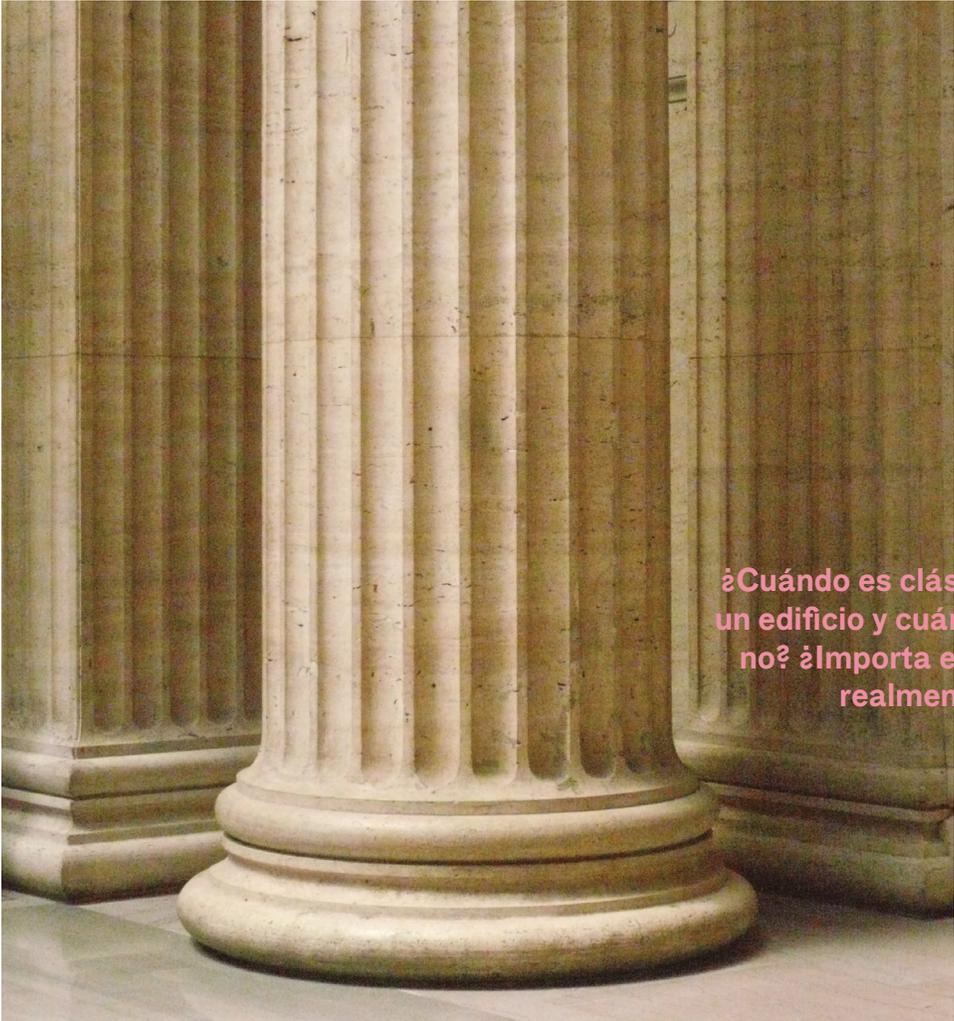


John Summerson

El lenguaje clásico de la arquitectura



¿Cuándo es clásico un edificio y cuándo no? ¿Importa esto realmente?

El lenguaje clásico de la arquitectura

John Summerson

GG®

Título original: *The Classical Language of Architecture*, segunda edición inglesa, publicada por Thames and Hudson, Londres, 1980.

Versión castellana: Justo G. Beramendi y Ramón Álvarez

Edición a cargo de Moisés Puente

Diseño de la colección y de la cubierta: Setanta

En cubierta: Daniel Burnham/Graham, Anderson, Probst & White, Union Station, Chicago, 1913-1925. Fotografía de Moisés Puente

Tercera edición, 2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir responsabilidad alguna en caso de error u omisión.

© John Summerson y British Broadcasting Corporation, 1963; y Thames and Hudson Ltd., Londres

y para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 1974, 1984, 2017

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-2861-2

Depósito legal: B. 22.246-2016

Impresión: agpograf, Impressors, Barcelona

Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España.

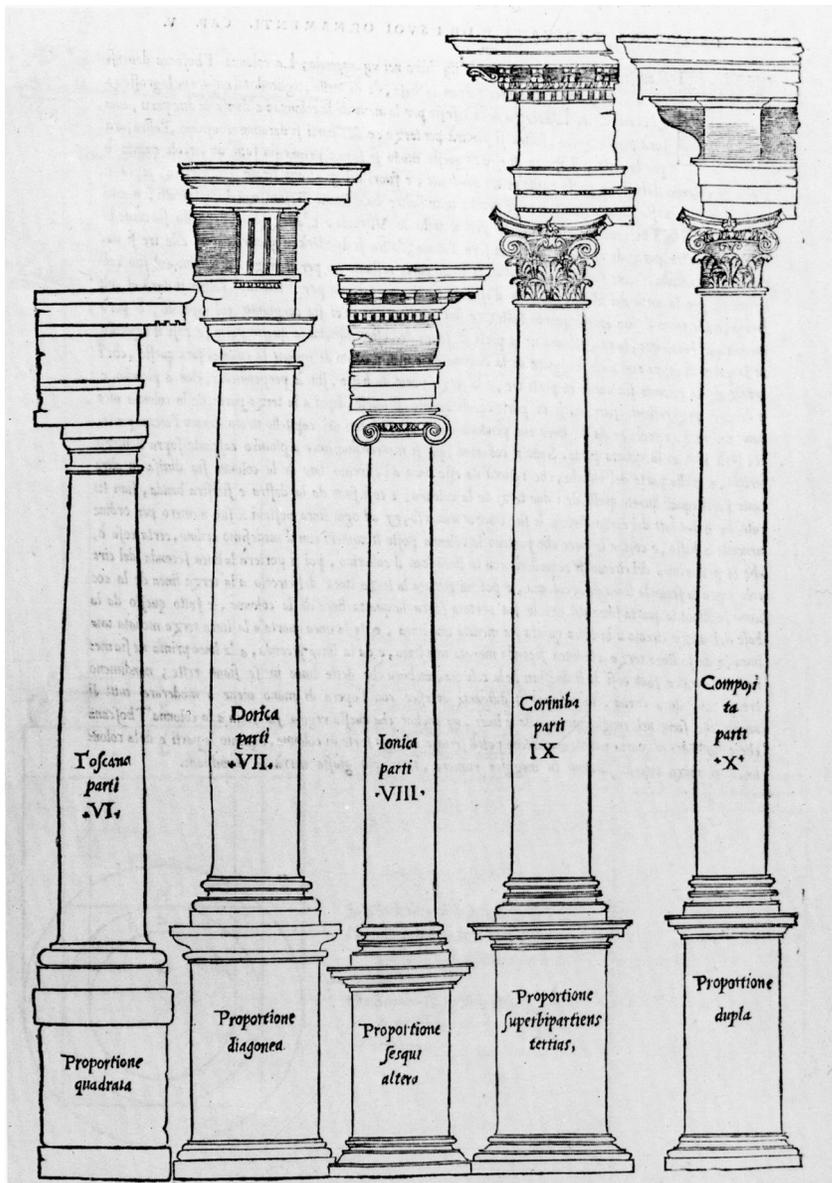
Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México.

Tel. (+52) 55 55 60 60 11

Índice

7	Prólogo
9	Capítulo primero La esencia del clasicismo
23	Capítulo segundo La gramática de la Antigüedad
45	Capítulo tercero La lingüística del siglo XVI
69	Capítulo cuarto La retórica del Barroco
97	Capítulo quinto La luz de la razón, y de la arqueología
115	Capítulo sexto Lo clásico en la modernidad
133	Glosario
147	Bibliografía
154	Origen de las ilustraciones



1

Los órdenes de la arquitectura

1 Con esta talla en madera de 1540, Sebastiano Serlio introdujo su tratado sobre “los cinco modos de construir”. Los órdenes toscano, dórico, jónico y corintio recibieron su nombre de Vitruvio. Leon Battista Alberti dio nombre al orden compuesto. Serlio fue el primero que mostró los cinco órdenes como una serie cerrada en la que no se admitían adiciones.

Este libro tiene su origen en una serie de seis charlas para la BBC emitidas en 1963, y el texto consta de los seis guiones, sin apenas alteraciones. No pido disculpas por ello, pues el placer que sentí al preparar los guiones me parecía inseparable del que espero comunicar con el tema. Hacer que el lenguaje radiofónico se vuelva coloquial supondría una pérdida. No obstante, me he visto obligado a alterarlo un poco. En las charlas radiofónicas y en la primera edición del libro, la historia del lenguaje clásico se fundía de una manera bastante ambigua con la del movimiento moderno. En años recientes, las actitudes hacia este movimiento, su naturaleza, principios y, de hecho, hacia toda la tendencia del desarrollo de la arquitectura ha cambiado profundamente. A partir de estos cambios se ha hecho alguna explicación en los párrafos añadidos en el capítulo final.

Como acompañamiento a la serie original de charlas, la BBC publicó un folleto ilustrado. Aquí se han reproducido todas las ilustraciones que contenía, y se han añadido casi sesenta más para expresar la profundidad, variedad y riqueza del tema.

John Summerson, septiembre de 1979

La esencia del clasicismo

Debo empezar por suponer ciertos conocimientos generales, como, por ejemplo, saber que la catedral de St. Paul es un edificio clásico y que la abadía de Westminster no lo es; que el British Museum es un edificio clásico y que el Natural History Museum de South Kensington no. Que todos los edificios que rodean la londinense Trafalgar Square —la National Gallery, la iglesia de St. Martin-in-the-Fields, la Canada House e incluso (aunque por los pelos) la South Africa House— son clásicos, que todos los edificios de Whitehall son clásicos; pero que los edificios del Parlamento británico no lo son. Son distinciones elementales, y quizá piensen que voy a ocuparme de superficialidades. ¿Cuándo es clásico un edificio y cuándo no? ¿Importa esto realmente? ¿Acaso las cualidades importantes de la arquitectura no son más profundas que semejante nomenclatura estilística y, además, independientes de ella? En efecto, lo son. Sin embargo, no puedo llegar a todas las cosas que quiero decir en este libro sin antes aislar todos aquellos edificios que, a primera vista, son clásicos respecto al resto. Hablaré de la arquitectura como de un lenguaje, y lo único que quiero dar por supuesto en este momento es que ustedes son capaces de reconocer el “latín” de la arquitectura nada más verlo.

El latín de la arquitectura..., esto me lleva a suponer otros conocimientos generales. La arquitectura clásica hunde sus raíces en la Antigüedad, en Grecia y Roma, en la arquitectura de los templos griegos y en la arquitectura religiosa, militar y civil de los romanos. Pero este libro no tratará de la arquitectura griega y romana, ni del desarrollo y evolución del lenguaje clásico de la arquitectura, sino de su naturaleza y su uso como el lenguaje arquitectónico común que, heredado de Roma, se ha utilizado en casi todo el mundo civilizado durante los cinco siglos que separan el Renacimiento de nuestros días.

Bien, a partir de ahora podemos ser más precisos. Echemos una ojeada a la palabra “clásico” tal como se aplica a la arquitectura. Es un error tratar de definir el clasicismo, pues el término tiene todo tipo de significados útiles según sus diferentes contextos. Por ello propongo considerar solo dos acepciones que nos serán muy útiles a lo largo de este libro. La primera es la más obvia. Un edificio clásico es aquel cuyos elementos decorativos proceden directa o indirectamente del vocabulario archi-

tectónico del mundo antiguo, del mundo “clásico”, como a menudo se llama: estos elementos son fácilmente reconocibles; por ejemplo, columnas estándares de cinco tipos aplicadas de modos también estándares, formas estándares de tratar los huecos de puertas y ventanas y remates, así como series estándares de molduras aplicables a todas estas cosas.

Esta es, creo yo, una descripción clara de lo que es la arquitectura clásica, pero a un nivel muy epidérmico; nos permite reconocer el “uniforme” que viste cierta clase de edificios que llamamos clásicos. Sin embargo, nada nos dice de la esencia del clasicismo en la arquitectura. En este punto debemos ir con mucho cuidado, pues las “esencias” son muy escurridizas y, muchas veces, después de investigar un poco, resulta que no existen. Con todo, incrustadas en la historia de la arquitectura clásica, hay una serie de declaraciones sobre lo esencial de la arquitectura, sobre las que se ha estado de acuerdo durante mucho tiempo, hasta el punto de que podemos afirmar que la finalidad de la arquitectura clásica siempre ha sido lograr una armonía demostrable entre las partes. Se consideraba que tal armonía caracterizaba los edificios de la Antigüedad y que, en buena parte, era “intrínseca” a los principales elementos antiguos, especialmente a los cinco “órdenes”, que en breve comentaremos. Sin embargo, a un nivel más abstracto, una serie de teóricos también consideraban que la armonía de un edificio, según ellos análoga a la armonía musical, se conseguía mediante las proporciones; es decir, asegurando que las relaciones entre las diversas dimensiones de un edificio sean funciones aritméticas simples, y que las relaciones entre las diversas partes del edificio sean las mismas o estén relacionadas entre sí de un modo directo. Se ha escrito una gran cantidad de palabrería pretenciosa sobre las proporciones, y no es mi intención entrar en este tema. El concepto renacentista de las proporciones es bastante sencillo. El propósito de las proporciones es establecer una armonía en todo un edificio, una armonía comprensible por el uso explícito de uno o más órdenes como elementos dominantes o simplemente por el empleo de dimensiones que entrañen la repetición de relaciones numéricas simples. Con esto nos basta para seguir avanzando.

Sin embargo, en esta concepción bastante abstracta de lo clásico hay un punto que puede cuestionarse. Podrían preguntarse si, en virtud únicamente de sus proporciones, es posible calificar como “clásico” un edificio que no presente ninguno de los signos que suelen asociarse con la arquitectura clásica. A mi juicio, la respuesta debe ser negativa. Al describir un edificio, puede decirse que sus proporciones son clásicas,

pero afirmar que el edificio es clásico sería inducir a la confusión y caer en un abuso terminológico. Por su distribución y proporciones, los pórticos de la catedral de Chartres son todo lo clásicos que se quiera, pero a nadie se le ocurriría llamarlos más que góticos. Podrían citarse muchos más ejemplos del sistema gótico que guardan una estrecha analogía con el clásico. Por otra parte, es un gran error pensar en lo gótico y lo clásico como *contrarios*; son muy diferentes, pero no contrarios, y tampoco puede decirse que no guarden relación alguna entre ellos. Fue el Romanticismo del siglo XIX el que hizo que los situáramos en campos psicológicos completamente distintos. Sospecho que la gente que dice “preferir” lo gótico a lo clásico, o al revés, es en general víctima de esa falsa interpretación decimonónica. Lo cierto es que lo esencial de la arquitectura —tal como lo expusieron los teóricos renacentistas— se expresa, consciente o inconscientemente, en todas las arquitecturas del mundo. Y aunque debemos incorporar estos aspectos esenciales a nuestra idea de lo clásico, debemos aceptar también el hecho de que la arquitectura clásica solo se identifica como tal cuando contiene alguna alusión, por ligera y marginal que sea, a los “órdenes” antiguos. Esta alusión puede no ser más que una acanaladura o algún saledizo que sugiera la idea de una cornisa, o incluso una disposición de ventanas que insinúe la relación entre el pedestal y la columna, o entre la columna y el entablamento. Algunos edificios del siglo XX —en especial los de Auguste Perret y sus imitadores— son clásicos en este sentido (fig. 117); es decir, están concebidos con materiales modernos, pero en el espíritu clásico, y su sello clásico solo estriba en estos minúsculos gestos alusivos. En la última parte del libro me ocuparé con más detalle de todo esto. Mientras tanto, antes de seguir adelante, es fundamental que comprendamos esta cuestión de los órdenes, los “cinco órdenes de la arquitectura”. Todo el mundo ha oído hablar de ellos, pero ¿qué son exactamente? ¿Por qué son cinco, y no cuatro, dieciséis o trescientos veintiséis?

Cada cosa a su tiempo. En primer lugar, ¿qué son los órdenes? En la ilustración 126 podemos ver un diagrama muy claro del orden dórico que, como puede verse, consta de una columna de templo apoyada sobre un pedestal y que sostiene en su parte superior el arquitrabe, el friso y la cornisa, conjunto de elementos que recibe el nombre colectivo de entablamento. En las ilustraciones 1-4 vemos de nuevo el orden dórico con sus cuatro compañeros; es el segundo por la izquierda, con el toscano a su izquierda y el jónico, corintio y compuesto a su derecha. Un “orden” es la unidad de “columna y superestructura” de la columnata de un

templo. *No tiene* que tener pedestal obligatoriamente, y a menudo no lo hay. En cambio *tiene* que tener un entablamento (las columnas carecen de sentido a menos que soporten algo) y la cornisa representa los aleros.

Ahora bien, ¿por qué hay cinco órdenes? Esta pregunta es un poco más difícil y su respuesta exige que nos remontemos a los orígenes. La primera descripción escrita de los órdenes la encontramos en Vitruvio. El nombre de este autor romano aparecerá con frecuencia en este libro, así que es el mejor momento para presentarlo. Vitruvio fue un arquitecto de cierta importancia durante el mandato de Augusto y escribió un tratado dividido en diez libros, *De architectura*, que dedicó al emperador. Es el único tratado de su género que nos ha llegado de la Antigüedad, y por ello siempre se lo ha visto con una enorme veneración. Vitruvio no fue un hombre de gran genio ni gran talento literario, ni siquiera —por lo que sabemos— de talento arquitectónico, pero su tratado tiene gran importancia porque ha preservado una inmensa cantidad de conocimientos sobre la sabiduría constructiva tradicional: se trata del código práctico de un arquitecto romano del siglo I, enriquecido con ejemplos y notas históricas.

En el tercero y cuarto libros, Vitruvio describe tres órdenes —jónico, dórico y corintio— y ofrece algunas notas sobre otro, el toscano. Nos dice, además, en qué parte del mundo se inventó cada uno de ellos. Los relaciona con sus descripciones de templos y especifica los dioses y las diosas para quienes es apropiado cada orden. Sus descripciones no son ni mucho menos exhaustivas; no menciona el quinto orden ni presenta los otros cuatro en lo que nosotros consideramos secuencia “adecuada” (toscano, dórico, jónico y corintio). Pero lo más importante es que no los presenta como un juego de fórmulas canónicas que incorporan todas las virtudes arquitectónicas. Esta tarea se la dejó a los teóricos del Renacimiento.

A mediados del siglo XV, 1.400 años después de Vitruvio, el arquitecto y humanista florentino Leon Battista Alberti describió los órdenes basándose en parte en Vitruvio y en parte en sus propias observaciones de las ruinas romanas. Fue él quien, a partir de estas observaciones, añadió un quinto orden —el compuesto—, que combina rasgos del jónico y el corintio. Pero la actitud de Alberti seguía siendo perfectamente objetiva y vitruviana. Casi un siglo después, fue Sebastiano Serlio quien realmente inició la larga carrera de la canonización de los órdenes —que ya eran cinco— convirtiéndolos en una autoridad indiscutible, simbólica y casi legendaria. No estoy seguro de que esta fuera la intención de Serlio, pero el caso es que lo hizo.

Serlio fue un hombre del Alto Renacimiento, contemporáneo de Miguel Ángel, casi contemporáneo de Rafael y colaborador del arquitecto y pintor Baldassarre Peruzzi, cuyos dibujos heredó. Construyó pocos edificios verdaderamente importantes, pero su mayor servicio a la arquitectura fue compilar la primera gramática arquitectónica completa y plenamente ilustrada del Renacimiento, que se publicó en una serie de libros. Los dos primeros aparecieron en Venecia, y los últimos en Francia bajo el patrocinio de Francisco I. Estos libros se convirtieron en la biblia arquitectónica del mundo civilizado. Los utilizaron los italianos; los franceses le deben casi todo a Serlio y sus libros; los alemanes y flamencos basaron sus propios tratados en el suyo; y los arquitectos de la Inglaterra isabelina copiaron de él. En 1663, Christopher Wren encontró en Serlio una valiosa fuente de inspiración cuando construyó el teatro Sheldonian de Oxford.

El libro de Serlio sobre los órdenes (fig. 1) se abre con un grabado —el primero de su clase— en el que se representan los cinco órdenes alineados según su esbeltez relativa; es decir, según la relación entre el diámetro inferior y la altura. Todos se apoyan en pedestales. El rechoncho toscano está a la izquierda; después viene el dórico, similar al primero, pero ligeramente más esbelto; después el elegante jónico y el altivo y refinado corintio, y finalmente, el aún más alargado y decorado compuesto. Serlio explica en el texto que acompaña a esta lámina que, igual que los antiguos dramaturgos utilizaban el prefacio de sus obras para contar al público todo lo que iba a ocurrir, él los presenta como los principales protagonistas de su tratado sobre arquitectura. Y lo hace de un modo tan categórico que los órdenes parecen ocupar un lugar tan inamovible en la gramática de la arquitectura como, digamos, las cuatro conjugaciones en la gramática latina.

Los sucesores de Serlio no echaron en saco roto este gesto teatral, pero muy efectivo, y totalmente literario, y los cinco órdenes pasaron de mano en mano como un “juego completo”, respecto al cual todas las desviaciones eran discutibles. Casi todos los manuales de arquitectura de los siglos XVII y XVIII empezaban de la misma manera, con una lámina de las cinco columnas y los cinco entablamentos alineados: Hans Blum en Suiza, J. Vredeman de Vries en Flandes, Wendel Dietterlin en Alemania, Ronald Fréart y Claude Perrault en Francia, y John Shute, James Gibbs y William Chambers en Inglaterra. La edición de George Gwilt sobre la obra de Chambers llega hasta 1825, y si se pasa de esta obra a la *Encyclopedia of Architecture* del mismo autor y la siguen hasta su última edición

de 1891, se comprobará que se sigue diciendo que “en la comprensión y aplicación adecuadas de los órdenes están los cimientos de la arquitectura como arte”. Cuando yo estudiaba en la Bartlett School del University College de Londres, se daba por supuesto que la primera tarea del alumno era dibujar con el máximo detalle tres de los órdenes clásicos.

En todo esto hay dos aspectos que cabe destacar. El primero es percatarse de que, aunque los romanos aceptaron sin reservas la individualidad del dórico, el jónico y el corintio, y conocían sus orígenes históricos, no los embalsamaron y santificaron del modo arbitrario y limitativo con el que hoy estamos acostumbrados. El segundo es darse cuenta de la enorme importancia que tuvo este proceso de embalsamamiento y canonización para toda la arquitectura a partir del Renacimiento. Se llegó a considerar los órdenes como la mismísima piedra angular de la arquitectura, como instrumentos arquitectónicos de la máxima finura posible que incorporaban toda la sabiduría de la humanidad en el arte de construir; en realidad, se los consideraba casi como productos de la naturaleza. Y es aquí donde el ojo moderno debe confesar su derrota a menudo. A menos que uno *conozca* realmente sus órdenes y sea capaz de reconocer a primera vista un orden toscano según Vitruvio, un corintio tomado del templo romano de Vespasiano, un jónico del templo de Saturno, o ese extraño orden compuesto urdido por Serlio a partir del Coliseo, no podrá apreciar todos los refinamientos y las variantes que se les han aplicado amorosa y asiduamente en las distintas épocas. Con todo, incluso un nivel de comprensión “nulo” de los órdenes ya es algo, pues el carácter de la arquitectura clásica no solo radica en la manipulación de los órdenes, sino que también depende en mayor medida (en mucha mayor medida, realmente) de cómo estos se despliegan (pero esto es tema de otro capítulo).

Entre tanto, conviene que nos quede muy claro hasta qué punto los órdenes son variables o invariables. Serlio nos los presenta con un tremendo aire de autoridad, especificando las dimensiones de cada una de las partes, como si los perfiles y las proporciones hubieran quedado establecidas de una vez por todas. Pero, en realidad, aunque en cierto grado reflejan los de Vitruvio, los órdenes de Serlio también se basan en sus observaciones de los monumentos antiguos y, por tanto, también son, y en un grado considerable, productos de su propia invención; difícilmente podría ser de otro modo. Las descripciones de Vitruvio presentan lagunas que solo el conocimiento directo de los monumentos romanos supervivientes permitía completar. Y los órdenes, tal como ejemplifican

estos monumentos, varían considerablemente de una obra a otra y, por tanto, son susceptibles de que cada cual abstraiga de ellos los rasgos que considera más idóneos para cada orden con el fin de configurar su corintio ideal, su jónico ideal, etc. Las especulaciones sobre los tipos ideales de cada orden se han desarrollado ininterrumpidamente a lo largo de toda la historia de la arquitectura clásica, y oscilan entre una reverencia de anticuario, por un lado, y una aguda inventiva personal por el otro. Los tipos compuestos publicados por los grandes teóricos se han situado siempre en algún punto intermedio entre ambos extremos: Sebastiano Serlio en 1537, Jacopo Vignola en 1562 (fig. 2), Andrea Palladio en 1570 y Vincenzo Scamozzi en 1615 (fig. 3). Estos han propagado una cierta normalización por todo el mundo, pero en todos los siglos se han dado casos de arquitectos que han tenido a bien copiar literalmente ciertas obras antiguas. Por ejemplo, en la gran mansión en Écouen, cerca de París, de 1540, Jean Bullant copió el corintio del templo de Cástor y Pólux con casi toda su ornamentación. En el Covent Garden de Londres (fig. 45), Inigo Jones reconstruyó en 1630 el toscano basándose en el texto de Vitruvio, casi un ejercicio arqueológico. Más tarde, en 1793, John Soane plagió literalmente el templo de Vesta en Tívoli para su Banco de Inglaterra. Por otro lado, también hubo siempre audaces innovadores. Philibert de l'Orme inventó un nuevo orden "francés" (fig. 5) para el palacio de las Tullerías; los órdenes que presentó Wendel Dietterlin en su libro de 1594 (fig. 71) son variaciones fantasmagóricas de los de Serlio; y los órdenes de Francesco Borromini (fig. 6) son invenciones desaforadas y extraordinariamente expresivas, totalmente personales. De ahí que sea un error pensar en los "cinco órdenes de la arquitectura" como en una especie de juego de construcción infantil utilizado por los arquitectos para ahorrarse el esfuerzo de idear cosas nuevas. Es mucho mejor pensar en ellos como expresiones gramaticales que imponen una disciplina formidable, pero en la que la sensibilidad personal siempre tiene cierta libertad de acción; una disciplina, además, que a veces puede saltar por los aires bajo el impacto del genio poético.

Llegados a este punto, voy a pedirles que miren de nuevo la ilustración 1, donde aparece dibujado el orden dórico, porque creo que es muy posible que se sientan perplejos ante ese entablamento con tantas piezas y divisiones, con tantos nombres cuyo valor decorativo y simbólico quizá no esté nada claro. ¿Por qué los mútulos? ¿Por qué los triglifos y las metopas? ¿Por qué las tenias y esas extrañas borlitas llamadas gotas?, pueden preguntarse. Y yo solo puedo darles una respuesta muy

general. Es seguro que el orden dórico deriva sus formas de un tipo primitivo de construcción en madera. Vitruvio insiste mucho en ello. Cuando se observa un orden dórico ejecutado en piedra, en realidad se está viendo la representación labrada de un orden dórico construido en madera. Naturalmente, no se trata de una representación literal, sino de un equivalente escultórico. Los primeros templos del mundo antiguo eran de madera. Gradualmente, algunos fueron reconstruidos en piedra (indudablemente, los especialmente venerados y que atraían mayores riquezas). Era obligado, pues, conservar las formas que tanta veneración habían despertado en la versión más permanente de la piedra. De ahí que se copiaran en piedra o mármol los artilugios de carpintería del entablamento de madera, aunque, claro está, algo más estilizados. Sin duda, los templos en piedra que se alzaron posteriormente en los nuevos emplazamientos copiaron estas copias, y el proceso continuó de este modo hasta que el conjunto se convirtió en una fórmula estática y aceptada.

Miren de nuevo el entablamento dórico a la luz de lo que acabo de decir y verán cómo se explica por sí mismo hasta cierto punto. Los mútu- los parecen las cabezas de las vigas en voladizo que sostienen los aleros, cuya misión es alejar el agua de lluvia de las columnas. Los triglifos podrían ser los extremos de las vigas transversales que descansan sobre el arquitrabe. Las tenias tienen aspecto de junta y aparecen aseguradas a los triglifos por las gotas, que naturalmente no son borlas, sino clavijas. Y digo “parecen”, “podrían ser”, “tienen aspecto de” porque son simples conjeturas mías. Algunos arqueólogos han consagrado mucha energía para intentar determinar con detalle la evolución que lleva desde el primer prototipo en madera al dórico formalizado. Sus suposiciones están más fundamentadas que las mías, pero siguen siendo eso, suposiciones, y lo más probable es que se queden siempre en eso. Sin embargo, lo importante ahora es que, mediante este proceso evolutivo, un sistema de construcción en madera fue copiado en piedra y llegó a cristalizar en esa fórmula lingüística de Vitruvio que llamamos orden dórico. Esta cristalización tiene un paralelismo muy claro en el lenguaje. Las palabras, las expresiones y las construcciones gramaticales se inventaron en determinado momento para satisfacer necesidades comunicativas concretas. Estas necesidades inmediatas se han olvidado hace mucho tiempo, pero las palabras y las estructuras que se forman con ellas siguen constituyendo un lenguaje que utilizamos para mil fines, incluida la poesía. Lo mismo ocurre con los cinco órdenes de la arquitectura.

Solo unas palabras más sobre los órdenes. Siempre se les ha atribuido una personalidad “humana”, y probablemente Vitruvio sea el responsable. Veía en el dórico un arquetipo de “las proporciones, la fuerza y la elegancia del cuerpo del hombre”, presumiblemente de un varón medio bien formado. Para él, la “esbeltez femenina” caracterizaba al jónico, y el corintio imitaba la “ligera figura de una muchacha”, lo cual no suena muy distinto de lo anterior. Sin embargo, lo cierto es que Vitruvio abrió las puertas a esa personalización de los órdenes que el Renacimiento abrazó con entusiasmo, a menudo contradiciéndose. Así, mientras Scamozzi se hace eco de Vitruvio al calificar el corintio de “virginal”, años más tarde Henry Wotton tergiversa sus palabras llamándolo “lascivo” y “engalanado como una libertina cortesana”, y añade que la moral de la ciudad de Corinto siempre dejó mucho que desear. Sin embargo, el corintio siempre se ha considerado un orden femenino, y el dórico, masculino; el jónico ha ocupado una posición intermedia, bastante asexual, algo así como la de un sabio anciano o una matrona serena y afable. En este sentido, las recomendaciones de Serlio son quizá las más detalladas y coherentes. El dórico, nos dice, debe emplearse en iglesias consagradas a los santos más extrovertidos —san Pablo, san Pedro, san Jorge— y, en general, a los caracteres militantes; el jónico, a las santas matronas —ni demasiado duras ni demasiado tiernas— y a los hombres cultos; el corintio, a las vírgenes, especialmente a la Virgen María. En cuanto al compuesto, Serlio no le atribuye características especiales, mientras que considera el toscano muy adecuado para fortalezas y prisiones.

Pero no hay que tomarse todo esto demasiado en serio. Sin duda, es totalmente innecesario preguntarse si, por ejemplo, el alcalde de Londres estaba pensando en el carácter virginal del orden corintio, o en otra cosa, cuando encargó las columnas corintias de la Mansion House. Lo cierto es que los órdenes se han utilizado casi siempre en función del gusto, las circunstancias y, muy a menudo, los medios económicos disponibles: construir un sobrio toscano o dórico es claramente más barato que un corintio ricamente labrado. Hay casos en los que el uso de un orden tiene un significado deliberadamente simbólico. Por ejemplo, seguramente Wren eligió el dórico para el hospital de Chelsea por su carácter marcial, y también tenemos el caso fascinante de Inigo Jones y su edificio toscano de Covent Garden. El toscano y el dórico son los dos órdenes más primitivos y los arquitectos han tendido a utilizarlos cuando querían expresar tenacidad y fuerza, o, en el caso del dórico, lo que podríamos llamar una “connotación militar”. En el otro extremo de la

escala, a veces está muy claro que el orden compuesto se ha elegido para mostrar lujo, opulencia y el deseo de no escatimar gastos.

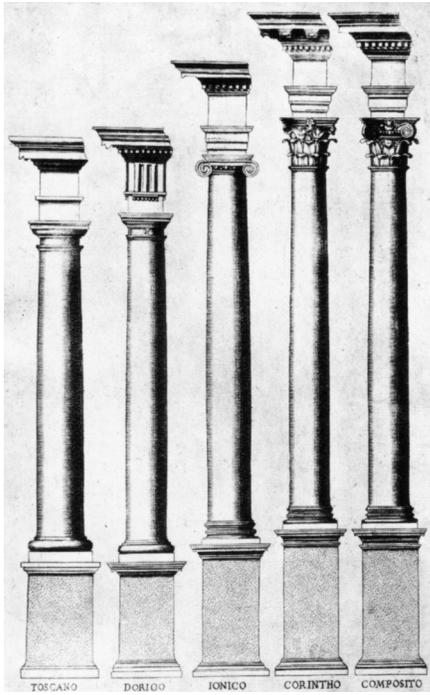
En cualquier caso, lo fundamental es esto: los órdenes ofrecen una especie de *gama* de caracteres arquitectónicos que van desde lo rudo y lo fuerte a lo delicado y lo bello. En un proyecto verdaderamente clásico, la elección del orden es algo crucial: es una elección del estado de ánimo de la obra, estado que también viene definido por lo que se haga con ese orden, por las proporciones que se fijen entre las diferentes partes, por la ornamentación que se añada o se quite.

Hasta aquí los cinco órdenes de la arquitectura, los cinco elementos básicos de la gramática arquitectónica de la Antigüedad. Pero ¿qué podemos hacer con esos órdenes? ¿Cómo funciona esa gramática?

La evolución de los cinco órdenes

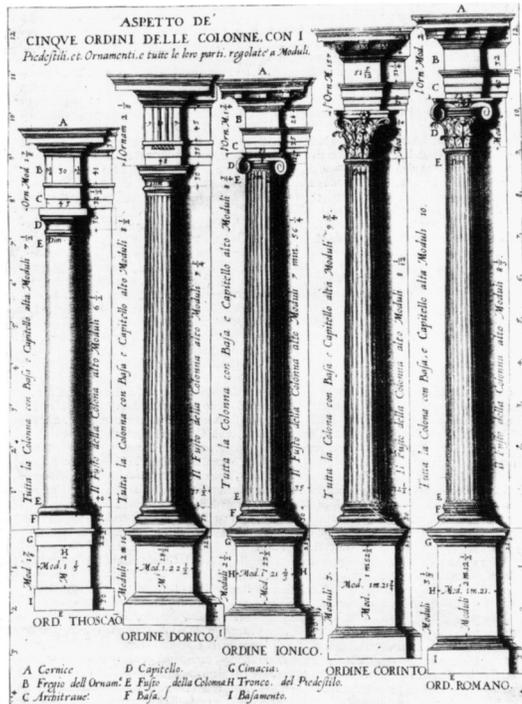
Las generaciones que siguieron a Serlio volvieron a estudiar los órdenes, delineándolos con razonadas variaciones.

2 Las versiones de Jacopo Vignola fueron las primeras en grabarse en cobre en 1563. La versión de Andrea Palladio de 1570 no dejó ningún grabado que mostrase los cinco órdenes juntos. **3** La talla en madera de Vincenzo Scamozzi de 1615 sigue el espíritu de Palladio.



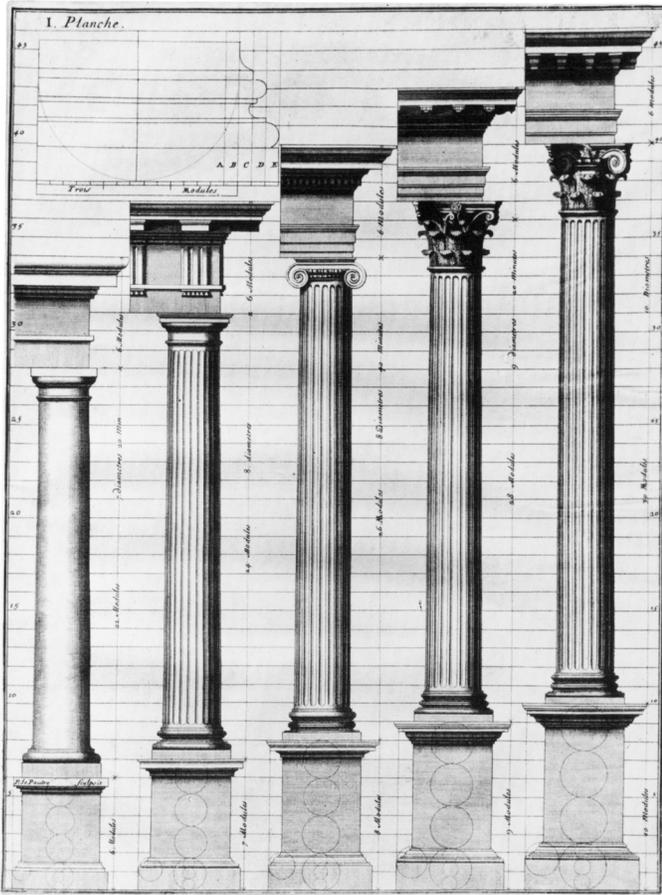
TOSCANO DORICO IONICO CORINTHO COMPOSITO

2

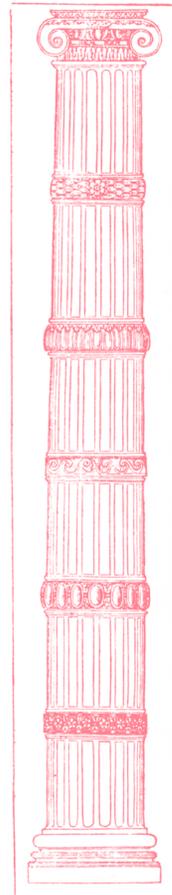


3

3

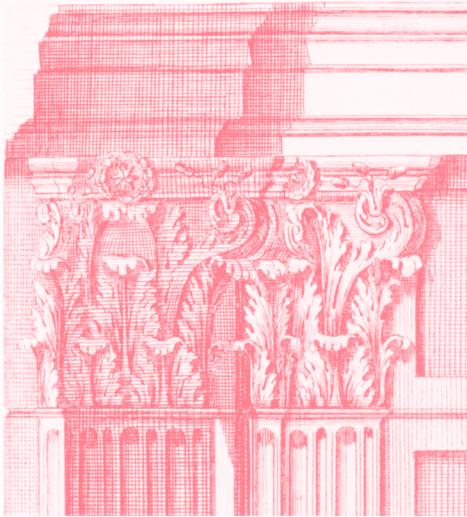


4

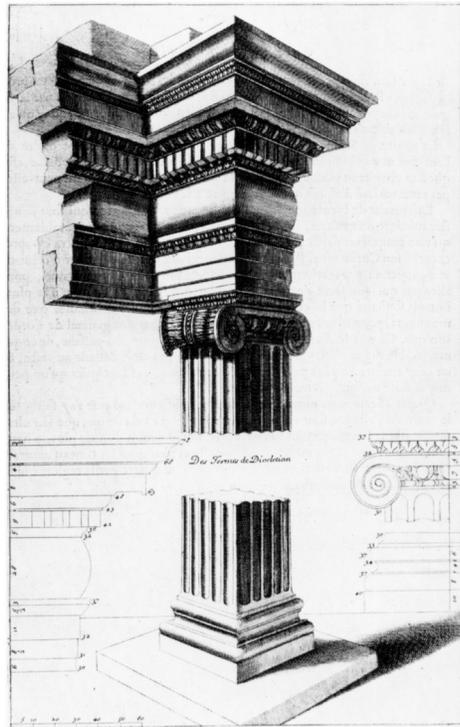


5

4 El francés Claude Perrault consultó todas las fuentes italianas y produjo sus propias versiones en plancha de cobre en 1676, con una escala modular a partir de la cual las diferentes partes podían ser interpretadas y, sus proporciones, memorizadas. **5** El orden francés (1567) de Philibert de l'Orme dio una impresión lógica al hecho de que una columna estuviese compuesta por piedras independientes.



6



7

6 Capitel corintio, de Francesco Borromini, con foliaciones invertidas.

7 Jónico de planta cuadrada, del tratado de Roland Fréart, 1650.