

UTOPIA Y PODER EN LA CIUDAD DEL RENACIMIENTO. LAS TEORÍAS DE MORO Y CAMPANELLA EN LAS PROPUESTAS URBANAS

UTOPIA AND POWER IN THE CITY OF THE RENAISSANCE. THE THEORIES OF MORO AND CAMPANELLA IN THE URBAN PROPOSALS

Vicente Esteban Medinal

RESUMEN

Tomando como referencia los planteamientos filosóficos realizados por Tomás Moro en *Utopía* y Tomás Campanella en *Ciudad del sol*, el presente escrito pretende reflexionar en torno a la utopía y el poder en las propuestas urbanas renacentistas. Se observará que, la ciudad-ideal del Renacimiento, creación más intelectual que real, fue una consecuencia más del pensamiento utópico renacentista. Además, se mostrará que muchas de las ideas urbanísticas del Renacimiento, que no pasaron de doctrina, utopía o ejercicio ideal del intelecto en los países de Europa donde se originaron, tuvieron su campo de materialización real en América.

El escrito comenzará atendiendo a los ideales filosóficos y urbanos-arquitectónicos del Renacimiento para luego comenzar a atender a la ciudad ideal y a la real, poniendo la mirada en lo terrenal, lo divino y lo militar a partir de las reflexiones sobre la ciudad y su trazado urbano, los templos como espacio interior divino y el urbanismo militar ideal.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura – Ciudades – Filosofía

ABSTRACT

The philosophical approaches made by Sir Thomas More in Utopia and Tommaso Campanella in The City of the Sun are the starting point of this writing. It seeks to reflect on utopia and power in Renaissance urban proposals. It will be noted that the Renaissance city-ideal, creation more intellectual than real, was a further consequence of Utopian Renaissance thought. In addition, it will be shown that many of the urban ideas of the Renaissance, which did not go beyond doctrine, utopia or ideal exercise of the intellect in the countries of Europe where they originated, had their real materialization field in America.

The writing begins by attending to the philosophical and architectonic-urbanistic ideals of the Renaissance and then begins to attend to the ideal city and the real city, looking at the earthly, the divine and the military from the reflections on the city as outer space urban, temples as sacred interior space and ideal military urbanism.

KEYWORDS

Architecture - Cities - Philosophy

1. Vicente Esteban Medina (Tucumán - Argentina, 1970) es ARQUITECTO por la Universidad Nacional de Tucumán (1996). Posteriormente ha completado su formación académica en diversas universidades de España obteniendo cronológicamente las titulaciones de DR. ARQUITECTO por la Universidad Politécnica de Madrid (2003), MÁSTER EN FILOSOFÍA TEÓRICA Y PRÁCTICA por la Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED (2012) y DOCTOR EN FILOSOFÍA por la Universidad Complutense de Madrid (2014)., Prof. Asoc. Univ. Alfonso X de Madrid – Prof. Adj. Univ. Nacional de Tucumán.

Introducción. Ideales filosóficos y urbanos-arquitectónicos

Como sugiere Johann Fischl, el Renacimiento como tiempo nuevo se presenta con un ejército de magníficos artistas, audaces descubridores, innovadores religiosos, exaltados fanáticos, descarados satíricos y navegantes aventureros que dan la vuelta al mundo. Fue un tiempo nuevo no solo por la reforma protestante y la nueva escolástica especialmente en España, sino también por la nueva ciencia de la naturaleza, el humanismo y la nueva teoría del estado. Especialmente estos dos últimos, que tenían en común el hacer propuestas ideales o utópicas. El humanismo tenía predilección por el ideal de griegos y romanos; la nueva teoría del estado, por los planteamientos de ideal moral para un estado ideal (Fischl, 2002).

En este contexto, lo único que ya no se mira como ideal, es el hombre. El hombre tiene ahora una imagen real de sí mismo. Ya no es una imagen de Dios, como lo muestra la escolástica medieval, sino como un ser instintivo que de forma puramente egoísta y brutal, aspira al poder y al goce. Un goce que es propio de la dicha que siente por poder vivir en un tiempo tan magnífico, de tantos avances, de tantos progresos, de tantos descubrimientos, de tan prometedor futuro. Sin embargo, en contraposición a tan magnífico momento, el hombre es consciente de que es un período con una considerable crisis de valores, que ya se había difundido ampliamente (Fischl, 2002). En este sentido, Reale & Antiseri sugieren que había una escisión entre “ser” y “deber ser” en la base de una nueva óptica de los hechos políticos (Reale & Antiseri, 1988). De esta visión naturalista del hombre, es decir, de esa visión real del hombre, tal como es; humano, con defectos y virtudes, surgen las nuevas concepciones del Estado: el estado de violencia de Nicolás Maquiavelo, el estado comunista de Tomás Moro, el estado técnico de Francisco Bacon y el estado totalitario de Tomás Campanella (Fischl, 2002). Tanto unos como otros buscaban con sus propuestas y escritos alcanzar estados sociales ideales: Maquiavelo lo hacía con *El príncipe*, Tomás Moro con *Utopía*, Campanella con *Ciudad del sol*, Erasmo de Rotterdam con *La educación del príncipe cristiano*, Tomás Hobbes con *Leviathan*, Francisco Bacon con *La nueva Atlántida*, etc. Y en paralelo también planteaban consciente o inconscientemente modelos de ciudades ideales, de ciudades utópicas como las propuestas en las islas de Utopía o Taprobane. Algunos modelos quedaron en proyectos literarios-utópicos y en otros se convirtieron en realidad urbano-arquitectónica. Todos estos escritos utópicos fueron los acicates para las mentes de científicos, inventores, intelectuales, artistas y arquitectos contemporáneos, que se embarcaron en empresas similares. De estas dos ciudades ideales, Amauroto y Ciudad del Sol, y sus repercusiones en otras propuestas tanto ideales como reales, es de lo que nos ocuparemos en este trabajo.

En el período en el que fijamos la atención, no solo tuvieron trascendencia y repercusión los escritos de los filósofos y humanistas citados, sino también los tratados de artistas y arquitectos. Lo que nos lleva a preguntarnos ¿por qué escriben los arquitectos y sobre qué? ¿Hasta qué punto o de qué modo influyeron estos ensayos filosófico-literarios en la esfera artístico-arquitectónica? ¿Qué es lo que lleva desde el principio a ir acompañado de obras teóricas al arte y la arquitectura renacentista? Uno de los motivos principales es la transformación del artista de artesano a intelectual, y por tanto quiere participar de los círculos de literatos, poetas y eruditos de la corte. Pero en el caso del arquitecto, esto se debe decir con restricciones, puesto que su arte era más bien de carácter planificador y dispositivo que artesano; no llevaba la mancha del trabajo físico, por lo que lo podían ejercer miembros de la nobleza e incluso gobernantes. No había que “pasar por todos los grados” para aprender la disciplina, algo en común con la literatura. Además, hay que tener en cuenta lo siguiente. Por un lado, las propuestas de Maquiavelo y Campanella surgen en Italia, importante bastión de teorizaciones sobre arte y arquitectura, especialmente Florencia, y por tanto sus discursos no solo repercutían en arte y arquitectura sino que se nutrían también de ellos. Por otro lado, estos planteamientos se desarrollaban en la corte donde se intercambiaban intereses gobernantes, nobleza y clase media burguesa, la cual hace un uso y disfrute del espacio exterior urbano, especialmente el florentino, a diferencia de la vida urbana medieval intramuros. En tercer lugar, con los tratados de arquitectura el arquitecto se presenta a la opinión pública, a diferencia de la teoría arquitectónica de la Edad Media que quedaba codificada en la propia obra construida. En este sentido es importante destacar la importancia que tuvo la imprenta en la publicación y difusión de los tratados. Su invención coincidió temporalmente con la aparición del tratado de arquitectura.

Pero además, la arquitectura estaba muy vinculada a los procesos políticos de la sociedad, al ejercicio del poder. Los arquitectos actuaban políticamente, lo querían o no. Los tratados reflejan en todas sus páginas elementos políticos-sociales, aun cuando no se hace referencia expresa a ellos. Con los tratados el arquitecto escritor aparece como un hombre racional que está en condiciones de reflexionar, de organizar y poder dominar no solo su materia y su oficio, sino también el Estado, la política y la sociedad. Si se quiere, se trata de un impulso humanista-ilustrado. El arquitecto quiere construir de un modo tan magnífico como sea posible y por tanto el ofrecimiento de hacer una arquitectura monumental se presenta allí donde un gobernante dispone de riquezas ilimitadas. En este punto sería importante destacar que tanto en la obra de Moro como en la de Campanella no se menciona la figura de un arquitecto como tal para la planificación, el diseño y/o la ejecución de las ciudades. No hay que olvidar que si bien en la época tal figura como hoy la conocemos no existía, si eran ya reconocidas las funciones del arquitecto, que incluso para entonces se diferenciaba del mero constructor de catedrales. El arquitecto de Moro es el propio Utopo, el conquistador y fundador de la isla, quien trazó el plano de la misma y de la ciudad de Amaurota desde el principio (Moro, 2001). Aquí hay un detalle curioso y es que Utopo dice que deja la ornamentación a generaciones posteriores. Y habla de la ornamentación de la ciudad como referencia a la transformación y ornamentación urbana que atravesaban ciudades como Siena o Florencia, una ornamentación del espacio exterior que no pasaba desapercibida en los nuevos modos de vida urbana.¹ El Utopo de Moro es el prototipo del humanista-ilustrado que tras haber conquistado la isla introdujo en aquellos pueblos rudos y agrestes “la cultura y la civilidad” (Moro, 2001). Por su parte, el arquitecto de Campanella, es una figura suprema. Campanella identifica y homologa al “Metafísico” con el “Sol”, el príncipe de la Taprobane, y a este lo considera como un arquitecto. Indirectamente define la figura del arquitecto como aquel que lleva la dirección de todas las ciencias, y se avergüenza de ignorar cualquier cosa del mundo humano. Y pone bajo sus órdenes al Gramático, al lógico, el Geómetra, el Dibujante de perspectiva, el Aritmético, etc. (Campanella, 1991). Tanto Moro como Campanella presenta subliminalmente la figura de un arquitecto humanista-ilustrado. Un hombre racional que está en condiciones de reflexionar, de organizar y poder dominar no solo sobre su oficio, sino también sobre el Estado, la política y la sociedad.

De la misma forma que los filósofos teóricos desarrollaron una amplia gama de modelos sociales, igualmente, en su condición de órgano planificador del poder político, el arquitecto prescribía a los habitantes de su ciudad y estado ideales cómo habían de vivir. Los arquitectos son artistas, su medio es la fantasía y su fin un ideal a construir. Ejemplo de ello es la propuesta utópica de Antonio Filarete que, como arquitecto del Renacimiento que busca organizar el Estado, la política y la sociedad, al igual que los filósofos.

Filarete recomienda a los príncipes que con la nueva arquitectura pueden trazar también el marco social en el que puede desenvolverse el hombre. Filarete desarrolla su primera utopía social en su *Trattatod'Architettura*, la ciudad ideal de Sforzindade 1457, nombre que proviene de la milanesa familia Sforza.²

Sin embargo, el proyecto ideal y utópico de futuro tiene que coexistir con la realidad actual, tropieza con límites tanto temporales como espaciales, como la herencia urbana medieval. Los planes parecen tener un lejano futuro de realización y en último término, el proyecto se torna irreal. Este es el punto en el que la fantasía del arquitecto da el salto a Utopía. De este modo, el pensamiento y la planificación utópica se convierten en elementos fijos de los tratados. Pero curiosamente, en primer lugar no se dirigen al futuro, sino al pasado, por tanto, las utopías más maravillosas de los tratados presentan edificios de la Antigüedad, ya sea de la era imperial romana o el Templo de Salomón, etc.

En este contexto se desarrollaron los modelos filosóficos ideales, de estados y ciudades ideales, y las propuestas arquitectónicas ideales, en correspondencia a ese contexto socio-político y cultural que imperaba en el momento. Es de estos modelos, tantos filosóficos como de los urbanísticos-arquitectónicos a los que haremos referencia a continuación. Los desarrollaremos tratando de identificar las implicancias o referencias de los planteamientos

¹ Es de señalar que la ciudad italiana de Siena en este contexto y este momento que ya comenzaba a legislar sobre los condicionantes estéticos de la ciudad para su embellecimiento y armonía, regulando tamaños de aberturas, alturas de los edificios, etc.

² El *Trattatod'Architettura* de Filarete escrito entre 1457-1464 no fue publicado hasta el siglo XIX.

En este punto es importante destacar la contemporaneidad de Filarete y Maquiavelo. Ambos viven en Italia, en la misma época. Filarete en su tratado da mucha importancia al aspecto defensivo de la ciudad Sforzinda, un tema que Maquiavelo también desarrolla.

filosóficos en lo urbano-arquitectónico y las referencias de unos y de otros. Además y al margen de estos planteamientos ideales veremos cuáles de esos llegaron a ejecutarse, entre los que destacaremos el caso de la *ciudad italiana de Palmanova* que cobró vida casi inmediatamente. Pero a largo plazo esos modelos también fueron referencias de nuevas ciudades ideales: en el siglo XIX en el *falansterio de los socialistas utópicos* Owen y Fourier, en el siglo XX en *Los tres establecimientos humanos o La ciudad de tres millones de habitantes* de Le Corbusier.

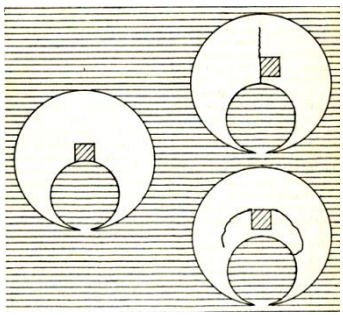
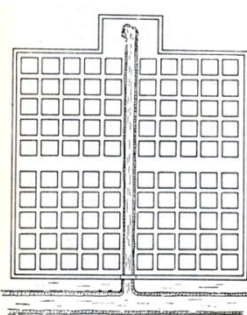
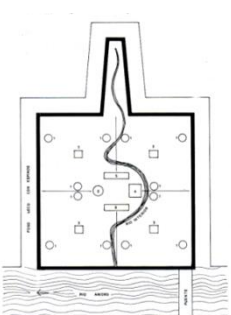
De la ciudad ideal a la real. Lo terreno, divino y militar

La ciudad y el trazado urbano

Tomás Moro describe la capital de la isla de Utopía, Amauroto, como “casi cuadrada” y dividida “en cuatro zonas”, el trazado de las calles atento a la protección contra los vientos y las casas “construidas frente a frente en larga y continuada serie” (Marin, 1976, p. 239). Estos datos y otros de índole administrativa y política han permitido imaginar reconstrucciones ortogonales de todo tipo, las cuales revelan un notable esfuerzo para entender en términos urbanísticos las visiones literarias. Entre estos trabajos destacamos el realizado por Delfín Rodríguez (Rodríguez Ruiz, 1979). Sin embargo, al dibujar la planta de Amauroto este investigador, como tantos otros, ha sugerido que no todos los datos del texto se integran o se pueden integrar en un mismo plano. En este sentido es importante destacar la especificidad de la “arquitectura literaria” y la imposibilidad, en ocasiones, de reducirla al lenguaje gráfico arquitectónico profesional (Marin, 1976). Efectivamente, si miramos la interpretación nº 1 que nos propone Rodríguez, veremos que es difícil situar en ese diseño un mercado principal, cuatro mercados menores en cada uno de los barrios, trece templos magníficos, tanto por su fabricación como por su capacidad, varias plazas públicas con estatuas, el edificio del Senado y el Palacio del Príncipe, etc. Atender a todas estas necesidades obligaría a eliminar viviendas, o mejor dicho, barrios completos, en cuyo caso se destruiría el esquema ortogonal.

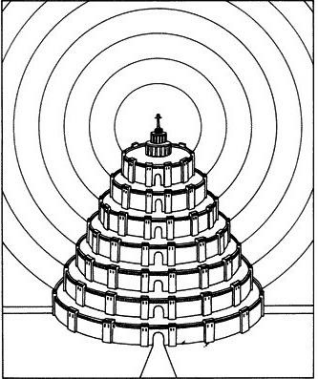
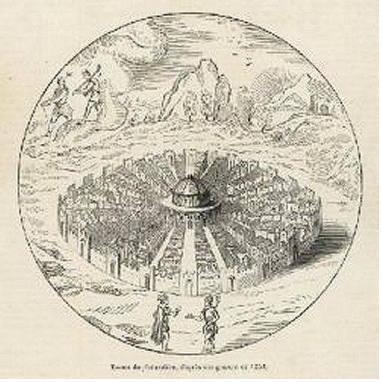
Sin embargo, la ciudad más monumental y jerárquica que también está presente en la descripción de Moro, podría traducirse gráficamente de un modo plausible, como vemos en la interpretación gráfica nº 2 de Rodríguez, aunque es de señalar, que esta disposición planimétrica no es la única posible si nos atenemos a las indicaciones textuales. Por citar un tema, Moro no dice nada, de la situación precisa de los templos, dando vía libre a la ubicación de los mismos, un tema sobre el que volveremos detenidamente más adelante. Estas imprecisiones en el texto hacen también arbitrarias las reconstrucciones que se sostienen del modelo de ciudad ortogonal y unificada. Un modelo que se deduce de los planteamientos que se proyectaban en el Renacimiento, donde imperaba el esquema de ciudad centralizada, cuadrada, circular, estrellada, etc.³ Pero hay otros temas, que llaman también la atención, como por ejemplo el cuestionable punto de la identificación entre tipos de sociedad y disposición urbana que hace Moro en su obra, ya que es difícil imaginar organizaciones igualitarias y democráticas habitando espacios diferenciados y utilizando edificios singulares y jerárquicos como los palacios descritos. Por tanto, a partir de lo dicho, debemos tener en cuenta que los modelos de comprensión e interpretación que se hacen, pueden contener las posibles contradicciones u omisiones descriptivas en el texto: los espacios y los edificios no se describen a partir de un plano gráfico existente previo a la narración, sino que surgen con el relato. Así, en el texto podríamos identificar “aspectos narrativos” que nos permiten intuir o deducir el modelo y “aspectos descriptivos” que nos permiten representar las ideas con más exactitud.

³ Sobre este tema confrontar: Morris (1984, p. 174-194); Rasmussen (1969, p. 23) y Rykwert (1985, p. 77, 115 y 203).

		
<p><i>Figura 1.</i> Posibles ubicaciones de Amauroto en relación a Utopía y su bahía Esquemadas</p>	<p><i>Figura 2.</i> Planta de Amauroto. Interpretación n° 1 de Delfín Rodríguez</p>	<p><i>Figura 3.</i> Planta de Amauroto Monumental. Interpretación n° 2 de Delfín Rodríguez</p>
<p>Fuente: Rodríguez Ruiz, Delfín (1979) "Amauroto: capital de Utopía". <i>Temas de Arquitectura y Urbanismo</i>, N° 25, pp. 29-33.</p>		

A diferencia de la planta cuadrangular ortogonal y regular de Moro, la Ciudad del Sol de Campanella se presenta como el modelo circular y radio concéntrico propio también de las propuestas urbanas renacentistas. No obstante, es destacable que tanto uno como otro, han recurrido a figuras geométricas puras, a figuras platónicas, para sus ciudades ideales: el cuadrado y el círculo (Marin, 1976).

En la Ciudad del Sol la descripción arquitectónica es más detallada que en la ciudad de Moro. Campanella nos plantea que sobre una colina se levantan siete enormes círculos concéntricos que conforman los anillos urbanos poblacionales, destacando de este modo, la perfecta adaptación para la defensa de su modelo, reforzada por unos accesos con puertas forradas de hierro y poderosas murallas con lujosos palacios y casas unificadas. En la Ciudad del Sol la división del espacio es técnica y no social: la parte baja de las casas-murallas se destina a almacenes o talleres, mientras que en la alta están las viviendas propiamente dichas y los espacios destinados a las actividades especulativas. No cabe duda de que en la obra de Campanella tuvieron repercusión o constituyeron una fuente de inspiración proyectos como el de la ciudad ideal de Vitruvio del siglo I d.c., la propuesta de Danieli Barbaro en su obra *I DieciLibridell' Architettura di M. Vitruvio* de 1567, el plano de Pietro Cataneo en su tratado *Architettura* de 1554 o la estrellada fortaleza de BuonaiutoLorini contenida en su *DelleFortificationeLibriCinque* de 1592 (Morris, 1984). Todas ellas responden al esquema centralizado propuesto por Campanella y en especial, el primero y el último de ellos son los que más semejan a la idea de la Ciudad del sol por su trazado radio concéntrico.⁴

	
<p><i>Figura 4.</i> Campanella. Ciudad del Sol. Interpretación</p>	<p><i>Figura 5.</i> Campanella. Ciudad del Sol. Interpretación</p>
<p>Fuente: sitios web de acceso libre.</p>	

⁴ Sobre el tema de las composiciones centralizadas recomendamos confrontar con Arnheim (2001, p.256).

Paralelamente a estas propuestas de Moro y Campanella se desarrollaban otras como la *Abadía de Thélème* que François Rebelais propone en 1533-34 en su obra *Gargantúa y Pantagruel*, un monasterio-palacio, una utopía nobiliaria y una reducción de la ciudad a un castillo grandioso, muestra de un carácter nostálgico y reaccionario a la vez, todavía existente. También, destacan *La città felice* de Francesco Patrizi de 1552, *La República Imaginaria* de Ludovico Agostini publicada entre 1585-90 o las propuestas circulares, homologables a las de Campanella, como la que Francesco Doni realiza en su obra *Il Mondo Savio e Pazzo* entre 1552-53.⁵ El género utópico continúa con la *Christianopolis* de Johann Andrea de 1619 y la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon de 1627. En estos últimos ejemplos citados hay que destacar que ya se percibe un relativo desinterés por los aspectos arquitectónicos y urbanísticos, desinterés simétrico al que los tratadistas de arquitectura muestran hacia las cuestiones sociales y morales. Es de destacar, la influencia que ejercieron todas estas ideas en la construcción de la fortaleza de *Palmanova*, creada por Vincenzo Scamozzi en 1593 que ya mencionáramos y sobre la que volveremos al final de este escrito.

En síntesis, como comentáramos al principio, las utopías de los siglos XVI y XVII son escritos concebidos para describir sociedades igualitarias, donde el buen gobierno, la justicia, la laboriosidad y la abundancia han triunfado. Y al igual que en los escritores clásicos, también en el Renacimiento hay cierta convergencia entre el programa político-social y el urbanístico-arquitectónico, lo cual no quiere decir, obviamente, que a determinada sociedad imaginaria deba corresponder necesariamente una forma urbana. Lo importante para los arquitectos del Renacimiento es que, las utopías demuestran la imposibilidad de pensar en la ciudad ideal sin plantearse explícitamente el modelo de la convivencia en términos jurídicos, económicos, morales, etc.

Los templos y el espacio divino

Si bien Tomás Moro no hizo una exposición extensa del templo, algo que no deja de llamar la atención por su orientación católica, Tomás Campanella se ocupó detalladamente de ello en su obra. La descripción del templo de Campanella está marcada por la iconografía Renacentista imperante, al igual que por un fuerte componente confesional. El templo de Moro destaca por su gran capacidad, penumbra y carecer de imágenes de dioses. El templo de Campanella merece un análisis detenido y exhaustivo.

El templo de Campanella responde a la tradición del templo circular centralizado que había resurgido en el Renacimiento. Se había pasado del templo gótico medieval a la asimilación del Templo de Jerusalén con un edificio centralizado. Las consideraciones simbólicas del círculo como signo de la perfección se unieron al poderoso atractivo de la Cúpula de la Roca, para producir la imagen del templo como un polígono regular o circular. Pero además, debemos tener en cuenta que en la tradición paleocristiana el edificio judaico se emblematiza en forma de un edículo sostenido por columnas y coronado por un tejado cupuliforme. Circular, abierto con columnatas perimetrales y con cúpulas son las características del templo hierosolimitano. Es decir, se establece un maridaje entre la Cúpula de la Roca y el ideal renacentista de la iglesia centralizada. Como sugiere Wittkower (2002) en el templo centralizado de la Italia del Renacimiento, cuya planta deriva del círculo, hay mucho de especulación y consideraciones armónicas.

En este sentido también hay que tener en cuenta, la importancia que pudieran haber tenido en la propuesta de Campanella, las imágenes de los templos centralizados en la pintura renacentista. Son numerosas las pinturas que nos recuerdan la interpretación que hace Campanella de su templo, por ejemplo, la obra *Desposorios de la virgen* de 1504 del pintor y arquitecto italiano Rafael Sanzio y la *Presentación de Jesús* de Gentile da Frabiano; en ambas obras vemos el templo centralizado ubicado en el centro de ciudad que sugiere Campanella. La composición de da Frabiano reaparece en la *Vista de Ciudad ideal*, de 1470 atribuida a Piero della Francesca o a Francesco di Giorgio, donde el templo circular con columnas perimetrales responde al patrón de Campanella. El grabado al buril a partir de Giulio Romano *Jesus y la adúltera* de 1570 de la grabadora Diana Ghisi muestran un

⁵ Entre las visiones radio concéntricas ocupa lugar relevante la ciudad de Francesco Doni, descrita en *Il Mondo Savio e Pazzo* (1552-53): una ciudad circular con cien puertas e igual número de calles que conducen al centro. Ahí hay un templo centralizado de un tamaño cuatro a seis veces mayor que la cúpula de la catedral de Florencia.

templo circular con columnas salomónicas perimetrales. Esta configuración coincide con la imagen circular universalmente aceptada para el conjunto, rodeada de columnas salomónicas que también encontramos en la obra *Flagellazione di Cristo* de Sebastiano del Piombo. Igualmente, podemos destacar las ilustraciones que Bernardo de Briedenbach hace en su libro *Viaje de la Tierra santa* de 1486, al igual que el grabado *Detalle del Domo de la Roca* como *Temum Salomonis* de 1493 del *LiberCronicarum* de Hartmann Schedel. En dichos grabados el Domo de la Roca aparece elevado sobre una escalinata en el centro de una Jerusalén circular con murallas concéntricas. El siguiente texto de Campanella (1991) parece describir cualquiera de las obras antes citadas.

El templo es perfectamente circular y no tiene muros alrededor, sino que está construido sobre columnas robustas y muy hermosas. Está cubierto por una gran cúpula, que tiene en el centro una cúpula menor con una abertura sobre el altar, que es único y está situado en medio del templo. (p. 225)

Igualmente, la descripción que Campanella (1991) hace sobre la parte más alta del templo, con celdas alrededor de la cúpula pequeña donde habitan los religiosos (p. 227), trae a la memoria una alusión a la “arquitectonización de los cielos” que vemos presente en la obra de Francesco Botticini, *Asunción de la Virgen*, trabajo que continúa una larga tradición de representar jerarquías espaciales según los círculos celestes.

En cuanto a la arquitectura, la referencia al templo circular con o sin columnatas puede recorrer una línea en la tradición italiana que comenzando en el Templo romano de Vesta, pasa por el Panteón de Agripa hasta llegar a San Pietro in Montorio en Roma.⁶El templo circular de Vesta se eleva sobre un podio de unos 15 metros de diámetro con una *cella* rodeada por veinte *columnas corintias*.⁷ Dentro de la *cella* no se encontraba la estatua de culto, sino solo el fuego sagrado, lo cual recuerda a la propuesta de Moroacerca de la carencia de imágenes de dioses en el interior del templo que describe.⁸El Panteón de Agripa del año 27 ac. es otro edificio circular referente cuyo casetonado interior de la cúpula con sus celdas abocinadas nos trae a la memoria la descripción que Campanella (1991) hace de la parte más alta del templo, con celdas alrededor de la cúpula pequeña donde habitan los religiosos. La descripción interior que hace este autor sobre las cuarenta celdas superiores en la cúpula del templo, algunas pequeñas y otras muchas más grandes, es homologable a la cúpula de casetones abocinados del Panteón de Roma. Campanella interpreta la asimilación de Roma y Jerusalén a través de sus símbolos arquitectónicos más notables: Panteón y Cúpula de la Roca. En cuanto al templete de San Pietro in Montorio obra del arquitecto Donato Bramante erigido hacia 1502-1510, en uno de los patios del convento franciscano homónimo en Roma, actual Academia de España en Roma, es otra de las posibles referencias que Campanella pudo haber tenido en la elaboración de su templo ideal. Especialmente por la armonía matemática y compositiva que Bramante había desarrollado en el proyecto de este templo, una disciplina que para Campanella despertaba gran interés, sobre todo teniendo en cuenta que llegó a publicar una obra al respecto: *Mathematica*(1989).

Como sugiere Wittkower (2002), para los artistas y hombres del renacimiento la figura geométrica más perfecta es el círculo, y se le dio una significación especial. El todo lo configura y lo contiene: recordemos la recuperación del “hombre de Vitruvio” inscripto en un círculo como figura referente. Incluso, para comprender plenamente esta insistencia en el círculo en este momento podemos tener en cuenta los planteamientos, entre otros, de Nicolás de Cusa para quien las matemáticas, por su incorruptible certidumbre, son un “vehículo imprescindible para penetrar en la sabiduría de Dios,” a quien debemos imaginar a través del símbolo matemático. Cusa visualiza a Dios, como el centro y la circunferencia del círculo (Wittkower, 2002, p. 50-51). Una definición geométrica de Dios mediante el símbolo del círculo o la esfera que se remonta a los poetas órficos, una idea revitalizada por Platón (Wittkower, 2002). Y los arquitectos renacentistas son conscientes de todo esto. Sus propios tratados no dejan lugar a dudas. No obstante, es de destacar que no todos ellos estaban

⁶ El tema o tipo de templo circular no deja de despertar intereses de todo tipo incluso de tener repercusiones incluso más allá del tiempo y del lugar en modelos como por ejemplo, el Cenotafio a Newton de Boullé en el siglo XIX en Francia.

⁷ El Templo de Vesta uno de los templos más antiguos de Roma. En este templo se custodiaba siempre encendido, so pena de grandes desdichas, el fuego sagrado en honor de Vesta, diosa del Fuego y del Hogar.

⁸ Bajo el título de “Guardianes del Centro. Guardianes de los límites” Rykwert(1985) hace un interesante análisis entre el encuentro en Roma entre el templo circular y la ciudad cuadrada; y sintetiza “El *templum* era siempre circular, la ciudad romana nunca lo fue.” (p. 115).

familiarizados con los novedosos y complicados aspectos de la especulación filosófica. Pero sí estaban impregnados de estas ideas que se habían extendido rápida e irresistiblemente con el resurgimiento del platonismo y el neoplatonismo en el siglo XV.

Sin duda, el templo de planta central circular con columnatas perimetrales y cupulado era un ideal, fantasía de los arquitectos que, aunque trasladable al plano, muy difícilmente podía materializarse en muchos casos, pero era una fantasía arquitectónica que maravillaba y hacía soñar.

Pero la descripción de Campanella (1991) tiene otro tema más que nos gustaría destacar: las representaciones gráficas en la cúpula, los muros exteriores y las cortinas.

“Sobre el techo de la cúpula están representadas todas las mayores estrellas del cielo, y de cada una de ellas con tres versos se describen el nombre y la influencia que ejercen sobre las cosas terrenas. En los muros exteriores del templo y en las cortinas, que se bajan cuando se predica, para que la voz no se pierda, están representadas de forma ordenada todas las estrellas, cada una descrita con tres versos.” (p. 227)

Desde principios del siglo XIV nuevos modos de visión se van imponiendo en los frescos y murales, entre otros factores a causa de los estudios sobre óptica y perspectiva. Así, la pintura comienza a ser considerada una “ventana abierta” hacia un campo visual de profundidad virtualmente infinita. La arquitectura no es, obviamente, realista, sino soporte de un programa ideológico complejo y plagado de alusiones a la correlación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. El templo se vuelve un todo ideal, un edificio imaginario. Así, las representaciones gráficas y textos en cúpula, muros y cortinas del templo de Campanella son una interpretación de la representación ilusionista de las pinturas de los muros de los templos renacentistas y de las iconografías didácticas-educativas de los *vitraux* policromados de las catedrales medievales precedentes.⁹ Incluso hay autores que han coincidido en considerar estos aspectos del templo como “un teatro de la memoria” al modo del famoso de Giulio Camillo.

De la utopía al urbanismo militar ideal

Dentro de los modelos de ciudades ideales y utópicas comentadas hay un aspecto que merece ser atendido: el defensivo. Tanto Moro como Campanella destacan el aspecto defensivo en sus propuestas.

Moro destaca una torre con guarnición, un muro alto y grueso, con abundantes torres y bastiones, un foso seco, ancho y profundo, repleto de zarzas y espinas que circunda la muralla por tres lados. Por su parte Campanella advierte que la ciudad dividida en siete círculos grandísimos, está construida de tal forma que si fuese tomado el primer círculo, se necesitaría más esfuerzo para el segundo, y después más, de forma que siete veces sería necesario tomarla para vencerla. Además, es una ciudad que tiene baluartes, torreones, artillería y fosos en el exterior. Incluso, en el muro exterior hay artillería y artilleros preparados, como así también, numerosos cañones de campaña.¹⁰

Este cuidado realce de los aspectos defensivos de las ciudades utópicas de Moro y Campanella también está presente en las propuestas de ciudades ideales del momento. El arquitecto urbanista se considera a sí mismo un técnico cualificado, cuya misión es suministrar tipologías diversas que satisfagan las necesidades de los distintos grupos. La ciudad ideal no se piensa en términos sociales, sino técnicos-defensivos. La utopía arquitectónica empezaba así a jugar, de modo paradójico contra la utopía social (De Seta, 2002).

Paralelamente al sistema defensivo hay un aspecto que tanto Moro como Campanella hacen constantemente alusión en sus textos: la protección contra los vientos. Lo exponen cuando describen el criterio para disponer las calles, en la colocación de cristales en las ventanas de los palacios y templos, en el uso de cortinas, etc. Sobre esto ya había llamado la atención el tratadista Vitruvio para quien la consideración principal que debe presidir el trazado de las ciudades reside en defenderlas de los vientos predominantes. A las razones de índole militar se

⁹ Iconografías de los vitrales permitían al laico interpretar los pasajes de las Sagradas Escrituras escritos en latín y utilizados en la liturgia por el clero, mientras a la vez contemplan la "luz de esencia divina" Este predominio del Vitral tiene su excepción en Italia, donde la tradición muralista no se había interrumpido desde la antigüedad.

¹⁰ Sobre este tema confrontar “Las armas de fuego: la guerra y el asedio entre el siglo XVI y el XVIII” de De Seta(2002, p. 110).

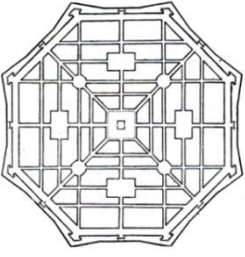
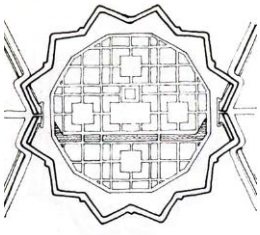
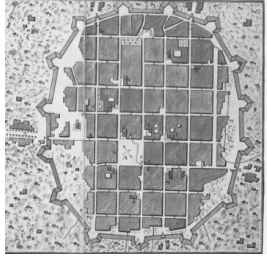
suman las consideraciones meteorológicas. La figura de la ciudad no puede ser cuadrada ni formada por ángulos muy salientes. Debe ser un recinto para poder ver al enemigo desde varios lugares. Las torres deben ser redondas o de varios lados; si son cuadradas pronto son arruinadas por las máquinas de guerra, y los arietes rompen fácilmente los ángulos; en la forma redonda, las piedras, talladas, como cuñas, resisten mejor a los golpes que no pueden empujarlas más hacia el centro. De este modo queda sancionada como idealmente perfecta la ciudad poligonal de ocho o más lados que tiende a una organización circular en último término y que, por tanto, posee un centro. No cabe duda que la preocupación de la defensa militar estaba omnipresente en todas las especulaciones ideales del Renacimiento (De Seta, 2002).

Ante tantas pautas, el arquitecto tratadista, idealista y utópico se encontrará con un importante escollo a la hora de orientar las calles en función de los vientos. El problema se produce cuando trata de disponer las calles en el interior de ese perímetro centralizado e ideal (Rykwert, 1985). Debe tener en cuenta la dirección de los vientos y disponerlas calles de tal suerte que los vientos atacando sobre los ángulos que ellas formen se rompan y se disipen. Esto ha dado lugar a que algunos sitúen dentro de la ciudad centralizada una red de calles a escuadra con los ejes principales girados convenientemente para que no coincidan con la dirección de los vientos principales. Esto lo observamos en las soluciones urbanas de Barbaro, Cattaneo, Scamozzi, etc., quienes dentro de la planta poligonal situaron una ciudad en damero. Giorgio Vasari *il Giovane* en un ingenioso esquema que se conserva en la colección de diseños de los Uffizi, trató de sumar las ventajas del trazado reticular y el radio concéntrico. Pero como la forma poligonal del perímetro conduce, por lógica geométrica, a la disposición radial, los tratadistas del Renacimiento desarrollaron también soluciones que dan lugar a la típica ciudad radio-concéntrica que inspiró a Campanella. Tanto Filarete, Lorini e incluso el propio Scamozzi trazaron ciudades que trataban de seguir el ideal vitruviano.

En este contexto podemos tomar como referencia las propuestas de Scamozzi. En 1615 en su tratado la *Idea della Architectura Universale* propone su ciudad ideal, un modelo dodecagonal con una corona estrellada de murallas adaptadas a la moderna artillería. Rodeando internamente la ciudad, junto a las murallas, hay una calle militar que facilitará los movimientos de la tropa y el desplazamiento de las piezas de artillería (De Seta, 2002). Nos encontramos, ante una ciudad-fortaleza donde lo “espectacular” y lo “lúdico” de otras propuestas de ciudades ideales juegan un papel insignificante. Este aspecto defensivo de las ciudades cobrará gran importancia a lo largo de los siglos XVI y XVII.¹¹ Sin embargo, todo este movimiento teórico y especulativo apenas produce las realizaciones que hubieran sido de esperar. Es evidente que las ciudades de Europa habían quedado fijadas en la Edad Media y que muy pocos y muy circunstanciales centros urbanos se fundan *ex novo*. Por eso despiertan especial atención ciudades como Palma Nova, atribuida al propio Scamozzi nacidas en el momento como consecuencia de una necesidad militar. Para protegerse de la amenaza turca, el 7 de octubre de 1593, se pone la primera piedra de Palma Nova en la frontera oriental de la República veneciana. La ciudad es un polígono de nueve lados con una plaza hexagonal central de la que salen seis calles principales que conducen a tres puertas y tres baluartes. Es el más completo y perfecto esquema de una ciudad estelar, el mayor alarde por conseguir una ciudad según los esquemas ideales del Renacimiento.

Viendo soluciones como Palma Nova, nadie pensaría que tales ciudades vayan a albergar o buscaban albergar sociedades ideales, puesto que más lógico parece pensar que son el resultado necesario de la economía de ejecución y de la eficacia defensiva.

¹¹La ciudad barroca europea de nueva planta concebida como fortaleza o cuartel. Las monarquías europeas, exportan sus modelos urbanos hacia las colonias. La ordenación urbana con malla ortogonal y las fortificaciones estrelladas se convierten en datos habituales, como la ciudad de Truxillo en el Perú, con una fortificación poligonal de quince lados y baluartes inscrita en un óvalo.

		
<p><i>Figura 6.</i> Vasari el Joven Plano de ciudad ideal</p>	<p><i>Figura 7.</i> Scamozzi Plano de ciudad de ideal</p>	<p><i>Figura 8.</i> Truxillo, Perú Plano fundacional 1532</p>
<p>Fuente: sitios web de acceso libre.</p>		

Conclusiones & consideraciones finales

Hubiera sido lógico pensar que en el Renacimiento, cuando el mundo se expande con ansiedad de nuevas realizaciones, cuando el hombre se libera de tantos vínculos tradicionales, cuando la crítica da nuevas alas al pensamiento y cuando se revisan tantas costumbres pretéritas, se produjera una honda transformación en las ciudades de los hombres. Sin embargo, en realidad nada o casi nada de esto pasa.

El Renacimiento fue sobre todo un movimiento intelectual. En el campo del urbanismo sus primeras contribuciones resultan insignificantes si se las compara con la arquitectura del mismo período. Como sugiere Chueca Goitia, mientras el pensamiento utópico elabora geométricas ciudades ideales, la vida se desenvuelve en los viejos ambientes medievales, en las plazas irregulares y pintorescas y en las estrechas y tortuosas callejuelas de otros tiempos (Chueca Goitia, 2001). La ciudad-ideal del Renacimiento, creación más intelectual que real, fue una consecuencia más del pensamiento utópico renacentista.

Hay que reconocer que muchas de las ideas urbanísticas del Renacimiento, que no pasaron de doctrina, utopía o ejercicio ideal del intelecto en los países de Europa donde se originaron, tuvieron su campo de realización real en América, especialmente en la ingente obra de colonización española (Chueca Goitia, 2001). América es la tierra virgen donde la utopía no es utopía, donde es una posibilidad real. Como plantea Eugenio Imaz, “la presencia de América ha hecho surgir la utopía, ha hecho posible el viaje de Hitlodeo, compañero imaginario de Américo Vesputio. La obra de Tomás Moro nacida, en 1516, del impacto producido por el descubrimiento y colonización de América refluye luego sobre el nuevo continente y sirve de guía para algunas de sus empresas” (Chueca Goitia, 2001, p. 128).

Quedan muchos temas por analizar, como las matemáticas y los números: el cuatro y el siete. El cuatro es una constante en la organización de la ciudad de Moro, el siete lo es en la de Campanella. Como sugiere Wittkower, los artistas del Renacimiento adoptaron firmemente el concepto pitagórico según el cual “todo es Número” y de la mano de Platón y de los neoplatónicos y apoyándose en una larga cadena de teólogos desde San Agustín en adelante, reafirmaron la existencia de una estructura armónica y matemática en el universo y en toda la creación (Wittkower, 2002).

Incluso en la obra de Moro hay dos temas singulares que nos hubiera gustado abordar. Uno hace referencia la restauración y conservación de edificios. Sugiere que la construcción y reparación de las casas exige en todas partes el cuidado asiduo de mucha gente y por tanto hace hincapié en el cuidado y preservación de los mismos. El otro es la detallada atención que pone en el hospital como edificio, de la cantidad y ubicación de los mismos en la ciudad. En esta línea, es de destacar que, el historiador mexicano Silvio Zabala en su obra *La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España*, alude a la influencia de la utopía de Moro en los hospitales fundados por Don Vasco de Quiroga (Chueca Goitia, 2001).

El análisis de estos y otros tantos temas excederían el encuadre y objetivos del escrito, como así también, la extensión exigida para el mismo, pero dejan una o varias puertas abiertas para la realización de nuevos ensayos, propuestas o elucubraciones teóricas.

Bibliografía

- Campanella, T. (1991). "Apéndice de *La Política, llamado Ciudad del Sol*". En *La política*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Campanella, T. (1989). *Mathematica*. Roma, Italia: Gangemi.
- Campanella, T. (1988). *La Ciudad del Sol*. Madrid, España: Mondadori España.
- Chueca Goitia, F. (2001). *Breve historia del urbanismo*, Madrid, España: Alianza Editorial.
- De Seta, C. (2002). *La ciudad europea del siglo XV al XX*. Madrid, España: Ediciones Istmo.
- Erasmus (De Rotterdam), D. (1996). *Educación del príncipe cristiano*. Madrid, España: Tecnos.
- Fischl, J. (2002). *Manual de historia de la filosofía*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- González García, M. (2009). *Filosofía Renacentista: Historia de la filosofía II*. Madrid, España: UNED.
- González García, M. (2009). *Introducción al pensamiento filosófico. Filosofía y modernidad*. Madrid. España: Tecnos.
- González García, M.; Popa-Liseanu D. y Vergara Ciordia, J. (Eds.)(1999). *La idea de Europa en el siglo XVI*. Madrid, España: UNED.
- Hirschberger, J. (1997). *Historia de la Filosofía. Tomo II*, Barcelona, España: Herder.
- Ímaz, E. (Ed.). (1985). *Utopías del Renacimiento*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Maquiavelo, N. (2010). *El Príncipe*. Madrid, España: Edimat libros.
- Maquiavelo, N. (2009). *Del arte de la Guerra*. Madrid, España: Minerva/Biblioteca nueva.
- Mondolfo, R. (1980). *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*. Barcelona, España: Icaria.
- Moro, T. (2001). *Utopía*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Marin, L. (1976). *Utópicas: Juegos de espacios*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Morris, J. A. E. (2001). *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Rasmussen, S. E. (1997). *Towns and Buildings. Described in drawings and words*. Cambridge, EE.UU.: The MIT Press.
- Reale, G. & Antiseri, D. (1988). *Historia del pensamiento filosófico y científico. III Tomos*. Barcelona, España: Herder.
- Rodríguez Ruiz, D. (1979). "Amauroto: capital de Utopía". *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, N° 25, pp. 29-33.
- Rodríguez Ruiz, D. (1980). "La arquitectura y el urbanismo de la Utopía en el Renacimiento". *Cuadernos de Realidades Sociales*, N° 16-17, pp. 223-269.
- Russell, B. (2007). *Historia de la filosofía occidental*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Rykwert, J. (1985). *La idea de la ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*. Madrid, España: HermannBlume.
- Wittkower, R. (2002). *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, España: Alianza Editorial.