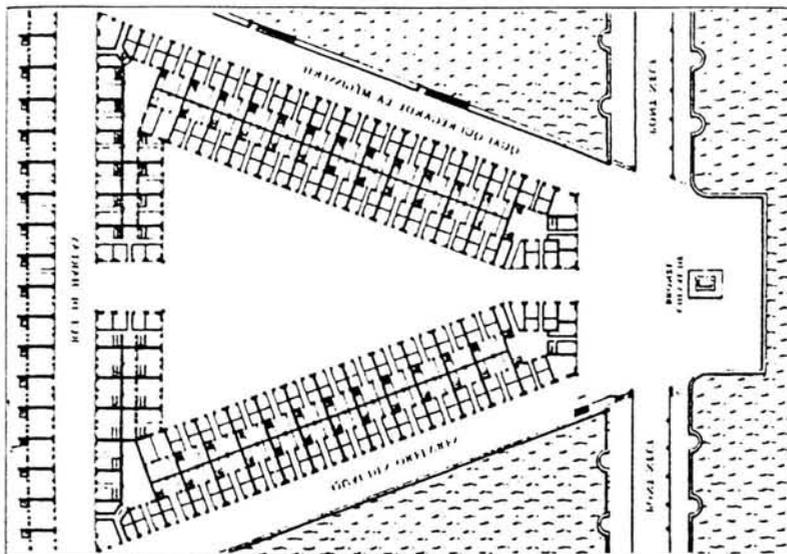
2.6.



2.7.



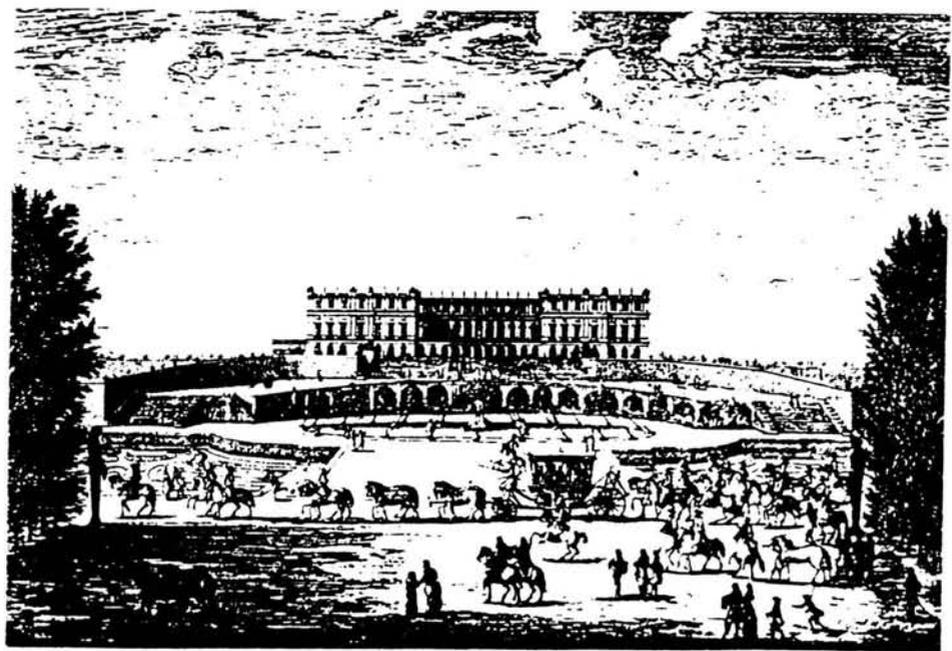
2.8.



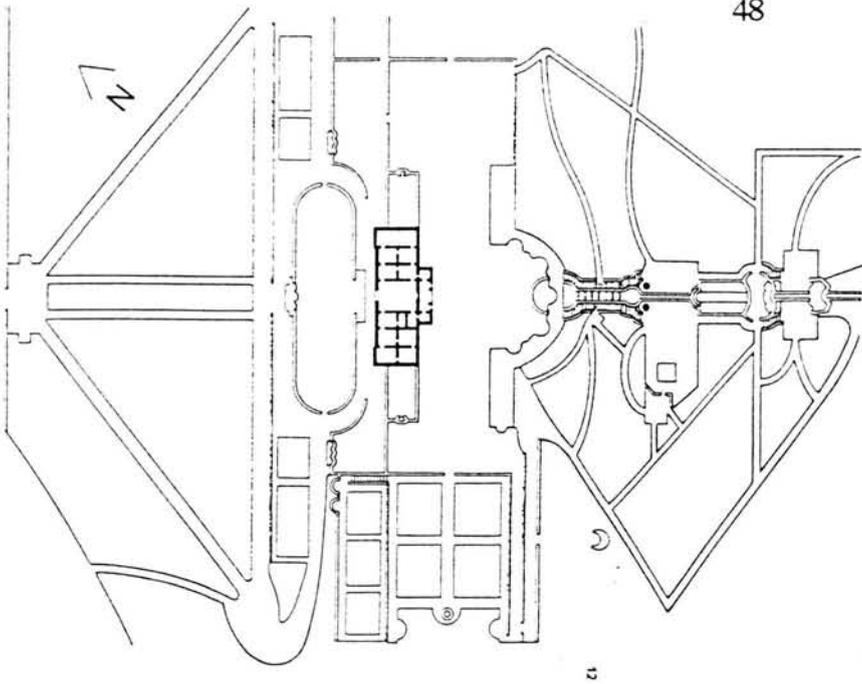
2.9.



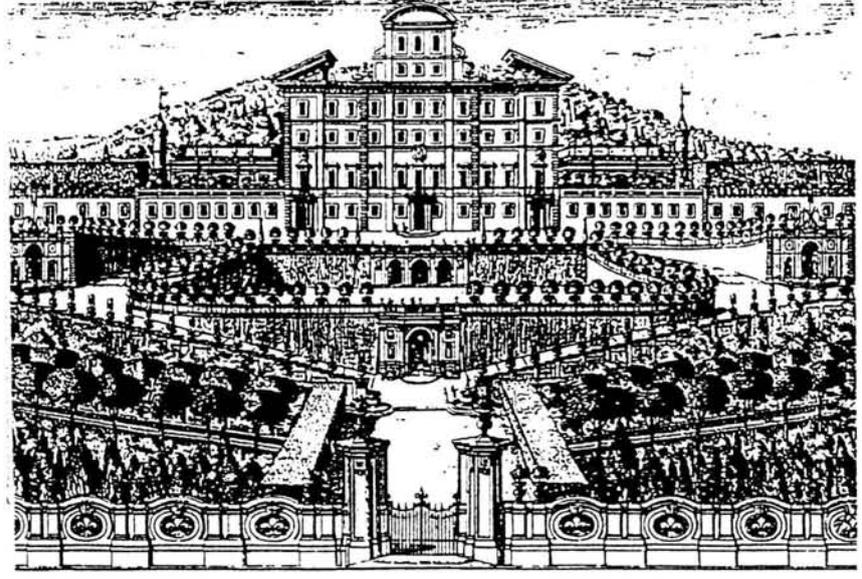
2.10.



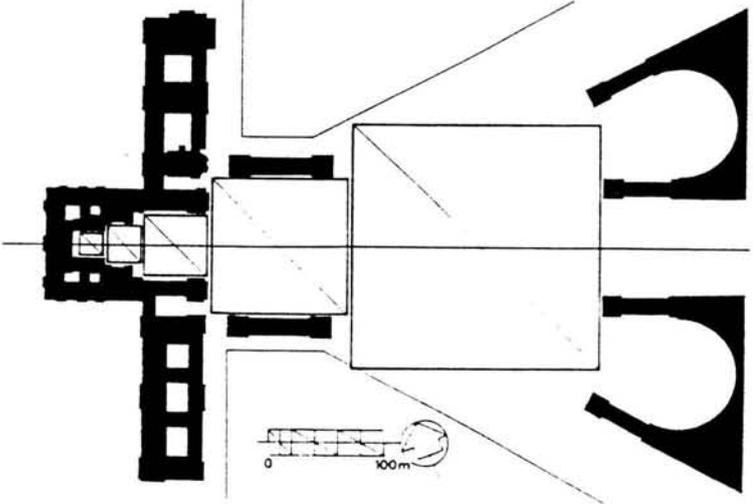
2.11.



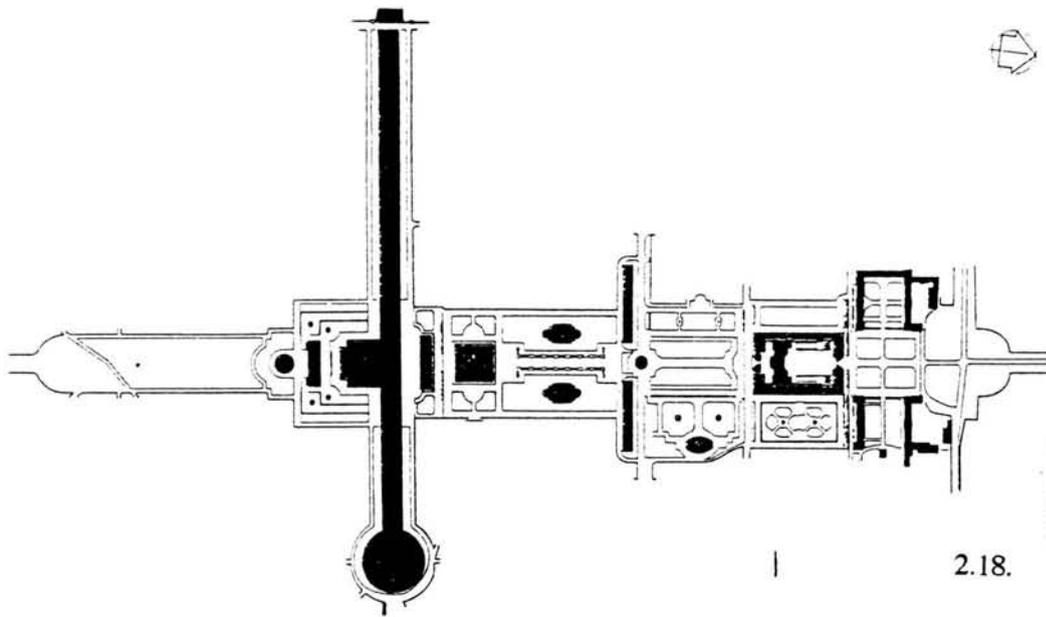
2.15.



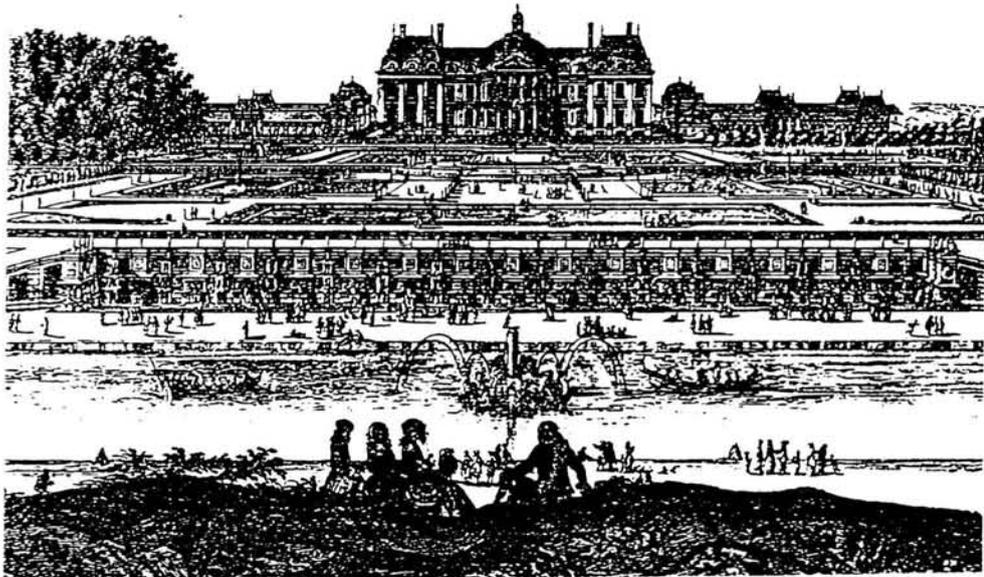
2.16.



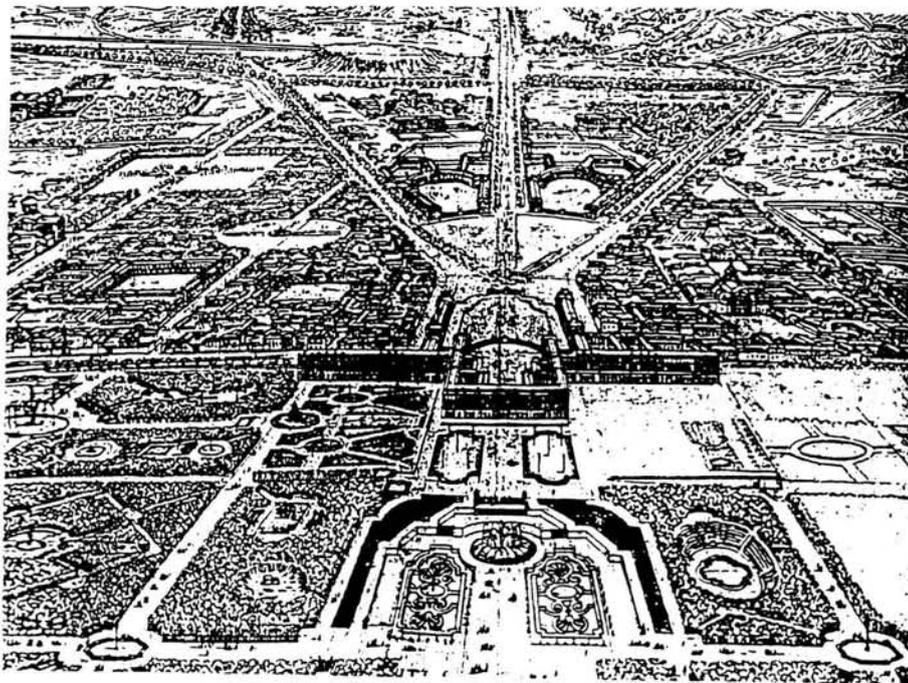
2.17.



2.18.

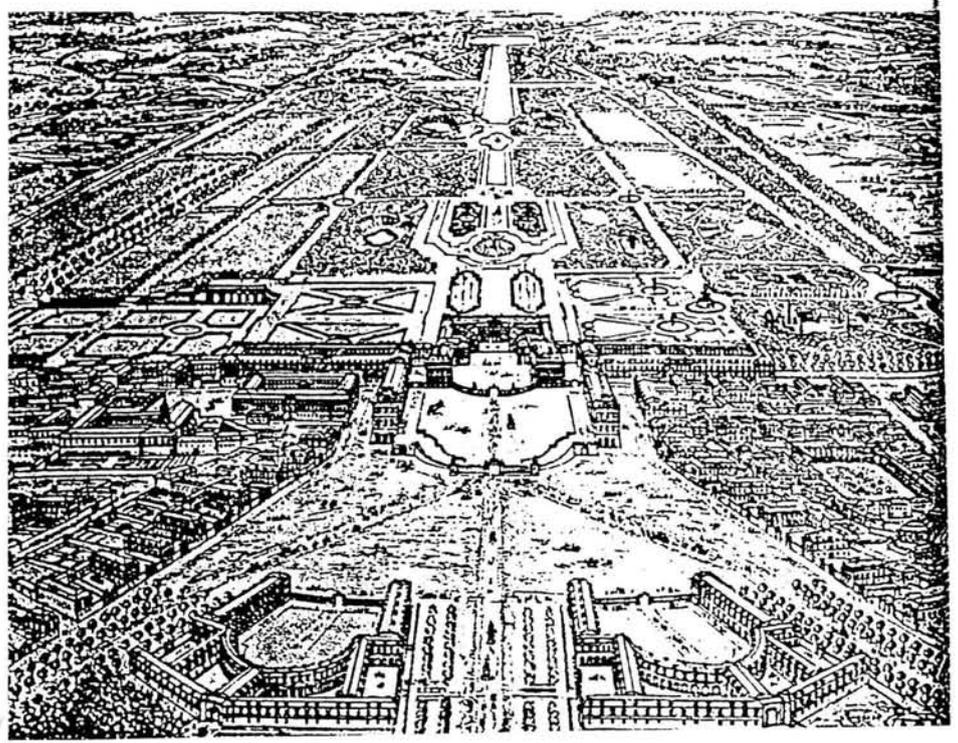


2.19.

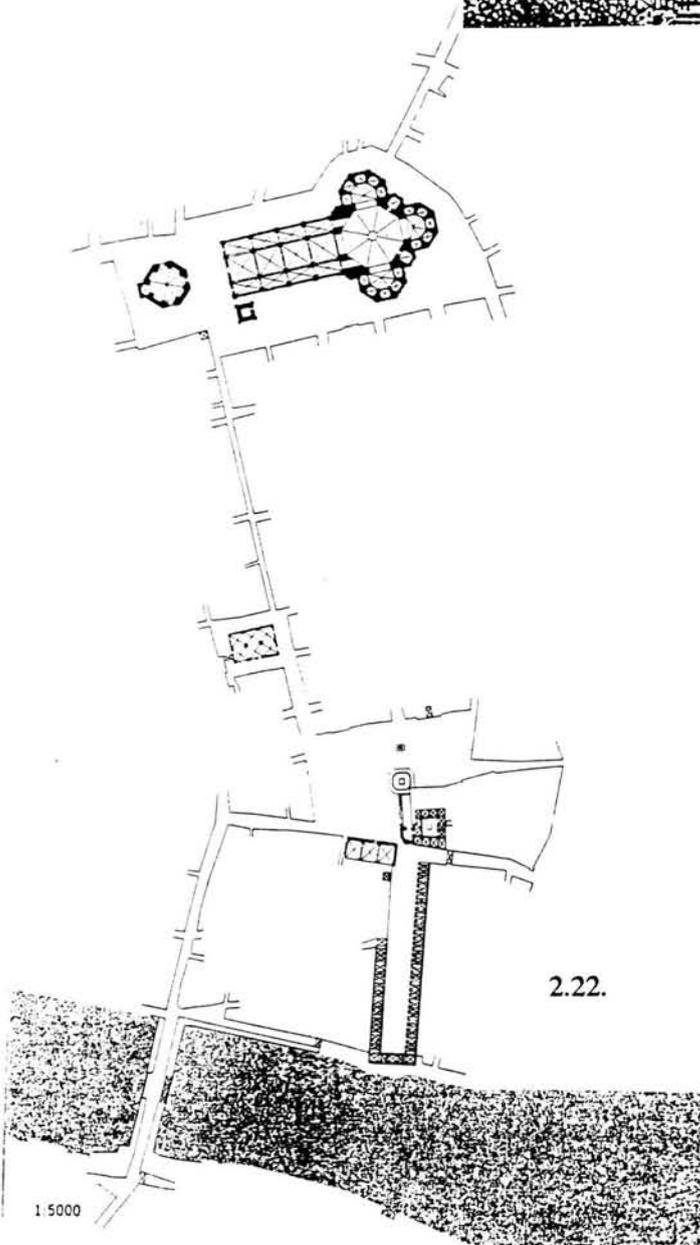


2.20.

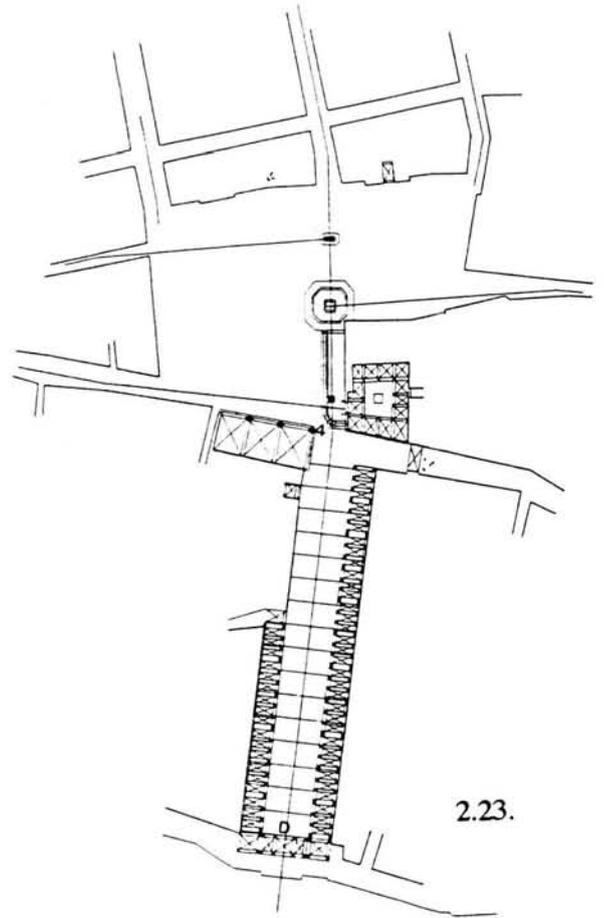
2.21.

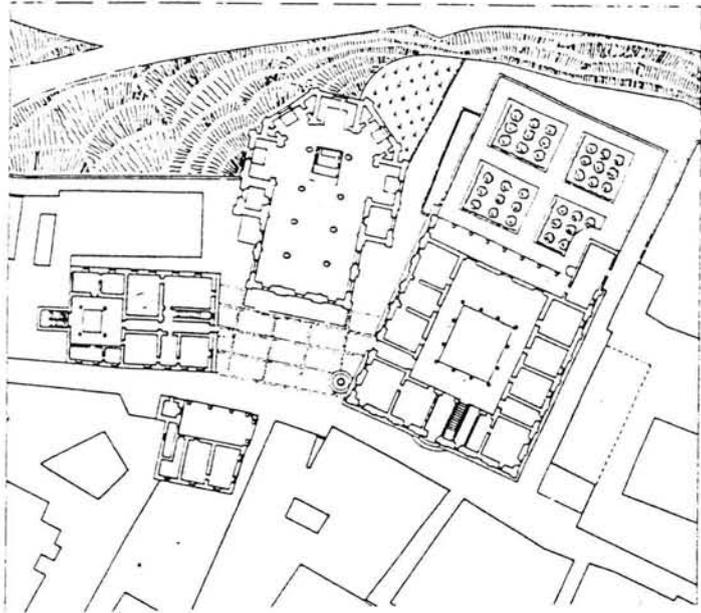


2.22.



2.23.





2.24.

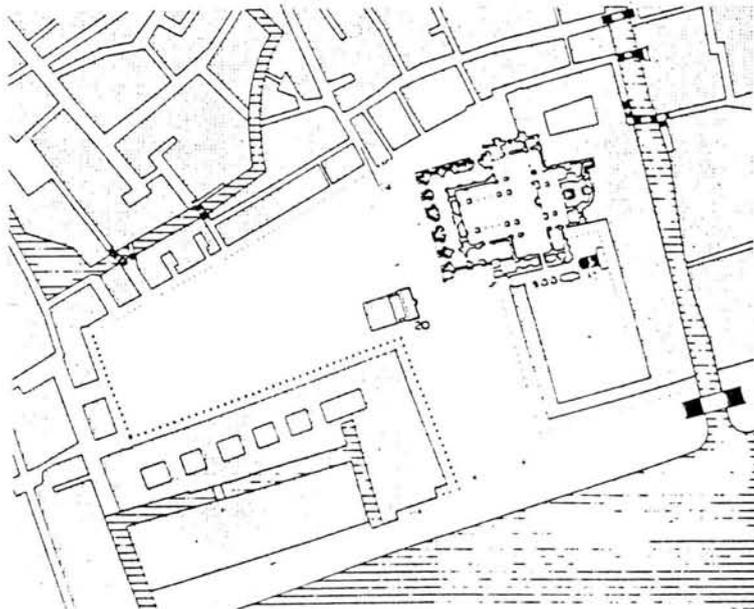


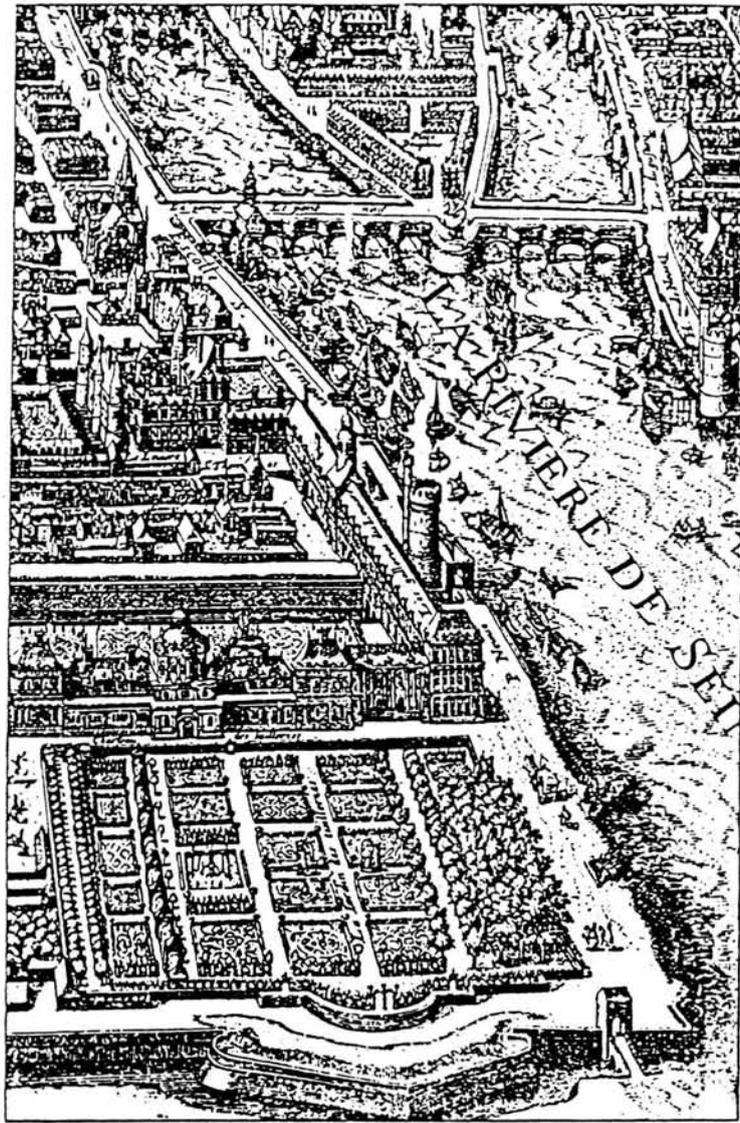
0 50 M

2.25.

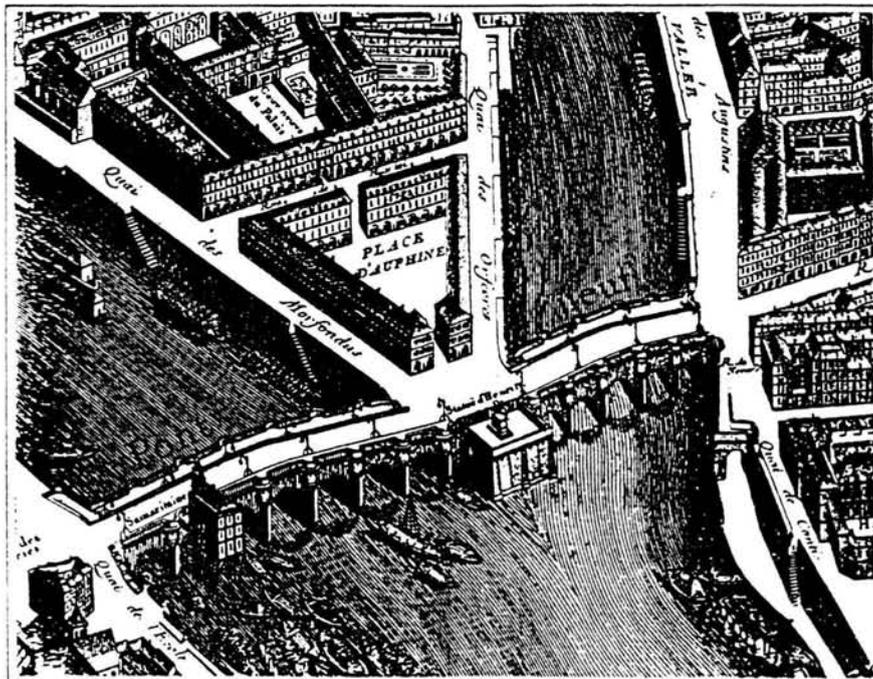


2.26.

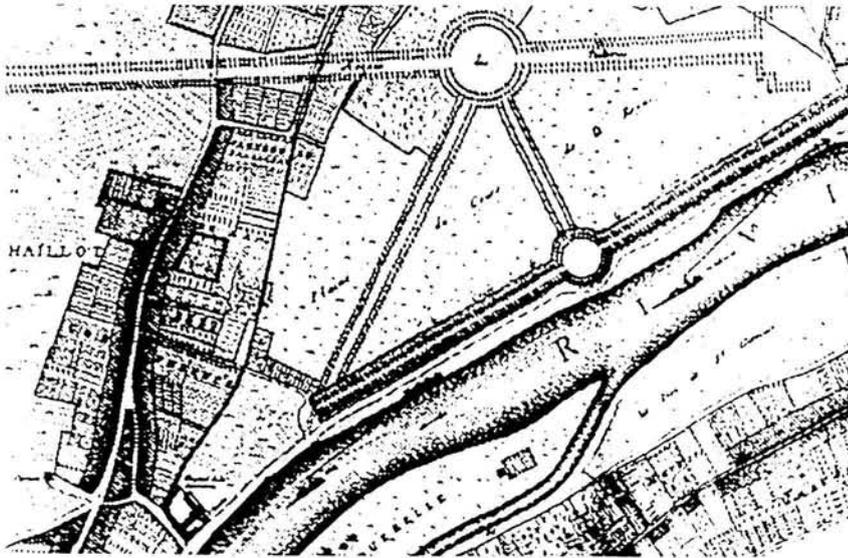




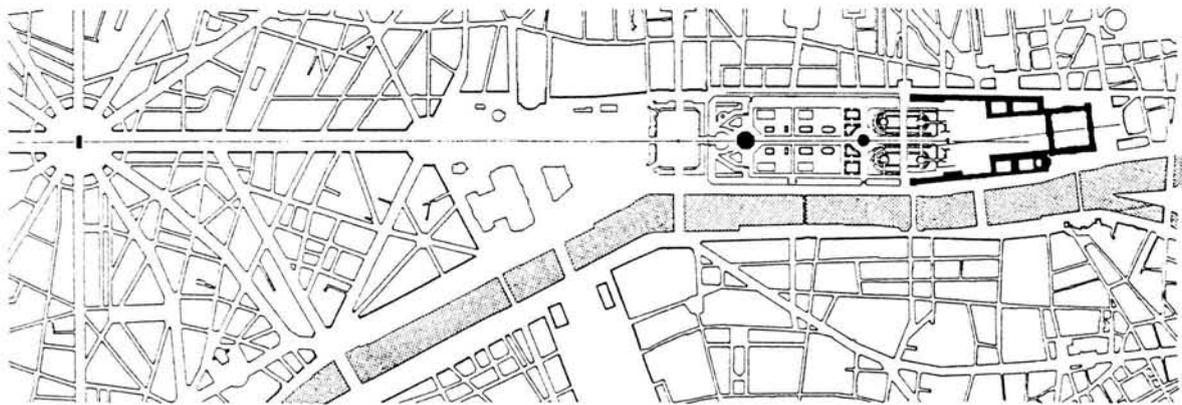
2.27.



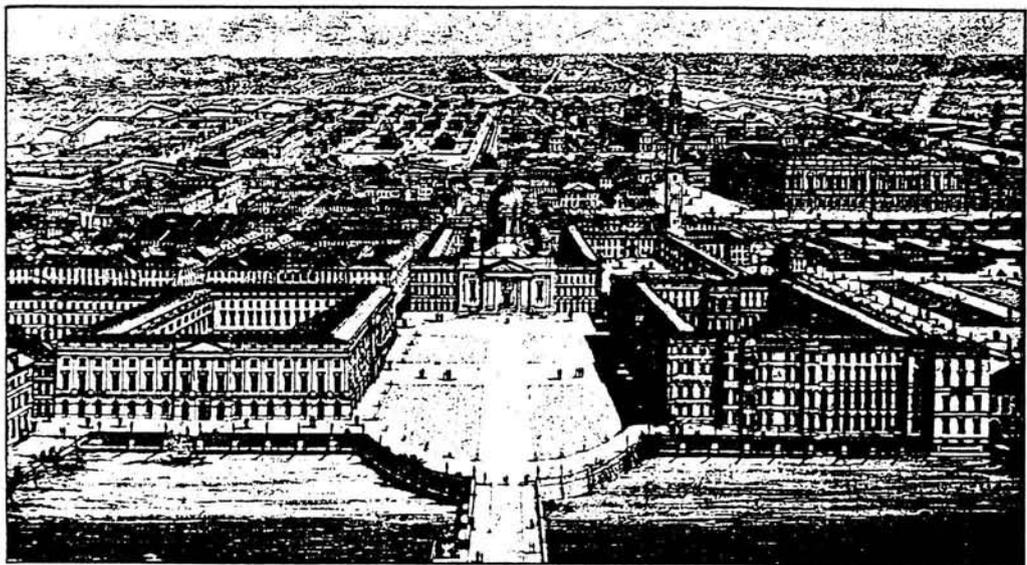
2.28.



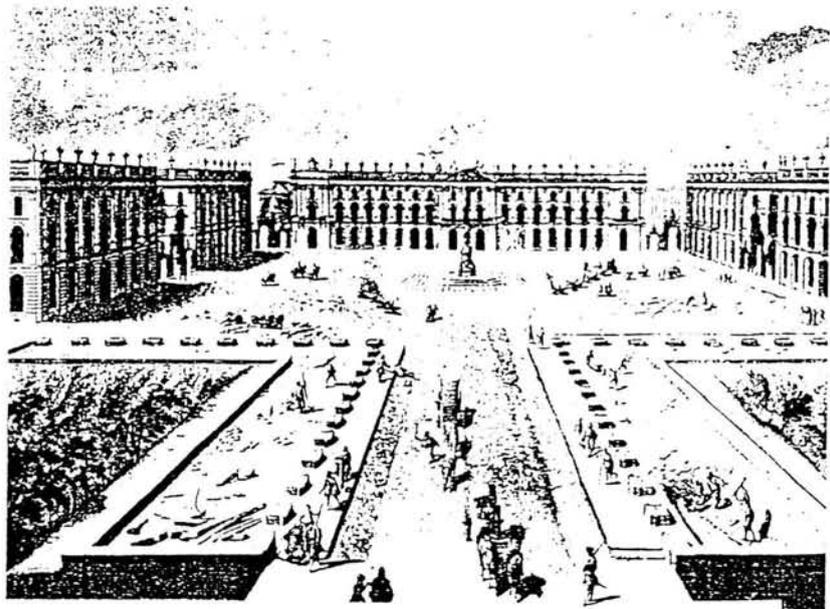
2.29.



2.30.

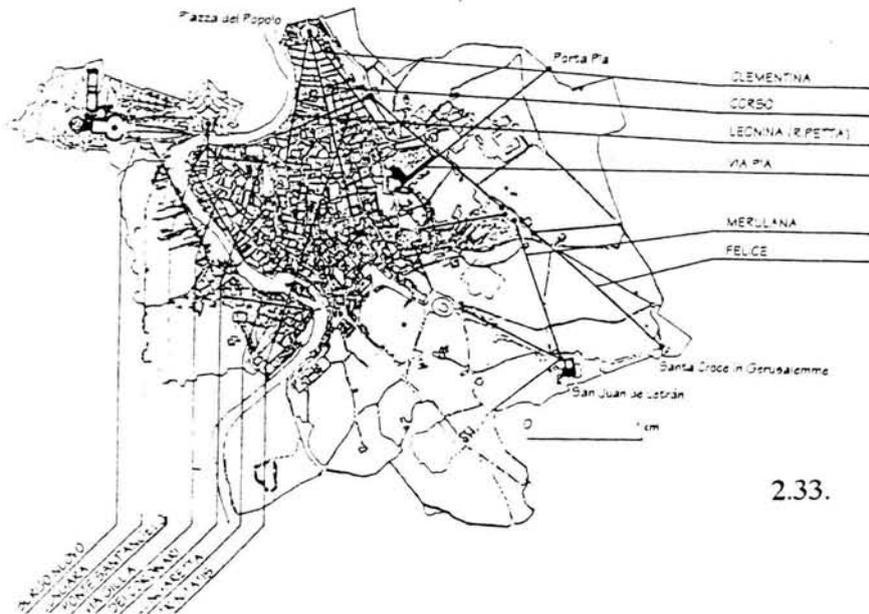
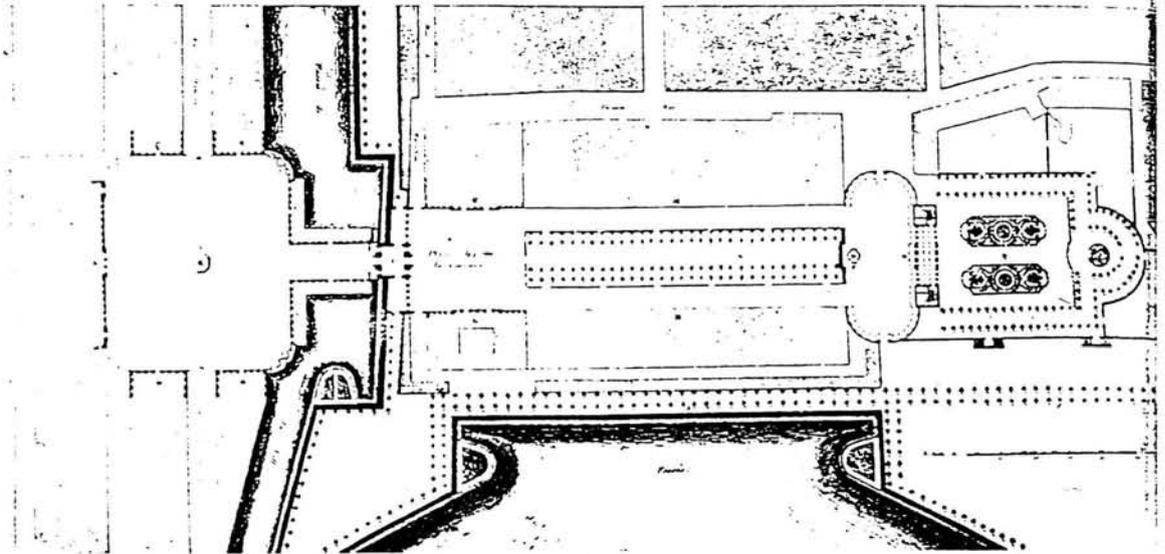


2.31.

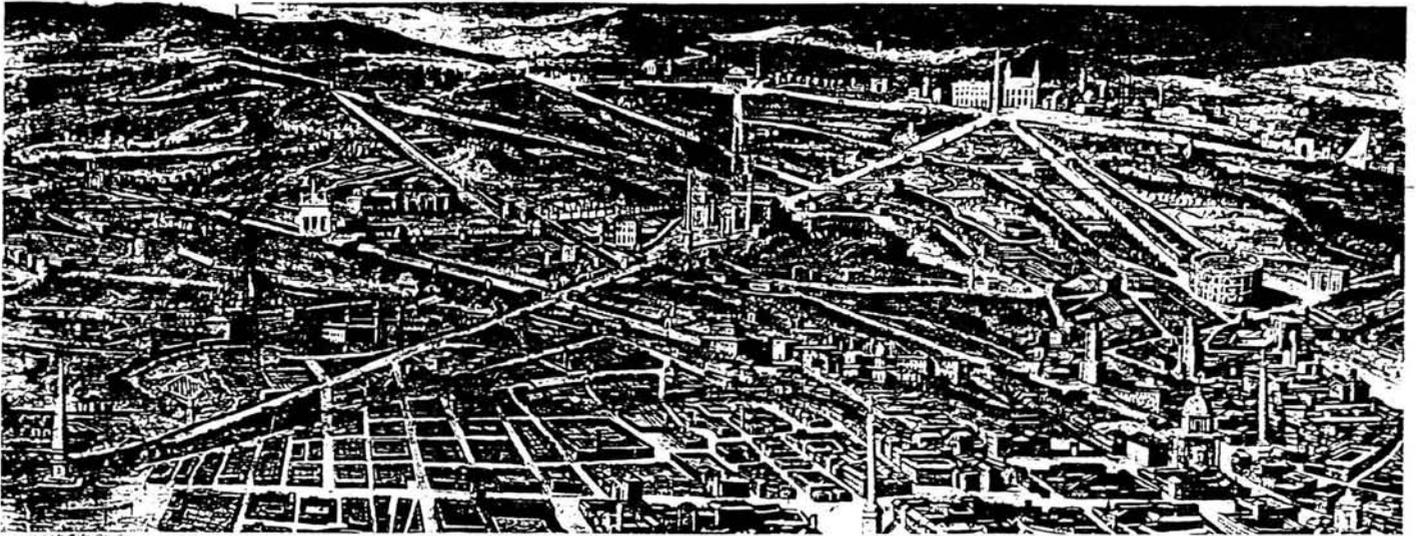


PLAN GENERAL DE LA PLACE ROYALE DE NANCY

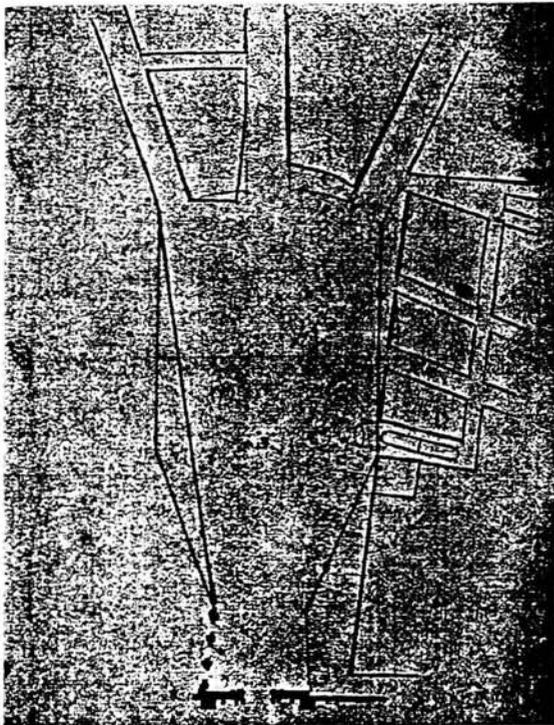
2.32.



2.33.



2.34.



2.35.

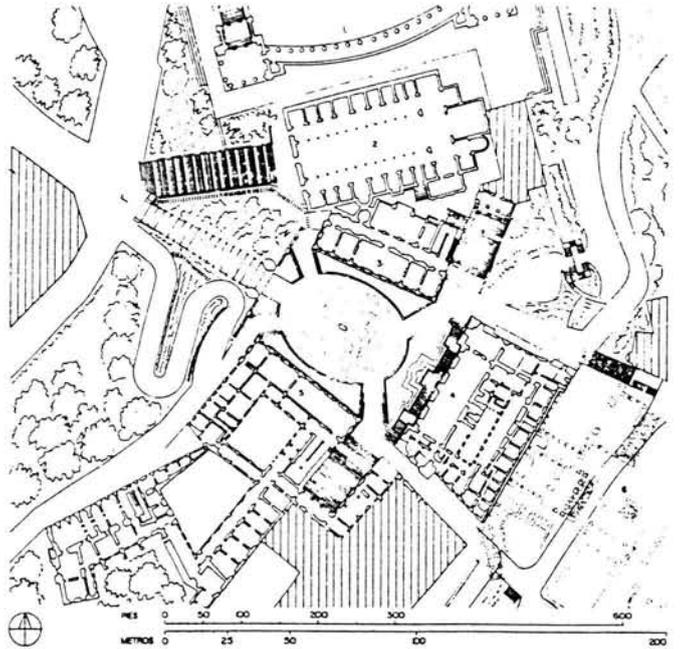
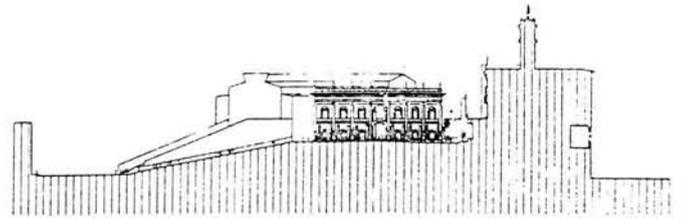
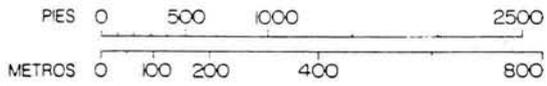


2.36.



- 1. Ponte Sixto
- 2. Puente proyectado
- 3. Via Giulia
- 4. Via della Lungara
- 5. Campo dei Fiori
- 6. Piazza dei Fiorentini
- 7. Castel Sant' Angelo
- 8. Ceca
- 9. Cancelleria Vecchia
- 10. Palazzo dei Tribunali
- 11. Palazzo della Cancelleria

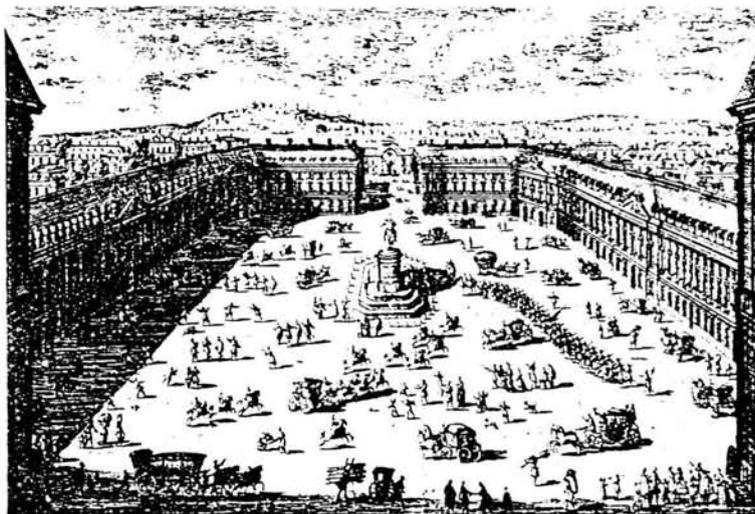
2.37.



2.38.

2.39.





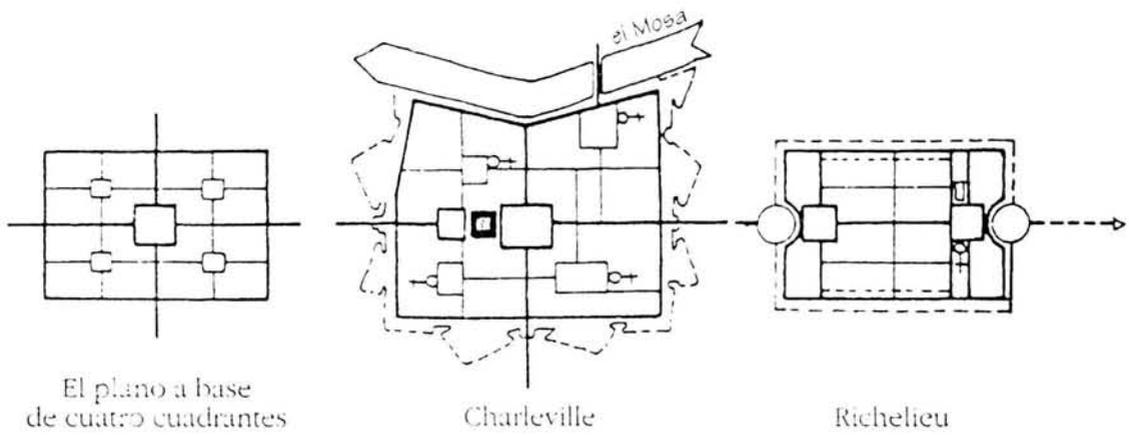
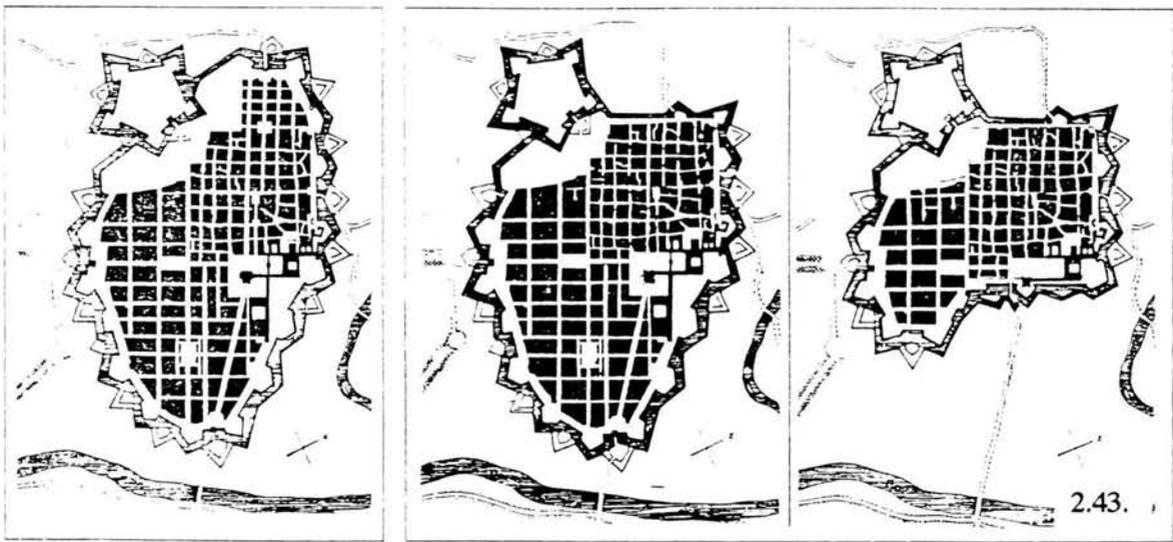
2.40.



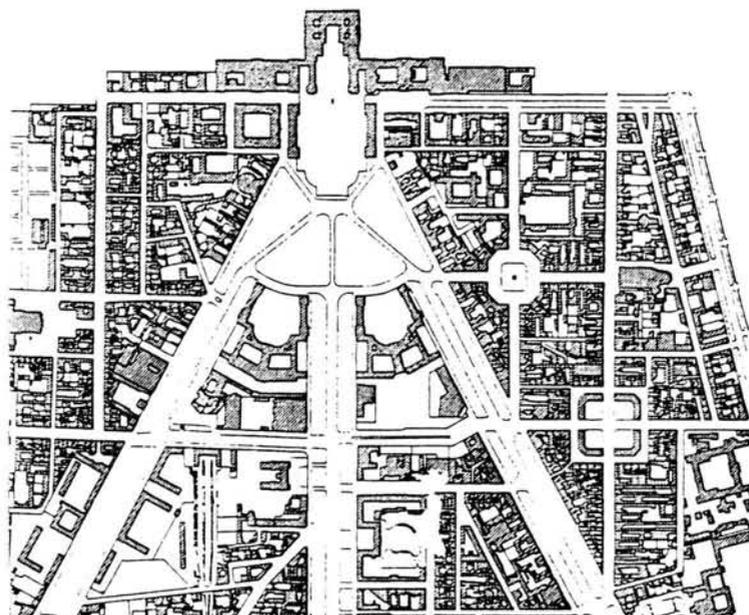
2.41.



2.42.



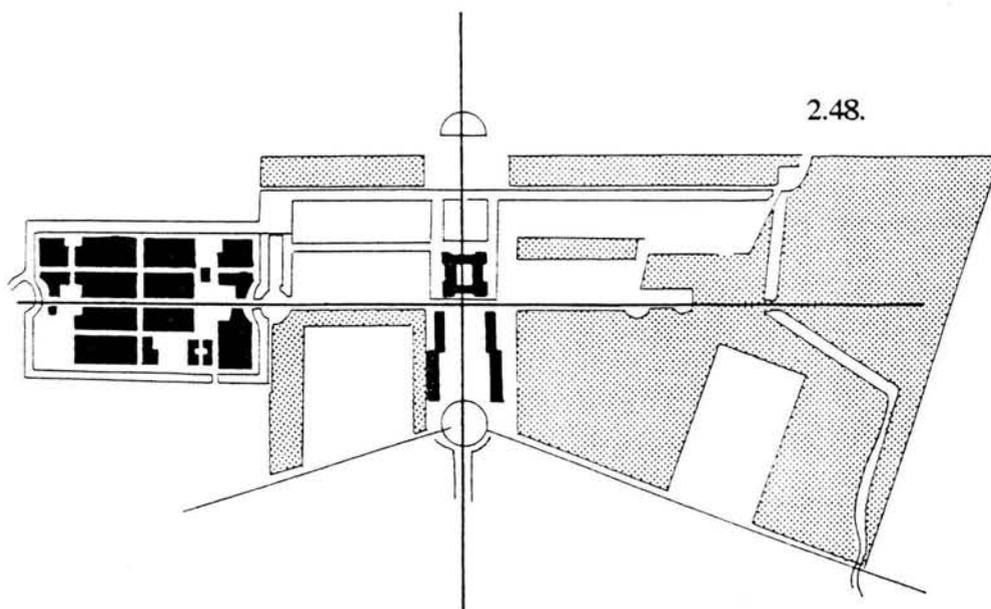
2.45.



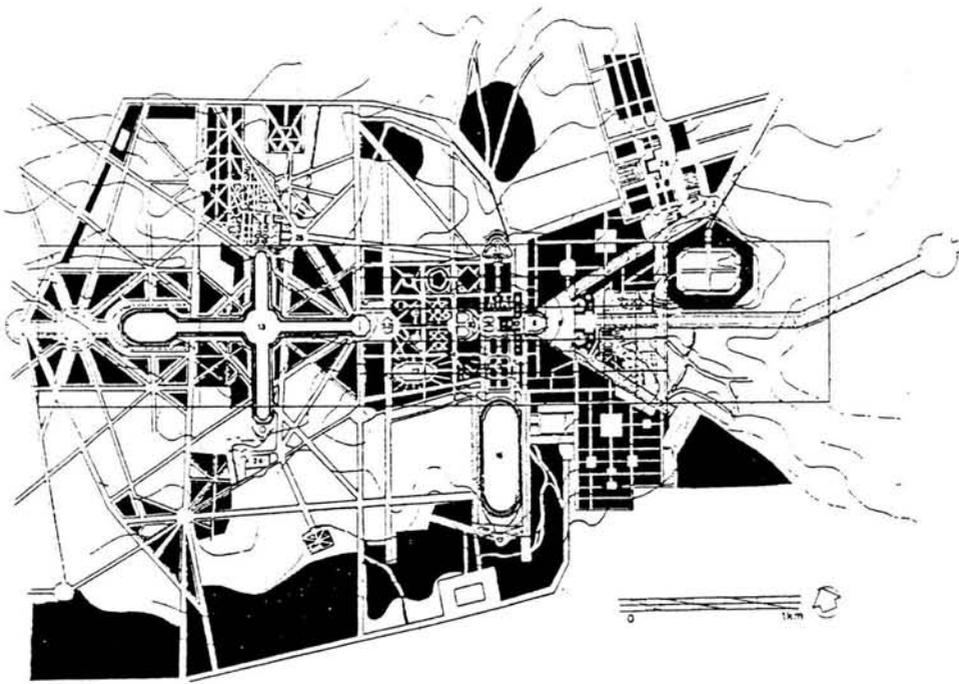
2.46.



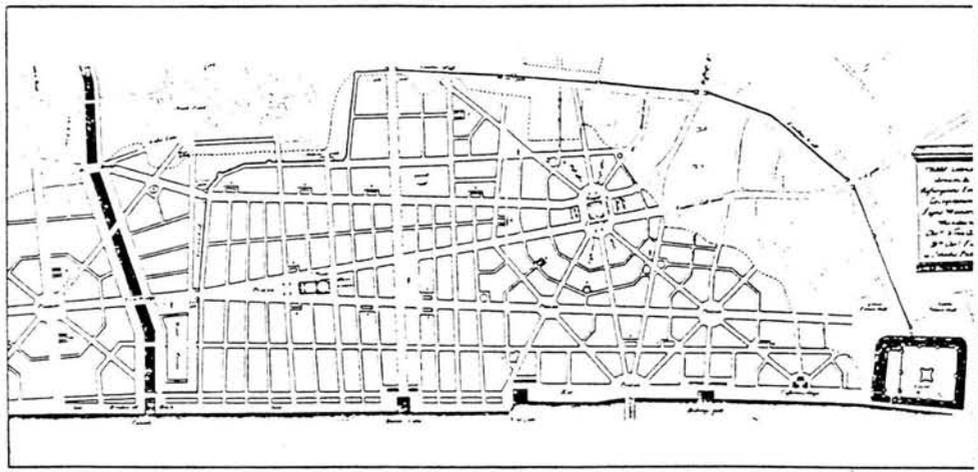
2.47.



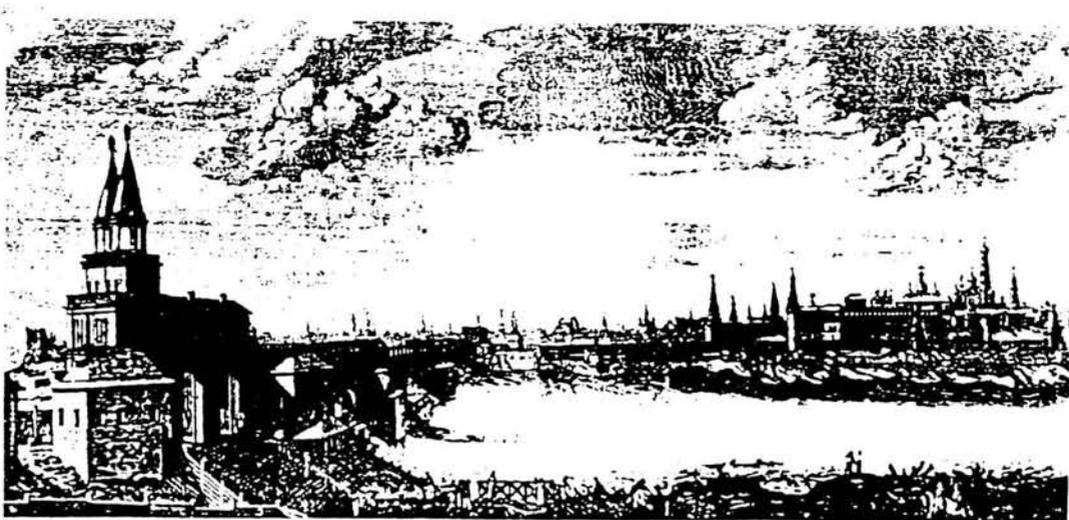
2.48.



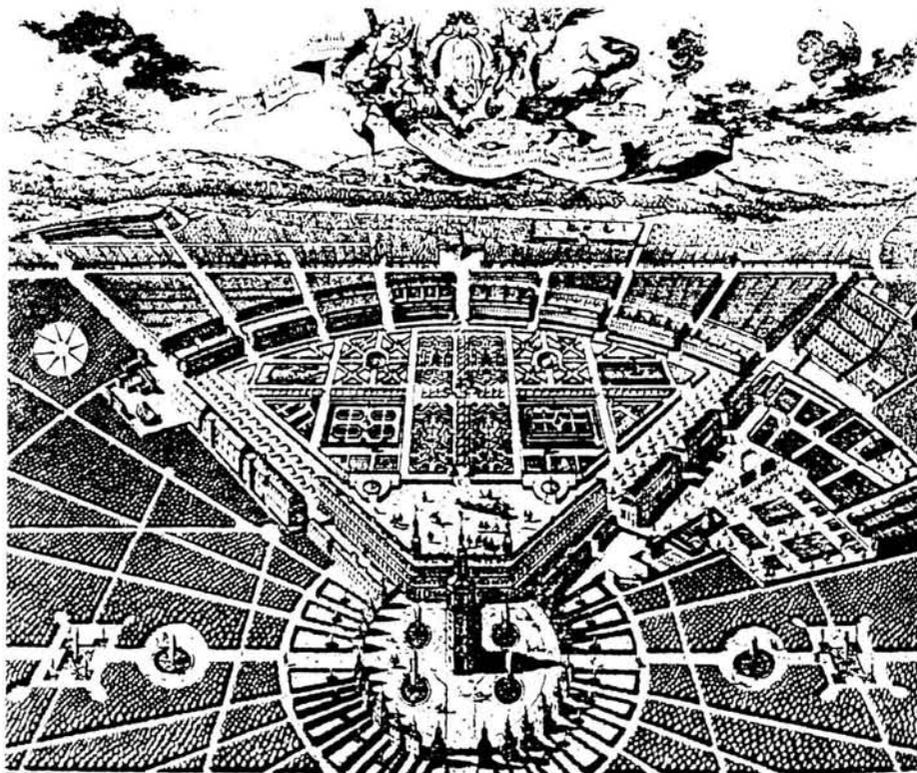
2.49.



2.50.



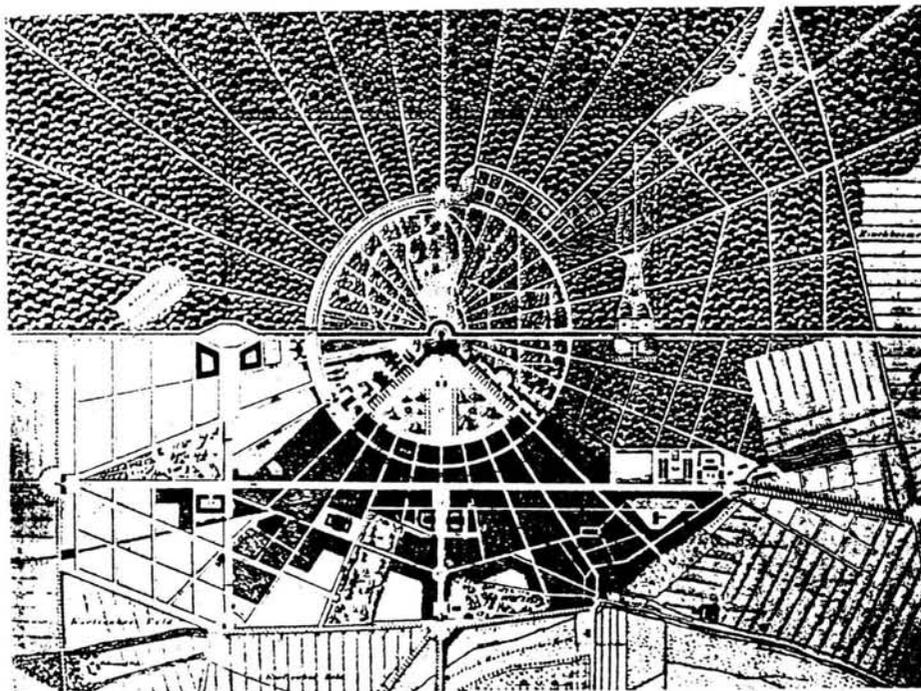
2.51.

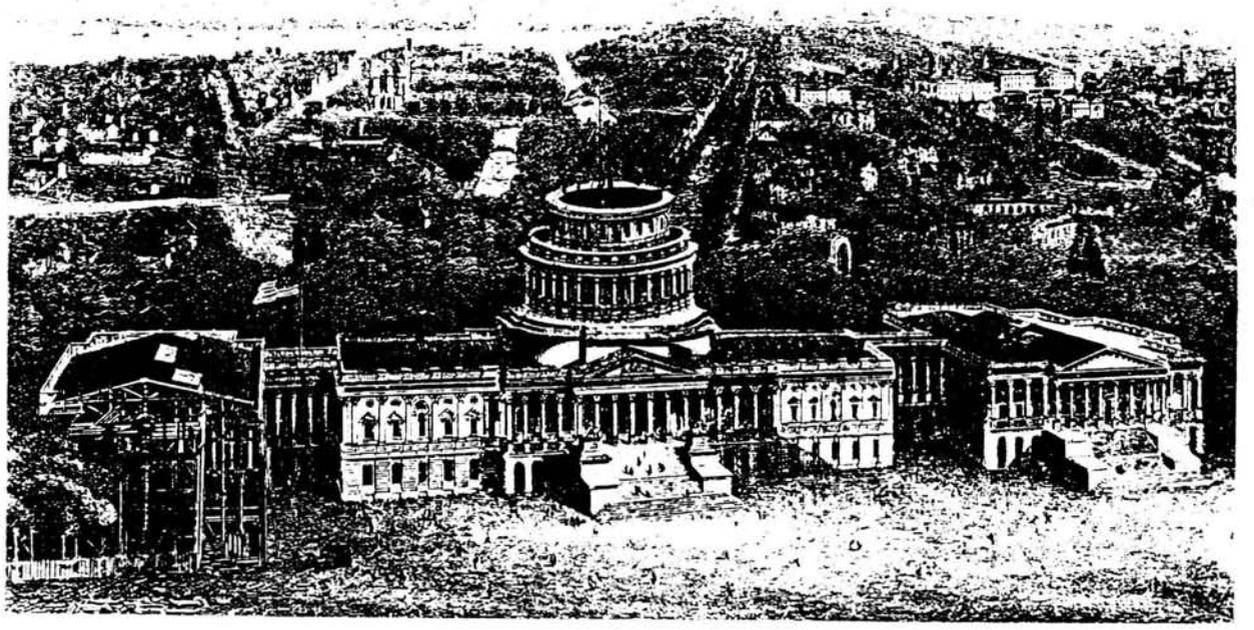


2.52.



2.53.





2.55.

3. La Pervivencia de una Forma Representativa de Poder a Escala Urbana

La tradición moderna del urbanismo clasicista, se debió en gran parte a la pervivencia y a la recuperación de una forma urbana representativa de poder ya existente en Occidente. Forma representativa empleada fundamentalmente por la cultura grecorromana, cuyo mayor foco fue la capital de la Roma de los cesares. Aunque anteriormente se conoció en varias ciudades griegas del período helenístico, con muy probables elementos urbanísticos provenientes en última instancia de las culturas de la Mesopotamia antigua. Recordemos a las primeras ciudades Estado de la civilización, configuradas con centralidades urbanas que eran como grandes ciudadelas que estructuraban el tejido urbano con sus vías procesionales rectilíneas, que desembocaban en los recintos amurallados a través de accesos realzados. Esta forma representativa clásica fue recuperada, recreada y potenciada en la edad moderna del Occidente, por su poder simbólico y por su empleo tradicional como espacio contenedor de los rituales de la mitología oficial por sucesivos regímenes socio-políticos modernos.

La tradición moderna de este urbanismo se inició en el Renacimiento temprano, con la apropiación por las elites ilustradas de las pequeñas ciudades Estado italianas de las experimentaciones artísticas clasicistas enderezadas a cualificar el tejido urbano medieval. Luego por el papado, un régimen de corte teocrático, que lo empleó nada menos que para la refundación de Roma como capital de la cristiandad. Este proyecto hizo justamente de la urbanística clasicista la expresión convencional a gran escala del poder durante la etapa moderna del Occidente. Por que casi inmediatamente fue adoptada y desarrollada por las monarquías absolutistas como canon para erigir sus centralidades urbanas de poder. Además permaneció así, durante los primeros tiempos de los regímenes republicanos y laicos. Es decir, este tipo de urbanismo llegó a constituir el modo por excelencia de las ciudades capitales. Aun inauditamente como referente subterráneo del novísimo urbanismo Funcionalista, como la nueva capital del Brasil, trazada por el urbanista Lucio Costa a inicios de los años sesentas.

Este urbanismo se ha empleado entonces para erigir el conjunto sede de las instituciones de poder, a manera de constituir una ciudadela estatal o centralidad urbana política, pero sobre todo como un sistema de mensajes que fortalecen en la conciencia social, en el imaginario colectivo ideas asociadas con la razón de orden del Estado como institucionalización de los valores supremos o universales. Este sistema de mensajes se potenciaba en el momento cuando estos escenarios contenían a los grandes rituales oficiales, desde donde se fortalecía la mitología oficial de los Estados centrado en el culto a la personalidad del soberano o del estadista. Por ello el urbanismo clasicista siempre ha sido una cuestión central de la política de muchos Estados modernos, especialmente los más poderosos e impositivos.

Efectivamente, el urbanismo clasicista fue empleado por primera vez, en la etapa moderna del mundo occidental, para la reconfiguración de la centralidad de las Ciudades-Estado del Renacimiento. Ante todo para las imaginativas renovaciones de los centros de Florencia y Venecia. Ahí emerge una concepción espacial urbana organizada por la perspectiva y las trazas ortogonales, por la homogeneidad mural y la monumentalidad arquitectónica de sus hitos. Fue el primer experimento, dentro de un ciclo que se desarrollará por varios siglos, en las principales ciudades del Occidente moderno.

La experiencia anterior, sobre todo la de Florencia, fue retomada para reconstituir la capital del último gran Estado teocrático occidental. Efectivamente, con ocasión de la reestructuración de la antigua capital imperial romana y su conversión en centro de la cristiandad, a manos del papado, los principios compositivos urbano clasicistas alcanzaron un nuevo nivel de desarrollo. Este ambicioso proyecto fue formulado por los propios artistas y tratadistas clasicistas, teniendo como referente las ruinas de los grandes monumentos imperiales y concretada merced a los impulsos de la política urbanística de la Contrarreforma y luego de la Restauración católica. Proyecto que engendró, entre las elites ilustradas y de poder del Occidente moderno, la idea arquetípica de una ciudad capital. La que tendrá plena vigencia por varios siglos.

Con la constitución del Estado absolutista moderno, emerge un poder caracterizado por la concentración de decisión y recursos, gracias a la sujeción de amplios territorios y multitudes. A la vez,

hace de su sede de poder todo un emporio, mediante la reestructuración y desarrollo de medianas ciudades medievales en capitales de cortes reales. Reconfiguración de paisaje urbano, donde gravita el ideal de ciudad capital acuñado en Roma y realizado mediante la introducción de una nueva morfología y centralidad urbanas como parte de un sistema de proporciones y formas que son parte de un orden universal y a la vez como demostración magnificada del poder terrenal por derecho divino.

La tradición clasicista será a continuación empleada para la capital de la república representativa moderna, estamos a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, como el propio París de Napoleón o la ciudad de Washington en el momento de nacimiento de la república anglo-norteamericana. Esta recepción simbólica no es más que la adscripción al código in cuestionado de poder oficial y el anhelo de emular la magnificencia por parte de los nuevos Estados imperiales y los Estados de las naciones emergentes pero con un contenido simbólico más nacional que divino.

Proceso que a finales del siglo XIX tendrá un nuevo episodio, en el momento en que los Estados latinoamericanos recientemente independizados e inscritos en los procesos de modernización capitalista, internalizan la tradición del urbanismo clasicista para la reestructuración de las capitales de sus estados nación, como nueva expresión para sus instituciones públicas y residencias aristocráticas, de bulevares cívicos y paseos. Casi paralelamente se opera en el norte del continente americano, la ampliación del plan de Washington y el remosamiento de las centralidades de las grandes ciudades norteamericanas, sobre todo de Chicago, entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.¹⁶²

Detrás de esta oleada o difusión Occidental de configuración clasicista de las capitales, se encuentra también el remosamiento de las propias capitales de los imperios europeos en la segunda mitad del XIX, que a su vez actuaron como foco de irradiación de pautas culturales para todo Occidente, como el Berlín del imperio prusiano o la Viena del imperio Austrohúngaro.

Luego en las primeras décadas del siglo XX, la tradición clasicista se emplea también por las cortes europeas para configurar las capitales de los mayores dominios coloniales europeos en ultramar, como la nueva capital de Nueva Delhi en la India y la ciudad de Canberra como capital de Australia, ambos territorios bajo dominio del imperio británico, también el imperio francés, reestructura las viejas capitales de Argelia en el África sahariana y la antigua ciudad de Saigon en Indochina.

Durante el período entre guerras, las capitales de los Estados totalitarios europeos son reconfiguradas, particularmente sus escenarios centrales y de acuerdo a la tradición clasicista, nos referimos al Berlín proyectado por el Nazismo o el Moscú de Stalin. Actuaciones de escasa calidad formal y de desmesurada retórica, que luego de la derrota de los Estados del Eje al final de la Segunda Guerra Mundial y la fuerte irradiación de la arquitectura y el urbanismo Funcionalistas, el código clasicista entrará en un período de abierta impugnación y descrédito. Sin embargo, en el propio urbanismo Funcionalista se encontrará una pervivencia de la concepción espacial clasicista, es el caso de Brasilia, en un proyecto de afirmación nacionalista y desarrollista de un Estado poscolonial. Proyecto de alta originalidad arquitectónica pero con una organización espacial urbana influenciada por la tradición clasicista, en cuanto a la composición lineal y simétrica, las cortinas murales y la plasticidad del foco del conjunto, entre otros.

La fuerte pervivencia del urbanismo clasicista se debe a que constituye una forma representativa, una modalidad simbólica probada y funcional de expresión intrínseca del poder. Un signo a escala de la ciudad capital a lo largo del Occidente. Un urbanismo basado en un orden formalizado y la escala monumental, ambos de alto impacto sobre la dimensión emocional de las multitudes. El poder simbólico de siglos del urbanismo clasicista se debe en gran medida, a la acumulación de valor de un tipo simbólico a lo largo de varias etapas históricas sin cuestionamiento eficaz, por tanto mantenido a lo largo del tiempo en el imaginario colectivo e inconsciente como expresión auténtica o transhistórica del poder, retomada y hecha suya como parte de los mecanismos de cooptación social por el Estado-nación moderno y especialmente por los que llegaron a ser Estados imperiales. Detrás del aparente desuso del urbanismo clasicista en la segunda mitad del siglo XX, está el colapso de formas de poder tan abiertas y el surgimiento de mecanismos de cooptación a través de los *mass media*.

¹⁶² Peter Hall (1996). "La Ciudad de los Monumentos" en: *Ciudades del Mañana*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. pp. 185-214

Capítulo Tercero

Los Componentes y los Principios Compositivos

1. La Experimentación Fragmentaria

El urbanismo clasicista posee un determinado repertorio de componentes formales; nos referimos a ciertos tipos de espacios concretos, como son los bulevares, las plazas, los arcos triunfales, las terrazas, las rotondas, las cortinas murales, etc. Estos son como las piezas, que combinadas a partir de ciertos principios de composición espacial, conforman morfologías urbanas diversas, eso sí variantes de un patrón, ya que se organizan a partir de un solo juego de principios compositivos. Estos principios estructuran un modelo o al menos un esquema espacial invariante, un tipo o tradición de urbanismo.

Una componente formal es en primer termino un tipo o tipología arquitectónica o urbanística, por ejemplo los arcos, las rotondas, los templos, y que cumplen una función específica dentro del conjunto urbano, ya sea de ingreso, de circunvalación o de destino, para los casos mencionados respectivamente. Así mismo poseen un valor simbólico, además del de su función, por ejemplo, la magnitud de las murallas como anuncio extramuros de la importancia y fortaleza de una ciudad o bien, la alegoría un nodo intraurbano.

Una componente formal posee entonces una función específica dentro de la estructura morfológica de una ciudad. Esta puede ser de acceso, recorrido, articulación, destino, estancia o de enmarcamiento. Además, existen distintas maneras de organización de estos componentes formales como series o conjuntos. Las que pueden ser analizadas bidimensional o tridimensional, por ejemplo, series de composición lineal, radial, o bien, de extensión horizontal o vertical, con ciertos ritmos y acentos, respectivamente, es decir, como características formales de un paisaje urbano.

Estas componentes formales no tienen una genealogía simultánea. Algunas ya existían y fueron simplemente incorporadas a esta nueva tradición del urbanismo, como las puertas de las ciudades, o por el contrario, otras componentes son producto ex profeso de las nuevas experimentaciones clasicistas, como los tridentes o los accesos urbanos por edificios gemelos.

En buena parte, las componentes formales y sus conjuntos no fueron concebidas desde el inicio como elementos del urbanismo clasicista. Cada una fue producto de una experimentación fragmentaria, que luego y en determinado momento fue incorporada a las grandes composiciones espaciales de la tradición clasicista. Luego de agotada la vigencia de esta tradición de urbanismo, algunos componentes formales desaparecieron, otras continuaron dentro de nuevas tradiciones, así como la clasicista lo hizo en su momento.

En este apartado consideraremos los distintos tipos de componentes formales, de acuerdo a su función dentro de la estructura morfológica clasicista, y al final veremos los distintos tipos de conjuntos como estructura y como morfología.

1.1. La Articulación Visual y la Transición Cinética

El ingreso a la ciudad o hacia un ámbito interior y especial de la misma, es decir, la cuestión de los accesos exteriores e interiores de las urbes, ha merecido un tratamiento especial desde las culturas antiguas, particularmente con las ciudades amuralladas, algunas con varios circuitos de murallas, en las cuales la puerta había pasado ha constituir un acento, un tipo arquitectónico, una forma simbólica en relación con la importancia que se otorgaba a la ciudad. Algunas llegaron a ser tan antiguas, majestuosas y celebres como la puerta de Ishtar en la Babilonia antigua.

Empero durante la edad moderna de Occidente, con la formación de grandes Estados nacionales y las innovaciones en la tecnología militar, el amurallamiento de las ciudades se torno finalmente obsoleto. De hecho, el inicio de los bulevares se realizó justamente como sustitución de los viejos anillos de murallas. Sin embargo, la tradición secular de definir y monumentalizar los accesos a

la ciudad permanecería vigente por un tiempo más, a través del urbanismo clasicista que incorporará este tipo arquitectónico, por varias de sus realizaciones paradigmáticas.

Efectivamente, el mismo creador de la arquitectura renacentista, el gran Brunelleschi, en uno de sus celebres proyectos urbanos, lamentablemente nunca realizado, concibió una puerta monumental para la ciudad. Fue para la basílica y plaza de Santo Spirito cuya prolongación hasta el río, hubiera constituido un magnífico conjunto monumental que funcionaría como entrada a la urbe.¹⁶²

Generalmente en las grandes capitales europeas modernas se hicieron ingresos monumentales, particularmente las que fueron reestructuradas por la tradición clasicista, donde se remozó o abrió una nueva puerta, pero no como un elemento aislado sino como parte de un conjunto, es decir, todo un tratamiento urbanístico para el ingreso de la ciudad. Así en Roma, Miguel Ángel proyectó la vía Pía en 1561, que arrancó justamente con la puerta Pía convertida en un arco triunfal y foco visual de una perspectiva interior.¹⁶³ En otra parte, en la celebre plaza del *Popolo*, que se inició con la colocación de un obelisco en 1589 y que llegaría hasta 1662 con la obra de las iglesias gemelas, que pasaron a ser como los centinelas de esta entrada.¹⁶⁴ Ambas puertas eran antiguas y tradicionales de la ciudad santa del catolicismo, pero no solo fueron monumentalizadas sino además el nuevo elemento era parte de un conjunto urbano mayor, que servía de antesala a alguna de las rutas que convergían en los focos centrales de la ciudad remozada por el clasicismo. *Ilustraciones 3.1. y 3.2.*

También en Florencia, con el conjunto de los Uffizi que relacionaba la plaza cívica de la Signoría con el río Arno, en este último punto se erigió un enorme pórtico en 1560, como monumental entrada a la ciudad.¹⁶⁵ En París, el tercer polo del urbanismo de Enrique IV, consistió en una nueva y monumental puerta en la muralla, justamente como punto focal y acceso de un gran plaza, de forma semicircular y estructurada por ejes radiales, que organizarían el barrio del Marais. Este ambicioso proyecto de nuevo ingreso a la capital francesa, con la muerte del monarca, no llegaría a materializarse.¹⁶⁶ *Ilustración 3.3.*

En Turín, el primer ensanche de 1621 una obra de los arquitectos Vitozzi y Castellamonte, posee su propio centro, la actual plaza de San Carlo. Esta es una plaza rectangular en dirección al eje mayor, el que conduce a la plaza central de la ciudad, esto es a la plaza Castello. Justamente en el flanco de esta plaza rectangular que da hacia el centro de la urbe, se destinó para levantar dos iglesias gemelas. Estas eran como una entrada intermedia, como un último acento arquitectónico previo al gran escenario central de la ciudad. *Ilustración 3.4.*

Con la extensión del tejido urbano de Turín hacia el este, se abrió en 1673 un ancho eje para articular directamente la puerta del Po con la plaza del Castello. Esta puerta contó con un tratamiento a partir de una exedra abierta, que da la impresión de constituir un patio de ingreso a escala urbana.¹⁶⁷ Otra exedra fue introducida en Turín por Juvarrá en 1716-18, como remate de otro nuevo eje, ahora hacia el oeste, a diferencia de la exedra de la puerta del Po, la nueva exedra conocida como de los Quartieri Militari, no se hizo de forma circular sino es un medio cuadrante, que indica metafóricamente el carácter abierto y ortogonal de la estructura urbana.¹⁶⁸ *Ilustración 3.5.*

Nuevamente en París, el ingreso exterior del jardín de las Tullerías realizado por el propio Le Notre, poseía un motivo de ingreso, una exedra en forma de semicírculo, que desplazaba la línea de horizonte y hacía aparecer el espacio como más profundo.¹⁶⁹ En el siglo XVIII, conocemos un caso de puerta urbana para el conjunto de los Campos Eliseos, Napoleón luego de la victoria de Austerlitz erige dos arcos triunfales, uno simbolizando la paz y el otro la guerra, colocados sobre el eje de las Tullerías, es decir, al pie de la sede oficial del emperador. Uno cercano, el arco del carrusel de 1808 como puerta este de las Tullerías, y el otro a la distancia en la plaza de *l'Étoile*, el Arco del triunfo erigido entre 1806-36, como una magnífica puerta a la ciudad. Este arco es un bloque macizo y colosal de 50 metros de alto, la apertura del arco de 25 metros de altura permite la continuidad del espacio hacia la profundidad etérea.¹⁷⁰ *Ilustración 3.6.*

¹⁶² Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op, cit..., p. 63.*

¹⁶³ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op, cit..., p. 861.*

¹⁶⁴ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op, Cit..., p. 19.*

¹⁶⁵ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit..., pp. 71 y 75.*

¹⁶⁶ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op, cit..., 311.*

¹⁶⁷ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op, Cit..., p. 48.*

¹⁶⁸ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op, Cit..., pp. 31-32.*

¹⁶⁹ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit..., p. 153.*

¹⁷⁰ *Ibid..., pp. 233-35.*

Como vemos en estos casos y en otros, las puertas de las ciudades además de ser concebidas en términos simbólicos, eran conjuntos urbanísticos en sí, que generaban un sentido de lugar en las entradas a las ciudades, al emplear recursos más sofisticados como el arco, la exedra, los edificios apareados dispuestos frente a plazuelas, etc. Pero también pertenecían a todo un sistema mayor, eran un primer acto, de una serie, que conducía y desembocaba hasta el gran espectáculo, la gran centralidad interior de la ciudad. Por medio de este confinamiento de escenarios de ingresos y recorrido se lograba la impresión, de que la totalidad del paisaje urbano, finalmente había sido convertido al gran patrón de belleza, el urbanismo clasicista.

1.2 La Dirección Visual y la Conducción Cinética

El lugar de ingreso a la ciudad o a un área de esta, contó con un tipo especial de arquitectura y a veces hasta con un conjunto urbanístico, pero recordemos que solo era el primer movimiento de toda una serie, a continuación nos referiremos a los elementos que atravesaban todo el tejido urbano para articularlo a los núcleos. Son el recurso formal que servía de tránsito al interior del paisaje urbano, nos referimos a las vías, que evolucionaron de simples canales a perspectivas bifocales, y de vías unilineales a tridentes y otras composiciones de vialidades más elaboradas.

La primera vía rectilínea con un tratamiento visual de sus edificaciones, la encontramos en el centro de Florencia a inicios del siglo XIV, en el viejo cardo de la ciudad, un eje central norte-sur, en cuyos extremos se erigieron el complejo de la catedral y el complejo cívico-administrativo con la plaza de la *Signoria*. Aquí sobrevive el ideal romano de calles pavimentadas, bellas, amplias y rectas, como parte de la determinación de dotar a la ciudad de un sentido de grandeza para que la pusiera en condiciones de rivalizar con las otras ciudades toscanas.¹⁷¹ Otro caso iniciático de este tipo formaba parte de los ambiciosos planes urbanísticos de Julio II para la Roma del papado, Bramante concibe la vía *Giulia* contigua al Vaticano. Esta era una vía recta en dirección sur y paralela al Tiber, flanqueada por bloques individuales de edificios de una misma altura donde destacaría el palacio de Justicia y de la Cancillería, enfrentados uno al otro mediante una plaza.¹⁷² *Ilustración 2.37.*

En general la época del Renacimiento en Roma se caracterizó por la apertura de vías lineales, de distinta génesis, como: un simple alineamiento de edificaciones, o bien, el ensanchamiento de vías como el acceso monumental al Vaticano, la recuperación de un trazado antiguo abandonado, y la apertura de vías dentro un tejido urbano.¹⁷³ En todo caso las principales vías urbanas conectaban varios puntos de importancia dentro de la ciudad con el núcleo urbano, como lo acontecido en Florencia y la misma vía *Giulia* de Roma.

Las vías rectilíneas del siglo XVI sirven básicamente para ordenar las estructuras arquitectónicas en un mismo frente y no para poner en escena una perspectiva de gran profundidad. Sería hasta en la segunda mitad del XVI cuando las ordenaciones rectilíneas obedecen a puntos de fuga, es decir se hacen perspectivas.¹⁷⁴

Con Sixto V, las nuevas vías de Roma constituyen toda una red que articula las rutas exteriores con los núcleos de tradición religiosa y estos entre sí, a manera que cada vía uniera dos puntos de interés, como una puerta extramuros y una basílica interior, o bien, dos basílicas. Este era un programa urbanístico de articulación de las estaciones de peregrinación. Pero este nuevo orden espacial urbano se había entre los jardines y villas de los suburbios de Roma.¹⁷⁵

Las prolongadas vías de la remozada capitalidad de la cristiandad, si bien sobrepasaban varios kilómetros de longitud, contaban con un ritmo en su recorrido mediante la introducción de acentos arquitectónicos, como las puertas, iglesias y antiguos monumentos, que rompen las vías en marcos visualmente abarcables. *Ilustración 3.7.* Dentro de estas redes viarias, destacaba una vía por su tratamiento y por los sitios centrales que une en su recorrido, es la antigua vía triunfal, que en la Edad Media se convirtió en la ruta procesional del papado. La que nace en la basílica de Letrán, pasa por la plaza del Capitolio, por el Coliseo hasta llegar a las puertas del Vaticano. La primera vez en que la

¹⁷¹ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit....*, pp. 655 y 657.

¹⁷² *Ibid.*..., pp. 847 y 849.

¹⁷³ *Ibid.*..., p. 187.

¹⁷⁴ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit....*, pp. 133-137.

¹⁷⁵ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit....*, p. 93.

perspectiva se utilizó para dar unidad a una serie de elementos dispersos, para introducir la noción de conjunto, fue con la plaza de San Pedro concebida por Bernini. ¹⁷⁶ *Ilustración 3.8.*

En el caso de París, un primer eje con focos definidos, es la vía que relaciona en su extremo norte la iglesia de St. Eustaquio con el puente de St. Germain, al extremo sur. Este eje es justamente transversal y cruza perpendicularmente el verdadero eje de la ciudad que es el Sena. La intersección entre ambos ejes urbanos fue realizada por la actuación urbanística de la plaza Dauphine. ¹⁷⁷

Con el derribo de las murallas y el relleno de los fosos parisinos, ordenados por Luis XIV en 1670, para realizar un bulevar de cuatro filas de árboles, se suscitó la idea del paseo y la cuestión del bulevar como organizador del crecimiento espacial de la ciudad. ¹⁷⁸ Así como parte de la monumentalización y unificación del conjunto palaciego del Louvre en el XVII, se realiza la prolongación del eje axial del palacio para organizar los jardines más allá de las murallas. Justamente, la primera gran perspectiva al interior de París, se realizó en 1806, con la transformación del eje axial de las Tullerías en un boulevard que conduce hasta la colina de Neuilly, donde se erigió el Arco del Triunfo. La gran escala del arco correspondía a la magnitud de la vía abierta, además la pendiente de la colina le imprime un orden ascendente a la perspectiva. ¹⁷⁹ *Ilustración 3.9.*

En el caso de San Petersburgo, el eje Nevsky donde se adosaron los principales conjuntos del siglo XIX, vía que nace en los extremos pantanosos del monasterio de Nevsky, articula una serie de nudos monumentales, como el teatro Aleksandrinsky, luego la plaza del Senado, la plaza palacio de Mijailovsky hasta desembocar en el gran conjunto central de plazas del palacio de Invierno. ¹⁸⁰ *Ilustración 3.10.*

En el siglo XVIII, con el desarrollo de la arquitectura Rococó, se establece una nueva relación entre el interior y el exterior, en el cual el prolongado eje del Barroco se tiende a acortar, para lograr un contacto más íntimo del edificio con el entorno. ¹⁸¹

Las perspectivas de Haussman en París y sus emuladores en el mismo siglo XIX, se introdujeron en la ciudad una serie de calles rectilíneas donde se empleaban en sus cierres algunos monumentos e hitos urbanos, pero estos cierres eran inadecuados para la enorme longitud de las visuales, por lo tanto, se perdía la cualidad de la perspectiva y las calles quedaban sobre todo como canales abiertos. ¹⁸²

Con la estructura urbana introducida por Sixto V a Roma se vigorizan una multitud de centros, en algunos se introduce una innovación espacial, esta es que la de varias calles dispuestas radialmente que se concentran o dispersan a partir de un lugar urbano. Así en la antigua plaza del *Popolo*, uno de los tradicionales accesos a la ciudad, se desarrolló a lo largo del XVII un tridente o *trivium*. Este es un recurso urbanístico propio del Barroco, consiste en la disposición de tres calles radiales en ángulo agudo, donde la vía central actúa como ruta principal y como eje axial del conjunto. *Ilustración 3.11.*

El tridente o plaza con tres ejes radiales divergentes, no tiene precedente en el mundo antiguo ni en la Edad Media, una vez ideado en la plaza del *Popolo* fue posteriormente muy utilizado, por ejemplo para estructurar la ciudad nueva de Versalles, ahí fue emplazado como gran perspectiva y vestíbulo del bloque principal del palacio real. Luego se le empleó nuevamente para estructurar el extremo poniente del palacio real de París, aquí el arranque se situó en la plaza de la Concordia y como eje central los Campos Elíseos, el brazo sur un bulevar paralelo al Sena y el brazo norte solo quedó en proyecto. En el caso de San Petersburgo se empleó también el tridente para estructurar los conjuntos discontinuos de anteriores actuaciones. A partir de la cúpula de la catedral de la fortaleza de Pedro y Pablo se estructura el espacio edificado de una isla, luego se realiza otro tridente de mayor escala, a partir del edificio del Almirantazgo, ejecutado a partir de 1737, logrando relocalizar el centro de la ciudad hacia el sur. ¹⁸³ *Ilustración 3.12.*

Ahora bien, la tendencia a regularizar la arquitectura residencial contigua o paralela a los grandes ejes urbanos, permitía unificar la cortina mural de las calles con ello poder poner los acentos justamente en

¹⁷⁶ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit...*, pp. 143-144.

¹⁷⁷ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, pp. 37-38.

¹⁷⁸ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, p. 324.

¹⁷⁹ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, pp. 95 y 104-105.

¹⁸⁰ Vieri Quillici, (1976). *Ciudad Rusa y Ciudad Soviética, Op. Cit...*, pp. 97-98 y 100.

¹⁸¹ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op. Cit...*, p. 117.

¹⁸² Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, p. 105.

¹⁸³ Vieri Quillici, (1976). *Ciudad Rusa y Ciudad Soviética, Op. Cit...*, pp. 78 y 80.

los núcleos representativos, como la calle y plaza *Dauphine*. Aunque el mas antiguo de los casos conocidos fue el complejo de los *Uffizi* en el centro de Florencia, una calle de edificios que data de 1560.¹⁸⁴ En algunos casos se plantea hasta la proyectuación serial de la vivienda, para cumplir mejor el rol de bastidor escénico de la arquitectura residencial sobre las vías triunfales, como los proyectos para la *Rue de Rivoli* de París en 1801.¹⁸⁵

En las plazas reales parisinas, la cortina mural se llevo al extremo de esconder una serie de inmuebles tras un pantalla intachablemente homogénea, todo en aras de resaltar el punto central del conjunto, el monumento real. Experiencia que en Turín se llevará aún mas lejos, con la introducción de cortinas murales no solo para los frentes internos de la plaza, ya que estas se prolongarían como fachadas del eje urbano mayor, dejando un sorprendente conjunto por su unidad formal y calidad plástica.¹⁸⁶

1.3. El Foco Visual o el Centro de Atracción Cinética

Aquí nos referiremos a aquellas componentes formales cuya función es la de constituir un centro gravitacional, tanto visual como cinético, dentro de la estructura morfológica urbana. Esto es justamente la función que cumplen una glorieta o un complejo edilicio, ambos recursos relacionados con las composiciones lineales del urbanismo, pero uno como acento y el otro como remate de un recorrido, así diferenciamos dos tipos de foco visual.

Entre los tipos que integran el foco visual intermedio o secundario están la estatua, el obelisco, la columna o la torre. Mientras que el foco visual como remate principal o terminal de un complejo urbanístico, tiende a encontrarse fundamentalmente en los tipos arquitectónicos, como los templos o palacios, además los monumentos antiguos que terminaron siendo empleados para tal propósito.

Sin embargo, un pequeño palacio puede constituir un foco visual secundario, o por el contrario, una torre puede ser utilizada como remate del eje principal de una ciudad. Pero generalmente, la obra arquitectónica se dedico a los grandes remates mientras que la estatuaria se empleo para focos intermedios dentro del universo de los escenarios urbanos.

Un complejo arquitectónico a gran distancia, puede ser un foco terminal de una prolongada perspectiva, pero al interior de este mismo complejo, se encuentra un orden interno con elementos como los obeliscos y pórticos que a su vez definen otros puntos de atracción al interior de uno mayor. Además una torre o una cúpula adosados o montados a estructuras arquitectónicas fortalecen la función de foco visual, de centro de atracción pero a la gran distancia, cuyo alcance visual sobrepasa a los conjuntos proyectados para constituir un hito sobre el paisaje urbano y aún regional.

Fue en la Roma del siglo XVI, donde el obelisco pasó a jugar un rol clave en la conformación de un nuevo paisaje urbano. El perfil esbelto y vertical del obelisco se presta a la función de direccionalidad, dispuesto justamente en el punto terminal de los ejes lineales, además cumplía bien la función rotacional y de cohesión espacial de las plazas aun informes. Fue el propio Fontana quien coloco los antiguos obeliscos de la Roma imperial en los nuevos escenarios del papado, en la plaza de San Pedro en 1586, en la plaza del *Popolo*, en el atrio de la iglesia de Letrán, en el ábside de Santa María la Maggiore.¹⁸⁷ Los obeliscos si bien de origen egipcio, fueron coronados con símbolos cristianos, pasando a ser un símbolo a cielo abierto de la iglesia triunfante. *Ilustración 3.13.*

Entre los escenarios focalizados explícitamente por obeliscos, se cuentan, la plaza Navona de Roma, las tres fuentes dividen el espacio en cuatro zonas a escala humana pero la fuente central de Bernini con su obelisco marca el eje vertical que centraliza el movimiento horizontal del espacio. En la plaza de San Pedro el obelisco cumple la función de nudo donde se conectan todas las direcciones, una síntesis de concentración y de dirección longitudinal.¹⁸⁸ También el obelisco erigido frente a la iglesia de la *Trinidad de Monti* en la plaza de España, dispuesto sobre un volumen saliente al final de la

¹⁸⁴ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit...*, pp. 71 y 75.

¹⁸⁵ Benedetto Gravagnuolo, (1991). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960. Op, Cit...*, pp. 36-37.

¹⁸⁶ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op, Cit...*, p. 48.

¹⁸⁷ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op, cit...*, pp. 865-866.

¹⁸⁸ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op, Cit...*, pp. 25 y 30.

escalinata rococó, destaca el punto de encuentro de las direcciones urbanísticas.¹⁸⁹ Es decir, en varios casos, el obelisco también cumple el rol de hacer explícita la estructura compositiva del espacio urbano.

A decir de Kostof, la primera perspectiva urbana de Roma, es decir, una vía que poseía focos a valorar, la realizó Miguel Ángel en la *Strada Pia*. Donde el extremo interno de la vía fue rematado no con el recurso del obelisco sino con un grupo escultórico de caballos enfrentados, así se organizó una visual de entrada a la ciudad.¹⁹⁰ Pero en general, en Roma los inicios y conclusiones de los ejes urbanos fueron definidos con obeliscos que terminarían definiendo las plazas de la ciudad.

En París, no se partió de ejes para estructurar la ciudad sino de plazas. Estas fueron concebidas como espacios de carácter cerrado y uniforme, centradas en la figura del Rey. Donde la estatua del monarca se coloca justo en el nudo biaxial de las plazas. Para Norberg-Schultz, este tipo de plaza tuvo su antecedente en la plaza romana del Campidoglio de Miguel Ángel.¹⁹¹

En San Petersburgo, como parte de la estructuración del conjunto central de la ciudad, se erigió en 1834 la columna de Alejandro frente al palacio de invierno, definiendo el eje axial de la plaza, que pronto sería rematado al otro extremo con el gran arco del palacio del Estado Mayor.¹⁹² También en la nueva capital de los Estados Unidos, a fines del XVIII, en la intersección de los dos ejes mayores de la ciudad, justo en un recodo del Potomac, se previó el sitio para la estatua ecuestre de Washington, empero a mediados del XIX, finalmente se realiza el monumento pero en forma de obelisco a una escala colosal, nunca antes empleada para un obelisco, al extremo de definir la silueta de la ciudad.

Entonces, los obeliscos y columnas, más que las fuentes y estatuas fueron empleados para hacer explícitos los nudos de ejes con un alcance visual a gran distancia, rol que cumplían muy bien por su forma esbelta.

En el influyente tratado de Alberti, se prescribió que la iglesia ideal debe erigirse sobre un terreno elevado, sin construcción alguna a su alrededor, por lo mismo dentro de una plaza y aislada de la vida cotidiana mediante un basamento, principio que proviene de la antigüedad clásica. Por su parte, Palladio subrayó que el ascenso al templo debe ser a través de una escalinata, por que inspira devoción y respeto, además los templos deben de ser sólidos y perdurables, por que son los edificios dedicados a Dios omnipotente.¹⁹³ Estos principios serían observados por la tradición clasicista y no solo para los templos sino también para la nueva y gran tipología arquitectónica, las de los palacios, como nueva sede terrenal del poder divino.

La búsqueda de interacción del palacio romano con el entorno urbano, se inició en el Manierismo cuando Miguel Ángel introdujo un acento arquitectónico en el centro de la fachada en el Palacio Farnese. Luego en el Barroco, Della Porta organizó las ventanas más cercanas en el centro de la fachada frontal, así también en el palacio Serlupi (1585). En tanto que Richini en el Colegio Helvético (1627) desarrolló una forma cóncava en el cuerpo central y enmarcó el vano del ingreso mayor, generando un espacio de recepción exterior.¹⁹⁴

El centro enfatizado del edificio se distinguía además por el pórtico, con un frontón que indica el rango, la escalinata y la elevación sobre el nivel del suelo, mejora la distancia y da prestancia al edificio, y la plazuela frontal introduce un espacio escenográfico para contemplar la obra.¹⁹⁵

El empleo del pórtico en la arquitectura clasicista moderna se debe a Cortona, quien lo introdujo hábilmente en *S. María della Pace*, como un componente sobresaliente de la fachada e instalado sobre la plaza frontal del edificio. Este es un motivo muy plástico y de alto contraste cromático, entre los elementos bajo penumbra respecto a los iluminados, además un espacio de transición entre el interior y el exterior de la edificación.¹⁹⁶

El impulso de la arquitectura Barroca francesa provino de la monarquía absoluta considerada así por derecho divino, lo que dio como resultado un nuevo tipo de arquitectura estatal, donde el principal tipo

¹⁸⁹ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó*. Op, Cit..., p. 17.

¹⁹⁰ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura*. Op, cit..., p. 861.

¹⁹¹ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca*. Op, Cit..., p. 37.

¹⁹² Vieri Quillici, (1976). *Ciudad Rusa y Ciudad Soviética*, Op, Cit..., p. 100.

¹⁹³ Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995. pp. 17 y ss, 41.

¹⁹⁴ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca*. Op, Cit..., pp. 144-146.

¹⁹⁵ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje*, Op, Cit..., p. 133.

¹⁹⁶ Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. pp. 242-43.

de edificio fue el palacio, como foco de un espacio extendido infinitamente.¹⁹⁷ En Francia a inicios del XVI, fue Salomón de Brosse quien desarrolló la concepción de palacio clasicista, con su castillo de Blérancourt. Este es un bloque compacto y monumental, exento y simétrico, con un gran sentido de volumen y sencillez, es decir, en consonancia con los preceptos clasicistas.¹⁹⁸

El palacio como centro de un territorio contiguo y formalizado a su medida, es un principio estructural que se encuentra desde el jardín renacentista, luego en el jardín Barroco. Donde las composiciones de las terrazas y parterres se disponen a partir del palacio en relaciones y proporciones medidas, en concordancia a una línea de perspectiva, para que el palacio domine un territorio proyectado y su cúpula sea el foco explícito de la perspectiva.¹⁹⁹ Tradición que se observa desde el palacio y parque de Vaux le Vicomte, hasta la obra del Capitolio en Washington, donde la cúpula está en relación con la perspectiva del Mall. El palacio está situado justo para ser visible a la gran distancia, dentro de un paisaje complejo.

Así la fachada, para ser un plano que articula el edificio como nodo del tejido urbano, como función mediadora entre espacios interiores y exteriores. Entonces la fachada no es un elemento escénico sino un organismo urbanístico, por que define la espacialidad urbana.²⁰⁰ Por ejemplo, el primer proyecto de Bernini para el Louvre, poseía una fachada ondulante, de brazos cóncavos y volumen central saliente, que interactuaba con el espacio exterior y el interior, este es una interacción espacial por la yuxtaposición de volúmenes.²⁰¹ *Ilustración 3.14.*

Un hito en el desarrollo de la arquitectura barroca fue la obra de Pietro da Cortona, la villa del Pigneto de 1620, cuyos rasgos compositivos ejercerían influencia decisiva en importantes palacios. Poseía una dinámica silueta, las escalinatas en tramos con direcciones centrifugas, las formas curvas de los volúmenes de la edificación y las escalinatas y terrazas que avanzan y retroceden entre sí.²⁰² *Ilustración 3.15.*

Argan diferencia dos tipos de edificios por su relación con el entorno, aquellos que dominan el ambiente reduciéndolo a un fondo y los otros, los que se conectan al conjunto circundante, los primeros tienden a subordinar el paisaje urbano, los segundos a insertarse en él, como componentes de un solo sistema.²⁰³

En la nueva capital del imperio ruso, San Petersburgo fundada en 1703 por el propio Zar, desde el inicio se proyectó un gran foco para la ciudad imperial, el complejo del Almirantazgo, junto al río Neva, del cual partían tres ejes radiales, el primero de ellos, la Nevsky Prospekt, esta fue planeada en 1715 como la corredor vertebral de la ciudad, que concluía a los pies del Almirantazgo.²⁰⁴ No cabe duda que en la tradición clasicista, la nueva estructura urbana siempre valoró los monumentos, al constituirlos como focos de los grandes canales perspectivados.

Mientras las iglesias durante el Barroco, evolucionaron acentuando el eje longitudinal y el eje vertical, el primero transformó la fachada en entrada principal y el segundo acentuó la proporción vertical de los elementos. En ambos casos se buscaba relacionar este tipo de edificio con el medio urbano, uno como espacio del ambiente urbano, el otro como foco central del paisaje. Los Inválidos de París, con su plaza proyectada al frente y la esbeltez de su silueta, son un claro ejemplo de esta evolución.²⁰⁵ *Ilustración 3.16.*

En el siglo XVIII, la iglesia y el palacio siguen siendo los principales tipos arquitectónicos heredados del Barroco, pero en el contexto de la Ilustración, la arquitectura de la iglesia perdió el imperativo del movimiento y la cuestión de la centralidad se torna más importante, la iglesia se comienza a asemejar a una torre y se desliga de la interacción formal con el medio.²⁰⁶

Los conjuntos centrales de las grandes capitales, poseían a su vez una complejidad espacial interior, organizada a partir de un foco central. Una tradición que viene al menos desde el proyecto de Serlio

¹⁹⁷ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, pp. 181.

¹⁹⁸ Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia, Op. cit...*, p. 181.

¹⁹⁹ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, p. 330.

²⁰⁰ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700*, pp. 108 y 113.

²⁰¹ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, pp. 148-151.

²⁰² Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*, p. 232.

²⁰³ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700*, pp. 148-149.

²⁰⁴ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op. Cit...*, p. 22-24.

²⁰⁵ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 141.

²⁰⁶ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op. Cit...*, pp. 161-162.

para la renovación del Louvre, que luego fue tomado como patrón para estructurar los complejos de castillos en Francia, como *Charleval* iniciado en 1570. En efecto, este castillo no solo posee un amplio patio interior rodeado de soportales, sino en su frente se proyectó un amplio patio franqueado por dos alas menores, que a su vez contienen dos pares de patios, completando los cinco patios del castillo, quedando todo el conjunto con la forma de un cuadrado, con un foco central. ²⁰⁷ *Ilustración 2.17.*

La misma plaza de San Pedro con los enormes brazos que definen el atrio oval, y la apertura lineal de una vía que viene del castillo de *Sant Angelo*, constituye un complejo espacial delante de la fachada de la basílica. La gran cúpula anuncia a la gran distancia es el foco del conjunto y eje de esta gran composición axial, cuya ruta se evidencia luego en la secuencia que va de la puerta principal de la basílica y pasa por el obelisco de la plaza oval.

El propio Louvre, después de muchas décadas, logró finalmente constituir un solo complejo palaciego. A partir de las demoliciones del viejo castillo medieval y la incorporación de las construcciones y jardines de las Tullerías, el remozamiento de las cuatro fachadas y frentes aledaños, la prolongación del eje longitudinal del palacio para convertirlo en la gran perspectiva de los Campos Elíseos. Esta vía nace justamente de un claustro interior semiabierto del palacio, justo a los pies de un pabellón central convertido en el foco principal de todo el complejo lineal, que se extiende hasta los confines de la capital.

Como parte de la conversión de Turín en una capital, el viejo castillo al oriente de la ciudad fue retomado para constituir el gran y nuevo escenario central. El castillo quedó situado desde entonces como centro de una plaza regular, la plaza del *Castello*, rodeada de las operaciones de muros uniformes, solo abiertas donde nacían las importantes vías que estructuran a toda la capital ducal, hasta llegar a sus puertas. Luego se introduce en la plaza del *Castello* un nuevo palacio ducal, con un patio abierto hacia la plaza. ²⁰⁸ *Ilustración 2.44.*

En el siglo XVIII, dos nuevos conjuntos centrales se realizan para dos importantes capitales europeas. Estos poseen una estructura espacial compleja y a partir de un foco central, que generalmente eran una iglesia y sobre todo un palacio real. Es el caso de la plaza de *Amalienborg* en Copenhague de 1749, como núcleo del nuevo distrito norte de la ciudad, plaza que a su vez poseía como foco interno una inmensa iglesia. Este distrito es un enorme rectángulo dividido en cuatro secciones por dos ejes axiales dispuestos perpendicularmente, en la intersección se generó una plaza de forma octogonal, con cuatro palacios en sus flancos diagonales y una estatua real al centro. El extremo interior del eje transversal del distrito, se realizó con una enorme iglesia y su cúpula peraltada, que la hacía visible sobre el conjunto y a la gran distancia urbana. ²⁰⁹ *Ilustración 3.18.*

En 1752 fue proyectada la celebre plaza de Nancy, realizada para el lugar de contacto entre la trama medieval y el ensanche renacentista. Es una sucesión de tres espacios, la plaza real y rectangular de *Stanislas*, la amplia plaza de la *Carriere* y el hemiciclo delante del palacio de gobierno. Es un esquema de plaza real, un largo ante patio y un *court de honor* todos enlazados, donde un arco triunfal relaciona los dos espacios mayores. El eje longitudinal va de un extremo a otro, del ayuntamiento al palacio de gobierno. ²¹⁰ *Ilustración 3.19.*

El núcleo de San Petersburgo luego de las azarosas actuaciones urbanísticas del XVIII debía estructurarse dentro de un esquema espacial formal. Luego de la victoria sobre Napoleón, los edificios aislados del Almirantazgo, el palacio de Invierno, del Estado Mayor y la catedral de San Isaac se relacionan a través de la definición de cinco plazas. Estas confluyen entre sí, con puntos de vista diagonales y ejes directrices que tienen en el Almirantazgo, el foco del nuevo sistema central. ²¹¹ La arquitectura no es homogénea y las plazas no están estrictamente delimitadas, se abren unas a otras de forma distinta a los espacios seriados de Nancy o Bath. La columna del zar, es el foco de un eje entre el palacio de invierno y el palacio semi circular del Estado Mayor, y a la vez es el punto focal de un eje que viene de la plaza del Senado y llega frente al Almirantazgo. ²¹²

Como observamos, los focos principales no solo tendían a elevarse sobre el nivel del suelo, a situarse frentes a explanadas sino también se les sobreponían cúpulas, para destacarlos sobre un horizonte mas

²⁰⁷ Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia*, Op. cit..., pp. 149-50.

²⁰⁸ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca*. Op. Cit..., pp. 45-46.

²⁰⁹ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó*. Op. Cit..., p. 32.

²¹⁰ *Ibid...*, pp. 29-30.

²¹¹ Vieri Quillici, (1976). *Ciudad Rusa y Ciudad Soviética*, Op. Cit..., 96.

²¹² Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura*. Op. cit..., pp. 1018-1019.

amplio y señalas el punto de la centralidad. Pero veamos mas detenidamente este otro recurso formal del urbanismo clasicista.

La erección de un centro visual para el paisaje urbano florentino surge con la obra de la cúpula de la catedral, 1418-36 a manos de Filippo Brunelleschi, de ahí su configuración grandiosa, distinguible desde todos los rincones de la región. La cúpula se ve idéntica desde cualquier posición, con su forma regular y eje simétrico que va hacia el cielo, que la destaca del entorno natural, al que se impone como foco visual.²¹³ Brunelleschi dio así una nueva coherencia y unidad espacial al conjunto de la ciudad, y un punto de referencia desde el paisaje lejano de las colinas. La ciudad se revela gracias a la silueta de la cúpula, y devela un significado el territorio extenso que sujeta la ciudad.²¹⁴ *Ilustración 3.20.*

Esta solución de la catedral de Florencia, se empleo nuevamente al momento de concebir la mayor basílica de la cristiandad, por Donato Bramante a inicios del XVI para la basílica de San Pedro en el Vaticano, con una coronación de dimensiones gigantescas que dominara visualmente la ciudad y la región. La cúpula de San Pedro a diferencia de la catedral de Florencia, es un cuerpo mucho mas escultórico, ausente de policromía pero destacada por la fuerza de su expresión plástica, fue proyectada por Miguel Ángel y concluida en la década de 1580.²¹⁵ En el proyecto de Bramante para San Pedro se ideo un edificio centralizado, con un alzado dominado por entero por la cúpula, imagen que influyo sobre muchos arquitectos, al erigirse por muchas partes cúpulas elevadas sobre cruces griegas.²¹⁶

En la segunda mitad del XVI, en Roma la iglesia del *Gesu* paso a constituir el modelo de iglesia contrarreformista, con una nave única, un crucero corto y una impresionante cúpula. Este modelo fue realizado por las nuevas Ordenes religiosas para las nuevas iglesias congregacionales de los nuevos santos y la multitudinaria feligresía del catolicismo restaurado.²¹⁷

En la serie de cúpulas desarrolladas a partir de Miguel Ángel, Wittkower observa una progresiva reducción de tamaño y peso, un realce del tambor a costa de la bóveda, y una elegancia creciente de la silueta contra el cielo. Como en la cúpula de S. Agnese en la plaza Navona en Roma, que se confió a Borromini en 1653. Donde por primera vez la cúpula se localiza en la parte frontal del edificio, como parte dominante de la fachada.²¹⁸ Su acentuada verticalidad se contraponen a la horizontalidad de la plaza, la cúpula pasa a situarse ahora en el punto mas adecuado visualmente. Patrón que se volverá a emplear para el colegio de las Cuatro Naciones en París, iniciado en 1662, cuya cúpula frontal y apuntalada, explicita el eje transversal que nace del Louvre. *Ilustraciones 3.21 y 3.22.*

Para Argan el paisaje urbano del siglo XVII esta dominado por la cúpula, su forma no observa ninguna prescripción formal, esta mas en relación con la forma del edificio y del paisaje, así las cúpulas de la Salute de Venecia tienen relación con las de la catedral de San Marcos, o la alta cúpula de Los Inválidos en París tiene relación con la esbeltez del edificio.²¹⁹

En varios casos, la inserción de las cúpulas en el paisaje urbano, observaba una escala y montaje apropiados a manera de entretejer los fragmentos del tejido urbano o dar una finalidad y unidad a la extensión urbana. Así las iglesias venecianas de Il Redentore, S. Giorgio Maggiore y luego de la Salute, son cupuladas y constituyen elementos visuales intermedios entre el paisaje urbano denso y la infinidad horizontal del mar.²²⁰

También en Londres, luego del famoso incendio de la capital en 1666, parte del plan de reconstrucción fue una nueva catedral, el arquitecto real Ch. Wren concibió y ejecutó la catedral de Sant Paul, 1675-1710 coronada por una cúpula cuya grandiosidad fue posible gracias a que cubre las tres naves y al novedoso recurso de una doble caparazón.²²¹ Esta cúpula fue capaz de delinear la silueta londinense. Dos siglos después, para la capital de los Estados Unidos, como parte de la monumentalización del Capitolio, se suplió la cúpula original también por una cúpula apuntalada de doble caparazón, capaz de introducir un gran foco visual para toda la ciudad y sus territorios aledaños.

Consideramos entonces, que la cúpula paso a ser el artificio, el recurso privilegiado para coronar los focos centrales de la urbanística clasicista, no solo dentro del dominio del conjunto central

²¹³ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, pp. 17-18.

²¹⁴ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, p. 81.

²¹⁵ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, p. 873.

²¹⁶ Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Op. Cit...*, pp. 47-8 y 53.

²¹⁷ *Ibid...*, 39-40.

²¹⁸ *Ibid...*, p. 217.

²¹⁹ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700.* pp. 50 y 55.

²²⁰ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, p. 829.

²²¹ *Ibid...*, p. 941.

formalizado, sino más allá, al modelar la silueta urbana. Donde la tendencia a apuntalar las cúpulas, de relocalizarlas como parte de la composición de las fachadas delanteras y la doble caparazón, obedecen a este principio compositivo de constituir un foco de varias escalas espaciales.

1.4. La Apertura Visual y la Estancia Cinética

Los accesos, las vías y los conjuntos secundarios y centrales del urbanismo clasicista, se caracterizan por constituir un complejo espacial, que está integrado básicamente por el acceso, el desplazamiento lineal y el foco terminal. Pero entre estos se interpone un cuarto tipo de espacio, para la contemplación de los focos y las vías, este es un plano escenográfico, abierto y de dimensiones guardadas generalmente en proporción al foco que valoriza. Es un espacio intermedio entre los corredores lineales o como antesala de los remanentes visuales, para apreciar hacia delante el foco y hacia atrás la perspectiva de la vía, una estancia para contemplar, nos referimos concretamente a la plaza, la explanada o la azotea, que es una apertura visual y una estancia cinética. La misma forma exenta e introvertida de muchos de los edificios clásicos modernos demandan del aislamiento, separarse del entorno urbano a través de planos escenográficos, o bien, conexiones formales expresas.

La plaza es un plano escenográfico exento generalmente con un foco en su interior, mientras que la explanada es un plano adosado o frontal a un foco, en tanto que la azotea es un plano interno dentro de un foco, un espacio libre internalizado dentro de un complejo, que a su vez valoriza algún detalle del foco. Es decir, el plano escenográfico es un espacio libre, ubicado intermedio entre la vía, como un ensanchamiento frontal para distinguir a un foco; puede aparecer este plano escenográfico aislado, adosado o incorporado a un complejo.

La plaza según sus dimensiones suele llamarse plazuela, plaza o explanada; así mismo la terraza puede llamarse atrio, terraza o plataforma, en tanto que la azotea puede en su expresión mínima denominarse como balcón.

Dentro del clasicismo moderno, el desarrollo de un plano escenográfico para las obras singulares proviene desde la villa italiana. Era este un patio delantero para labores y diversiones, a la vez un área para contemplar la villa desde lejos. Además una escalinata conecta este patio con el nivel de la edificación, con ello se subordinaba el patio y el jardín, a la vez otorga distinción a la residencia. Con las villas de *Frascati* se desarrolla un nuevo tipo de plano escenográfico, donde la residencia sobre juegos de terrazas forma parte de un tratamiento monumental.²²² En Francia los primeros castillos parisinos desarrollan la apertura al paisaje y el recinto de patio como remate de un eje lineal, como un gran paseo simétrico de entrada que concluye en un vestíbulo abierto.²²³

La delimitación de estos planos escenográficos, a veces era el contorno mismo de la ciudad consolidada, un plano mural expresamente diseñado, o bien, simplemente sin un límite definido con la sola excepción del plano mural del foco a valorizar o por medio de fosos, como el caso de la plaza de la Concordia en París.

La plaza de la Concordia se concluyó en 1765, forma parte del eje axial de las Tullerías, es una plataforma cuadrada delimitada por cuatro fosos, al costado norte se erigió un par de edificios gemelos que resaltan el eje transversal de la plaza, los otros tres frentes de la plaza corresponden al campo abierto del Sena, los Campos Eliseos y el jardín de las Tullerías. Así la plaza era un espacio intermedio entre la naturaleza silvestre y el paisaje formalizado de la ciudad.²²⁴ *Ilustración 3.23.*

En el otro extremo de los campos Eliseos, justo en la cima de una colina natural, se introdujo una plaza pero de tipo circular, como una intersección de vías radiales conocida como *rond-point*. Este era un trazado octogonal que databa de Luis XIV que fue reemplazado por un trazado circular, al que se sobrepuso a inicios del XVIII el gran Arco del Triunfo. En 1857 se amplió la plaza como una estrella de doce puntos, a la que en 1867-73 el arquitecto alemán Hittorf construyó doce edificios en los tramos del contorno de la plaza con fachadas homogéneas, pero de dimensiones pequeñas respecto a la amplitud de

²²² Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op, Cit...*, pp. 121 y 133.

²²³ *Ibid...*, pp. 153 y 155.

²²⁴ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op, Cit...*, p. 29.

la plaza y del arco, finalmente el Perfecto Haussmann introdujo tres filas dobles de árboles para compensar ambas escalas.²²⁵ *Ilustración 3.24.*

Dentro de la adecuación del tejido urbano medieval a las composiciones del urbanismo clasicista se tendió a abrir espacios regularizados frente a los edificios foco. Para la iglesia de *Santa María della Pace*, Cortona ideó la apertura de una pequeña plaza frontal, prologando el eje y la simetría del templo en el nuevo espacio abierto y desarrollando una compenetración de volúmenes y muros, que ha sido muy valorada. En general el rol escénico otorgado a la arquitectura en el paisaje urbano por el Barroco, tendió a idear formas para conectar el edificio con el entorno. Generalmente se buscó un juego de volúmenes y la apertura de espacios públicos para otorgar una prestancia a los nuevos focos edilicios. En el caso de *Sant'Andrea* en Roma, Bernini desarrolló una fachada cóncava y con dos brazos cortos que generan una atención individual al templo, en tanto que en la plaza del *Popolo*, los templos gemelos de Rinaldi actúan como centinelas de ingreso a la ciudad.²²⁶ *Ilustración 3.25.*

Las celebres plazas reales de París fueron toda una innovación de tipología urbana, que deriva de los claustros palaciegos, solo que convertidos en espacios públicos y, donde permaneció invariante la regularidad espacial y la homogeneidad mural; a pesar de que en realidad escondían una agrupación de inmuebles. Esta arquitectura de motivos en serie solo alteraba su ritmo uniforme con la excepción de resaltar los ejes axiales del conjunto y los pabellones para coronar los accesos de la plaza, además el eje mayor de simetría al alcanzar el punto central de la composición se le superponía una estatua ecuestre del Rey. *Ilustración 3.26.*

En París, un nudo de arterias al norte del Louvre fue también resuelto dentro de la idea de una plaza real pero de diferente manera, Mansart desarrolló un espacio de tipo circular, siempre con muros homogéneos e introduciendo como foco central del espacio abierto una estatua ecuestre del monarca francés. Dicha plaza circular enlazaba directamente con una importante vía hacia el Louvre, constituyendo una especie de antesala de la ciudadela real. *Ilustración 3.27.*

La plaza de San Pedro en realidad es un complejo de tres plazas articuladas linealmente, idea que luego se realizaría en otros términos para la entrada de Versalles, mientras que en el complejo de cinco plazas del núcleo de San Petersburgo las plazas no tienen una clara definición y se relacionan por perspectivas lineales y oblicuas. Tanto los complejos de plazas de ingreso al Vaticano como al núcleo de San Petersburgo tienen en común el hecho de introducir unidad formal a un conjunto de varias edificaciones previas y autonómicas. Este tipo de experiencia se conoció mucho antes en la estructuración de la Plaza de San Marcos en Venecia, realizada por Sansovino a partir de 1537, donde los espacios frontales de la basílica y al palacio Ducal se ampliaron y regularizaron en plazas escenográficas para enmarcar y exaltar a esos dos focos excepcionales del centro de la ciudad.²²⁷ *Ilustración 2.26.*

La plaza de San Pedro en Roma, diseñada por Bernini en 1657, consta de una antepiazza, una plaza mayor como gran ovalo y una plaza trapezoidal menor; esta es conocida como plaza *retta*. La antepiazza funciona como una entrada profunda al complejo, la plaza oval definida por dos gigantescos brazos de columnatas exentas, y la plaza *retta* que conecta el ovalo con la fachada de la gran basílica. Entre la antepiazza y la plaza oval, Bernini proyectó un tercer brazo, que hubiese funcionado como entrada monumental.

El espacio ceremonial de acceso al palacio de Versalles, fue a diferencia de San Pedro desarrollado en un sitio limpio. Son una serie de plazas progresivamente más pequeñas conforme se acercan a la fachada del palacio; recurso que previamente Le Vau había experimentado para el acceso de Vaux le Vicomte. La secuencia jerárquica de espacios de ingreso a Versalles, esta formada por la plaza de Armas, el patio de Ministros, el patio real y el patio de Mármol. Por esta secuencia se conseguía la deformación de la perspectiva, el espacio parece más profundo y el palacio más grande. La escala decreciente de las plazas se va integrando a la escala misma del palacio.²²⁸ *Ilustración 2.17 y 3.28.*

El conjunto central de la ciudad de San Petersburgo constituía un plano de fachadas sobre la rivera del Neva, pero era una serie de obras monumentales sin mayor relación que requerían ser estructuradas dentro de un conjunto espacial, como núcleo mayor de la ciudad, para lo cual se ideó la

²²⁵ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, pp. 230 y 236.

²²⁶ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, 898-901.

²²⁷ *Ibid...*, 821 y 825-26.

²²⁸ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, pp. 207 y 215.

introducción de cinco plazas interrelacionadas a partir de la utilización visual de las estructuras exentas. Al Almirantazgo correspondieron tres plazas para cada uno de sus frentes, dos plazas para el Palacio de Invierno una frontal y la otra al costado, las plazas se abren unas o otras, relacionadas por un eje longitudinal que parte de la columna triunfal del Zar.²²⁹

En el palacio de Versalles, reconstruido por Le Vau en 1669 por encargo de Luis XIV, en la fachada que da al jardín, el bloque central está ligeramente retraído para dar espacio a una azotea a lo italiano. Esto es considerado una influencia de Bernini proveniente del proyecto para el Louvre.²³⁰ El empleo de las terrazas y azoteas llegó a una composición espacial compleja para el proyecto de palacio de Schönbrunn elaborado por Fischer von Erlach para el emperador José I. Este complejo palaciego a diferencia de los anteriores de su tipo, se asentaría sobre una suave colina. Posee un eje de simetría no del todo explícito, parte de una puerta monumental que da a un patio de honor de forma elíptica, en orden ascendente una serie de grandes terrazas sobrepuestas entrantes y salientes, que conducen a una exedra terminal con un palacio extenso en la cumbre.²³¹ *Ilustraciones 3.29 y 3.30.*

Vemos entonces, como los conjuntos de acceso, vías y focos del urbanismo clasicista, intercalaban los planos escenográficos, para abrir los espacios y enmarcar a los grandes recintos intermedios o terminales de las composiciones urbanísticas. Este mismo esquema espacial se reproduce al interior de las grandes centralidades o núcleos de las grandes capitales, solo que en forma condensada y por ello más formalizada.

1.5. Los Tipos Generatrices de Tramas y los Perfiles Urbanísticos

El influyente tratadista Alberti argumentaba en su obra, que la implantación de palacios e iglesias debía ser sobre los sitios prominentes para ennoblecer la ciudad y que las calles importantes fueran los ejes de acceso a los sitios públicos, ello para contrapesar la red sinuosa de calles heredadas del medioevo.²³² Este espíritu de regularidad, como forma de expresión de una racionalidad, era entendida jerárquicamente por los tratadistas clasicistas. Recordemos también que la regularidad centrípeta, el espacio de direccionalidad centralizada fue el ideal de espacio universal del Renacimiento.

El esquema de organización espacial ideado para la ciudad-capital europea, en contraste a la ciudad medieval, era una red de vías y nudos de edificios representativos, como centros de la vida pública. Fue en Roma donde se realizó la primera transformación urbanística de acuerdo al ideal clasicista moderno, la nueva red viaria relacionó entre sí las viejas basílicas de peregrinación con las rutas provenientes del exterior. Paralelo a la introducción de una nueva trama viaria el resto del tejido urbano tiende a regularizarse para resaltar de mejor forma a los acentos de los núcleos representativos.²³³

Pero entre los centros, uno es el dominante y fueron comunicados entre sí por canales que se iban haciendo perspectivados. Se introdujo una estructura de centralización jerárquica.²³⁴ Para algunos de estos centros se idearon esquemas espaciales elaborados, como el tridente de la Plaza del Popolo en Roma y del Almirantazgo en San Petersburgo, la estrella entorno a Santa María Maggiore en Roma y la l'Etoile en París. Los nuevos nudos también ordenaban el tejido urbano a su derredor y elevaban el rango de todo el sector urbano. *Ilustración 2.34.*

Para Wittkower, las ideas urbanísticas que dominaron el XVII, se comenzaron a vislumbrar en Roma con el pontificado de Sixto V, al que califica de una gran visión. Fueron las largas avenidas rectilíneas con plazas estelares, con fuentes y obeliscos como enfoque de grandes panoramas. Este impulso provino de la contrarreforma y la política papal de conversión de Roma en la ciudad de la cristiandad.²³⁵

²²⁹ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, pp. 1018-1019.

²³⁰ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 171.

²³¹ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op. Cit...*, p. 10.

²³² Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, pp. 708-709

²³³ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700.* pp. 34-36.

²³⁴ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, pp. 10-12.

²³⁵ Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Op. Cit...*, pp. 25-26.

Si bien, el esquema espacial introducido en Roma no es un conjunto sistemático de tipo geométrico, ya que la localización de los nudos monumentales provenían de circunstancias azarosas, sí logro la integración y continuidad espaciales, que brindó el carácter general de una imagen urbana ordenada.²³⁶ Este nueva estructura fue como un estrato sobrepuesto al medieval, pero que no se hizo de una vez por todas con fijeza monumental, fue un proceso de larga duración con fragmentos que luego se expanden, que se culminan luego de interrupciones y reanudaciones de ordenación del territorio cultural.²³⁷

A diferencia de Roma, en París no se partió de nudos monumentales ya existentes, por el contrario las plazas reales se hicieron en sitios abiertos, en la densidad constructiva o fragmentos suburbanos vacíos para injertar actuaciones urbanísticas enteramente nuevas. De donde saldrían vías que entretreídas entre sí produjeron una estructura urbana muy sistemática. Así la plaza de Francia proyectada en 1610, poseía una composición de estrella a partir de una nueva puerta en la muralla, sus calles radiales estructuraban todo un sector urbano. Una experiencia urbanística que luego sería observada para estructurar grandes regiones del tejido urbano parisino.²³⁸ También el eje axial de las Tullerías, se prolongo mas allá de las murallas sobre el campo abierto, que luego al formalizarse se convertiría en los Campos Eliseos, cuyo nudos episódicos en forma de estrella estructurarían todo el nuevo y principal sector de desarrollo urbano del París moderno.

El carácter sistemático de la estructura urbana de París se logro justamente por la introducción de nudos espaciales, la apertura de recorridos lineales y distritos regularizados, donde los edificios no tienen la individualidad plásticas de Roma, sino están subordinados al esquema general. El proyecto de Patte para París de 1765, es justamente una continuación de las ideas urbanísticas barrocas de ejes y *rond-points*, aunque la arquitectura a rotó con la homogeneidad, al introducir la variedad poliforma.²³⁹ *Ilustración 3.31.*

Para la reestructuración y ensanches de Turín, un proceso que alcanzó los dos siglos, se inició con la conversión del viejo castillo como foco monumental y los sucesivos ensanches de la trama ortogonal contenían un nudo central definido, conectado directamente a las puertas de la ciudad y el otro sentido hacia la plaza del *Castello*. Esto nos hace ver, como a lo largo de muchas décadas se mantenía firme la concreción de un patrón de foco central y de varios secundarios, de donde partían vías de articulación interna que enlazan con las vías externas, para crear toda una estructura ordenada y jerarquizada de morfología urbana.

La articulación del espacio fue un problema fundamental para el urbanismo clasicista, pero ante la imposibilidad de reestructurar la totalidad del paisaje urbano heredado, los esfuerzos se concentraron en introducir una nueva estructura morfológica capaz de dar sentido y orden a los espacios centrales y subordinando a los espacios urbanos preexistentes.

Para Jean Castex, la ciudad clasicista ya no esta regida por la geometría simple que contiene en sí todas las relaciones como la concebían los tratadistas renacentistas, sino por una geometría progresiva de montaje regulado de sus fragmentos, que se abre al territorio circundante pero donde las innovaciones de trazas y edificaciones conllevarían efectos segregacionistas. Este nuevo ideal de ciudad clásica emerge en Francia a lo largo del XVII, a partir de las ciudades nuevas de Charleville todavía de clara influencia renacentista, Richeleu y el barrio Mazzarino de Aix y la ciudad nueva de Versalles, esta ultima un claro ejemplo de las nuevas tendencias.²⁴⁰ *Ilustración 2.45.*

Los efectos segregacionistas de un plano ordenado, regularizado y jerarquizado quedan evidentes en la ciudad de Richelieu proyectada por Lemercier, el plano esta dividido en regiones de acuerdo a las clases sociales, así a los costados del eje axial habita la burguesía en una edificación homogénea, el resto de la población en la periferia en un trazado estrecho y de edificaciones improvisadas, mientras que el centro de la ciudad se encuentra fuera de la ciudad misma, es el palacio parque.²⁴¹ *Ilustraciones 3.32. y 3.33.*

El ensamble de un gran foco urbano, el palacio con los principales ejes en un plano urbano proyectado en su totalidad, fue introducido por Le Notre en la ciudad nueva de Versalles, a través de un gran tridente cuyos ejes radiales confluyen en la plaza-vestíbulo del palacio real. Al igual que la

²³⁶ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, 32.

²³⁷ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, pp. 185-187.

²³⁸ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 33.

²³⁹ Benedetto Gravagnuolo, (1991). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960. Op. Cit...*, 19-21.

²⁴⁰ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, p. 335.

²⁴¹ *Ibid...*, pp. 338-340.

estructuración espacial del parque de Versalles, por diagonales que se interceptan y los conjunto radiales, fueron observados para los esquemas espaciales de muchas capitales europeas modernas.²⁴²

Otros proyectos de nuevas ciudades por entero, dejan ver en términos muy explícitos las características de la estructura morfológica clasicista, tales son los casos del proyecto del nuevo centro de Londres, las ciudades nuevas de Karlsruhe y de Norteamérica en particular el caso de Washington. Pero veámoslas.

El proyecto no realizado para el nuevo Londres de Ch. Wren, luego del devastador incendio de 1666, era un sistema espacial de calles radiales que tienen como foco una serie de plazas, correspondiendo la mayor al edificio de la bolsa; un signo de los nuevos tiempos. El proyecto para la ciudad de Karlsruhe data de 1739, se estructura a partir de un único foco central, que correspondía a la plaza-torres del palacio, de donde partían una serie de 32 calles radiales de extensión infinita, es decir, un plano en forma de gran estrella, un cuarto de este esquema radial correspondía al área urbana, el resto a un parque. *Ilustración 3.34.*

El trazado urbanístico barroco se introdujo en anglo-América a fines del siglo XVII, para la nueva capital de Virginia, la ciudad de Williamsburg y de Maryland, la ciudad de Annapolis, ambas composiciones atribuidas a Francis Nicholson. En el primer caso el sistema espacial es un eje mayor interceptado a medio recorrido por otro eje transversal y menor, el eje mayor inicia con la universidad y termina a los pies del capitolio, el punto de intersección es un espacio abierto para el mercado y el remate principal del eje menor corresponde a la casa del gobernador. En el caso de Annapolis, el esquema espacial consta de dos grandes círculos con calles radiales de forma diagonal. Aunque estos esquemas urbanísticos eran muy excepcionales en un contexto donde prevaleció la simpleza del damero tradicional.²⁴³ *Ilustraciones 3.35 y 3.36.*

En el momento de decidir sobre el esquema espacial de la nueva capital de los Estados Unidos a finales del XVIII, el proyecto presentado por Jefferson de una gran parrilla no obtuvo mayor recepción y se optó encomendar a un arquitecto francés L'Enfant el proyecto urbanístico, que fue aprobado y milagrosamente ejecutado durante más de un siglo de vicisitudes. Este poseía un esquema espacial de un damero poli nuclear, cuyos nodos estaban articulados por amplias diagonales, el área central de la ciudad poseía un tratamiento diferente y monumental, compuesto por dos grandes ejes perpendiculares, el mayor partía del capitolio y el menor de la casa presidencial, su punto de intersección era en la rivera del Potomac, donde se erigiría un monumento al líder independentista y primer presidente, G. Washington.

Los focos mayores de la urbanística clasicista, demostraban su posición prominentemente no solo por la centralidad y amplitud de sus espacios sino ante todo por la escala y presencia de sus obras y elementos, al punto de poder configurar la silueta urbana. Aquí estamos ante el manejo tridimensional del paisaje urbano. Para lo cual se aprovechaban las cimas naturales del sitio, la escala monumental y la sobre posición de elementos a las estructuras mayores como las torres y especialmente las cúpulas, o bien, normativas que proscribían la introducción de elementos que restaran preeminencia a las estructuras oficiales. Así se lograba una composición de acentos verticales, equidistantes y jerarquizados, por el alzamiento vertical de torres, cúpulas obeliscos que acompasadamente ornamentan y otorgan un nuevo significado a la silueta urbana.

²⁴² Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, pp. 954-955.

²⁴³ *Ibid...*, pp. 1073 y 1088.

Ilustraciones

Ilustración 3.1. Roma, planta de la plaza del Popolo de Rainaldi, detalle del mapa de Antonio Tempesta de 1593.

Ilustración 3.2. Roma, vista de la plaza del Popolo por Letarouilly.

Ilustración 3.3. París, proyecto de la plaza de Francia, de Claude de Chastillon, grabado de Poincart.

Ilustración 3.4. Turín, plaza de San Carlo, grabado de 1682.

Ilustración 3.5. Turín, vista y esquema de los Quartieri Militari.

Ilustración 3.6. París, proyección perpendicular del arco de carrusel y del arco del triunfo a lo largo de los Campos Eliseos.

Ilustración 3.7. Roma, la red de vías rectilíneas del siglo XVI.

Ilustración 3.8. Roma, la plaza de San Pedro, ordenación de Bernini, 1656-67. Detalle de la planta de Nolli, 1748.

Ilustración 3.9. París, los Campos Eliseos y el Arco del Triunfo.

Ilustración 3.10. San Peterburgo, esquema de la vía Nevsky Prospekt.

Ilustración 3.11. Roma, el tridente de la plaza del Popolo, según plano de Nolli.

Ilustración 3.12. San Petersburgo, el proyecto de plano de la comisión de obras de albañilería de 1776.

Ilustración 3.13. Roma, el obelisco de la plaza de San Pedro, fresco del Vaticano.

Ilustración 3.14. París, el Louvre de Bernini, primer proyecto.

Ilustración 3.15. Alrededores de Roma, villa del Pigneto, vista frontal y planta por P. L. Ghezzi, posterior a 1630.

Ilustración 3.16. París, iglesia de Los Inválidos, grabado de la época.

Ilustración 3.17. Charleval, planta del castillo, según plano según du Cerceau.

Ilustración 3.18. Copenhague, vista de la plaza de Amalienborg.

Ilustración 3.19. Nancy, conjunto central de tres plazas.

Ilustración 3.20. Florencia, vista de la ciudad a finales del siglo XV, grabado de C. Duchet.

Ilustración 3.21. Roma, sección y planta interior de la iglesia de San Agnese en la Plaza Navona.

Ilustración 3.22. París, vista del Colegio de las Cuatro Naciones, grabado de Pérelle.

Ilustración 3.23. París, proyecto para la Plaza de la Concordia, por Jacques-Ange Gabriel hacia 1755

Ilustración 3.24. París, plano de la Plaza de l'Étoile, por Jean Alphand.

Ilustración 3.25. Roma, planta de Santa María della Pace, Sant'Andrea al Quirinale y de Sta. María in Campitelli.

Ilustración 3.26. París, la plaza de los Vosgos, antigua plaza Royal, grabado de Pérelle.

Ilustración 3.27. París, la plaza de las Victorias, una estampa de la época.

Ilustración 3.28. Versalles, secuencia de planos visuales a lo largo de la entrada ceremonial en la nueva ciudad.

Ilustración 3.29. Versalles, planta del proyecto de Le Vau.

Ilustración 3.30. Viena, primer proyecto para el palacio de Schönbrunn.

Ilustración 3.31. París, plano propuesto por Patte, mediados del XVIII.

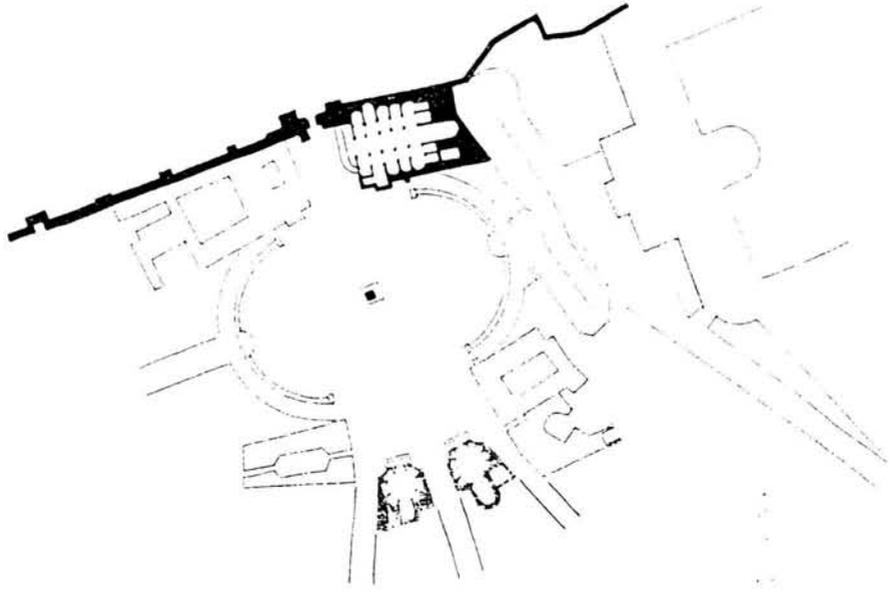
Ilustración 3.32. Richelieu, planta de la ciudad, del parque y el castillo en el siglo XVIII.

Ilustración 3.33. Richelieu, plano de la ciudad actual

Ilustración 3.34. Karlsruhe, plano de expansión.

Ilustración 3.35. Williamsbrug, planta de 1781-82.

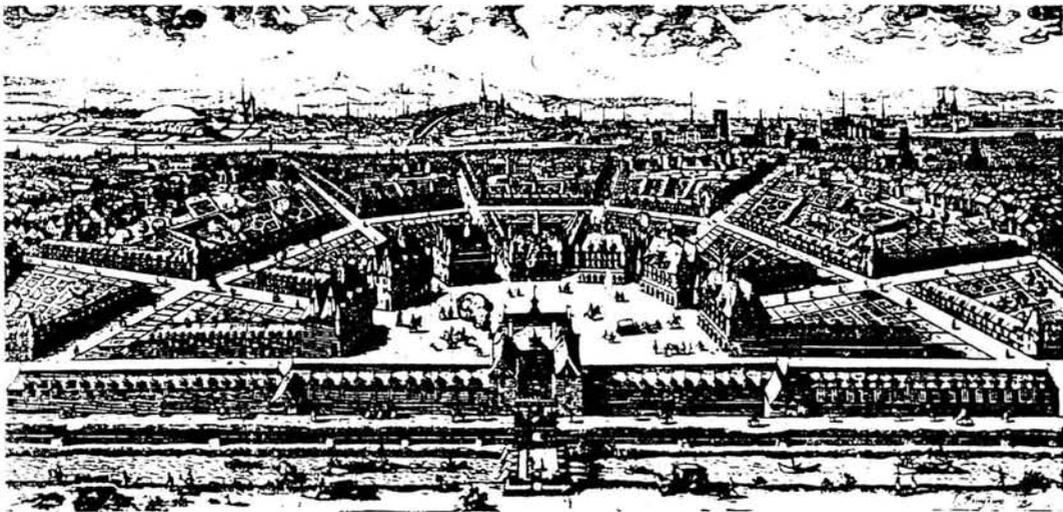
Ilustración 3.36. Annapolis, esquema de la planta.



3.1.



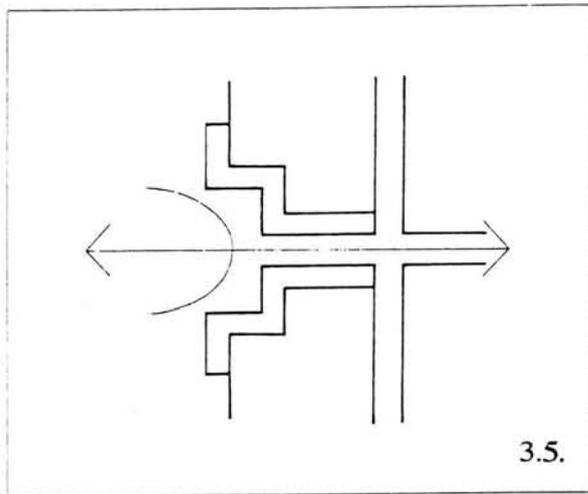
3.2.



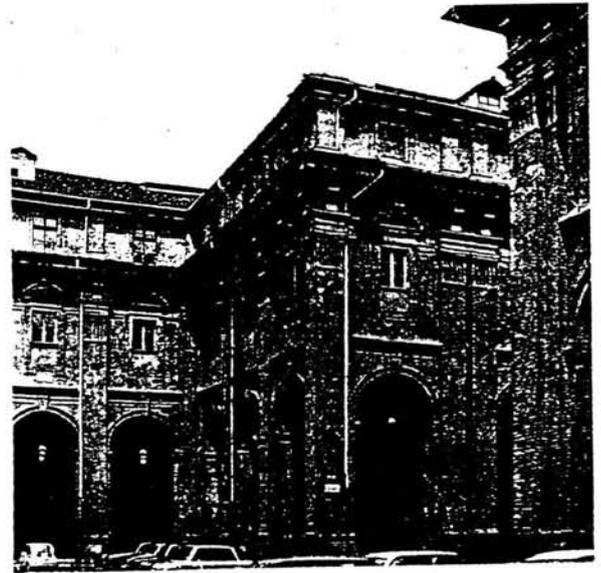
3.3.



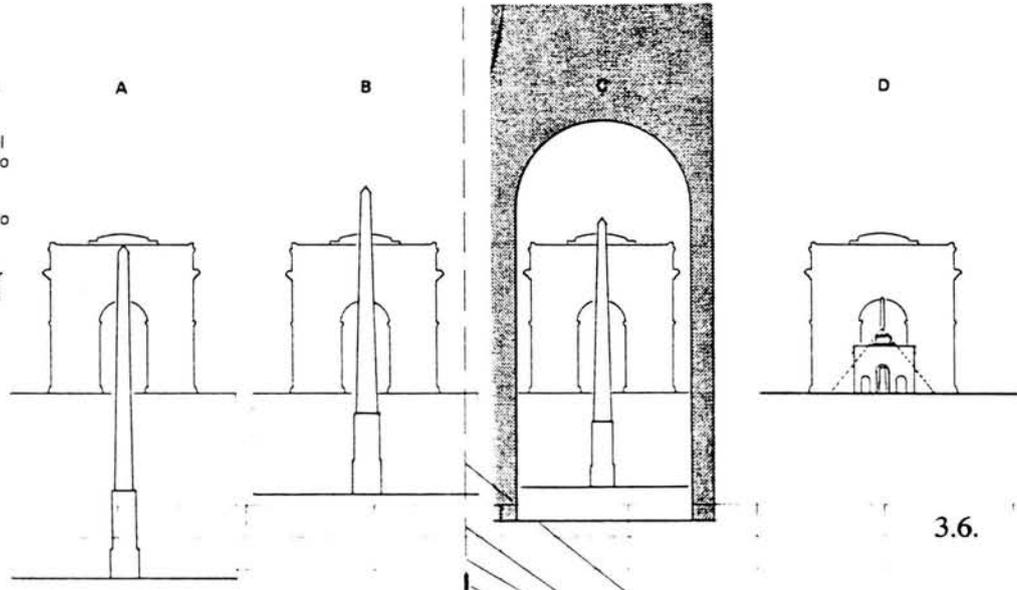
3.4.



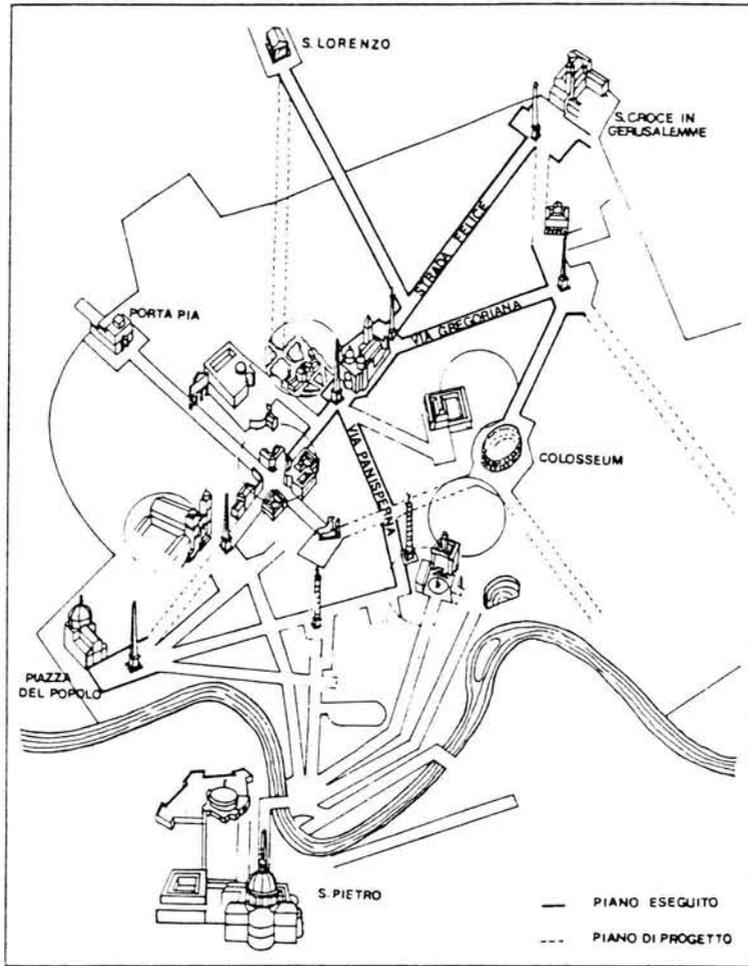
3.5.



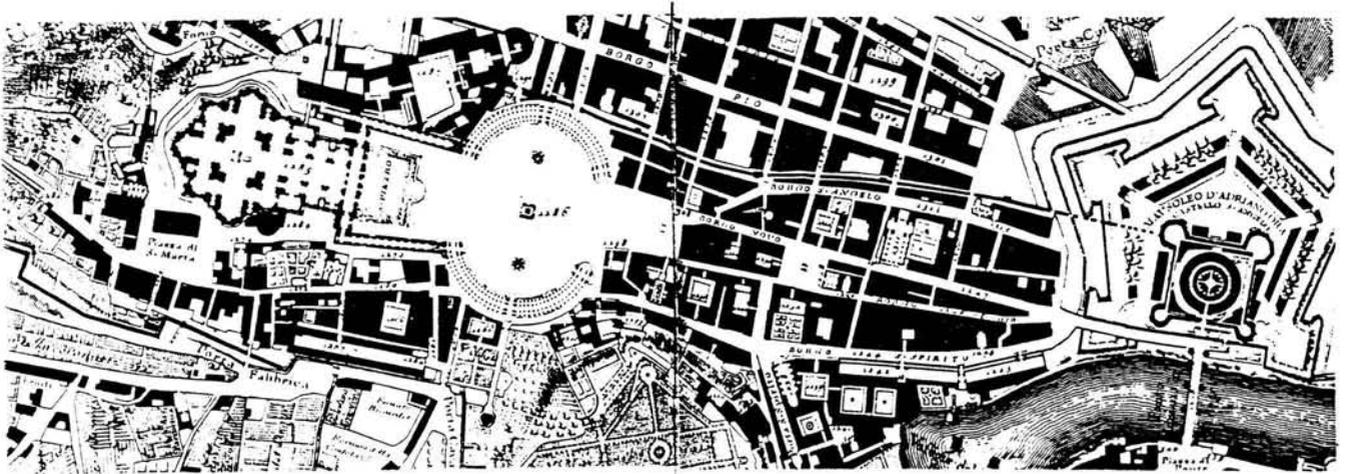
Los jardines de las Tullerías,
París. Relación perspectiva
proporcional desde el eje
entre el Arco de Carrusel, el
obelisco y el Arco de Triunfo
A. Desde el palacio de las
Tullerías
B. Desde el pórtico del Arco
de Carrusel
C. Desde el Louvre
D. Poyección perpendicular
de los dos arcos con sus
medidas absolutas



3.6.



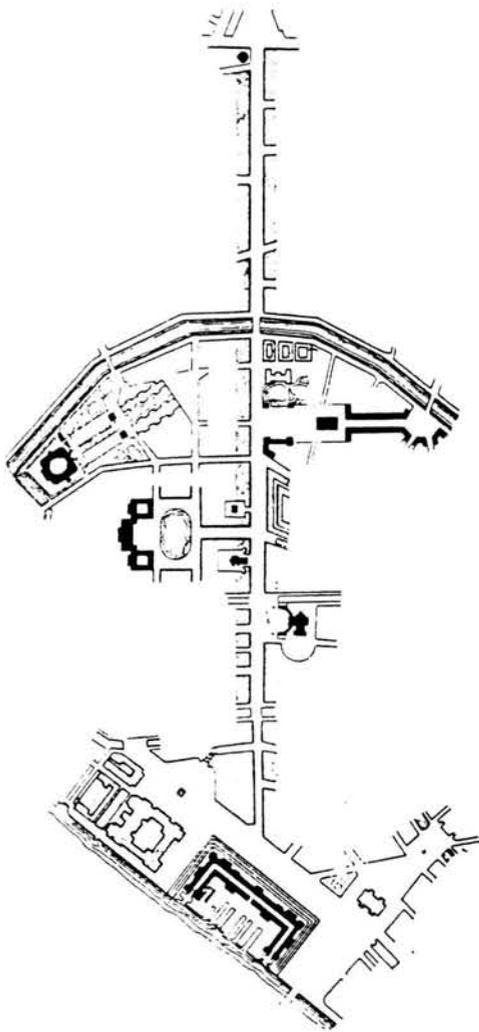
3.7.



3.8.



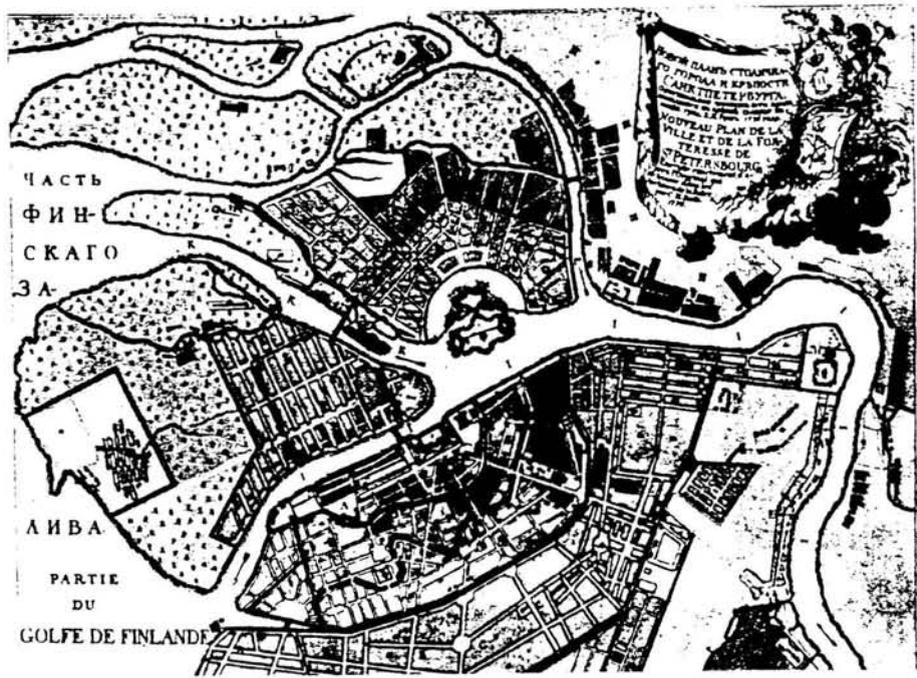
3.9.



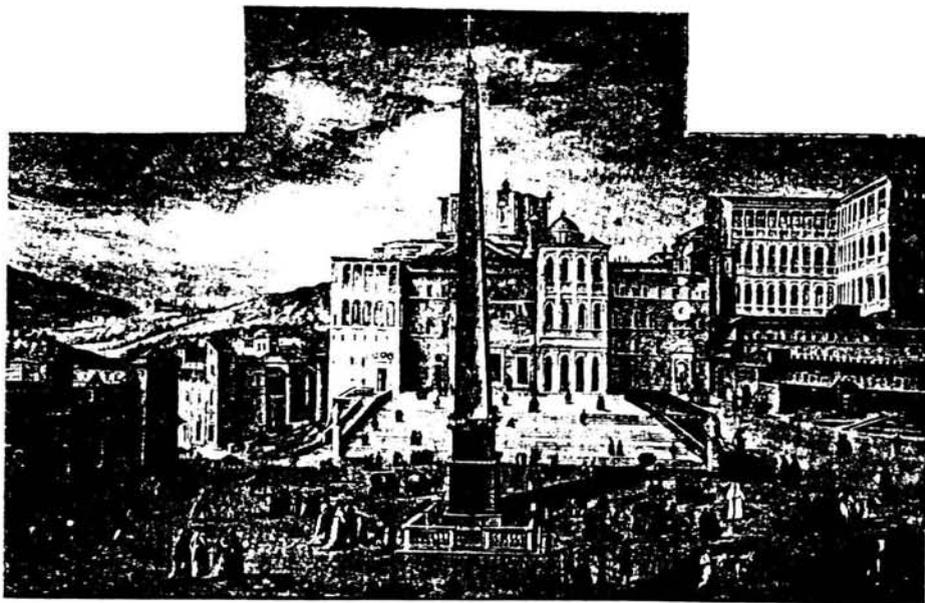
3.10.



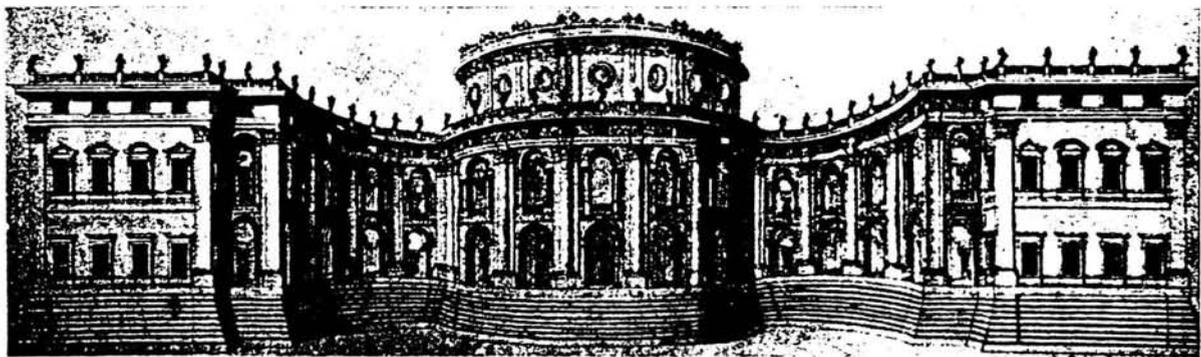
3.11.



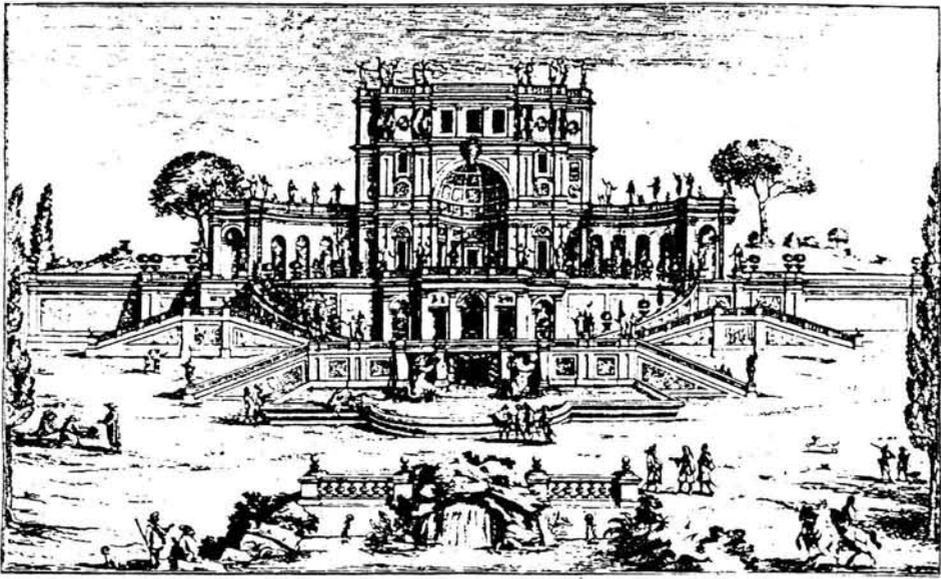
3.12.



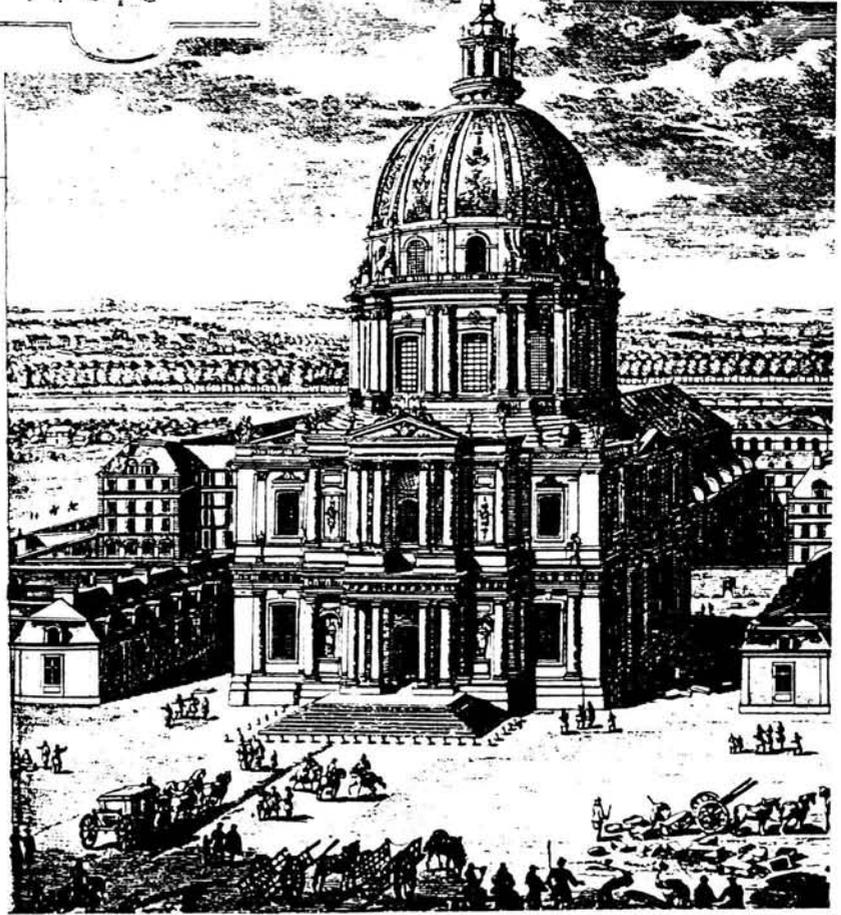
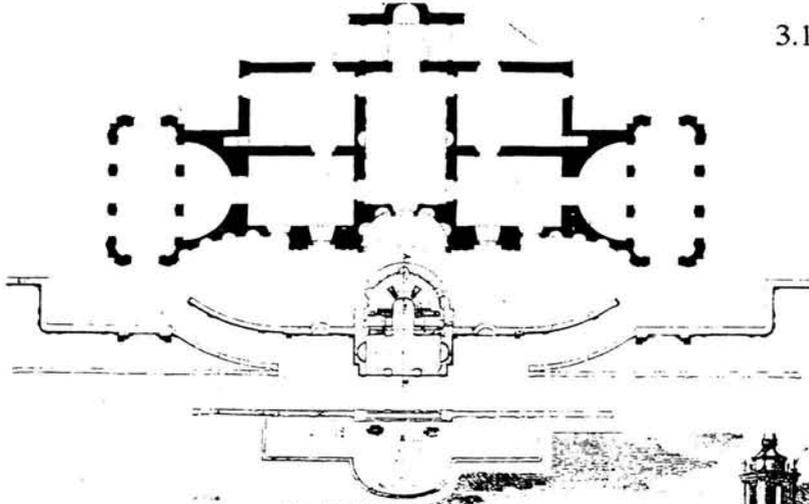
3.13.



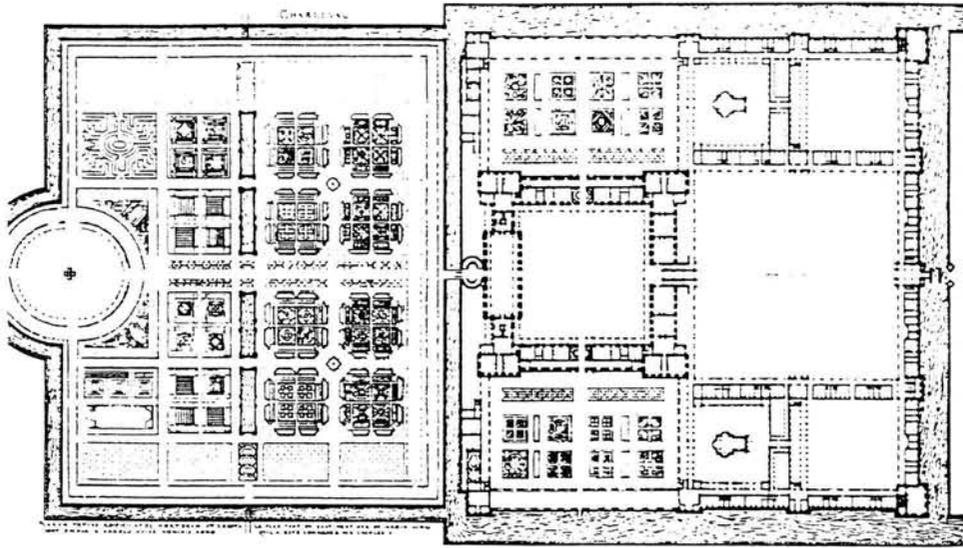
3.14.



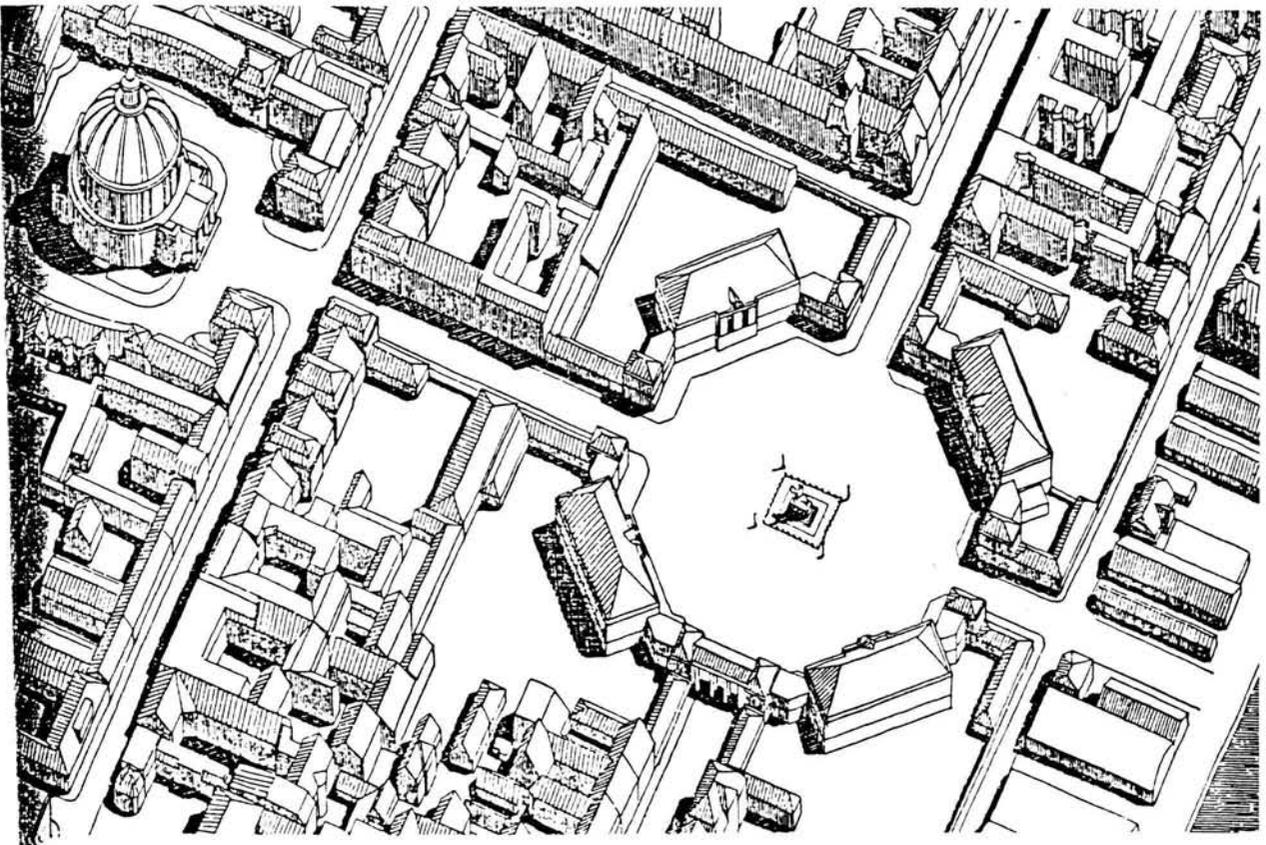
3.15.



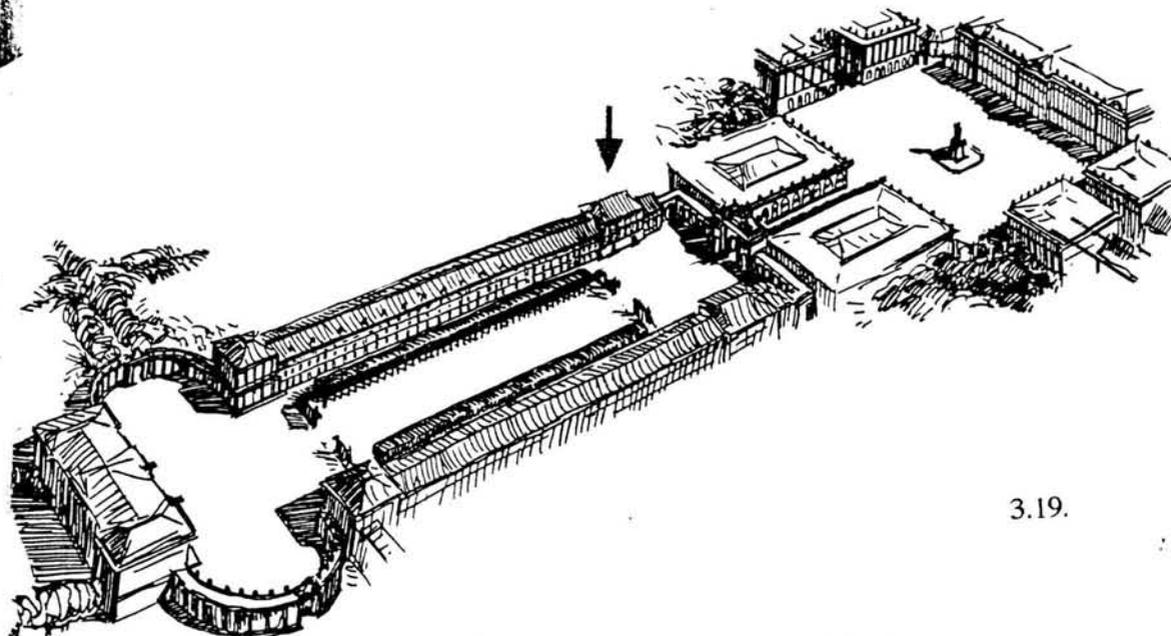
3.16.



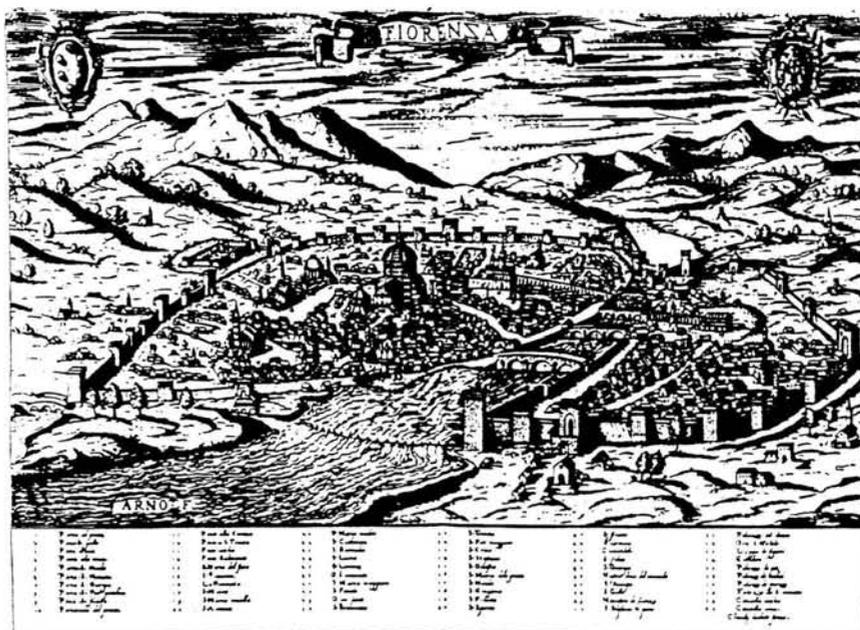
3.17.



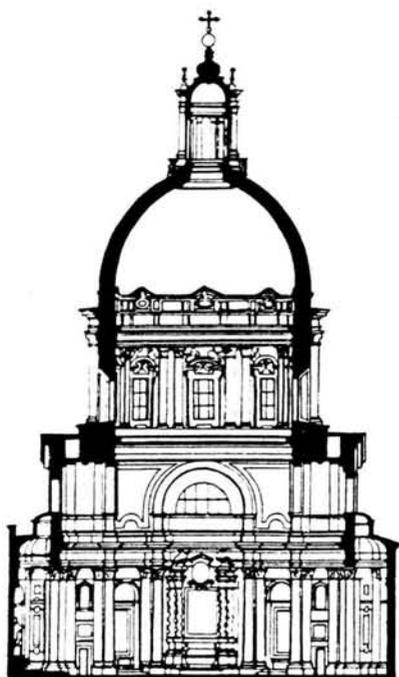
3.18.



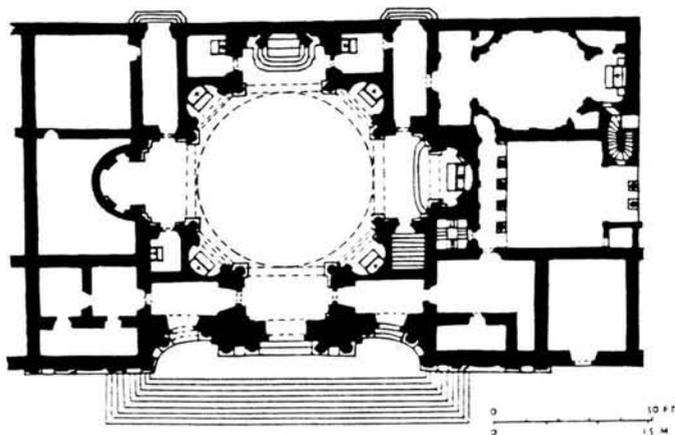
3.19.

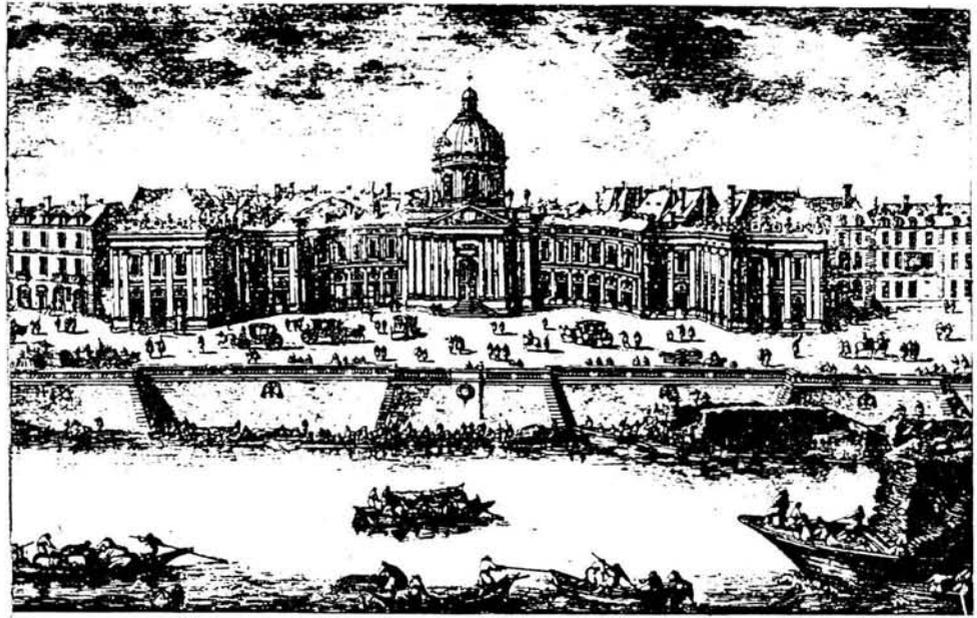


3.20.

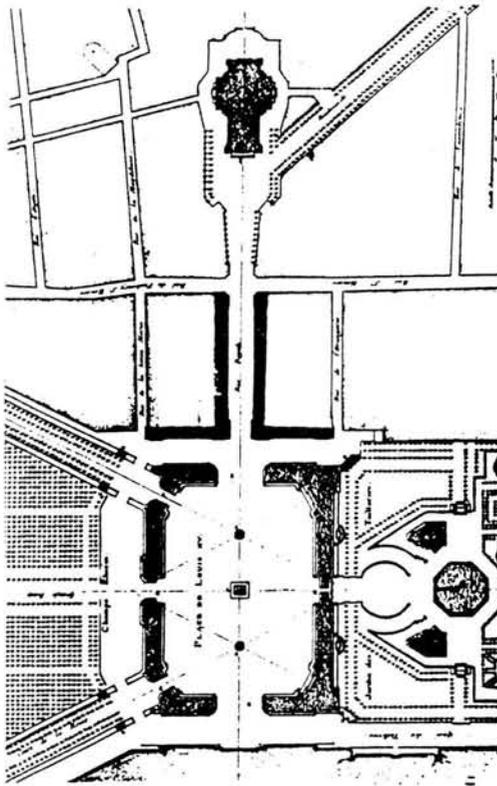


3.21.

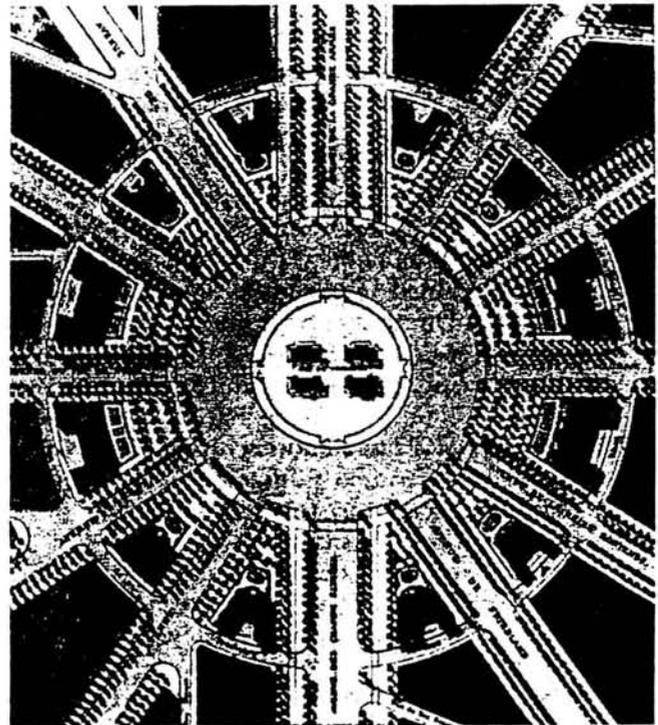




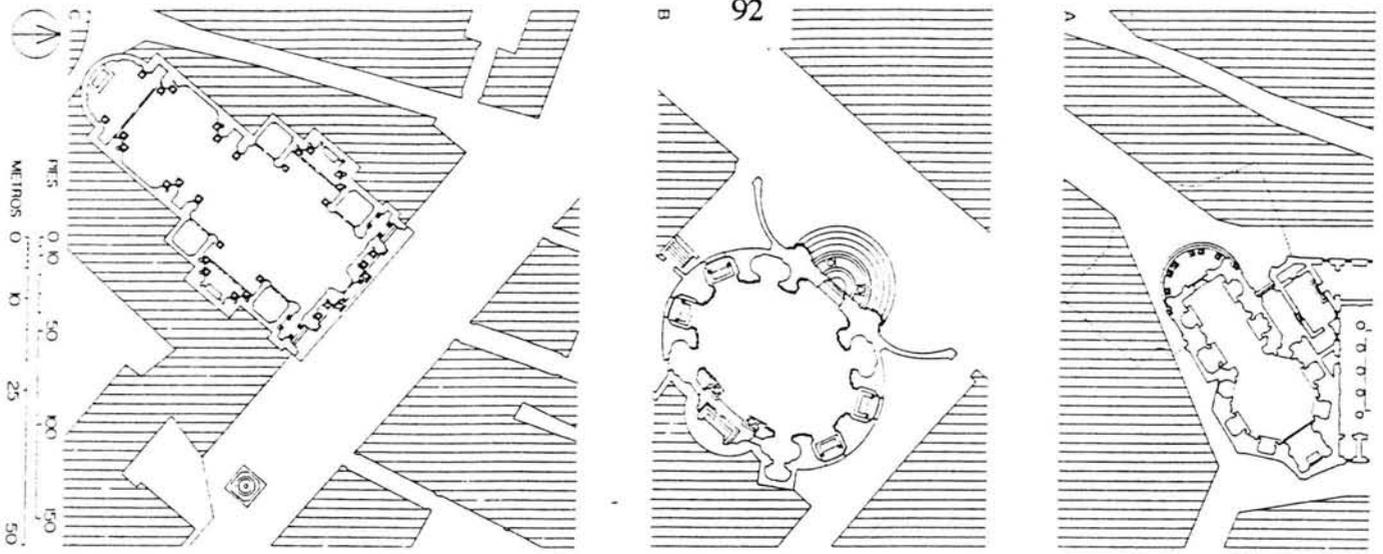
3.22.



3.23.



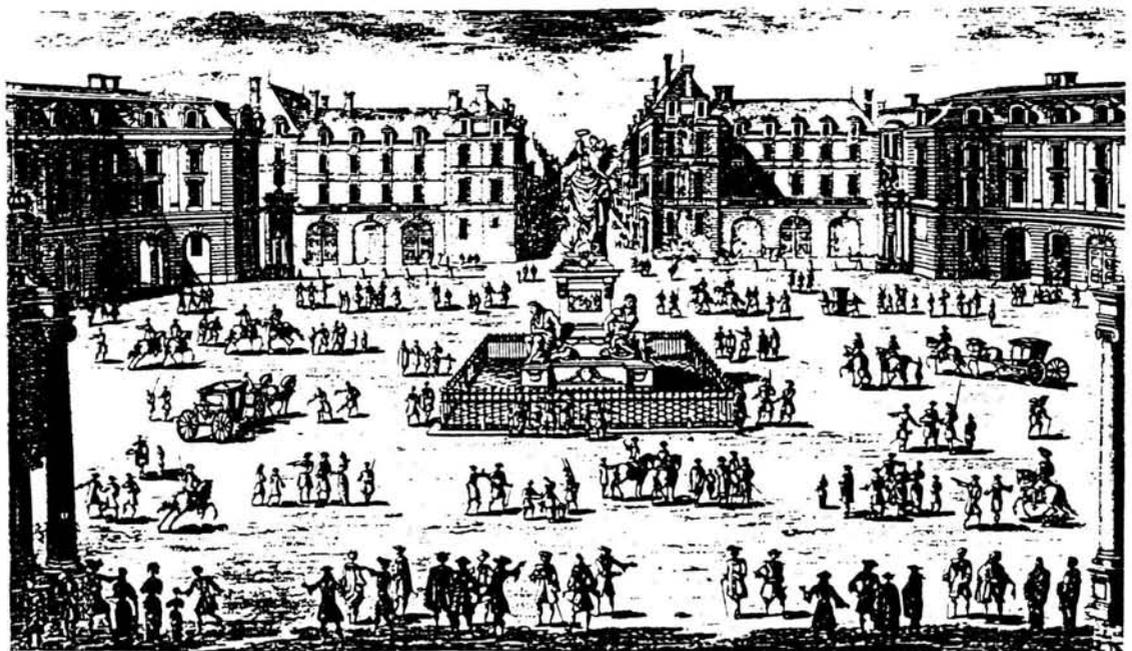
3.24.



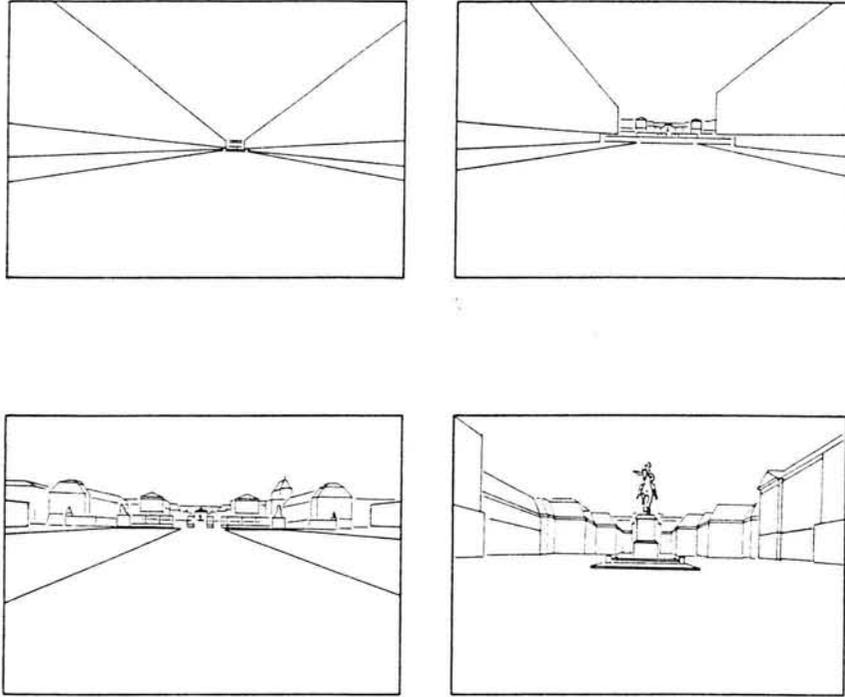
3.25.



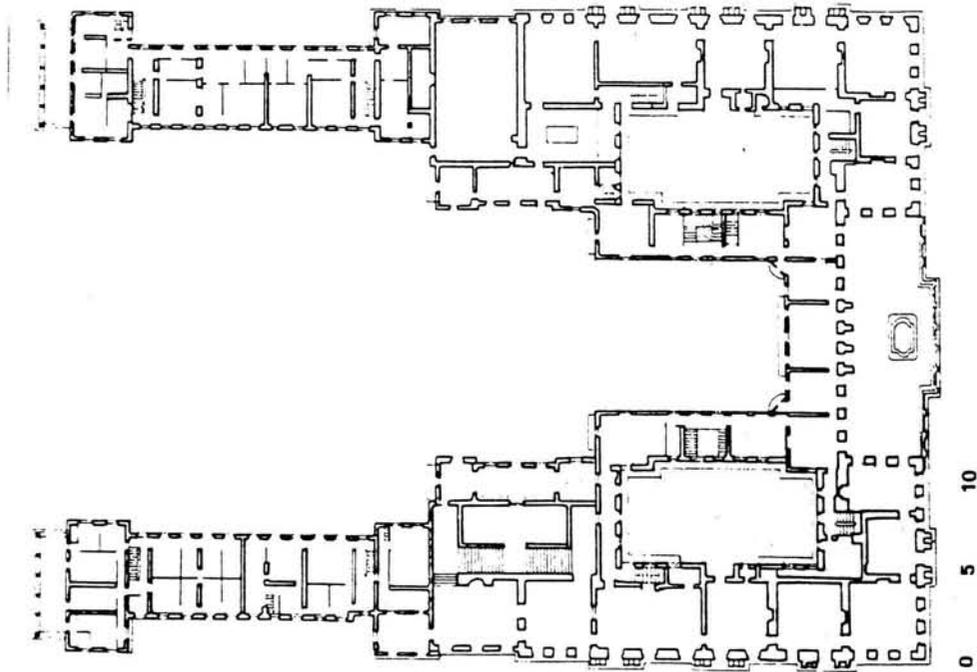
3.26.



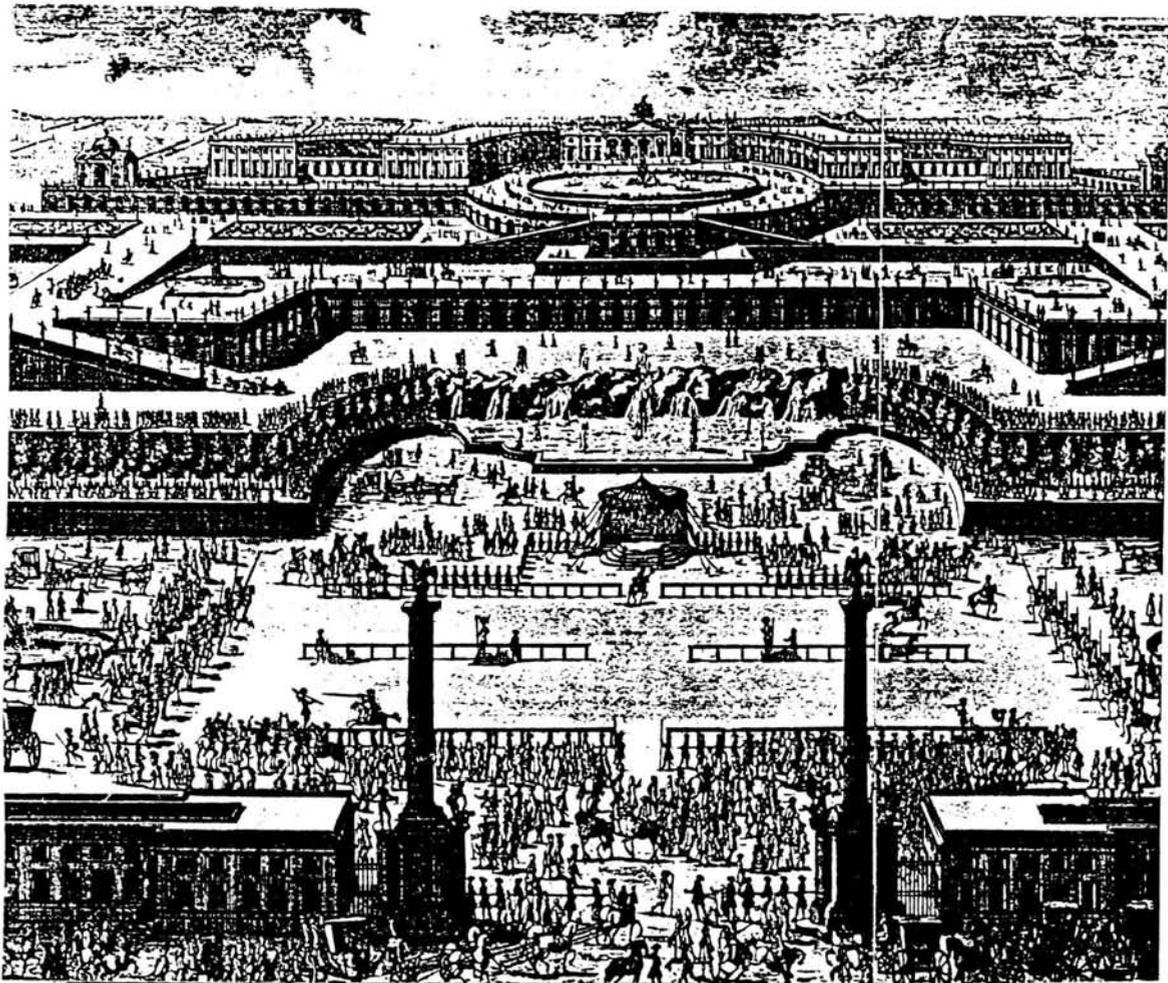
3.27.



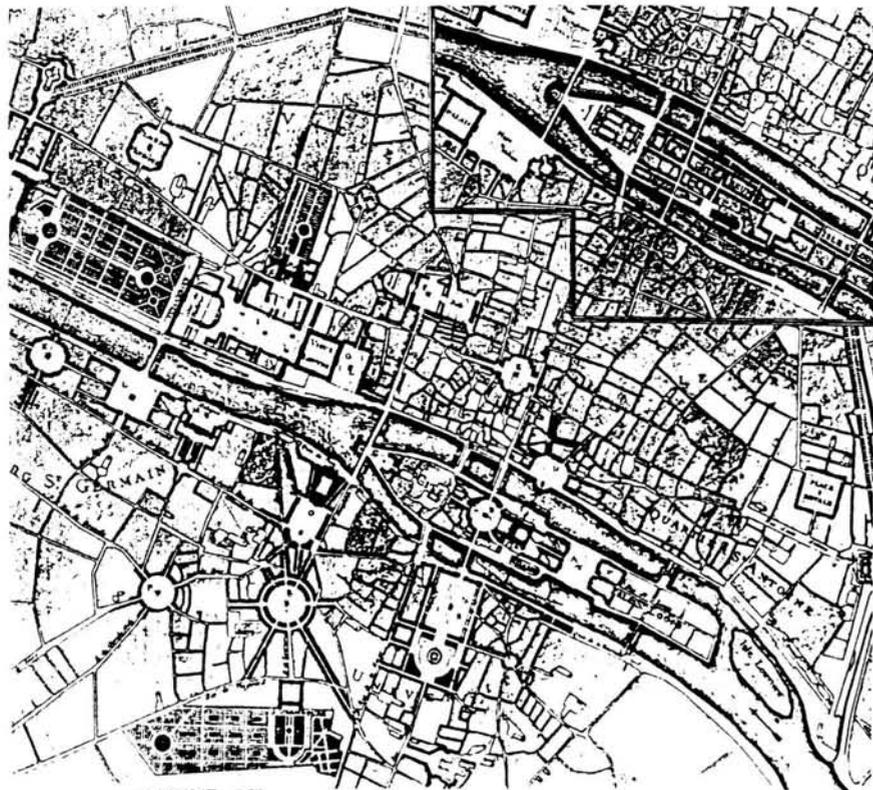
3.28.



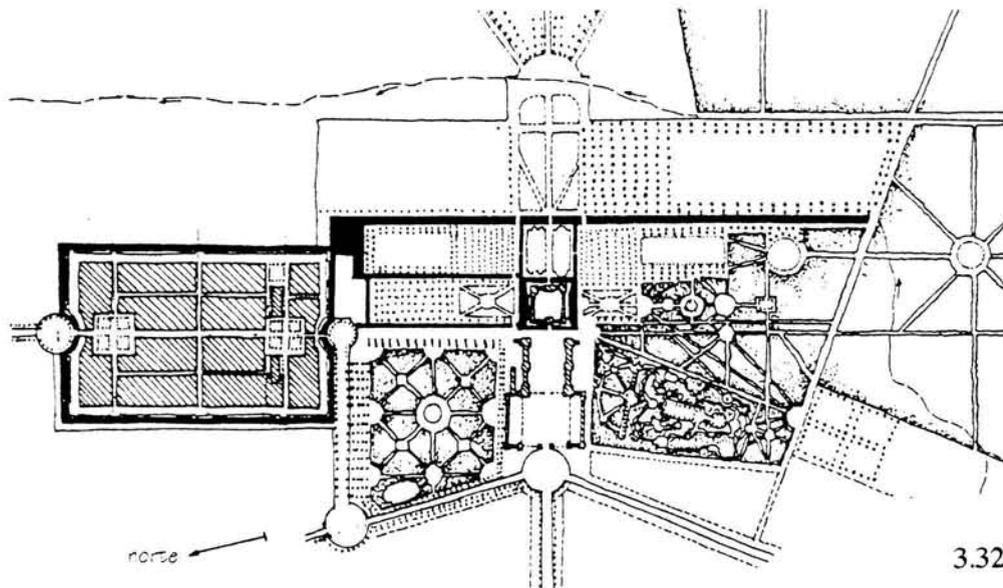
3.29.



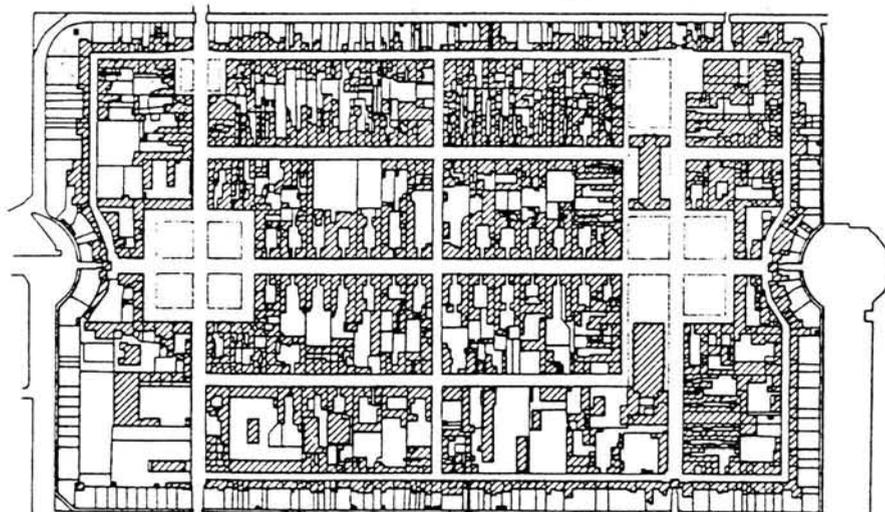
3.30.



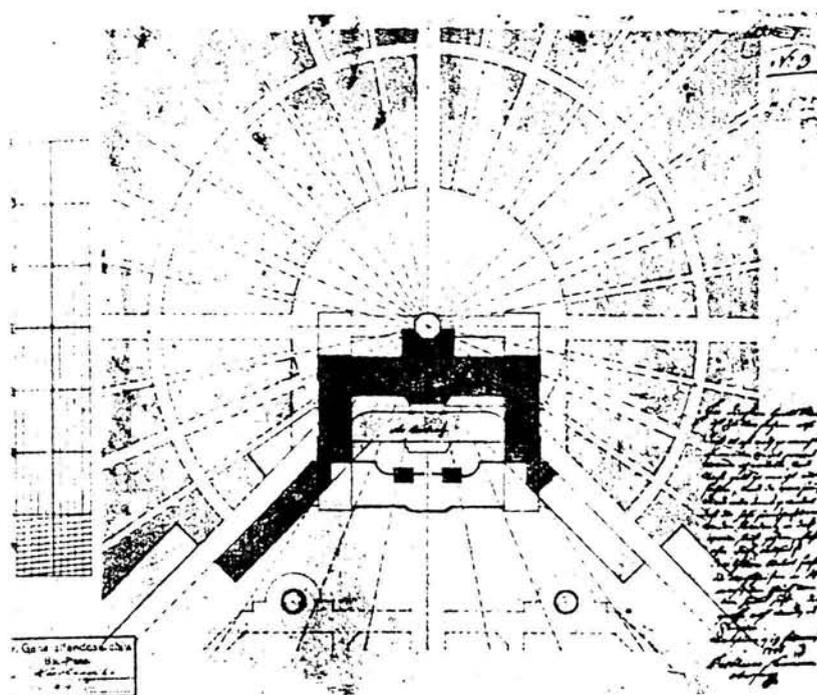
3.31.



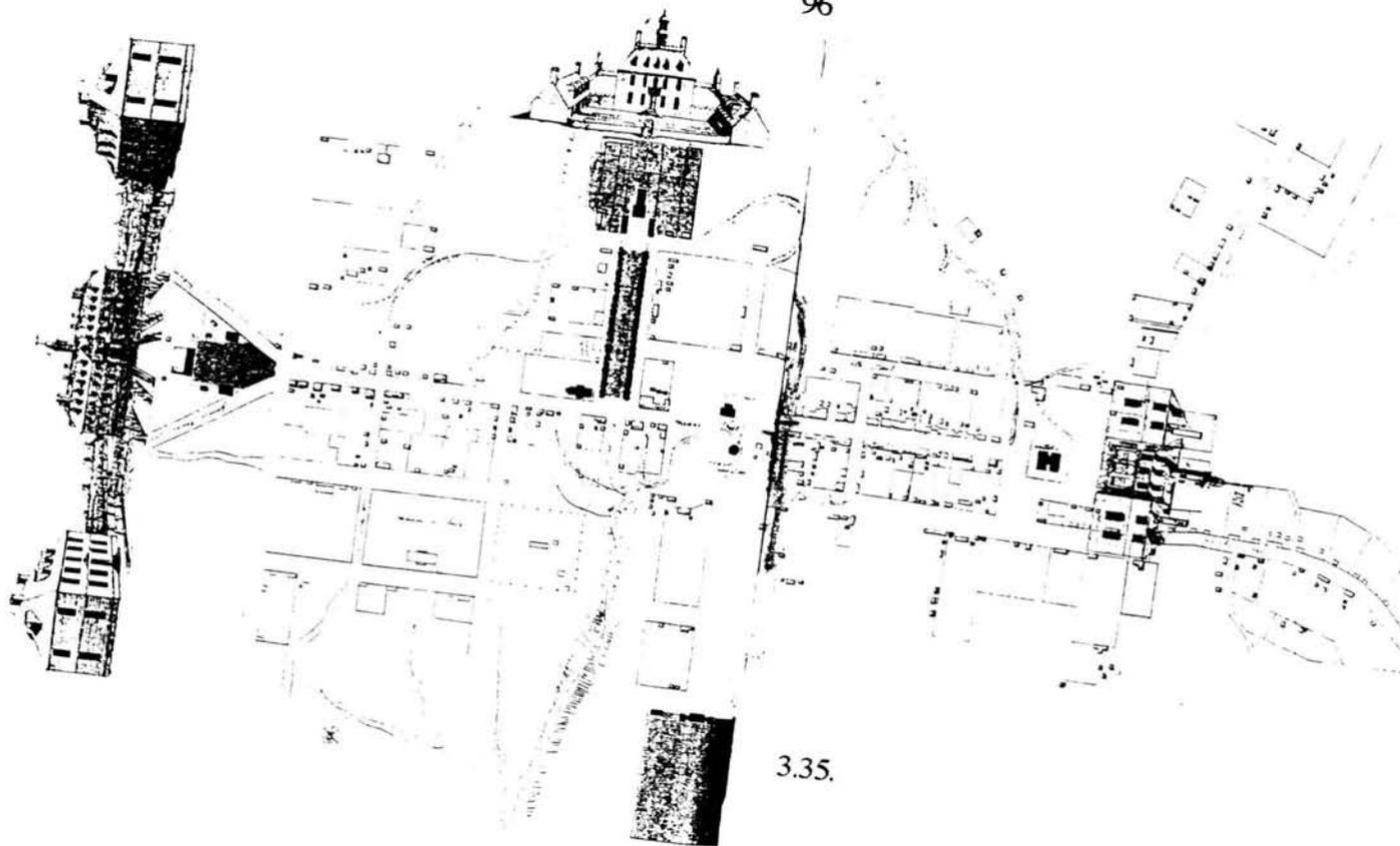
3.32.



3.33.



3.34.



3.35.



3.36.

2. Los Principios de un Orden Espacial

El urbanismo clasicista moderno constituye un tipo de morfología formalizada de la ciudad, que consecuentemente organiza el espacio construido, como es de esperarse, a partir de ciertos ejes rectores o ciertas normas base para la modelación formal de la ciudad, a los que denominamos principios compositivos espaciales. Estos son la clave en la construcción y deconstrucción de un juego con las componentes formales, vistas en el apartado anterior, que en su conjunto generan las diversas concreciones o experiencias del urbanismo clasicista.

Estos principios compositivos están dirigidos a determinar o a regular distintos aspectos de la forma urbana, tales como, aislamiento o articulación con el entorno, descubrimiento gradual o legibilidad explícita de la obra urbanística, tramas proporcionales o sistemas formales en expansión, homologación o jerarquización entre objetos y espacios construidos, linealidad o multinuclearidad de la estructura compositiva, entre otros.

Como vemos, son principios compositivos que si bien se orientan hacia organizar un determinado aspecto del paisaje construido, implican la totalidad del conjunto mediante ese aspecto. Además, estos principios generalmente se desarrollan como una polaridad o como una tensión espacial, por ejemplo en el manejo de la visión de conjunto, puede alcanzarse la legibilidad solo por partes del conjunto o por entero, o bien puede mantener con el entorno una relación de aislamiento o integración. En los sistemas urbanísticos más complejos puede haber una combinación de estas polaridades, para alentar formas urbanas dinámicas, a partir del empleo premeditado de las tensiones espaciales.

Si bien, varios de estos principios compositivos también son propios de otros tipos urbanísticos, el modo de conjugación de todos ellos genera solo un tipo de urbanismo, el clasicista. A continuación exploraremos lo que a nuestro juicio constituyen los principios compositivos centrales del urbanismo clasicista moderno.

2.1. La Unificación Visual

El manejo de la línea de horizonte dentro del conjunto urbanístico puede derivar en delimitar nítidamente el campo visual o por el contrario abrirlo a muchas posibilidades de contemplación, aún más allá del propio conjunto en cuestión. Este espectro entre dos polaridades es posible básicamente mediante la manipulación de los planos de cerramiento vertical y horizontal. Por ejemplo, al elevar las cortinas murales y hundir el plano de caminamiento se logra delimitar un campo visual y con ello un primer modo de concentrar la contemplación al definir los límites de la composición escénica.

Esto es justamente lo que el urbanismo clasicista realiza, una manipulación de los límites de sus conjuntos a manera de aislarlos del entorno para crear así un solo ambiente, para definir un sistema propio. Es el encerramiento del entorno para lograr el control absoluto del paisaje, que fue realizado en su primera versión por Bramante para el Cortile del Belvedere.²⁴⁴ Ello implicó, nada menos que el manejo tridimensional de los espacios, el desarrollo de una dimensión óptica, mediante la composición de terrazas y planos murales de cerramiento.²⁴⁵ *Ilustración 3.37.*

La visión total de conjunto sería el mayor nivel de desarrollo de una composición urbanística que trata de mostrar de un solo los planos y elementos de su espacio interior, con una profundidad lograda mediante juegos de terrazas con confinamientos y aperturas de planos. Por el contrario, la carencia de unificación visual en un conjunto urbano se caracterizaría por estar organizado mediante secuencias de espacios segregados, por una continuidad de intervenciones por apartados y por ello una sucesión de espacios de limitadas dimensiones.²⁴⁶

²⁴⁴ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, p. 193.

²⁴⁵ Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa, Op. Cit...*, 71.

²⁴⁶ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, pp. 70 y 72.

En el caso del parque barroco de Le Notre, tanto en Vaux-le-Vicomte, en las Tullerías, como en Versalles, se generó un horizonte limitado aunque suficientemente extenso para ocupar todo un cuadro visual, cuyos bordes a la gran distancia pierden el carácter formalista para integrarse gradualmente a la naturaleza circundante.²⁴⁷ Estos parques se realizaron siempre sobre una cuenca natural, que quedó encubierta y equilibrada por el eje artificial de simetría de las composiciones paisajísticas, nótese la importancia de la geomorfología para la elección y manejo del sitio natural.²⁴⁸ Si bien los parques de Le Notre se abren en sus extremos mediante la proyección de las perspectivas hacia una visión atmosférica, siempre es como parte del control interno de la composición.

2.2. La Legibilidad del Espacio

A lo largo de los espacios interiores del urbanismo clasicista queda claro que existía una búsqueda por la definición clara de los ámbitos y de sus secuencias de relación, que se valía de la localización de las estatuas, escalinatas, atrios, etc., como elementos que contribuyen a preestablecer la atención e inducir el desplazamiento, es decir, orientan la percepción y el recorrido, una experiencia estético-cinética. Donde la posibilidad de un recorrido alterno implicaría estar fuera de la apreciación del conjunto, no hay otra forma de contemplar el esquema espacial de Versalles más que recorrer necesariamente su gran eje toral, el recorrido vertebral a partir del cual se comienzan a aparecer y revelar las distintas partes del gran parque.

La "confusión laberíntica" de la ciudad medieval se planteó como antítesis del ordenamiento estricto implantado por el urbanismo clasicista, mediante una imagen sencilla y global de trazados claros.²⁴⁹ Además del simbolismo que representaba la regularidad, la importancia de un orden terrenal en consonancia con el universal. Alcanzar un control sobre la visión de los objetos, implica un segundo modo de tratar de dirigir la contemplación.

La forma longitudinal y simétrica de los espacios urbanísticos, los trazados regulares sobre los pavimentos, la disposición alineada del mobiliario urbano y la jardinería conducen necesariamente la visual y el desplazamiento. Mientras que los obeliscos y las estatuas, las fachadas y los pórticos son los elementos dentro de los espacios que establecen los focos de la visión y la meta secundaria o bien la terminal de los recorridos.

Al entrar a un conjunto de este tipo, se comprende muy bien la organización horizontal y vertical del espacio, por la nítida separación entre objetos, muy acotados por el empleo de materiales diferentes o formas definidas, por las diferencias de nivel o por su emplazamiento a partir generalmente de una simetría simple. Un control total del conjunto mediante la localización precisa de cada uno de sus objetos y ambientes.

Esto puede considerarse como una legibilidad hermética, con ello la espontaneidad de recorridos y contemplaciones es restringida en aras de una inducción de la percepción, por una direccionalidad visualmente prefijada, que implica un desplazamiento cinético preestablecido. Aun la variedad de las plazas y corredores menores parten de una relación de subordinación respecto a los conjuntos mayores, justamente para lograr un efecto de potencialización a favor del foco principal. Los itinerarios y posibilidades visuales están formalmente controlados y en el fondo simbólicamente programados, en aras de revelar o percibir gradualmente un mensaje.

2.3. La Coherencia Espacial e Integración Escénica

Este principio compositivo tiene sus orígenes en la arquitectura renacentista con su manejo de la proporcionalidad en los trazados y los alzados frontales de las obras, a partir de un módulo aplicado a todo el esquema espacial. Generalmente el radio de una columna era la base del módulo, así cuanto más pequeña era la columna más pequeño era el templo.²⁵⁰

Sin embargo esta coherencia espacial fue llevada más allá por Palladio quien abandonó el tradicional sistema de soldadura entre unidades espaciales interiores de los templos, dejó atrás la

²⁴⁷ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit...*, pp. 148-149.

²⁴⁸ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, Op. Cit...*, pp. 195 y 199.

²⁴⁹ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, 251-252.

²⁵⁰ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, pp. 664 y 667.

composición de Alberti de elementos homogéneos al separar claramente las unidades espaciales interiores, pero con un tratamiento de articulación mural, un recurso óptico que equilibra la separación estructural real.²⁵¹ *Ilustración 3.38.*

También a escala urbana, se buscó una proporción o correspondencia espacial entre las dimensiones de la nueva implantación arquitectónica y el tamaño del espacio circundante a ser ordenado. Son las relaciones de dimensionamiento entre la envergadura del palacio ducal de Turín y las propias dimensiones de la parte central de la ciudad que fue objeto de reestructuración, entre las dimensiones extralimitadas del palacio de Versalles y las extensas de su gran parque. Este cambio de escala de proyectación, al nivel del urbanismo o del territorio, implicaba un manejo conjunto en la composición de espacios y edificaciones.

En los conjuntos de las plazas reales generadas en París y observadas luego en Madrid o Turín, subyace una ordenación, un esquema espacial homogéneo, a partir de un módulo en serie, que corresponde al de una residencia comercio. Módulo que es reproducido a lo largo de ciertos ejes de traslación a manera de formar un conjunto de una geometría clara, como constituir un marco mural cuadrangular o triangular, siempre simétricamente dispuesto.

Además, la obra arquitectónica o urbanística respecto a la parte propiamente paisajística poseían en muchas ocasiones un sustrato común, se desarrollaban a partir de un solo y mismo esquema espacial, de una trama, sobre la que se asentaba la transición entre ciudad y paisaje. Es el caso del palacio de las Tullerías y el jardín geométrico del palacio, sobre todo en el artificio conocido en Versalles como el *Grand Ensemble*.²⁵²

Esta correspondencia de proyectación entre ciudad y campo implica un salto en la escala espacial, la sistematización formal del territorio. Además, con la inclusión del panorama natural y del urbano en las composiciones, es decir, la unificación entre ciudad, paisaje y naturaleza con trascendencia de sus propiedades diferenciadas se alcanza la escala de composición conocido como integración escénica.²⁵³ Empero estas ordenaciones unitarias a gran escala solo fueron posible de realizar por entero en los espacios abiertos de las afueras de las ciudades. *Ilustración 3.39.*

Además la búsqueda de coherencia espacial se alcanzó a escala urbana con la reproducción de un espacio interior en forma de un espacio exterior, pero abierto y de mayor escala, para reencontrar el espacio interior con el exterior. Es el caso de las columnas de la cúpula de la basílica de San Pedro y su reproducción en positivo en la columnata de la plaza.²⁵⁴ *Ilustraciones 3.40 y 3.41.*

Parte de la coherencia espacial son también los sistemas espaciales en interacción entre espacio interior y exterior, que fue muy desarrollado por Bernini, particularmente en su primer proyecto para el Louvre. Donde un volumen saliente central con brazos cóncavos y subordinados genera una fachada ondulante que interactúa con el exterior.²⁵⁵ *Ilustración 3.14.*

Así mismo, con los sistemas de espacios en expansión, donde la proporcionalidad es reformulada en una secuencia de espacios en serie, que cambian escalonadamente de tamaño conforme se alejan de su punto de origen, el edificio foco del conjunto. Esquema espacial desarrollado a partir de Le Notre en el parque castillo de Vaux le Vicomte.²⁵⁶ Empero en estos casos subsiste la idea de observar una armonía entre las dimensiones, expresadas en correspondencias matemáticas, una forma intrínseca al clasicismo moderno de entender la belleza. *Ilustración 3.42.*

Además de los sistemas en expansión se desarrolló los sistemas en interpenetración. Es el caso de las escalinatas en la Roma del barroco tardío, del puerto de la Repetta de 1703-05; sistema luego utilizado para la escalinata de la Plaza de España. Ese esquema espacial consta de curvas convexas y cóncavas, a partir de una plataforma elíptica flanqueada por tramos de escaleras descendentes y convexas se agregan tramos de escaleras cóncavas, que encuentran a las olas y embarcaciones.²⁵⁷ *Ilustración 3.43.*

Con la arquitectura barroca tardía la experimentación con células espaciales llega al punto de transformarse en composición de superficies pares, es la obra de Pietro de Cortona y su villa Sacchetti, donde desarrolló una composición de series continuas de elementos plásticos, con variaciones de

²⁵¹ Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Op. Cit..., pp. 142 y 144.

²⁵² Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje*, Op. Cit..., pp. 221 y 223.

²⁵³ *Ibid...*, p. 22.

²⁵⁴ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*. Op. cit..., pp. 246-247.

²⁵⁵ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca*. Op. Cit..., pp. 148-151.

²⁵⁶ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje*, Op. Cit..., pp. 185 y 191.

²⁵⁷ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó*. Op. Cit..., pp. 24-26.

densidad. Esto es una compleja interacción de espacios con un equilibrio peculiar entre volúmenes y ambientes.²⁵⁸ *Ilustración 3.44.*

En síntesis, uno de los principios espaciales del urbanismo clasicista moderno es la proporcionalidad de una parte respecto al conjunto, lo que posibilitaba a su vez, definir la identidad del objeto, por su posición y dimensión relativa al todo.²⁵⁹ Proceso que se inició con la modelación de la obra arquitectónica, luego con la relación espacial de esta respecto al entorno bajo su influencia visual, que llegaría a alcanzar la escala territorial con los grandes palacios suburbanos de las cortes reales. Una coherencia espacial entre objeto y medio, que nació de la modulación y alcanzó el nivel de la integración escénica.

2.4. La Jerarquización Espacial

Los rangos de importancia entre los ambientes de un conjunto urbano clasicista eran una cuestión que generalmente se expresaba espacialmente, por medio de una serie de recursos, como los recorridos ascendentes o escalonados, el engrandecimiento escalonado de las dimensiones o bien la coordinación de profundidades, todo a favor de un recinto principal. Es decir, se operó una explotación de la diferencia subordinada entre las formas, lo que permitía definir más claramente el valor de las posiciones dentro de un juego de significados, o simplemente, despertar sentimientos de admiración al constatar el poder y la fortaleza del Estado, representado generalmente en la ciudadela de las grandes capitales.

Una primera diferenciación espacial se constata entre la escala monumental y ordenada de los recintos oficiales respecto a la escala menor y laberíntica del resto del tejido urbano. Lo que contribuye a definir una clara segregación espacial, rompiendo premeditadamente los equilibrios del paisaje urbano tradicional. Cuando no era posible desarrollar mucho el contraste entre escalas se acudía a las planimetrías de estrictas coordenadas para resaltar así la diferencia de posiciones.²⁶⁰

Siempre utilizar las posibilidades de un lugar elevado dentro del sitio de la ciudad, no era frecuentemente desperdiciado para emplazar ahí una obra monumental, además, se acudía a los artificios de las plataformas y sótanos para elevar el edificio principal sobre el nivel de los demás. Lo que implicaba recorridos de tipo escalonado. El empleo de estos recursos fue observado por Miguel Ángel en el encargo de remozar la colina del Capitolio de Roma. *Ilustración 3.45.*

La transición progresiva entre naturaleza y ciudad, a partir de un eje central, donde los volúmenes construidos ganan en tamaño y el plano horizontal disminuye conforme el recorrido se acerca al centro del conjunto compositivo. Enfatiza el carácter de naturaleza superior del centro del paisaje ordenado y construido.

Efectivamente, en la secuencia de recintos con continuidad y unificación visual que desarrolló el arquitecto Le Vau para los castillo-parque de Vaux le Vicomte y Versalles, poseían una reducción progresiva de dimensiones de los ambientes que en secuencia servían como acceso principal del palacio. Una secuencia de espacios jerárquicos donde se obtiene una deformación de la perspectiva que hace creer que el plano del palacio se encuentra a mayor distancia y por ende la ilusión de un palacio de mayor escala.²⁶¹ *Ilustración 3.39.*

También los esquemas espaciales de dos unidades contrapuestas, esto es una unidad menor y longitudinal, a la que sigue una unidad mayor y transversal, colocadas sobre un mismo eje, permitía apreciar más claramente el espacio mayor y generar una sensación de profundidad. Gracias a que un eje largo se contrarresta enseguida por uno transversal que corresponde a la unidad espacial mayor, recurso que introdujo Brunelleschi en la capilla Pazzi en 1428 aproximadamente.²⁶² Recurso que luego Bernini desarrolló a escala urbana en la plaza de San Pedro en Roma, en 1657 con la proyección de una *antepiazza* al gran óvalo, que funcionaría como una entrada profunda pero la que nunca llegó a realizarse.²⁶³

²⁵⁸ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 179.

²⁵⁹ Vieri Quillici, (1976). *Ciudad Rusa y Ciudad Soviética. Op. Cit...*, 25.

²⁶⁰ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit...*, 144-145.

²⁶¹ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje. Op. Cit...*, pp. 207 y 215.

²⁶² Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, pp. 46-48.

²⁶³ Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Op. Cit...*, pp. 189-95.

Al final del ciclo de la tradición urbanística clasicista, la relación entre distancia y foco se desequilibra, señala Benévolo, al extremo que los corredores urbanos no alcanzan a visualizar los focos, con ello se desvirtúa la naturaleza de la perspectiva urbana. O bien, la pérdida de correspondencia entre la elevación de la densidad constructiva respecto a la disminución de los espacios libres, por la presión de la especulación inmobiliaria.²⁶⁴

2.5. La Centralización Espacial

Generalmente en la implantación de una nueva estructura morfológica urbana, la tradición del urbanismo clasicista tendía a sobre definir una centralidad, además esta pasaba a ser el punto de convergencia de los grandes ejes lineales que estructuraban el tejido urbano. Aún en el caso de las ciudades con una mayor complejidad espacial, estas son las que poseían una estructura de núcleos múltiples, la mayor parte de este sistema polinuclear estaba subordinado a un núcleo mayor y único. Este tipo de articulación o sistematización formal de la ciudad se hizo así por que se deseaba dejar claro cual era el espacio de mayor poder simbólico.

Este impulso hacia la centralización espacial se expresaba, desde las composiciones lineales con un foco de remate, hasta esquemas espaciales mas desarrollados como los tridentes de San Petersburgo y Versalles, y mas aún como los que tendían a los patrones radiales, que en el caso de planeamiento ex novo se hicieron patentes, como los casos de Karlsruhe, el proyecto de Londres de Wrem o el de Robira para el ensanche de Barcelona. Donde un edificio emblemático constituía el foco central de las bastas composiciones perspectivadas, obra-foco que se anunciaba a la gran distancia por la adición de brazos y plataformas, pero especialmente por la sobre posición de una gran cúpula. Es decir, una acentuación del sentido vertical y subordinación del entorno, como el caso de Florencia, el Vaticano o de Washington, lo que fijaba el centro visual de todo un basto panorama para atestiguar su naturaleza como sede de importantes poderes en la historia moderna y para el momento de las conmemoraciones oficiales, servir de grandioso escenario para los rituales del Estado.

Desde los inicios mismos del abandono de la planificación urbana fragmentaria, realizada por Sixto V en Roma, se tendía a sobre saltar un foco central, como nodo articulador de los ejes estructurantes del tejido urbano, fue el caso de Santa María Maggiore convertida en el centro de un amplio y majestuoso plan.²⁶⁵ Previamente, las mas importantes actuaciones del urbanismo clasicista durante el Renacimiento, como las de Florencia, Pienza y Urbino justamente se caracterizaron por una actuación que definía un nuevo foco para toda la estructura urbana. Este se caracterizaba por constituir el remate de los ejes mayores que conducían a una plaza que servía de área de contemplación a la medida de las edificaciones emblemáticas. Este fue el modo mas usual de estructurar un nuevo paisaje urbano o de tratar de reestructurar todo un paisaje medieval. *Ilustración 3.46.*

La implantación de un centro fuerte como ente articulador de la estructura morfológica y foco visual de todo el panorama urbano y territorial contiguo, fue un principio compositivo clave, que respondía a concentrar la atención hacia el sitio de mayor poder simbólico.

2.6. La Escala Inaudita

El monopolio sobre la gran escala de actuación, particularmente sobre la escala colosal de las edificaciones, fue posible gracias a la inaudita concentración de poder y recursos de las monarquías europeas, una condición que favoreció el poder manifestar clara y ampulosamente la fuerza e 'intemporalidad' del poder absolutista.

En muchos casos se partió de la demolición de las anteriores estructuras para renovarlas por entero, como ocurrió con la antigua y venerada basílica paleocristiana de San Pedro en Roma, demolida desde sus antiguas bases por ordenes del papa Julio II para entregar el espacio libre a la consumación del colosal e innovador proyecto de basílica de Bramante. O bien, se acudía a la ampliación creciente de las dimensiones de las obras pre-existentes, como los sucesivos agregados y remodelaciones del mismo Louvre, Versalles o del propio Capitolio de Washington, en estas sobré posiciones se buscaba la

²⁶⁴ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op, cit...*, pp. 194-196.

²⁶⁵ Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op, cit...*, pp. 861-863.

magnificación a toda costa, lograr una envergadura de edificación solo probable de alcanzar por pocos poderes terrenales, los mayores incuestionablemente.

Fue justamente Bramante quien con su proyecto de la nueva basílica de San Pedro, introdujo nada menos que la escala colosal en la tradición clasicista moderna. Cuestión que retomo en parte de las grandes obras imperiales de la Roma de los cesares, el Coliseo o el Panteón, ello como parte de la política papal de la refundación de Roma como cabeza de la cristiandad.²⁶⁶

La basílica de Bramante solo fue posible levantarla hasta el nivel de las columnas torales, que deberían soportar la inmensa cúpula, un proyecto inconcluso pero que dejará sin duda en el imaginario occidental la devoción por la gran escala de la arquitectura oficial.²⁶⁷ Aunque por la inmensidad de este tipo de empresas, su culminación se constituiría en una serie de prolongados y discontinuos esfuerzos, como la misma conclusión de la basílica de San Pedro o de las nuevas y de las enteras planificaciones urbanas clasicistas como Washington, sorprendentemente realizado de acuerdo al plan inicial después de más de un siglo de actuaciones.

El impulso hacia la escala de realización inaudita o incomparable, implicó salir de la escala arquitectónica hacia la paisajística y urbanística, o más allá aún hacia la escala territorial, es decir, la trascendencia de escalas espaciales. Lo que implicó un diseño urbano capaz de manejar la superposición de campos de diseño, desde el plano cercano de la plástica hasta el campo lejano de la urbanística, donde se logró conquistar con maestría la gran distancia, empleando las grandes perspectivas.

Fue propio del Barroco hacer hasta lo imposible para lograr los mayores efectos posibles, para lo cual generó toda una serie de innovaciones muy imaginativas, dejando de lado principios otrora muy respetados como la situación del valor tectónico el caso de la colosal columnata de la plaza de San Pedro de Bernini, que no soporta más que su propio peso pero impone la monumentalidad del edificio, se privilegia el valor simbólico.²⁶⁸ Pero sobre todo el recurso de la ilusión óptica, donde el manejo de volúmenes y espacios en ángulos que no responden a una ortogonalidad aparente, se juega con las reglas de la arquitectura clásica, se deforman las perspectivas para generar la percepción de una mayor profundidad y por ende de una mayor envergadura de las obras, con ello el principio de la escala inaudita del poder absolutista queda por demás conquistado, pero de otra manera.

Las dimensiones excepcionales e imponentes, como es sabido, generan un impacto emocional sobre las multitudes, un sentimiento asociado a lo extraordinario. Suscitar un efecto emocional de arrastre que obnubila las facultades intelectuales, una forma de actuar sobre el sentimiento popular. A la vez era una demostración de poder y magnificencia, que despertaba rivalidades o competitividad entre las cortes, o bien, el deseo de emulación u homologación por otros Estados deseosos de investirse del nuevo simbolismo urbano.

2.7. Las Formas Clásicas

En el imaginario colectivo de las capas eruditas existía el mito de una originaria edad clásica europea atribuida a la civilización grecorromana. En los momentos de ruptura con lo medieval, de querer refundar la grandeza de Italia y especialmente de Roma su capital, se dio nueva vida a este gran pasado. Ello comenzó en Florencia con ocasión de erigir una cúpula para la nueva catedral, al nivel de una proeza histórica, empresa emprendida por un grupo innovador de artistas encabezado por Brunelleschi.²⁶⁹

Como parte de la sintonización con el mundo clásico se recuperan las expresiones artísticas de dicha antigüedad, tradición que dio inicio en el siglo XIV en Italia. Para el mundo del urbanismo se recuperaron ante todo las tipologías arquitectónicas y componentes aisladas, en una primera etapa de la Roma antigua. Los referentes válidos para la recuperación de la expresión clásica fueron el estudio de los monumentos antiguos, muchos en ruinas o excavados, además del análisis de los tratados que habían sobrevivido a las vicisitudes de los tiempos. Para el diseño del palacio papal del Belvedere se asocia a Bramante con los espacios y formas retomadas de los propios palacios del Palatino y de las villas

²⁶⁶ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*. Op. cit..., pp. 88 y 89.

²⁶⁷ Ernest Gombrich, (1996). *La Historia del Arte*. Op. Cit..., p. 290.

²⁶⁸ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700*. pp. 105-106.

²⁶⁹ Ernest Gombrich, (1996). *La Historia del Arte*. Op. Cit..., 223-224.

imperiales.²⁷⁰ También en los proyectos de Villa de terrazas y edificios en las cimas de colinas, introducidos por Rafael, se asocian con el desenterramiento de los edificios del Palatino, realizados por el propio maestro renacentista.²⁷¹

En el siglo XVIII con el redescubrimiento de los templos de la Atenas de Pericles, se impuso el uso correcto de las formas clásicas. Edificios en estilos jónicos y dóricos puros se desarrollaron como parte de un renacer griego, como los edificios públicos de la primera etapa de Washington. Además este cambio formal sirvió como una forma de diferenciación respecto a las formas barrocas del absolutismo, cuestionado por la Ilustración y al parecer destronado por la Revolución francesa.²⁷²

Pero esta recuperación del código clásico se enfrentó a la necesidad de solucionar los nuevos problemas funcionales y simbólicos de la arquitectura de la edad Moderna, lo que derivó en una interpretación, una recreación de las formas antiguas. Alberti insertó para la fachada de varios templos nada menos que los arcos del triunfo de la antigüedad, además creó la homogeneidad mural del edificio al retomar la expresión de la fachada para el interior de la obra, ambas reinterpretaciones introducidas con la iglesia de San Andrea en Mantua en 1470.²⁷³ Otra recreación importante del código clásico fue la introducida por Palladio, esta consistió en recuperar el frente de los templos clásicos, un motivo sacro como acceso principal de las residencias, para lograr mayor magnificencia. También Palladio adaptó la pantalla monumentalizada de las basílicas como fachada de los palacios, tratadas con grandeza imperial.²⁷⁴ O para las dimensiones de las obras clasicistas modernas, donde la escala colosal introducida por Bramante, se tenía presente los efectos de grandeza de los grandes edificios de la antigüedad, como el Panteón y el Coliseo.²⁷⁵

Cabe subrayar, que el código clásico poseía una legitimidad *sui generis* de valor histórico universal, la basílica de San Pedro concebida por Bramante tiene un referente simbólico en las formas del Panteón y la basílica de Constantino.²⁷⁶ Su acogida y difusión por el absolutismo como su expresión misma, se constituyó en un recurso de auto sacralización. Como si fuera poco, en más de alguna ocasión las formas históricas clasicistas fueron presentadas como la 'meta' de un desarrollo histórico significativo.²⁷⁷ Mientras que en las sociedades republicanas la arquitectura clásica era investida de valores ciudadanos. Con la apelación a los supuestos valores supremos, que representaba el código clasicista, se buscaba dotar indudablemente al poder estatal moderno de una imagen épica.

2.8. La Formalización de la Naturaleza

Uno de los aspectos más destacados del urbanismo clasicista moderno fue la incorporación del paisaje natural como parte sustantiva en la composición de espacios sociales construidos a gran escala. Pero esta incorporación de los follajes y cuerpos de agua a la ciudad se realizó de una manera muy *sui generis*. Debido al culto a las formas geométricas básicas, a las proporciones aritméticas, ello entendido como sustrato oculto y auténtico del orden universal.²⁷⁸ Así el manejo que se hizo de la naturaleza fue el de formalizarla, de regularizarla, de violentar las formas naturales propias y someterlas al "orden auténtico", que no era más que la composición por ejes y planos jerarquizados, la arquitecturización clasicista de los elementos naturales. Sin embargo, en estas condiciones surgió el paisajismo por primera vez, muy embebido aún de la concepción arquitectónica predominante del momento.

En un primer momento, el jardín que rodeaba al palacio, era manejado como un cinturón que separaba la naturaleza indómita de los alrededores respecto a la obra artística, aquel llegaba a subordinarse por entero a la expresión arquitectónica. Es el caso de las villas romanas, donde los planos de la fachada del edificio eran el motivo para organizar los ejes que definen la organización espacial del propio jardín, o bien el jardín se realizaba sobre un plano de estricto nivel homogéneo y ligeramente

²⁷⁰ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*. Op. cit..., pp. 89 y ss.

²⁷¹ Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa*. Op. Cit..., p. 71.

²⁷² Ernest Gombrich, (1996). *La Historia del Arte*. Op. Cit..., pp. 477-480.

²⁷³ Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Op. Cit..., 81.

²⁷⁴ *Ibid...*, pp. 107-108.

²⁷⁵ Ernest Gombrich, (1996). *La Historia del Arte*. Op. Cit..., p. 290.

²⁷⁶ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700*. p. 57.

²⁷⁷ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó*. Op. Cit..., p. 10.

²⁷⁸ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje*. Op. Cit..., pp. 49-50.

inferior al nivel del edificio. La idea del jardín como un sistema en relación con la arquitectura, fue teorizada por primera vez por un tratadista parisino del siglo XVI, Charles Estienne.²⁷⁹

Con el desarrollo del paisajismo barroco gracias a la poderosa inventiva de Le Notre, el diseño de parques y jardines se libera de su tradicional sumisión a la arquitectura, como embellecimiento de edificios. Llega al nivel de nuevo esquema espacial de composición del paisaje, como geometría generadora de la nueva morfología urbana, donde la arquitectura pasa a ser una componente de la composición paisajística.²⁸⁰

En todo caso, la selección y modelación del relieve natural del sitio, se imponía como una de las primeras tareas dentro de la formalización del paisaje natural. Como en los grandes parques barrocos, se elegía una cuenca natural subordinada a un llano, la irregularidad propia de todo sitio era luego encubierta y equilibrada a partir de un eje de simetría y obras de remoción de suelos y relleno de otros.²⁸¹ Así la geomorfología natural era escogida en función de cierta simetría, un plano elevado y un campo visualmente subordinado, ya sea como un marco de relativo aislamiento o bien de contacto con un ámbito externo. Aunque esta tridimensionalización del arte de la jardinería y el consiguiente desarrollo de la dimensión óptica, como se menciona, se desarrolló en el Cortile del Belvedere de Bramante, en 1503.²⁸²

En tanto que el tratamiento de la jardinería, entendida como la regularización de la naturaleza, se caracterizaba por vías bordeadas por setos recortados y agua en canales o estanques, vegetación baja confinada en áreas rectangulares o vegetación alta como cortina mural de perspectivas y ambientes.²⁸³ Este orden regularizado se prestaba fácilmente a las composiciones donde se realizaba a la arquitectura palaciega y en planos cercanos a la escultura.

La introducción de este paisajismo en la ciudad, se traduciría en los bulevares y parques urbanos, como una continuidad de canales y espacios verdes que estructuraban el paisaje, que daban la impresión de que las áreas requalificadas de la ciudad eran como estar en un gran parque real. Dada la imposibilidad material de reestructurar la totalidad del paisaje urbano pre existente o de la ciudad medieval.²⁸⁴

La cuestión de los bordes entre los espacios naturales regularizados respecto a la naturaleza indómita, se resolvía mediante la ampliación de la distancia entre el centro de la composición y una periferia muy lejana, o bien, la masa boscosa ordenada llegaba en sus confines a desdibujarse con los bosques propiamente naturales. Así el paisaje del contorno queda absorbido en un sistema aparentemente ilimitado.²⁸⁵

En el surgimiento del paisajismo estuvo la valoración estética que de la naturaleza desarrolló el Renacimiento. Lo que tuvo sus primeras expresiones con la aparición del paisaje como escena o tema de las obras de los pintores, también en los arquitectos que dispusieron las villas en relación a un dominio visual extenso, para obtener panoramas sobre colinas y valles con ciudades.

Además, la arquitecturización de la naturaleza se expandió de la escala cercana al edificio, como el jardín, hacia la totalidad del entorno visualmente abarcable, si bien aquí el dominio visual sobre el paisaje se ha restringido del panorama abierto al parque, pero fue en aras de alcanzar una totalidad enteramente paisajística o modelada. O bien, en esquemas compositivos menos ortodoxos, se privilegia el contacto de las obras emblemáticas con parajes naturales excepcionales, es el caso de la implantación de San Petersburgo en el delta del Neva, de Washington en un recodo del Potomac, del tratamiento al núcleo central de París en relación al Sena. En esta incorporación del paisaje en la ciudad, gravita el despertar de una valoración de la naturaleza como paisaje.

Lo que implicó el manejo de nuevos elementos compositivos, las superficies de agua y la vegetación baja, las masas de bosques y las columnas de agua, entre otros, que representaron una ampliación de las posibilidades de coloración de escenarios, de luz y penumbras en los espacios, de la reflexión con los cuerpos de agua, esto último posibilitó la ilusión atmosférica. Esto es cuando el cielo al reflejarse sobre la superficie de agua, da la impresión de una profundidad en vez de la superficie terrestre.

²⁷⁹ Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa*, Op, Cit..., p. 45.

²⁸⁰ Benedetto Gravagnuolo, (1991). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*. Op, Cit..., p. 29.

²⁸¹ Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje*, Op, Cit..., 195 y 199.

²⁸² Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa*, Op, Cit..., p. 71.

²⁸³ Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia*, Op, cit..., 345-346.

²⁸⁴ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea*. Op, cit..., pp. 154-56 y 159.

²⁸⁵ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó*. Op, Cit..., pp. 9-10.

Así en la tradición clasicista, el paisaje natural fue incorporado dentro de la composición a gran escala espacial como pocas veces en la historia, al extremo de conquistar todo un cuadro visual de gran alcance. Pero el paisaje fue subordinado a un sistema totalmente ordenado de proporciones y ejes, de formas regularizadas para que correspondieran a un supuesto orden universal, ya que así se entendía la belleza. Donde la contemplación de los espejos de agua y los cuerpos de bosques se incorporaban a un orden de jerarquías visuales y alegorías míticas donde se transmitía estéticamente los valores del Estado absolutista.

2.9. La Composición Linear

Al interior de la arquitectura clasicista se desarrolló tempranamente la integración vertical y horizontal de los palacios, a partir de un esquema espacial simétrico que definía muy claramente un eje interno, que se expresa desde una gran entrada, un vestíbulo hasta un patio, además la fachada posee un *risalto* central.²⁸⁶ Con la prolongación del eje del edificio emblemático hacia el frente urbano, se suscita la ruptura de la forma autosuficiente. La composición del entorno urbano inmediato quedó generalmente dominada por el eje del edificio. La ordenación del entorno, conllevó generalmente que la arquitectura menor o en su lugar la paisajística actuaran como una cortina mural homogénea, esto fue a una misma altura, y con menor expresión y alineación, que permitía destacar un punto de fuga, o el foco de irradiación del conjunto, el edificio monumento.²⁸⁷

El eje se empleo para articular el ámbito arquitectónico del palacio con el tejido urbano y mas allá con la dimensión territorial. Generando un conjunto linear, así desde el pórtico se descubre una vista ordenada. El eje principal introduce orden, profundidad y pone en relación el entorno, en muchos casos alcanza a unificar todo el campo visual, esto es la capacidad de abarcar y dominar un cuadro geográficamente extenso.²⁸⁸ Así se desarrollo un sentido monoaxial en la organización en el paisaje construido.

La perspectiva como una forma de interacción y modelación del entorno nació con el Renacimiento, pero luego fue llevada por el Barroco hasta el límite de lo perceptible, con una modelación del paisaje a gran escala.²⁸⁹ Benevolo considera, que la ruptura de la concepción del mundo concéntrico y jerárquico por una idea del mundo como infinito, es un impulso que la arquitectura internaliza y expresa con la perspectiva de visión atmosférica.²⁹⁰

Si bien, el manejo perspectivo del espacio se desarrollo hasta el Renacimiento, pero ya existía un espacio urbanístico linear, la antigua vía procesional de las ciudades antiguas y clásicas, la que articulaba la puerta principal de la ciudad con el núcleo interno y central, la ciudadela real, constituyendo la espina dorsal de la estructura morfológica urbana.

La perspectivación del espacio urbano, delimita un espacio óptico e invita a un desplazamiento físico, a través de la diversidad y variación de los ámbitos que constituyen la composición linear.²⁹¹ Donde la contemplación del conjunto solo es posible por el desplazamiento del contemplador. Pero el empleo de objetos sobre algunos ejes centrales desvía y reintroduce la progresión frontal del recorrido, generando una tensión entre el eje con una continuidad visual y el recorrido que debe ser oblicuamente.²⁹²

Los ejes son generalmente ascendentes, donde el foco emplazado en la parte elevada actúa como el centro de un movimiento radiante y divide la perspectiva en dos tramos, para que el foco interactuara sobre dos frentes. Fue el caso de la primera gran perspectiva al interior de París, el eje axial de las Tullerías prolongado hasta el puente de Neuilly, que a la altura de la plaza de la étoile se erigió el gigantesco al Arco del Triunfo, que divide la perspectiva en dos tramos ascendentes.²⁹³

La articulación entre las escalas espaciales o entre los campos visuales puede ser gradual o por contraste. En el caso de la plaza de San Pedro en Roma, las dimensiones colosales del templo

²⁸⁶ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, pp. 148-151.

²⁸⁷ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit...*, pp. 133-137.

²⁸⁸ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, p. 70.

²⁸⁹ *Ibid...*, 9-12.

²⁹⁰ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit...*, pp. 132-133.

²⁹¹ Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700. pp. 69-70.*

²⁹² Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura. Op. cit...*, p. 855.

²⁹³ Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito. Op. Cit...*, 95 y 104-105.

disminuyen progresivamente a través de los elementos de la plaza hasta llegar a la arquitectura común de la cotidianidad urbana.²⁹⁴

La fuerza del eje longitudinal es contrarrestado por un eje transversal menor, una bidireccionalidad jerarquizada para no cuestionar la axialidad de la composición. Es el caso de la plaza de San Pedro en Roma, la plaza real de Berlín o la plaza Amalienborg de Copenhague, que si bien constan de dos ejes axiales perpendiculares, un eje es realzado al situar en su extremo terminal una inmensa iglesia con su cúpula peraltada. En Washington el eje mayor se desarrolla a partir del Capitolio y el transversal de la Casa Blanca. En algunos casos el eje mayor es realizado sobre la pendiente, para suscitar el escalonamiento, mientras que el eje menor sobre la planicie.

O bien, en las plazas con composiciones biaxiales se tendía a resaltar un eje axial para dotar al espacio de una jerarquía. En la plaza real de Vendome en París, con un espacio cuadrangular se desarrollo un eje en relación a la dirección de la estatua real, por medio de las aperturas que constituían las entradas al conjunto urbano.²⁹⁵ Además, la forma rectangular de muchas plazas reales, como las de Turín, permitían hacer mas legible la dirección del eje principal, en relación con una vía urbana mayor, la que apuntaba y conducía al recinto palaciego central de la ciudad. Estas son una síntesis barroca de organización centralizada y longitudinal, de cerramiento e integración con el medio.²⁹⁶ *Ilustración 3.47.*

Es el espacio síntesis de concentración y dirección longitudinal, que se desarrollo inicialmente como espacio de las iglesias y luego es traspuesto al conjunto urbanístico. Un esquema espacial de dos unidades contrapuestas, desarrollada por el propio Brunelleschi, desde los inicios del clasicismo moderno, como búsqueda del espacio universal.²⁹⁷ Donde justamente en el foco se desarrolla el eje vertical, como nudo de la bidireccionalidad generalmente expresado a través de un obelisco en un espacio público, lo que antes en el interior de la iglesia culmina con el eje vertical de la cúpula.²⁹⁸ Lo que permite fijar el centro de toda una composición a gran escala.

En la perspectiva barroca la extensión del eje estaba en relación a la legibilidad del foco arquitectónico a la distancia. Es decir, el eje se prolongaba hasta donde el limite óptico permitía visualizar el palacio. En la ciudad, la prolongación gradual de los ejes obedecía también a la articulación y estructuración de los nuevos tejidos urbanos.

El acento central en la fachada y el volumen medio del edificio fueron siempre resaltados, como parte de la simetría axial, se ordenaron en función de constituir el foco de un paisaje extendido. De hecho la relocalización de la cúpula al frente de los edificios y en relación a las fachadas obedeció a sujetar visualmente una extensión urbana. Artificio que introdujo Le Vau para la cúpula de la residencia campestre de Raincy que sobre sale a ambos lados del edificio, como contrapunto del movimiento longitudinal del eje.²⁹⁹ *Ilustración 3.48.*

Con el Barroco tardío el empleo de ejes pierde fuerza, el eje longitudinal de las residencias reales ya no tiene pretensiones infinitas, se hace restringido para hacerlo íntimo. El eje longitudinal cumple una función representativa sin constituir ya la espina dorsal de un sistema extendido de gran alcance. A la vez en el espacio arquitectónico, el movimiento longitudinal de la iglesia pierde ímpetu, el centro se torna mas importante que el recorrido, la iglesia se asemeja a una torre, ha quedado atrás la idea barroca de interacción con el medio.³⁰⁰

²⁹⁴ Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea. Op. cit...*, pp. 143-144.

²⁹⁵ Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia, Op. cit...*, pp. 380-81.

²⁹⁶ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, pp. 44 y 46.

²⁹⁷ Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Op. cit...*, pp. 46-48.

²⁹⁸ Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca. Op. Cit...*, p. 30.

²⁹⁹ *Ibid...*, pp. 165-166.

³⁰⁰ Christian Norberg-Schulz, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó. Op. Cit...*, pp. 160-162.

Ilustraciones

Ilustración 3.37. El Vaticano, jardín del Belvedere de Donato Bramante, 1503.

Ilustración 3.38. Corte longitudinal y planta de la iglesia de Il Redentore de Palladio, dibujos de B. Scamozzi.

Ilustración 3.39. Versalles, el *grand ensemble*, vista de Israel Sylvestre 1673.

Ilustración 3.40. Roma, vista de la plaza y basílica de San Pedro, grabado de G. B. Falda.

Ilustración 3.41. Roma, sección longitudinal y planta de la plaza y basílica de San Pedro, lámina de Seroux d'Agincourte.

Ilustración 3.42. Vaux le Vicomte, esquema de los diferentes planos.

Ilustración 3.43. Roma, vista del puerto de la Ripetta, grabado de Piranesi.

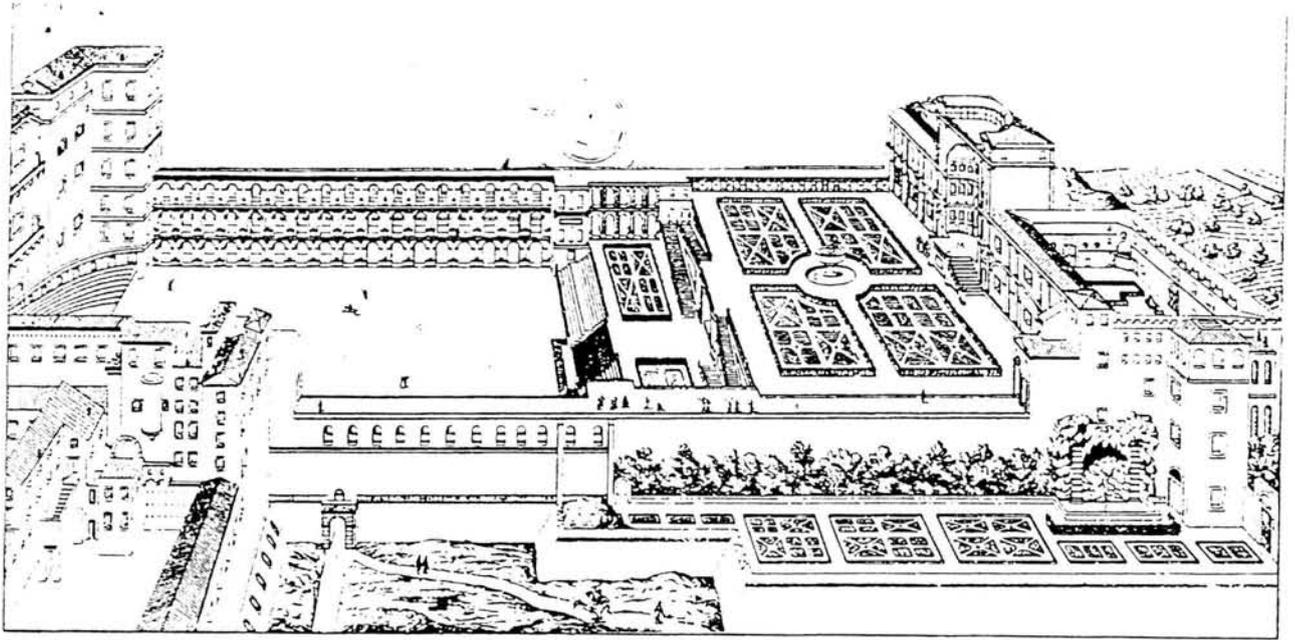
Ilustración 3.44. Roma, vista de la villa Sacchetti, grabado de la época.

Ilustración 3.45. Roma, el Campidoglio, proyectado por Miguel Ángel, cerca de 1536.

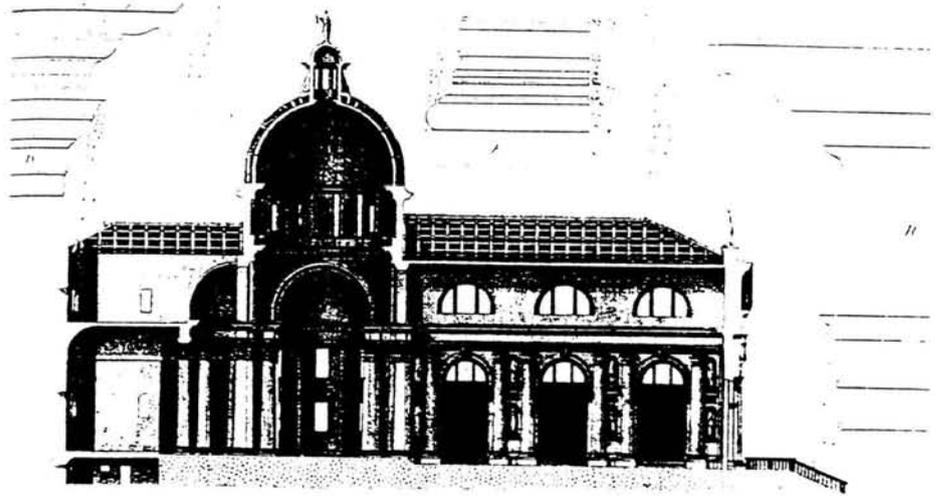
Ilustración 3.46. Pienza, planta de la ciudad sobresaltado los edificios de Pío II.

Ilustración 3.47. París, planta de la Plaza Vendome y Plaza de las Victorias.

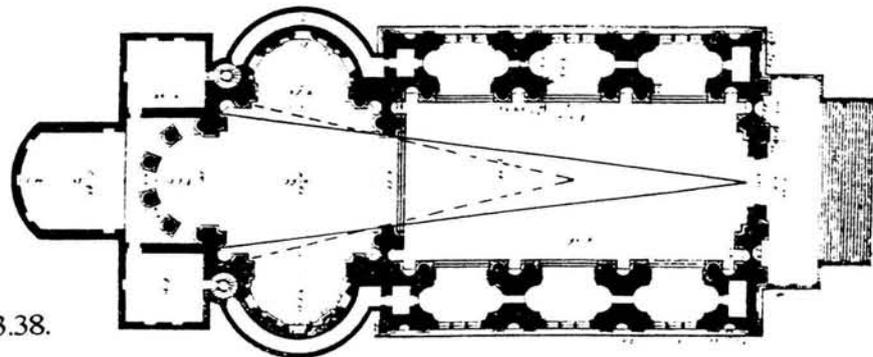
Ilustración 3.48. Planta y vista del castillo de Raincy desde el jardín.



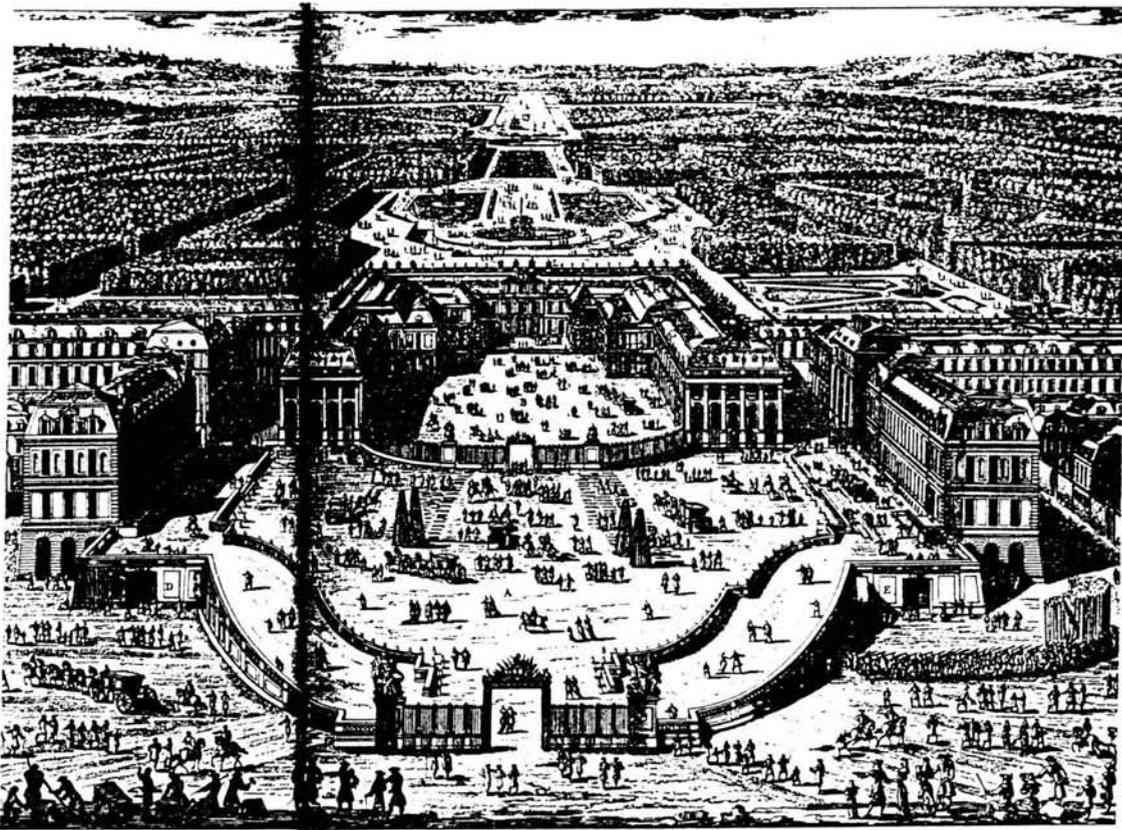
3.37.



108, 109. Il Redentore: (arriba) sección, (abajo) planta, con indicación de las líneas visuales (ambas de Bertotti Scamozzi)



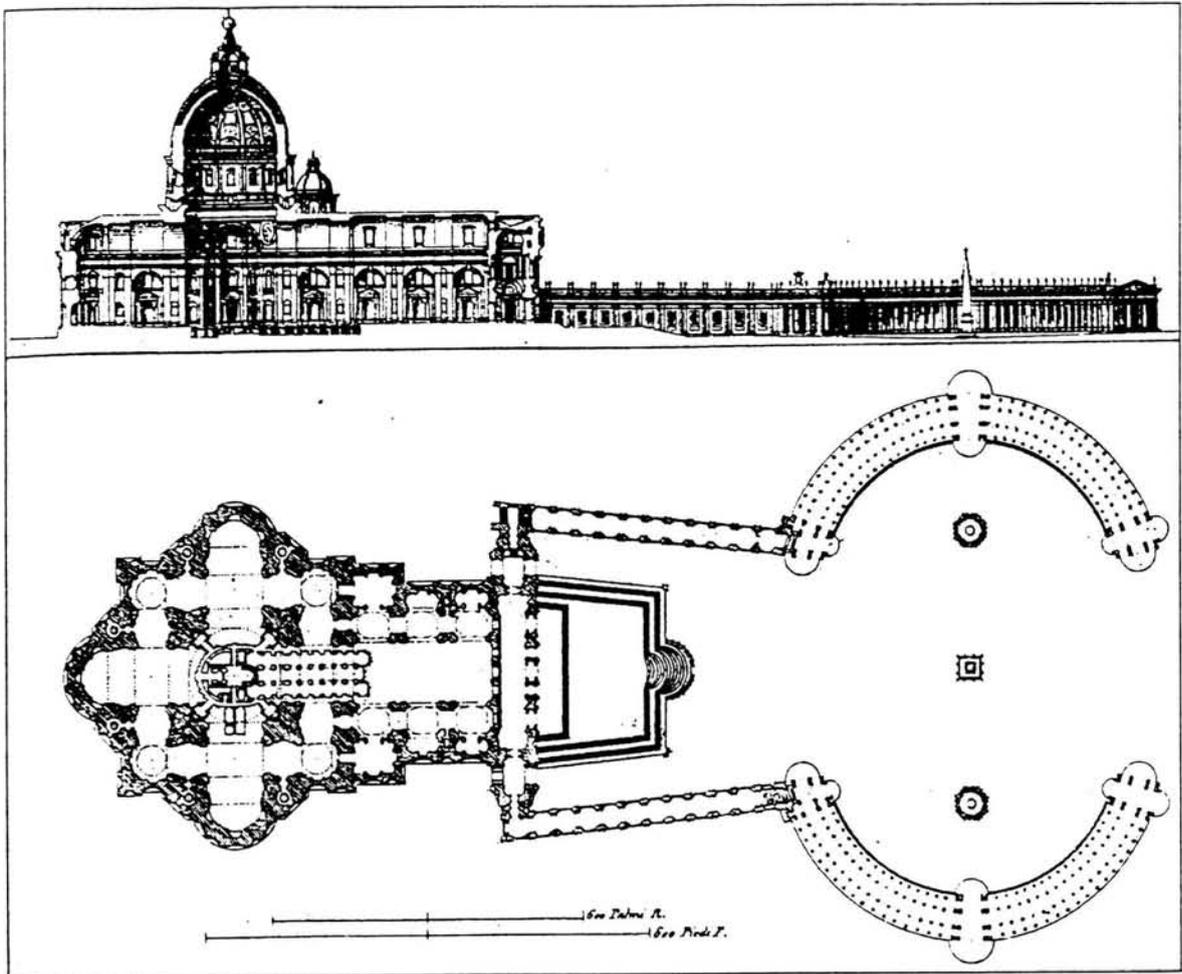
3.38.



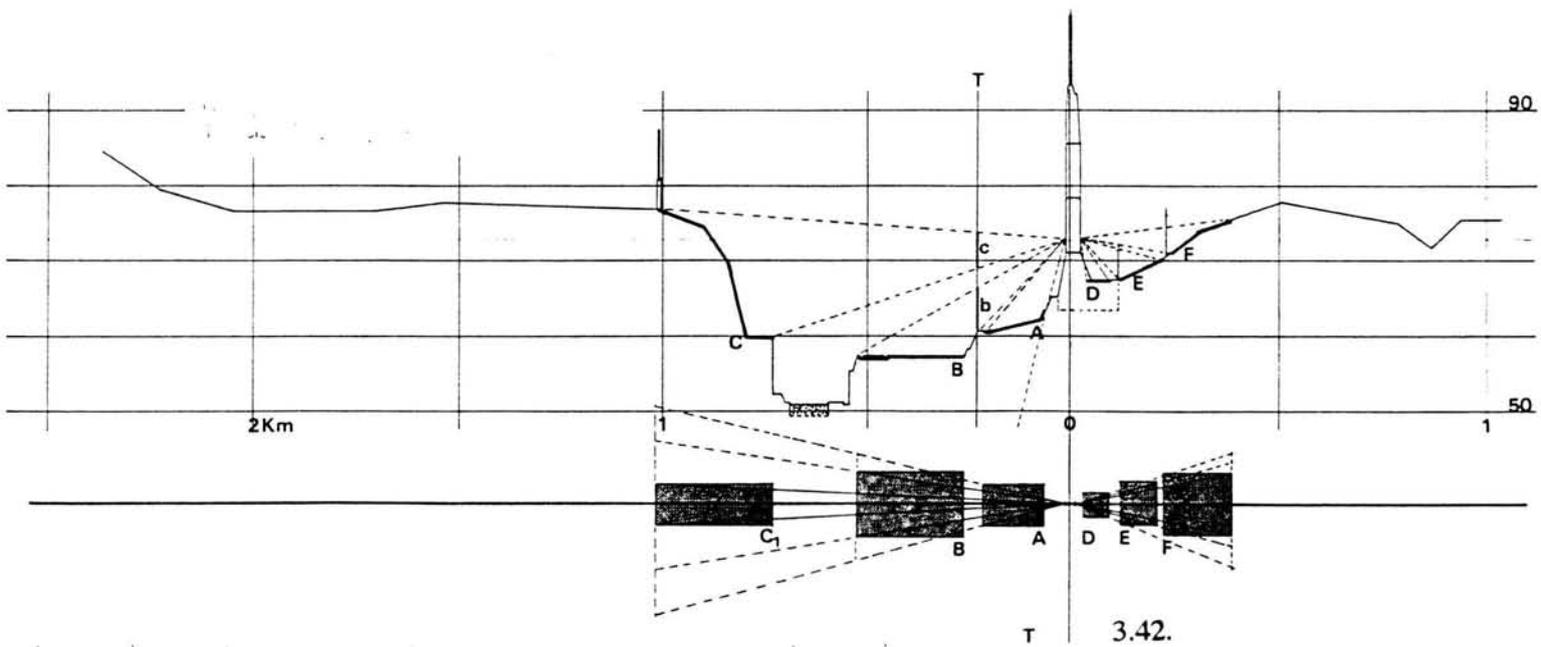
3.39.



3.40.



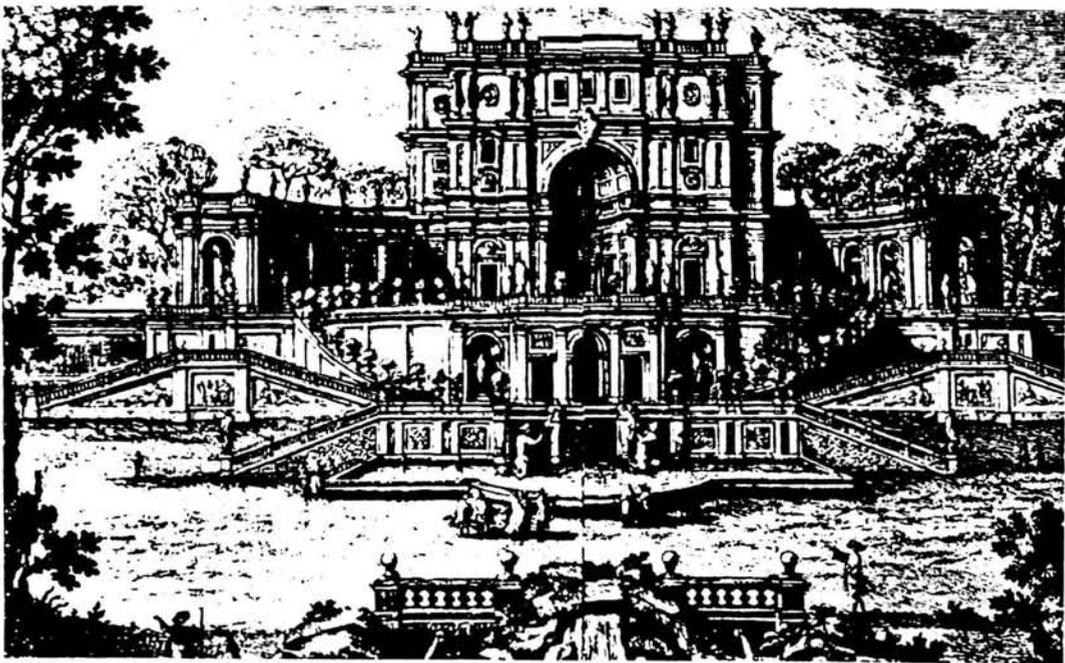
3.41.



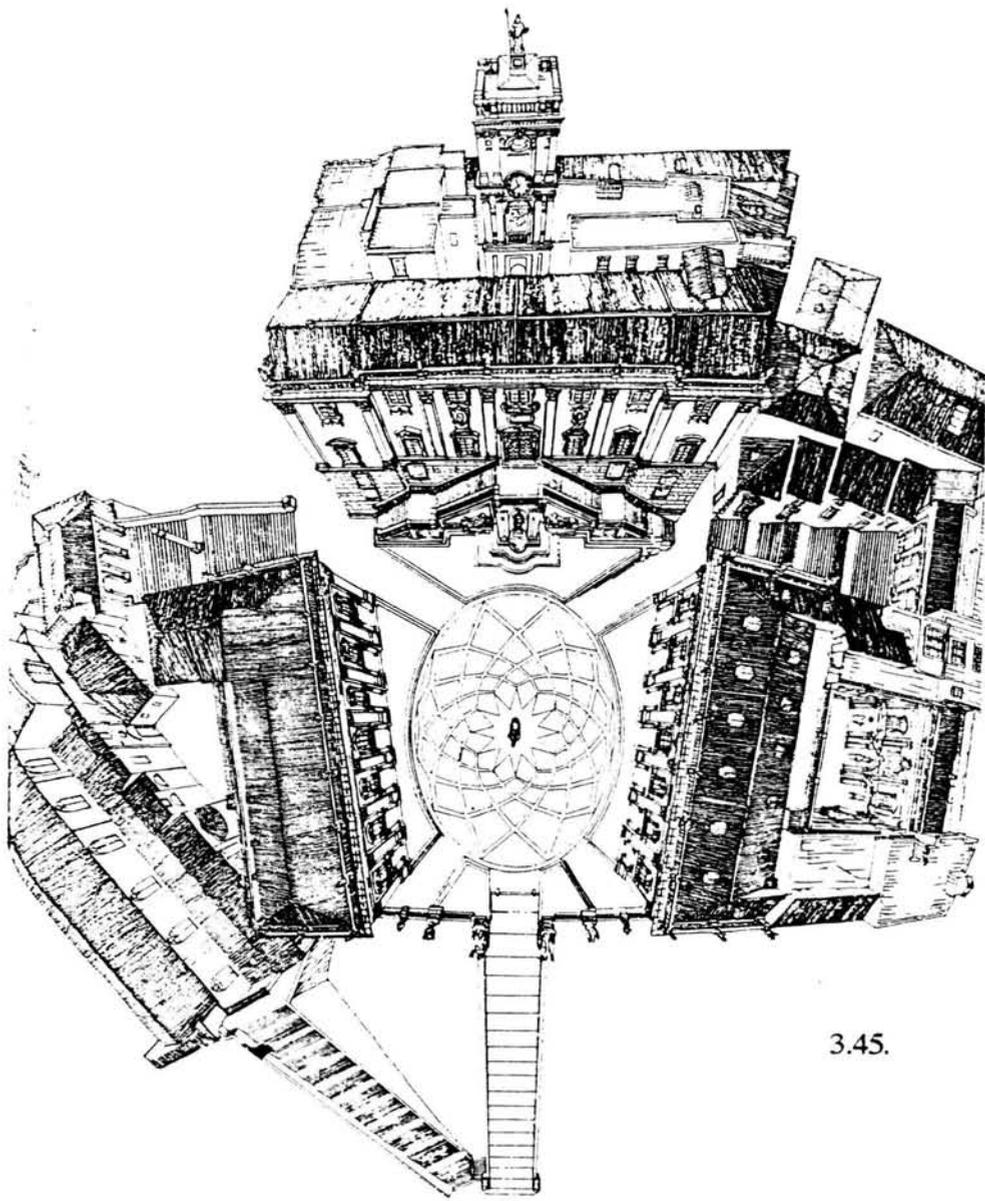
T 3.42.



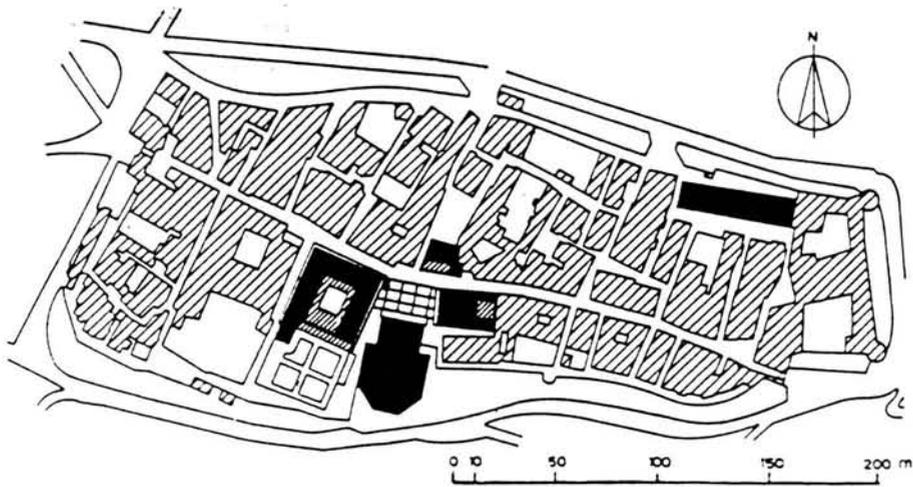
3.43.



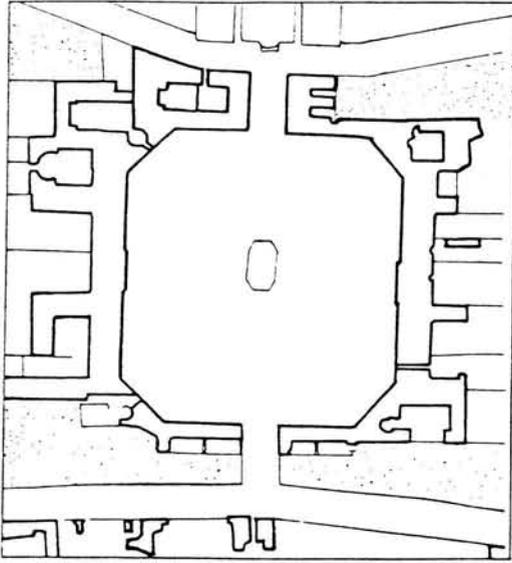
3.44.



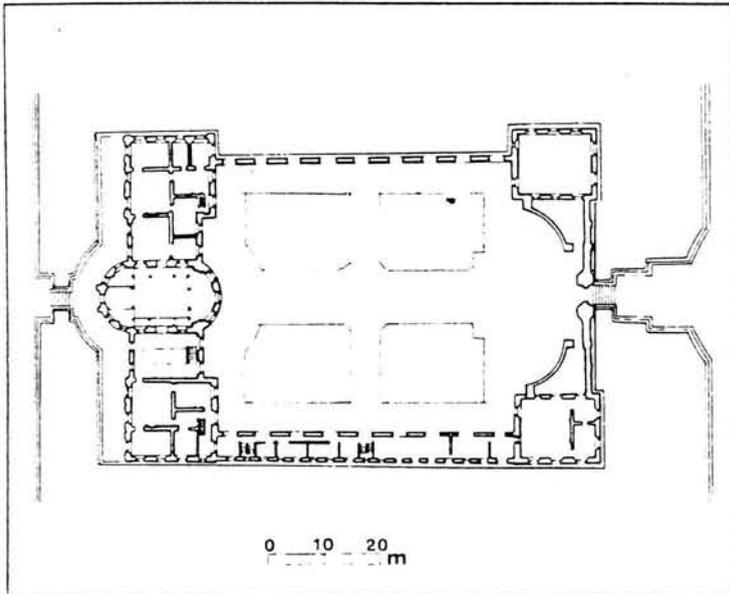
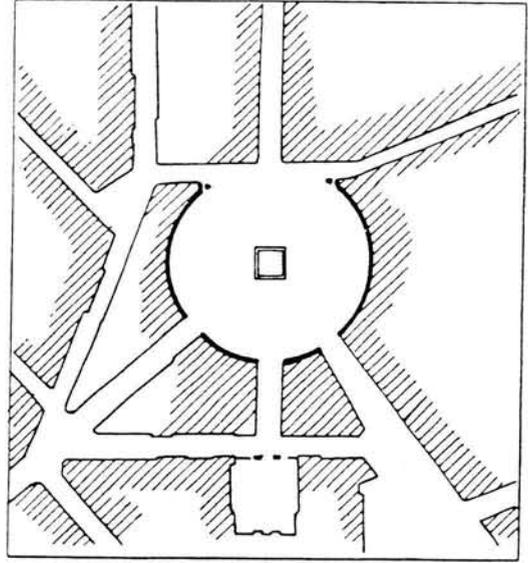
3.45.



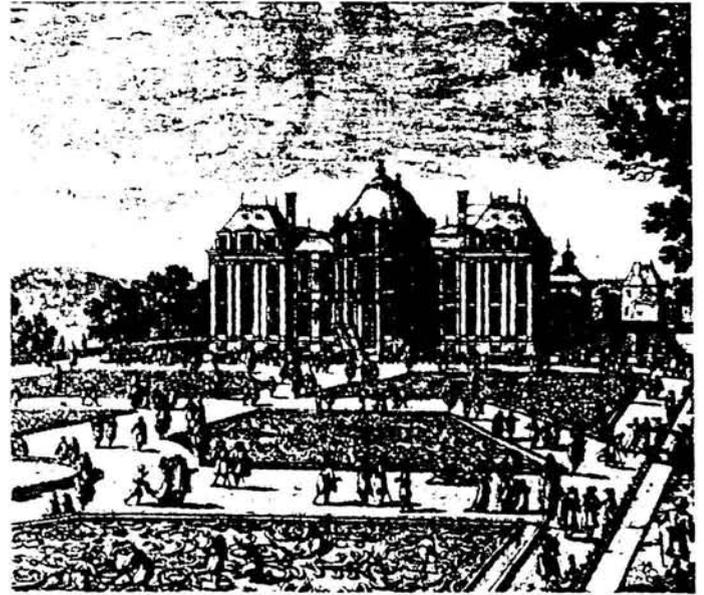
3.46.



3.47.



3.48.



Conclusiones

En este ensayo interpretativo, hemos considerado como una *forma representativa urbana*, a la vigencia de un modo de configuración espacial asociado intrínsecamente con un significado simbólico, es decir, como un espacio-metáfora a escala urbana. Generalmente una forma representativa tiene una duración alrededor o en relación a una etapa histórica, pero ineludiblemente se asocia con elementos visuales y de significado provenientes de etapas o tiempos sociales precedentes. Esto es una imagen con pervivencia a través de los tiempos, la que solo es posible de concebir dentro de los marcos de una misma tradición civilizatoria, por cuestiones del sostenimiento de la vigencia del código en cuestión, ya sea en declinación, resemantización o bien en pleno fortalecimiento de su valor social.

Una forma representativa tiene generalmente por génesis, un canon visual recreado o reiterado por artífices dentro de corrientes artísticas y a la vez, poseedora de un simbolismo intrínseco. La que puede ser apropiada por y como parte de la expresión de determinados grupos sociales hegemónicos, que alcanzan o hacen partícipes a los sectores sociales subordinados y a la vez se dirige frente a otros Estados. Es este caso, estaremos ante una forma representativa oficial, con una difusión amplia dentro de determinados espacios sociales y periodos históricos pero inevitablemente dentro de una misma tradición civilizatoria. Una práctica que al ser recurrentemente empleada puede dotar a la forma representativa de un poder simbólico acumulativo.

Por una parte, una forma representativa urbana es una tradición espacial, es decir, es un tipo o canon formal. Esto puede entenderse como un sistema de recursos formales y principios compositivos espaciales, que estructuran un orden espacial sometido a un modo espacial ideal. Esto se concretiza a través de un determinado emplazamiento urbano, con una cierta escala edificatoria, con un tipo de composición espacial, con una expresión arquitectónica y con un tipo de función o utilidad, entre otros. Este universo de características formales, responden por supuesto a un modo de manejo y de entendimiento de la forma, lo que constituye una concepción o ideología del espacio urbano, cristalizado en un espacio ideal, que siempre será de naturaleza abstracta, por lo tanto, inalcanzable.

En el caso que nos ocupa, el del urbanismo clasicista occidental, vemos una concepción del espacio urbano caracterizada por una formalización de tipo geométrico-proporcional y monumental, lo que era entendido como la revelación y consumación del espacio universal, por tanto propia del poder absolutista. Esto era, muy sintéticamente dicho, la ideología artística del espacio que nace con el Renacimiento. Por ello, el emplazamiento de este urbanismo era por excelencia el núcleo de un sistema espacial jerarquizado, la ciudadela estatal de la capitalidad. Ciudadela que poseía una escala monumental y peculiaridad formal para posibilitar lo incomparable; se buscaba así potenciar un sentido grandioso de lugar. Mientras que la composición espacial es estrictamente geométrica proporcional y lineal, lo que era asociada con un "sentido auténtico" de la belleza. En tanto que la expresión arquitectónica de la Ciudadela es historicista o de linaje clásico, entendida como adscripción a un valor universal. Estos espacios soportaban un tipo funcional, la serie tradicional de espacios cotidianos propios de la sede de las instituciones del poder y de contenedores de los momentos extraordinarios, los rituales oficiales de reafirmación colectiva.

Por otra parte, el significado oficial de una forma representativa urbana, lo entendemos como una retórica por medio de signos visuales, que aluden a los valores supremos de una sociedad. Los que generalmente apelan a una historia épica hecha imagen, como las proezas heroicas en la supuesta génesis y constitución de un Estado republicano, promisorio de una emancipación social, o bien, la revelación de una creencia, la misión salvacionista de la Iglesia. Pero a la vez estas imágenes, pertenecientes a una ciudadela de tamaño colosal, de ubicación centralizadora y materialmente duradera en el tiempo, son una demostración simbólica inequívoca de poderío transhistórico. Es decir, es a la vez un discurso legitimador y amenazador, por que combina elementos persuasivos y suscitadores de sentimientos de exaltación y elevación, con elementos indiscutibles de grandeza y fuerza, consiguientemente indicativos de la capacidad del poder de coacción o de sometimiento.

En el urbanismo clasicista occidental, la cuestión del significado simbólico estaba internalizada en paisajes urbanos de gran belleza artística, lo que de por sí suscita aún sentimientos de elevación estética. Recordemos, este generó nada menos que el arte del paisajismo y llevo el diseño urbano a la escala de todo un horizonte visual a partir de principios artísticos. Poseía entretejida una serie de símbolos dispuestos para transmitir valores religiosos pero sobre todo valores patrióticos revestidos de alcance universal, a la vez foco y marco privilegiado para los grandes rituales. Donde se operaba el emotivo contagio de proclamas entre las multitudes, para convencerles de ser partícipes de una empresa histórica, como la construcción de una gran nación, y también para internalizar conductas individuales de reverencia y subordinación. Pero para los espíritus iconoclastas una señal de prevención, al serles muy explícitamente la asimetría de su posición, frente a un supuesto poder de alcances ecuménicos.

El urbanismo clasicista es una forma representativa a escala urbana, además por que ha tenido una vigencia o duración temporal asociada con toda una etapa histórica. Esta ha sido nada menos que la época moderna de Occidente, originariamente como expresión del Estado Absolutista europeo. Aunque el valor simbólico del urbanismo clasicista se mantuvo vigente mas allá de su tiempo social originario, ya que siguió siendo empleado para los nuevos escenarios urbanos de los Estados democrático-representativos modernos, surgidos desde fines del siglo XVIII, los que se proclamaban no sin cierto sentido paradójico como anti-absolutistas.

El urbanismo clasicista tuvo su génesis moderna en el Renacimiento temprano, como una concepción artística de paisaje urbano recuperada y recreada por los grandes artistas italianos, ligados en parte a las elites ilustradas de las florecientes ciudades-Estado de la región toscana. Pero luego este urbanismo paso a ser apropiado por el papado contrarreformista para su proyecto de nueva capitalidad romana, con ello se constituyo en una forma representativa del poder hegemónico y particularmente la reestructurada morfología de Roma paso a ser reconocida como el modelo de capitalidad en Occidente.

Esta idea o modelo de capitalidad fue inmediatamente empleada y desarrollada a lo largo de un prolongado ciclo por los poderes estatales absolutistas. Idea que tendría en la corte francesa su punto de mayor desarrollo artístico y a la vez de sistematización como canon formal, generado por la inventiva de Le Notre, sobretudo con el espectacular parque-ciudad de Versalles. Como modelo simbólico ya formalmente sistematizado, el urbanismo clasicista será ampliamente reiterado y en el menor de los casos recreado, por los grandes y pequeños poderes absolutistas europeos, desde las cortes principescas alemanas hasta la capital del mas extenso de los imperios, el San Petesburgo de los zares.

Asistimos así a un proceso de difusión muy amplio de nuestra tipología urbanística que alcanzará hasta las nuevas capitalidades coloniales o neocoloniales occidentales fuera del continente europeo, y que se prolongará en el tiempo desde el Renacimiento hasta mediados del mismo siglo XX, o aún mas, como veremos enseguida. No cabe duda que el poder de esta forma urbana se debe a su cimentada condición de representativa del poder por excelencia.

Así mas allá del Estado Absolutista, en el momento en que emergen los Estados republicanos como el francés y el norteamericano, estos se auto-investen de los símbolos históricamente vigentes de poderío y modernización. Así mismo sucedió en el siglo XIX con la estructuración visual de las capitales de los Estados independizados en Angloamérica y América Latina. Pero este ultimo período en el urbanismo clasicista se caracterizó por la pobreza artística, sí se compara frente a lo logrado por los grandes urbanistas de las cortes de la Europa barroca. Seguramente contribuyeron a este empobrecimiento, la emergencia de los valores mercantilistas y la ausencia de tradiciones artísticas de alto nivel en los nuevos contextos sociales receptores de este urbanismo.

Además en el siglo XX, el urbanismo clasicista se vera muy desgastado en su poder simbólico. Ya que fue empleado por los regimenes colonialistas para sus capitales en los dominios ultramarinos como el nuevo Argel o Saigon por el imperio francés. Además, como si fuera poco el urbanismo clasicista luego fue utilizado por los regimenes totalitarios europeos de la primera posguerra, para sus proyectos de nuevas capitalidades como el Berlín de Hitler o el Moscú de Stalin. Pero ante los vientos de emancipación de la segunda postguerra, los símbolos del colonialismo y del totalitarismo, entre ellos el urbanismo clasicista, conocen un descrédito mortal. También eran los momentos de auge de la revolución visual de inicios del siglo XX y el movimiento Funcionalista en el urbanismo, los que también hacen que el urbanismo clasicista dentro de los mismo círculos de artistas, pase a ser considerado como un academicismo. Así confluyen las condiciones para el descrédito social y académico del urbanismo clasicista, cerrando al parecer un ciclo de vigencia que alcanzó a toda la etapa moderna de Occidente.

Aunque su vigencia, no esta del todo cerrada, por el contrario los viejos espacios urbanos clasicistas mantienen vivo su gran valor social como escenarios constitutivos de las capitalidades históricas occidentales. Nos referimos a lugares urbanos como la plaza basilica de San Pedro en el Vaticano o el Mall obelisco y capitolio de Washington. Ambos son indiscutiblemente lugares de valor simbólico a nivel global del siglo XXI.

Además la desaparición del urbanismo clasicista en la época contemporánea puede ser solo aparente. Por que se mantiene vivo en parte dentro del propio movimiento del urbanismo modernista, como el caso de Brasilia. Donde es muy fácil distinguir los elementos y principios compositivos del urbanismo clasicista, como el conjunto central del poder organizado por una gran perspectiva lineal, que por foco visual tiene el edificio mayor sede del poder estatal, con una envergadura que domina el paisaje urbano, etc. Mas recientemente, un urbanismo postmoderno ha realizado actuaciones clasicistas muy ortodoxas, como la corriente que lideran Leon y Rob Krier. Estos urbanismos contemporáneos muy bien refuerzan la tesis de que el urbanismo clasicista pueda ser una forma representativa del poder, pero de naturaleza consustancial a la tradición civilizatoria occidental.

Este urbanismo lo calificamos de clasicista justamente por que recupera una forma representativa del poder estatal, proveniente y generada por las antiguas culturas clásicas occidentales. Al parecer por y para las capitalidades de la Grecia Helenística e indudablemente en la configuración de la ciudad de Roma, como capital del imperio de los cesares. Esas capitalidades se distinguían por impactantes escenarios centrales que constaban de grandes vías rectilíneas y conmemorativas, que conducían a plazas y obras de arquitecturas monumentales del poder institucionalizado. Lugares urbanos que sobrevivieron solo en parte a los tiempos y llegaron a los inicios de la edad moderna en forma de ruinas y relatos. Los que fueron estudiados directamente por los nuevos y talentosos artistas clasicistas, como Bramante o Rafael, o importantes tratadistas modernos como Alberti o Palladio. Ellos estaban convencidos de haber descubierto el arte de valor universal y se propusieron recuperarlo, abriendo así un nuevo período histórico de creaciones que continuaran dentro de los preceptos artísticos de la herencia clásica occidental.

Aunque otros historiadores del arte de la antigüedad se remontan mas en el tiempo, señalan como antecedentes del urbanismo monumental, sin mayores dudas, a las ciudades de la Babilonia antigua. Nada menos que asocian el origen del urbanismo clasicista con la cuna misma de la civilización, donde se desarrollo por primera vez el fenómeno del urbanismo y el Estado aunque de carácter teocráticos. Ahí se conoce del apareamiento de las primeras urbes pero que sintomáticamente poseían y estaban estructuradas por ciudadelas centrales y sagradas, con grandes ejes conmemorativos que las articulaban al resto del área consolidada y con las puertas de las murallas. En estas grandes composiciones, se observan ciertos principios compositivos de ortogonalidad, de monumentalidad y a escala urbanística, con un simbolismo intrínsecamente relacionado con la exaltación del poder establecido.

Empero la recuperación, que se hizo en la Edad Moderna occidental del urbanismo clasicista fue de tipo recreativo, debido al talento de grandes artistas aunque a merced del ultimo y fallido intento de Estado teocrático por el papado y luego en un ciclo de duración prolonga por las poderosas monarquías absolutistas europeas. Donde esta tradición de espacio urbano representativo no fue simplemente reiterada, por el contrario, fue estudiada y desarrollada por los grandes artistas del Renacimiento italiano y enseguida llega a su mas alto nivel de desarrollo con la invención de la paisajística por los artífices del Barroco francés. También en otro periodo histórico, durante el imperio Carolino en plena Edad Media, se reconoce otra recuperación del código clásico greco-romano, pero de mucho menor alcance respecto al despertado a partir del Renacimiento. Pero indudablemente ambos episodios constituyen momentos de emergencia de una tradición clasicista en Occidente.

Consideramos que el urbanismo clasicista es una forma representativa propia de Occidente, por que su origen, renovaciones y difusión ha estado asociado siempre con las circunstancias culturales europeas, particularmente con el poder hegemónico. Concretamente como el modo tradicional de configuración formal y simbólica de sus metrópolis y especialmente de sus centralidades urbanas. Un tipo de urbanismo, que como todos, posee sus consiguientes casos paradigmáticos, en el caso de los Estados Absolutistas el tipo de centralidad urbana modelo dimanó de la ciudad nueva y parque de Versalles, ideada por Le Notre, en tanto que para el período siguiente, el de los Estados democrático liberales, la ciudad de Washington de L'Enfant se constituyo en el referente mas observado.

Las experiencias extra-europeas de capitalidades clasicistas, son también parte de la difusión o irradiación de este modo de urbanismo. Por que son actuaciones dentro o bajo las áreas de influencia de las metrópolis culturales de Occidente. Como lo que aconteció a inicios del siglo XX, en la reconfiguración de las centralidades urbanas de varias metrópolis latinoamericanas, especialmente la de Buenos Aires o de La Habana. Toda una cirugía del tejido urbano hispano-colonial a manera de insertar grandes perspectivas y escenarios urbanos, frente a imponentes capitolios y palacios de gobierno. Ambos casos encargados al urbanista clasicista francés Foriestier, por Estados nacionales emergentes en procesos de modernización económica y de actualización cultural a lo occidental. O bien, como lo realizado en los dominios coloniales ultramarinos de los Estados europeos, con la implantación de símbolos de poderío concretados en la construcción de nuevas ciudades capitales, como las de Nueva Delhi y Canberra por el imperio inglés, o las capitalidades renovadas de Argel en el norte de África y de Saigón en la península indochina, como centros de dominio del imperio francés.

Además porque aspectos con sustantivos del urbanismo clasicista, como la composición de espacios públicos urbanos de función conmemorativa, especialmente compuestos de modo ortogonal y a escala monumental, como soporte de centralidades políticas en ciudades con condición de capitalidad, no son una tradición urbanística existente fuera de las sociedades occidentales. Ya que en el mundo del Lejano Oriente, en el mundo Árabe e Hindú, o en el mundo Mesoamericano Antiguo e Incaico, igualmente se conoce de la existencia de espacios urbanos conmemorativos del poder, pero estos no son del tipo de actuaciones unitarias y estrictamente formalizadas del urbanismo clasicista occidental, y tampoco son composiciones de valores laicos y para el ritual cívico multitudinario.

A lo mejor esto ha sido así, porque en Occidente los medios de coaptación del poder hegemónico han empleado o necesitado del manejo retórico de los principales escenarios publico urbanos, y a la vez, de velar y con ello mejorar su poder de influencia sobre las masas, con elaboradas conjugaciones de creaciones plásticas y retóricas simbólicas. Sin subestimar en mas de algún caso el respeto a la gran creación de un artista talentoso del urbanismo. Por otra parte, por que en Occidente se ha dado una concentración de poder y recursos, de condiciones sociales para el desarrollo del talento artístico individual y de desarrollo de una idea del espacio muy formalizada, como resultado de sociedades tecnificadas y racionalistas. Lo que ha llegado ha niveles en las metrópolis de Occidente, no alcanzadas, o al menos que no han sido las vías transcurridas por otras tradiciones civilizatorias y su urbanística.

De ahí que en las sociedades europeas centrales se halla desarrollado e irradiado a toda su área mundial de influencia cultural, una tradición de urbanismo o de paisaje urbano de mayor escala y unidad compositiva, de mayor originalidad y complejidad artística. La que ha tenido como lugar privilegiado de cristalización a la centralidad urbana de las ciudades capitales, no sin cierta correspondencia entre el poderío en cuestión y la envergadura de la obra alcanzada. Un tipo de urbanismo representativo, que en la edad moderna occidental ha acontecido en un tiempo histórico menor, o mejor dicho, mas intensivo de experimentación artística y de duración social. Pero donde la cuestión sobre lo remoto de su origen histórico y sobre la conclusión de su vigencia social, es decir, la consideración de este urbanismo como una tradición civilizatoria, demanda de mas recónditas evidencias y reflexiones intelectivas.

Bibliografía

James S. Ackerman, (1990). *La Villa, Forma e Ideología de las Casas de Campo*. Madrid, Ediciones Akal, 1997. (edición original en inglés, publicada por *National Gallery of Art*, Washington, D. C.; traducción al castellano de Isabel Balsinde).

Giulio Carlo Argan, (1964). *La Europa de las Capitales 1600-1700*. Barcelona, Ediciones Corragio, 1964. (edición original en italiano, publicada por *D'art Albert Skira, Gêneva*; traducción al castellano de Luis Arana).

José Fernández Arenas, (1984). *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona, Anthropos. Segunda edición corregida.

Leonardo Benevolo, (1975). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977. (edición original en italiano, de la tercera edición, publicada por Casa Editrice Gius, Roma-Bari, versión al castellano de Galfetti, Atauri y Pujol).

Leonardo Benevolo, (1991). *La Captura del Infinito*. Madrid, Celeste Ediciones, 1994. (edición original en italiano, por *Latterza y Figli*; traducción al castellano de M. García Galán).

Leonardo Benevolo, (1993). *La Ciudad Europea*. Barcelona, Editorial Crítica, Colección 'La Construcción de Europa', 1993. (edición original en italiano, traducción al castellano de Maria Pons).

Anthony Blunt, (1973). *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*. Madrid, Cátedra, 1998. (edición original en inglés, de la cuarta edición, publicada por *The Pelican History of Art*; traducción al castellano de Fernando Toda).

Wolfgang Braunfels, (1976). *Urbanismo Occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1987. (edición original alemán por *DuMont Buchverlag GmbH & Co., Köln*; traducción al castellano de Ramón Ibero).

Jaime Brihuega, (1996.a). "La Sociología del Arte", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 331-345. Vol. II.

_____, (1996.b). "Pierre Francastel", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 346-349. Vol. II.

_____, (1996.c). "Michael Baxandall", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 350-353. Vol. II.

Jean Castex, (1990). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo. Historia de la Arquitectura, 1420-1720*. Madrid, Ediciones Akal, 1994. (edición original en francés, publicada por *Editions Hazan*; traducción al castellano de Juan A. Calatrava).

Pierre Francastel, (1956). "La Falsa Antinomia entre el Arte y la Técnica", en: Antología, Textos de Estética y Teoría del Arte, por Adolfo Sánchez Vázquez. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. pp. 460-467. (introducción de la obra: *Arte y Técnica*, edición original en francés, publicado en castellano por Ediciones Valencia, 1961)

Ernest Gombrich, (1996). *La Historia del Arte*. Madrid, Editorial Debate, 2001, segunda reimpresión. (edición original en inglés, de la decimosexta edición aumentada, publicada por *Phaidon Press Limited*; traducción al castellano de Rafael Santos Torroella).

Benedetto Gravagnuolo, (1991). *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*. Madrid, Ediciones Akal, 1998. (edición original en italiano, publicada por *Latterza e Figli*; traducción al castellano de Juan Calatrava).

Peter Hall (1996). "La Ciudad de los Monumentos" en: *Ciudades del Mañana*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. pp. 185-214. (edición original en inglés, publicado por Blackwell, Oxford, traducido al castellano por Consol Freixa)

Arnold Hauser, (1958). "Condicionamiento Social y Calidad Artística", en: Antología, Textos de Estética y Teoría del Arte, por Adolfo Sánchez Vázquez. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. pp. 240-245. (capítulo de la obra: *Introducción a la Historia del Arte*, edición original en inglés, publicado en castellano por Guadarrama, 1961)

Ehrenfried Kluckert, (2000). *Grandes Jardines de Europa, Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Colonia, Alemania, Könemann. (traducción al castellano de Lidia Álvarez, Ambrosio Berasain y Mariona Gratacòs).

Spiro Kostof, (1985). *Historia de la Arquitectura*. Madrid, Alianza Forma, 1988, tres tomos. (edición original en inglés, publicada por *Oxford University Press*; traducción al castellano de María Dolores Jiménez-Blanco).

Udo Kultermann, (1990). *Historia de la Historia del Arte, el camino de una ciencia*. Madrid, Ediciones Akal, 1996. (edición original en alemán, versión al castellano de Jesús Espino Nuño).

Christian Norberg-Schulz, (1972a). *Arquitectura Barroca*. Madrid, Aguilar Ediciones, 1989. (edición original en inglés, publicada por Electa Editrice, Milán, versión al castellano de Luis Escolar).

_____, (1972b). *Arquitectura Barroca Tardía y Rococó*. Madrid, Aguilar Ediciones, 1989. (edición original en inglés, publicada por Electa Editrice, Milán, versión al castellano de Luis Escolar Bareño).

Luciano Patetta, (1997). *Historia Crítica de la Arquitectura, antología crítica*. Madrid, Celeste Ediciones, 1997. (edición original en italiano, publicada por *Etas Libri*, versión al castellano de Jorge Sainz Avia).

Francisca Pérez Carreño, (1996.a). "El Formalismo y el Desarrollo de la Historia del Arte", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 255-267. Vol. II.

_____, (1996.b). "Konrad Fiedler", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 268-273. Vol. II.

_____, (1996.c). "Arte e Ilusión", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 318-330. Vol. II.

Vieri Quillici, (1976). *Ciudad Rusa y Ciudad Soviética, caracteres de la estructura histórica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978. (edición original en italiano, publicada por *g. Mazzotta Editore*, Milán; traducción al castellano de Rossend Arqués).

Juan Antonio Ramírez, (1996). "Iconografía e Iconología", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 293-310. Vol. II.

Helen Rosenau, (1983). *La Ciudad Ideal, su evolución arquitectónica en Europa*. Madrid, Alianza Editorial, 1986. (edición original en inglés, de la tercera edición; traducción al castellano de Jesús Fernández Zulaica).

Guillermo Solana, (1996). "Teorías de la Pura Visualidad", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 274-292. Vol. II.

Clemens Steenbergen y Wouter Reh, (1996). *Arquitectura y Paisaje, la proyectación de los grandes jardines europeos*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 2001. (edición original en inglés, publicada por *THOTH Publishers*, Bussum Holanda; traducción al castellano de L. R. Menéndez de Lúcar).

Rudolf Wittkower, (1962). *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995. (edición original en inglés, de la tercera edición revisada, publicada por *Academy Editions*; traducción al castellano de Adolfo Gómez Cedillo).

_____, (1973). *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, Ediciones Cátedra, décima edición, 1999. (edición original en inglés, de la tercera edición revisada, publicada por *Penguin Books, England*; traducción al castellano de Margarita Suárez-Carreño).

Heinrich Wofflin, (1940). "Autonomía de la Historia del Arte", en: *Antología, Textos de Estética y Teoría del Arte*, por Adolfo Sánchez Vázquez. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. pp. 262-268 (de la obra: *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*, edición original en alemán, publicado en castellano por Espasa-Calpe, 1945)

J. F. Yvars, (1996.a). "Aby Warburg", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 311-313. Vol. II.

_____, (1996.b). "Erwin Panofsky", en: *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Ed. Valeriano Bozal. Madrid, Visor. Segunda edición, 2000. Colección La Balsa de Medusa. Pp. 314-317. Vol. II.

Procedencia de las Ilustraciones.

- Ilust. 1.1. Florencia, vista a través de la Galería de los Uffizi. Dibujo de Giuseppe Zocchi. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:113.
- Ilust. 1.2. Florencia, planta de la ciudad. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:106.
- Ilust. 1.3. Roma, vista de la plaza y basílica de San Pedro, grabado de G. B. Piranesi. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:134-135.
- Ilust. 1.4. Roma, proyecto de Carlo Fontana para la complementación de la Plaza de San Pedro, de 1694. Imagen de la obra de Rudolph Wittkower, 1973:375.
- Ilust. 1.5. París, vista del centro de la ciudad. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1991:268.
- Ilust. 1.6. París, planta del eje urbano principal. Imagen de la obra de Leonardo Benevolo, 1991:94-95.
- Ilust. 1.7. San Petersburgo, vista del centro de la ciudad, de Ricard de Montferrand de 1836. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1992:156.
- Ilust. 1.8. San Petersburgo, planta de las áreas centrales de la ciudad de 1830. Imagen de la obra de Viero Quillici, 1976:100.
- Ilust. 1.9. Washington, vista aérea del gran eje. Imagen de la obra de Leonardo Benevolo, 1991:90.
- Ilust. 1.10. Washington, copia del plano trazado por L'Enfant. Imagen de la obra de L. Benevolo, 1991:89.
- Ilust. 2.1. Vista del centro de Florencia, parte del grabado de F. B. Werner del siglo XIX. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:106-07.
- Ilust. 2.2. Vista del centro de Venecia, grabado de Martín Engelbrecht. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:101.
- Ilust. 2.3. Basílica de San Lorenzo y San Spirito, láminas de Seroux d'Agincourt, planos de Fanelli y Stegmann. Imágenes de la obra de Jean Castex, 1990:42.
- Ilust. 2.4. Veneto, Villa Rotonda de Palladio. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:165.
- Ilust. 2.5. Vista de la residencia Maisons, grabado de Perelle. Imagen de la obra de Norberg-Schultz, 1972a:159.
- Ilust. 2.6. Roma, palacio Farnese, 1530-89, una vista de inicios del siglo XVIII de Jan Goeree. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1985:851.
- Ilust. 2.7. Urbino, planta de la ciudad con el palacio ducal. Imagen de la obra de L. Benevolo, 1993:100.
- Ilust. 2.8. Roma, proyecto de Pietro da Cortona en la Santa Maria della Pace. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schultz, 1972a:24.
- Ilustración 2.9. París, la plaza Dauphine. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:319.
- Ilust. 2.10. París, plano de la ciudad con los ejes prolongados de 1740, por Abbé de la Grive. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:195.
- Ilust. 2.11. Versalles, fachada y jardín oeste del palacio, grabado de Israel Silvestre de 1669. Imagen de la obra de Anthony Blunt, 1973:345.
- Ilust. 2.12. Vicenza. Corte y planta de conjunto de la Villa Rotonda. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:142.
- Ilust. 2.13. Roma, Villa Medici, 1544, grabado de G. Lauro, 1612-14. Imagen de la obra de E. Kluckert, 2000:67.
- Ilust. 2.14. Roma, Jardín del Belvedere en el Vaticano, grabado de H. van Schoel de 1579. Imagen de la obra de Ehrenfried Kluckert, 2000:71.
- Ilust. 2.15. Planta de la villa Aldobrandini, Frascati. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:123.
- Ilust. 2.16. Vista de la villa Aldobrandini, Frascati. Elaborada por A. Specchi en 1699. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:127.
- Ilust. 2.17. Versalles, planta del acceso al palacio. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:216.
- Ilust. 2.18. Planta, Vaux Le Vicomte. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:182.
- Ilust. 2.19. Vista del palacio y jardín de Vaux le Vicomte, desde el sur. Grabado de Israel Silvestre. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:160.
- Ilust. 2.20. Versalles, el *grand ensemble*, grabado de I. Sylvestre, 1687. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:220.
- Ilust. 2.21. Versalles, el *grand ensemble*, grabado de G. Pérelle, 1690. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:221.
- Ilust. 2.22. Florencia, plano del distrito central. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:108.
- Ilust. 2.23. Florencia, planta de la plaza de la Signoria y de los Uffizi. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:74.
- Ilust. 2.24. Esquema del antiguo centro de Pienza con el nuevo núcleo de la ciudad. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1985:713.

- Ilust. 2.25. Pienza, plano de la ciudad y alzado de la calle principal. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:66-67.
- Ilust. 2.26. Venecia, planta de la plaza de San Marcos. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1985:823.
- Ilust. 2.27. París, el núcleo central, en primer plano Las Tullerías. Grabado de Merian. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:321.
- Ilust. 2.28. París, la plaza Dauphine y el Pont Neuf, grabado de Turgot, 1739. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:319.
- Ilust. 2.29. París, plano del eje espacial de Le Notre prolongado fuera de la ciudad en 1675. Grabado de J. de Rochefort. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:228.
- Ilust. 2.30. París, el Louvre, las Tullerías y el eje hasta la plaza de la Concordia. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:232.
- Ilust. 2.31. Berlín, vista de la plaza y el palacio real, grabado del siglo XVIII. Imagen de la obra de Ch. Norberg-Schultz, 1972a:203.
- Ilust. 2.32. Proyecto y planta de las plazas de Nancy, por H. de Corny. Imágenes de la obra de Benedetto Gravagnuolo, 1991:86.
- Ilust. 2.33. Roma, las vías rectilíneas a fines del XVI. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:194.
- Ilust. 2.34. Roma, el proyecto de Sixto V, 1589. Imagen de la obra de Giulio Carlo Argan, 1964:39-40.
- Ilust. 2.35. Roma, proyecto para la Plaza del Popolo por Rainaldi. Imagen de la obra de Christian de Norberg-Schulz, 1972a:19.
- Ilust. 2.36. Roma, reconstrucción del proyecto de Borromini de la iglesia de Sant' Agnese. Imagen de la obra de Norberg-Schulz, 1972a:21.
- Ilust. 2.37. Roma, proyecto de Bramante para la orilla del Tiber. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1988:848.
- Ilust. 2.38. Roma, planta y corte del conjunto del Campidoglio. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1988:857.
- Ilust. 2.39. Roma, la Strada Pia, diseño de Miguel Ángel, pintura de 1590. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1991:264.
- Ilust. 2.40. París, plaza Vendome. Grabado de Le Pautre. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1985:919.
- Ilust. 2.41. París, plaza Des Vistoires. Imagen de la obra de Benedetto Gravagnuolo, 1991:85.
- Ilust. 2.42. París, plano con las principales plazas reales, segunda mitad del XVIII. Imagen de la obra de Leonardo Benevolo, 1991:78.
- Ilust. 2.43. Turín, planos de la ciudad con ensanche. Imagen tomada de la obra de Norberg-Schulz, 1972a:40.
- Ilust. 2.44. Turín, vista de la plaza del Castello, de 1676. Imagen de la obra de Norberg-Schulz, 1972a:40-41.
- Ilust. 2.45. Charleville, plano de Merian. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:337.
- Ilust. 2.46. Versalles, plano de la ciudad nueva, 1975. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:340.
- Ilust. 2.47. Richelieu, el palacio. Grabado de Marot. Imagen de la obra de Anthony Blunt, 1973:208.
- Ilust. 2.48. Richelieu, esquema del conjunto. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:154.
- Ilust. 2.49. Versalles, planta general. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:206.
- Ilust. 2.50. Londres, plano de Ch. Wren. Imagen de la obra de Norberg-Schulz, 1972a:191.
- Ilust. 2.51. Moscú, vista de la ciudad a inicios del siglo XVIII. Grabado de Picart. Imagen de la obra de Viero Quillici, 1976:61.
- Ilust. 2.52. Karlsruhe, una vista de 1739. Imagen de la obra de Benedetto Gravagnuolo, 1991:98.
- Ilust. 2.53. Karlsruhe, plano de expansión. Imagen de la obra de Benedetto Gravagnuolo, 1991:99.
- Ilust. 2.54. Washington, plano de L'Enfant. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1991:210.
- Ilust. 2.55. Washington, el Capitolio reedificado, década de 1860. Imagen de la obra de S. Kostof, 1988:1131.
- Ilust. 3.1. Roma, planta de la plaza del Popolo de Rainaldi, detalle del mapa de Antonio Tempesta de 1593. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:154.
- Ilust. 3.2. Roma, vista de la plaza del Popolo por Letarouilly. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:189.
- Ilust. 3.3. París, proyecto de la plaza de Francia, de Claude de Chastillon, grabado de Poinsart. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1991:238.
- Ilust. 3.4. Turín, plaza de San Carlo, grabado de 1682. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1991:261.
- Ilust. 3.5. Turín, vista y esquema de los Quartieri Militari. Imagen de la obra de Ch. Norberg-Schulz, 1972b:24.
- Ilust. 3.6. París, proyección perpendicular del arco de carrusel y del arco del triunfo. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:235.
- Ilust. 3.7. Roma, la red de vías rectilíneas del siglo XVI. Imagen de la obra de Norberg-Schulz, 1972a:08.
- Ilust. 3.8. Roma, la plaza de San Pedro, 1656-67. Detalle de la planta de Nolli, 1748. Imagen de la obra de Leonardo Benevolo, 1993:124-25.
- Ilust. 3.9. París, los Campos Elíseos y el Arco del Triunfo. Imagen de la obra de Leonardo Benevolo, 1991:92.
- Ilust. 3.10. San Peterburgo, esquema de la vía Nevsky Prospekt. Imagen de la obra de Viero Quillici, 1976:101.
- Ilust. 3.11. Roma, el tridente de la plaza del Popolo, plano de Nolli. Imagen de la obra de J. Castex, 1990:190.
- Ilust. 3.12. San Peterburgo, proyecto de plano de la comisión de obras de albañilería de 1776. Imagen de la obra de Viero Quillici, 1976:82.
- Ilust. 3.13. Roma, el obelisco de la plaza de San Pedro, fresco del Vaticano. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1988:877.

- Ilust. 3.14. París, el Louvre de Bernini, primer proyecto. Imagen de la obra de Norberg-Schultz, 1972a:149.
- Ilust. 3.15. Alrededores de Roma, villa del Pigneto, alzado y planta, grabado posterior a 1630. Imagen de la obra de Rudolf Wittkower, 1973:233.
- Ilust. 3.16. París, iglesia de Los Inválidos, grabado de la época. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schultz, 1972a:83.
- Ilust. 3.17. Charleval, planta del castillo, según plano de du Cerceau. Imagen de la obra de Anthony Blunt, 1973:150.
- Ilust. 3.18. Copenhague, vista de la plaza de Amalienborg. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:171.
- Ilust. 3.19. Nancy, conjunto central de tres plazas. Imagen tomada de la obra de Edmund Bacon, 1974:177.
- Ilust. 3.20. Florencia, vista de la ciudad a finales del siglo XV, grabado de C. Duchet. Imagen de la obra de Leonardo Benevolo, 1993:92.
- Ilust. 3.21. Roma, sección y planta de la iglesia de S. Agnese. Imagen de la obra de Rudolf Wittkower, 1973:214.
- Ilust. 3.22. París, vista del Colegio de las Cuatro Naciones, grabado de Pérelle. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schultz, 1972a:184.
- Ilust. 3.23. París, proyecto para la Plaza de la Concordia, por Jacques-Ange Gabriel hacia 1755. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:230.
- Ilust. 3.24. París, plano de la Plaza de l'Étoile, por Jean Alphand. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:236.
- Ilust. 3.25. Roma, planta de Santa María della Pace, Sant' Andrea al Quirinale y de Sta. María in Campitelli. Imagen de la obra de Spiro Kostof, 1985:894.
- Ilust. 3.26. París, la plaza de los Vosgos, grabado de Pérelle. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:310.
- Ilust. 3.27. París, la plaza de las Victorias. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schulz, 1972a:33.
- Ilust. 3.28. Versalles, planos visuales del ingreso ceremonial. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:217.
- Ilust. 3.29. Versalles, planta del proyecto de Le Vau. Imagen de la obra de Ch. Norberg-Schulz, 1972a:169.
- Ilust. 3.30. Viena, primer proyecto del palacio de Schönbrunn. Imagen de la obra de Norberg-Schulz, 1972b:06-07.
- Ilust. 3.31. París, plano de Patte. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schulz: 1972b:21.
- Ilust. 3.32. Richelieu, planta de la ciudad, el parque y el castillo. Imagen de la obra de Jean Castex: 1990:339.
- Ilust. 3.33. Richelieu, plano de la ciudad actual. Imagen de la obra de Jean Castex: 1990:344.
- Ilust. 3.34. Karlsruhe, plano de expansión. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schulz: 1972b:151.
- Ilust. 3.35. Williamsbrug, planta de 1781-82. Imagen de la obra de Edmund Bacon: 1974:224-225.
- Ilust. 3.36. Annapolis, esquema de la planta. Imagen de la obra de Spiro Kostof: 1991:220.
- Ilust. 3.37. El Vaticano, jardín del Belvedere. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:90.
- Ilust. 3.38. Corte longitudinal y planta de la iglesia de Il Redentore de Palladio, dibujos de B. Scamozzi. Imagen de la obra de Rudolf Wittkower, 1962:141.
- Ilust. 3.39. Versalles, vista de Sylvestre 1673. Imagen de la obra de Leonardo Benevolo, 1991:51.
- Ilust. 3.40. Roma, la plaza y basílica de San Pedro, lámina de Seroux d'Agincourt. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:247.
- Ilust. 3.41. Roma, sección longitudinal y planta de la plaza y basílica de San Pedro, grabado de G. B. Falda. Imagen de la obra de Jean Castex, 1990:253.
- Ilust. 3.42. Vaux le Vicomte. Imagen de la obra de Steenbergen y Reh, 1996:184.
- Ilust. 3.43. Roma, vista del puerto de la Ripetta, grabado de Piranesi. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schultz, 1972b:14-15.
- Ilust. 3.44. Roma, vista de la villa Sacchetti. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schultz, 1972a:181.
- Ilust. 3.45. Roma, el Campidoglio. Imagen de la obra de Edmund Bacon, 1974:119.
- Ilust. 3.46. Pienza, planta de la ciudad. Imagen de la obra de Leonardo Benevolo, 1993:98.
- Ilust. 3.47. París, planta de la Plaza Vendome y de la plaza de las Victorias. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schulz, 1972a:34.
- Ilust. 3.48. Planta y vista del castillo de Raincy. Imagen de la obra de Christian Norberg-Schulz, 1972a:161.