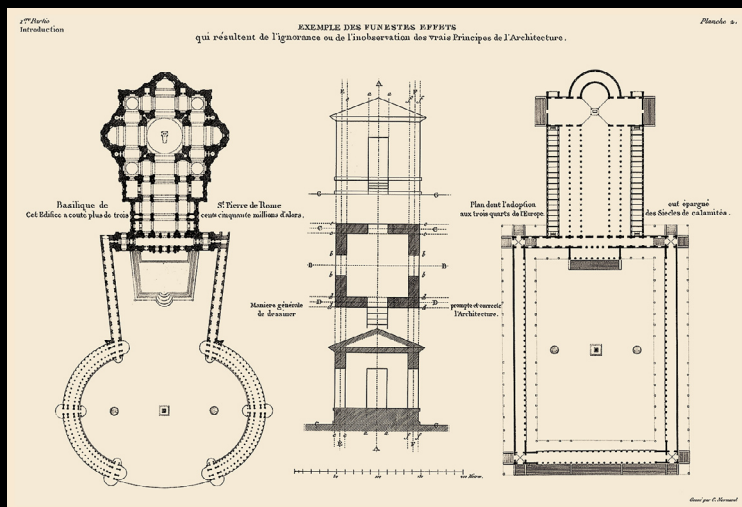


# TEORÍA, HISTORIA y PROYECTO arquitectónico



Estudios académicos latinoamericanos



*Charles Robert Cockerell, El sueño del profesor, 1848.*

Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura

42

*Manuel Martín Hernández*  
(edición)

# TEORÍA, HISTORIA y PROYECTO arquitectónico

Estudios académicos latinoamericanos

*Prólogo*  
Josep Maria Montaner

*Dirección editorial*  
Jorge Sainz

**Editorial  
Reverté**

Barcelona · Bogotá · Buenos Aires · México

*Amb el suport de*

**ic**  Institut Català de les  
Empreses Culturals

 **Generalitat  
de Catalunya**

© 2026: de los autores

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, mayo de 2026

ISBN: 978-84-291-2142-1 (papel) · 978-84-291-0043-3 (PDF)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (2022), y en concreto por su artículo 32, sobre ‘Cita e ilustración de la enseñanza’. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336

Correo E: [reverte@reverte.com](mailto:reverte@reverte.com) · Internet: [www.reverte.com](http://www.reverte.com)

# 1663

# Índice

<i>Prólogo</i>	
Entretejiendo América y Europa	7
Introducción	13
PARTE I	
TEORÍAS E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA	
1 <b>Manuel Martín Hernández</b>	
El proyecto clásico	21
2 <b>Manuel Martín Hernández</b>	
El proyecto moderno	51
PARTE II	
SOBRE EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO	
3 <b>Selim Abdel Castro Salgado</b>	
El 'posproyecto' arquitectónico	77
4 <b>María López de Asiaín Alberich</b>	
Hábitat, posdesarrollo y sostenibilidad <i>Hacia un diseño regenerativo</i>	95
5 <b>Vicente Javier Díaz García y José María López Medina</b>	
El hábitat en transición <i>La docencia de arquitectura y urbanismo en los albores del Antropoceno</i>	107
PARTE III	
MIRADAS A LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA	
6 <b>Alfonso Rodríguez Pulido</b>	
Elogio del olvido	125
7 <b>Jorge Octavio Ocaranza Velasco</b>	
Una crítica no tradicional a partir de la experiencia sensible	135
8 <b>Eugenia M<sup>a</sup> Azevedo Salomao y Marília M<sup>a</sup> Teixeira Vale</b>	
Patrimonio, habitabilidad y sostenibilidad <i>Miradas a partir del pensamiento complejo</i>	149
9 <b>Mónica Lizett Gómez Gutiérrez</b>	
De lo virtual a lo material	165

10	<b>Beatriz Guerrero González</b> Los inicios de una teoría del diseño interior	183
11	<b>Catherine R. Ettinger McEnulty</b> Una visión desde el género <i>Para una nueva historiografía</i>	207
	PARTE IV SOBRE LA CIUDAD	
12	<b>Valeria Reinoso Naranjo</b> La unidad arquitectura-urbanismo	223
13	<b>Carlos Alberto Crespo Sánchez</b> El espacio público como espacio político	241
	CODA	
14	<b>Alberto Pérez-Gómez</b> Lenguaje poético y significado arquitectónico	255
	Biografías académicas	271
	Bibliografía	277
	Procedencia de las ilustraciones	299

## Entretejiendo América y Europa Teoría, historia, crítica y proyecto

Josep Maria  
Montaner

### Uno

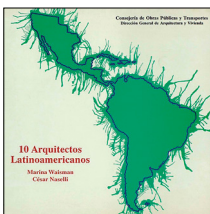
En 1987, Ruth Verde Zein publicó en la revista brasileña *Projeto* un artículo titulado “Ibero-América, arquitectura de ida e volta”, en el que comentaba el seminario ‘Tendencias actuales de la arquitectura en España y América: una revisión crítica’, que había tenido lugar en Sevilla entre el 14 y el 19 de septiembre de 1987, por iniciativa de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Junta de Andalucía, y organizado por Víctor Pérez Escolano. Tuve el privilegio de participar en él, junto a Silvia Arango, Enrique Browne, Antón Capitel, Luis Fernández-Galiano, Antonio Toca, Ignasi de Solà-Morales, Marina Waisman y la propia Ruth, entre otros.

Fue un momento de reconocimiento e intercambio que tuvo continuidad en dos convocatorias más, organizadas también por Víctor Pérez Escolano, quien partía, para potenciar estas redes de conocimientos y colaboración, de su amistad con el historiador argentino Ramón Gutiérrez.

El siguiente seminario, organizado por la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía, se celebró en 1989 e incluyó un ciclo de conferencias sobre arquitectura americana al que se invitó a diez profesionales; todo ello se recogió en el libro *10 arquitectos latinoamericanos*, de Marina Waisman y César Naselli, publicado ese mismo año.

Y el año siguiente, 1990, la Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rábida (Huelva), acogió el seminario ‘Arquitectura sin fronteras: visiones del panorama latinoamericano’. Allí estuvimos bastantes de la convocatoria de 1987 (como Marina Waisman y Silvia Arango) y también se invitó a Carlos Eduardo Comas, Christian Fernández Cox y Jorge Francisco Liernur, entre otros.

De esos cursos surgieron redes de amistad, colaboración e intercambio entre España y Latinoamérica; unas redes que se fueron extendiendo por Argentina (además de los citados Waisman, Naselli y Gutiérrez, con Fernando Díez, Mónica Bertolino, Inés Moisset y otros), por México (con Louise Noelle, Humberto Ricalde, Enrique de Anda, Juan Ignacio del Cueto, Manuel Martín, Miquel Adrià, Andrea Griborio y otros); por Brasil (con Paulo Bruna, Hugo Segawa, Cecilia Rodrigues dos Santos, Sérgio Marques, Marta Peixoto, Claudia Cabral y otros); por Perú (con Sharif Ka-



Josep Maria Montaner, catedrático jubilado de la Universidad Politécnica de Cataluña y actualmente profesor invitado del TEC Campus Guadalajara (México), ha escrito para esta colección el libro *La arquitectura de la vivienda colectiva (2015)*, así como el prólogo de *Visiones del hábitat en América Latina (2018)*.

hatt y Elio Martuccelli), y por Colombia (con Alberto Saldarriaga). En definitiva, los contactos se extendieron por toda Latinoamérica, o ‘Ibero-América’, tal como argumentaba Ruth Verde Zein en el artículo citado.

Esas redes han crecido y han incorporado nuevas escrituras, como la de Ana Esteban Maluenda, con *La arquitectura moderna en Latinoamérica: antología de autores, obras y textos* (2016). También se han consolidado gracias a las Bienales Iberoamericanas de Arquitectura: desde la primera, celebrada en Madrid en 1998, hasta la de 2024, en Lima. Y se han expandido con las actividades del DoCoMoMo, en especial el ibérico, el mexicano y el brasileño. Hay que añadir la generosa contribución de la Junta de Andalucía, que entre 1985 y 2015 aproximadamente reforzó estas redes aportando obras de vivienda y rehabilitación, intercambios y guías urbanas. Y otra red intensa es la creada por el imprescindible *blog* ‘Un día, una arquitecta’, iniciado en 2015 (ahora en Facebook e Instagram) y liderado por Inés Moisset, entre otras colaboradoras.

No hay que olvidar que estas influencias e intercambios se concentraron en los posgrados de escuelas de arquitectura españolas, en especial las de Barcelona, Madrid, Sevilla y Las Palmas de Gran Canaria.

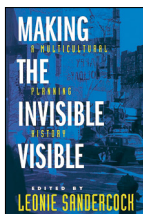
## Dos

El presente libro, coordinado por el profesor Manuel Martín, es el resultado de la primera edición del ‘Diplomado en teoría, crítica e historia de la arquitectura’, impartido en la Escuela Superior de Arquitectura (ESARQ) de Guadalajara (México); y es muy valioso por diversas razones.

La primera tiene que ver con lo dicho anteriormente, pues el libro incluye a expertos y expertas de España y de América, en especial de México, y con ello continúa extendiendo las redes norte-sur y este-oeste del Atlántico.

También es muy valioso el tema, ya que es vital reivindicar el desarrollo, siempre entretelado, de la teoría, la historia, la crítica y el proyecto –tal como plantea el libro– en unos tiempos en los que algunos sectores de la cultura profesional, superficialmente pragmáticos, han decretado la muerte de la teoría, sobre todo en los Estados Unidos y Holanda. Frente a esto, recordemos lo escrito por el teórico belga Christophe van Gerrewey en *Choosing architecture: criticism, history and theory since the 19th century* (2019), donde sostenía que los argumentos de la historia, la teoría y la crítica, aunque no nos den soluciones inmediatas y directamente aplicables, son el auténtico salvoconducto para demostrar que las alternativas existen y marcan la diferencia. También en esta dirección, la profesora canadiense Leonie Sandercock, en *Ma-*





*king the invisible visible: a multicultural planning history* (1998) escribía: «La teoría es indispensable. Es la forma de dar sentido al mundo.»

Además de la relevancia de los temas abordados, el trabajo es también interesante por su estructura: una primera parte muy didáctica, sobre las teorías e historias de la arquitectura moderna occidental, escrita por el propio Manuel Martín; una segunda, sobre el proyecto contemporáneo, que versa acerca del hábitat; una tercera, sobre la teoría, que incluye referencias a la fenomenología, el patrimonio y el género; una cuarta, sobre las relaciones entre la arquitectura y la ciudad; y una coda de Alberto Pérez Gómez que pone fin al libro.

Los diversos autores y autoras, siete hombres y seis mujeres, son reconocidos profesores y especialistas en los temas de teoría e historia de la arquitectura, con investigaciones y publicaciones que son de referencia. Aquí comento cuatro textos que, más allá de los temas históricos y académicos, afrontan algunos de los retos actuales en las agendas contemporáneas de la arquitectura y el urbanismo.

En relación con el proyecto, Selim Abdel Castro, profesor de la Universidad Veracruzana-Xalapa, introduce el concepto de ‘posproyecto’ dentro de una condición posmoderna, poshumana y poscolonial, con referencias a autores argentinos como Roberto Fernández y Marina Waisman. María López de Asiaín, profesora de la Universidad de Sevilla, argumenta sobre la exigencia de la sostenibilidad y la participación frente al cambio climático, para lo que defiende el posdesarrollo, la arquitectura bioclimática y el diseño regenerador, todo lo cual ha de cambiar radicalmente los procesos de los proyectos. Catherine R. Ettinger, profesora de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en Morelia, ofrece una nueva mirada feminista sobre el estado de la cuestión de las publicaciones sobre la igualdad de género en la arquitectura, y reclama una nueva historiografía que visibilice las aportaciones de las mujeres, así como un nuevo concepto de autoría que reconozca el carácter colectivo de la arquitectura. Valeria Reinoso Naranjo, profesora de la Universidad Técnica de Ambato (Ecuador), insiste en la vertiente política de la relación entre la arquitectura y el urbanismo; y para ello sigue los conceptos de *polis*, *civitas* y *urbs* a lo largo de la historia; demuestra y critica el traspaso de la obsesión por el orden y la unidad en la arquitectura (de Leon Battista Alberti, por ejemplo) a un urbanismo del poder; y plantea diversas alternativas.



### Tres

En el año 2011 publiqué *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*, para completar el libro ya clásico *Arquitectura y crítica* (1999-

2022). Además de enmarcar el contexto, la voluntad fue la de visibilizar singulares e importantes aportaciones a la teoría, la historia y la crítica a veces poco conocidas, para lo que se incluyó a Alberto Teruo Arai (México), Juan Borchers (Chile), Luis Miró Quesada (Perú), Claudio Caveri (Argentina), Fruto Vivas (Venezuela), y Ruth Verde Zein y Maria Alice Junqueira Bastos (Brasil).

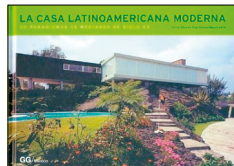
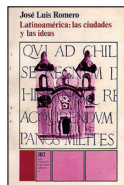
En el libro se indicaban cinco características que enriquecen y complejizan la arquitectura y el urbanismo en Latinoamérica. Con el paso de los años me reafirmo en ellas.

La primera es la importancia, la presencia y la escala del paisaje, algo que ha hecho que Europa haya identificado de manera mítica la reserva de la naturaleza con América, en especial con el corazón de la Amazonia. Se trata de una reflexión compleja que continúa en los ámbitos de la ecología, el ecologismo, la ecofeminismo, la política y los estudios poscoloniales.

La segunda característica es el reto de afrontar el desborde aparentemente imparable de las grandes ciudades, en especial de las ‘megametrópolis’ como Ciudad de México o São Paulo. Para entender las raíces de todo ello es imprescindible el libro de José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976). Y como experiencias urbanas innovadoras hay que destacar, entre otros ejemplos: en Brasil, Curitiba con el transporte público, y Río de Janeiro con el programa Favela Bairro; en Colombia, Bogotá con las bibliotecas parque y las manzanas de los cuidados, y Medellín con el urbanismo social; y en México, el distrito de Iztapalapa, en la capital, con las UTOPIAS (‘unidades de transformación y organización para la inclusión y la armonía social’).

Otra característica es la casa entendida como un microcosmos. En Latinoamérica hay innumerables ejemplos de casas modélicas por su capacidad de síntesis, expresividad y complejidad, de adaptación al entorno, de experiencia espacial y sensual; algunas de ellas serían: las de Luis Barragán y Max Cetto en México; las de Carlos Raúl Villanueva y la Planchart, de Gio Ponti, en Caracas; las casas de Mariano Clusellas en Argentina y Uruguay; la casa de vidrio de Lina Bo Bardi y la casa propia de David Libeskind en São Paulo, además de las emblemáticas casas de João Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha y Carla Juaçaba; así como las casas mexicanas de Frida Escobedo, Gabriela Carrillo y Tatiana Bilbao. Se trata de una larguísima colección que Carlos Eduardo Comas y Miquel Adrià reflejaron en el libro *La casa latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados del siglo XX* (2003).

También el papel de la tecnología es esencial en el debate de la arquitectura y las ciudades latinoamericanas, por el protagonismo otorgado a los materiales, a la experimentación tecnológica y a las infraestructuras, todo lo cual ha potenciado la vigencia de la arquitectura moderna y del desarrollo, muchas veces brutalista.



---

Por último, otro factor fundamental es el del patrimonio, controvertido en muchos sentidos; para empezar, por su excelencia en todos los periodos históricos: prehispánico, colonial, decimonónico y moderno. Es algo que ha de responder a muchas preguntas: ¿cuál es el patrimonio de referencia: el precolonial o el colonial? Ante el crecimiento desmesurado de las ciudades y la presión transformadora sobre los centros históricos, ¿qué se debe conservar, qué se puede transformar y qué está justificado derribar? Y lo que se conserva, ¿cómo se debe hacer, con qué usos y mediante qué transformaciones? Las respuestas pueden estar en los estudios poscoloniales.

En definitiva, este libro es otra valiosa pieza del rico, poliédrico e infinito campo de la teoría y la crítica de la arquitectura en el ámbito latinoamericano.

Barcelona, enero de 2026.



# Introducción

*Manuel Martín  
Hernández*

La arquitectura es un fenómeno cultural; es una manera de pensar el mundo, de pensar nuestro tiempo; y ese pensamiento debería poder transmitirse. Mediante la teoría se podrán explicar e historiar los temas que envuelven la arquitectura, pero no se podrá –ya no– dar fórmulas para llegar a soluciones. La teoría ya no es un instrumento de la práctica, no es una metodología. Sin embargo, para pensar, proyectar y construir la arquitectura hay que conocerla; para ello la teoría cumple su papel disciplinar, pues proporciona los instrumentos conceptuales que permiten explicar y comprender su naturaleza arquitectónica.

Mediante la teoría, el arquitecto se interroga sobre lo que hace y para qué lo hace, y así da la razón de sus propuestas. Mediante la teoría también el estudiante podrá acercarse a la comprensión de los problemas y de las soluciones arquitectónicas, así como a sus raíces históricas. Además, la teoría nos permite a unos y otros hablar de arquitectura y alcanzar cierto grado de entendimiento, pues se trata de la base de un lenguaje compartido que ocupa el lugar en el que se cruzan el proyecto, la historia y la crítica.

La razón y la intuición, lo objetivo y lo subjetivo, lo social y lo político, los problemas de forma y de contenido, las experiencias y las expectativas, el conocimiento tácito y el conocimiento articulado: los dos términos de cada pareja deberían decirse, narrarse, someterse a reflexión, criticarse, compartirse o rechazarse. Es a eso a lo que llamamos ‘teoría de la arquitectura’.

El papel de la crítica en la arquitectura contemporánea aparecerá en el momento que se utilice no para formalizar una respuesta formal concreta a un problema arquitectónico determinado, sino para «hacer temblar a la propia arquitectura» (son palabras de Manfredo Tafuri), interrogarla, averiguar sus aciertos y debilidades, sus defectos estructurales o su éxito social. Al fin y al cabo, la reflexión crítica ya es también teoría. Y la elaboración de esta teoría y esta crítica sólo puede hacerse por medio de la historia. Lo que se verá en este libro no es la historia de la arquitectura, sino una historia de las teorías; por ello, cuando la historia aparezca lo hará para dar preeminencia a ciertas ideas que fueron importantes para el desarrollo de la arquitectura, y no tanto –que también– para destacar una obra o un arquitecto. Por medio de la teoría, la crítica y la historia se pretende inscribir la arquitectura en un sistema de pensamiento, cultura y sociedad.

Tras una serie de consideraciones –y como hemos visto implícitamente–, también el propio Tafuri llegó a la conclusión de que la crítica se debía identificar con la historia, pues...

cualquier tentativa de separar la crítica y la historia es artificiosa y esconde una inconfesada crítica conservadora. Aislar la crítica en un limbo consagrado de forma abstracta al análisis de la actualidad –como si, por otra parte, existiese un tiempo ‘actual’ que no sea ya tiempo histórico– significa aceptar el chantaje de las mitologías más transitorias y engañosas.<sup>1</sup>

El proceso de la crítica se inicia en el momento presente, pero no podemos proceder si no situamos el objeto de la crítica en el devenir histórico. Así pues –como se ha visto–, la propia historia también necesita un enfoque crítico.

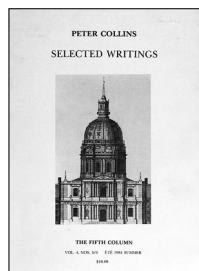
Debemos a Peter Collins una de las más claras reflexiones sobre la imposibilidad de separar la teoría y la historia de la arquitectura. Éste es un tema central de debate que no debería dejarse simplemente en la incorporación al programa docente de las asignaturas de teoría y de historia por responder, aparentemente, a asuntos distintos. En su ensayo “Oecondomics”, Collins afirmaba:

Me parece que el problema al que se enfrentan nuestras escuelas de arquitectura no es cómo exponer una teoría de la arquitectura viable y coherente–que todavía se refiere, para mí, a esas permutaciones ilimitadas de *firmitas, utilitas y venustas* que pueden crear el mejor ambiente para satisfacer cada programa individual–, sino cómo exponer *la historia de la teoría* de tal manera que cada estudiante pueda seguir generando una teoría válida para su propia generación.<sup>2</sup>

Y sobre todo, habría que ayudar a desmitificar, para lo que la historia contribuiría a ampliar nuestro panorama teórico y crítico. Definitivamente, teoría, crítica e historia configuran un mismo cuerpo de conocimientos y acciones.

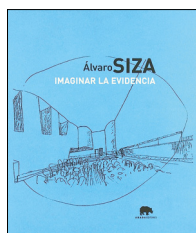
Por último, tenemos el proyecto. Si la historia y el proyecto no se encuentran en modo alguno, cabría preguntarse por la necesidad de la historia. Pero para proyectar hay que saber de arquitectura y ésa es la misión de la historia: mostrar y dar a conocer que la arquitectura siempre ha sido hija de su tiempo y que se apoya en los discursos de cada época. Así pues, al arquitecto lo encontramos situado en el presente, leyendo el pasado y proponiendo un futuro, por lo que aquella fisura debe suturarse. No parece concebible la existencia de un arquitecto que no conozca los grandes referentes de su disciplina.

Oigamos, finalmente, a uno de los grandes arquitectos contemporáneos hablar de su modo de proyectar en relación con la memoria. Álvaro Siza sabe de lo inevitable de acudir a la memoria



1. Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura* (Barcelona: Laia, 1972), página 212; publicado originalmente en italiano en 1968.

2. Peter Collins, “Oecondomics”, *The Fifth Column*, volumen 4, número 3/4, 1984, página 9.



en el momento de la creación arquitectónica; sólo que lo que se obtiene no es exactamente lo que se experimenta, sino un constructo transformado mediante los procesos mentales del conocimiento. Según Siza,...

el arquitecto trabaja manipulando la memoria [...] el estudio de los arquitectos y de la historia de arquitectura tienden o deben tender a ser asimilados, hasta que se pierdan en el inconsciente o en el subconsciente de cada uno.<sup>3</sup>



Parece evidente que ninguna obra se crea de la nada. Durante su formación, el arquitecto aprende, muchas veces azarosa y dolorosamente, cómo obtener la información necesaria para su trabajo. Ésta está en los libros; en la mirada de planos y fotografías que ofrece la poderosa industria editorial de las revistas en papel o digitales; en la información arquitectónica y urbana obtenida gracias a los viajes –para lo que el arquitecto habrá aprendido a ‘saber ver’, como recuerda el título del conocido libro de Bruno Zevi–; está, incluso, en los *objets à réaction poétique* de los que se nutría Le Corbusier. Todo ello nos permite en teoría ‘visitar’ virtualmente lo que se hizo en el pasado y también lo que se realiza en el presente, y de este modo formar nuestro conocimiento. Y así continuará el arquitecto toda su vida; no en vano, el lugar donde trabaja se suele llamar ‘estudio’.

Los autores de la presente publicación son profesores del ‘Diplomado en Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura’ que se imparte en la Escuela Superior de Arquitectura (ESARQ) de Guadalajara, México. En la parte primera, ‘Teorías e historia de la arquitectura moderna’, se recorren algunos momentos clave en la historia de la teoría de la arquitectura moderna, a la vez que se verifica la situación en que se encontraban los instrumentos de la disciplina en cada momento; cómo respondían los arquitectos a aquellas cuestiones fundamentales que confiaban en la arquitectura para su expresión y resolución, y cómo esa historia ha sido relatada, teorizada, desde el siglo xv hasta la modernidad ‘heroica’ del siglo xx; todo ello se expone a lo largo de dos capítulos que tratan del proyecto clásico y del proyecto moderno.

El proyecto contemporáneo se analiza a partir de la concepción de un hábitat inmerso en el Antropoceno. Selim Castro Salgado propone un panel de herramientas para un estado de ‘posproyecto’ que permita pasar del arquitecto especialista al agente abierto, de la crisis del objeto a la forma abierta y de una compleja relación con el contexto al hábitat abierto. María López de Asiaín pone en relación el ‘posdesarrollo’ con la sostenibilidad, para lo que integra en la ecuación soluciones de probada eficacia arquitectónica como son el ‘bioclimatismo’ y la participación ciudadana, en busca de un diseño regenerativo que cambiaría radicalmente la concepción tradicional del proyecto. En esa línea, Vicente Díaz y

3. Álvaro Siza, *Imaginar a evidência* (Lisboa: Edições 70, 1998), páginas 35 y 37; versión española: *Imaginar la evidencia* (Madrid: Abada, 2023).

José María López, con una intención claramente pedagógica, desarrollan tres paradigmas que obligarían a modificar los programas de la docencia en arquitectura: la idea de ‘posdesarrollo’, la crisis del proyecto como anticipación y la condición multidisciplinar.

En ‘Miradas a la teoría de la arquitectura’ se reúne una serie de aproximaciones desde diversos campos y preocupaciones sobre el entorno construido y su realización. Alfonso Rodríguez Pulido propone realizar con sus estudiantes manifestaciones gráficas que surjan del olvido, ‘antigrafías’ que detonen el proyecto y den forma a lo ya no recordado o a lo todavía no conocido. Jorge Ocaranza se sitúa entre la fenomenología de la percepción, el espacio existencial y el cine, para poner en evidencia cierta dicotomía entre la ‘casa funcionalista’ y la ‘casa fenomenológica’ tal como las representó el cineasta Jaques Tati. Eugenia Azevedo y Marília Vale proponen relacionar el patrimonio cultural con los conceptos de habitabilidad y sostenibilidad a partir de la interacción de gran número de factores que condicionan su conocimiento y la intervención en él, y que revelan un alto grado de complejidad. Mónica Gómez Gutiérrez se remonta a la filosofía clásica para elaborar un discurso acerca de lo virtual y lo material en la arquitectura, para lo que analiza el papel que cumple la tecnología –sobre todo la informática más avanzada– no sólo en la traducción a la realidad de abstracciones mentales, sino como puente entre la imaginación del usuario y la actividad del proyectista. Beatriz Guerrero González, preocupada por construir una teoría del diseño interior que lo fundamente como disciplina, realiza un análisis pormenorizado de una serie de publicaciones de mediados del siglo XX, y encuentra los parámetros que configurarían los inicios de dicha teoría. Catherine Ettinger McEnulty entiende que los principios de la arquitectura no son neutrales con respecto a los temas del género, por lo que examina el estado de la cuestión a partir de unas inquietudes que se han traducido en una abundante bibliografía y que aportan una nueva mirada a la arquitectura con una perspectiva de género.

En la última parte, ‘Sobre la ciudad’, se ha entendido que una teoría de la arquitectura no debía quedar reducida a los temas edificatorios, sino que, por el contrario, la arquitectura y la ciudad (el proyecto y el urbanismo) no deberían ser entidades autónomas. Así, a partir de la unidad arquitectura-urbanismo, Valeria Reinoso Naranjo abre la posibilidad de comprender el habitar de cada sociedad en el espacio-tiempo en función de las lógicas de poder y entendiendo la relación política que se establece con la arquitectura y la ciudad como expresiones de la vida social. En esta línea, Carlos Crespo Sánchez desarrolla un marco teórico acerca del espacio público mercantilizado como falsa promesa, y reivindicada, por el contrario, su esencia política como una plataforma abierta, accesible y en continuo cambio.

---

Por último, como en una sinfonía, la coda la constituye un texto de Alberto Pérez-Gómez, ‘Lenguaje poético y significado arquitectónico’, lleno de referencias, en el que recuerda la cualidad intelectual y a la vez emocional con que la arquitectura, a lo largo de la historia, ha ido construyendo un entorno comunicativo en el que no sólo habitamos como individuos, sino que somos como sociedad.



# **Teorías e historia de la arquitectura moderna**



Manuel Martín  
Hernández \*\*

Decía Giulio Carlo Argan que el pensamiento humanista durante el Quattrocento italiano había modificado radicalmente las concepciones del espacio y del tiempo, de tal modo que lo real se manifestaba universalmente por medio del *espacio*, y éste se representaba, de una manera racional, por medio de la *perspectiva*, a la vez que se ordenaban todos los acontecimientos que se sucedían en el *tiempo*, los cuales se representaban en la *historia*.<sup>1</sup> Por lo que interesa a la arquitectura de la época, la perspectiva no sólo era un mecanismo de representación, sino que también tenía un carácter simbólico, pues situaba al ser humano, por medio de su mirada, en el centro del mundo conocido. Así es como lo dibujó Leonardo da Vinci en su *uomo vitruviano* (hacia 1490): inscrito en un círculo y un cuadrado; centro, por tanto, de todo lo natural y todo lo artificial. Conservado en la Academia de Venecia, en el texto especular que lo acompaña se puede ‘leer’ que el dibujo sigue las dimensiones del cuerpo humano tal como las describía Vitruvio en el libro tercero, dedicado a los templos, de su *De architectura libri decem* (hacia 27-23 a. C.).<sup>2</sup>

\* En este capítulo se desarrollan y reelaboran algunas ideas que aparecen en Manuel Martín Hernández, *La invención de la arquitectura* (Madrid: Celeste, 1997), además de otros temas inéditos.

\*\* Colabora con la Escuela Superior de Arquitectura de Guadalajara (México), y es miembro de IN-Ciudades.

1. Giulio Carlo Argan, *Renacimiento y Barroco* (Madrid: Akal, 1996), volumen I, página 103.

2. Versión española consultada: Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura* (Madrid: Imprenta Real, 1787; traducidos y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz), libro III, capítulo 1; edición facsímil (Madrid: Akal, 1987), páginas 58-59.

3. Versión consultada: *Della pittura* (México: UAM, 1998), libro II, página 86.

Se sabe que la perspectiva no fue precisamente una invención renacentista; por ejemplo, la Casa de los Vettii en Pompeya (62-74) ya mostraba en sus paredes una larga serie de interiores y exteriores arquitectónicos bellamente cromados según perspectivas aún primitivas. Sin embargo, fue posiblemente en capilla de la familia Scrovegni (Padua, 1303-1305) donde Giotto utilizó una perspectiva más depurada al representar el ábside vacío, como visto desde las sedes laterales a través de los dos paneles inferiores del arco triunfal.

Así es como, por medio de la mirada, se conseguía el control del espacio representado, ya sin necesidad de acompañarlo de figuras. Sin embargo, se tuvo que esperar más de un siglo para llegar a la regulación geométrica de la perspectiva gracias a la actividad práctica de Filippo Brunelleschi (desde 1420) y, finalmente, a su teorización metodológica por medio de la pirámide visual en el tratado *De pictura* (1435), de Leon Battista Alberti:

[...] nada se puede encontrar que sea más útil que ese velo al que entre mis amigos yo llamo una intersección. [...] Este velo yo lo ubico entre el ojo y el objeto observado, de tal manera que la pirámide visual penetre a través de lo delgado del velo.<sup>3</sup>



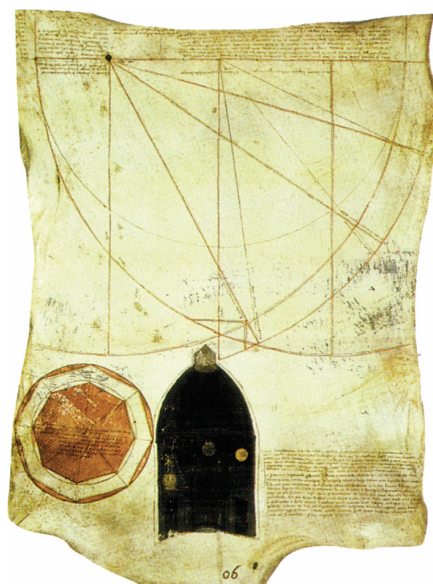
I.I. Filippo  
Brunelleschi, Hospital  
de los Inocentes  
(hospicio), Florencia,  
1419-1927; loggia.

La perspectiva aplicada al proyecto la encontramos en la que posiblemente sea la primera gran obra de Brunelleschi: el Ospedale degli Innocenti, un encargo del gremio al que pertenecía el arquitecto, el Arte della Seta (figura I.I). Su intervención se produjo entre 1419 y 1427, periodo en el que definió la planta, de una gran calidad funcional, y construyó la cimentación, así como el primer nivel de la loggia que se abre a la Piazza della Santissima Annunziata. Dicha loggia sigue una modulación de nueve cuadrados definidos en la fachada por columnas lisas de capitel corintio y arcos tangentes al entablamento, todo ello de *pietra serena* (arenisca gris azulada); y más que a la arquitectura romana, recuerda el Románico toscano de la iglesia de San Miniato al Monte o del Baptisterio de Florencia. La visión longitudinal de los espacios del pórtico –con la sucesión de cubos delimitados por pilares y arcos, y cubiertos por bóvedas vaídas– nos permite admirar el valor espacial y racionalizador de la perspectiva. Esa serie modular termina en dos paramentos definidos por pilastras acanalaadas de altura doble que las columnas. La ampliación longitudinal a norte y sur, y en un segundo nivel, fue realizada por Francesco della Luna, continuador de la obra hasta 1445. Los paneles circulares (*tondi*) situados en las enjutas entre los arcos –que Brunelleschi quiso dejar vacíos– fueron ocupados en 1487 por los angelotes de terracota vidriada conocidos como Putti degli Innocenti, realizados por Andrea della Robbia.<sup>4</sup>

También Brunelleschi fue importante para la arquitectura del Renacimiento porque se le adjudicó, junto a Lorenzo Ghiberti, el concurso convocado en 1418 para cerrar la enorme cúpula sobre un tambor octogonal en la catedral de Florencia, Santa Maria del

4. Jean Castex, *Renacimiento, Barroco y Clasicismo* (Madrid: Akal, 1994), páginas 39-41; publicado originalmente en francés en 1990.

1.2. Giovanni di Gherardo, cúpula de Santa Maria del Fiore, 1426; demostración del trazado del octógono, del 'quinto agudo' y las modificaciones de Brunelleschi en obra, 1426.



Fiore. El resultado fue tanto un alarde técnico –con su doble cáscara autoportante, su malla estructural y su plementería de ladrillo en espina de pez– como una realización de gran simbolismo urbano, pues interpretaba de manera novedosa lo aprendido por Brunelleschi visitando ruinas y dibujando soluciones técnicas durante sus anteriores estancias en Roma (figura 1.2). Esto sólo fue posible porque todo el proceso se pensó, se dibujó y se trasladó a unas maquetas antes de su construcción, iniciada dos años más tarde, lo que revolucionó las relaciones de producción anteriores con una nueva división social del trabajo.<sup>5</sup>

Es así como, gracias a la actividad de Brunelleschi –y la lectura de Vitruvio, Alberti llegó a definir al arquitecto a mediados del siglo xv como el agente por excelencia de la producción constructiva, quien daba las instrucciones de cómo debía realizarse un objeto arquitectónico resolviendo los problemas, a todos los niveles, que habían requerido de su oficio. Así, el arquitecto, el *architettore*, era...

quien con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra que, a partir del desplazamiento de los pesos y la unión y ensamblaje de los cuerpos, se adecue, de una forma hermosísima, a las necesidades más propias de los seres humanos.<sup>6</sup>

El arquitecto 'proyecta' y 'construye', siendo las palabras «y también» un indicador del proceso temporal. En la definición está presente además el 'funcionalismo' –que, por cierto, no es una par-

5. Manfredo Tafuri, *La arquitectura del Humanismo* (Madrid: Xarait, 1978), páginas 11-12; publicado originalmente en italiano en 1969.

6. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (Madrid: Akal, 1991), página 57; publicado originalmente en latín en 1485.

ticularidad surgida a partir del siglo XVIII, sino algo consustancial a la arquitectura— como objetivo fundamental de todo el proceso. Se trataba de dotar al arquitecto del control sobre toda la obra, tal como se decía en la llamada ‘Patente a Luciano Laurana’ (hacia 1460), el documento por el que el duque Federico da Montefeltro nombraba a Laurana responsable de la construcción del Palacio Ducal de Urbino:

Habiendo deliberado hacer en nuestra ciudad de Urbino una vivienda bella y digna cuanto conviene a la condición y laudable fama de nuestros progenitores, así como a la condición nuestra, Nos hemos elegido y nombrado al dicho Maestro Lutiano ingeniero y jefe de todos los maestros que trabajarán en dicha obra [...] y así queremos y mandamos a dichos maestros y operarios [...] que al dicho Maestro Lutiano deben obedecer en todo, y hacer todo lo que les sea mandado por él, y no en modo distinto que a nuestra persona.<sup>7</sup>

Por medio de la teoría y la práctica arquitectónicas renacentistas se intentaba fijar una ‘idea de la arquitectura’, y sería Alberti, en su tratado *De re aedificatoria* (terminado hacia 1452, aunque publicado en 1485, tras su fallecimiento), quien configuraría esa idea desde determinados parámetros con pretensión de universalidad y relacionados según la ‘armonía’, la cualidad en la que residía la belleza y que Alberti definía como el...

acuerdo y una cierta unión de las partes dentro del organismo del que forman parte, conforme a una delimitación (*finitio*) y una colocación (*collocatio*) de acuerdo con un número determinado, tal como lo exigiere la armonía (*concinntas*), esto es, la ley perfecta y principal de la naturaleza.<sup>8</sup>

En el resultado no debía faltar ni sobrar nada (otra interpretación de la *concinntas*) y para ello se seguía el *disegno* o trazado (*lineamenti*). Según Alberti, su método consistía en...

lograr el medio correcto y solvente de ajustar y unir líneas y ángulos, con que podamos delimitar y precisar el aspecto de un edificio. Por tanto, es labor y función del trazado fijar a los edificios y a sus partes un lugar adecuado, por un lado, una determinada proporción y una disposición decorosa, por otro, y una distribución agradable, de modo que la conformación entera del edificio y su configuración descansen en el trazado mismo.<sup>9</sup>

El término *disegno* indicaba al mismo tiempo el proceso a seguir y su representación gráfica, y por medio de él el arquitecto renacentista se conducía a partir de la *precognizione*. Este concepto lo utilizó tardíamente Vincenzo Scamozzi en 1615, y tenía

7. Citado en Peter Murray, *Arquitectura del Renacimiento* (Madrid: Aguilar, 1972), páginas 12-14; publicado originalmente en inglés en 1971.

8. Alberti, *De re aedificatoria*, libro IX, capítulo 5, páginas 384-385.

9. *Ibidem*, libro I, capítulo 2, página 63.

que ver con la previsión implícita en el proceso, lo que anticipaba el posterior concepto de ‘proyecto’; es un concepto importante, pues incluía todo lo que el arquitecto debía conocer, sobre todo «los edificios de la Antigüedad», de los que extraer elementos útiles con los que resolver el problema arquitectónico en cada momento.<sup>10</sup> El *disegno* reflejaba un proceso que transitaba por un complejo mundo de decisiones y que incluía desde la elección del emplazamiento y la demarcación del terreno cercado y edificado (el *area*) hasta su posterior subdivisión, con la ordenación de sus componentes verticales y horizontales, el trazado de aberturas y escaleras, la selección de materiales y técnicas constructivas o la decoración de las superficies, en una relación que iba de la definición del todo a las partes.<sup>11</sup> La armonía entre todos esos ingredientes se conseguía mediante criterios de proporcionalidad, medida y orden, temas aprendidos todos ellos de Brunelleschi. Sin embargo, los dibujos y las maquetas resultantes no eran un punto de llegada, sino un trámite a partir del cual seguiría la construcción del objeto allí representado, lo que, ahora sí, implicaba la finalización del proceso.<sup>12</sup>

Por otro lado, hay que citar las interpretaciones del tratado *De architectura*, de Vitruvio, (muy difundido a lo largo del siglo XVI gracias a sus diversas ediciones y traducciones) y el estudio y levantamiento de las ruinas romanas, idealmente consideradas modelos para imitar. Todo ello llegó a definir una teoría de la arquitectura caracterizada como ‘asimilable’ y ‘transmisible’, y entendida como un instrumento cognoscitivo y práctico, con sus valores de ‘historicidad’ (a partir de los repertorios de la Antigüedad romana), ‘naturalidad’ (pues las ruinas constituían una segunda naturaleza) y ‘universalidad’ (mediante los órdenes o la armonía proporcional).<sup>13</sup>

### Sobre Vitruvio y el código clásico

Pronto, aquella idea de la arquitectura a la que nos hemos referido anteriormente se convertiría en una ‘imagen’ debido a la búsqueda del código clásico emprendida por la Accademia della Virtù, fundada en Roma por Claudio Tolomei en 1542. Tolomei proponía llevar a cabo una investigación filosófica de aquellos principios que –según se creía– estaban ocultos en el texto de Vitruvio.<sup>14</sup> Aquella búsqueda arrancaba de los trabajos de Alberti y derivaba en dos caminos fundamentales: por un lado, los propios estudios sobre Vitruvio, que intentaban alcanzar ese código «por vía arqueológica y filológica»;<sup>15</sup> y por otro, el establecimiento gráfico del paradigma de los cinco órdenes por parte tanto de Sebastiano Serlio (su Libro IV, *Regole generali d'architettura sopra le cinque maniere de gl'edifici*, Venecia, 1537) como de Jacopo Barozzi da Vignola (*Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1562).

10. Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale* (Venecia, 1615), libro I, capítulo II, página 7.

11. Véase Alberti, *De re aedificatoria*, libro I, capítulo 2, páginas 62-63.

12. Véase Eugenio Battisti, ‘El método proyectual según *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti’, en *En lugares de vanguardia anti-gua* (Madrid: Akal, 1993), páginas 44-85; publicado originalmente en italiano en 1979.

13. Véase Manfredo Tafuri, ‘El método de proyectación de Borromini’, en *Borromini/Tafuri* (Las Palmas de Gran Canaria: UPLP, Área de Teoría e Historia, 1981), páginas 37-38.

14. Véase Julius Schloesser, *La literatura artística* (Madrid: Cátedra, 1976), páginas 225-231; publicado originalmente en alemán en 1924.

15. Tafuri, *La arquitectura del Humanismo*, ya citado (anterior nota 5), páginas 120-123.

Se sabe que el texto de Vitruvio era ampliamente conocido y utilizado durante el periodo monacal medieval;<sup>16</sup> pero el momento clave para el inicio de la tradición vitruviana fue la localización de un manuscrito del siglo IX por Gian Francesco Poggio Bracciolini, gran humanista y buscador de textos clásicos, en la abadía de San Galo (hoy Sankt Gallen, Suiza) en torno a 1416. A él se debe también el descubrimiento –en 1417, en la abadía y escuela monástica de Fulda, en el centro de Alemania– de una copia de *De rerum natura* ('Sobre la naturaleza de las cosas', hacia 99-55 a. C.) obra de Lucrecio, cuya difusión está en el origen de la modernidad (en ella se habla del mundo hecho de átomos y vacío, de la superstición de las creencias, del ateísmo, de la muerte del alma, etcétera).<sup>17</sup>

Copiado y vuelto a copiar, *Los diez libros* de Vitruvio constituyen el tratado fundacional de la teoría de la arquitectura, cuya primera edición impresa fue la realizada en Roma por Giovanni Sulpicio da Veroli en 1486. Como se ha dicho, el texto de Alberti fue un intento de actualización del tratado de Vitruvio, mientras que, a lo largo del siglo XVI, las ediciones de este último fueron numerosas y se tradujeron a diversos idiomas europeos. Además, dada la oscuridad tanto de los manuscritos como de algunos incunables de finales del siglo, el texto fue reinterpretado por sus editores y por otros arquitectos de la época, que añadieron imágenes a las que el escrito hacía referencia pero que se habían perdido. Algunas de las interpretaciones más notables de la primera mitad del siglo XVI son: la de Fra Giovanni Giocondo (1511), la primera que estaba ilustrada, con grabados del editor Tricino y con un arduo ejercicio de interpretación; la Cesare Cesariano (1521), la primera traducida al italiano; y la Daniele Barbaro (1556), con grabados realizados a partir de algunos dibujos de Andrea Palladio. A pesar de estas y otras interpretaciones, tan intrincado era el texto original que Giovanni Battista Bertani, discípulo de Giulio Romano, no sólo escribió un tratado que intentaba aclarar algunas de las disposiciones del autor romano (*Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*, 1558), sino que se hizo construir en la fachada de su casa en Mantua una semicolumna de capitel jónico que incluía un dado de entablamento, y situó simétricamente el mismo elemento pero seccionado, a la vez que se rotulaba la denominación de todas sus partes, con lo que se convirtió en un auténtico libro de piedra.

Los dos primeros libros de Serlio se editaron en Venecia (el IV, sobre los órdenes, en 1537; y el III, sobre los edificios antiguos y modernos en 1540);<sup>18</sup> en ellos se intentaba ofrecer una primera definición de un código arquitectónico: los cinco órdenes (los tres griegos, más el itálico, introducido por Vitruvio, y el compuesto, presente en la arquitectura romana y derivado de descripciones de otros autores) fueron normalizados en sus aspectos geométrico

16. Véase Carol Herselle Krinsky, "Seventy-eight Vitruvius manuscripts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, volumen 30, 1967, páginas 36-70.

17. Véase Stephen Greenblatt, *El giro: de cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno* (Barcelona: Crítica, 2012); publicado originalmente en inglés en 2011.

18. Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura* (Venecia: Francesco de' Franceschi, 1584). Hay una edición digitalizada disponible en el portal de la biblioteca de la Universidad de Heidelberg: [digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1584/0445/info](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1584/0445/info); consultado en diciembre de 2025. Edición facsímil consultada: *I sette libri dell'architettura* (Sala Bolognese: A. Forni), 1978.

y formal. El código ahí establecido acompañaba a la arquitectura de la ciudad ideal, pero ésta se tenía que confrontar con la ciudad real medieval, a la que convendría «en la medida permitida por las posibilidades reales de transformación, adecuar y conformar». <sup>19</sup> En efecto, una preocupación continua en el resto de los libros publicados por Serlio tiene que ver con la noción de ‘acomodo’ de lo nuevo con las construcciones anteriores, lo que Alberti llamaba *conformitas*.

Frente a los eclecticismos y las invenciones de Serlio, las estrictas *Regole* de Vignola se difundieron con gran rapidez y pasaron a escuelas y talleres, pues, dado su carácter normalizador –que hace que lo reconozcamos como el primer manual–, la teoría de la arquitectura se convertía en él en una serie de reglas gráficas fácilmente asimilables. <sup>20</sup>

Aunque es cierto que hasta Serlio no se presentó en una sola imagen la panoplia codificada de los cinco órdenes definitivos, sí que hay un caso anterior: la edición del tratado de Vitruvio realizada por Cesariano (1521). En este caso, además, se dibujó un sexto orden con la denominación de *attico*, en el que el equino dórico-jónico se componía con el capitel corintio, que no es otro que el capitel ‘itálico’ al que se refería Alberti, y en el que...

existen los mismos criterios sobre el vaso, el ábaco, las hojas y la flor que en los capiteles corintios; pero, en lugar de caulículos, tiene cuatro volutas que se alzan una bajo cada una de las esquinas del ábaco [...]. <sup>21</sup>

Al respecto, conviene volver a Vitruvio, para quien, a pesar de que «sobre estas mismas tres especies de columnas suelen ponerse diferentes capiteles con varios nombres, [éstos] son deducidos por alteración de las corintias, jónicas y dóricas.» <sup>22</sup> Por tanto, lo que se ponía en duda en las láminas de Cesariano y Serlio era la construcción del código sólo a partir de estos tres órdenes, lo que llevó a aceptar los cinco como la ‘gramática’ del siglo XVI. <sup>23</sup>

Como hemos descrito en otro lugar, si seguimos atrás en el tiempo, veremos que los cinco órdenes sí se muestran en una única representación espacial anterior, pero no es en un libro: se trata de *El incendio del Borgo* (1517), uno de los frescos de Rafael (Raffaello Sanzio) en las estancias vaticanas. Pero tampoco ésa es la primera tabla comprensiva; hay otra anterior representada en piedra: se trata del claustro de la iglesia de Santa Maria della Pace (1500-1504), la primera obra romana de Donato Bramante, en la que encontramos pilastras jónicas de gran pedestal, pilastras dórico-toscanas más bajas, pilares cruciformes cuyas caras son de orden compuesto, y columnas, más delgadas, de capitel corintio (figura 1.3). <sup>24</sup> Es interesante observar que, en el momento en que apareció dibujado un determinado código (como la lámina de Serlio), ya en la práctica se había resuelto formalmente la

19. Fulvio Irace, “Tipologia e restauro nella città di Serlio”, introducción a Serlio, *I sette libri...*, ya citado (nota anterior), página 9.

20. Véase Schlosser, *La literatura artística*, ya citado (anterior nota 14), página 353. La diferencia entre ‘tratado’ y ‘manual’ tiene que ver, fundamentalmente, con el desarrollo teórico del texto, que es más amplio en el tratado y más esquemático, con profusión de modelos ‘normativos’ dibujados, en el manual.

21. Alberti, *De re aedificatoria*, libro VII, capítulo 8, página 300.

22. Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, libro IV, capítulo 1, página 85.

23. Véase John Summerston, *El lenguaje clásico de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974); publicado originalmente en inglés en 1963.

24. Manuel Martín Hernández, ‘La invención del código clásico’, en Juan S. López y Sebastián Hernández (edición), *Homenaje al Dr. Ramón López Caneda* (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006), páginas 35-37.



1.3. Donato Bramante,  
claustro de Santa  
Maria della Pace,  
Roma, 1500-1504.

imagen real construida, algo que aquellos dibujos no podían más que normalizar y dimensionar *a posteriori*.

### El círculo y la planta central

Ya se ha citado la imagen del ‘hombre vitruviano’ de Leonardo, derivado de la descripción que hacía Vitruvio en el libro III, dedicado a los templos: «Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado.»<sup>25</sup> A partir de ahí viene toda la conocida digresión acerca del hombre inscrito en el círculo y en el cuadrado. Lo llamativo es que a continuación, en el momento de hablar de los templos, éstos son los griegos de todo tipo, pero de planta rectangular. Esta aparente anomalía geométrica la resolvió Alberti al referirse a los templos de planta central –la única opción que daba– derivados todos del círculo y el cuadrado, y con cuatro figuras geométricas y otras tres obtenidas a partir del cuadrado, a las que se añadían los ábsides y pórticos que fuesen necesarios, simétricamente situados.<sup>26</sup> Como sucede con otros modelos de partida, de nuevo es Brunelleschi la referencia; cabe citar dos de sus ejemplos florentinos. En primer lugar, la Sacristía Vieja de San Lorenzo (1422-1428), de planta cuadrada y con cúpula sobre pechinas, con un ábside también cupulado, en un espacio de planta circular que se interseca con un cuadrado del que permanecen sus esquinas con pilastras *abreviadas* (las mismas que se ven en la capilla de los Pazzi en la iglesia de Santa Croce, proyectada en

25. Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, libro III, capítulo 1, página 58.

26. Alberti, *De re aedificatoria*, libro VII, capítulo 4, páginas 288-290.

1.4. *Giuliano da Sangallo, Santa Maria delle Carceri, Prato, 1486-1506.*



1442). En segundo lugar, el oratorio de Santa Maria degli Angeli (1435-1437), fragmento conservado de un convento camaldulense ya desaparecido, que presenta una planta hexadecagonal en el exterior y octogonal en el interior, y ocho capillas excavadas en el grosor del muro intermedio, cuyas plantas combinan un cuadrado central con dos semicírculos; por falta de fondos, la construcción del edificio se paralizó, por lo que quedó sin levantar la cúpula proyectada.

Acompañando a Brunelleschi, Alberti visitó las obras de este último edificio y lo utilizó en su descripción de los templos de planta poligonal. De Alberti es el proyecto de San Sebastiano en Mantua (un templo iniciado en 1460 y nunca terminado), con su planta cuadrada y tres brazos rectangulares terminados en ábside y abovedados, tras un atrio elevado de fachada masiva, otro brazo más que ocupa el acceso; todo ello anticipaba la solución en cruz griega que se consolidó tipológicamente en la iglesia de Santa Maria delle Carceri (1486-1506), en Prato, obra de Giuliano da Sangallo, resuelta como un cubo con cúpula interior y cuatro semicubos abovedados con sus fachadas coronadas por frontones (figura 1.4).

Los modelos geométricos de Alberti son los que vemos también en las iglesias centralizadas levantadas en Milán por Bramante y Leonardo en las últimas décadas del siglo xv. De la primera etapa del primero de ellos habría que citar la enorme tribuna de la iglesia de Santa Maria delle Grazie (1492-1497) —que modificaba una construcción gótica terminada diez años antes—, con una

planta cuadrada que se une a la nave mediante soluciones de difícil compromiso geométrico, dada la disparidad de escalas, tanto en planta como en sección. De Leonardo hay que citar los dibujos de iglesias que se conservan en el Institut de France (fechados en torno a 1487-1489). En uno de los folios del *Complément du manuscrit B*, además de una serie de esquemas, está dibujada en planta y axonometría una iglesia de planta cuadrada con un tambor sobre un círculo inscrito y coronado por una cúpula, acompañada por cuatro capillas semicirculares.<sup>27</sup> Seguramente el templo que más se le aproxima es el de Santa Maria della Consolazione, en Todi, iniciado en 1504 por Cola da Caprarola y continuado por Baldassare Peruzzi; el proyecto está basado en un dibujo de Bramante, lo cual explicaría la coincidencia con Leonardo.<sup>28</sup>

Y volviendo a Bramante, hay que destacar la pureza proyectual del templete de San Pietro in Montorio, máxime cuando se inserta en un pequeño patio rectangular aparentemente discordante con la solución cilíndrica y su tamaño; sin embargo, el dibujo en planta de Serlio en su Libro III parece que reclama la existencia de un proyecto que situaba el edificio en un espacio de planta cuadrada, con un círculo inscrito, también con dieciséis columnas y cuatro nichos trilobulados en las esquinas. Este edificio constituye una abstracción del cosmos en la tierra y resulta vigorosamente masculino en la adopción de un dórico desornamentado; en él se hacen patentes las diferencias fundamentales entre los conceptos de tamaño y escala.

Esta disposición centralizada se puede ver también en el dibujo sobre pergamino de media planta de una cruz griega que Bramante realizó en 1505 por encargo del papa Julio II para la basílica de San Pedro, con el objetivo de sustituir la vieja construcción paleocristiana, ya en ruinas, por un edificio mucho mayor y capaz de albergar un número creciente de peregrinos.<sup>29</sup> A la vista del dibujo, se puede imaginar la serie de planos más o menos perforados y ámbitos de mayor o menor altura, iluminados de manera controlada y jerárquicamente dispuestos, que se habría de recorrer para saber qué había al final, en cualquiera de las cuatro capillas de esquina que completan el cuadrado de base. Bramante apenas tuvo tiempo de iniciar las obras, continuadas por sus ayudantes: el ya citado Rafael, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo; y luego Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti) y otros arquitectos posteriores hasta el cierre de la cúpula a finales del siglo XVI. Pese a ello, si nos situamos bajo las bóvedas de las enormes naves principales, aún es posible identificar las cualidades del espacio fluyente ideado por Bramante, algo ya representado en el interior de un templo dibujado durante su estancia en Milán y grabado por Bernardo Prevedari (1481). Una perspectiva realizada por Peruzzi, datada en 1506 y conservada en los Uffizi de Florencia, representa las obras de la basílica en construc-

27. *Codex Ashburnham II*, folio 11v (Ms 2184), disponible en [bibnum.institutdefrance.fr/ark:/61562/bi24193](http://bibnum.institutdefrance.fr/ark:/61562/bi24193); consultado en diciembre de 2025.

28. Véase Rudolf Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo* (Madrid: Alianza, 1995), páginas 33-34; publicado originalmente en inglés en 1949.

29. Christoph Luitpold Frommel, 'San Pietro', en el catálogo *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, edición de Henry A. Millon y Vittorio Magnano Lampugnani (Milán: Bompiani, 1994), páginas 399-423.