

Serlio, quinientos años después

Arq. Gustavo A. Brandariz

El nombre de Sebastiano Serlio (1475-¿1554?) es probablemente uno de los cien más importantes de la historia de la arquitectura universal, uno de los notables del Manierismo y uno de los imprescindibles entre los escasos grandes tratadistas de la arquitectura occidental de ideas clásicas.

Serlio nació en el Quattrocento, en pleno Renacimiento, pero no en Florencia sino en Bolonia, y se trasladó a Roma durante el Cinquecento. Serlio era, pues, italiano, aunque Italia no existía todavía como Estado unificado. La Unificación de la Italia moderna fue muy posterior. Sin embargo, Italia era una realidad cultural desde mucho antes que Mazzini, Garibaldi, Cavour y Víctor Manuel lograran la unidad política y el Estado en 1861. No por nada Benedetto Croce sostenía que la Unificación había sido la extensión final del Renacimiento a toda Italia.

"Hay en Italia un pueblo entero de estatuarios, pintores y arquitectos que viven, no ya en la tradición popular, sino mezclados a la existencia actual y cuyos nombres, fisonomías y acciones son de todos más conocidos que los principales personajes vivientes", escribía en 1847, Domingo F. Sarmiento, a Juan María Gutiérrez en carta fechada en Milán el 6 de mayo (1).

En 1475 -el año en que también nació Michelangelo Buonarroti, seis meses antes- el Renacimiento se hallaba en su plenitud en Florencia y en su región, la Toscana. Una cosa es estudiar el Renacimiento en un libro de historia del arte y otra, complementaria pero radicalmente iluminadora es pasearse por los paisajes de la Toscana y hablar con su gente. Después de esa experiencia, no caben dudas de que el Renacimiento, más que una elucubración teórica de artistas y pensadores es una expresión artística del espíritu de la gente de una región y que en ningún otro lugar del mundo, como no fuera allí, podría haberse producido esa síntesis de refinamiento estético del pasado, innovación libre y poderoso afán constructivo.

El viajero Sarmiento, que llegaba desde el sur, escribe: "Florencia es otra Nápoles sin ruinas, sin bahía, sin lazzaroni y sin Vesubio. Más azul el cielo, más fijo y limitado el horizonte entre pámpanos y festones de verdura húmeda y exhalando aromas, vense las grandes cúpulas de Santa Croce, Santa Maria Dei Fiori, dominadas por aquella extraña arquitectura gótica de la torre del Palazzo Vecchio y el Campanile, la maravilla del arte florentino, aquella esbelta torrecilla cuadrangular revestida de mármol rojo, negro y blanco, con sus cien varas de alto, lejos de todo apoyo, a guisa de un álamo solitario. Bella como el Campanile, dicen los florentinos de una muchacha graciosa, y nunca lo señalan al viajero sin muestra del interior regocijo de ser sus compatriotas. ¡Cómo respira uno en esta bella Florencia cual si después de larga tempestad ganase el deseado puerto, porque Roma admira y aflige, y su campaña emponzoña y oprime!. Llegando a Florencia, créese salir de la mansión de los muertos a un rico oasis de verdura. Los paisanos de la Toscana revelan a la simple vista el contento, cierta cultura de modales y de espíritu; y lo que los semblantes no dijeran, diríalo el vestido aseado,

las casillas de campo graciosas y la cultura de la morera, que con su copa a manera de candelabros, sirve de sustentáculo a una parra que la entreteje de pámpanos y racimos".

Los historiadores del arte, sin embargo, se han empeñado muchas veces en búsquedas filológicas. Si uno lee autores del siglo XIX, es probable que le quede la sensación de que el Renacimiento -como si hubiera sido una especie de Revolución Francesa- vino a terminar con siglos de una Edad Media oscurantista y enemiga del arte. Y ahora, después de leer a tantos autores más recientes, empeñados en sostener lo contrario, nos queda la sensación de que el Renacimiento fue el florecimiento de muchas ilusiones medievales que tardaron en fructificar. Sea como fuere, cuando construimos hipotéticamente un esquema de interpretación de la transición entre el mundo medieval y el renacentista, tenemos que mirar el paisaje de la Toscana: quizás entonces nos resulte indubitable que la continuidad histórica no fue rota entre las colinas y los valles apacibles, pero que el Renacimiento fue, por sobre todas las cosas, una claridad intelectual y una aceleración de la historia.

Pero el Renacimiento tardó en expandirse por Italia, por Europa y por el mundo. En 1475, cuando Serlio nació, Italia era un mosaico integrado por las repúblicas de Venecia, de Florencia y de Génova, por el Ducado de Milán, el Reino de Nápoles y los Estados Pontificios. Desintegrado el Imperio Romano, la Península tuvo una historia muy compleja. Hacia el final de la larga Edad Media, en 1348 la Peste Negra redujo la población en un tercio. La fragmentación italiana sólo empezó a disminuir en 1454 cuando la política florentina progresista logró la Paz de Lodi entre Florencia, Milán y Venecia. Luego se sumaría el Papa. Pero era un entendimiento precario e inestable. Tan débil que todavía durante las Guerras Italianas, entre 1494 y 1559, las intrigas monárquicas europeas soñaban con hacer de Italia un botín.

Bolonia

Los ciento veinte kilómetros que separan -y unen- a Florencia de Bolonia, no son la verdadera distancia que existía entre una y otra ciudad en 1475. Después de las luchas medievales entre Güelfos y Gibelinos, después de la peste de 1348, Florencia se convirtió en una ciudad progresista, culta y poderosa. Cuando en 1469 Lorenzo de Medicis pasó a gobernarla política y socialmente, Florencia -como antes la Atenas de Pericles- se convirtió en la ciudad capital del progreso del mundo.

Bolonia era una ciudad diferente, con méritos propios y en parte anteriores. En 1256 el Capitán del Pueblo y el Podestá promulgaron la "Legge del Paradiso", convirtiendo a Bolonia en la primera comuna del mundo en abolir la esclavitud. Cuando nació Serlio, hacía cuatro siglos que se había creado la primera Universidad del mundo. En el siglo XIX, un comité de historiadores presidido por Giosuè Carducci determinó la fecha de constitución universitaria: 1088. Por entonces, Bolonia contaba con una historia urbana de dos mil años, incluyendo el pasado etrusco y romano. Antes que el florecimiento toscano, allí se formaron Dante, Boccaccio y Petrarca. El humanismo de Bolonia es anterior al de Florencia. Durante el Renacimiento, en Bolonia las mujeres gozaban de libertad para trabajar y para estudiar, incluso en la Universidad.

Carducci, que amó sin límites a la ciudad de las altas torres, escribió que "Bolonia es bella. Los italianos no admiran cuanto merece la belleza de Bolonia: ardiente, fantástica, plástica en su arquitectura de terracota del trescientos y del cuatrocientos, con la hermosura de las loggias, de los balcones, de las ventanas bíforas, de las cornisas. ¡Qué encanto debía ser, toda roja y pintada en el Quinientos!" (2)

Sarmiento, en 1847 dejó escrito: "En Bolonia termina el Estado romano, y el alma respira al fin saliendo de aquellas soledades, sembradas de cúpulas de templos y de conos volcánicos. Hay

en Bolonia, dicen, 70.000 habitantes y doscientas iglesias, en cada una de las cuales se ostenta alguna obra célebre de arte".

Sin embargo, en 1475, la docta Bolonia no pasaba por su mejor momento. Desde 1463 un gobernante muy distinto a Lorenzo El Magnífico tiranizaba a la ciudad del Teatro Comunale, y si bien la arquitectura siguió su tradición, bajo el "primer ciudadano" Giovanni Il Bentivoglio faltaba el oxígeno de la libertad. Su larga dictadura resistió los embates expansionistas de César Borgia, pero sucumbió en 1506 ante el Papa Julio II, que lo derrocó y excomulgó y el 10 de noviembre entró en triunfo en la ciudad sitiada. Serlio tenía 31 años de edad y es posible suponer que era ya un pintor con pleno dominio de las reglas del arte, y, especialmente, de la perspectiva.

La perspectiva

Alrededor de 1415, Filippo Brunelleschi había logrado recuperar, sistematizar e innovar la idea antigua de la perspectiva lineal. Si bien la técnica es matemática, abstracta, casi mecánica - todo lo cual cuadra muy bien con el idealismo neoplatónico- el propósito del perspectivista es reproducir, no la realidad natural de los objetos y de los espacios, sino la percepción humana de esas realidades, es decir el resultado mental de un fenómeno complejo que incluye el hecho físico de la reflexión de la luz, el hecho fisiológico de la visión y el fenómeno intelectual de la interpretación de lo visto por un individuo signado por su mirada estereoscópica y su cultura. Con sus experimentos sobre perspectiva, el humanista Brunelleschi logró recrear en dos dimensiones la ilusión de la corporeidad, la ilusión de la distancia y la ilusión del espacio.

Lo que nació en Brunelleschi como una técnica de representación, se convirtió, en él mismo y en sus sucesores, en una forma de mirar y en una forma de pensar. En 1435, en su tratado sobre pintura, Leon Battista Alberti hizo explícitos los principios geométricos de la perspectiva lineal. Todos aprenderían de ellos. Serlio, según narran sus biografías, también.

En Roma

Después de haberse formado en el Quattrocento en Bolonia y de haber trabajado en Bolonia y en Pesaro, Serlio, con casi cuarenta años de edad, se estableció en Roma en 1514, la ciudad en donde Bramante -fallecido el 11 de abril- había logrado sus obras maestras y había consolidado la segunda faz del Renacimiento: el Cinquecento, con sus arcos más anchos y romanos antiguos que los etéreos del Hospital de los Inocentes de Brunelleschi. Allí en Roma, Serlio entró a trabajar con Baldassare Peruzzi, toscano de Siena y también más pintor que arquitecto, a quien el poderoso influjo de Rafael lo condujo a trabajar en una fusión manierista entre las artes, algo ya muy alejado de la claridad tectónica y neoplatónica de Brunelleschi.

Peruzzi era ya casi manierista. Aunque el Manierismo no involucró tanto a la escultura aplicada a la arquitectura como lo hizo más tarde el Barroco, sí es muy claro el efecto sobre la arquitectura manierista del pensamiento pictórico, y por lo tanto, nace allí de algún modo, o se afianza entonces, aquella perdurable y equívoca vinculación conceptual de la arquitectura con las "artes plásticas" por el hecho operativo de que utilicen, en común, al dibujo -al boceto- como soporte de la transcripción al papel de ideas proyectuales. Algo cuestionable, pero en lo que creyeron fervorosamente los academicistas hasta las primeras décadas del siglo XX.

Ni Rafael, ni Peruzzi, ni Serlio sostenían tan elemental simplificación teórica. Por el contrario, el dibujo era para ellos un auxiliar práctico y no un credo. Valga como proposición analítica el caso de la utilización gráfica del método de la perspectiva. No eran los suyos dibujos con propósitos simplemente pictóricos. Como tampoco lo eran, en realidad, los bocetos de Leonardo, porque sus pinturas no eran planas, sino creadoras de espacialidad. Es más: tanto en Peruzzi como en Serlio hay elementos mucho más contundentemente arquitectónicos.

En Venecia

Tras el saqueo de Roma de 1527, que produjo la suspensión de todas las obras, Baldassare Peruzzi regresó a su ciudad de Siena. Serlio se estableció en Venecia, en donde permaneció hasta 1540, dejando pocas huellas en la ciudad de los canales. Sin embargo, en la región del Veneto debe haber adquirido experiencia concreta en el manejo de la perspectiva, no ya como método útil para la pintura bidimensional, sino para la creación material de espacios. No todavía en arquitectura, pero sí en escenografía.

En 1539, en Vicenza, muy cerca de Venecia, Serlio colaboró en la construcción de un teatro. La obra, efímera, realizada en madera, se inspiraba en los teatros grecorromanos, y era una excelente oportunidad para apreciar los efectos reales de la mirada en perspectiva.

Durante el Renacimiento las renacidas representaciones teatrales se hacían normalmente al aire libre, en patios de palacios o en espacios públicos. Su instalación era, por lo tanto, provisoria. No obstante, la organización espacial era definida y se basaba en un espacio perspéctico de un punto de fuga central, que no sólo correspondía al eje de las graderías y de la escena, sino también a un fondo de escena armado escenográficamente por bastidores y telón de fondo. De este modo, la acción se realizaba en el proscenio y existía una caja formada por decorados para ambientar la acción. Esta novedad teatral era un aporte nacido del redescubrimiento de la perspectiva como método de representación, pero también como nueva "mirada" de los diseñadores de espacios, reales o virtuales, como Brunelleschi, Masaccio y Ghirlandaio, ahora llevada al mundo de las artes de representación escénica. Una buena escuela experimental para un futuro tratadista de arquitectura como Serlio.

A estos teatros efímeros tarda en sucederle una construcción permanente, logro que ya corresponde al período manierista. En efecto, la primera gran obra de arquitectura teatral moderna que se registra es el "Teatro Olímpico" de Andrea Palladio, una pequeña y modesta pero muy valiosa adaptación artística de ideas clásicas a realidades nuevas. Sin ser más que un diseño de interiores, dentro de un pequeño recinto ya existente, Palladio construyó un teatro en forma de hemiciclo, con escenario fijo. La obra data de 1585 y fue completada posteriormente hasta conformar el magnífico monumento que ha llegado hasta nuestros días. Es una obra casual, y sin embargo exquisita, que deslumbró al mismo Goethe cuando la visitó.

La escenografía

En 1539 Serlio tenía 64 años de edad y Palladio, 31. ¿Se habrán conocido en Vicenza? Por entonces Palladio trabajaba para el más importante intelectual de Vicenza, Gian Giorgio Trissino, que lo impulsaba a formarse teóricamente en la lectura de Vitruvio. Sea como fuere, tanto Palladio como Serlio tenían una mirada perspéctica, escenográfica, teatral. A la geometría canónica de los neoplatónicos, ambos la corrigieron con la mirada humana, con el sentido de la percepción visual, con la concepción de que las tres dimensiones no son para el ojo un cubo virtual sino un cono. Perspectiva cónica y no coordenadas pitagóricas.

Basándose en el tratado de Vitruvio, León Battista Alberti había teorizado acerca de la arquitectura del teatro clásico. Pero el conocimiento acerca de la función teatral antigua era muy escaso y el análisis fue simplemente descriptivo. En cambio, en Serlio y en Palladio, el teatro no es una huella del pasado sino un espacio construido.

Serlio es, en efecto, también un tratadista de la perspectiva y de la escenografía. En su *Secondo Libro di Perspectiva*, a través de sucesivas imágenes, va explicando cómo no sólo se dibuja y representa en perspectiva sino que también se "construye" un espacio en perspectiva y teoriza e ilustra su propia teoría sobre la escenografía.

El dato no es poco importante. Significa, contundentemente, que Serlio no escribía para ofrecer modelos para copiar, sino para enseñar métodos. Enseñaba a proyectar, no a imitar mecánicamente. Leonardo Da Vinci sostenía que el pintor que copia actúa como el espejo, que reproduce sin entender. Serlio ayudaba a entender, y a pensar.

En 1541 Serlio partió para Francia, llamado por Francisco I, el monarca humanista bajo cuyo reinado el Renacimiento entró de lleno en Francia. Serlio sería ahora "Pintor y Arquitecto del Rey" en la Corte de Fontainebleau. Serlio formó parte del equipo italiano que construyó el palacio y allí murió, probablemente en 1554. Leonardo Da Vinci había fallecido en 1519 y Francisco I, mecenas de Leonardo y de Serlio, en 1547, en el mismo año en que murió Enrique VIII. En 1555 Carlos V abdicaría al trono, y en 1566 fallecería Solimán El Magnífico.

El mundo del Serlio, el del Manierismo, el de Francisco, Carlos, Enrique y Solimán, llegaba a su fin. Pero, para Serlio, recién empezaba el influjo de su pensamiento, que se extendería por 250 años en la letra y la imagen de sus Tratados.

EL AMBIENTE MANIERISTA, ENTRE EL JUEGO Y LA DILATACIÓN TEÓRICA.

La historia de la arquitectura es una disciplina que ha ido conformándose en los últimos 150 años. Podríamos señalar al libro de Choisy, de 1889 -el año de la Torre Eiffel y de nuestro muy exitoso Pabellón Argentino en la Exposición Universal de París- como el hito inicial de la bibliografía histórica específicamente arquitectónica. Con todo, aun este libro no es exclusivamente un manual de historia de la arquitectura sino que también aspiraba a ser un manual proyectual, en un contexto disciplinar que consideraba al catálogo de "estilos" anteriores e incluso exóticos como "modelos a imitar".

Jacob Burckhardt

Buscando raíces más teóricas, podríamos iniciar nuestra historia de la arquitectura con el libro de 1860 de Jacob Burckhardt, "La cultura del Renacimiento en Italia". Es un texto de gran profundidad y permanente interés, aún a más de un siglo y medio de su escritura, que analiza de un modo muy moderno para entonces las manifestaciones culturales de un período que llega hasta alrededor de 1565. En la edición que tenemos a la vista, en sus 415 páginas, no menciona a Serlio ni a Palladio y sólo lo hace en cuatro oportunidades a Miguel Ángel.

Un lego actual podría suponer que no los incluye porque el libro trata del Renacimiento y no del Manierismo, pero no era seguramente ese el motivo de Burckhardt. Lo más razonable parece pensar que, para él, nuestros tres arquitectos no eran "puramente" renacentistas y por ello, por sus alejamientos de lo canónico, irrelevantes para la comprensión del período extendido a 1565.

Heinrich Wölfflin

En 1888, el pensador y crítico e historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), ex alumno de Burckhardt en la Universidad de Basilea -y de Wilhelm Dilthey en la Universidad de Berlín, publicó su libro "Renacimiento y Barroco", balance de sus viajes y observaciones en Italia.

Wölfflin, uno de los creadores de la historia del arte como disciplina académica, precursor de la psicología del arte, creador teórico del "análisis formal", y destacado comparatista, se interesó por el arte posterior a aquel del Renacimiento que interesaba a Burckhardt. Wölfflin avanzó a partir del arte del "Alto Renacimiento" con la intención de caracterizar lo que él consideraba que había sido el apogeo del arte italiano y en ese período englobó el Manierismo y el Barroco. Es decir, después de Leonardo Da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) y Rafael (1483- 1520), Giorgione (c.1477-1510), Tiziano (c. 1488-1576) e incluso Giorgio Vasari (1511-1578).

A diferencia de Burckhardt, admirador de la racionalidad renacentista, Wölfflin admiraba el anticlasicismo transgresor e irracionalista. Sin dudas, Wölfflin ya estaba influenciado por la seducción del filósofo y poeta alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), que también había sido alumno de Burckhardt, pero ahora pregona un irracionalismo entrelazado con su propia demencia. Wölfflin no fue un pensador impresionable, pero el nietzscheanismo para él, como para muchos contemporáneos, abrió las puertas a la consideración de todo aquello que escapaba a la razón.

No obstante, esa apertura que tuvo importancia para su revaloración del barroco, no la tuvo tanto con respecto al manierismo, en el cual las transgresiones no eran tan radicales.

Banister Fletcher

Si a Burckhardt y a Wölfflin les preocupaba la historia del arte, Sir Banister Flight Fletcher (1866-1953) fue un puro historiador de la arquitectura o, mejor dicho, un arquitecto autor de un libro de historia de la arquitectura y no "del arte" en general. Inglés, formado en la Architectural Association, la Royal Academy Schools y el University College de Londres y en la Ecole des Beaux-Arts in Paris, ejerció en forma liberal la profesión de arquitecto y fue Profesor en el King's College de Londres. Pero su importancia deriva de su labor como historiador, especialmente por su notable libro de 1896 "Historia de la arquitectura por el método comparado", del cual, a lo largo de los años, se han publicado una cantidad de ediciones -16 de ellas antes de su muerte- y sigue siendo atractivo por su carácter didáctico y enciclopédico.

Como típico inglés victoriano, muy probablemente Fletcher haya sentido especial afecto por la Italia renacentista, bien representada por Brunelleschi. En su libro, le dedica al Renacimiento Italiano un capítulo aislado e importante. Allí el interés se centra en el Quattrocento. Lo que viene después, incluido Palladio, es llamado "High Renaissance" y aparece en una narración descriptiva que se entremezcla con el "proto-baroque" "or mannerist architectural practices".

Serlio aparece dos veces en el libro de Fletcher, pero como referencia documental y por una obra: el Castillo de Ancy-le-Franc (c.1546), aunque el texto señala que fue modificado posteriormente por constructores franceses, evidentemente perdiéndose el carácter serliano.

Un comentarista muy posterior sostuvo que Fletcher hizo de un útil "handbook", una verdadera Biblia estudiantil. No fue poco mérito, y coincidió en eso con otros autores de su época. Hacia fines del siglo XIX, la gran difusión de la educación pública y de las modernas máquinas impresoras, además de la facilidad industrial introducida por el invento de la Linotipo, crearon la oportunidad para la edición de libros destinados a un nuevo y numeroso público lector: los estudiantes. Para ellos escribieron libros historiadores franceses como Ernest Lavisse, C.V. Langlois y C. Seignobos, y para sus colegas argentinos lo hizo el metódico y prolífico Alfredo B. Grosso. En ello fue muy exitoso Fletcher, no así en su texto sobre Andrea Palladio, de 1902, que no tuvo repercusión.

Auguste Choisy

Parecido en parte, y muy distinto en otra es el caso de Auguste Choisy (1841-1909), que en 1899 publicó su monumental "Historia de la arquitectura". Choisy era ingeniero y arqueólogo, formado en la École Polytechnique de París entre 1861 y 1863 y a partir de 1863 en la École Nationale des Ponts et Chaussées, institución en donde fue profesor de arquitectura entre 1877 y 1901. A diferencia de los suizos Burckhardt y Wölfflin, Choisy no estaba interesado en la historia cultural del arte sino en la historia de la construcción edilicia, no como recurso filosófico sino como herramienta de aprendizaje proyectual. Pero tampoco pretendió crear

una enciclopedia didáctica como Fletcher, aunque compartió con él un gusto por el conocimiento del pasado. Ambos fueron eclécticos, pero Fletcher, en definitiva, era un empirista británico y Choisy un positivista radical francés.

Choisy procuró desarrollar una didáctica gráfica racionalista, valiéndose para ello de dibujos en geometral y especialmente de proyecciones axonométricas. Los dibujos de Choisy no son, sin embargo, realmente analíticos con respecto a la composición material, sino volumétricos en lo formal.

No obstante, para su método, era lógico que sintiera interés, no en el Manierismo, como expresión intelectual, pero sí en obras de manieristas como Palladio, Peruzzi y Miguel Ángel, a quienes menciona y explica en algún caso. Del mismo modo, repara en la disposición de los órdenes y en el carácter de las obras de la "escuela de Fontainebleau". No puede extrañar, entonces, que, por ejemplo en la página 641 del Tomo II, tome como referencia un dibujo de Serlio.

El de Choisy, como el de Fletcher, no es, pues, un Serlio arquitecto ni un Serlio pensador, sino un Serlio dibujante, útil como fuente primaria. Y nada más.

Lionello Venturi

Pero volvamos al campo de la historia del arte. Lionello Venturi (1885- 1961) nació en Módena y fue Profesor de historia del arte en la Universidad de Turín, en donde enseñó, como especialista en Renacimiento Italiano hasta que en 1931, negándose a prestar juramento de sometimiento al fascismo, fue dado de baja como docente y debió emprender camino al exilio. En París integró el núcleo intelectual "Justicia y Libertad" y luego, en Nueva York, la "Mazzini Society".

En 1936 Lionello Venturi publicó su Historia de la crítica de arte (History of Art Criticism. New York, E.P.Dutton & Co.), sólo editada en Italia, en la colección Giustizia e Libertà una vez derrotado el fascismo. Venturi no sólo poseía un interés cultural sino también un hábito metódico y científico, y fue un innovador en su punto de vista para la interpretación. En especial, es novedosa su asociación de ideas entre la "historia del arte" y la "historia de la crítica de arte", que marca un hito importante en el camino hacia concepciones actuales en materia de inclusión en la historia del arte de los datos referentes a la recepción por el público de las expresiones, así como Roger Chartier investiga la "historia de la lectura" desde el punto de vista del lector y no del escritor.

En 1913 Venturi había publicado un ensayo importante titulado "Giorgione e il giorgionismo", precursor metódico de la mirada de su History. Venturi no fue un nietzscheano; su pensamiento estaba influenciado por Benedetto Croce, filósofo racionalista y liberal que vinculaba ya la historia con la crítica. En ese mismo año 1913 Croce escribió su "Breviario de Estética", en el cual cita admirativamente un trabajo precursor de Wilhelm von Humboldt -el filólogo y educador prusiano, fundador de la Universidad de Berlín y cliente de Karl Friedrich Schinkel, toda una línea ideológica en materia cultural y arquitectónica-.

En tanto Burckhardt y Wölfflin discuten ideas en relación con la cultura, Fletcher es un enciclopedista y Choisy un estudioso de la construcción, pero todos escriben desde la óptica de la creación artística o arquitectónica. Venturi, en cambio, toma en cuenta la subjetividad del gusto, tanto del creador como del receptor -por el momento sólo el crítico-, y hay, en ello, también un influjo del desarrollo científico de la psicología de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (La psicología experimental, basada en la fisiología del cerebro, se inicia con Wilhelm Wundt alrededor de 1879, cuando Wundt funda el primer laboratorio formal para la investigación psicológica en el mundo, en la Universidad de Leipzig).

A partir de la página 114 de la edición que citamos, Venturi habla de Serlio y de Palladio: "La crítica arquitectónica no hizo, durante el siglo XVI, los mismos progresos que la crítica de la pintura realizó de la mano de Leonardo, Aretino y Vasari. Cuatro tratados de arquitectura obtuvieron gran éxito y alcanzaron numerosas ediciones, estos fueron los de Serlio (1475-1552), Vignola (1507-1573), Palladio (1508-1580) y Scamozzi (1552-1616). Sin embargo, al basarse en el estudio de Vitruvio y de los antiguos monumentos, no supieron formular los problemas de su época, y son, más que nada, un espejo de unas necesidades prácticas y sociales".

Y agrega Venturi: "El más importante de todos ellos es el de Serlio, el cual, aun proponiéndose ser fiel a las reglas de lo antiguo, por falta de cultura, expone de una manera ingenua su propio gusto. Le encanta mezclar el orden rústico con los órdenes clásicos, de manera que la lógica interna quede destruida; considera el vacío no ya como parte integrante de lo lleno, sino en tanto que valor de la masa atmosférica; ve la distribución de los elementos arquitectónicos más bajo la forma de yuxtaposición de colores que de relaciones de formas plásticas. Y cuando se traslada a Francia, país más liberado del rigor clásico que Italia, se abandona a los caprichos de la variación e intenta definir las nuevas combinaciones de elementos arquitectónicos, mediante abstractas categorías psicológicas: lo sólido, lo dulce, lo delicado, lo áspero... En suma, su fragmentaria sensibilidad no llega a constituir una teoría racional de la sensibilidad misma: su crítica, no obstante, corre paralela, de algún modo, a la crítica veneciana de la pintura, bien orientada, aunque incapaz de alcanzar una formulación teórica".

Probablemente sea esta página, la primera evaluación crítica de la historia sobre el Tratado de Serlio, y cabe analizarla. La escribe, como hemos señalado, un historiador y crítico innovador, que sí toma en cuenta a los manieristas. Sin embargo, lo juzga inculto, ingenuo, caprichoso y deficiente en lo racional. Si damos vuelta el argumento, podremos juzgar que es el propio Venturini quien reclama cultura clásica, racionalidad y sistema teórico general, es decir Renacimiento y no Manierismo. No obstante, aprecia el psicologismo inicial de Serlio como una novedad... ¿Que dirían hoy Serlio y Venturini si pudieran leer a Zygmunt Bauman y sus ensayos sobre la "modernidad líquida" y el desprestigio de la "firmitas" vitruviana...?

Siegfried Giedion

Volvamos a los historiadores del arte y la arquitectura nacidos en Suiza. En 1941 Siegfried Giedion (1888-1968), Secretario de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna desde 1928, y profesor del Massachusetts Institute of Technology y de Harvard, publica en 1941 su voluminoso y sustancial libro "Space, Time and Architecture", traducido con el título "Espacio, tiempo y arquitectura (El futuro de una nueva tradición)". Historiador del arte convertido en principal cronista e impulsor historiográfico de las ideas del Movimiento Moderno, la 5ª edición, editada por Dossat, en 1978, consta de 825 páginas numeradas en arábigos, antecedidas por otras 47 en romanos. En la XXIX, en un prólogo escrito por el propio Giedion alrededor de 1960, anota: "La tercera concepción espacial se inicia con la revolución óptica en el comienzo de este siglo que abolió la perspectiva con un solo punto de vista".

Giedion fue discípulo de Heinrich Wölfflin, el autor de "Renacimiento y Barroco" (1888) y reivindicador del barroco, pero consideraba a Burckhardt como "el primero que indicó la forma de estudiar un determinado período histórico, teniendo en cuenta no solamente la pintura, la escultura y la arquitectura, sino también las instituciones sociales y de ambiente de trabajo". Giedion toma muy en cuenta ese método y estructura su libro sobre un esquema interpretativo hipotético, busca un hilo conductor para enhebrar hecho con dirección y sentido y lo encuentra en la unidad de una sucesión conducente a los fundamentos de la "Arquitectura Moderna".

A partir de la página 32, bajo el subtítulo "La nueva concepción del espacio: la perspectiva", analiza las ideas renacentistas de Brunelleschi y sus contemporáneos y de Alberti y Bramante. Luego salta a Miguel Ángel, a Sixto V y al Barroco, pero no menciona ni una sola vez a Andrea Palladio y sólo cita una vez a Serlio (Pág. 59) para mencionar un dibujo de una calle a la que no asigna valor perspéctico. En síntesis, Giedion no ha descubierto ningún punto de interés en el Manierismo ni lo incluye como capítulo de su relato. A Peruzzi lo menciona sólo una vez, en nota de pié de página, y lo señala como "alto-renacentista".

Sin dudas, no es ignorancia de Giedion esa omisión, sino metódica selección de un hilo conductor para la "construcción de sentido" de su relato, que ensaya explicar el proceso intelectual que lleva al "Movimiento Moderno" y no a desviaciones de un rumbo ajeno al racionalismo.

Nikolaus Pevsner

En cambio, Nikolaus Pevsner en su "Esquema de la arquitectura europea" escrito en 1942, no sólo independiza al Manierismo del Renacimiento, sino que le dedica páginas memorables. En la página 201 de nuestra edición, se dedica especialmente a Serlio. En 1946, el mismo Pevsner da a conocer su folleto "The Architecture of Mannerism".

Pevsner no fue un historiador más, sino también un activista cultural que integró una dirigencia, y por eso mismo hoy, no sólo es leído por estudiantes sino también objeto de estudio -y controversia- por su personalidad y su acción. En el caso, la biografía interesa, porque explica también las reacciones posteriores -como la de David Watkin- en contra de su autoridad establecida. Por ejemplo, en la actualidad pueden hallarse en librerías generales inglesas no sólo textos de Pevsner reeditados, sino también estudios biográficos y críticos sobre él.

Pevsner fue un historiador moderno para su tiempo, que ya no es el nuestro. Su aproximación historiográfica se centra en el estudio de nexos y no de hechos aislados al igual que Giedion, pero en el caso de Pevsner -que también valoraba en mucho al Movimiento Moderno- hay un afán notorio por ser más inclusivo, más abarcante y más historiográfico que ensayístico. Por esos motivos, en vez de omitir capítulos no interesantes para el relato moderno, se esmera en abordar todas las cuestiones.

Así, el capítulo V de su "Esquema", está titulado -en nuestra edición- "Renacimiento y Manierismo". En la página 197, Pevsner escribe: "El contraste entre Rafael y Bernini o Rembrandt es evidente, pero el arte del período, que se extiende desde 1520 o 1530 hasta 1600 o 1620 no encaja dentro de las categorías de "Renacimiento" o "Barroco". En vista de esto, hace unos veinticinco o treinta años se introdujo un nuevo término: "Manierismo". Este nombre no fue acuñado a propósito, sino que ya había sido empleado en un sentido peyorativo para caracterizar ciertas escuelas de pintura del siglo XVI. En su nueva acepción, este nombre se va extendiendo cada vez más. Es un término muy recomendable, ya que, por cierto, ayuda mucho a formar una visión de las diferencias importantes que existen entre el arte del Pleno Renacimiento y el del siglo XVI, ya entrado".

"Si el equilibrio y la armonía constituyen las principales características del Pleno Renacimiento, el Manierismo es todo lo contrario, pues se trata de un arte desequilibrado y disonante, ya emocional hasta la distorsión (Tintoretto, El Greco), ya disciplinado hasta llegar a la máxima impersonalidad (Bronzino)".

Algo equivalente registra Pevsner en la arquitectura: "El Palacio Massimi, comenzado en 1535 por Baldassare Peruzzi de Siena (1481-1536), miembro del círculo Bramante-Rafael de Roma, desatiende todos los cánones de los antiguos. Ni siquiera demuestra mucho aprecio por las realizaciones de Bramante y Rafael" escribe Pevsner, y agrega: "No cabe duda que el Palacio

Massimi sea inferior a los Palacios Vidoni y Farnesio en cuanto a dignidad y grandeza, pero en cambio posee una exquisita elegancia, que atrae al experto y al ultrarrefinado".

A continuación, Pevsner describe la obra del manierista Giulio Romano en Mantua y señala a Serlio como el arquitecto que llevó el manierismo a Francia. Palladio, Vasari, Miguel Ángel, Vignola y otros arquitectos ocupan las páginas siguientes. No obstante, Pevsner no se ocupa del Serlio tratadista, y al manierismo lo ve como una distorsión intencionada sin establecer un análisis interno.

Bruno Zevi

Mucho menos objetivo y mucho más apasionado es Bruno Zevi, que en 1948 da a conocer su libro "Saber ver la arquitectura", un "Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura", dedicado "a mis amigos de la Associazione per l'architettura organica in Italia", es decir, a los simpatizantes de Frank Lloyd Wright, a quien veían como un "moderno" opuesto a los racionalistas Walter Gropius y Le Corbusier, que no gozaban de la preferente simpatía de Zevi.

En la página 87 de la edición a la vista, el subtítulo indica "Volumetría y plástica del siglo XVI". Escribe Zevi: "Los motivos arqueológicos y pseudo culturales que, junto con la ilusión de poder encontrar una regla de lo bello constantemente válida, ya se habían presentado con la corriente de Alberti en el siglo XV, prevalecen ideológicamente en los tratadistas del siglo XVI, en los que se encuentran afirmaciones de tan obtuso conformismo clasicista que si tuviésemos que atenernos a sus palabras, no podríamos hacer otra cosa que clasificarlos al lado de la erudición neo-clásica y decimonónica. Pero la diferencia entre nuestro siglo y la psicología del XVI, consiste propiamente en el hecho de que nosotros, después de haber quebrado todas las reglas, invocamos la originalidad absoluta y nos esforzamos por demostrarla críticamente aun en la producción artística menor, mientras que los artistas de entonces, aún cuando creaban en perfecta libertad traicionando con la más desprejuiciada indiferencia los cánones del clasicismo, tenían el falso pudor o la hipocresía, o la astucia cultural de alabar incondicionalmente lo antiguo y de declararse humildísimos secuaces de sus ideales arquitectónicos".

Zevi no cita a Serlio por su nombre. Lo ignora. Pero en la diatriba pueden imaginarse los destinatarios. Ya no sería, como sostuvo Venturi, que "aun proponiéndose ser fiel a las reglas de lo antiguo, por falta de cultura, expone de una manera ingenua su propio gusto". Para Zevi "los tratadistas del siglo XVI" y "los artistas de entonces" eran obtusos conformistas que con desprejuiciada indiferencia, falso pudor, hipocresía y astucia invocaban unos cánones del clasicismo que no respetaban. Agravios a los cuales los muertos nunca pueden responder.

Rudolf Wittkower

Rudolf Wittkower (1901-1971) nació en Berlín y se exilió en Londres en 1934, en donde se incorporó al Warburg Institute de la Universidad de Londres. Allí fue investigador y Profesor entre 1934 y 1956, pasando luego a enseñar en la Columbia University, entre 1956 y 1969, en donde fue Chairman del Department of Art History and Archaeology. Inició estudios de arquitectura en Berlín, pero se inclinó por la historia del arte y fue alumno de Heinrich Wölfflin en Munich. Pero, disconforme con Wölfflin, continuó sus estudios en Berlín con Adolph Goldschmidt, investigador que se alejaba de las interpretaciones intuitivas y comenzaba a aplicar métodos de investigación científica en el campo de la historia del arte.

Esa orientación fue continuada por Wittkower, que fue, probablemente, el historiador más influyente sobre la siguiente generación de historiadores del arte, activos en la segunda mitad del siglo XX. Wittkower fue, junto con Aby Warburg, co-editor fundador del Journal of the Warburg Institute, luego rebautizado, a partir de 1940, The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.

El asunto es de la mayor importancia, por cuanto la figura de Warburg marca, en gran medida, un punto de inflexión en la historia del arte, especialmente para los estudios de nivel universitario, es decir basados en la ciencia, y ajenos al mercado del arte y su propaganda y a la literatura apologética o peyorativa desinteresada por el conocimiento (por la episteme).

Si bien Abraham Moritz Warburg (Aby Warburg) (1866-1929) no fue un autor de libros fundamentales de historia del arte, su enorme influjo se debe al establecimiento del "método iconológico" y a la formación de su biblioteca (la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), creada con la intención de que funcionara tanto como colección privada como para la educación pública. Fallecido su creador, y trasladada su colección a Londres, sus discípulos concretaron su propósito creando el Warburg Institute. Si bien José Emilio Burucúa señala a la biografía de Warburg escrita por Ernest Gombrich como la más importante, en la Argentina el libro de consulta indispensable es el del propio Burucúa.

"Los procedimientos de búsqueda e interpretación usados e inventados por Warburg -escribe Burucúa- se articulan con su ontología cultural con una coherencia pocas veces vista en el campo de las ciencias humanas. Las teorías de Darwin (...) entusiasmaron a Aby, a quien interesaban, en particular los estudios del inglés sobre la transmisión filogenética de las conductas y de las expresiones faciales en los animales superiores y en el hombre (...). Warburg combinó estas ideas con los conceptos acerca de la memoria que la psicología fenomenológica elaboraba en las primeras décadas del siglo XX, por ejemplo y sobre todo, con la noción de enagrama: un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante la reaparición de esos mismos estímulos".

No en vano, después estudiar en Bonn filosofía e historia y de doctorarse, cursó un año de psicología en la Facultad de Medicina de Berlín. Es decir, había adquirido una formación científica seria.

Warburg se alejó del esteticismo sentimental típico de muchos críticos de arte e incluso discutió y rechazó muchas afirmaciones de historiadores del prestigio de Burckhardt. En cambio, sintió interés por estudiar el contexto económico y las condiciones de vida cotidiana en la Florencia renacentista y la complejidad del pasaje del mundo medieval al Renacimiento.

Si a Warburg (c. 1909) le cabe el papel histórico de claro introductor de un método científico en historia del arte, podemos ubicarlo en un contexto en el cual también en otros campos del pensamiento se destacaban intelectuales que aplicaban métodos científicos precisos e innovadores, como Carl Menger en Economía (c. 1871), Wilhelm Wundt (c.1872) y Hermann Ebbinghaus (c.1885) en Psicología, Max Planck (c.1901) y Albert Einstein (c.1905) en Física, María Montessori en Educación (c.1907), Hans Kelsen en Derecho (c.1919), Marc Bloch y Lucien Febvre en Historiografía (c.1929) e incluso Arnold Schoenberg (c.1923) en Música.

Rudolf Wittkower, como el historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968) y el filósofo Ernest Cassirer (1874-1945), formaron su pensamiento influenciados en gran medida por Warburg. Panofsky publicó en 1927 un medular estudio titulado "La perspectiva como forma simbólica" -en el cual discute la eficacia metódica del procedimiento perspéctico incluido por Serlio en su Tratado (pág. 150)-; por su parte, Cassirer publicó en 1923 el primero de los tres tomos de su "Filosofía de las formas simbólicas", serie de la cual el tercer tomo salió de la imprenta en 1929, el mismo año en que Cassirer sostuvo en Davos una significativa polémica con el filósofo Martin Heidegger, cuyo relativismo y cuya exaltación de los mitos irracionales preanunciaban su militancia en el nazismo. Por el contrario, Cassirer era un estudioso del Renacimiento y del Iluminismo, amante de la libertad, como Warburg, Panofsky y Wittkower.

La importancia que dio aquel grupo de estudiosos a la comprensión científica de la naturaleza y la conducta humanas, y su descubrimiento desde lo sensorial del universo simbólico, les permitió una aproximación hacia la historia del arte y de la arquitectura mucho más amplia y profunda, tomando distancia de rótulos, estilos y manifiestos, y examinando las manifestaciones de la producción artística de un modo más metódico.

En 1949, como resultado de investigaciones y estudios previos, Rudolf Wittkower publicó su libro "Architectural Principles in the Age of Humanism", su obra maestra y un modelo de investigación para los historiadores posteriores.

Wittkower no hace un relato cronológico, sino un profundo análisis de nudos problemáticos del pensamiento arquitectónico, como la cuestión de la "planta centralizada" en el campo proyectual de las iglesias renacentistas, o el asunto de las proporciones, esquema para el cual concede gran importancia a los Tratados como expresiones intelectuales. Y este método lo lleva, voluntariamente, a centrar su interés en arquitectos como Andrea Palladio y otros manieristas, además del clásico Alberti. Wittkower, en síntesis, no hace una historia del arte descriptiva y cronológica, sino una apreciación razonada del pensamiento, lo cual permite presentarlo también como un historiador de la ciencia.

Wittkower, lo mismo que Panofsky, no se basa en intuiciones psicologistas o en dogmatismos metódicos hegelianos, sino en una aproximación multidisciplinaria hacia los hechos objetivos.

En su libro "Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo", publicado originalmente en 1949 como el Vol. 19 de los Studies of the Warburg Institute se refiere a Serlio en 10 oportunidades. Escribe Wittkower en la página 34: "Mientras que Cesariano expresa las opiniones habituales en el Milán de la época de Bramante y Leonardo, Serlio refleja las ideas romanas de comienzos del siglo XVI. Es bien sabido que los libros sobre arquitectura de Serlio, que aparecieron a partir de 1537, se basaban en el material legado por su gran maestro Peruzzi. La obra de Serlio es prosaica y pragmática; es más un conjunto de modelos que una declaración de principios, y no aparece en ella ninguno de los conceptos filosóficos de Alberti. A pesar de todo, el examen que hace Serlio de las plantas apropiadas para las iglesias es interesante".

Es interesante esta última valoración de Serlio. Hasta ella, teníamos a un Serlio reproductor de un pensamiento ajeno, pero aquí, según Wittkower, aparece un mérito propio de nuestro Tratadista. No un gran mérito, pero sí un mérito como evaluador y difusor de su evaluación. Hasta aquí, los historiadores de la arquitectura centraban su atención en los edificios y ahora Wittkower no sólo mira los edificios presentados por Serlio sino también el método de Serlio para presentarlos, porque estima que el comunicador incide en el pensamiento.

Más aún: en la página 107 Wittkower se refiere a las "serlianas", un tipo de abertura de la caja muraria que, en realidad era "un motivo familiar en el círculo de Bramante" que Palladio empleó magistralmente para reforzar estructuralmente el Palazzo della Ragione de Vicenza. Y Wittkower señala que ese motivo fue "difundido posteriormente a través del Cuarto Libro de Arquitectura de Serlio", y que "por eso el motivo suele denominarse "serliana" en Italia". Es decir que, la fama no le vino al detalle arquitectónico por sus inventores o su mejor usuario sino por su divulgador. Y Wittkower, de este modo, deja registrado en su historia el hecho de que los difusores (los Tratadistas como Serlio), aunque no sean creadores, inciden de un modo importante en la historia de la arquitectura.

John Summerson

En 1963 John Summerson (1904-1992) escribió el guión de seis charlas radiales para la BBC de Londres, que luego fueron compiladas y publicadas en su libro "El lenguaje clásico de la

arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier". "Al preparar las charlas -escribe Summerson- pensé sobre todo en el estudiante no profesional que se siente atraído por la historia de la arquitectura, y quizás se acerca a ella como parte de un curso de historia del arte, pero que nunca ha captado plenamente esa disciplina gramatical que es el nervio de toda arquitectura clásica y cuya comprensión ayuda a iluminar la mayoría de las restantes arquitecturas".

La afirmación es clave. Summerson, cuyo abuelo estuvo plenamente vinculado a la Revolución Industrial, al ferrocarril y a la industria metalúrgica, tuvo, sin embargo, una formación académica más vinculada al pensamiento clásico que al empirismo maquinista. De joven, como arquitecto, integró el staff del ecléctico Giles Gilbert Scott -autor, entre muchas obras, del diseño de la Battersea Power Station y de las célebres cabinas telefónicas rojas-. Historiador de la arquitectura, Summerson fue Director del Sir John Soane's Museum de Londres entre 1945 y 1984 y no es difícil imaginar que la herencia arquitectónica y pedagógica de Soane, que se mantiene impresionantemente presente en su casa-museo, a la vez casa de la colección y museo de sitio del coleccionista, debe haber influido enormemente en los intereses intelectuales y en la mirada del Director.

Como Soane, Summerson fue un erudito, estudioso de una variedad caótica y, al mismo tiempo, esforzado buscador de síntesis y claridad en medio del caos. Soane, coleccionista, era un iluminista en el pensamiento. Summerson un enciclopedista dos siglos después del "*iluminismo enciclopedista*", buscaba también la luz del razonamiento y la claridad. Escribía: "Procedimientos racionales. Este es quizás el último, y desde luego no el menor, legado del clasicismo a la arquitectura de nuestro tiempo: procedimientos racionales que controlen -e inciten- la invención. Este ha sido siempre, y probablemente siempre lo será, el camino de la creación arquitectónica. Y la historia del lenguaje clásica de la arquitectura suministra el modelo más universal y explícito de este proceso". Lo que nos permite arriesgar que el historiador no se limita a historiar, sino que se anima a postular, y lo que postula, invocando la experiencia, es un cierto mecanicismo proyectual, coincidente en no poco con el mecanicismo neoclásico.

Summerson se refiere, en su tercera disertación, al templete de San Pietro in Montorio, de Bramante, y dice que "es una pieza perfecta de prosa arquitectónica, una formulación clara como el sonido de una campana". Y agrega que "gracias al grabado lamentablemente inexacto de Serlio y al posterior pero más fiel de Palladio, este edificio llegó a ser mundialmente famoso". Y señala que Christopher Wren lo conocía a través de Palladio. La observación es doblemente interesante: por un lado, critica a Serlio como inexacto, pero, por el otro lado, no sólo incluye a Serlio como documentalista sino también como difusor.

Es notable, además, por el hecho de que Summerson no excluye al Manierismo del lenguaje clásico sino todo lo contrario. Cuando señala a Miguel Ángel como transgresor, no lo considera descartable sino un creativo que enriqueció e hizo evolucionar el lenguaje clásico. Y cuando habla del Manierismo dice que "no es un estilo". Es un "talante" de una época en la que ocurrieron todo tipo de cosas distintas mientras ese talante prevaleció". Y no le molesta: "Para nuestro propósito -escribe- que es considerar la arquitectura como un lenguaje, interesa únicamente determinar el grado en que el manierismo coloreó el lenguaje y enriqueció su vocabulario".

Manfredo Tafuri

En 1968 Manfredo Tafuri escribió "Teorías e historia de la arquitectura", un ensayo erudito y un tanto hermético como gran parte de sus escritos. Manfredo Tafuri (1935-1994), hijo de un ingeniero, estudió en la Scuola Superiore di Architettura di Rome y fue arquitecto, historiador de la arquitectura, teórico y crítico, especialidades que probablemente él no habría aceptado su enumeración por separado. Su adhesión al marxismo fue, para él, no una militancia exclusivamente política sino una adscripción intelectual completa.

Como activista estudiantil, en los años '60 participó de un movimiento que apoyó a los "organicistas" Bruno Zevi, Luigi Piccinato y Ludovico Quaroni, con quien se inició en la docencia, que luego continuó como ayudante de Ernesto N. Rogers. Ya por entonces había tomado distancia de la historiografía de Zevi tanto como de la de Giedion y más aún de la idea, compartida por los opuestos Wölfflin y Wittkower acerca de la importancia del Renacimiento. Fundamentalmente, Tafuri rechazó la idea de una historia lineal y progresiva, sosteniendo una concepción de la historia como una serie de momentos incoherentes y no necesariamente encadenados.

En ese supuesto, la historia dejaba de ser una disciplina interesada en el descubrimiento de una dirección y un sentido, y se fusionaba con la crítica como ejercicio teórico e ideológico, en donde el carácter "autónomo" de la arquitectura jugaba un papel más importante que su contextualización temporal y sus características funcionales y tecnológicas.

Bajo estas concepciones, no interesaba si el Manierismo era o no una cuestión histórica sino que pasaba a ser un caso de estudio "autónomo", lo mismo que el Renacimiento. Y caso de estudio, dentro de esos períodos, eran tanto Brunelleschi como Rafael o Alberti y Giulio Romano. La medida del interés no residía en un papel cumplido en una secuencia sino en sus intrínsecas características como objeto de crítica.

Tafuri, la figura clave de la "Escuela de Venecia", publicó una cantidad de libros, pero de ellos interesa especialmente en nuestro tema "Teorie e Storia dell'architettura" porque en él se descubre el escaso interés que le despertó Serlio, a quien cita cinco veces, y que, al no ser un autor expresivo literariamente y polémico en materia teórica, evidentemente no estima importante.

Christian Norberg-Schulz

En 1974 Christian Norberg-Schulz (1926-2000) publicó "*Meaning in Western Architecture*" ("El significado en la arquitectura occidental"). Noruego, hijo de un docente, se formó en Oslo y en el Instituto Politécnico de Zurich, en donde fue alumno de Giedion. Graduado como arquitecto en 1949, residió en su país, en donde, junto con arquitectos como Jørn Utzon fundó la rama noruega de los Congresos de Arquitectura Moderna (CIAM).

Norberg-Schulz ejerció como arquitecto y fue profesor en la Escuela de arquitectura de Oslo, pero su labor más destacada fue como historiador, crítico y teórico de la arquitectura. Si bien algunos simpatizantes de Heidegger han exagerado un influjo del filósofo nazi sobre el pensamiento de Norberg-Schulz sobre el habitar, es oportuno señalar que incluso una filósofa insospechable de simpatía como Hannah Arendt separaba la aberración política de la reflexión filosófica y que las referencias del historiador noruego al filósofo alemán no son más importantes que las que hace al pensamiento de la Gestalt, de Jean Piaget, Maurice Merleau-Ponty, Karl Jaspers y Gaston Bachelard. Y que sus teorías parten, primeramente, de un respetuoso análisis de las ideas de Giedion y de Kevin Lynch.

Si bien sus preocupaciones se centraron en el pensamiento proyectual, y uno de sus temas importantes fue el estudio de las calidades perceptivas de los "lugares" (el "genius loci") ("*Genius Loci, Towards a phenomenology of architecture*", 1980), también dedicó importantes empeños a analizar las "intencionalidades" de diseño ("*Intentions in Architecture*", 1963) y el "espacio existencial" ("*Existence, Space and Architecture*", 1971) y el "significado" en la arquitectura ("*Meaning in Western Architecture*", 1973).

En éste libro, especialmente, dedica un capítulo a la arquitectura manierista, analizando, entre otras, obras de Rafael, Palladio, Peruzzi, Miguel Ángel, Giulio Romano y Vignola. Sin embargo, lo que importa a nuestro caso de estudio es el hecho de que Norberg-Schulz cita a

Serlio, ya no como dibujante impreciso sino como pensador. Es decir que halla en él mucho más que a un autor de un libro difundido por sus gráficos.

En la página 263 de la edición castellana de la Editorial Summa, escribe el historiador: "En el siglo XVI los caracteres clásicos fueron empleados tanto en edificios religiosos como en los profanos", y cita a Serlio en su Libro IV: "Los antiguos dedicaron estos templos dóricos a Júpiter, Marte, Hércules y otros entre los poderosos, pero después de la encarnación de Nuestro Salvador, nosotros, los cristianos, debemos seguir otro orden: por ello teniendo que construir un templo en honor de Nuestro Redentor Jesucristo, de San Pablo, de San Pedro, de San Jorge o de otros tantos santos similares cuyo coraje y fortaleza los llevó a exponer sus vidas por la fe en Cristo, es adecuado adoptar esta manera dórica".

Así, Norberg-Schulz, que tempranamente en 1958 se había interesado ya por el manierismo y había publicado en Oslo "*Michelangelo som arkitekt*", viene a resignificar la importancia de Serlio para la historia del pensamiento arquitectónico, como un teórico que independiza el lenguaje arquitectónico de su primitivo contexto griego y lo recicla para adecuarlo a los nuevos valores cristianos. Es un Serlio distinto del que retrataron los historiadores anteriores.

Fernando Chueca Goitía

En 1974 Fernando Chueca Goitía publicó su monumental "Historia de la Arquitectura Occidental", en doce volúmenes. Chueca Goitía (1911-2004). Arquitecto e historiador español, cursó sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, graduándose en 1936. Posteriormente cursó disciplinas de urbanismo y sociología en la Universidad de Columbia. Ejerció la arquitectura en forma permanente, realizando obras nuevas importantes y gran cantidad de restauraciones, una de sus especialidades. También ejerció en forma permanente la docencia, en el Instituto de la Administración Local, en el Instituto de Estudios Políticos, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid -fue auxiliar de Leopoldo Torres Balbás- y en numerosas universidades del mundo, incluyendo un recordado curso para profesores en la Universidad de Tucumán, Argentina (1964).

Desde 1953 integró el Servicio de Monumentos de España, pero, al restablecerse la democracia, fue una de las personalidades destacadas de la "transición", como Senador del Rey, legislador y presidente del Partido Liberal, presidente del Ateneo de Madrid y miembro y presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Personalidad relevante de la cultura española, integró el núcleo de intelectuales vinculado a la Revista de Occidente y fue un prolífico ensayista e historiador, muy influyente. Sus "Invariantes castizos de la arquitectura española" datan de 1947, su "Arquitectura del Siglo XVI" (Tomo XI de "Ars Hispaniae"), de 1953, y la "Breve Historia del Urbanismo", de 1968. En 1971 publicó una segunda edición de los "Invariantes castizos de la Arquitectura", ampliada con unos "Invariantes castizos de la Arquitectura Hispanoamericana" y el "Manifiesto de la Alhambra". En el momento de la transición de España a la democracia, escribió para la Colección Boreal de Espasa-Calpe un sustancioso y oportuno inventario sobre las ciudades de España: "La destrucción del legado urbanístico español" (1977).

Interesa especialmente para nuestro tema, el Tomo V de la "Historia de la Arquitectura Occidental" de 1974, dedicado al Renacimiento. Ya desde la página 79 se ocupa de Antonio da Sangallo, de Rafael y de Peruzzi y en la página 86 señala a Serlio como "su más cercano discípulo". Miguel Ángel y Palladio ocupan un espacio importante, pero en la página 146, al hablar de Francia, vuelve sobre Serlio y señala que "desgraciadamente apenas pudo realizar como arquitecto el papel que le correspondía" y que "de ello se queja amargamente en varias ocasiones". Queja que, evidentemente, Chueca Goitía acompaña -lo que implica una estimación superior a la de autores anteriores- pero cuya importancia amortigua escribiendo que "en último término Serlio influyó más por sus escritos y su enseñanza que por las obras

que pudo hacer". Y agrega que, "bajo la influencia de los italianos [como Serlio] y la escuela de Fontainebleau se formaron los mejores arquitectos franceses del siglo XVI, como Philibert de l'Orme, Jacques Androuet du Cerceau, Pierre Lescot y Jean Bullant".

A partir de la página 227, Chueca Goitía se ocupa del Manierismo en Italia, y deja constancia de que "quien más ha estudiado el manierismo en arquitectura" ha sido hasta allí Nikolaus Pevsner. Pero Chueca agrega un aspecto muy importante para la ubicación y valoración de "Serlio, que publicó I sette Libri d'Architettura en París en 1540)" y que para él, "es un buen ejemplo" de la importancia de los tratadistas durante la "tercera fase" del Manierismo "por el carácter modélico que tienen sus libros, especialmente el tercero y el cuarto" que "fueron precisamente los traducidos por Francisco Villalpando y publicados en castellano en Toledo, en 1563".

"En la tercera fase -escribe Chueca-, la más intelectual, la más débil en cuanto a creación, pero la más depurada y quintaesenciada" fue "en la que más influyeron los tratadistas operando sobre élites exigentes y no sobre una amplia base de consenso popular". En ese sentido, "Villalpando sabía bien lo que se hacía y que era, precisamente, lo que su época pedía: normas y modelos sobre los que trazar las posibles variaciones que permitían una labor de recreación". Por ejemplo, para Chueca, "algunas obras de Juan de Herrera, como la fachada del mediodía del Alcázar de Toledo y la Lonja de Sevilla, tienen un marcado tufillo serliesco". Y concluye: La influencia que ejerció Sebastiano Serlio, en la España de Felipe II y en el protobarroco, fue superior a la de cualquier otro tratadista".

Giulio Carlo Argan

En 1987 Giulio Carlo Argan publicó su "Renacimiento y Barroco", en dos tomos, un siglo después del libro equivalente de Heinrich Wölfflin. Giulio Carlo Argan (1909-1992), crítico e historiador del arte y docente, se formó en la Universidad de Turín con Lionello Venturi, graduándose en 1930 con una disertación sobre el Tratado de Serlio, hecho notable en una época en que todavía se prestaba poca atención a su autor y su obra.

Su primera publicación trató sobre Palladio. Aunque inició sus investigaciones bajo el influjo del pensamiento sobre estética del liberal Benedetto Croce, en política adhirió al fascismo y más tarde al comunismo, sin dejar de ser, por encima de todo, un intelectual.

En 1931 se inició en la docencia, y un año después empezó a ocupar cargos técnicos en organismos gubernamentales de museología, antigüedades y arte. A su iniciativa se debió, en gran medida, la creación del Istituto Centrale del Restauro, a cuyo frente dejó a su amigo Cesare Brandi. Vinculado a la revista Casabella desde 1936, por entonces también inició la publicación de sus primeros libros eruditos, dedicados a la arquitectura italiana medieval, renacentista, manierista y barroca.

Poco a poco fue alejándose del fascismo, acercándose al marxismo y preocupándose por impedir el saqueo nazi de obras de arte italianas. En la posguerra, reubicado en el ambiente de la cultura, ejerció cátedras universitarias, afianzó sus vínculos con investigadores del Warburg Institute, y se convirtió en un propulsor del diseño industrial moderno. En 1968 publicó una fundamental "*Storia dell'arte italiana*". Su último libro, de 1990, trata sobre "*Michelangelo architetto*".

A partir de 1960 Argan, ya historiador y crítico prestigioso, tuvo actividad política en la izquierda independiente, y, entre 1976 y 1979 fue alcalde de Roma como candidato independiente presentado por el Partido Comunista, destacándose por su conocimiento histórico y por su amplitud. Entre 1983 y 1992 fue Senador.

En su "Renacimiento y Barroco", se ocupa de Serlio y lo menciona como "arquitecto-teórico", es decir, reconociéndole importancia especial como pensador. Por ejemplo, en la página 39 del Tomo II de su libro "Renacimiento y Barroco", al analizar el Tempietto de Bramante, no señala a Serlio como un dibujante inexacto (como lo vio Summerson), sino como un sagaz descubridor de matices: "Ya los escritores contemporáneos, como por ejemplo Serlio -escribe Argan- se percataron de que, si los alféizares en perspectiva de las ventanas sugieren la convergencia del espacio en el núcleo plástico del edificio, en el interior el efecto de expansión espacial se obtiene mediante expedientes *ópticos* que hacen aparecer el vano más vasto y más alto de lo que realmente es".

Es decir que Argan no se limita a historiar el lenguaje clásico sino que entra en profundidad para redescubrir la sutil percepción de Serlio y su transformación en explícita teoría.

Valga otro ejemplo: en la página 103, Argan se refiere a Peruzzi y señala que proyectaba escribir un gran tratado sobre arquitectura que no llegó a concretar. Pero, agrega Argan, "sobre materiales recogidos por él se compuso, en parte, el tratado en siete libros de Sebastiano Serlio, que trata, desde luego, de los monumentos romanos antiguos y modernos, pero también de los tipos edilicios en relación con las clases sociales, y que califica a los propios elementos arquitectónicos en un sentido psicológico (sólido, simple, sencillo, dulce, mórbido, débil, grácil, delicado, crudo, etc.), es decir, mediante algo que en las formas arquitectónicas atraviesa a quienes "disfrutan" de ellas e influyen en su estado de ánimo".

El Manierismo

Hemos escrito más arriba que la historia de la arquitectura es una disciplina que ha ido conformándose en los últimos 150 años, y empezamos por destacar el libro de 1860 de Burckhardt, en el cual no menciona a Serlio ni a Palladio. Casi tres décadas después, Wölfflin, al hablar del "Alto Renacimiento" englobó allí al Manierismo y al Barroco, sin agregar mucho al conocimiento de Burckhardt. Fletcher, en 1896, apenas mencionó a Serlio como referencia en una oportunidad.

Choisy en 1899 no sintió interés en el Manierismo pero sí en obras de manieristas y sólo consideró a Serlio como un dibujante útil como fuente primaria. Lionello Venturi, en cambio, tomó en cuenta la subjetividad del gusto, y habló de Serlio como un difusor, aunque sosteniendo que por falta de cultura expone de una manera ingenua su propio gusto. Lo ve incapaz de alcanzar una formulación teórica, pero por primera vez, realiza una evaluación crítica sobre el Serlio tratadista.

Siegfried Giedion le dedica menos atención; sólo cita una vez a Serlio, para mencionar un dibujo al que no asigna valor perspéctico. En cambio, Pevsner, en 1942, no sólo independiza al Manierismo del Renacimiento, sino que le dedica espacio importante aunque lo ve como una distorsión intencionada sin establecer un análisis interno.

Rudolf Wittkower consideró a la obra de Serlio prosaica y pragmática, pero en algún aspecto lo halló interesante como evaluador y Summerson también como difusor. No obstante, todavía Serlio no es visto como un pensador de interés para el estudio del Manierismo, pero algo empieza a cambiar con Wittkower y con Summerson, que no excluye al Manierismo del lenguaje clásico sino todo lo contrario. Luego Christian Norberg-Schulz en "*Meaning in Western Architecture*" le dedica un capítulo a la arquitectura manierista y ya cita a Serlio como pensador y Fernando Chueca Goitía lo ve como un tratadista importante de la "tercera fase" del Manierismo y destaca su influjo en el mundo hispánico a través de la traducción de Villalpando.

¿Era Serlio un manierista? En su libro "Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565-1610" (3), Gauvin A. Bailey sostiene que "derivando de "maniera", el término

"manierismo" no fue acuñado hasta 1792, cuando el arqueólogo y anticuario italiano Luigi Lanzi lo usó como etiqueta para identificar a los pintores del siglo XVI atacados por Bellori por su falta de gusto.

Para los estudiosos del siglo XIX y de comienzos del siglo XX, la palabra Manierista era un anatema y se convirtió en un rótulo conveniente para diferenciarlo del arte del "Alto Renacimiento" al cual Heinrich Wölfflin llamó "arte clásico" en 1898 en un intento de definir lo que él sentía que había sido el apogeo del arte italiano. Manierismo era algo que, partiendo de las normas clásicas, implicaba declinación y distorsión de los ideales.

A comienzos del siglo XVI, Europa vivió una conmoción. En 1517 Lutero expuso sus 95 tesis; diez años después, el saqueo de Roma no sólo dispersó a una cantidad de intelectuales que emigraron, sino que provocó una grave crisis espiritual. En 1534 Baldassare Castiglione publicó "El Cortesano", libro clave para entender su tiempo. El capítulo IX lleva por título: "Cómo al perfecto Cortesano le conviene su ornado y ataviado en el ánimo como en el cuerpo y qué ornato debe ser éste".

Esta separación entre la esencia y la apariencia, y este nuevo cuidado hacia la apariencia, marcan un tono para la época. No pocos han señalado en el Manierismo una tendencia hacia lo artificioso, lo extraño, lo sofisticado, lo innecesariamente rebuscado. También fue una tendencia hacia lo atrevido, lo ingenioso, lo creativo, y por cierto, una expresión culta y sutil. Al rompimiento de esquemas compositivos canónicos, le siguió una búsqueda de un nuevo sistema figurativo, una renovación artística. Las combinaciones nuevas y extrañas fueron producto de un experimentalismo inédito. ¿Pura excentricidad?

Tal vez tengamos que hablar de más de un Manierismo: existe el contestatario, irreverente y lúdico, y existe otro, más profundo y más trascendente, que implicó una búsqueda por dilatar el horizonte mental y expandir la teoría. Existieron juegos de lenguaje y existió también una nueva cosmovisión sustentada por ideas científicas como las de Copérnico y Giordano Bruno. Existió un Manierismo cortesano y otro intelectual. Y se entremezclaron a veces con muy poca separación y menor claridad. Pero las confusiones son la apariencia y encubren sólo al ojo superficial angustias creativas mucho más valiosas.

Escribe Norberg-Schulz (4): "En el siglo XVI el hombre sintió como muy problemáticos los aspectos fundamentales de la existencia: las relaciones con el prójimo, con la naturaleza, con la cultura, con Dios y hasta consigo mismo. El hombre "divino" del Renacimiento fue reemplazado por el hombre "terrible", un ser que duda y teme, interiormente escindido por el problema de la opción. La libertad de elección introducida por el humanismo renacentista llevó naturalmente a esta situación, ya que partía del presupuesto de que los valores eternos ya no eran revelados directamente al hombre sino que debían ser conquistados mediante la acción creadora".

Y Alberto Bellucci, en 1989, anotaba lo siguiente: el renacentismo ortodoxo "tuvo su contracorriente casi simultánea en el *manierismo*, que comenzó a imponerse desde 1530 y que puede verse válidamente como distorsión de la lógica clásica y alteración conciente de sus leyes compositivas. Excepto en el caso genial de Miguel Ángel (1475-1564), puede decirse que el camino del manierismo no condujo al Barroco sino a su propia satisfacción. (...) Baldassare Peruzzi (1481-1536) y Giulio Romano (1492-1546) encarnan el paradigma manierista, paralelo a la distorsiva emocionalidad del Correggio, el Tintoretto y El Greco, a la amanerada impersonalidad del Bronzino y el Parmigianino, al exquisito rebuscamiento de las esculturas de Benvenuto Cellini, a las disonancias musicales de Carlo Gesualdo, a la alucinada evocación de los monstruos de Bomarzo. En arquitectura este manierismo se aprecia en la caprichosa alternancia de las columnas del acceso, en el claroscuro desequilibrado entre galería profunda y paramento liso, y en la distribución heterodoxa de los aventanamientos

rectangulares de la fachada curva del palacio Massimi (Peruzzi, 1535), en las dovelas salientes y desmesuradas, en el arco rebajado sobre la puerta de entrada y en la dureza lineal de la cornisa recta que se convierte en frontón quebrado de la casa de Giulio Romano en Mantua (1544), o en la tensionada agrupación de las pilastras monumentales, en los caprichosos contrastes de llenos y vacíos y en la subversión de valores tectónicos de su Palacio del Te, en la misma ciudad (1526-35)".

Pero Giordano Bruno, cuando hablaba de libertad en materia de creación artística, también sostenía que el arte no podía sujetarse a reglas: "La poesía no nace de las reglas, sino que las reglas derivan de la poesía; y así existen tantas normas cuantos son los buenos poetas".

Cabe entonces preguntar si efectivamente fue Serlio un manierista y, en tal caso, a cuál de los manierismos adhirió. Tal vez un buen indicio nos lo da Wittkower, cuando recuerda que Serlio consideraba "caprichosa" a la Porta d'Borsari. Lo que equivale a decir que para Serlio el capricho no era un indicio favorable. En cambio, sí hallamos en Serlio, en forma constante, indagaciones, exploraciones, variaciones, búsquedas e incorporaciones de nuevos puntos de vista. Y una prueba fundamental: su esfuerzo por escribir un Tratado monumental.

Resulta posible, con esos antecedentes, ubicar a Serlio, tanto como a Palladio entre quienes, en plena crisis espiritual de Europa y en medio de las dudas y los juegos de lenguaje, buscaron agrandar el pensamiento arquitectónico, hacer pensar, difundir ideas y provocaciones útiles para que la arquitectura no se estancara sino que siguiera creciendo en materia teórica, espiritual y operativa.

DEL NEOPLATONISMO A LA CIRCUNSTANCIA.

Una de las cuestiones claves para analizar la ubicación y la trascendencia de Serlio en la historia del pensamiento arquitectónico es la de la superación del Neoplatonismo filosófico y operativo.

Esta denominación genérica, sin embargo, tiene el riesgo de cierta ambigüedad. Por un lado, no necesariamente el "neo" es un reflejo fiel del pensamiento platónico. Por el otro, existe más de un "neoplatonismo": básicamente podemos señalar dos etapas o interpretaciones: el neoplatonismo medieval y el renacentista.

Platón ha sido uno de los más influyentes filósofos de todos los tiempos, y su figura -arquetípica- sigue siendo útil, incluso en la actualidad, como disparadora de reflexiones filosóficas; así lo demuestran, por ejemplo, escritos bastante recientes de Karl Popper, severo crítico del pensador antiguo. La síntesis biográfica de Platón nos informa que nació en Atenas en el año 427 a.C. y que, a partir de sus veinte años fue un prominente discípulo directo de Sócrates durante los siguientes ocho años; que luego viajó por Egipto y la Magna Grecia -en donde recibió el influjo de los pitagóricos y en donde despertó su interés por las matemáticas-. De regreso, en el año 387 a.C., en un jardín de las afueras de Atenas dedicado al héroe Academo, fundó una escuela -la Academia- que perduró nueve siglos, y en cuya puerta de entrada -narran las tradiciones- existía un cartel diciendo: "No entre aquí quien no sepa geometría". Platón murió en el año 347 a.C. y su escuela fue clausurada definitivamente por el emperador Justiniano en el año 529 d.C.

Si bien Platón ha sido uno de los máximos protagonistas de la historia de la filosofía, su papel en la historia de la ciencia es reducido. Escribe Desiderio Papp (5): *"Máximo exponente del idealismo filosófico, Platón no ocupa en la Historia de la Ciencia el lugar privilegiado que le corresponde en la Filosofía. Negador de la realidad del mundo sensible, sólo concede realidad a las ideas, "inmutables arquetipos", de los cuales las cosas tangibles, pero pasajeras, no representan más que las sombras. Estas ideas lo condujeron a condenar el experimento, a*

despreciar la inducción y a dar a las ciencias de la Naturaleza -salvo la Astronomía- poca importancia, pues su estima pertenece a las Matemáticas y a la Geometría, que encarnan -con números y formas- las características esenciales de las ideas-arquetipos del universo platónico". Aclaremos, para ser precisos, que la Geometría de Platón se ha alejado ya mucho de la "geo-metría" (medición de la tierra con parte de técnica y parte de ciencia que hoy hallamos más cerca del concepto de "geodesia") y se ha vuelto una abstracción.

Francisco Vera (6) difiere un tanto en la apreciación del influjo de Platón sobre las matemáticas. Sostiene que su *"influencia en la Filosofía fue tan positiva como negativa en la Matemática"*. Vera sintetiza eficientemente cuál era el sentido que daba Platón al concepto de Geometría y cita a los efectos un párrafo del libro VII de la *República*: *"Ninguno de cuantos poseen el más leve barniz de Geometría nos negará que la finalidad de esta ciencia es directamente contraria al lenguaje que emplean los que de ella tratan. -¿Cómo así?- Su lenguaje es muy divertido, aunque no tengan más remedio que usarlo. Hablan de cuadrar, de prolongar, de añadir, y así sucesivamente, como si operasen, como si todas sus demostraciones tendieran a la práctica, cuando toda esa ciencia no tiene otro objeto que el conocimiento. -¿En qué?- En que tiene por objeto el conocimiento de lo que es siempre y no de lo que nace y perece. -Sin dificultad convengo en ello, porque la Geometría tiene por objeto el conocimiento de lo permanente. -Por tanto, atrae al alma a la verdad, obligándola a dirigir hacia lo alto sus miradas en lugar de posarlas, como suele hacerse, en las cosas terrenas. - Nada más cierto"*.

Es decir que, para Platón, la Geometría no consiste en "medir la tierra" sino en descubrir por medio del razonamiento sus proporciones y relaciones abstractas, presuponiendo en ella un orden modular. Y de esta interpretación de la Geometría, surge la teoría platónica de las formas, dentro de la cual todas las que integran el mundo físico, visible y tangible son casos particulares y transitorios y sólo las que definen generalidades son universales, perfectas e inmutables. De ahí la superioridad de la abstracción con respecto a la realidad, según el pensamiento platónico. O, al menos, fue esa la interpretación que prevaleció en los siglos venideros acerca de sus ideas, aún si Platón -como sostienen otros historiadores- apenas hubiera preferido a las formas "puras" como casos de estudio o modelos de análisis y no como esencialmente virtuosas en sí mismas.

De todos modos, si las formas "puras" son más dignas de elogio, entonces el ideal operativo habrá de focalizarse en la imitación de lo perfecto, obligación que conduce directamente a la cuestión de la "mimesis", una obsesión del arte posterior, que perdura hasta pleno siglo XX, cuando las vanguardias no-figurativas cuestionan severamente la exigencia social de que el arte imite, sea a la forma ideal, sea a la realidad natural.

Estos aspectos del pensamiento platónico y de sus interpretaciones posteriores son los que más interesan para nuestro asunto, porque son los más influyentes sobre la arquitectura y el urbanismo renacentistas.

El platonismo, pese a la perduración de la Academia, se fue extinguiendo antes de su clausura definitiva del año 529 d.C., y no por el agotamiento de su fecundidad filosófica sino más bien por las persecuciones sistemáticas. Valga como ejemplo el caso de Hipatia de Alejandría.

Hipatia nació en Alejandría, probablemente en el año 370 d.C., hija de un célebre matemático y astrónomo que, al contrario de lo habitual en su tiempo tratándose de una mujer, la formó como científica. Según sus biógrafos, Hipatia recibió una educación sobresaliente y se consagró no sólo a las ciencias sino también a la filosofía y a la enseñanza, alcanzando un nivel de excepción y adquiriendo gran prestigio e influencia. Su pensamiento fue plenamente platónico. Conoció Atenas y Roma y convirtió a su casa de Alejandría en un centro de estudios frecuentado por estudiantes de todas partes del mundo conocido. Si bien el platonismo

alejaba los intereses del mundo físico, Hipatia se interesó incluso por la mecánica y la técnica. Pero su paganismo clásico no tardó en entrar en conflicto con las presiones para que se convirtiera al cristianismo y el nuevo fanatismo religioso la persiguió, la acusó de brujería y alentó su asesinato, de una crueldad espantosa, perpetrado en el año 415 d.C. Se ha dicho que con la muerte de Hipatia, terminó también la enseñanza del pensamiento de Platón no sólo en Alejandría sino en el resto del Imperio, con la sola perduración de Bizancio.

Un siglo antes, tuvo importancia lo que algunos historiadores del siglo XX denominan "neoplatonismo medieval". En efecto, alrededor del siglo III d.C., hubo un grupo de pensadores que establecieron una síntesis del platonismo y es a ésta elaboración filosófica que suele denominársela como "neoplatonismo". Su influjo inmediato se proyectó principalmente sobre lo que la Iglesia de Roma podía considerar un "cristianismo apóstata" y que centraba sus afanes en la búsqueda de una confluencia entre la filosofía griega antigua - pagana- y aquello que el cristianismo romano consideraba una verdad revelada en la Biblia. Entre estos pensadores, se destaca Plotino (205 a 270 d.C.), quien procuró la integración del platonismo y de la teología cristiana (7).

Relegado el platonismo por el empuje del cristianismo, el pensamiento de Aristóteles, más afín a las ideas cristianas, desplazó en la Edad Media a Platón, para luego quedar también sólo en manos de pocos eruditos hasta la entrada en escena de Santo Tomás de Aquino.

Sin embargo, en la Florencia de los Medicis, en el Quattrocento toscano, Platón reaparecería en escena con renovado vigor. Cosme de Medicis (1389-1464) fue el primero de los gobernantes florentinos que impulsaron ese renacimiento platónico. Heredero y constructor de una inmensa fortuna, político sobresaliente, humanista aficionado, mecenas, encargó a Marsilio Ficino la traducción de escritos de Platón. Ficino fue el "rector" de la Academia Platónica de Florencia y sus Cartas, reunidas en cinco tomos, incluyen múltiples referencias a Platón, a Pitágoras y a los pitagóricos (8).

Lorenzo de Medicis -El Magnífico- (1449-1492), nieto de Cosme, continuó en su línea, fundando en 1439 la Academia Platónica e instalándola en sus jardines de Carregi, en las afueras de Florencia y sosteniendo como mecenas a Giovanni Pico della Mirandola. Estimulada de este modo, la Florencia renacentista fue la capital del neoplatonismo y esa filosofía fue el sustento esencial del Renacimiento.

En su Discurso sobre la Dignidad del Hombre (9), escribe Pico della Mirandola: *"En el Epinomis, Platón dice que la ciencia de numerar es brillante y altamente divina entre las artes liberales y las ciencias del contemplar. Y cuando se pregunta por qué el hombre es el más sapiente de los animales, se responde: porque sabe numerar. (...) [pero, sin embargo] no debemos confundir esta aritmética divina con la aritmética de los mercaderes"*. A continuación, Pico della Mirandola se empeña en señalar coincidencias entre el pensamiento platónico y el aristotélico, lo mismo que viene haciéndolo desde el principio de su Discurso con múltiples vertientes filosóficas y religiosas: *"Y será Platón quien, si lo interrogamos en el Alcibíades, nos diga en qué consiste la magia de ellos: la magia de Zoroastro era la ciencia de las cosas divinas (...)"* (10). Y será Pico della Mirandola quien, en realidad, buscará esas anheladas coincidencias, no como un principio de eclecticismo o de sincretismo sino como un recurso implícito para legitimar su credo neopitagórico y neoplatónico desacreditando la oposición neoaristotélica que rechazaba a Platón en nombre del Cristianismo.

Así, de este modo, y con este vigoroso sustento filosófico, toda la cultura del Renacimiento - nombre inventado por Jules Michelet en 1858 y difundido por Jacob Burckhardt en 1860, como hemos señalado más arriba- estuvo impregnada del sentido de la abstracción neoplatónica, y este influjo resulta especialmente visible en la arquitectura y el urbanismo del siglo XV

florentino y del siglo XVI europeo, cuya trascendencia ideológica llega hasta comienzos del siglo XX y tal vez incluso más acá.

Es curioso, no obstante, que la herencia filosófica de la Academia de Platón haya sido tan intensa en materia de pensamiento abstracto y tan escasa en cuanto al ejemplo de vida del propio Platón. Sus biógrafos coinciden habitualmente en señalar la importancia que tuvo en su trayectoria el hecho de que Platón provenía de una familia noble y aristocrática, a diferencia de su maestro Sócrates, de origen pobre. Alejado del Ágora, que era el escenario de Sócrates, Platón se encerró en la Academia. Pero su escuela tuvo una mudanza que revela una faceta más atractiva y más sensible, más humana y feliz. La primera sede, el jardín de Academo, era en realidad un gimnasio. Pero posteriormente Platón la trasladó a un terreno *"que adquirió al noroeste de Atenas, a orillas del Cefiso, en medio de plátanos y olivos plantados por Cimón, el famoso general ateniense de quien dice Plutarco que"* a la Academia, que antes carecía de agua y era un lugar enteramente seco, le dio riego, convirtiéndolo en un bosque, y la adornó con corredores espaciosos, y con paseos en que se gozaba de sombra". (11). Cabe preguntarse porqué la filosofía platónica tuvo tan poco interés por la naturaleza física cuando el filósofo la eligió como ambiente para su Academia.

Lo cierto es que no fue el aprecio por la naturaleza física, real, sino por la abstracción idealista, la herencia de Platón que influyó a la arquitectura y el urbanismo renacentistas. Los diseñadores del Quattrocento florentino prestaron consecuentemente escasa atención hacia la ciudad "real" y se empeñaron esforzadamente en la imaginación de la ciudad "ideal".

Tal es el caso de Filippo Brunelleschi, de León Bautista Alberti y de Leonardo Da Vinci, por sólo citar tres ejemplos. Brunelleschi fue principalmente un arquitecto operativo, cuya teoría es explícita pero a través de sus obras arquitectónicas y sus documentos gráficos, y no a través de escritos de formato literario. Valga como ejemplo el caso del Hospital de los Inocentes de la ciudad de Florencia (1419), considerada habitualmente por la historiografía como la primera obra arquitectónica verdaderamente renacentista. Más allá de la resolución funcional, espacial, formal y tecnológica, la obra tiene una fachada urbana en forma de pórtico o galería aporricada que constituye una suerte de manifiesto del ideario brunelleschiano con respecto al espacio público. Podemos considerar a esa galería como una propuesta urbana más que como una propuesta arquitectónica. Tal potencia tiene el diseño de Brunelleschi que su misma concepción fue aplicada por arquitectos posteriores para completar todo el borde del espacio urbano al que mira el Hospital: la Piazza dell'Annunziata. El resultado de esta "sistematización" de la plaza, constituye una especie de "microcosmos", un oasis, un lugar ideal geométricamente ordenado en medio de la ciudad caótica.

Por el contrario, Leone Battista Alberti, más que arquitecto operativo fue un tratadista. Y es en sus formulaciones teóricas en donde queda mejor registrado su pensamiento que, a pesar de un empeño en tener en cuenta aspectos funcionales de la arquitectura, se centra en una serie de cuestiones que son de carácter abstracto y tienden a establecer principios y leyes autónomas y universales para la labor proyectual. Por ejemplo, la teoría de que el edificio monumental debe ser emplazado con un espacio abierto por delante y que ambos deben estar axialmente dispuestos y recíprocamente proporcionados, es una clara muestra de que Alberti y sus seguidores creían que la arquitectura debía estructurarse a partir del sentido de la belleza y que era posible objetivar y universalizar la belleza por medio de leyes generales.

El caso de Leonardo Da Vinci es importante no sólo por tratarse de un hombre excepcional sino porque su influjo ha sido también excepcional. Formado en arquitectura bajo la tutela de Brunelleschi, desarrolló un pensamiento propio que fue, a la vez, uno de los principales del Renacimiento. Curiosa personalidad, cuyo inmenso prestigio no parece compadecerse con su propia humildad y con su denodado esfuerzo en pos de una perfección que, más que convertirlo en un creador de cantidades de productos, lo convirtió en un prolífico ensayista

de obras que para su autoexigencia eran siempre inacabadas. Y es por eso mismo que su labor, en vez de legar formas capaces de estereotiparse, dejó una verdadera "obra abierta" capaz de inspirar con sus bocetos a varios siglos de creatividad posterior.

Esto mismo sucede con la ciudad ideal dentro del pensamiento de Leonardo. Fundamentalmente dos dibujos nos permiten develar sus ideas urbanas: un plano de relevamiento muy preciso de la ciudad medieval de Imola (1502) nos demuestra su conocimiento de la realidad; por el contrario un rarísimo boceto de alrededor de 1485, elaborado tras la epidemia de peste de Milán, de 1484-85, no sólo nos expresa un pensamiento urbano revolucionario por lo innovador (una ciudad ideal con arquitectura renacentista, calles en diferentes niveles, espacio urbanos abiertos muy generosos y sistemas sanitarios) sino que nos lo exhibe a Leonardo casi como un reformador social a través del diseño urbano.

De este modo, Leonardo traza ideas que sólo serán retomadas en el siglo XIX, al calor del higienismo, lo que permite suponer que el buen sentido, la gran imaginación y el altruísmo de Leonardo eran superiores a su teoría explícita que se mantiene dentro de la abstracción teórica.

Aldo Mieli, por ejemplo, en su libro "Leonardo da Vinci, sabio" (12), justifica su inclusión dentro del "Panorama General de Historia de la Ciencia": *"Extraño caso el suyo; mientras sus producciones artísticas fueron apreciadas desde la época de su creación, y los príncipes contemporáneos aprovecharon sus conocimientos de ingeniería, su producción científica y los progresos que, gracias a él, realizó la ciencia, quedaron casi ignorados"*. Lejos de lo que propiciaba Platón, *"Leonardo no es en modo alguno matemático"* -afirma Mieli; peor aún: sostenía que *"La meccanica è il paradiso delle scienze matematiche"*, lo que permitiría suponer que en su concepción la ciencia pura logra su esplendor en la ciencia aplicada y tal vez en la técnica. Si esto es así, entonces estaríamos frente a un creador y pensador libre de neoplatonismo.

En esa línea, podríamos anotar también su interés por la anatomía del ojo, por la fisiología de la visión estereoscópica y por lo que hoy llamaríamos "la mirada", es decir la intencionada selección de una forma de mirar al mundo, y que, tanto para Leonardo como para Brunelleschi, Alberti y los demás renacentistas como Domenico Ghirlandaio, se resume en la perspectiva con foco único y central.

Sin embargo, Leonardo, que siempre deja pistas de pensamientos más avanzados, fue, con sus dibujos, el gran colaborador de Luca Pacioli en su libro "Divina proporzioni", y, en realidad, mantuvo a lo largo de toda su vida una coherente actitud neoplatónica que hoy podríamos suponer que le impidió avanzar más allá de las limitaciones de esa filosofía. El mismo Aldo Mieli cae, de algún modo en la trampa de ver al urbanista como un artista más que como un científico social que se expresa a través del dibujo proyectual.

El libro de Mieli fue publicado por vez primera en 1950. Seis años después, Karl Jaspers publicaba "Leonardo como filósofo" (13), cuyo título se contrapone a la negación rotunda de Mieli de que Leonardo *"pueda considerarse un filósofo"*. Lo que interesa a Jaspers es presentar en Leonardo "su modo de conocer, el contenido de su conocer y por fin el ejercicio de la pintura como forma vital de ese conocer". A partir de allí se infiere que, si bien Leonardo no estructuró por medio del lenguaje escrito un sistema filosófico, abordó filosóficamente sus temas de estudio y desarrolló métodos sistemáticos. Jaspers los registra en la pintura, pero bien podemos extender el análisis a otros campos de su reflexión, como por ejemplo el de los hechos urbanos.

Jaspers nos dice que Leonardo "*analiza con diseños*" y que para él sólo "*existe*" lo visible, lo tangible. Por lo tanto, nuevamente aquí estaríamos frente a un creador y pensador alejado del platonismo. Sin embargo, las cosas no son tan sencillas y directas: Para Leonardo -según Jaspers, la pintura hace visible lo invisible y si bien sólo lo visible es reproducible, el pintor no copia sino que objetiva. Esto equivale a decir que la realidad sólo se hace real por medio de una interpretación objetiva, lo que equivale a platonismo aún sin citar a Platón. No interesa la realidad concreta, material, específica, sino la realidad genérica, ontológica, hecha visible por medio de la representación.

Dicho en otras palabras, la ciudad se hace visible a través del dibujo que traduce en signos visibles su carácter ideal, utópico. Ciudad no es el hecho físico visitable sino la idea consumada intelectualmente y traducida en formas gráficas.

Brunelleschi, Alberti y Leonardo son tres figuras singulares dentro del Renacimiento y si bien cada uno de ellos tiene características excepcionales, comparten entre ellos y con un conjunto de otros pensadores y diseñadores un conjunto de ideas suficientemente importantes como para englobarlos dentro de un movimiento de ideas que vio a la ciudad como una abstracción y no como un hecho real. Más aún, en los casos en que proyectistas renacentistas abordaron el rediseño de un fragmento urbano (como en el caso de la Plaza de Vigevano), tuvieron grandes dificultades para integrar su microcosmos ordenado con el resto caótico de la ciudad.

Por todas estas causas, las ideas renacentistas acerca de la ciudad rara vez se tradujeron en obras concretas y pueden mejor verificarse en una cantidad de proyectos utópicos, normalmente consistentes en plantas de ciudades imaginarias casi siempre de forma geométrica circular o poligonal tendiente al círculo. Estas "Ciudades ideales" muestran con mucha claridad hasta qué punto el influjo del neoplatonismo atrajo más a los renacentistas que el abordaje de soluciones a las cuestiones urbanas reales.

Es más. El propio Plotino ya había transitado por esos senderos cuando propuso al emperador Galieno la fundación de una ciudad llamada "Platonópolis", que debía estar organizada según las ideas de la República de Platón.

El Neoplatonismo fue, en gran medida, la escuela de pensamiento en la cual se formó también Bramante (1444-1514), nacido en Urbino, en contacto con Piero della Francesca, tal vez con Francesco di Giorgio Martini y con Mantegna, y con los escritos de Alberti y el influjo de Leonardo. ¿Cuánto de neoplatónico no hay en los proyectos de Bramante para San Pedro y para el templete de San Pedro en Montorio? ¿Y cuánto de este neoplatonismo no llegó también a Serlio y fue tema de su estudio, de su reflexión y de su discusión?

Basta ver la lámina del Tratado de Serlio que muestra la vista del Tempietto, para comprobar que la mirada sigue siendo neoplatónica. Incluso en la lámina equivalente del Tratado de Palladio, la concepción neoplatónica bramantesca prevalece sobre la mirada ya no-neoplatónica de Palladio. Y es justamente en este punto en donde puede señalarse con precisión un alejamiento de Serlio (y por supuesto de Palladio) con respecto al neoplatonismo de Brunelleschi, Alberti, Leonardo o Bramante: en la conexión con la realidad.

Si algo caracteriza al neoplatonismo es la abstracción geométrica, que independiza al objeto de todo compromiso con su circunstancia espacial y temporal. Pero esta desconexión empieza a desaparecer con el debilitamiento del neoplatonismo y la aparición de nuevas ideas en la época manierista.

Especialmente en torno a 1543, con las nuevas ideas de Copérnico y su investigación de la realidad. Basándose en las teorías de Ptolomeo y en varias investigaciones de comienzos del

siglo XVI, Copérnico estableció una teoría fundamentada acerca del Universo que publicó en su libro "De revolutionibus orbium coelestium", editado en Nuremberg. En el libro, Copérnico desarrollaba la concepción heliocéntrica del Universo, lo que de por sí era un planteo revolucionario, pero existían también otros aspectos innovadores en su planteo. El hecho de que sus argumentos se expresasen en forma matemática, indujo a algunos estudiosos a suponer que su teoría era simplemente una hipótesis de cálculo no necesariamente verdadera, un juego de ingenio. Sin embargo, Copérnico consideraba lo contrario: que su teoría describía matemáticamente la situación real, y que permitía predecir el comportamiento de los planetas. Es decir que, si bien Copérnico adhería a la tradición pitagórica, participaba de un nuevo espíritu científico en el cual el conocimiento no era simplemente un placer intelectual sino un camino para la comprensión del Universo real. Esta nueva concepción llevaba a un control de precisión y veracidad en las afirmaciones científicas más allá de su brillo y belleza enunciativa. Por este camino, la ciencia creció en autoridad y en utilidad, produciendo una verdadera revolución intelectual y operativa durante los siglos XVI al XIX.

Con Copérnico desaparece la autoridad de Platón, y la investigación se abre paso frente al dogma. Y ya Serlio no es un dogmático, sino un espíritu menos seguro y más libre, que experimenta e incluye -todavía desordenadamente- novedades que no provienen de un razonamiento inductivo a partir de axiomas, sino de experiencias que, muchas veces sin un fundamento previo, resultan ser útiles y valiosas.

Tal vez por ese motivo, dogmáticos como Tafuri, ven poco atractivo a Serlio, y empiristas como Wittkower y Summerson lo encuentran fecundo e interesante.

DEL TRATADO TEÓRICO AL MANUAL PRÁCTICO.

Señala Manuel Nieto que "en 1550, Serlio se encuentra en Lyon con Jacopo Strada, anticuario influyente y conocedor en materia de obras de arte, consultor de las familias Fugger, del Duque Alberto V de Bavaria y Maximiliano II de Austria" y que "de acuerdo con lo que dice Strada en la introducción del Libro VII, le compró a Serlio manuscritos no publicados del Libro VII y muchos dibujos, que serían de arquitectura militar. Además dice que fue responsable de la publicación de los mismos cuando Serlio murió". Estos datos son fundamentales para recomponer la procedencia heterogénea de lo que hoy englobamos bajo el nombre de Tratado de Serlio. Pero el material completo tiene coherencia para el lector.

¿Quién fue Strada? Arquitecto, pintor, escultor, anticuario, orfebre y coleccionista, Jacopo Strada (1515-1588), discípulo de Giulio Romano (1499?-1546) –discípulo, a su vez, de Rafael-, publicó en 1563 una relación de su colección de monedas bajo el título de *Epitome Thesauri Antiquitatum... ex Museo Jacopi da Estrada*. Todavía la palabra museo era utilizada para nombrar a una colección, y se relacionaba con los conceptos de tesoro y antigüedad. Sin embargo, Strada, que contribuyó a difundir el arte renacentista al norte de los Alpes, pensaba a sus colecciones también como material didáctico útil para la formación de artistas. Strada poseía una importante biblioteca, de unos 3.000 volúmenes, y fue también colaborador de Fernando I de Habsburgo (1503-1564), Emperador de Alemania, y de los Papas Julio III (1487-1555) y Marcelo II (1501-1555) como asesor artístico y comprador de obras de arte. En 1567 Tiziano pintó su retrato, que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En el cuadro, Strada, que se hallaba en Venecia, comprando antigüedades para el conde Alberto V de Baviera, aparece en un lugar de trabajo, entre objetos artísticos y sosteniendo en sus manos una Venus, copia romana de Praxíteles.

No es ilógico, entonces, que Strada haya descubierto el valor de unos originales de Serlio y que haya pensado en su divulgación. Por entonces, ya llegaban a ser impresos con los tipos móviles una cantidad mayor de libros que los primeros incunables. Los escritos de Serlio ya

no son tan generalistas y teóricos como los de Leonardo o de Luca Pacioli, aunque tampoco son textos exclusivamente técnicos como los que empezaron a publicarse posteriormente.

Sigamos pues, la historia de lo sucedido con los libros y la divulgación del saber, para ubicar a Serlio en ese contexto. Si bien la mayor parte de los libros que siguieron a la introducción de la imprenta por Gutenberg fueron "tratados" sobre especialidades de base teórica, los libros técnicos empezaron a mediados del siglo XVI un camino cuya culminación será "La Enciclopedia". Al mismo tiempo, la decadencia gradual de los gremios cerrados llevará a su eliminación durante la Revolución Francesa.

Según narra Stephen F. Mason, "durante el siglo dieciséis comenzó a resquebrajarse la barrera existente entre la tradición artesanal y la culta, que hasta ese momento había separado las artes mecánicas de las liberales. El secreto gremial se desvaneció al registrar los artesanos el saber de su tradición y asimilar parte del conocimiento culto, a la par que algunos estudiosos comenzaron a interesarse por la experiencia y los métodos de los artesanos. Un producto notable de este movimiento fue una obra sobre "Pirotecnia", publicada en 1540 por un metalúrgico italiano, Biringuccio, que llegó a ser el director de la fundición y arsenal del Papa. Su obra describe la fundición de metales, la fabricación de cañones y campanas, la acuñación de moneda y la fabricación de la pólvora".

Más aún: en 1556, el científico alemán Georg Bauer (latinizado Georgius Agricola) considerado como "el padre de la mineralogía", publicó el libro "De re metallica" (Sobre la naturaleza de los metales), en el cual cataloga el estado del arte de la minería y de la refinación de metales en su tiempo, libro cuya autoridad será respetada durante 250 años.

Y en 1605 el filósofo inglés Francis Bacon, fundador de la corriente filosófica "empirista", publicó "El avance del saber", que formaría la primera parte de su obra monumental titulada "La gran instauración del saber", que quedó inconclusa. La segunda parte, publicada en 1620, llevó por título "El nuevo instrumento" ("Novum Organum"), consistente en un análisis del "método científico". La tercera parte iba a ser una enciclopedia del saber artesanal y de hechos experimentales, y a ésta iban a seguir otras tres partes racionalmente ordenadas. Al valorizar en mucho la experimentación práctica como fuente de conocimiento previo a su interpretación racional, Bacon estaba estableciendo las bases de un nuevo método de investigación científica que, en vez de despreciar la experiencia artesanal, la consideraba como el primer paso necesario para la ciencia. El Empirismo inaugurado por Bacon, enfrentado al disidente racionalismo cartesiano francés, está en la base del avance científico británico de los siglos XVII al XIX, que incluye a intelectuales como Newton y Darwin.

En 1658 Jan Amós Comenius, habitualmente llamado "el Padre de la Pedagogía", publicó su "Orbis Pictus", obra precursora de nuestros actuales diccionarios y manuales ilustrados. Peter Drucker, en su libro "Las nuevas realidades", lo considera el inventor del "libro de Texto".

Con Comenio ya tenemos, con toda claridad, presente el móvil de la utilidad del libro para el lector. Una idea que se afianza para todo el saber, alrededor de 1743 con la fundación de la American Philosophical Society. En ese año, en América y con el impulso fundacional de Benjamin Franklin, nace la más antigua e importante institución científico-cultural de los Estados Unidos, con sede en Filadelfia. En 1769 la entidad, bajo la presidencia de Franklin adoptó su organización definitiva y su lema claramente indicativo de la misión que asumía: "creada en Filadelfia con el objeto de promover el conocimiento útil", es decir, todo aquel conocimiento que no fuera solamente básico sino aplicable en forma concreta.

Y en 1747, con el mismo impulso iluminista el librero francés Le Breton encargó al filósofo Denis Diderot y al matemático y filósofo Jean le Rond d'Alembert un libro descriptivo de las ciencias y de las artes, que es conocido en la historia de la cultura universal como "La

Enciclopedia" y que se convirtió, por lógica, en uno de los símbolos más notables de la época y del pensamiento de la Ilustración.

Dentro de esta historia notable, el Tratado de Serlio ocupa un lugar, especialmente como documento cultural del momento de transición entre el Incunable y el Tratado para la divulgación.

Escribe Catherine Wilkinson (14) que "las ambiciosas publicaciones del arquitecto boloñés Sebastián Serlio fueron las primeras en presentar la teoría arquitectónica como un manual profesional. Y agrega: "Serlio reducía la herencia de una teoría humanista a una presentación sistemática de la perspectiva, los órdenes clásicos y los edificios de la antigüedad, con los que incluía además algunos edificios modernos".

"En sus planos, alzados y secciones comprensibles, los arquitectos podían estudiar las reconstrucciones clásicas con más facilidad que en cualquier edición de Vitruvio, de modo que las colecciones de diseños de Barbaro y Serlio suponían un manual del estilo moderno", continúa Wilkinson.

Y agrega un dato, para nosotros fundamental: "El éxito sin precedentes y la enorme influencia de las publicaciones de Serlio se debían al hecho de que eran, en gran medida, una versión impresa del libro de esbozos en el que el arquitecto guardaba su propio material de referencia: dibujos de edificios antiguos y contemporáneos y sus propios proyectos". Algo que, sin dudas, los arquitectos seguimos haciendo, aunque hoy tenga la forma de nuestras colecciones de revistas, nuestras carpetas de papeles, nuestras bibliotecas y nuestros archivos en la computadora o en la muy reciente "nube" virtual.

SENTIDO SOCIAL DE LA DIVULGACIÓN CULTURAL

Ni los Incunables, ni los post-incunables como el Tratado de Serlio, ni aún la Enciclopedia, tenían las pretensiones de lo que hoy identificamos como un "sentido social" en la divulgación cultural. En primer lugar, ni la idea filosófica existía aun, pero, en lugar no menos importante hay que ubicar el hecho de que, hasta mediados del siglo XIX, el porcentaje de población analfabeta incluso en los países más cultos, era altísimo. Sólo los programas románticos de Educación Popular, como los de Horace Mann en Boston y el de nuestro Domingo F. Sarmiento, dieron posibilidad de acceso a la lectura a la mayoría de la población.

Ese impulso romántico se nota con toda claridad en Sarmiento, no sólo por su teoría y su acción en materia de fundación y organización de escuelas, sino también, por ejemplo, en materia de divulgación científica y técnica. Por ejemplo, en 1854 Sarmiento publicó, en Chile y con el sello de la "Imprenta de Julio Belin i C^a", una versión del original francés realizada por él mismo, del libro "*Exposición e Historia de los descubrimientos modernos*" de Guillermo Luis Figuier (1819-1894), doctor en medicina y en física, profesor en las Universidades de Toulouse y de París y destacado escritor divulgador de la ciencia.

Un año antes, la misma imprenta Belin, propiedad del yerno de Sarmiento, publicó otro libro de divulgación, esta vez, un "Curso de Arquitectura", escrito por el arquitecto Claude François Brunet de Baines, un profesional francés formado en el romanticismo de la época de la Restauración, que en 1844 había sido contratado por el gobierno chileno y que desarrolló una importante obra constructiva y educativa en Chile (15).

Ya estamos hablando de hechos sucedidos en América

EL NUEVO TEATRO DE LAS IDEAS EUROPEAS.

América fue, a partir de 1492, mucho más que un continente conquistado por europeos. Fue un nuevo teatro para la representación y aplicación de las ideas europeas y fue una imaginación europea -italiana, florentina, más que de Colón de Américo Vespucio y de los canónigos de Saint Dié-. Una idea neoplatónica.

Sin embargo, en el siglo XVI, América fue también el teatro de expansión de una Europa en crisis espiritual, de una Europa manierista y de una epopeya constructiva como no existía un precedente europeo.

A partir de 1492 las historias de América y de Europa quedaron enlazadas, y si bien hay un decisivo influjo europeo en América, no es menos importante el influjo recíproco, que Germán Arciniegas gustaba hacer evidente hablando de la "Europa Precolombina".

Valga como ejemplo, el caso de los Fugger, riquísimos banqueros alemanes de Augsburgo, financistas de los Austrias y del Papado. Maximiliano de Habsburgo, Emperador Romano Germánico se acercaba al final de su vida. El cargo era "electivo", votado entre siete príncipes, Maximiliano deseaba favorecer a su nieto, Carlos I de España, en contra del primo de Carlos, Francisco I de Francia.

En 1519 Jakob Fugger (1459-1525) aportó más de 500.000 florines para favorecer la elección de Carlos I como Emperador. "Por quinientos catorce mil florines -escribe André Maurois (16)- Maximiliano compró cinco votos para su nieto -la mayoría-, y exigió una comisión de cincuenta mil florines. El capitalismo germanoflamenco triunfó y fue elegido Carlos V". Luis Alberto Sánchez (17), transcribe un párrafo de una carta de Fugger a Carlos, fechada en 1523: "Es sabido y evidente que Vuestra Majestad no habría podido obtener la corona romana sin mí". Jakob Fugger controlaba la producción europea de plomo, plata y cobre, y poseía el monopolio del mercurio. Su sobrino, Anton Fugger (1493-1560) obtuvo, como recompensa, concesiones monopólicas en México, Venezuela, Chile y Perú, e incluso tuvo relación comercial con Buenos Aires.

La elección de Carlos V fue el inicio de una serie de conflictos europeos, entre los cuales se destacan el saqueo de Roma en 1527 y la prisión del Papa Clemente VII -Giulio di Giuliano de Medici-, después de lo cual, Carlos y el Papa lograron una razonable reconciliación. Finalmente, Clemente coronó también a Carlos, y lo hizo en 1530, en una ceremonia realizada en Bolonia. Ni Peruzzi ni Serlio estaban ya allí.

Salvador de Madariaga no condena a Carlos ni a Francisco, sino que los ubica en medio de un conflicto general: "la diferencia entre ambos monarcas no era, pues, mera querrela personal; procedía de un desfase histórico: Francisco I vivía en el hoy para el mañana; Carlos V en el ayer para el pasado mañana. Francisco I estaba creando a Francia; Carlos soñaba en el imperio medieval y vislumbraba ya los Estados Unidos de Europa" (18).

La imbricación entre la historia maquiavélica de la Europa del Siglo XVI y la conquista y la organización colonial de América fue completa. A América llegaron el Evangelio y también la Inquisición. Las mejores ideas y también las peores prácticas. América y Europa quedaron unidas en un destino común, y, si en América el mestizaje se produjo inmediatamente, también para los europeos informados la aparición de América cambió el horizonte mental.

La ciencia, la técnica, el arte y la arquitectura europeas se instalaron en América, pero se hicieron americanas. Arciniegas ha historiado la contrapartida: la presencia de América en Europa, el revés de la historia.

SERLIO EN AMÉRICA. LA CUESTIÓN CUANTITATIVA.

Juan Dineur ha estudiado a Serlio y su influencia en la arquitectura en España a través de Villalpando. Pero el mundo hispánico, por entonces, era un territorio inmenso, "el Imperio en donde no se ponía el sol", porque incluía a América. En realidad, en el Imperio de los Reyes de España, las ideas circulaban con lentitud no sólo por la dificultad de comunicación en función de la distancia y los medios, sino también por los prejuicios absolutistas en contra de la libre difusión de las ideas.

Pedro Henríquez Ureña, Luis Alberto Sánchez y Germán Arciniegas, entre muchos historiadores, han analizado la situación de las ideas y de su proyección sobre el pensamiento y la cultura en la América post-colombina. José Ingenieros fue severo hacia la mentalidad de los Conquistadores y la Escolástica española: "El escolasticismo, cuyo ocaso coincidió en Europa con la Reforma, se rehizo en España, como una Antirreforma, y tomó el carácter de teología católica, de base tomista, culminando en el ilustre jesuita Francisco Suárez. Al principio esa corriente fue compensada por el genial valenciano Luis Vives y por algunos erasmistas, reformistas e independientes; pero estos fueron vencidos. La España ortodoxa cerró sus puertas al renacimiento científico y filosófico, sobradamente satisfecha con el amanecer de su magnífico siglo de oro literario" (19).

Alejandro Korn, por su parte, afirma que "el descubrimiento de América obedeció a las tendencias impulsivas de la época del Renacimiento y, a la vez, fue un factor eficiente de su desarrollo ulterior", y, hablando de España, señala su limitada participación en ese gran movimiento de ideas, mencionando al Cardenal Cisneros, a Vives a Miguel Servet y a otros ilustres renacentistas. "Pero aquel espíritu de abierta rebeldía, de emancipación de las autoridades tradicionales, de libre examen, que con la afirmación casi pagana de la vida, distingue a los hombres del Renacimiento, no prosperó en España. Si sus navegantes y exploradores contribuyeron, y no en pequeña escala, a satisfacer la *cupíditas rerum novarum*, tan intensa de la época, en el dominio de las ideas el pueblo español se reveló poco inclinado a las novedades". Agrega Korn: "El Renacimiento no llegó a perturbar el alma nacional, de suerte que en la hora de la reacción inevitable, cuando los poderes desalojados tendieron nuevamente a recuperar sus antiguas posiciones, España pudo ofrecer a la Contrarreforma la reserva de sus fuerzas intactas" (20).

¿Qué libros circulaban en América en el siglo XVI. Muy pocos, aunque tampoco eran muchos los que circulaban en España. Entre 1810 y 1812 los revolucionarios argentinos trasladaron a Buenos Aires los libros que atesoraba la biblioteca de la Universidad de Córdoba, colección ahora llamada por algunos estudiosos como "Biblioteca Jesuítica". El catálogo incluía obras del siglo XVII, de autores como Ignacio de Loyola, Claudio Aquaviva, San Ambrosio, San Agustín, Francisco Suárez y otros autores religiosos. Incluía también un texto de Aristóteles impreso en 1563, y algunos libros de derecho, medicina, matemáticas, gramática, geografía y algunas otras especialidades. El índice de 1757 incluye varias ediciones de la Biblia, catecismos, códigos, diccionarios, Las siete partidas de Alfonso El Sabio, recopilaciones de Leyes de Indias, algunos textos de historia natural, ningún Vitruvio, ningún Palladio, ningún Alberti, y -significativamente- un ejemplar del libro "Arquitectura" de Sebastianus Serlio.

TRAS LAS HUELLAS DE SERLIO EN LA ARQUITECTURA AMERICANA.

¿Porqué Serlio? Apenas podemos responder a la pregunta estableciendo conjeturas. Pero esas conjeturas no son arbitrarias. En un medio cultural como el hispano-americano del siglo XVI, Serlio no presentaba conflictos ideológicos con respecto al Escolasticismo, no era un texto radicalmente crítico como podía ser uno de Pico della Mirándola o incluso uno de Leon Battista Alberti. Serlio era una mezcla bastante digerible de herencias clásicas y renacentistas combinadas con interpretaciones libres, pero, fundamentalmente era un texto útil de arquitectura sin roces con la teología, la filosofía o el derecho canónico. Cuanto había en el

libro de incitación libre, era menor y menos provocativo que cuanto servían los dibujos en forma práctica. Y esa practicidad no sólo hizo del libro de Serlio una herramienta útil, sino también un manual no conflictivo.

Ramón Gutiérrez (21) señala "ya desde fines del siglo XVI la intensa circulación de los tratadistas como Vitrubio, Alberti, Serlio y Vignola, además de Sagredo". Es más: "En las bibliotecas de los jesuitas en los pueblos de misiones había raras ediciones de Vitrubio, Palladio, Serlio, Vignola, Vredeman de Vries, Samuel Marolois o Diego López de Arena, pero hasta la segunda mitad del siglo XVIII sus obras se realizaban con las estructuras portantes de madera en un tácito reconocimiento a lo que el propio medio brindaba" (22). Sin embargo, desde el comienzo de la ocupación territorial de América, hubo arquitectura en piedra que también seguía diseños de origen europeo, como el primer edificio pétreo, el Hospital de San Nicolás de Bari en Santo Domingo (c. 1508-1552), que Mario J. Buschiazzo describió en detalle, aunque sin aclarar que, si tipológicamente era un típico hospital renacentista, ello respondía a la concepción médica de su tiempo, que en menos de un siglo, nació en Italia y se trasplantó a América (23).

"Para armar los templos, arquitectónicamente -escribe Germán Arciniegas (24)- en un principio pudo el esqueleto ser o no ser gótico o románico. En las viejas construcciones de la ciudad de Santo Domingo estos dos órdenes forman la nervadura de las iglesias, y en México, en los conventos y templos de los agustinos, en Yecapixtla, Actopan y Atotonilco, ocurre lo propio. En Quito no se señala como rastro del gótico sino la planta y el abovedado del coro de la iglesia de San Agustín. Allí, dice José Gabriel Navarro (n. 1881), "el tipo herreriano se impone de manera tan rotunda, que su primer templo, que data de 1537, no tiene la menor reminiscencia del gótico, al cual destierra definitivamente el ambiente de la ciudad". La luz del trópico, como la del Mediterráneo, toleraba poco las reformas del arte medieval. Cuadraban mejor en el ambiente del Nuevo Mundo los modelos de Italia y las conquistas del Renacimiento".

Anota Gutiérrez que Diego Angulo Iníguez detectó el influjo de Serlio en Coixtahuaca (México) y que también se comprueba en Mérida (Yucatán, México), en Tunja (Colombia), en la escalinata bramantesca de la Iglesia de San Francisco de Quito (Ecuador), en la Capilla del Pocito en Guadalupe (México), en San Agustín (Querétaro, México). El influjo llegó a Bahía (Brasil), y un caso excepcional es el de Actopan, "con su bóveda que contiene en pintura mural un diseño de Serlio" (25).

"En definitiva -escribe Gutiérrez (26)-, el uso de un dibujo para cielorraso plano de madera concebido por Serlio en Italia, hasta su aplicación en una bóveda de gran curvatura y como pintura mural, puede señalarnos la dependencia cultural pero a la vez la libertad operativa que existió en la utilización de los recursos expresivos".

En la Argentina, el máximo profesional que actuó en el período anterior a la Independencia fue Andrea Bianchi. Mario J. Buschiazzo y otros autores han señalado reiteradamente la utilización por Bianchi de modelos del Tratado de Serlio. Sin embargo, Dalmacio Sobrón discute esa idea hasta prácticamente negarla (27).

Indudablemente Sobrón fue un investigador metódico y erudito. No obstante, era un Sacerdote Jesuita y no un Arquitecto. Llegó a profundidades inéditas en su investigación y en gran medida polemizó a través de sus textos con historiadores anteriores y contemporáneos. Entre éstos, no todos admitieron sus argumentaciones. Para nosotros, hay una afirmación clave en Sobrón, de la cual podemos hacer otra lectura. Escribe Sobrón: "De este rápido análisis comparativo de la obra de Bianchi, surge bastante claramente, que la inspiración pedida a Serlio es muy libre". Y aunque minimice la importancia de las láminas de Serlio frente a las ideas del propio Bianchi y su experiencia visual, lo que nos importa es que justamente el

Tratado de Serlio no era un texto dogmático sino sugestivo e inspirador, y, en tal caso, también sirvió a Bianchi como referencia, tal como sirvió a infinidad de contemporáneos.

LA ARQUITECTURA SIN SERLIO.

Cuando en 1941 Sigfried Giedion publicó "Espacio, tiempo y arquitectura", hacía ya bastante tiempo que la arquitectura había prescindido del uso de tratados como el de Serlio. La arquitectura no son los estilos, sostenía Le Corbusier; liberar a la arquitectura del caos ornamental, pedía Gropius. El Pabellón de Barcelona, de Ludwig Mies van der Rohe nada tenía de la tratadística clásica. "La arquitectura es espacio, ancho, profundidad y altura, volumen y circulación. La arquitectura es una concepción de la mente", escribía Le Corbusier (28). "¿Cuál es el pacto infernal que uniría las sociedades modernas a Vignola?, se preguntaba.

El influjo de Serlio se extendió entre la publicación de sus tomos hasta el final del "eclecticismo", aunque ya su consulta había mermado mucho durante el siglo XIX por efecto de la difusión de gran cantidad de carpetas de planos y grabados, de fotografías en libros y de revistas ilustradas. Nuevos manuales de construcción y de estilos arquitectónicos inundaron los ateliers de los arquitectos y, correlativamente a la multiplicación de las imágenes, también entró en declinación la alta teoría basada en las precisiones y la autoridad de los modelos canónicos.

Frente a la gran producción de las casas editoriales, las ediciones de Serlio, Alberti y Palladio no se multiplicaron. Sus libros dejaron de consultarse y dejaron de proveer modelos inspiradores.

SERLIO PARA ERUDITOS Y SERLIO PARA ESTUDIANTES.

Ya durante el siglo XIX, Serlio se convirtió en una obra de consulta sólo para eruditos. Más aún: empezó a repetirse la mención a su nombre por parte de muchos que jamás habían visto siquiera sus tratados, sólo hallables en muy pocas bibliotecas, siempre especializadas.

Ni Giedion, ni Banham, ni la mayor parte de los historiadores de la arquitectura moderna tal vez hayan sentido jamás necesario consultar el Tratado de Serlio para interpretar a la arquitectura que estaban historiando. Y muy probablemente tuvieron razón. Ante el hormigón armado y el acero, el fracaso de Vignola, para Le Corbusier, era inevitable. El de Serlio también. Al menos así parecía entonces, cuando los arquitectos modernos luchaban por independizar al pensamiento proyectual de la insistente reminiscencia de los estilos del pasado.

¿Porqué Serlio, entonces, para estudiantes? Ninguna razón aparecía en el horizonte, más allá de una cuota -casi decorativa- de cultura artística, en el marco de una historia del arte anclada en una educación cada vez más anacrónica.

Hasta alrededor de 1955, los estudiantes de arquitectura de Buenos Aires seguían copiando a mano alzada calcos escultóricos de yeso, seguían reproduciendo como ejercicio de dibujo láminas de Vignola y leían para rendir exámenes de "Historia" el "Apolo" de Salomon Reinach (29), que compilaba las veinticinco lecciones dadas por el autor en la Escuela del Louvre en 1902 y 1903, medio siglo antes. Y a pesar de todo su anacronismo, Reinach ya tampoco mencionaba a Serlio.

LA UTILIDAD PEDAGÓGICA DE SERLIO EN EL SIGLO XXI.

En la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, por aquellos mismos años en torno a 1955, el arquitecto Alberto Dodds enseñaba la Geometría Descriptiva de Gaspar

Monge. A diferencia de la "historia del arte", la abstracción del sistema Monge era el soporte proyectual y comunicacional útil y libre para el pensamiento moderno. No había nacido de un lastre estilístico del pasado sino de una racionalidad operativa.

Los estudiantes franceses de comienzos del siglo XIX pudieron optar entre el tradicionalismo Beaux Arts y la modernidad politécnica. En ambas pedagogías se utilizaban papeles de dibujo de calidad y lápices de madera y grafito como los fabricados por Conté y luego por Faber. Con el tiempo, al tiralíneas se sumaron los grafos y luego las lapiceras (unos y otras graduadas en plumas o puntas de distintos caudales de descarga: 0.1, 0.3,...1.2, etc. Recién alrededor de 1980, con el auge repentino del Posmodernismo, reaparecieron en los estudios de arquitectura las técnicas pictóricas, los crayones y los lápices de colores.

Pero ya estaba en gestación una verdadera revolución gráfica, proyectual, intelectual. Al primitivo ordenador y al programa "D.O.S.", pronto le sucedieron, y a un ritmo vertiginoso, el "Mouse", la "interfaz gráfica", el "Autocad", el "3D Studio", el "Sketch-up", los "Solidworks", es decir el "Software CAD tridimensional paramétrico". ¿Qué vendrá después?

Pero todas estas novedades no son simplemente instrumentales, operativas, funcionales. Son herramientas, que facilitan nuevos modos de trabajo y son también posibilidades, que abren nuevas puertas al pensamiento (30). Para explicarlo con palabras de Karl Popper: cualquier invento refuta una teoría, porque prueba que no era imposible. Si el diseño del Guggenheim Bilbao (1991) fue verificado en simulaciones computadas a posteriori, el edificio de 30 St Mary Axe (Londres, 2000) de Norman Foster & Partners ya fue íntegramente proyectado en medios digitales. En 1991, el programa inicial del CERN, "www", sólo permitía transmitir textos: las imágenes pudieron insertarse al año siguiente. El edificio de Foster fue diseñado al mismo tiempo que Apple desarrollaba el iPod, presentado en 2001. Dos mundos mentales en apenas diez años.

Sin embargo, ni Frank Gehry ni Norman Foster ignoran la historia. Por el contrario: saben mucho de ella y en gran medida por esa formación superior puede realizar proyectos "a la altura de los tiempos", como diría Ortega y Gasset. Tal la importancia de la historia en este siglo XXI que el RIBA (Royal Institute of British Architects, para su "Examination in Architecture for Office-Based" establece un plan de conocimientos requerido y una bibliografía sugerida que incluye libros de historia de la arquitectura como los de Sir Banister Fletcher, Nikolaus Pevsner, Rudolf Wittkower, David Watkin Patrick Nuttgens, al lado de otros relacionados con la técnica o el diseño, como los de Frank D. K. Ching y Geoffrey Baker.

¿Y Serlio? El inhallable Tratado de Serlio es una fuente primaria para eruditos, pero es también un hito en la historia del pensamiento arquitectónico, una herramienta útil para estimular el razonamiento, un objeto valioso para el conocimiento y el entrenamiento. En estos tiempos de inmediatez, la pregunta por la utilidad directa pareciera ser el filtro para dejar pasar lo aceptable y retener lo que no es instrumental.

Pero, en definitiva, no hay nada más instrumental para el arquitecto, y desde sus tiempos de estudiante, que una buena base de cultura. En el momento de actuar, es lo que realmente separa al novato incapaz de resolver desafíos complejos, de aquel otro que, sin haber vivido el pasado, recupera y hace utilitaria la experiencia.

El Tratado de Serlio fue un buen instrumento para el tiempo de los post-incunables, del Manierismo. Su influjo declinó en el siglo XIX y se ha vuelto inhallable. Pero ahora, en esta versión digital, nos vuelve en pleno siglo XXI, para recuperar para nosotros y para los estudiantes del siglo XXI, un caudal nuevamente fecundo y sugestivo para el pensamiento.

En este siglo XXI, que no es sólo el de la nueva "globalización": es también el siglo que hace posible recuperar el pasado y ponerlo a disposición de todos apenas con mover un dedo sobre una pantalla sensible, con la condición de que tengamos preparado nuestro intelecto para unir pasado y presente para la construcción de un futuro mejor.

Notas:

- (1) Sarmiento, Domingo Faustino. Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de Gastos. Edición Crítica Javier Fernández Coordinador. Buenos Aires, Colección Archivos ALLCA XX – Unesco – Fondo de Cultura Económica -, 1993.
- (2) "Bologna è bella. Gli Italiani non ammirano quanto merita la bellezza di Bologna: ardita, fantastica, plastica nella sua atchitettura trecentista e quattrocentista di terra cotta, con la leggiadria delle logge, dei veroni, delle bifore, delle cornici. Che incanto doveva essere tutta rossa e dipinta nel Cinquecento!" Giosuè Carducci.
- (3) Bailey, Gauvin Alexander. Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565-1610. Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- (4) Norberg-Schulz, Christian. El significado en la Arquitectura Occidental. Volumen IV. Buenos Aires, Summa, 1980. Pág. 263).
- (5) Papp, Desiderio. Breve historia de las ciencias. Desde la antigüedad hasta nuestros días. Buenos Aires, Emecé, 1988. Pág. 36.
- (6) Vera, Francisco. Breve historia de la geometría. Buenos Aires, Losada, 1963. Pág. 37.
- (7) Plotino. Sobre la belleza. Barcelona, El barquero, 2007. Pág. 11.
- (8) Garin, Eugenio. Marsilio Ficino y el Platonismo. Tres ensayos de Eugenio Garin. Córdoba, Alción, 1997.
- (9) Pico della Mirandola, Giovanni. Discurso sobre la dignidad del hombre. Buenos Aires, Longseller, 2003. Pág. 87.
- (10) Pico della Mirandola, Giovanni. Op.Cit. Pág. 91.
- (11) Vera, Francisco. Op.Cit. Pág. 39.
- (12) Aldo Mieli, por ejemplo, en su libro "Leonardo da Vinci, sabio" Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2º ed.),
- (13) Jaspers, Karl. Leonardo como filósofo. Buenos Aires, Sur, 1956.
- (14) Wilkinson, Catherine. El nuevo profesionalismo en el Renacimiento. En: Kostoff, Spiro (Coordinador). El arquitecto: historia de una profesión. Madrid, Cátedra, 1984. Pág 148-149.
- (15) Pereira Salas, Eugenio. La arquitectura chilena en el siglo XIX. Santiago de Chile, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, ¿1959?.
- (16) Maurois, André. Historia de Francia. Buenos Aires, Peuser Pág 123.
- (17) Sánchez, Luis Alberto. Breve historia de América. Buenos Aires, Losada. Pág. 160.
- (18) Madariaga, Salvador de. Carlos V. Barcelona, Grijalbo, 1981. Pág. 87.
- (19) Ingenieros, José. La evolución de las ideas Argentinas. Tomo I. Buenos Aires, Elmer, 1957. Pág. 22).
- (20) Korn, Alejandro. El pensamiento argentino. Buenos Aires, Nova, 1961. Pág 28.
- (21) Gutiérrez, Ramón. Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica. Madrid, Cátedra, 1992. Pág 36.
- (22) Gutiérrez, Ramón. Op. Cit. Pág 214.
- (23) Buschiazzo, Mario J. Estudios de arquitectura colonial Hispano Americana. Buenos Aires, Kraft, 1944. Pág. 13.
- (24) Arciniegas, Germán. El continente de siete colores. Historia de la cultura en América Latina. Buenos Aires, Sudamericana, 1970. 2º edición. Pág. 249.
- (25) Gutiérrez, Ramón. Op.Cit. Pág 43, 46, 48, 52, 53, 110, 118, 71)
- (26) Gutiérrez, Ramón. Op.Cit. Pág 33)
- (27) Sobrón, Dalmacio H. Giovanni Andrea Bianchi, un arquitecto italiano en los albores de la arquitectura colonial argentina. Buenos Aires, Universidad Católica de Córdoba - Istituto Italiano de Cultura de Córdoba - Corregidor, 1997. Pág. 299.
- (28) Le Corbusier. Mensaje a los estudiantes de Arquitectura. Buenos Aires, Infinito, 1973. Pág 68.
- (29) Reinach, Salomon. Apolo. Historia General de las Artes Plásticas. México, Pax-México - Librería Carlos Cesarman, 1983.
- (30) Lisnovsky, Martín. Artesanos en la tierra de la libertad. La arquitectura de la primavera digital. Tesina presentada en la Carrera de Especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, marzo de 2012. Inédito.

Bibliografía:

- Arciniegas, Germán. América en Europa. Buenos Aires, Sudamericana, 1975
- Arciniegas, Germán. El continente de siete colores. Historia de la cultura en América Latina. 2ª ed. Buenos Aires, Sudamericana, 1970
- Arciniegas, Germán. Italia : guía para vagabundos. 2ª ed. Buenos Aires : Sudamericana, 1958

- Arciniegas, Germán. El revés de la historia. Buenos Aires, Sudamericana, 1985
- Argan, Giulio Carlo. Renacimiento y Barroco, II : De Miguel Ángel a Tiépolo. Madrid : Akal, 1999
- El arquitecto: historia de una profesión / Kostoff, Spiro (Coor.). Madrid : Cátedra, 1984
- La Biblioteca Jesuítica de la Universidad Nacional de Córdoba / Aspell, Marcela; Page, Carlos A., comp. Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2000
- Bellucci, Alberto G. Breve historia de la arquitectura. Buenos Aires : Claridad, 1989
- Blanco Amores de Pagella, Ángela. Inolvidables ciudades de Italia. Buenos Aires : Asociación Dante Alighieri, 1988
- Bramante. Entre humanismo y manierismo. Exposición histórico-crítica. 21 de mayo-3 de junio. Buenos Aires : Centro Cultural General San Martín, 1973. [Catálogo de la exposición organizada por el Comité Italiano para las Celebraciones Bramantescas]
- Burckhardt, Jacob. La cultura del Renacimiento en Italia. Barcelona : Orbis, 1985
- Burucúa, José Emilio. Historia, arte, cultura : De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2003
- Buschiazzo, Mario J. Estudios de arquitectura colonial Hispano Americana. Buenos Aires : Kraft, 1944
- Castiglione, Baltasar. El Cortesano. Buenos Aires : Espasa Calpe, 1945
- Choisy, Auguste. Histoire de l'Architecture. Paris : Gauthier-Villars Imprimeur-Libraire, 1899
- Chueca Goitia, Fernando. Historia de la arquitectura occidental : V, Renacimiento. Madrid : Dossat, 1984
- Croce, Benedetto. Breviario de Estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice. 7ª ed. Madrid : Espasa-Calpe, 1967
- Drucker, Peter F. Las nuevas realidades. Buenos Aires : Sudamericana, 1989
- Fletcher, Banister. Sir Banister Fletcher's A History of Architecture. 8th ed rev. by J.C.Palmes. London : University of London ; The Athlone Press, 1975
- Garin, Eugenio. Marsilio Ficino y el Platonismo. Tres ensayos de Eugenio Garin. Córdoba : Alción, 1997
- Giedion, Siegfried. Espacio, tiempo y arquitectura. Madrid : Dossat, 1978
- Grant, Michael. Historia de la cultura occidental. Madrid : Guadarrama, 1975
- Gutiérrez, Ramón. Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica. 2ª ed. Madrid : Cátedra, 1992
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y del arte. 12ª ed. Madrid : Guadarrama, 1974
- Henríquez Ureña, Pedro. Historia de la cultura en la América hispánica. México : Fondo de Cultura Económica, 1947
- Ingenieros, José. La evolución de las ideas argentinas. Buenos Aires : Elmer, 1957
- Jaspers, Karl. Leonardo como filósofo. Buenos Aires : Sur, 1956
- Jestaz, Bertrand. Architecture of the Renaissance from Brunelleschi to Palladio. New York : Harry Abrams, 1995
- Korn, Alejandro. El pensamiento argentino. Buenos Aires : Nova, 1961
- Le Corbusier. Mensaje a los estudiantes de Arquitectura. Buenos Aires : Infinito, 1973
- Madariaga, Salvador de. Carlos V / on una Introducción de Gérard Walter y las Memorias de Carlos V. Barcelona : Grijalbo, 1981
- Mason, Stephen F. Historia de las ciencias 2 : la Revolución Científica de los siglos XVI y XVII. Madrid : Alianza, 2000
- Maurois, André. Historia de Francia. 3ª ed. Buenos Aires : Peuser, 1957.
- Mouchet, Enrique. La vitalización de la realidad en la percepción exterior. EN: Anales de la Sociedad de Psicología de Buenos Aires. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1936. Tomo I 1933-1935., p. 141 a 155.
- Norberg-Schulz, Christian. El significado en la Arquitectura Occidental. Volumen IV. Buenos Aires : Summa, 1980
- Panofsky, Erwin. La perspectiva como forma simbólica. Barcelona : Tusquets, 2003
- Papp, Desiderio. Breve historia de las ciencias : desde la antigüedad hasta nuestros días. Buenos Aires : Emecé, 1988
- Pevsner, Nikolaus. Esquema de la arquitectura europea. Buenos Aires : Infinito, 1968
- Plotino. Sobre la belleza. Barcelona : El barquero, 2007

- Sánchez, Luis Alberto. Breve historia de América. 3ª ed. Buenos Aires : Losada, 1978
- Sanjurjo, María Angélica. Bologna, una joya escondida. Buenos Aires : Matera, 1974
- Sarmiento, Domingo Faustino. Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de Gastos / Ed. Crítica Javier Fernández coord. Buenos Aires : Colección Archivos ALLCA XX ; Unesco ; Fondo de Cultura Económica, 1993
- Sobrón, Dalmacio H. Giovanni Andrea Bianchi, un arquitecto italiano en los albores de la arquitectura colonial argentina. Buenos Aires : Universidad Católica de Córdoba ; Istituto Italiano de Cultura de Córdoba ; Corregidor, 1997
- Summerson, John. El lenguaje clásico de la arquitectura : de L.B. Alberti a Le Corbusier. Barcelona : G. Gili, 1978
- Tafuri, Manfredo. Teorías e historia de la arquitectura (Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico). Barcelona : Laia, 1972
- Venturi, Lionello. Historia de la crítica de arte. Barcelona : G. Gili, 1982
- Vera, Francisco. Breve historia de la geometría. 2ª ed. Buenos Aires : Losada, 1963
- Wittkower, Rudolf. Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo. Madrid : Alianza, 2002
- Wölfflin, Enrique [Heinrich]. El problema del estilo en las artes plásticas. La interpretación de la obra de arte. Versiones castellanas del Seminario Libre de Historia de la Arquitectura. Buenos Aires : Fundación Mansilla Moreno, 1938
- Wölfflin, Enrique [Heinrich]. Conceptos fundamentales en la historia del arte. Madrid : Calpe, 1924
- Zevi, Bruno. Saber ver la arquitectura : ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura. Barcelona : Poseidón, 1967