

La ornamentación en la definición arquitectónica. Contextos e influencias.

Miguel García Córdoba

Miguel García Córdoba

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Murcia.

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Cartagena.

miguel.gcordova@upct.es

RESUMEN

El papel del ornamento en la arquitectura ha ido variando a lo largo de los siglos. Su existencia indiscutida, la intensidad de su presencia o los planteamientos que lo relegaban a un papel secundario o inexistente se han ido sucediendo en paralelo a otras cuestiones técnicas o estéticas en el ámbito de la arquitectura. Sin embargo, debemos alejarnos de los movimientos cíclicos articulados en torno a las ideas de agotamiento estético; del mismo modo que no parecen ser válidas, desde luego, las ideas a este respecto de la historiografía formalista. El papel del ornamento en el hecho arquitectónico ha estado determinado en la inmensa mayoría de los casos por contextos sociales e ideológicos que ha hecho suyos la creación artística y particularmente la arquitectura. Los condicionantes políticos y, sobre todo, religiosos dan paso a partir del siglo XVIII a otro tipo de fundamentación basada por primera vez en la razón y en el propio hecho arquitectónico, aunque teniendo muy presentes razones de carácter ideológico y filosófico. Todo ello hace de este momento un punto de inflexión que será el inicio de un nuevo camino particularmente dinámico y apasionante, al que se irán incorporando la técnica, la historia y la política como nuevos activos en el discurso arquitectónico. El ornamento, por presencia, por ausencia o por carácter será parte fundamental en la definición arquitectónica hasta bien entrado el siglo XX.

Palabras clave: Ornamento, Estilo, Historia del Arte, Arquitectura.

ABSTRACT

The role of ornament in architecture has varied over the centuries. Its undisputed existence, the intensity of its presence or the approaches that relegated it to a minor or nonexistent role have been taking place at the same time as other technical or aesthetic issues in the field of architecture. However, we have to move away from cyclical approaches which have been organized around the ideas of aesthetic exhaustion. The ideas regarding this aspect of the formalist historiography do not seem to be valid either. The role of ornament in the architectural fact has been determined in the vast majority of cases by social and ideological context, which has embraced artistic creation and architecture in particular. From the eighteenth century on, political and, especially religious determining factors give way to a different type of grounds which are based on reason and architectural facts, but bearing in mind the ideological and philosophical determining factors, which makes this moment a turning point. This will be the beginning of a new and particularly dynamic and exciting way, in which technique, history and politics will be added as new assets in architectural discourse. Ornament will become a basic part, because of its presence, its absence or its character, in the architectural definition until mid twentieth century.

Key words: Ornament, Style, Art History, Architecture.

La arquitectura es una necesidad transformada en disciplina. Desde sus comienzos ha buscado el resguardo, la comodidad y la estética, en un proceso paulatino que, precisamente en la confluencia de estos tres conceptos elementales y sucesivos, ha generado una actividad donde concurren ciencia, técnica y arte. Nadie duda ya de que la arquitectura es en sí misma la disciplina global en la que cada uno de los conceptos citados participa en distinta medida y en la que la vertiente artística y creadora viene dada no de forma independiente, sino por la conjunción de sus partes, capaces de generar el hecho artístico como creación global, no como aportación individual.

El ornamento en la arquitectura ha jugado, casi desde sus inicios, un papel fundamental en la definición del hecho arquitectónico. Su presencia, su peso relativo, su cualidad estética y formal e incluso su ausencia, han contribuido de manera notable a situar, enmarcar y explicar la arquitectura en su momento y en su espacio. No podemos caer en la simplificación de identificar ornamento y estilo arquitectónico, aunque es cierto que el primero participa de esa definición formal. Sin embargo, lo que nos interesa en este momento no es hablar del hecho exornativo como una circunstancia temporal o estilística específica, sino de su papel en la historia de la arquitectura y, sobre todo, de las circunstancias que han dado lugar a su presencia y características. Por ello es importante, quizá en primer lugar, definir el concepto de estilo, entendiendo éste como una elección formal más o menos ajustada a una pretensión —en principio, claramente clasificatoria—, que ayude a estructurar el discurso. Este último concepto es, probablemente, el que pueda plantearnos una mayor dificultad, sobre todo cuando sus límites y su propia existencia parecen diluirse en el propio devenir de la historiografía artística.

Historia del Arte, estilo y ornamento

Cabe discutir la afirmación de Adolf Loos (1908) [Fig. 1] cuando dice que el ornamento es lo que define el estilo de una época. A nadie escapa que es posible identificar un templo clásico por su estructura más elemental, al margen de la presencia de frisos, metopas y molduras; o una catedral gótica independientemente de la presencia de gárgolas o abocinamientos. La ornamentación de los edificios ha contribuido a esa definición estilística y lo ha hecho en diferente medida a lo largo del transcurso del propio estilo. El porqué de su presencia y sus características no viene insertado en la definición formal de la arquitectura de ese momento sino que se concreta y matiza a través de otras muchas consideraciones que a menudo nada tienen que ver con la propia arquitectura. El estilo ha sido siempre, en la Historia del Arte, un recurso eficiente para la catalogación de las obras artísticas, dándoles un nombre, una adscripción, un lugar en la historia de la creación artística enmarcado en una serie de características comunes a otras obras. Sin embargo, esta disciplina no siempre ha tenido en consideración más circunstancias que las puramente artísticas o técnicas; su evolución está determinada precisamente por los elementos que intervienen en el juicio del análisis.

Puede sorprender que habiendo evolucionado y cambiado tanto la historiografía artística, los planteamientos que tienen una mayor difusión, y que se mantienen en la divulgación más común de esta disciplina, sean sumamente estables y esenciales. Y es que la Historiografía del Arte ha pasado por muchas fases y estos cambios han estado motivados básicamente por tres conceptos: el 'porqué' de la creación artística; el 'qué', justificante la existencia de unas formas y criterios imperantes en un determinado momento histórico; y el 'cómo', las razones que llevan en cada momento a los cambios evidentes en esos criterios y repertorios. En esta evolución, iniciada a partir de los planteamientos biográficos de Vasari, se han ido introduciendo progresivamente nuevos elementos que habrán de permitir completar su análisis.

Sabemos que la Historia del Arte como tal, comienza, efectivamente, en el siglo XVI con Vasari y su método biográfico [Fig. 2]. Este método, claramente superado, permanece sin embargo todavía presente



[FIG. 1]. EL ARQUITECTO CHECO ADOLF LOOS, 1870-1933.

en determinadas obras de divulgación, como también perdura el método filológico al que nos referiremos en breve. Nos interesa de Vasari no tanto esa primera organización o planteamiento historiográfico como su estructuración de la evolución artística (limitada en este caso al Renacimiento) en 'infancia', 'madurez' y 'muerte', articulación que, con matices, recuperará Winckelmann dos siglos más tarde. Esta estructuración cíclica, todavía asumida hoy como un proceso natural trasladado al arte, considera al ornamento arquitectónico como manifestación o evidencia de ese proceso degenerativo:

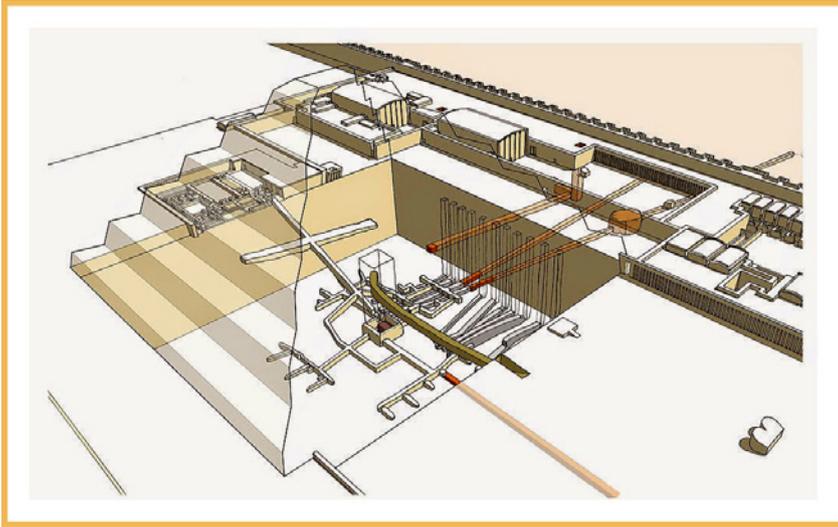
Después de haber combinado todos los elementos, de haber buscado todas las formas posibles de ornamentación, se cayó en lo superfluo, desde entonces se perdió de vista la grandeza del arte, llegando así a su extrema decadencia (Winckelmann, J., 1762).

Otras perspectivas historiográficas se han sucedido, como, por ejemplo, la que sigue el *método filológico* que no hace otra cosa que, a partir de una 'recopilación' de obras, reconstruir la historia de su discurso en términos puramente formales. Estos historiadores, muy efectivos en la creación de monografías histórica y formalmente rigurosas, se apoyan en el concepto tan en boga en el siglo XIX del 'distanciamiento estético', es decir, de la separación de la obra de arte de cualquier otra consideración que no sea la puramente artística. Esta perspectiva, que *a priori* puede parecer simplista, estaba justificada en la pretensión formalista de historiadores como Riegl y Wölfflin que pretendían, en un afán de objetividad, alejarse de cualquier elemento del contexto cultural que pudiera contaminar el análisis eminentemente técnico y estético de la obra. Estos historiadores, quizá por autoexcluir otras consideraciones explicativas, se acogían de forma "supersticiosa y abusiva" (Marías, F. 1996) al concepto de 'influencia', un término que puede llegar a ser "una maldición de la crítica del arte...por su obstinado prejuicio gramatical acerca de quién es el agente y quién el paciente" (Michael Baxandall 1989). No obstante, el concepto de 'influencia', convenientemente aderezado con otras consideraciones, no es inadecuado ni pernicioso en sí mismo. Lo es su uso recurrente como comodín que justifique cualquier definición técnica o formal. Los llamados 'referentes' que emiten estas influencias, se convierten a menudo en una especie de secretos que el artista esconde para que en un momento dado sean descubiertos por el historiador o el crítico. La existencia de esos referentes o influencias es indiscutible, como lo es su intervención en el proceso creativo y su contribución a la definición del hecho artístico, pero siempre en un marco más amplio, mucho más amplio. Esta tendencia historiográfica está más centrada en el individuo que en un momento artístico determinado, por lo que sus referencias al 'estilo', a sus definiciones y procesos de cambio se justifican más en función de cuestiones individuales que en otro tipo de contextos más extensos y profundos.

A finales del XIX, ese 'distanciamiento estético' se concreta en la corriente 'formalista', de la que Alois Riegl puede ser considerado el fundador. Esta tendencia centró todo su interés en la forma artística, en su creación y su evolución, tanto en el marco individual como colectivo —semejante a un proceso complejo de reconstrucción cíclico-evolutiva basado en la voluntad artística—, adelantando en cierto modo la idea de 'inconsciente colectivo' de Jung. Algo más adelante, introduciendo los 'conceptos fundamentales' como cuestiones previas que permitían establecer los



[FIG. 2]. AUTORRETRATO DEL ARQUITECTO Y PINTOR TOSCANO GIORGIO VASARI, 1511-1574.



[FIG. 3]. TUMBA DEL REY ZOSER, MENFIS, 2650 A. C.

apoyos necesarios para el estudio de la Historia del Arte al margen de los propios creadores, Wölfflin (recuérdese su *Historia del Arte* 'sin nombres'), da un paso más, pues aunque habla de un conjunto de formas e imágenes que representan de forma simbólica las características y sentimientos de una época determinada, plantea que el cambio estilístico no tiene su justificación exclusivamente en lo formal, sino en otros factores culturales, expresivos y sensibles. El establecimiento de bifurcaciones críticas, generadoras de la definición y el avance estilístico, fue asumido por éste y otros autores, como el propio Panofsky. Pero una Historia del Arte contextualizada en la fenomenología ideológica, que interpretara el Arte como un modo de expresión integrado en un cuerpo histórico formado por el conjunto de los acontecimientos, hechos y pensamientos de un espacio temporal flexiblemente acotado, hubo de tardar todavía un tiempo hasta hacerse presente. El propio Wölfflin parecía intuir esta posibilidad, pero limitaba la expresión artística al mundo óptico y al propio artista, mientras que Panofsky se refería a un contexto 'de época', que limitaba las posibilidades expresivas. Decía Wölfflin que "toda nueva forma de visión cristaliza en una nueva visión del mundo", frase abierta que hoy podemos interpretar en sentidos diferentes. Sobrevolando todo ello siempre ha estado la teoría del cansancio de las formas, también llamada 'fatiga formal', puesta de manifiesto en 1888 por Adolf Göller, como un razonamiento formalista que pretende justificar el agotamiento y desaparición de un estilo, de un 'sistema formal', pero que en ningún caso explica su evolución posterior o la aparición de un nuevo sistema.

En cualquier caso, el cambio estilístico siempre ha sido uno de los problemas centrales en la Historia del Arte: ese cambio, o su justificación, contribuye a una mejor definición de los propios estilos. Normalmente han sido dos las explicaciones derivadas de ello; por un lado, la que alude a la modificación del contexto; y, por otro, la que plantea el agotamiento de las posibilidades expresivas de la obra de Arte. Lo cierto es que de la confusión que supuso para la Historia del Arte la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, van surgiendo, porque ya subyacen bajo ella desde su inicio, otras teorías que, ya iniciadas por el propio Hegel, ven en el Arte la expresión de una

época y de sus valores ideológicos, en oposición al concepto puramente formalista, y que acabará —no ha acabado aún— pasando por el positivismo de Comte y la lucidez de Ortega y Gasset en una superposición de las historias del hombre, como ya lo hicieron de forma explícita Dvorak o Seldmayr. Es probablemente la escuela francesa de los *Annales* la que integra el conjunto de las aportaciones que el propio desarrollo de la historiografía ha ido recogiendo. Su ‘historia de las mentalidades’ asume el concepto de ‘historia total’, incluyendo el contexto ideológico y espiritual, aunque quizá descuidando aspectos formales:

Lo único que me quedaba por hacer era restituir a su alrededor el conjunto cultural que les otorga su más plena significación. Los tres ensayos que escribí pretenden extraer la producción artística tanto de lo imaginario como del museo, para volver a situarla en la vida. No en la nuestra, sino en la de los hombres que imaginaron estos objetos y que fueron los primeros en admirarlos (Duby, G., 1997).

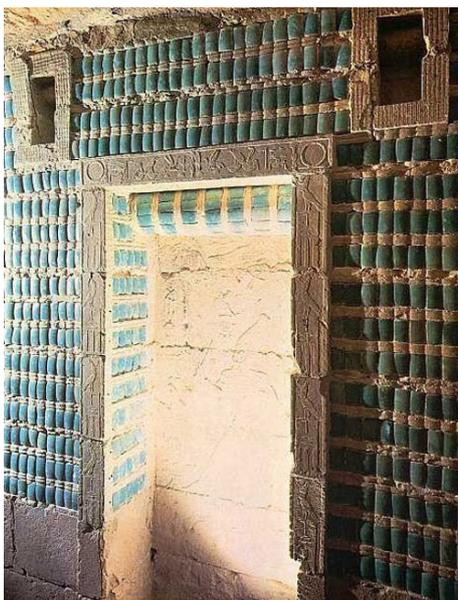
Tras este recorrido, podemos ver que la propia Historia del Arte ha evolucionado hasta asumir que no podemos entender el Arte al margen del conjunto de las manifestaciones y hechos del contexto en el que se desarrolla. Es parte de la cultura, de las ideas y de la sociedad de una época y no puede ser contada como una sucesión de modas amplificadas.

El ornamento. Su papel en la definición del estilo.

Para continuar con este proceso es importante saber qué entendemos por ornamentación arquitectónica y cómo interviene en la definición del estilo. Generalmente hablamos de la ornamentación como “el conjunto formado por todos aquellos elementos que intervienen en la obra arquitectónica y que carezcan de otra función que no sea la estética”. Pueden ser elementos añadidos o trabajados sobre la propia arquitectura, o incluso modificaciones de los materiales utilizados para lograr un determinado cromatismo o textura. En ocasiones, elementos como los pináculos góticos cumplen una doble función.

Hasta aquí todo es relativamente sencillo, pero en muchos momentos de la historia, la arquitectura se ha convertido en ornamento en sí misma. Las pirámides egipcias, los logros arquitectónicos de la Antigua Roma o, sobre todo, la arquitectura gótica tienen su mejor resultado en su propia capacidad, y su mayor atributo es el orgullo de su propia existencia. Es precisamente esta dicotomía la que va a estar presente como parte fundamental en el debate arquitectónico sobre todo a partir del siglo XVIII.

La existencia de ornamento, su mayor o menor grado de implicación en la obra, el sentido en el que se desarrolla o, incluso, su propia razón de ser, ha marcado la definición de las arquitecturas a lo largo de la historia. De forma recurrente recordamos la controversia entre el Barroco y el Neoclasicismo, tal vez por su vehemencia, pero también por el hecho de que la mayoría de los enfrentamientos centraban sus argumentos en la cuestión exornativa. Pero quizá olvidamos otros momentos en que ese adorno, superpuesto a la arquitectura o integrado en ella, han contribuido a forjar y definir su personalidad artística y su definición estilística.



[FIG. 4]. AZULEJOS EN LA TUMBA DEL REY ZOSER.



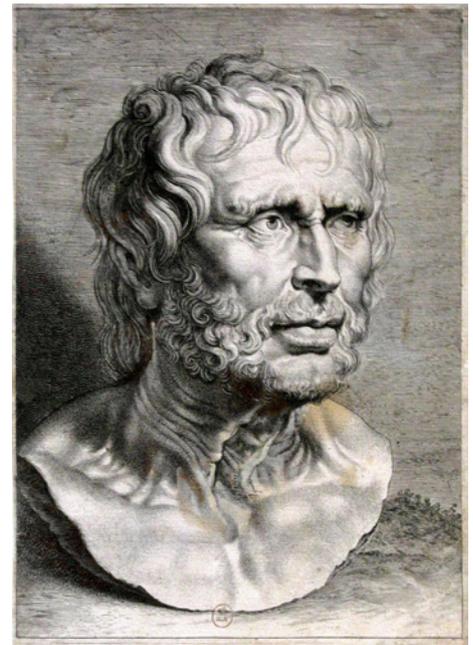
[FIG. 6]. SANTA MARÍA DE PIASCA, CABEZÓN DE LIÉBANA, CAPITEL DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES, 1172.

EL ANTIGUO EGIPTO

Podemos remontarnos muy atrás en el tiempo para encontrarnos con la antigua lucha entre la arquitectura desnuda y el ornamento, entre la esencia y lo superfluo. Para algunos, o quizá para muchos, y expresado con mayor o menor intensidad a lo largo de los siglos, el ornamento en arquitectura no es más que un añadido que no aporta, en la mayoría de los casos, nada al propio edificio. Podríamos hablar del Antiguo Egipto, aunque sería atrevido calificar como hecho exclusivamente ornamental la decoración de las tumbas por motivos religiosos o mágicos, pues parece desarrollarse, más que por eso, como una inclusión paralela destinada a fines claramente diferenciados de los de la propia arquitectura.

Seguramente en este amplio periodo histórico no cabe entrar ahora en otras cuestiones que pueden tener una relación tangencial con el tema que nos ocupa. Podríamos establecer, por ejemplo, un cierto paralelismo conceptual, al menos a un nivel básico, entre los órdenes arquitectónicos, de los que Egipto hizo gala, con los de la arquitectura clásica, pero probablemente estén más relacionados con otro tipo de intenciones bien diferentes a la griega o la romana. Sin embargo, es cierto que en ellos existía una preocupación estética evidente.

En un contexto más preciso, en el complejo funerario del rey Zoser (III dinastía) [Fig. 3], bajo su famosa pirámide escalonada y también bajo la tumba sur, existen una serie de galerías recubiertas en gran parte de su recorrido con azulejos de cerámica azul [Fig. 4] que reproducía la del palacio del propio rey, fabricados por artistas que recibían su formación en los templos, en las llamadas 'casas de la vida', confirmando así la estrecha relación que existía entre arte, religión y culto. Pero esos actos interiores no niegan el hecho ornamental exterior, sino que lo sitúan en su contexto y permiten razonar su presencia y sus características.



[FIG. 5]. LUCAS VORSTERMAN, BUSTO DE SÉNECA.



[FIG. 7]. SAN GALGANO, CHIUDISINO, SIENA, 1268.

En ese sentido, las pinturas del palacio de Tell-el-Daba, por ejemplo, parecen proceder de artistas de la escuela minoica, aunque la pérdida de poder de los faraones de la V dinastía y el aumento de la influencia de la nobleza que controlaba los distintos territorios, indujo a estos nuevos poderosos a aumentar la suntuosidad de sus tumbas, incrementando la presencia de los estucos y sustituyendo los motivos religiosos (o a acompañándolos) por/con otros de autoexaltación. Son hechos acaecidos más de 2.000 años antes de Cristo y ya en este momento podemos constatar que la ornamentación, incluso tan firmemente asociada a la intencionalidad religiosa, tenía una serie de condicionantes, no siempre relacionados con la propia arquitectura pero determinantes de sus características.

LA ANTIGUA ROMA

Resulta obligado avanzar el tiempo para poder continuar el recorrido previsto: en este nuevo paso cabe citar como preámbulo un breve extracto de un texto de Séneca [Fig. 5]:

Nos creemos pobres y rústicos si las paredes no relucen de grandes y preciosos espejos, si los mármoles... no resaltan entre las incrustaciones..., si el agua no mana de grifos de plata. ¡Cuántas estatuas, cuantas columnas que no sostienen nada,...! ¿Por qué era necesario adornar una cosa que... no era creada para el placer, sino para la utilidad?

Podríamos insertar perfectamente este texto en el siglo XVIII, en el XIX o en el XX, aunque en realidad se trata de un extracto de las *Cartas Morales a Lucilio*, en concreto, la XXXVI. Es el siglo primero de nuestra era, hace unos dos mil años, dos milenios antes de que Adolf Loos escribiera los discursos antiornamentales que tanto alcance tuvieron. Lógicamente el planteamiento es diferente: en el caso de Séneca, el texto, extraído de otro más extenso, se enmarca o justifica en el contexto de su pensamiento filosófico. Su defensa de la austeridad como modo de vida lo lleva a



defender tanto la pureza de los actos como la sencillez en la manera de vivir y comportarse. Séneca se refiere a la arquitectura en un comentario que se inicia en el baño de la Casa de Escipión, una villa situada en Linternum que perteneció al general —muerto entre los años 185 y 187 a. C.—; precisamente el lugar en que el filósofo estaba cuando redacta esta carta. Y es que, hacia el siglo primero de nuestra era, la casa romana, por influencia griega, comienza a multiplicar sus dependencias, pasando de la sencillez y funcionalidad, probablemente heredada de Mesopotamia y Etruria, a una estructura mucho más compleja en la que, como dice Séneca, el ornamento adquiere un valor desacostumbrado hasta entonces.

[FIG. 8]. LEON-BATTISTA ALBERTI, TEMPLO DE SAN FRANCESCO [MALATESTIANO], RIMINI, 1450.

LA EDAD MEDIA

Algunos siglos después, durante el prerrománico, el ornamento, que se limitaba a los capiteles y otras zonas específicas de aquellos pequeños

templos, posee una función puramente decorativa, que recupera motivos bizantinos, o a veces de enmascaramiento de materiales, para ir adquiriendo poco a poco otras funciones hasta alcanzar el objetivo claramente didáctico —aunque también estético— del Románico, que suplía las limitaciones interpretativas de la población con la representación de imágenes y narraciones [Fig. 6].

El Gótico, que inicialmente retorna a la austeridad estética con la llegada del Císter —no debemos olvidar que las primeras construcciones de esta orden llegan a hacerse en madera— cambia de manera radical y por primera vez (al menos con esta contundencia) el modo de entender la arquitectura. En capítulo XVII del *Exordium Parvum*, documento cisterciense del siglo XII que cuenta la historia de los inicios de esta orden, podemos leer:

...en la casa de Dios, en la que deseaban servirle con devoción día y noche, no quedase nada lujoso y superfluo, o que fuese capaz de socavar la pobreza, virtud guardiana de todas las demás y que ellos habían abrazado libremente...

lo que nos da una idea de los planteamientos que acompañaron la arquitectura protogótica [Fig. 7]. Sin embargo, con el paso del tiempo, los avances técnicos hacen que las construcciones góticas exhiban por primera vez el orgullo de sus propios logros, haciendo de ellos su mayor gala. La época y el estilo góticos, como veremos más adelante, fueron un modelo más o menos explícito para las arquitecturas cientos de años después, con la llegada del racionalismo. Otras cuestiones forman parte también y justifican los avances de aquel momento: el incipiente racionalismo, promovido por la creación de las primeras universidades; un racionalismo de carácter religioso (Santo Tomás), basado en la filosofía aristotélica (escolástica).



[FIG. 9]. EL ARQUITECTO GENOVÉS LEON-BATTISTA ALBERTI, 1404-1472.

EL RENACIMIENTO

La llegada del Renacimiento viene precedida y acompañada del Humanismo europeo (Tomás Moro, Erasmo,...), que genera una arquitectura diferente, en la que por primera vez los criterios religiosos no señalan, al menos en exclusiva, las pautas fundamentales del quehacer arquitectónico. Es este humanismo, junto con la aparición de una potente burguesía económica en los estados italianos, lo que marca la diferencia con respecto a épocas anteriores. La medida del hombre va a articular y condicionar el trabajo de los arquitectos, las proporciones y la decoración de sus edificios. El modelo clásico, que nunca había dejado de estar presente en la arquitectura italiana, recobra y magnifica su fuerza, y el ornamento, como no podía ser de otra manera, se adapta a este modelo: adquiere medida y 'terrenalidad' o da lugar a obras singulares, impensables en otros momentos de la historia, como el Templo de Malatesta en Rímini, cuyas capillas interiores estaban dedicadas a divinidades mitológicas, astros y planetas [Figs. 8 y 9].

El siglo XVI será un siglo de cambio; el mecenazgo de la Iglesia retoma su preponderancia, aunque sin que ello suponga el abandono del patrocinio civil. Habrá un hecho fundamental que marcará este cambio, origen de la transición hacia los criterios ornamentales barrocos: la Re-



forma protestante, surgida del incipiente espíritu crítico que caracterizó al Renacimiento, y la respuesta de Roma con el Concilio de Trento. Pero incluso en ese movimiento se dan singularidades y paradojas en las que participa de manera sustancial la arquitectura española.

En España, durante el siglo XVI, se quiebra el círculo habitual que parece afectar a los estilos o a los tiempos artísticos: una inicial pureza formal que poco a poco se va recargando hasta quedar anulada en sus momentos finales. Desde nuestro rico Plateresco, cargado de formas superfluas y reminiscencias góticas, el estilo español pasa por un periodo clasicista mucho más puro en sus formas (Catedrales de Granada, Jaén o Palacio de Carlos V) hasta llegar al llamado 'estilo Herreriano' nacido en El Escorial [Figs. 10 y 11]. Generadora de un modelo, la nueva tendencia se difundió rápidamente en nuestro país y se mantuvo en la arquitectura civil, durante el siglo XVII, como una corriente asimilada (y transformada) dentro del Barroco español.

El Escorial rompe las referencias arquitectónicas naturales del momento, para adoptar otras simbólicas e ideológicas que transforman su aspecto y se extienden a las de la arquitectura del siglo siguiente. Resulta conocida la simbología formal del Monasterio, pero la primera causa de su construcción puede encontrarse sobre todo en los deseos testamentarios de Carlos V, manifestados en la carta fundacional de Felipe II. Es posible, sin embargo, establecer una relación clara con el momento histórico y religioso que vivía la Iglesia en aquel período. Frente a la reforma luterana, el Concilio de Trento trata de responder de forma unánime

[FIG. 10]. ICONOCRAFÍA DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, JUAN-BAUTISTA DE TOLEDO Y JUAN DE HERRERA, 1563-1584.

y contundente a la herejía. De la lectura de los documentos del Concilio cabe deducir que la Iglesia Católica trata de reconciliarse consigo misma y con el pueblo; establece para ambos medidas contra la corrupción, las costumbres desordenadas, la rigidez en el rito y, con mucha insistencia, propugna la moderación y la humildad en el fondo y en la forma. No hay orientaciones explícitas respecto a la arquitectura de los templos, salvo algún comentario referente a las esculturas de su interior, pero sí se recomienda la sobriedad de manera explícita. El proyecto de Juan de Herrera, desornamentado y purista en sus formas, se convierte así en el símbolo de la nueva arquitectura derivada del Concilio.

EL BARROCO

Puede sorprender inicialmente que la arquitectura barroca italiana, primero, y la del resto de Europa, después, rompiera los preceptos dictados por su más importante defensora, la Iglesia. Pero, en realidad, la arquitectura era en aquel momento el principal medio de propaganda de la Iglesia y las monarquías absolutas. ¿Qué mejor manera de exhibir poder y majestad que a través del boato y la teatralidad? Aunque sabemos que el barroco no es sólo eso, sino que mantiene los criterios clásicos en su fondo, lo cierto es que su adorno, su riqueza de formas, la ruptura del estatismo y, a menudo, la proporción, la teatralidad de sus presentaciones —anunciadas ya por Carlo Maderno [Figs. 12 y 13] cuando alarga la nave central de San Pedro, rompiendo el estatismo de las plantas de Bramante y Miguel Ángel—, son sin duda significativas de una nueva arquitectura que acabó siendo incomprendida y denostada por sus excesos, precisamente en el plano ornamental.



[FIG. 11]. EL ARQUITECTO JUAN DE HERRERA, 1530-1597.

Y es que el hecho ornamental no viene determinado por una intención estética explícita e independiente. En el Antiguo Egipto fue la pérdida del carácter divino del faraón lo que llevó a los nobles a hacer notar su poder incipiente a través de un aumento de la suntuosidad en las obras que promovían. Cuando Séneca critica los excesos ornamentales de épocas anteriores lo hace desde la perspectiva de una austeridad enmarcada en la línea del estoicismo filosófico que profesaba. La ornamentación de los capiteles románicos viene determinada por una intención narrativa y didáctica en una época en la que la imagen era un sustituto necesario de la palabra escrita, por no hablar de la obvia intencionalidad religiosa de los mensajes en los que se alternaba el miedo y la esperanza, y no a partes iguales. Cuando el último románico multiplicó, dentro de su austeridad, las representaciones escultóricas en capiteles y abocinamientos de las puertas, la orden del Císter enfrenta a esa relativa profusión ornamental los criterios de austeridad religiosa de la Regla de San Benito, que seguramente tendría mucho que ver con aquella otra del filósofo romano. Tras el clasicismo del Renacimiento, la Contrarreforma motiva la aparición de los nuevos criterios ornamentales y arquitectónicos que dan lugar al Barroco.

Salvo lo dicho sobre Séneca y el aparente inciso renacentista —aparente porque el humanismo que lo motiva, aunque crítico, es un humanismo cristiano—, son criterios ideológicos marcados por la Religión los que determinan, en gran medida, la presencia y las características del ornamento arquitectónico. En efecto, la ornamentación en la arquitectura,



[FIG. 12]. GIACOMO DELLA PORTA, CARLO RAINALDI Y CARLO MADERNO, IGLESIA DE SANT' ANDREA DELLA VALLE, ROMA, 1590-1660.

como otros caracteres de esta disciplina, no puede enmarcarse exclusivamente en su propio desarrollo o evolución, de manera independiente a otros planteamientos paralelos que la envuelven y la definen. Cuestiones como la religión, las tendencias filosóficas imperantes, la historia previa, los condicionantes sociales y económicos y, por supuesto, la personalidad de los creadores definen, de forma conjunta y con proporción variable, la participación y las características del ornamento en la obra arquitectónica.

EL NEOCLASICISMO

Pero a partir del siglo XVIII algo cambió de manera significativa y marcó un nuevo rumbo en la arquitectura, en su ornamento y en el camino que seguirían ambos hacia el eclecticismo y el modernismo. Ya en el siglo XVII se apunta este cambio del que aún hoy somos herederos.

Para la clasificación artística tradicional, el siglo XVIII trae consigo un nuevo estilo, el Neoclasicismo, que convive durante un tiempo con el último Barroco. Nuestra percepción habitual de este periodo recuperador de las formas clásicas es la de encontrarnos ante un frío estilo historicista que, como en su momento ocurrió con la arquitectura renacentista italiana, retoma las formas del pasado clásico como reacción ante el hastío que provocan las 'sobrecargadas' formas barrocas. Pero esta recuperación, aparentemente fría y desornamentada, tiene una base mucho más compleja que difiere en lo esencial de la que se produjo en Italia hacia el siglo XV.

Ya en el siglo XVII, en Francia, país que alienta esta renovación, habían tomado forma las ideas racionalistas de René Descartes; apoyados en ese racionalismo, numerosos arquitectos —Perrault, entre ellos,



[FIG. 13]. EL ARQUITECTO LOMBARDO GIAMBATTISTA DELLA PORTA, 1540-1602.

todavía en ese mismo siglo y seguido por muchos otros— inician la búsqueda de una arquitectura fundamentada en la razón y la funcionalidad. Al mismo tiempo, las teorías de Galileo o las de Kepler y el nacimiento de una nueva física que corrobora la de Copérnico, comienzan a alejar con mucho esfuerzo la ciencia de la religión. Además, el deseo de los arquitectos de que su disciplina sea considerada como una de las artes liberales, los lleva a establecer una relación directa con las matemáticas como un apoyo científico sólido a sus creaciones. Surge entonces la necesidad de una arquitectura nueva, en la que la forma se derive de la función; y será la recuperación de una arquitectura clásica, cuyos planteamientos esenciales se fundan en Vitruvio, la respuesta posible.

La nueva arquitectura rechaza el ornamento de forma explícita, salvo cuando se adecúa prudentemente a las formas clasicistas recuperadas. Por primera vez se habla de ornamento abiertamente, aunque sea para marcar sus límites, porque también la arquitectura tiene por primera vez, al menos en teoría, un fin puramente arquitectónico. La creación, también por primera vez, acepta ausentarse de los atributos del hombre y se ciñe a la razón.

Los arquitectos en esta época optan indistintamente por definir el ornamento, clasificarlo o despreciarlo. El impacto barroco era lo suficientemente fuerte como para que arquitectos y tratadistas, a la hora de dar forma teórica y científica a la arquitectura —lo que se había convertido en una necesidad por la pretensión de incluirla dentro de las artes liberales—, dedicasen suficiente tiempo y espacio encontrar razones. En sus comentarios se evidencia la figura del ‘agotamiento estético’ o ‘cansancio estilístico’ inherentes al proceso del cambio o evolución en todas las artes. Autores como Villanueva y Milizia, significativos en sus respectivos ámbitos de influencia académica, se ocuparán de ello. Así, Diego de Villanueva [Fig.14] escribe en 1766:



[FIG. 14]. EL ARQUITECTO DIEGO DE VILLANUEVA, 1715-1774.

...el principio primordial de la instrucción de la Arquitectura, no son los ornamentos sino la sabia distribución de las partes de un Edificio según su destino... y así no puedo sufrir a algunos pretendidos Arquitectos cuando los veo ocupados en expresar en sus diseños una multitud de ornamentos que no tienen otro fin que seducir la vista de los que ignoran los principios en que se funda el mérito de una obra.

Milizia [Fig.15], por su lado, confirma esa misma posición cuando en 1781 se refiere a Sant'Andrea della Valle:

... la Arquitectura de siglo y medio hasta ahora va de mal en peor; pues se construyen obras llenas de las mismas extravagancias... Cerremos pues los ojos para no ver tantos monstruos inarquitectónicos: ninguno por falta de adorno, todos por redundancia,...

Parece claro deducir de estos vehementes comentarios la saturación del ornato barroco; pero ese cansancio, por más apasionado hubiera llegado a ser, no generará por sí solo un catálogo de nuevas formas. Los arquitectos del XVIII buscaban crear una nueva arquitectura partiendo de los principios racionalistas que, en el caso de Lodoli, por ejemplo, se fueron impregnando de funcionalismo; de un cierto romanticismo primitivista en el de Laugier; de simbolismo en el de Ledoux, o de otro tipo de matices naturalistas, en el singular caso del pintoresquismo inglés.

Casi todos los arquitectos de cierta importancia teorizaron en sus escritos sobre el ornato; sus teorías, siempre apoyadas por el conocimiento de los órdenes clásicos recuperados, llegaban a minuciosidades extremas. Se establecieron clasificaciones del ornamento, con instrucciones precisas sobre cómo éste debía aplicarse a los distintos elementos integrantes del edificio. Perrault hablaba de belleza positiva y arbitraria; Rieger lo hacía de belleza real y aparente, y con ellos muchos otros disertaron sobre ella. La belleza del edificio debía basarse en sus formas y proporciones, y la ornamentación había de ser escasa y adecuada al estilo —el orden— en que se insertaba: todo exceso en ella era pernicioso, perjudicaba la percepción de la esencia formal del edificio.

Al apoyar sus teorías en la obra de Vitruvio con la intención de conferir carácter científico a la arquitectura, los arquitectos llegaron a pormenorizar de tal modo las proporciones, formas y adornos que dieron lugar con frecuencia una superficialidad extrema en el proceso creativo. El español Briguz, autor de un sencillo tratado, muy difundido entre los prácticos, denunciaba ya esas consecuencias en antes de la irrupción académica, refiriéndose al 'novator' Tosca:

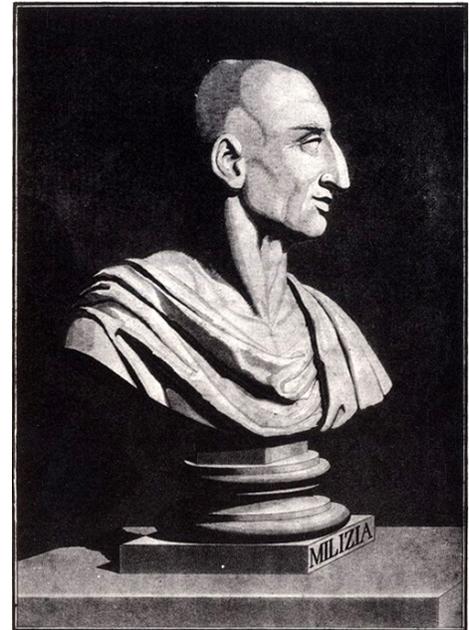
Quando leo alguno de estos preceptistas doctores en cierne de Arquitectura, que piensan fundar en estas simplicidades la nobleza de los edificios, desde luego me prometo sandeces y despropósitos sin número, y conozco escriben solo por ser autores, ó porque componiendo algun Curso de Matemáticas, se ven como precisados a tratar de la arquitectura sin saberla (1738).

Estos criterios numéricos y estéticos, firmemente definidos, fueron asumidos por las academias, que en su afán regulador los convirtieron en pautas de una belleza axiomática, acaso relacionada con el concepto de belleza ideal platónico, aunque sometido a la norma humana.

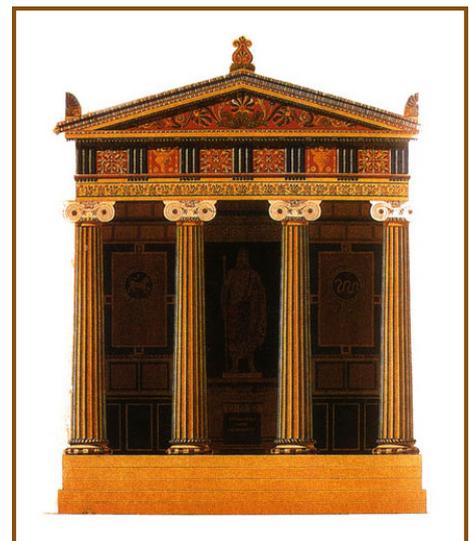
Pero cuando las artes se regulan bajo principios rígidos acaban por languidecer, constreñidas en su esencia creativa. Fue ésta una de las razones del agotamiento del nuevo clasicismo. Además, los avances en el conocimiento real, como los descubrimientos de Hittorff sobre la policromía de los templos griegos [Fig. 17], supusieron un duro golpe para los modelos basados en una arquitectura monocroma, alejada de cualquier distracción de su esencia. También, el descubrimiento de los recursos ópticos manejados por la arquitectura griega —como el éntasis de las columnas o la curvatura del entablamento— dejaba sin argumentos a la rigidez matemática de los planteamientos académicos. Nuevos materiales como el hierro o el vidrio abrían nuevas posibilidades técnicas y estéticas que hacían pensar en recuperaciones del estilo, goticistas en un primer momento y abiertas luego hacia nuevas formas de expresión.

EL ECLECTICISMO

A partir de ese momento la arquitectura, agotado su sustento exclusivamente racionalista, se ve influida por corrientes que intentan canalizar su sentido en busca de una nueva personalidad, un nuevo fundamento estable que le pudiera conferir un sentido permanente. Así surge el eclecticismo, al que salpican el romanticismo, los historicismos de diversa índole, o —ya en el siglo



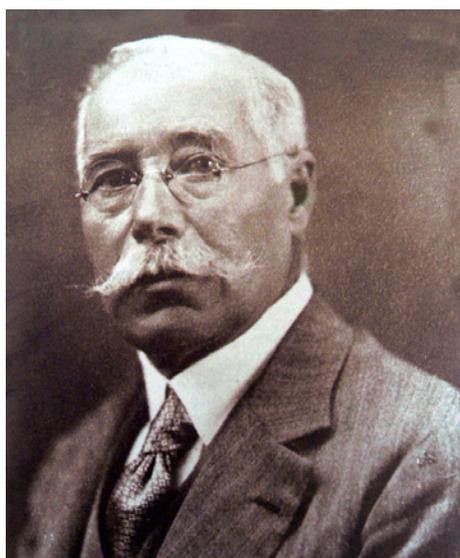
[FIG. 15]. EL TRATADISTA ITALIANO FRANCESCO MILIZIA, 1725-1798.



[FIG. 16]. JACQUES-IGNACE HITTROFF, RESTITUTION DU TEMPLE D'EMPEDOCLE A SELINOTE, 1851.



[FIG. 17]. EL ARQUITECTO ANTONIO GAUDÍ, 1852-1926.



[FIG. 18]. EL ARQUITECTO CATALÁN, ESTABLECIDO EN CARTAGENA, VÍCTOR BELTRÍ, 1862-1935.

XX— los regionalismos de carácter sentimental... En una definición simplista, el eclecticismo intenta producir una nueva arquitectura a partir de retales útiles de la arquitectura anterior. Genera realmente un estilo o un conjunto de estilos inidentificable, en el que el ornamento cobra nueva fuerza hasta llegar en ocasiones a ser el elemento distintivo. Recupera el cromatismo con nuevos materiales, variedad de texturas y elementos ornamentales que contribuyen a señalar la personalidad específica que desea adoptar cada arquitecto dentro del estilo general. En España, en el melancólico contexto histórico del final del XIX, esa actitud llega a ser un importante soporte de una recuperación historicista que pretende recuperar el 'orgullo nacional', y produce, junto a algunas obras notables, otras en las que 'decorativismo' y 'fachadismo' superponen lo superfluo a la esencia arquitectónica.

En toda Europa han penetrado ya las formas modernistas. Con un desarrollo paralelo a los diversos matices del eclecticismo, el modernismo español se difunde a través de la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona, creada en 1871. Antonio Gaudí [Fig. 17] fue quien más repercusión nacional e internacional alcanzó, adelantándose en algunos aspectos al belga Victor Horta. Fue el primero en emplear el hormigón armado en la construcción, superando al conjunto de los arquitectos e ingenieros españoles. Sin embargo, en su primera época, también Gaudí recurre a un historicismo reinterpretado personal, adopta las pautas esenciales del estilo más allá de la ornamentación: incluye los adelantos técnicos y constructivos, utiliza a su maneralos nuevos materiales y reinterpreta espacios y volúmenes.

Son las formas singulares, el uso vegetal del hierro, la cerámica y el cromatismo del levante español, manejados por arquitectos como Puig y Cadafalch, Domenech y Montaner y tantos otros, lo que caracteriza la recarga ornamental del estilo. El ornamento, tanto en el modernismo como en el eclecticismo, llegó a tener un papel preponderante que contribuyó a la definición externa y característica de los edificios. Su significado fue tanto puramente estético como simbólico [Fig.18 y 19].

EL MOVIMIENTO MODERNO

Ya a comienzos del siglo XX comienzan a surgir voces —la del vehemente Adolf Loos, por ejemplo— que rechazan el ornamento de manera taxativa [Fig. 20]. Otras voces paralelas, como la del filósofo Wittgenstein, matizan sus propuestas y las enuncian como una cuestión estética y lógica frente a la funcionalidad y el utilitarismo a ultranza. A partir entonces, el siglo XX multiplica las propuestas teóricas y la celeridad de su sucesión. Es el llamado 'Movimiento Moderno' el que con mayor fuerza influirá en la arquitectura contemporánea, cuando propone un modelo arquitectónico funcional, desprovisto de todo lo superfluo; un racionalismo arquitectónico derivado de las corrientes ya aparecidas en siglos anteriores pero justificado ahora por las nuevas urgencias sociales. Convertido tras la segunda Guerra Mundial en un 'Estilo Internacional' que universaliza las formas arquitectónicas y las desprovee de características locales o regionales, el nuevo movimiento sistematiza lo funcional como una nueva estética en la que el ornamento no tiene lugar. Es precisamente esa funcionalidad, el juego de los espacios y volúmenes, la luz y el cromatismo lo que aporta la belleza al edificio.



[FIG. 19]. VÍCTOR BELTRÍ, CASA DE AGUIRRE, CARTAGENA, 1901.

Las nuevas ideas son herederas del transcurso histórico de la arquitectura: el racionalismo funcionalista de Lodoli, los procesos de estandarización de la vivienda obrera iniciados en la Inglaterra industrial del XIX, la deuda con la arquitectura vernácula (Jiménez Vicario, 2015). Reúnen los aciertos y descartan los errores —incluso los no advertidos en su momento— que arquitectos y arquitecturas han ido ofreciendo a lo largo del tiempo. En todo este recorrido, el ornamento ha sido progresivamente excluido, aunque a veces pretende de nuevo buscar su lugar y aprovecha cromatismos, texturas o aportaciones que el propio usuario inserta, en busca de una diferencia que la arquitectura —indudablemente funcional y bella como tal— no le proporciona. ■



[FIG. 20]. ADOLF LOOS, VILLA MÜLLER, PRAGA, 1927.

BIBLIOGRAFÍA

- BAILS, B. (1796) *Elementos de la Matemática. Tomo IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil*. Madrid.
- BAXANDALL, M. (1989) *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Herman Blume.
- BRIZGUZ Y BRU, A. G. (1738) *Escuela de Arquitectura Civil*. Valencia.
- DUBY, G. (1997) *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ VICARIO, P.-M. (2015) 'Vernácula modernidad. Influencia de la arquitectura vernácula mediterránea en la aparición y desarrollo de la arquitectura moderna durante el primer tercio del siglo XX'. Tesis Doctoral, Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena.
- MARÍAS, F. (1996) *Teoría de Arte II*. Madrid, Historia 16.
- MILICIA, F. (1781) *Dell'Arte di vedere nell Belle Arti del Disegno*. Venecia.
- ORTIZ Y SANZ, J. (1787) *Los diez libros de arquitectura de M. Vitrubio Polión traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz. Presbítero*. Madrid.
- VILLANUEVA, D. (1766) *Colección de diferentes papeles críticos sobre las partes de la arquitectura*. Valencia.
- WINCKELMANN, J. (1762) *Historia del Arte en la Antigüedad. Observaciones sobre la pintura de los antiguos*. Madrid, 1985: Orbis-Hispaniáica.

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2016.
Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2016.