
Resumen: En este último capítulo se listan 5 investigaciones desarrolladas por alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Palermo. Estos trabajos fueron tutoriados por profesores y forman parte del proceso de aprendizaje desarrollado a través de la investigación en las aulas y talleres. Los autores de los trabajos listados son: Martin Alday, Leandro Palacios, Catriel Trasmonte, Julieta Lema, Candela Belén Robles y Facundo Sacks, Agustina Prieto y Paula Sapag

Palabras clave: investigación en arquitectura – publicaciones académicas – proyecto – crítica - historia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 99]

Introducción

Las aulas y los talleres son los ámbitos en donde se desarrollan las investigaciones en Arquitectura de la Universidad de Palermo. Este posicionamiento nació junto a la Facultad y se ha mantenido a lo largo del tiempo, conformando una cultura de la investigación propia, caracterizada por la construcción de conocimientos que aportan a la renovación de contenidos curriculares y actualizan las teorías y metodologías de los distintos campos de la enseñanza disciplinar.

Como efecto de esta cultura, tanto profesores como alumnos, son actores fundamentales en la construcción de conocimientos. Los profesores, aportando temáticas, liderando equipos de trabajo y adaptando el saber generado al campo pedagógico; los estudiantes, aprendiendo a través de investigar.

Así entendida, esta cultura investigativa conforma un ciclo integrado por investigación, enseñanza y aprendizaje que se retroalimenta de manera permanente, propiciando a su vez que los alumnos se inicien en la tarea de investigar de manera espontánea y sencilla, conociendo y aprendiendo a utilizar las herramientas y metodologías propias de todo proceso científico.

Mediante el estudio comparativo de tesis doctorales y textos académicos diversos, los estudiantes entrenan su capacidad de relacionar fenómenos y complejizar temáticas, generando enfoques que ayudan a renovar viejos posicionamientos; este trabajo queda registrado en un escrito que, a modo de un paper, da cuenta de la elaboración de las lecturas realizadas y su posterior análisis, destinado a ordenar la información obtenida.

Son numerosos los textos elaborados por los estudiantes; para este escrito se seleccionaron 5 de ellos, los cuales se presentan a continuación con una breve síntesis a modo de presentación.

El primer texto indaga en el pasado disciplinar -a través de la mirada de Sergio Bettini, Christian Norberg Schulz y Leonardo Benévolo- para reflexionar sobre la utilización de antiguos axiomas y conceptos en la Arquitectura contemporánea.

El segundo trabajo investiga las posibilidades del concepto *ruina* -mediado por Erwin Panofsky- como herramienta de análisis disciplinar y como integradora del proceso proyectual.

En el tercer trabajo, los autores enfrentan las miradas de Christian Norberg Schulz y Carlo Argán para concluir en posiciones alternativas.

En el texto 4, la autora revisita la obra albertiana mediante la investigación desarrollada por Mariana Sverlij, actualizando las miradas históricas sobre dicha práctica.

Finalmente en el último trabajo, la autora se introduce en la obra de André Le Nôtre, analizando los textos e investigaciones de Bernard Jeannel y Alberto Sanz Hernando.

El carácter universal de la arquitectura: conceptos de Arquitectura Romana en la modernidad.

Autores: Martin Alday / Leandro Palacios

La arquitectura atraviesa múltiples etapas desde sus orígenes en la antigüedad transformándose a la par de procesos históricos, culturales y económicos. Estas diversas etapas, muchas veces difieren en cuanto al foco de la disciplina, y atraviesan cuestiones que parten desde el intuitivo

armado de un refugio, hacia la apropiación del entorno, la construcción de un lugar o el manejo del espacio, entre otros. A pesar de esta diversidad y transformación constante, existen *aspectos que definen al espacio arquitectónico de manera universal*, independientemente de la locación geográfica o del tiempo y no responden a cuestiones meramente estilísticas. Es decir, que son capaces de trascender.

Tomaremos como referencia el adelanto arquitectónico producido en la antigua Roma, el cual presenta numerosos hitos en términos de la disciplina y es ampliamente desarrollado por autores como Sergio Bettini, Christian Norberg Schulz y Leonardo Benévolo. Los conceptos analizados por estos autores sobre la arquitectura romana nos servirán como herramientas para realizar comparaciones y establecer paralelismos con obras modernas y contemporáneas, con la intención de rastrear estos aspectos universales hasta nuestros días.

Se examinarán arquitectos que hacen un fuerte uso de los conceptos de la arquitectura clásica desarrollados en la antigua Roma, en especial en el periodo Imperial, donde afloran los más esenciales y característicos como:

- Axialidad horizontal y vertical,
- Percepción del tiempo y recorrido,
- Funcionamiento cohesivo de todas las partes de una obra.

Los arquitectos a analizar son: David Chipperfield, Herzog and de Meuron y Louis Khan. En cada uno se utilizarán obras de referencia las cuales serán estudiadas en función de los 3 aspectos anteriormente mencionados. El comparar y encontrar aspectos comunes desarrollados en obras con una gran diferencia temporal, como la abarcada desde el imperio romano hasta nuestros tiempos, nos permitirá reafirmar el carácter universal de los mismos, pudiendo concluir en que seguirán estando presente también en el futuro, donde serán utilizados en combinación con nuevas tecnologías y respondiendo a programas de los cuales no existen antecedentes.

a. Louis Khan: Biblioteca de la Phillips Exeter Academy.

La biblioteca Exeter de Louis Khan es una de sus obras más representativas, y es un perfecto ejemplo de cómo un proyecto puede resolver las necesidades del programa de forma íntegra, desde su espacio, usos, materialidades, forma y entorno.

Axialidad

La obra presenta una propuesta que desde su exterior ya se muestra simétrica y fuertemente regulada en sus proporciones. Al observar la planta surge principalmente el planteo de dos sistemas de ejes 'superpuestos'. Por un lado, tenemos dos ejes en cruz con respecto al cuadrado de la planta, estos son utilizados para los ingresos y escaleras. Esta decisión se presenta como una re-interpretación de los valores clásicos, donde el ingreso era único y marcado por una estructura frontal en forma de pórtico. Sin embargo, el segundo eje ordena el programa al disponer los libros en conexión con la parte central, y al mismo tiempo definir un ingreso jerarquizado. Apreciamos entonces cómo coexisten los ingresos exteriores, que son 4 y de menor tamaño, con el ingreso principal que configura una direccionalidad clara de entrada para contemplar el centro de la obra.

Percepción del tiempo / recorrido

El recorrido se organiza principalmente en forma de anillos alrededor del atrio central. Estos anillos de circulación que se encuentran en el perímetro del edificio, permiten utilizar áreas con menor escala, más cercana a la humana, en contraposición con el núcleo central el cual ocupa la altura total de la biblioteca.

Los espacios del perímetro bien podrían compararse con el rol del ambulacro en casos como el del Mausoleo de Santa Constanza, donde este elemento tiene una menor llegada

de luz y menor altura, apuntando a lograr introspección. En el caso de la biblioteca, se conforma una zona ideal para la lectura y la concentración.

Esta relación dual del espacio es destacada por Christian Norberg-Schulz al escribir sobre las basílicas: “La planta biaxial de la basílica repite, pues, el esquema básico del espacio romano. Su sección con una nave central más alta flanqueada por naves laterales, no solo permite la entrada de luz a la parte central del espacio sino que contribuye fundamentalmente a la majestuosidad del interior” (Norberg-Schulz, 1973).

La obra también podría explicarse mediante la narrativa lineal que conforma, en donde existen 3 etapas clave: el exterior, el área de transición, y el interior (en especial su espacio central).

El exterior presenta una imagen fuertemente regulada en forma de cubo, donde a primera vista se transmite una idea de masa. Recordando las etapas de la evolución del espacio según la visión de Sigfried Gideon, esto sería coincidente con la más primitiva donde el juego de volúmenes era primordial. Esta visión cambia completamente en el interior, donde el vacío adquiere un papel fundamental. Finalmente, el hueco en la masa de los volúmenes representa la tercera etapa en la utilización del espacio arquitectónico. Este recurso dual y oscilante entre volumen-vacío, es uno de los aspectos que enriquece la experiencia del edificio.

El interior utiliza varios recursos para apelar a la percepción, en los que principalmente destacan el uso de la luz, y la simbología en el uso del círculo. Este espacio de carácter perceptivo es donde el visitante interactúa con la obra al conformar su visión e interpretación del lugar mediante los estímulos que recibe.

Las actividades principales de la biblioteca se encuentran muy presentes en el diseño, como por ejemplo se puede apreciar en el mobiliario desarrollado para la lectura, ubicado en el perímetro. El diseño en combinación con el accionar de los usuarios resulta clave para la integridad de la obra, como explica Norberg-Schulz: “Las acciones, en realidad solo tienen significación en relación con lugares particulares y están coloreadas por el carácter del lugar” (Norberg-Schulz, Existencia, Espacio y Arquitectura, 1971).

Cohesión de sus partes

Además del sistema de ejes horizontales, la obra también pone énfasis en el núcleo central potenciando el eje vertical, para lograr un espacio de gran carga simbólica. Los ingresos, y en especial el ingreso principal interno por escaleras, actúan de antesala al espacio central. De manera similar podemos visualizar como en el Panteón existe esta coexistencia entre ingreso/espacio central donde la revelación del espacio central adquiere mayor importancia por la diferencia de escalas entre estos.

Más allá del aporte perceptivo del uso del eje vertical, también se le puede atribuir un gran simbolismo, según Norberg-Schulz: “La vertical, por consiguiente, ha sido siempre considerada la dimensión sagrada del espacio. Representa un camino, una ruta hacia una realidad que puede ser ‘más alta’ o ‘más baja’ que la vida cotidiana, una realidad que vence la gravedad, esto es, la existencia terrenal, o que sucumbe a ella” (Norberg-Schulz, Existencia, Espacio y Arquitectura, 1971). Esto fue utilizado por Khan para convertirlo en una metáfora sobre el ascenso que produce el conocimiento.

b. David Chipperfield: Amorepacific.

Amorepacific, de David Chipperfield es una obra donde el arquitecto utiliza todas sus herramientas para resolver un edificio de diferentes programas de forma uniforme, llegando al resultado de un edificio híbrido el cual, desde su exterior, gracias a su forma y materialidades no llega a percibirse.

Axialidad

Estamos en presencia de un edificio totalmente simétrico en todas sus caras, las cuales están perfectamente articuladas, núcleos, columnas, ingresos, etc.

La obra propone una fuerte idea de jerarquización central, en la cual es rodeada por cuatro núcleos verticales que van a articular todo el edificio, si trazamos ejes desde ellos, fácilmente llegamos a un punto en común: el centro.

A su vez, estos ejes nos están queriendo decir algo. Tenemos cuatro ingresos al edificio por cada una de sus caras, los cuales estos, nos marcan las visuales que se someterán directamente al atrio central del edificio, creando así una visual que trasciende de lado a lado e iluminando el espacio.

El último, pero no menos importante eje lo analizamos en azul, su salida se propone desde el centro del edificio, y haciendo referencia a los cuatro lados, distribuye el programa que se va a desarrollar en planta, dividiéndolo y terminando de cerrar una planta arquitectónica totalmente simétrica y ordenada.

Como expresaba Schulz en "Arquitectura Occidental": Se abordan diversas cuestiones geométricas como recursos para transformar estos espacios, como por ejemplo el uso de ejes. Estos permitieron a los romanos pasar de la expresión de objeto plástico de los templos helénicos, a obras donde el recorrido aporta una gran riqueza espacial y temporal.

Cohesión de sus partes

Además de los ejes verticales y la organización en planta, la obra pone foco en su atrio central, logrando un espacio de gran jerarquía.

Este atrio define un pulmón para todos sus pisos, desde el más alto hasta la planta baja, donde llega brindando luz a través de un casetonado de hormigón.

De manera similar, podemos analizar al templo de Minerva Médica, como su cúpula central, actúa de iluminador jerarquizando su lugar más importante, el Naos.

c. Louis Khan: Trenton Bath House

Se trata de la Casa de baños para la Comunidad Judía de Trenton, una apuesta del arquitecto Kahn, que tiene sus principios en su estadía en Roma, donde el esquema inicial del proyecto toma fuerza. Un esquema conceptual con un desarrollo posteriormente diferente.

Axialidad

La planta parte de un esquema de agrupación de pabellones independientes con una geometría muy definida por grandes columnas huecas. Estos pabellones, se agrupan en forma de cruz griega, que nos recuerdan a la planta palladiana, rematando en su cumbre con una cubierta tronco piramidal formada por vigas de madera¹.

El interés de Kahn en geometrías repetitivas, que configuran composiciones bilateralmente simétricas, remite a una característica muy importante de la arquitectura china, desde grandes complejos o palacios o hasta modestas granjas. Una de las características más importantes de esta arquitectura es el énfasis sobre el eje horizontal, particularmente, la construcción de una plataforma pesada y un gran techo que flota sobre esta base. La casa de baños va a seguir un concepto muy similar, siendo los muros de hormigón el elemento pesado y la cubierta de madera, el techo suspendido.

Centralidad.

Señalamos también, la importancia que tiene la simetría en el esquema de la planta, con objetivo de equilibrar la composición y el número de elementos estructurales. El cuadrado central es el punto de organización que conecta los demás espacios. La apertura de las cubiertas cumple varias funciones, tales como introducir luz al interior, regular la temperatura y ventilar el complejo. Hacemos referencia a construcciones orientales, como templos cuyas aperturas de luz son conocidas como “pozos de cielo”.

“La casa de baños de Trenton se basa en un concepto de orden espacial en el que las columnas huecas sobre las que se apoyan los techos piramidales diferencian los espacios principales de los Subordinados”.

Cohesión de sus partes.

Si realizamos una sección, se pueden identificar cada elemento estructural que compone el edificio. Los pilares metálicos soportan los esfuerzos de la estructura, las columnas huecas funcionan como cimientos incrustados en el suelo. La escala del proyecto se adecúa a lo que quiere expresar el arquitecto, Kahn quiere construir edificios modernos que tengan el sentir y la presencia de las ruinas antiguas, un edificio que no esconde su forma ni su proceso constructivo.

A pesar de no contar con un programa extenso, que amerite a una gran escala, la desaparición de mobiliario exterior crea una mística en cuanto a su escala. Se potencia la monumentalidad de la obra. Podemos reconocer la mano del arquitecto en la gran pureza de las formas de las estancias. Es en este proyecto donde aplica sus ideas sobre arquitectura antigua.

d. Herzog and De Meuron: Bodegas Dominus

Axialidad

El edificio se encuentra en un valle con cultivos de viñedos que se funden con la topografía del lugar formando un paisaje natural de carácter excepcional. Se emplaza sobre un sistema de ejes, donde uno de ellos atraviesa el camino de entrada. El sistema de ejes es

primordial en la construcción de un lugar, en un sitio con amplio espacio natural y prácticamente carente de construcciones linderas. La jerarquía de los ejes, como en este caso con uno muy marcado señalando la entrada, es una característica de la construcción del lugar romano según Noberg-Schulz: “Es evidente que el paisaje y los asentamientos romanos tenían una estructura análoga: eran concebidos como áreas centralizadas, divididas en 4 zonas por dos ‘recorridos’ de distinto valor, que se cortaban en el centro en ángulo recto” (Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 1973).

Al igual que en la antigua Roma, el ritual de apropiación del espacio -y por ende el comienzo en la construcción del lugar- era la definición de los ejes principales, el cardus y el decumanus. Podemos apreciar entonces cierta similitud en el peso que tienen los ejes en el viñedo diseñado por el estudio suizo, donde son la clave para marcar y evocar la presencia del lugar.

La decisión de que el eje principal apunte hacia el cordón montañoso es una estrategia para lograr el lugar mediante la relación con el paisaje, de manera similar al Templo de la Fortuna Primigenia donde Christian Noberg-Schulz explica “Difícil será encontrar otro lugar donde se evidencie a tal punto como los romanos utilizaban el paisaje. A uno y otro lado el espacio está delimitado por colinas, mientras el ‘cardo’ dirige la mirada hacia el mar, en lontananza. Un valle que corre de este a oeste atraviesa este eje debajo del santuario, como un ‘decumanus’ ” (Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 1973).

Percepción del tiempo / recorrido

La obra se encuentra antecedida por un largo camino de entrada que conforma uno de los ejes principales. Al comenzar este camino, es posible divisar el edificio a la distancia donde actúa como un divisor natural del horizonte. La intención de no competir con el paisaje natural da como resultado una armoniosa horizontalidad que se dispone como medio entre el cielo y la tierra. Este camino en la entrada expresa la intención de preparar al visitante, como expresa Norberg-Schulz: “(Al hablar del Templo de la Fortuna Primigenia) La serie de terrazas que están más abajo prepara al visitante para esta significativa experiencia final. ‘Preparar’ significa, en este caso, un movimiento continuo dentro de un espacio organizado” (Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 1973).

Al acercarse al viñedo la tonalidad grisácea de gran masa aparente empieza a volverse más liviana al mostrar las irregularidades de las piedras que posee en su fachada. Hay una transformación de la percepción visual del edificio que se produce al desarrollar el paseo arquitectónico, en una narrativa que revela el detalle de la obra de manera gradual.

Cohesión de sus partes

Debajo de su aparente masa, el viñedo posee varias capas constructivas, las cuales conforman un complejo sistema donde la aislación térmica, las visuales producidas, el paso de la luz y la circulación de aire son dispuestas a posición de un programa de fabricación de alta calidad. La técnica empleada en la fachada es una reinterpretación del sistema murrario mediante la utilización de gaviones. Al descartar su función estructural, la masa de la piedra se vuelve maleable al punto donde se pueden obtener mayores o menos densidades.

La problemática del espacio, y en particular del espacio abierto, fue una de las cuestiones que abordaron los romanos, al descomponer el muro en nichos, bóvedas y ábsides.

Más allá de las diferencias entre ambas resoluciones, puede apreciarse cómo las mismas preocupaciones respecto a la maleabilidad del muro como formador del espacio se encuentran presentes tanto en Herzog and De Meuron como en la antigua arquitectura romana.

La utilización de la piedra en los gaviones es un ejemplo de cómo la obra funciona como un sistema. Una piedra en sí no resulta representativa, pero si se agrupan varias dentro de un límite, puede formar un bloque, a la vez, se pueden utilizar varios de estos para formar un muro, y al extenderlo al volumen completo, este pasa a ser una piel tan gruesa que es capaz de aportar masa al conjunto. Norberg-Schulz aborda esta idea de sistema: (Los elementos) “Actúan en conjunto, no como individuos sino como parte de un sistema”. La idea rectora de sistema determina la elección de cada parte a diferencia de la arquitectura griega en la que cada elemento contenía el carácter inmanente del conjunto, aquí cada parte por sí sola no nos dice nada sobre el edificio como totalidad” (Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 1973).

Conclusión

Los análisis apuntaron a determinar la imagen espacial universal a la que remite Norberg-Schulz en su obra. “Si prescindimos de la función del edificio y del nivel ambiental, los romanos empleaban la misma imagen espacial fundamental. Hemos visto que esta imagen representaba un orden universal abstraído a partir de determinados fenómenos naturales, como son los puntos cardinales, y de símbolos antiquísimos, tales como la vertical “espiritual”, la horizontal “profana”, y los conceptos de centro y recorrido” (Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, 1973).

Si bien el autor aquí habla de Roma, este ensayo abordó una versión más amplia de esta definición, donde la esencia del espacio fue rastreada en la contemporaneidad, independientemente del programa o las funciones del edificio.

El hombre sigue en búsqueda de desarrollar sus funciones y su cotidianidad en espacios que responden a nuevos programas con obras que implementan los mismos conceptos espaciales que los templos y edificios romanos. Si bien en la modernidad podemos apreciar estilos que están alejados de estas ideas espaciales, como en el deconstructivismo, donde la tensión y la ingravidez escapan al sistema de ejes de ángulo recto, también disponemos de otros estilos que permanecen cercanos a esta concepción espacial, como el posmodernismo o la arquitectura minimalista llevada a cabo por arquitectos como David Chipperfield o Herzog and De Meuron.

La búsqueda de una formación del espacio por medio de un muro que se manipula, haciéndolo más liviano, transparente o fino es otra de las preocupaciones que persiste hasta nuestros días, convirtiéndose en otro de los aspectos que parece trascender como una clave de la práctica arquitectónica.

Notas:

1. Kahn a su paso por Roma, estudia y conoce la arquitectura de Palladio especialmente a través de libros como *Architectural Principles in the Age of Humanism* de Rudolf Wittkower.

Referencias Bibliográficas:

Norberg-Schulz, C. (1971). *Existencia, Espacio y Arquitectura*.

Norberg-Schulz, C. (1973). *Arquitectura occidental*.

El uso de ejes, como medio para anclar la obra al sitio y transformarlo en lugar, es otro de los recursos ampliamente utilizados en la composición de las obras.

Interpretaciones contemporáneas sobre las ruinas.

Autores: Catriel Trasmonte / Julieta Lema

Alrededor de todo el mundo se pueden encontrar los restos de lo que alguna vez fue arquitectura. Las ruinas se manifiestan como lo material y tangible de un tiempo pasado con la capacidad de congelar, aun en el presente, ese espacio temporal. Las mismas consigo traen conocimientos acerca de ideales, formas de vivir, intereses, etc., que pueden ser analizados para la comprensión sobre lo que sería vivir en ese momento, las *huellas humanas* según Erwin Panofsky.

El objetivo de este ensayo es reflexionar sobre cómo los vestigios de las culturas del pasado fueron interpretados a lo largo de la historia hasta llegar a diversas visiones contemporáneas. En este proceso, investigaremos los distintos valores que pueden aportar las ruinas, y cómo diferentes arquitectos y artistas los han utilizado.

El concepto de ruina.

Para hablar del concepto de ruina, es importante poder identificar qué es una ruina y que no. Podemos definir ruinas como los restos de edificios que fueron destruidos por diferentes causas. En esta línea de pensamiento, algo puede ser considerado ruina independientemente de su antigüedad.

Si bien nadie podría negar que los vestigios de lo que alguna vez fue un edificio tuvieron valor arquitectónico en el pasado, y un uso determinado; se puede afirmar que, todo aquello que pueda ser considerado una ruina, está despojado de su espacialidad o funcionalidad original, sumado a su destrucción en mayor o menor medida.

Esto puede argumentarse desde la pérdida de ciertos elementos físicos, articuladores, que hacen que el objeto arquitectónico se disgregue y pierda unidad; y desde la pérdida del significado original para el que fue construido.

Para ejemplificar esta idea, podemos recurrir a uno de los edificios más conocidos de la antigua Grecia: el Partenón. Si bien este está mayormente destruido, y ha perdido su capacidad, por ejemplo, de generar espacios, incluso si hubiera permanecido intacto, probablemente hubiera perdido su funcionalidad debido al cambio cultural producto del paso del tiempo.

Los distintos valores de las ruinas.

A partir de lo planteado, se podrían enumerar distintos valores u aportes que estos restos han dado a quienes los han interpretado a lo largo de los años.

El valor histórico y teórico de las ruinas.

En principio aclarar que estos dos valores son independientes, como ya identificó Julien-David Le Roy, en *Ruins of the Most Beautiful Monuments in Greece*.

Por un lado está el valor histórico, asociado al estudio de la evolución de una cultura, sus avances tecnológicos, la comprensión de sus modos de vida, sus intercambios con otros pueblos, y otros factores relacionados.

Para mencionar un ejemplo concreto, por el descubrimiento de las ruinas de la Acrópolis de Atenas, se ha podido entender cómo era el funcionamiento del recorrido religioso, con una bifurcación en el centro, y una alternancia de distintos planos; la importancia de las deidades para su cultura, por colocar el templo en la parte más alta; entre otras cosas. También, por el hallazgo de ruinas Micénicas en la zona, se pudo saber que la Acrópolis fue construida donde se encontraba una ciudad de esta cultura.

Por el otro lado, está el valor teórico, más valioso, a nuestra comprensión, para el análisis arquitectónico. A partir de este valor, las ruinas han sido admiradas por su valor artístico/bello, su valor sublime, y su valor pintoresco (Collins, 1970).

Para no extendernos en conceptos ya desarrollados por el autor, la belleza, aunque subjetiva, puede ser buscada, por ejemplo, en las proporciones, armonía y la simetría de las partes; lo sublime se encuentra presente en la capacidad de generar drama, emociones y atmósferas sombrías; y lo pintoresco, tiene que ver con la capacidad de generar asociaciones con la historia y lo romántico.

La ruina como modelo.

La ruina como modelo puede ser explicada y entendida de dos maneras. La primera de estas derivaciones es el resultado de una teoría racionalista y objetiva, mientras que en la segunda se trata de una aproximación pintoresca.

Para el primer caso, se abarca la idea de ruina como proveedora de soluciones, elementos, formas de composición, como si se tratara de una fuente para tomar referencias. Cabe aclarar que esta forma de concebir a las ruinas pertenece más a una época pasada (Historicismo romano/Neoclasismo del Siglo XVI al Siglo XVIII) que a la contemporaneidad, donde encontrábamos arquitectos como Karl Friedrich Schinkel, que utilizaban órdenes clásicos en sus obras, como por ejemplo en la Neue Wache de Berlín.

(...) Lejos de dibujar reconstrucciones y fecharlas, simplemente las consideraban [las ruinas] como un conglomerado de elementos estandarizados, que podían proporcionar información útil en cuanto a los detalles y refinamientos de los órdenes clásicos. Incluso los arquitectos italianos de este período veían las antigüedades de su país como fragmentos para ser estudiados metódicamente según el texto vitruviano (del que las ilustraciones originales no se conservaban), o como un almacén de elementos tectónicos de segunda mano, aptos para ser incorporados en los edificios de sus clientes (Collins, 1970).

El mismo Collins concluye, sobre el historicismo romano, que no era el mejor aporte que podían brindar las ruinas, por ser una toma literal de los elementos de la antigüedad, aplicados en un contexto por fuera del uso para el que habían sido concebidos. Otro claro ejemplo de esto podría ser el Walhalla, edificio neoclásico de Leo von Klenze, construido entre 1830 y 1842. Este es una copia perfecta del Partenón de Atenas, que respeta su misma lógica, sus mismos órdenes y proporciones, y sirve como monumento y salón de la fama. En contraposición con el edificio de la Acrópolis, cuya función era servir a los dioses, el Walhalla sí genera espacios interiores para el uso de las personas. De este modo, se despoja a la tipología de templo de su función original, ignorando el hecho de que, en la Grecia clásica, forma y función estaban ligadas.

Estas copias literales de la arquitectura de la antigüedad, en base a sus ruinas, resultaba del pensamiento de que esa arquitectura era bella y, por lo tanto, replicándola se obtenía el mismo resultado. Sin embargo, como dice Collins (1970) "(...) las asociaciones más atractivas y cautivadoras no proceden de la belleza, sino de lo pintoresco y lo sublime" (Collins, 1970).

La aproximación pintoresca, segunda derivación a partir del valor de la ruina como modelo, es un poco más subjetiva que la anterior e intenta comunicar cierta añoranza romántica de lo pasado, sin llegar a la carga dramática que veremos en el caso de lo sublime. En esta se busca recomponer la ruina en base al modelo pero con un agregado de sentimentalismo que la aleja de la objetividad racional.

En esta línea de pensamiento, podemos encasillar la pintura de Claude Lorrain, que incluía ruinas y edificaciones míticas en sus obras, con el objetivo de transmitir una atmósfera relacionada a lo antiguo, mezclado con fantasía. Como recurso importante, se utilizan los tonos cálidos, a partir de los cuales se logra transmitir esta experiencia tranquila, característica de lo pintoresco.

La ruina como testimonio

El valor de las ruinas como testimonio ha sido analizado por diversos autores bajo diversos nombres. Se ha referido a este como “huella”, “señal”, “índice” o “index” y/o palimpsesto. Básicamente, este valor remite a la capacidad de estas estructuras de expresar ideas que trascienden la construcción en sí misma, siendo el resultado o consecuencia de una causa particular. A partir de este significado, se puede decir que las ruinas son testimonios, debido a la reflexión necesaria que acompañó la construcción del edificio al que pertenecieron. A este concepto, Rosalind Krauss lo llama index o índice, y dice: “(...) a diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan” (Krauss, 1977).

Según Panofsky “(...) el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es el único cuyas producciones evocan a la mente una idea distinta de su existencia material (...)” (Panofsky, 1955).

Para ejemplificar esto, se podría decir que lo que le da su condición de ruina a los restos de una edificación humana, como puede ser el Partenón (Figura 3), por sobre, por ejemplo, los restos de una construcción animal, como puede ser el nido de un hornero (Figura 4), sería toda la reflexión y conciencia puesta a la hora de concebir a la construcción humana. Dicha conciencia y reflexión se manifiesta, entre otras formas, en las proporciones geométricas, los refinamientos ópticos y el significado religioso.

Relacionado al valor teórico, cuando la ruina se presenta como huella, se vuelve sublime, por ser testimonio de un pasado de gran valor, pero que a la vez es incomprensible en su totalidad, generando una situación dramática.

Para ilustrar esta asociación entre valores con un ejemplo, podemos mencionar los dibujos sobre las cárceles de Giovanni Battista Piranesi que utilizan el pasado romano como huella, creando ruinas imaginarias que buscan representar, de un modo no objetivo, una Roma cuya totalidad es indeducible. En estos dibujos, Piranesi genera dramatismo e incomodidad por medio de repetición infinita y tonos oscuros.

Interpretaciones contemporáneas

Ya habiendo definido los distintos valores o aportes que pueden brindar las ruinas según como sean interpretadas, nos interesa destacar cómo todos estos pueden convivir, teniendo presencia en mayor o menos medida, en proyectos de la contemporaneidad.

Son muchos los casos de arquitectos que han proyectado edificios en relación con ruinas antiguas. En cada caso se han dado interpretaciones particulares sobre dichos vestigios, orientados a honrarlos, restaurarlos, revalorizarlos, etc. y, al mismo tiempo, se ha buscado nutrirse de algunos de los valores mencionados en este ensayo.

Cabe destacar que, en casos en los cuales el agregado nuevo cumple una función meramente de restauración, donde la ruina se limita a ser modelo, no hay más aporte de lo nuevo sobre lo antiguo que el simple completamiento de lo faltante, no habiendo más interpretación sobre la ruina que la histórica.

Por este motivo, no ahondaremos en restauraciones patrimoniales, como sería el caso, para mencionar uno, de la restauración que afronta el Partenón, que busca devolverle su geometría, su identidad y su historia, donde incluso los materiales elegidos buscan ser similares al mármol original.

Por otro lado, sí nos centraremos en distintos ejemplos de estas últimas décadas, que abordan los distintos valores desarrollados en la primera parte de este ensayo: la ruina como huella sublime; como modelo racional; y como modelo pintoresco. Cabe aclarar que no necesariamente estos conceptos son tratados del mismo modo que lo han sido en otros momentos históricos, sino que se trata de interpretaciones contemporáneas.

La obra de Peter Eisenman

Peter Eisenman ha desarrollado un trabajo muy fuerte en relación al concepto de la ruina como ficción. En este sentido, la obra de Eisenman nos introduce a los antípodas de la objetividad racionalista, retomando las actitudes sublimes de Piranesi, por medio de la creación de ruinas de fantasía, imaginarias.

Esto sucede, por ejemplo, en su proyecto de Cannaregio. En este trabajo utiliza el proyecto del hospital de Le Corbusier, nunca construido, como contexto condicionante del proyecto. De este modo ese proyecto se vuelve una huella, literalmente excavada en el suelo, una ficción que repercute en las decisiones de proyecto.

Por este motivo podemos decir que el concepto de huella es comparable con el abordado por Piranesi en sus dibujos. En el caso de Eisenman el dramatismo que hace sublime a dichas huellas tiene que ver con la ausencia, por la cual logra crear la fantasía del hospital jamás construido. Piranesi, hace lo propio con la fantasía de las cárceles romanas, las cuales, si bien están creadas reproduciendo elementos de la arquitectura romana, tampoco existieron en la realidad.

La relación entre el trabajo de estos dos arquitectos se vuelve más contundente en el caso del Centro para las Artes Wexner. Decimos esto puesto que, en este ejemplo, la ruina se expresa como construcción, como en los dibujos de Piranesi, y no como ausencia, como en el caso del Cannaregio.

Para este proyecto se diseñó el museo a partir de un sistema de andamiaje que evoca a la construcción moderna, y contrasta con un conjunto de torres de mampuestos fragmentadas. Dichas torres aluden a una armería de estilo medieval que estaba en el terreno previo a la construcción del proyecto. Sin embargo, las torres que vemos no son vestigios reales de dicha armería, sino que son reproducciones imaginarias hechas por Eisenman.

Estas torres están despojadas de la función a la que servirían en el pasado, funcionando prácticamente como una escenografía. Sumado a esto, hace un esfuerzo por generar mucho contraste, diferenciándose de dichos objetos, desde la materialidad, el color y la expresión. En este sentido podemos marcar que estos elementos funcionan a modo de testimonio de lo que hubo en el pasado en el sitio.

Centro Cultural Recoleta

Nos interesó traer un caso de estudio local, como es el Centro Cultural Recoleta y Buenos Aires Design, edificio que conserva una de las construcciones más antiguas de la ciudad de Buenos Aires, y que ha sido intervenido más de una vez, siendo la última intervención realizada por el arquitecto Clorindo Testa. Igualmente, su puesta en valor continúa vigente hasta el día de hoy.

En esta última puesta en valor, se conservaron los claustros originales, de mayor valor histórico, y se remodelaron los de menor valor, como ser la capilla neogótica, transformada en auditorio. Debido a sus continuas intervenciones/ampliaciones a lo largo del tiempo, el edificio hace dialogar distintos estilos históricos. Entre estos, podemos mencionar: un estilo que data del tiempo colonial, de cuando, en 1732, se inauguró el edificio; un estilo neogótico, en la capilla; y una visión más contemporánea, de la última intervención.

En cuanto a sus ruinas, podemos mencionar el viejo muro de contención de tierra que daba sobre la plaza, el cual obtuvo una puesta en valor, fue pintado y, lo más destacable, sus arcos fueron abiertos. De este modo, se generó una recova que media entre la plaza y los locales comerciales de su interior, proyectados por Clorindo Testa en la última remodelación. En principio, la variedad otorgada por los distintos estilos le aporta un gran valor teórico, que responde al concepto de pintoresquismo. Dicho pintoresquismo no está trabajado del mismo modo que en la pintura de Claude Lorrain, presentada anteriormente, sino que está dado por tener partes construidas en distintas épocas, lo que genera disparidad estilística y asociación histórica, como sucedía en los viejos castillos, como dice Peter Collins hablando sobre los dichos de Uvedale Prince (Collins, 1970).

Además, la adición de la “novedad” que trae Clorindo, toma mucha relevancia para el pintoresquismo, ya que la variedad y la innovación son conceptos claves para mantener la sorpresa en un edificio.

A su vez, hay cierta sublimidad en las paredes parcialmente destruidas que alberga el centro cultural, cuyo valor, podría pensarse, es simplemente histórico, pero que, haciendo un paralelismo con ciertos pasajes del texto de Collins, donde se menciona una cita de un libro, podemos asociarlas a lo sublime. “(...) con sus vigas de encina ennegrecidas por el tiempo (...) con sus paredes desmoronadas de piedra gris oscura, le parecían un objeto sublime y oscuro” (Collins, 1970).

Habiendo hablado ya de valor histórico y teórico, restaría mencionar cómo funciona en este edificio el concepto de huella. Se podría decir que Clorindo recibió un proyecto para intervenir, donde la adición de partes de diferentes épocas ya era algo sustancial. Cada una de esas partes funcionaba como huella que retenía en el tiempo algo de su propia época. En este sentido, el proyecto creció con la lógica del palimpsesto, que crece a partir de huellas que se superponen una sobre otra.

Museo de la Acrópolis de Atenas

Sobre las ruinas de la Acrópolis, un ejemplo en el que consideramos que hay una interpretación, sin una intervención directa, podría ser el Museo arqueológico de la Acrópolis, de Bernard Tschumi. Este edificio genera un diálogo con las ruinas del Partenón, siendo prácticamente de igual tamaño en planta, manteniendo proporciones de lados similares, teniendo la misma orientación, además de la cercanía y sus visuales directas. A su vez, el edificio replica la ascensión durante el rito religioso mediante sus recorridos internos. Asimismo funciona como exposición de yacimientos arqueológicos de la Grecia clásica.

En este edificio, Tschumi toma como modelo ciertas pautas del Partenón, para establecer una relación racional, desde el emplazamiento, entre su edificio y las ruinas. En este sentido podemos decir que se trata de una reinterpretación del valor de la ruina como modelo racionalista, ya que, si bien no hay una toma literal de elementos, como sucedía en el neoclasicismo, se toman ciertos parámetros objetivos de estos vestigios, para completar la obra.

De esta forma, el edificio se nutre del valor histórico de las ruinas arqueológicas que expone, y del valor como modelo de la ruina arquitectónica de la Acrópolis y el Partenón. Estas últimas, a su vez, trabajan como huellas, ya que, aunque se toman algunos parámetros de modo más literal, como base del proyecto, se logra construir un edificio que despliega diferentes características materiales, estructurales, y de otros tipos.

Conclusión

En la primera parte de este ensayo pudimos enumerar diferentes valores que distintos autores han reconocido sobre las ruinas. Dichos valores han sido interpretados de diversas formas a lo largo de la historia dando distintas finalidades a estos vestigios.

Evidentemente, con el paso de los años, se ha ido teorizando sobre el tema, lo que ha generado una mayor conciencia sobre dichas aptitudes. Todo ese conocimiento posibilitó que, en la contemporaneidad, tengamos visiones muy diversas e interesantes sobre cómo interpretar a los restos del pasado.

A partir de lo argumentado en este ensayo, y los ejemplos desarrollados, podemos concluir que, en la contemporaneidad, ya no resulta viable tomar a la ruina como proveedora literal de formas y soluciones; y que, por el contrario, todo acercamiento a ellas debe traer consigo una reflexión obligada. Por este motivo, el concepto de huella se ha hecho más fuerte en estos tiempos, y resulta ser el modo más acertado de acercarse a un proyecto relacionado con una ruina. Esto no significa que los otros valores no puedan aparecer, reinterpretados, en este tipo de proyectos, pero siempre acompañados de la idea de huella. En definitiva, la arquitectura de hoy son las ruinas del mañana, y por eso es importante seguir expandiendo este campo, para enriquecer los proyectos venideros, respetando al pasado, pero dándole una interpretación acorde a nuestros tiempos.

“Los antiguos nos pueden ayudar a pensar, pero no tenemos que pensar como ellos” (Collins, 1970).

Referencias bibliográficas

Collins, P. (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*.

Krauss, R. (1977). *Notas sobre el índice*.

Panofsky, E. (1955). *El significado de las artes visuales*.

Sant'Ivo alla Sapienza. Miradas opuestas.

Autores: Candela Belén Robles / Facundo Sacks

En el siguiente ensayo analizaremos Sant'Ivo alla Sapienza de Francesco Borromini, bajo la mirada de dos autores diferentes como es el caso de Christian Norberg Schulz y Carlo Argán. El propósito del trabajo, es el de contraponer ambas miradas entre sí para poder comprender la trascendencia de la obra dentro de la arquitectura barroca.

Para ello vinculamos distintos datos de importancia que nos permitan entender la obra en su totalidad. Como por ejemplo, el estilo de diseño de Borromini, su lugar dentro del barroco, el sitio de construcción y sus complejidades. Así como también, las cuestiones más referidas al diseño, como la planta y sus connotaciones simbólicas.

Francesco Borromini es considerado uno de los más grandes arquitectos del barroco, su estilo de diseño ha sido estudiado por infinidad de teóricos de la arquitectura, uno de ellos es Christian Norberg Schulz. Para llegar a una clara posición del autor sobre el arquitecto, tomamos el libro *arquitectura occidental*. En parte, la decisión está basada en la practicidad con la que el libro presenta los conceptos, ya que está principalmente orientado a estudiantes de arquitectura.

El libro está organizado de una manera general, ya que abarca desde los inicios de la arquitectura, analizando desde la egipcia, hasta el movimiento moderno. Esto resulta en un análisis que evita adentrarse en demasiados detalles, pero no como una carencia de estudio por parte del autor. Sino como una búsqueda por lograr una fluida transmisión de los principales conceptos para quien los lea. Por tanto, cuando habla de Borromini se logra obtener una buena perspectiva sobre la influencia de éste dentro del Barroco.

El segundo texto que elegimos para analizar es *El concepto del espacio Arquitectónico, desde el Barroco hasta nuestros días* de Guilio Carlo Argán. El libro consiste en una serie de conferencias que el ensayista brindó en 1961 en nuestro país, recopiladas y traducidas por la arquitecta Liliana Rainis. El objetivo, tanto de las charlas como de su par literario, es el de aportar un material didáctico también para estudiantes de arquitectura, que desarrolle la mirada que el autor mantiene sobre el impacto de la arquitectura italiana del Barroco, y cómo ésta influyó en las teorías de la arquitectura moderna.

Este enfoque le permite a Argán estudiar a Borromini de una forma mucho más detallada que Schulz, comenzando por un trasfondo biográfico para comprender sus obras posteriores, pasando por la teoría que desarrolló a lo largo de su profesión y por último ejemplificando esta teoría a través de sus obras más importantes. Entre las cuales se encuentra la iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza.

Una de las herramientas principales que usa Argán para analizar las obras de Borromini, es a través de la comparación con otro arquitecto de igual importancia en la época, pero de opuesto desarrollo teórico como lo es Bernini. El autor, define esto como “la teoría y la praxis”. Donde coloca a Bernini dentro del grupo de los teóricos y a Borromini como defensor de la praxis.

Bernini parte de la idea de que únicamente el diseño realiza su ideal teórico y de que la traducción práctica solo puede ser una aproximación; por lo tanto, trata de que esta aproximación sea lo más cercana posible al ideal y considera que será más valiosa a través del empleo de los materiales considerados nobles. Borromini, en cambio, quiere poner en evidencia el valor de espiritualidad del proceso diseño-construcción en su continuidad, y no necesita un material que se imponga por una atribución tradicional de nobleza, sino que sea extremadamente dúctil, sensible a su modelación lineal.

Otro ejemplo de la diferencia ideológica entre ambos artistas que el escritor nos plantea, es cuando Borromini debía encargarse de las soluciones técnico-constructivas para las capillas que Bernini diseñaba, ya que éstas se adecuaban más a los ideales teóricos que el arquitecto defendía antes que las necesidades estructurales concretas del edificio. Pero Borromini no era reconocido únicamente por sus capacidades técnicas, sino también por su concepción totalitaria del espacio.

Su mayor reconocimiento llega una vez que se separa del estudio de Bernini y comienza a recibir encargos por sus diseños, que es cuando pone en práctica su teoría espacial. Es justamente a partir de esta etapa, donde Norberg Schulz comienza a estudiar al arquitecto barroco, ya que la forma en que este escritor analiza a los artistas es a través de sus planteos ideológicos, sin entrar en detalle sobre cuestiones constructivas.

La iglesia barroca sirvió como campo de experimentación para el desarrollo de ideas espaciales más avanzadas. El paso decisivo lo dio Francesco Borromini, quien deliberadamente introdujo el espacio como elemento constructivo de la arquitectura. Sus espacios son totalidades complejas, dadas a priori como figuras indivisibles (Norberg-Schulz, 1973).

Con esta cita de Schulz podemos notar la diferencia de enfoque entre ambos escritores. Por un lado lo tenemos a Argán, cuyo objetivo es el de estudiar a cada arquitecto en particular. Siendo Borromini el que aborda en nuestro caso, y para lograr su cometido, utiliza constantemente a sus contemporáneos, antecesores e incluso al estilo Barroco en general, como herramientas que le permitan lograr su análisis. En cambio, Schulz realiza el proceso inverso. Su objetivo no es tratar el artista, sino que busca desarrollar el movimiento en general, cosa que hace tomando como medio a los artistas barrocos para llegar a este cometido.

También encontramos diferencia en cómo los autores organizan sus textos. Primero analizamos el caso de Schulz quien estudia el barroco y cómo este fue evolucionando cronológicamente. Dentro de este planteo, los arquitectos son los que llevan a cabo este proceso continuó con sus aportes individuales. En cambio, Argán cuando trata a Borromini, utiliza un planteo menos lineal. Ya que varía constantemente entre cuestiones del pasado, como sus referencias arquitectónicas o su propia historia previa a la profesión y asuntos del presente, como su constante batalla con Bernini. O incluso trata su ideología, la cual se mantuvo invariable con el tiempo.

Pero estas diferencias antes desarrolladas, no solo aparecen cuando los autores se centran en la carrera de Borromini. Sino que también encontramos análisis contrapuestos sobre la lectura que hace cada uno de la obra más famosa del artista barroco, Sant Ivo alla Sapienza. Como cualquier obra de arquitectura, es difícil de comprender sin tener noción de su contexto. La iglesia de Sant'Ivo, fue construida en el complejo alla Sapienza, de la universidad de Roma. La capilla de esta institución fue un encargo del papa Gregorio XIII a Giovanni Battista Della Porta a finales del siglo XVI. Este proyecto no pudo realizarse íntegramente, ya que solo llegó a construirse el patio porticado y el cierre con la exedra, quedando inconclusa parte de la capilla y el cerramiento, debido a la muerte del arquitecto.

Treinta años después de que el proyecto quede paralizado, por el 1632 llega a Borromini el encargo de dicha capilla. Sin embargo, el mismo, no fue derivado directamente de manos del papa, sino de su sobrino, el cardenal Francesco Barberini, quien ya había visto el trabajo del arquitecto en el palacio familiar. El cual ocupó así, el tiempo de tres pontificados, el de Urbano VIII, Inocencio X, y Alejandro VII.

Esto se debió, en parte, a que luego de que el arquitecto haya recibido el encargo de la Sapienza, las obras debieron posponerse por ciertos conflictos políticos que el papa enfrentó. Si bien el arquitecto pudo desarrollar sus diseños de forma teórica, no fue hasta diez años después, en 1642, que finalmente pudo darse el inicio de las obras. Las dimensiones reducidas del edificio, permitieron una rápida construcción de su estructura, llegando hasta el tambor en tan solo un año. Con la muerte del papa en 1644, la capilla quedó a medio construir. Y si bien estaba establecido, por medio de contratos, la continuidad de las obras, el proceso se volvió más complejo una vez que asumió el nuevo papa, Inocencio X.

El nuevo papa mantenía cierta enemistad con los Barberini, hecho que a su vez dificultó la continuidad de las obras. Sin embargo las obras debieron reanudarse por los pactos antes mencionados, con la conclusión de la cúpula y la linterna en 1655. El último capítulo en esta saga lo vemos con Alejandro VII, con quien se llevaron a cabo las ornamentaciones en el interior sin mayores inconvenientes. Oficialmente, las obras terminaron en 1660, cuando se la dedica a San Ivo, el santo patrón de los abogados.

Una vez claro el contexto histórico de la iglesia, podemos dar lugar al análisis que los autores hacen sobre la obra terminada. Para ello, tomaremos como punto de partida la investigación desarrollada por Carlo Argan. Quién al no abarcar un desarrollo histórico tan amplio como el de Schulz, se permite entrar más en detalle al momento de hablar sobre la obra.

En ambos textos, encontramos la similitud de comenzar el estudio con una muy breve descripción del desafío que enfrentaba Borromini, al tener que emplazar el diseño de su

iglesia en un contexto ya edificado. Pero, una vez que nos adentramos más en los análisis, las diferencias empiezan a ser visibles entre los autores, ya que toman rumbos contrapuestos. Por un lado Argán, nos explica el edificio casi en forma de recorrido. Elige comenzar su descripción como si estuviéramos visibilizando la iglesia desde el patio de acceso, para luego tratar el interior:

Borromini se preocupa de conectar con su arquitectura mediante una fachada en exedra, que concluye la perspectiva del pórtico, y coloca casi más allá del horizonte el desarrollo del edificio y de la cúpula [...] Borromini interpreta la ambientación espacial de sus edificios, no a través de la inserción de un cuerpo plástico en un espacio perspéctico, sino por el contrario a través de la contraposición de ciertas directrices espaciales con otras (Argan, 1973).

Con esta cita, Argán no solo nos inicia en su análisis de la iglesia, sino que también busca reafirmar el concepto antes enunciado de “la praxis arquitectónica”. Para la investigación del autor, el emplazamiento del edificio es un punto importante a estudiar porque dentro de la arquitectura de Borromini este es un aspecto crucial de diseño. Sin embargo, cuando decimos que Schulz no se adentra en este tema, no solo se debe a una cuestión de síntesis en la redacción, sino también por la relevancia que esta información tiene para el autor noruego. Dentro del movimiento Barroco, la forma en que Borromini conecta su edificio con el entorno no es fundamental para su estudio, por lo que el autor decide obviar todo ese análisis.

La novedad fundamental de Sant’Ivo, es, empero, la idea de crear la continuidad vertical reproduciendo en la cúpula, sin transformaciones, la forma compleja del nivel interior. La cúpula ha perdido, por lo tanto, el carácter tradicional de cobertura estática. Da la impresión de experimentar un proceso de expansión y contracción que paulatinamente se va atenuando hacia el anillo circular de la linterna. A pesar de su forma novedosa y rica, el interior de San Ivo es uno de los espacios más unitarios de toda la historia de la arquitectura (Norberg-Schulz, 1973).

Como vemos, la intención de Schulz se centra principalmente en extraer la filosofía arquitectónica detrás del artista que estudia, para luego ver cómo esta contribuye al movimiento del barroco. Proceso inverso al que elige Argán, ya que opta por analizar la iglesia en todos sus aspectos, desde la planta hasta llegar a la cúpula. Con breves acotaciones desde el punto de vista del proceso de diseño en cada punto, lo cual permite mostrar un panorama más general y extenso para quien lo lee.

Cuando el tema a tratar en los textos es la planta, también encontramos ciertas variaciones de análisis entre ambos escritores. Por un lado lo tenemos a Argán, quien la utiliza como punto de partida para analizar el espacio interior. “Se advierte fácilmente que Borromini no ha concebido esta planta central como una convergencia de masas, de llenos y de vacíos alrededor de un eje, sino como una irradiación de espacios desde el eje central” (Argan, 1973).

A diferencia de Schulz quien ve en la planta una serie de juegos geométricos, abstrayéndose de sus implicaciones en el espacio. “Descartando los esquemas tradicionales, como el octágono o la cruz griega. Borromini creó uno de los organismos más originales de toda la historia de la arquitectura [...] La planta se desarrolla alrededor de un hexágono y muestra alternativamente ábsides y nichos sobre un muro de fondo convexo” (Norberg-Schulz, 1973). Si bien ambos escritores parecieran tener sus similitudes en cuanto a considerar la planta como un sistema que se desarrolla a partir de un centro hacia sus extremos, no llegan a coincidir cuando se habla de las consecuencias generadas por la morfología de la misma. Vemos que cuando Argán la analiza, destaca principalmente de ella la espacialidad generada. En cambio en el texto de Schulz, el enfoque pasa por una inquietud programática de cómo podrían llegar a definirse estos novedosos espacios, inclinándose finalmente por llamarlos ábsides y nichos.

Como vimos en una cita anterior, el autor noruego prefiere hablar del espacio interior de la iglesia partiendo de la novedosa cúpula, y de cómo ésta integra las diversas salientes de la planta en su transición hasta concluir en la base de la linterna. Lo que aparenta ser un estudio basado en el corte más que en su planta. Por su parte, Argán también resalta esta cuestión de que la cúpula continúe con el dibujo de la planta. Pero no deriva de ello un análisis sobre la espacialidad que esto genera, si no que se limita a realizar una descripción de la misma. También resulta de interés para los autores el exterior de la cúpula, en este caso ambos realizan un estudio conceptual en el que se pueden observar bastantes similitudes el uno con el otro. Comenzando por Argán, vemos que en su caso habla de cómo Borromini no concluye el edificio, sino tiende a continuarlo en el espacio. Para lograr esto, superpone los contrafuertes a la cúpula, con el objetivo de disimularla. Esto se acentúa aún más cuando se llega al elemento de la linterna, la cual, con su forma espiralada, genera una sensación de que la cúpula deja de ser el elemento conclusivo de la iglesia.

“Resulta así una composición en estrella que si bien desarrolla la estructura estrellada de la planta del edificio, lleva necesariamente a una concepción completamente opuesta, descentrada, radial, articulada alrededor de un eje y casi ilimitadamente extendida hacia el exterior del espacio arquitectónico” (Norberg-Schulz, 1973), en lugar de enumerar los distintos elementos compositivos, lo trata a través del muro y como este se deforma. Siguiendo esta línea de pensamiento, Schulz define toda esta situación como la “interacción de fuerzas externas e internas.” Ahora bien, el encara su análisis a través de estudiar otros factores de la obra. En lugar de enumerar los distintos elementos compositivos como lo hace Argán, lo trata a través del muro. Y como este pareciera deformarse a causa de estas interacciones entre el interior y el exterior. “Los seis ángulos estructurales aparecen en el tambor de la cúpula como haces de pilastras, en tanto que los muros que la unen semejan membranas expansivas, contrastantes con la exedra cóncava que está debajo” (Norberg-Schulz, 1973).

A pesar de todo, cabe recalcar que más allá de analizar la cúpula exterior y la linterna, ambos autores hablan del carácter oculto de estos elementos en la obra de Borromini. Por un lado, Argán asume la linterna como una intención más para continuar el edificio hacia el infinito, siempre tratándolo en términos de espacialidad. Mientras que Schulz lo inter-

preta como una unidad simbólica de cúpula y torre, con altas connotaciones cósmicas y religiosas.

En resumen, este es un ejemplo perfecto de cómo los autores tuvieron miradas opuestas acerca de los mismos temas en que los enfrentamos a lo largo de todo el ensayo ¿Pero por qué pasa esto en dos autores nacidos en la misma época, dentro del mismo continente y con una formación similar?

En nuestra opinión, esto sucede por el enfoque que cada uno elige tomar. Inicialmente tomamos a Carlo Argán, quien explica los movimientos históricos a través del estudio de los arquitectos que lo integraron. Caso contrario a Norberg Schulz, en donde el foco está puesto en el movimiento en sí, y los arquitectos son la herramienta utilizada para su análisis.

La diferencia en estos enfoques resulta en que Argán se permite profundizar más en detalle sobre la vida y obra de Francesco Borromini, comenzando por su etapa en Milán y abarcando todas sus obras, entre las que se encuentra, Sant'Ivo. En cambio Schulz llega directamente a la iglesia, por ser uno de los pilares fundamentales dentro de la arquitectura barroca, el análisis de esta obra se encuentra entre otras del mismo periodo como lo son Versalles y El Belvedere. Es todo esto lo que nos lleva a decir, que tienen análisis contrapuestos, lo que deriva en sus diferentes opiniones acerca de cómo encarar la obra.

Referencias bibliográficas

Argan, G. C. (1973). *El concepto del espacio arquitectónico*. Desde el Barroco a nuestros días. Norberg-Schulz, C. (1973). *Arquitectura occidental*.

La obra albertiniana según Sverlij

Autora: Agustina Prieto

En el siguiente ensayo, abordaremos al Arquitecto León Battista Alberti según la mirada de Mariana Sverlij.

Sverlij es doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora asistente del CONICET y desde el año 2004, se desempeña como docente en la Cátedra de Literatura europea del Renacimiento en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Su campo de investigación es la temprana modernidad y, en particular, la producción artística y literaria del Quattrocento italiano. Sus estudios doctorales y posdoctorales han versado sobre la polifacética producción de León Battista Alberti.

Escribió diversos artículos para revistas o publicaciones y un libro basados en dicho Arquitecto.

Sverlij busca analizar a Alberti, y su manera de formular su tratado, así como también entender sus estrategias de obra. La manera en que el arquitecto ve a la arquitectura y se

desarrolla en ella al igual que sus conductas. Buscando entender los escritos de Alberti, él porque de sus formulaciones, y así lograr comprenderlos.

Por otro lado, en su libro Sverlij realiza una comparación entre dos de los libros de Alberti de *Momus sive de Principe* y *De re aedificatoria*, analizando la búsqueda del hogar humano formulada por él y utilizando sus obras a modo de ejemplificar.

Este libro se divide en tres partes, la primera donde analiza *Momus sive de Principe* y se subdivide en 7 partes. La segunda parte donde analiza *De re aedificatoria*, se divide en 5 partes y una tercera y última parte donde llega a la conclusión de ambas comparaciones.

Cada capítulo mencionado anteriormente, tiene una introducción y al final una conclusión. Al finalizar el libro cuenta con una conclusión general, dando un total de 263 páginas.

En uno de los artículos, “La formulación de un hogar humano en la obra de León Battista Alberti”, Sverlij busca analizar las distintas estrategias que elabora la obra albertiana en la formulación de un hogar humano. Analizando a su vez, el relato que emprende Alberti, en obras como *Momus* y *Las Intercenales*, del desamparo humano. Así como también busca las herramientas y saberes propios del arte arquitectónico que, tal como postula Alberti en *De re aedificatoria*, se presenta como el único capaz de ofrecer un hogar al hombre fundado en la propia armonía.

En otro de los artículos publicados, *Retórica y arquitectura: De re aedificatoria de León Battista Alberti*, Sverlij lo describe como un arquitecto para el cual la arquitectura debe ser, ante todo, una orientadora de conductas. Más precisamente, la apelación a las fórmulas de la retórica clásica, la cual se encamina a trazar los fines propios del arte arquitectónico, y cuya “racionalidad” debe ser transmitida al espectador- ciudadano.

La autora considera a Alberti, un arquitecto que estudia sobre el vínculo entre arte y naturaleza, a partir de los conceptos de *imitatio*, *electio*, *pulchritudo* y *ornamentum*, y a su vez manifiesta la necesaria relación que se establece entre los atributos estéticos y morales de la edificación.

Así como también Alberti busca instalar en su tratado ciertos principios de estabilidad, Sverlij busca comprender estos principios, analizando los conceptos de *lineamenta* (diseño) y *materia* (materiales) que desarrolla en los dos primeros libros de su tratado, y ubicarlos en el marco de una historia construida, destruida, y vuelta a construir.

En el comienzo de este ensayo nos vamos a centrar en el análisis de dos de los artículos de Mariana Severlij; como dijimos anteriormente, estos artículos son análisis de los libros que pertenecen al tratado de Alberti.

Sverlij comienza analizando como al mismo tiempo que se relata cómo el hombre ha perdido los lazos que lo unían con su tierra y con su comunidad, se ensayan las técnicas, los saberes y las actitudes que le permiten al hombre construir un hogar. Partiendo de esa hipótesis principal, se propone analizar las distintas estrategias que elabora la obra albertiana en la formulación de un hogar humano. Para ello, considera importante las ventajas y las desventajas de la vida civil que plantea las relaciones que Alberti mantiene con el “humanismo civil” de Florencia a principios del 1400. Al igual que analiza las herramientas y saberes propios del arte arquitectónico que, tal como postula Alberti en *De re aedificatoria*, que lo presenta como el único capaz de ofrecer un hogar al hombre fundado en la propia armonía conquistada.

Para Alberti, la idea de la familia es de gran importancia debido a su historia. Al hogar, lo considera como un lugar familiar, una idea de familia. Mientras que Sverlij, parte de esta gran importancia para Alberti como base de su obra, tanto en sus escritos como en su arquitectura.

Alberti decía “Creo que la ciudad al estar constituida por muchas familias, es casi como una muy gran familia; y, a la inversa, la familia es casi una pequeña ciudad.”

Para Sverlij, Alberti, en su tratado *De re aedificatoria*, sin mencionarlo explícitamente, contesta la teoría de Vitruvio sobre los orígenes de las comunidades humanas.

En efecto, para Alberti, no es a partir de las manifestaciones de la naturaleza (representadas, en el caso Vitruviano, por el fuego) que el hombre se aglutina en una comunidad, sino a partir del límite que este impone a la naturaleza, es decir, de las propias herramientas que diseña para mantenerse a resguardo y a distancia de ella. Este límite es al mismo tiempo el que permite el desarrollo íntegro del hombre. En el relato de Vitruvio, el agrupamiento humano es el que da lugar al proceso de hominización, a partir del cual el hombre, en cuanto animal hablante, puede acceder al desarrollo de un hábitat propio, que no es ya el ofrecido por la naturaleza.

La arquitectura, en este sentido, adquiere la función de dar al hombre su ser social, y, en ese mismo acto, reconocerlo en su individualidad. De allí que en el tratado albertiano el diseño de la casa y de la ciudad se desarrollen en función tanto de la convergencia como de la separación de los grupos que integran la familia y la comunidad.

Este artículo que estamos analizando de Sverlij, hace hincapié en el libro IV del tratado de arquitectura de Alberti dedicado a las “obras de uso público”.

Alberti remite nuevamente a la cuestión de los orígenes de la arquitectura, enumerando las distintas etapas de su evolución histórica. De acuerdo con este esquema, plantea un desarrollo progresivo, en que los hombres primeramente recurrieron a la arquitectura para resguardarse y proteger sus cosas de los climas adversos, y una vez satisfecha esta necesidad, buscaron la comodidad y finalmente el placer.

Alberti señala, “De las tres partes que atañían a la técnica de la construcción en su totalidad (universam aedificationem) –que los edificios sean adecuados a los usos (usum) que les vayamos a dar, que tengan la máxima solidez y duración (perpetuitatem firmissima), que posean gracia y hermosura (gratiam et amoenitatem) – hemos terminado de abordar las primeras dos. Resta por tanto la tercera, que de todas es la más noble, además de indispensable”.

Para Sverlij, Alberti, también toma el significado de belleza de Vitruvio, y que al igual que el núcleo familia, en el tratado de arquitectura albertiano la conformación de un hogar humano encuentra como elemento clave la concinnitas, esto es, la ley de la armonía que gobierna en el cosmos, y que el arquitecto recupera asimilando los principios de la naturaleza y trasladándolos, una vez adaptados y transformados por el arte. Al igual que la belleza y la familia.

La autora considera a la arquitectura de Alberti desde la conformación del edificio, a su contemplación y su ocupación, como una constitución de “edificio”, “mirada” y “habitar” de una forma paralela al paisaje urbano y al ciudadano que en él habita.

En efecto, la concinnitas que Alberti hace hincapié en sus escritos deviene expresión de un modo particular de asegurar el orden de las cosas: desde los materiales que constituirán el

edificio y la forma en que estos se ensamblarán en el tejido urbano, hasta las costumbres de los hombres y el desarrollo y conformación de sus instituciones.

Es por ello que el tratado de arquitectura albertiano, centrado en la inmanencia de los acontecimientos terrenos, adquiere la forma de un discurso autónomo, donde la arquitectura se revela como el alma racional que rige y acoge los destinos humanos.

Para Sverlij, la obra de Alberti, elabora dos respuestas que resuelven, a su modo, el nuevo dominio secular que el hombre debe imponer en el espacio y en el tiempo. En donde el hogar humano es de gran importancia para él, e incluso para la ciudad.

Otro de los artículos que tomaremos del análisis de Mariana Sverlij es, “*Retórica y arquitectura: De re aedificatoria de Leon Battista Alberti*”, en él, considera que en la organización del tratado, Alberti lo estructuró siguiendo la famosa triada vitruviana, de acuerdo con la cual, la firmitas, la utilitas y la venustas se constituyen en las tres condiciones que debe reunir todo edificio.

En una primera instancia, la autora señala que la búsqueda de modelos en la antigüedad, en lo referido al presupuesto y a las costumbres, tiene su coronación en el abordaje de la “historia” de la arquitectura antigua, a la que Alberti remite para prescribir la sobriedad a la hora de mentar y ejecutar el edificio. De acuerdo con Alberti, el arte de la construcción, según enseñan los monumentos antiguos, siguió un desarrollo progresivo, que tuvo su juventud en Asia, su florecimiento en Grecia y alcanzó su maduración en Italia.

En efecto, de acuerdo con este desarrollo progresivo, el imperio combinó la antigua sobriedad con la potencia presupuestaria, y se propuso embellecer la ciudad, en no menor medida que los griegos. Alberti refiere que en aquel momento crece en Roma el número de arquitectos y se perfecciona el arte edificatorio, un arte ya cultivado en Italia desde los antiguos etruscos. A partir, entonces, de estos ejemplos legados a la posteridad, se obtuvieron las reglas del arte de la construcción.

Para Sverlij, sin embargo, atenerse a los fundamentos de la razón encuentra no sólo un ejemplo en la historia sino también un modelo en la naturaleza. Alberti, en tal sentido, recomienda al arquitecto imitar la *modestiam naturae* [“moderación de la naturaleza”] a la hora de conformar los miembros del edificio.

Por otro lado, como anunciamos al principio, otro de los textos que vamos analizar es la tesis de Mariana Sverlij. En ella busca comparar dos textos de Alberti, una narración, *Momus sive de Principe* y un tratado de arquitectura *De re aedificatoria*, en ellos el arquitecto alterna dos visiones confrontadas sobre la ciudad y el ciudadano.

Para Mariana en ellos, deja en evidencia la coexistencia de dos pensamientos enfrentados, pero a su vez también, las distintas instancias en donde estos dos pensamientos dialogan entre sí.

Por un lado, tenemos a *De re aedificatoria*, los cuales son diez libros concluidos en 1452. Este libro, encuentra su singularidad en el método racional que elabora para concebir y realizar edificios y ciudades, abriendo el campo de la disciplina que los teóricos del siglo XIX han llamado urbanismo.

Para Sverlij, en este libro la arquitectura se presenta como un elemento esencial de la *renovatio urbis*.

En donde diseña una ciudad, que en lugar de ser compacta, se subdivide y articula en torno a las necesidades de sus habitantes. Desde un punto de vista general, la arquitectura de Alberti, asume además la forma de un instrumento capaz de salvar y consolar al género humano.

A su vez, considera que la arquitectura se presenta como un proyectar racionalmente y un realizar prácticamente, donde se encamina a una armonía, unidad, simetría.

Mientras que en *Momus Sive de príncipe*, para Alberti, el hombre debe participar de la vida pública, pero no debe quedar absorbido del todo.

Sverlij cita a varios historiadores de la arquitectura y del arte, uno de ellos son Bachelli y D'Ascia (2013), en donde plantean la superación albertiniana del humanismo cívico, latino y ciceroniano, en dirección a una recuperación orgánica de la cultura griega. Alberti, en este sentido, da cuenta de una amalgama entre el estoicismo y el cinismo antiguo, apreciable en esta narración.

Para la autora, la narración albertiniana tiene una relación ambivalente con el mundo, albergando dos grandes características: la infelicidad y la rebeldía.

Ahora bien, en ambas obras, aparecen mundos de sentidos enfrentados que alientan una visión pesimista y una optimista del entorno vital.

Para Mariana, la arquitectura de Alberti, pertenece a un momento en donde se reanima el ímpetu civil, de la mano de una dialéctica entre lo antiguo y lo moderno, entre el símbolo y la realidad. Según Bertolini, autora que cita Sverlij, “La formación de Alberti y posteriormente, el desarrollo de su extensa producción está atravesados por dos mundos culturales distintos: el humanista, erudito y latino de la escuela, de la universidad y de la curia que tiene Florencia. Apelando a dos lenguajes diversos, el de la construcción y el de la narración.

Para Sverlij, Alberti pudo apropiarse del lenguaje retórico de las artes visuales y de la arquitectura para plantear una posible resolución a los dilemas planteados en la narración. Como sucede en dichos libros comparados, el mundo de Momus, solo tiene una propuesta positiva: la reedificación de la comunidad humana por vía de la labor arquitectónica.

A su vez, deja en claro que en ambos textos es evidente la alternancia de dos visiones en la valoración de la civilización.

La obra albertiniana hace nacer esta noción desde dos visiones confrontadas de ciudad y ciudadano, siendo absurda, pero al mismo tiempo racional.

Mariana considera que para Alberti uno debe ser arquitecto de sí mismo, según la metáfora de Momo, el hombre apela al arte de la simulación para construirse en este marco.

Sin dudas, Alberti adopta una lectura de los clásicos como un tamiz a partir del cual interpretar la propia realidad de su tiempo. Por otra parte, en efecto, la dimensión económica y cultural que subyace en el tratado albertiniano se articula con la premisa que alienta el gobierno de la propia vida.

Sverlij, hace hincapié en la formulación de Alberti sobre el conocimiento de uno mismo, el cual resulta indispensable para llevar a cabo un edificio y una ciudad de acuerdo a las medidas propias del hombre: “Para poder construir el hombre debe conocer sus propios límites y por tanto conocerse a sí mismo.”

A su vez Alberti, invita a medir las propias fuerzas respetando los límites de la naturaleza y su potencia destructora. Siendo el arquitecto quien recoge las leyes de la naturaleza

apelando a su raciocinio, encontrando en esta operación, un ejemplo a seguir un límite a respetar, el mismo el que el hombre debe imponerse a sí mismo.

Edificar la ciudad es también edificar al hombre, hacer de este un ciudadano.

En los libros IV y V del *De re aedificatorio*, se pone los fundamentos de la arquitectura al servicio del urbanismo.

Para Sverlij, Alberti en su tratado se basa en muchas de las teorías de Vitruvio, para él, la aparición de la arquitectura surge en respuesta a la necesidad de los hombres de protegerse de las inclemencias de la naturaleza pero par Alberti, no es en efecto de la naturaleza, sino a partir del límite que impone a la naturaleza. Este límite es al mismo tiempo el que permite el desarrollo íntegro del hombre.

La arquitectura, adquiere la función de dar al hombre su ser social, y en el mismo acto, reconocerlo en su individualidad. De allí, que Alberti considera al diseño de la casa y de la ciudad se desarrollan en función tanto de la convergencia como de la separación de los grupos que integran la familia y la ciudad.

Para la autora, Alberti deja en evidencia en su tratado que es el hombre el motivo de la instauración de los edificios, y por lo tanto, como ya lo señalo Vitruvio, a el deben adaptarse. Alberti reconoce que en la diversidad de los edificios se puede reconocer la diversidad de los seres humanos aglutinados en la ciudad. En este sentido, si la arquitectura se desarrolla en función de los hombres, lo hace, justamente atendiendo su pluralidad. No se trata ya, por tanto, de ponderar la arquitectura como primera ocasión de convergencia de los hombres, sino de reconocerla en el marco de una estrategia urbana, que planifica racionalmente su separación.

Finalmente podemos llegar a la conclusión, según el estudio de Mariana Sverlij, tanto en los artículos, como en su tesis doctoral, la importancia para Alberti de la formulación del hogar humano.

Como en base a ello, y al ser humano en sí, con todo lo que eso incluye, la construcción de un espacio diseñado humanamente, en donde el hombre construye su propio hogar. En este esquema compositivo el principio fundamental, es el de la unidad, que el hombre racional reproduce matemáticamente, emulando las leyes de la naturaleza. A esta unidad arquitectónica, sin embargo, le corresponde la conformación de la ciudad. Distinguiendo así, tres tipos de edificios dentro de la ciudad: uno será para la comunidad, otro para los ciudadanos de mayor rango y otro para la multitud, produciéndose materialmente en la ciudad, que, sin embargo, como la obra pública mayor, alberga a todos los ciudadanos.

Pudiendo resaltar, a su vez, como Sverlij siendo doctora en letras, hace hincapié en reiteradas ocasiones de su análisis, tanto en los artículos como en su tesis doctoral, en el discurso de Alberti, en sus formulaciones, en sus escritos y en como a través de ellos percibe tanto la vida del ser humano, como la arquitectura para los mismo.

En *De re aedificatoria*, el hogar humano asume la forma de la ciudad, en donde se racionaliza el espacio y el tiempo de vida. Momus sive de Principe, de un modo contrario, denuncia el desamparo existencial del hombre (el resquebrajamiento del hogar que otrora le asegurara un sentido a su vida y un marco de referencia moral), a partir de la cual se cuestionan los valores que la civilización ha consagrado para sí misma. Estos dos “paradigmas”, sin embargo, se “juntan” en causa de su simultaneidad, no se superan ni se anulan entre sí.

Es en *De re aedificatoria* donde el arquitecto, Alberti, esboza las trazas de un hogar pensado por el hombre y para el hombre. La arquitectura, de hecho, según postula Alberti, ha dado origen a las primeras formaciones sociales, vale decir, a la integración del individuo en una comunidad establecida en función de sus propios requerimientos: la necesidad, la comodidad, el placer. Estos fundamentos se reúnen y encuentran una expresión acabada en la ciudad, en donde se objetivan los límites y las capacidades del hombre. El diseño racional del espacio, por ello mismo, asume la función de contener, transformar y controlar la naturaleza humana. En este sentido, la trasposición de las categorías de la retórica clásica al ámbito propio de la arquitectura da cuenta del estatuto persuasivo del espacio, que el hombre modela y por el cual es simultáneamente modelado.

Esto genera a la ciudad, como un espacio de contención y diferenciación social.

Finalmente podemos afirmar que la ciudad racionalmente diseñada es aprehendida como modelo y como parodia. Los dos paradigmas que en su oscilación dan forma a la obra albertiana, en tal sentido, expresan el simultáneo carácter absurdo y racional de la civilización humana.

Referencias bibliográficas

Sverlij, M. (2016). *La formulación de un hogar humano en la obra de León Battista Alberti*.

Sverlij, M. (2014). *Retórica y arquitectura: De re aedificatoria de León Battista Alberti*.

Sverlij, M. (2013). *La ciudad y el ciudadano en el Renacimiento europeo. Un estudio comparado de Momo y De re aedificatoria de León Battista Alberti*.

La vida de un jardinero: André Le Nôtre

Autora: Paula Sapag

Introducción

El paisajismo, por alguna razón, parece que es una forma de arquitectura a la que, en nuestra formación como arquitectos, se le da muy poca importancia y se cita en muy pocas ocasiones. Sin embargo, es una materia que tiene mucha riqueza en lo que a la creación de espacios se refiere, comprende a la perfección la percepción del hombre: "Concretamente el paisaje francés es muy interesante en la adaptación del modelo de jardín renacentista italiano dentro de una tradición medieval muy importante, donde interesaban más las plantaciones que las elaboraciones arquitectónicas formales" (Sanz Hernando, 2005).

El máximo exponente del modelo francés fue André Le Nôtre, Premier Jardinier du Roi en la segunda mitad del siglo XVII, y mayor responsable de la creación de Versalles.

En el presente ensayo hablaré sobre la vida y obra de André Le Nôtre. Realizando una breve introducción a su vida, sus obras, las características del jardín francés, y su impacto en

los desarrollos posteriores en España a través del análisis de dos autores con dos enfoques diferentes.

El primero, es un libro escrito por Bernard Jeannel, dónde se desarrolla de manera metódica e íntima a *Le Nôtre* y hace un barrido detallado analizando todas sus obras, tanto las más conocidas como las no tan populares pero que no tienen nada que envidiarle a las que lo hicieron una persona tan reconocida en materia de arquitectura de jardines, conocida hoy como Paisajismo. Una mirada más específica, exhaustiva, y contextual que nos permite dar contexto a la obra de *Le Nôtre*.

Mientras que el segundo, es un ensayo escrito por Alberto Sanz Hernando, si bien el libro no está enfocado principalmente en *Le Nôtre*, desarrolla un capítulo completo sobre él y analiza dos de sus principales obras. Es un enfoque más abarcativo que no busca llegar a un nivel de profundidad muy grande, ya que es una sección de un capítulo sobre un tema más holístico. Específicamente, la mirada de este autor nos permite discernir las influencias de *Le Nôtre* y el modelo francés, como ya mencioné antes, en la arquitectura de jardines en España.

- **Tesis doctoral: El jardín clásico en España. Un análisis arquitectónico.**

Autor: Alberto Sanz Hernando

Resumen

En esta tesis el autor, a través de un análisis arquitectónico, se enfoca principalmente en reivindicar el estudio de la jardinería clásica en España. Se muestra con ejemplos de todas las épocas. En el Jardín español se funden dos tradiciones opuestas: la musulmana y la occidental clásica. Por ello Madrid se convierte en asiento de los principales jardines realizados en la época clásica, es decir, la del jardín regular perspectivo de origen renacentista italiano y, posteriormente, francés, que se desarrollaron entre mediados del siglo XVI y comienzos del XIX, cuando el jardín paisajista ya dominaba el panorama de la jardinería. Para entender el jardín clásico español, el autor se enfoca en el análisis sistemático desde el punto de vista arquitectónico de los diferentes jardines nacionales europeos. Dicho Jardín responde a una organización perspectiva que proviene de las construcciones espaciales originadas y desarrolladas en Italia durante los siglos XV y XVI; establece, además, una importante conexión con la arquitectura de jardines contemporánea, es decir, las grandes corrientes europeas desde el jardín renacentista italiano al barroco francés, que asume, interpretan e incluso supera en cuanto a organización unitaria e integración con su entorno en varios ejemplos notables.

El autor se detiene en una de las etapas que se da en la primera mitad del siglo XVIII, de ascendencia barroca francesa.

Capítulo de interés y de análisis. En este caso el enfoque es más abarcativo, la tesis, como hago mención al principio, no está centrada en *Le Notrè* y sus jardines, pero sí, para entender gran parte de la tesis, le dedica un capítulo. Aquí el autor desarrolla los criterios compositivos y espaciales propios de los jardines de *Le Notrè*.

Desarrolla un análisis descriptivo sobre dos de sus obras más destacadas, una es Marly, la otra es Versalles.

El conjunto de jardines que realizó este autor tiene una base conceptual en el espacio perspectivo italiano desarrollado en este país entre los Siglos XV y XVII, pero que desarrolló a sumiendo la propia tradición jardinera francesa.

Establece comparaciones entre el Jardín francés y el Jardín Italiano. Teniendo en cuenta que la organización del jardín renacentista francés parte de la adopción de tipos italianos dentro de una tradición medieval muy importante.

El enfoque no es puramente histórico, sino que es una combinación de otros factores que tienen que ver más con la estructuración de los jardines como elemento arquitectónico y generador de espacios.

A su vez Alberto Sanz Hernando, analiza el tratado de A. J. Dezallier D'Argenville. Es la primera publicación teórica destinada exclusivamente a los jardines. Su edición permitió el conocimiento y difusión de la jardinería barroca francesa durante el siglo XVIII en toda Europa. El autor analiza y sistematiza los elementos del jardín de Le Notrê y, además, muestra la reglas compositivas que lo hacen posible.

Para concluir, en todo su desarrollo cabe advertir su estimación del fondo histórico de los principales jardines europeos, su campo del paisajismo, jardinería clásica, y su profunda comprensión del Arte de la Arquitectura. El autor se nutre de estos conocimientos para desarrollar su análisis y el contenido de esta tesis.

- **Libro: Le Nôtre**

Autor: Bernard Jeannel

Resumen

En este libro el enfoque pretende profundizar en la obra de André Le Notrê. En él se pone de manifiesto que los jardines diseñados por el artista tienen, además de la finalidad estética, otra histórica, puesto que expresan a un tiempo el triunfo del momento histórico en el que fueron concebidos y la idea de permanencia que quería transmitir la monarquía francesa del siglo XVII.

El autor se enfoca de manera meticulosa en la vida de Le Notrê, diría que en la primera parte del libro es un enfoque más bien biográfico, como un diario de vida, desarrollando cómo fue su formación, su equipo de trabajo constituido por Le Brun (pintor y teórico del arte francés) y Le Vau (Arquitecto) y cómo llega a vincularse profesional y socialmente con la familia real, a lo largo del libro se mencionan distintas anécdotas personales sobre Le Notrê. Luego se sumerge en la investigación de cada una de sus obras de manera cronológica. Vaux-Le-Vicomte, Versalles, (aquí desarrolla el “conjunto urbano” completo y describe cada zona desde una visión muy arquitectónica, urbanística y técnica, pero a su vez sensible transmite la sensación cómo si estuvieses en ese escenario), Trianon, Saint-Germain, Tullerías-CamposElíseos, Clagny, Chantilly, Fontainebleau, Meudon, Saint-Cloud, Sceaux, Choisy, Marly.

En el desarrollo del libro y de las obras mencionadas anteriormente existe una investigación permanente en torno a la esencia y las formas de la creatividad en el arte de los jardines, propone nuevos elementos sobre la obra de Le Notrè: la geometría, la ordenación, la axialidad, el ritmo y la proporción. El diseño de los parterres constituirá el espíritu del jardín clásico francés. La presencia del agua y canales a lo largo de las avenidas.

Estos elementos que están presentes en sus jardines conforman un lenguaje. Constantemente están dialogando entre sí.

Al ser la geografía de Francia menos accidentada que la de Italia, los jardines están dotados de terrazas de escasa altura, pero que permiten una vista dominante sobre el conjunto de parterres.

En los jardines de Le Notrè el orden, la simetría, todo tiene un sentido que es claro. Prolongando el ritmo y la ordenación de los edificios a los que rodea, el jardín ordenado que se opone a las formas y a los contornos de la naturaleza, expresa sus leyes racionales. El jardín tiene una finalidad, no es un simple espacio. Los jardines de Le Notrè tienen un mensaje. La composición clara de los parterres, la apertura de las perspectivas, los espejos de agua y las fuentes y surtidores como las estatuas están concedidos de significaciones.

La obra de Le Notrè se encuentra enteramente en sus jardines. El autor, para intentar una aproximación a su arte, recurre a imágenes de las épocas dibujadas, pintadas o grabadas. Incluye además una amplia colección de fotografías y planos de la época que recogen el aspecto de los jardines tanto en el momento actual como el que tenían cuando fueron concebidos. Bernard Jeannel, otorga mayor importancia a ciertos factores espacio-estructurales, tecnológicos, constructivos, cuantitativos en el diseño de los jardines de Le Notrè, que sirven de ayuda a la hora de imaginar la construcción de todos aquellos jardines que diseñó y a ún sirven de inspiración para muchos arquitectos y paisajistas contemporáneos. Transitar por estos jardines es una sucesión de visuales y efectos arquitectónicos que conforman espacios diferentes para el espectador, relaciones de medida y focos cambiantes. Es esta visión de la arquitectura que se ve en este libro, entender a los jardines como un recorrido.

Desarrollo

El máximo exponente del modelo del jardín clásico francés fue André Le Nôtre, *Premier Jardinier du Roi* en la segunda mitad del siglo XVII, y mayor responsable de la creación de Versalles. Además de su título de Primer Jardinero del rey, fue nombrado Arquitecto-Inspector de los Edificios y enviado en misión a la Academia de Roma.

Nace en el seno de una familia de “arquitectos de jardín”, profesión que representaba en Francia un status social comparable al de las otras artes. Su padre, fue el primer jardinero y residente en el gran jardín de las Tullerías. Esto hace, que, a muy temprana edad, Le Notrè esté en constante contacto con la profesión y diversos trabajos que constituyen la vida de un jardín. Todo comienza con la sucesión en el cargo de su padre: LeNotrè, a la edad de veintitrés años, acepta el cargo de jardinero que le cede su padre, renuncia a la pintura, arte al que le había llevado su inclinación y que venía estudiando desde hace ya seis años. Esta doble formación, artística y técnica, le otorga una visión más amplia.

Aparte de su contacto permanente con el mundo de los jardineros, otro aspecto importante de la formación de Le Notrè fue el interés adquirido con los problemas teóricos de la perspectiva.

Le Nôtre es el nombre de un estilo y este estilo, con logros más o menos brillantes, se impuso en toda Europa. El genio de Le Nôtre iba, como Jeannel describe en su libro, *Más allá del signo*.

André Le Nôtre a través de sus obras.

Fouquet – Vaux-le-Vicomte

Vaux-le-Vicomte, propiedad de Fouquet, fue el verdadero punto de partida de su fama, a pesar de que su carrera comenzase antes, en el jardín de las Tullerías. Esen Vaux, 1661, donde se determina un salto cualitativo en su vida más bien tranquila y una especie de evolución en la que el jardinero se convierte en arquitecto. "La escenificación del jardín Vaux, en el que cada visitante podía esperar efectos de sorpresa y, enseguida, una explicación de los efectos ópticos que los suscitaban, hicieron a Vaux y a sus creadores justamente célebres" (Jeannel, 1985).

El jardín fue realizado en un emplazamiento rural en el que había un caserío. El terreno, fue, primeramente, nivelado, los ríos canalizados bajo tierra y los campos de los alrededores inmediatos plantados para formar un bosque. Avenidas amplias y rectas se cruzan en el bosque formando vastas rotondas que lo iluminan. Caminos, diagonales aportan diversidad al rigor del diseño y facilitan los desplazamientos por el sotobosque para los paseos. Se trata de un sistema que volveremos a ver en Versalles y que consiste en dividir el jardín en dos conjuntos: por un lado, los parterres, estanques y canales constituyen un área enteramente dibujada; por otro, y todo alrededor, una zona de bosque y sombra que se abre, a su vez, a calveros que permiten la instalación de elementos decorativos o de fuentes.

Jeannel, revela un dato interesante en su libro, donde expone que Le Nôtre sitúa en el extremo de los parterres un vasto estanque cuadrado cuya altura se calculó a partir de la óptica de Descartes con el fin de crear una ilusión embargante: para el que viene del palacio, las grutas parecen descansar sobre el margen del estanque y alimentarlo con sus aguas. Y cuando, llegado al borde del canal, el paseante se vuelve para contemplar el palacio, aprecia otro motivo de asombro: la fachada se refleja enteramente, inscrita tanto en longitud como en altura en el espejo de agua del estanque cuadrado.

Luis XIV “El rey sol”- Versalles

Fouquet, ministro de la corte dueño del jardín de Vaux organiza una fiesta, qué será la presentación oficial de su nuevo château ante toda la corte, y una perfecta ocasión del ministro para demostrar su buen gusto y riqueza. El invitado más importante era el rey de Francia. El poeta La Fontaine, escribió que la noche de la fiesta fue perfecta: "*Vaux jamás volverá a estar tan hermoso como lo estaba esa noche*". Fouquet, es arrestado, más adelante en el mismo año, y encarcelado de por vida. Precisaba ahora el rey inventar, iniciar un lugar que pudiese sobrepasar a Vaux tanto en extensión como en riqueza. Ese lugar será Versalles.

Es interesante analizar obras como la de los jardines de Versalles a través del enfoque más abarcativo de Jeannel Bernard, y su inclusión de anécdotas contextuales como la antes mencionada y como la siguiente:

El rey tenía por entonces tres preocupaciones: asegurar su poder, distraer a la corte y someterla y virtualmente prestado para las fiestas de Fouquet, iba a realizar en Versalles una obra maestra cuyas dimensiones sobrepasarían lo intentado en Vaux y cuya magnificencia haría posibles y visibles los objetivos reales, ya fuesen políticos o galantes (Jeannel, 1985).

Versalles es el paradigma de la obra de Le Nôtre y además es la más interesante por su cliente. Luis XVI, el Rey Sol, y por la relación de amistad que tenían dos hombres de tan alejada clase social. Los jardines son el escenario arquitectónico de la obra del control de Luis XIV sobre la corte y el estado. En estas residencias, el arte de los jardines ocupaba un lugar privilegiado. El jardín debía presentar, el poder de su comitente. Versalles–parque y palacio– es el lugar y el centro de poder de la monarquía absoluta de Luis XVI.

Para Jeannel, así es como hay que concebirlo de entrada: como gesto a la vez político y simbólico que da al capricho la dimensión de un proyecto, que extiende a la totalidad del paisaje la voluntad de dominio que representa. “Versalles, marca en la historia un salto cualitativo que se puede interpretar, incluso hoy, como un máximo”.

Durante treinta años cambiantes, grandes obras a un tiempo titánicas y precisas van a transformar este pabellón de caza en un conjunto urbano de dimensiones impresionantes. Y conjunto urbano, decimos, porque Versalles no es solamente un palacio ni solamente un parque, sino un sistema complejo en el que se articulan al menos tres elementos ligados en el plano: la ciudad, el palacio, y el parque, a lo largo de la espina dorsal, que es el gran canal pero también el de la vía triunfal que lleva al palacio y alrededor de la cual se disponen los elementos urbanos propiamente dichos, funcionando el palacio como comenta Jeannel, “como una especie de diafragma entre dos zonas a las que abre sus brazos, con severidad hacia levante y la ciudad y con efusión solar hacia poniente, hacia los jardines” (Jeannel, 1985).

Versalles, se estructura a partir de una trama geométrica compleja, una espina de ejes que nace en el edificio, situado en el punto más alto, formado por un eje longitudinal más tres ejes transversales y al que se superponen dos tramas distintas: la trama ortogonal de bosquetes y la focalizada del parque.

Se establece una organización perspectiva del espacio desde el palacio o también desde otros puntos principales como cruces de ejes, etc., utilizando efectos ópticos para acentuar la perspectiva dinámica derivados del escalonamiento: el conjunto parece que se descubre de un golpe de vista, pero es necesario recorrerlo para tener un conocimiento completo.

Según Sanz Hernando, el desarrollo desmesurado del jardín, acorde con su propio ritmo, no se ajusta a las dimensiones previas del espacio disponible, “pues el jardín de un rey absoluto no tiene límites, o al menos no debe mostrarlos”; se ocultan los límites mediante diferentes herramientas, como la extrema dimensión del canal longitudinal, queda la impresión de que el límite es el infinito; los bosquetes laterales armonizan con todo el conjunto y el exterior; y el desarrollo del armazón del jardín extendiendo sus elementos varios hacia el paisaje hasta donde alcanza la vista.

Luis XIV “El Gran Delfín”- Marly

Entre los numerosos jardines realizados por Le Nôtre, para Sanz Hernando, Marly constituye un cambio sustancial en los modos de hacer del jardinero. Luis XIV desea poseer un espacio donde alejarse del rígido protocolo de Versalles, un lugar donde poder descansar con su grupo de cortesanos más íntimo. De esta inclinación surge Marly y su trazado, basado en un palacio central, el del rey, con doce pabellones para sus amigos que lo rodean, expresión de una iconología del Palacio del Sol con doce pabellones o signos zodiacales. El jardín rompe en gran medida con los principios fijados por Le Nôtre en sus grandes obras anteriores, pero responden a una autoría más, la de Hardouin-Mansart, y al viaje a Italia que realizó el jardinero en esa fecha.

Se plantean una serie de disposiciones que son extrañas en la jardinería francesa y que prácticamente nunca más se repitieron: así, se accede al palacio por un eje transversal perpendicular al de desarrollo del jardín, de tal forma que no se interrumpe la sucesión espacial; se coloca una cascada en una pendiente enfrentada a la fachada del palacio, frente a la ortodoxia que exigía unas vistas dilatadas, y, por último, los bosquetes rodeaban el palacio prácticamente hasta sus puertas, sin acompañamiento completo de parterres o plataformas abiertas.

Jeannel destaca, que los jardines de Marly, se extienden a lo largo de un terreno estrecho, situado en un valle perpendicular al Sena entre Versalles y Saint Germain, se organizan en torno a un château situado a media pendiente – el Palacio Sol –y flanqueado por doce pabellones – los “Marlys” correspondientes a los signos del zodiaco. No se trataba de crear vastas explanadas que permitieran deambular a una multitud, sino por el contrario de crear, utilizando las imposiciones del relieve, un entorno mágico que autorizara a veces la soledad.

El jardín francés y su máximo exponente

“Concretamente el paisaje francés es muy interesante en la adaptación del modelo de jardín renacentista italiano dentro de una tradición medieval muy importante, donde interesaban más las plantaciones que las elaboraciones arquitectónicas formales”. (Sanz Hernando, 2005).

El conjunto de jardines de Le Nôtre tiene una base conceptual en el espacio perspectivo italiano desarrollado entre los siglos XV y XVII, pero que desarrolló asumiendo la propia tradición jardinera francesa. El medio físico francés es sustancialmente distinto al italiano, sobre todo en lo que concierne a la topografía: el territorio es mucho más llano, con pendientes suaves y amplias extensiones, frente al de Italia, más escarpado y de superficies reducidas. Al ser la topografía de Francia menos accidentada que la de Italia, los jardines están dotados de terrazas de escasa altura, pero que permiten una vista dominante sobre el conjunto de parterres.

Más que innovar en sentido estricto, el siglo XVII francés toma, asimila y redistribuye las enseñanzas prácticas acumuladas desde el Renacimiento. El Renacimiento había elaborado una nueva manera de situarse en el espacio, de establecerse en la naturaleza, consecuencia de una nueva puesta al día de los conocimientos del mundo ideal y físico. El nuevo

modo de relacionarse con la naturaleza se erige en un pensamiento que es a la vez más racional y más simbólico. No hay solo naturaleza en sí misma, sino también una naturaleza pensada: corresponde a los jardineros la armonización de una apariencia. Según Jeannel, el jardín se convierte en una escena llena de significaciones.

A la ampliación del jardín se le añade una apertura que prolonga su espacio hacia las planicies, las extensiones de agua o las colinas. Cada disposición es producto de un conjunto que se extiende hasta la localidad o incluso hasta el territorio. Es como si se tratase del paraíso. La presencia del agua, en la mayor parte de los jardines franceses, tenía como principal objetivo representar una permanencia, un mundo agradable y fértil, organizado en torno a su centro.

El jardín entonces se estructura alrededor de la cruz que forman las dos vías principales, como una doble alegoría del espacio y la religión. Cuadros de césped, parterres de flores y, con frecuencia, emparrados de vid, lo adornan. En los vastos parterres en forma de arabescos, en medio de árboles perennes y podados, hacen su aparición las grutas y estatuas. El Vergel y el huerto se encuentran separados. Para Sanz Hernando, fue en el jardín en donde se desarrolló de forma más interesante el jardín francés, pues se consiguió evitar la monotonía del trazado mediante la asociación de cada parterre a una terraza, articuladas sucesivamente mediante un eje con la casa y el paisaje exterior, que se enmarca por arboledas laterales, por lo que desaparece la galería medieval, como sucedía en Montceaux y Verneuil. A lo largo de la Edad Media, las técnicas de jardinería evolucionan al mismo tiempo que la propia concepción del jardín. La imagen cerrada del paraíso, que era el fundamento de la composición del jardín en la Edad Media, va poco a poco siendo sustituida por la creación de un lugar, de un espacio, de trazado regular compuesto por elementos modulados y proporcionados que dialogan con la naturaleza. Se trata, de transformar el paisaje en una composición ordenada, como si de un cuadro se tratase. “En el tratado de arquitectura de Alberti, el *De Re Aedificatoria* (1425), Jeannel cuenta que se habla con frecuencia del jardín y, sobre todo, de lo importante que es tratar jardín y residencia como un conjunto que debe armonizar con el paisaje”.

Más allá de Francia. Las influencias del modelo en el jardín español

Sanz Hernando ejemplifica de manera notable en sus tesis esta evidente influencia del modelo francés en el español. Específicamente en el proyecto de Robert De Cotte para el buen retiro, ubicado en Madrid. Se transforma el real sitio en un auténtico château a la manera francesa, de tal forma que se erigió en el primer campo de pruebas del jardín clásico francés al modo de Le Nôtre, también de la arquitectura y demás Bellas Artes. Así, pocos años después de la muerte del autor de los jardines de Versalles, en Madrid se estaba ya proyectando una magna obra según su estilo.

En esta obra, lo que se intenta conseguir con la transformación del antiguo conjunto, es un palacio con sus jardines de características homogéneas que expresen la grandeza del rey Felipe V. Dado su carácter suburbano y presencia de un parque de considerables dimensiones, se concibió como un palacio a la francesa, château, que debía cumplir una serie de factores, aparte de articularse con la antigua construcción y jardines: fácil conexión con la ciudad mediante un acceso monumental, palacio suficiente para las necesidades de la

corte, alzados representativos a dicha entrada y al jardín posterior, amplio desarrollo de éste al modo clásico francés e integración compositiva y unitaria de todos estos elementos. Cuya referencia primera era Versalles, se pueden verificar dos tipos en los proyectos presentados por De Cotte: uno más respetuoso con las preexistencias, lo que impide la integración final del conjunto, y un segundo independiente, cuyas premisas de partida permiten la consecución final del propósito planteado, un château francés rodeado de jardines. La manera en que están ordenados los elementos no podría ser más francesa: entrada monumental con ante patio y patio de honor, palacio con fachadas monumentales, parterre, bosque y elemento acuático en el cazadero exterior.

Así, el proyecto cumple con las reglas compositivas del arte de Le Nôtre, pero con una mayor sencillez y naturalidad en los elementos formales, según reza el tratado de Dezallier d'Argenville. La variedad, aunque desarrollada, está mucha más medida y no se busca la abundancia y el lujo, como sucede en los jardines de Luis XIV, sino que se utiliza la disposición general del arte clásico francés y los elementos se simplifican, en una búsqueda de “hacer ceder el arte a la naturaleza”.

El jardín francés era ajeno a la cultura española, pues el entorno y clima extraños al de su país de origen lo hacían inviable: su extremada extensión no facilitaba la irrigación y el necesario control climático, los elementos vegetales autóctonos no eran capaces de organizar los bosquetes, el agua era un bien escaso y la topografía era excesivamente cara, y de ahí el escaso número de obras realizadas.

Originalmente en el Buen Retiro sucedió como en Versalles, pues se comenzó por remodelar el palacio mediante la creación de un acceso digno con patios y una crujía nueva con las habitaciones reales y sustituir los antiguos jardines; de esta manera, se diluía la imagen del palacio tradicional español, cerrado en torno a sus jardines interiores y, como en Versalles, una residencia secundaria se convirtió en la oficial de la monarquía.

Esta es la obra más ejemplificante de la influencia del modelo francés en la arquitectura de jardines española. El análisis desarrollado por Sanz Hernando deja en evidencia claramente los elementos que trascienden de un modelo al otro.

Según Sanz Hernando, la obra La Granja también tiene un claro origen en el jardín clásico francés. Respecto al sistema compositivo de Le Nôtre, existen claras similitudes tanto como variaciones.

Le Nôtre planteó la organización de sus grandes jardines a partir de una idea general, unitaria, ordenada a través de un armazón estructural; un conjunto de ejes perpendiculares que permiten, por un lado, ordenar una serie de trazados independientes, tanto radiales como ortogonales, y, por otro, evitar la monotonía en grandes extensiones; además, concibe el jardín como una integración entre la arquitectura de la residencia y la naturaleza intacta exterior a través de una serie de ámbitos que organizan esta gradación y que, concatenados a lo largo de un elemento axial, a lo largo del cual se suceden, permite mediante su extensión, virtualmente, hasta el infinito, la integración del jardín con el entorno inmediato. Se puede resumir dicho sistema en cinco puntos: axialidad y concatenación, gradación de las partes, adaptación del terreno, recursos ópticos más visión en movimiento y extensión e infinitud, que constituyen la base para el análisis de La Granja.

Así pues, La Granja responde a una nueva forma de entender el espacio del jardín francés desarrollada a comienzos del siglo XVIII, en la que la Naturaleza –en este caso, especialmente, la topografía– no se transforma profundamente para construir un jardín, sino que éste se traza desde el análisis del medio donde se asienta, es decir, aprovecha las dificultades del mismo para convertirlas en ventajas, pero, además, acepta una serie de dispositivos de origen hispano que vienen a modificar aún más la cuestionada unidad conseguida.

Por su parte, Jeannel al final de su libro, menciona a España en una breve oración, “La-granja en España, se inspira más en la pompa de Versalles que en la sensibilidad del autor de sus jardines” (Jeannel, 1985). Según el autor, la obra exalta el poder absoluto del monarca y el ejercicio que hace sobre el mismo, más que la sensibilidad del arquitecto. Si bien la influencia del modelo francés es ejemplificada en esta obra, según Jeannel la influencia de Le Nôtre en el extranjero es difícil de diferenciar de la del jardín francés en general.

No hace solo referencia a La Granja, sino que también incluye en esta corriente de su pensamiento a obras como los jardines de Schönbrunn en Viena y Peterhof en Rusia, los cuales, según él, se inspiran más en la omnipresencia de Versalles que en los desarrollos técnicos y la sensibilidad del arquitecto de sus jardines.

Aunque sea difícil hacer este deslindamiento entre arquitecto y la influencia de Versalles como obra en sí, lo que queda claro según Jeannel, es que Le Nôtre se convierte así en el nombre de un estilo. Su genio iba más allá del signo, no hubo una sola corte europea que contando con los recursos necesarios no intentara inspirarse en él.

Bernard Jeannel y Alberto Sanz Hernando: cronología que da sentido

El análisis de la vida del máximo exponente del modelo de arquitectura de jardín francés a través de Bernard Jeannel nos permite entender la obra en su contexto, entendiendo a este como la suma entre el conjunto de huellas que él mismo refleja de modelos pasados, su formación académica, e inclusive su situación socio-económica, tanto como la importancia de su capital social. Analizado desde esta visión más holística, la obra cobra una significancia que nos permite visualizar la tesis de Sanz Hernando desde otro lugar.

Si bien, ambos autores exponen en gran parte puntos en común como es la investigación permanente en torno a la esencia y las formas de la creatividad en el arte de los jardines de Le Notrê. La profundización de sus conocimientos da paso a una visión más aguda y pertinente. Como es la puesta en escena del modelo clásico del jardín francés que no sólo se da en Francia, sino que traspa fronteras llegando a España.

En los jardines de Le Notrê el orden, la simetría, la axialidad, la proporción, la geometría, todo tiene un sentido que es claro. Prolongando el ritmo y la ordenación de los edificios a los que rodea, el jardín ordenado que se opone a las formas y a los contornos de la naturaleza, expresa sus leyes racionales. El jardín tiene una finalidad, no es un simple espacio. Los jardines de Le Notrê tienen un mensaje. La composición clara de los parterres, la apertura de las perspectivas, los espejos de agua y las fuentes y surtidores como las estatuas están concedidos de significaciones. El diseño de los parterres constituirá el espíritu del jardín clásico francés. La presencia del agua y canales a lo largo de las avenidas. Estos elementos que están presentes en sus jardines conforman un lenguaje. Constantemente están dialogando entre sí.

Sanz Hernando, se centra en los jardines de España y desarrolla a Le Nôtre como antecedente y referencia del diseño de la arquitectura de jardines, citando ciertos ejemplos y conectando conceptos arquitectónicos que aplica el arquitecto en España, mientras que Bernard Jeannel, propone nuevos elementos sobre la obra de André Le Nôtre: El análisis del arte en el que Le Nôtre sobresalió, producto del “espíritu francés”.

La investigación permanente entorno a la esencia y las formas de la creatividad en el arte de los jardines, propone para Jeannel nuevos elementos sobre la obra de André Le Nôtre. La profundización de nuestros conocimientos da paso a una visión más aguda y pertinente. Como la puesta en escena de un jardín, que conduce progresivamente al descubrimiento de su perspectiva principal, el análisis del arte en el que Le Nôtre sobresalió dormitaba apaciblemente entre estrechas interpretaciones convencionalmente orientadas hacia la idea de la preminencia del “gusto francés”. Los jardines de Le Nôtre, joyas preciosas de la herencia del “Grand Siècle”, estaban desde hace bastante tiempo a la espera de una nueva mirada. Si la imagen del más hábil jardinero de Francia es mas popular en el extranjero que en su propio país, ello se debe probablemente a que su obra sigue estando, para ciertos espíritus, a un pasado que es objeto de una dura crítica. Le faltaba a la visión global del arte de Le Nôtre, una interpretación susceptible de reubicarla en la continuidad de la historia de los jardines.

Es así como para este autor, la vida personal de Le Nôtre, se pone de manifiesto en múltiples anécdotas que pocos conocen. Jeannel las expone de manera ferviente. Estas anécdotas que construye no se exponen porque sí, sino que todo le da un sentido a su manera de pensar y proyectarse en la naturaleza.

Según Jeannel, en su análisis contextual, cultural, y personal de Le Nôtre, la riqueza de la memoria está en disponer de todas estas capas de un subsuelo complejo y multiforme, en el seno del cual Le Nôtre funciona como el referente absoluto del clasicismo. Murió a los ochenta y siete años de edad, bien lejos de una autoconciencia de sí mismo, feliz de haber sido simplemente el jardinero de un reinado, que hizo de los jardines su lugar de placer y su trofeo.

Referencias Bibliográficas

- Jeannel, B. (1985). *Le Notre*. Madrid: Akal Arquitectura.
 Sanz Hernando, A. (2006). *El jardín clásico en España*. Un análisis arquitectónico.

Abstract: In this last chapter, 5 investigations carried out by students are listed of the Faculty of Architecture of the University of Palermo. These jobs were tutored by teachers and are part of the learning process developed through through research in classrooms and workshops. The authors of the works listed are: Martin Alday, Leandro Palacios, Catriel

Trasmonte, Julieta Lema, Candela Belén Robles and Facundo Sacks, Agustina Prieto and Paula Sapag

Key words: architecture research – academic publications – project – criticism - history

Resumo: Neste último capítulo, são listadas 5 investigações realizadas pelos alunos da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Palermo. Essas obras foram supervisionadas pelos professores e fazem parte do processo de aprendizagem desenvolvido de pesquisa em salas de aula e oficinas. Os autores das obras listadas são: Martin Alday, Leandro Palacios, Catriel Trasmonte, Julieta Lema, Candela Belén Robles y Facundo Sacks, Agustina Prieto e Paula Sapag.

Palavras chave: pesquisa em arquitetura – publicações acadêmicas – projeto – crítica - história
