

A un metro sesenta sobre el suelo

Reflexiones de arquitectura a raíz de la visita a Madrid de un viejo conocido romano

José Antonio Flores Soto [*]

Resumen. Nace esta reflexión de la contemplación de un cuadro magnífico e inquietante que, desde la pinacoteca vaticana, vino brevemente a visitarnos. Un cuadro de tema religioso donde la acción principal se nos presenta majestuosamente empleando un recurso que es más habitual de lo que a primera vista parece. El cuadro, *El descendimiento*. El autor, Caravaggio. Y el recurso tan hábilmente empleado, colocar el plano de la escena en coincidencia con la línea de horizonte. Este plano que se convierte en línea nos obliga a contemplar la escena necesariamente desde abajo. De modo que somos conscientes de nuestra posición y de la distancia que nos separa de lo representado. En arquitectura, esto se traduce en un procedimiento que ha sido utilizado a lo largo de la historia para realzar la importancia de la obra, ligándolo a la idea de monumentalidad. Crear un plano elevado sobre el que ubicar el objeto arquitectónico es una manera de alzarlo sobre nosotros, de separarlo del suelo que pisamos, resaltando su valor. Así pues, introducir un plano separado del de la tierra es ya un gesto de arquitectura; colocar sobre ese plano un objeto supone, además, implantar en él cierto carácter monumental con referencia al mundo cotidiano, donde solemos movernos; hacer que este plano coincida, como en *El descendimiento*, con el hipotético de nuestra vista es un artilugio eficaz para realzar la monumentalidad de lo expuesto y mostrarlo a la vez accesible.

Palabras clave: *El descendimiento*, Caravaggio, monumentalidad en arquitectura

Abstract. This reflection has born from the contemplation of a magnificent and disturbing masterpiece that, from the Vatican Museums, has come to visit us. A picture of religious theme where the main action is presented using a resource that is more common than at first glance it seems. The painting is *The Deposition of Christ*. The author: Caravaggio. And the resource put the level of the scene in coincidence with the skyline. This plane became a line forces us to contemplate the scene necessarily from below. So we are aware of our position and what separates us from the representation. In architecture, this translates into a resource that has been used throughout history to highlight the importance of the work, linking to the idea of monumentality. Create a flat high on which to place the architectural objects is a way of raising about us, apart from the level we tread, highlighting its importance. Create a separate plane of the earth plane is a gesture of architecture. Place an object on that plane is also introducing therein certain monumental character with reference to what is separated from the everyday world, of the plane where we move. Make this level coincides, as in *The Deposition of Christ*, with the hypothetical level of our sight is an effective device to enhance the monumentality of the above and show it at the same time accessible.

Keywords: *The Deposition of Christ*, Caravaggio, monumentality in architecture



Uno de los beneficios tangenciales de la visita del Papa a Madrid durante el verano de 2011 para aquello de las Jornadas Mundiales de la Juventud (JMJ) fue ofrecernos a todos la magnífica posibilidad de ver en casa a un viejo conocido romano. Los movimientos de *Su Santidad* por este mundo anodino en que andamos los mortales a diario están calculados al milímetro. Contra lo que pueda aparentar, no hay un paso que dé que no esté pensado con antelación y meticulosidad. No en vano es perfectamente consciente de lo que representa como símbolo y de estar actuando ante el mundo de manera constante. Por eso, mucho antes de poner uno de sus pies (calzados envidiablemente con esos zapatitos rojos a los que se acusa de ser de Prada) en esta ciudad

nuestra por la que nos movemos a diario, Madrid ya se estaba preparando para acoger su llegada. Se estaba poniendo a punto para el sobrecogedor espectáculo de verse convertida por un breve período de tiempo en Roma. Sí, para convertirse temporalmente en Roma, he dicho bien, aunque pueda ser escandaloso. Porque ésa es una cualidad papal que suele pasarnos usualmente inadvertida... llevar Roma allá donde el Papa va. Con independencia de que sea éste, el otro o uno distinto que venga luego (con independencia de que nos caiga bien, mal o regular; incluso de que creamos o no lo que dice), el Papa tiene en sí esa potestad de trasladarse con Roma allá donde va, tan indisolublemente unidos están ya ambos. Y si afinamos la mirada seremos capaces de contemplar este inmenso poder de transformación.

No es sólo que la ciudad alterase sus espacios urbanos cotidianos para albergar en sí los que serían escenarios de la propia visita. Que lo hizo, con más o menos acierto (eso ya no importa porque nada queda de ello), y todos lo vimos y hasta sufrimos el período de transformación. No, no fue sólo eso.

No es que la plaza de Cibeles se transformase por un instante en la de San Pedro con el simple gesto, acertado o no (ya da lo mismo, lo que importa es el gesto), de colocar delante del Palacio de las Comunicaciones, convertido hoy en Ayuntamiento (¿casualidad?), el escenario de la misa del Papa. ¡Menudo fondo escenográfico!, debieron pensar quienes tomaron la decisión de poner el altar papal delante de la fachada del que tal vez sea el edificio más relamido y cargante del singular Palacios.

Ni tampoco que la puerta de Alcalá se comportase de nuevo y de manera efímera como lo que realmente es. Es decir, no como un 'adorno' urbano en medio de una rotonda, sino como puerta de acceso a una ciudad. Una inmensa ciudad que se extiende hasta el infinito en ausencia ya de límites físicos precisos que no sean una línea administrativa invisible. Aunque tal vez no fuésemos de veras conscientes de dicha recuperación efímera del sentido

urbano de este elemento. Un elemento que recobró su significado conmemorativo al ser atravesado por un *pontifex maximus* al modo en que atravesaban los antiguos emperadores romanos los sucesivos arcos de triunfo de la *via sacra* al llegar a Roma del mar en su recorrido triunfal desde la *via Appia* hasta la cima del *Campidoglio*.

No fue sólo eso, fue algo más.

Fue que la visita del romano pontífice influyó incluso en algo que ni siquiera se hubiese pensado que pudiese influir. El largo brazo papal. Pero claro, era el Papa el que venía, y ya se ha dicho que sólo él tiene la capacidad de convertir temporalmente en Roma aquellos sitios por donde pasa. A pesar incluso de la distancia física de la Roma de piedra que ama uno por haber vivido una temporada entre sus ruinas, en esa decadencia dorada por el sol del atardecer. Tiene esa capacidad, es consciente de ella y además la pone en práctica. No en vano pocos tienen el privilegio, y lo ejercen, de andar a pie (o de ser llevados en plataforma móvil remedo moderno de la silla gestatoria de otros tiempos) por el eje longitudinal mismo de la basílica de San Pedro vaticano hasta llegar debajo del baldaquino de Bernini, para sentarse justo en el punto en que se proyecta en planta el óculo de la cúpula de Miguel Ángel sobre la pretendida tumba del apóstol. Como tampoco el de subir a El Escorial una soleada mañana y que lo coloquen justamente sentado en el graderío del presbiterio allí donde confluye el punto focal de la perspectiva simbólica del complejo edificio; delante mismo del rayo de luz finísima que, atravesando el tabernáculo de Jacoppo de Trezzo, va a chocar cada mañana contra el altar... ventajas que tiene ser Papa, saberlo y ejercerlo.

Más allá de la activación consciente de los mecanismos simbólicos de los espacios urbanos (que para algo están, no sólo en ésta sino también en otras muchas ciudades, aunque suenen ya a ritos arcaicos), presentada tal vez con calculada ingenuidad, la visita papal también se dejó notar en algo menos

espectacular, pero no sin importancia. La visita del Papa se alargó asimismo hacia la colección permanente del Museo del Prado. Y fue notable no sólo para quienes solemos frecuentar la casa, sino también para cualquier visitante ocasional, porque era intención deliberada que se notase. La colección permanente del Prado, en constante proceso de reordenación como si no diese definitivamente con el sitio oportuno para cada cosa, de tanta y tan buena como guarda, se reordenó de manera sutil para poder albergar en las salas del museo una pieza enviada desde Roma a Madrid por Benedicto XVI antes de llegar él 'en carne mortal'. Una pieza enviada desde allá lejos, desde lo alto del *Belvedere*, tal vez para que Madrid fuese más Roma durante un tiempo concreto que excedía el de la estricta estancia papal en la ciudad.

Coincidiendo con la reordenación de la galería central de la planta alta del museo, a la que han salido los cuadros de gran formato de la pintura italiana (y bien que les ha sentado a Tiziano, Carracci, Reni, Gentileschi, Ribera... salir a una mayor luz y amplitud para respirar mejor y tener más espacio), llegó, a una de las salas adyacentes a la rotonda, un cuadro de altar que mandó la Pinacoteca Vaticana para que contribuyese de manera temporal a dicha reorganización del Prado y a la transformación fugaz de Madrid en Roma. De modo que este advenimiento hizo que el museo ofreciese un itinerario alternativo a los visitantes por la colección. Un itinerario de lectura alternativa de la colección permanente cuya pretensión no era otra que hacer que el visitante detuviese su atenta mirada en la colección de arte sacro. Es decir, haciendo hincapié en desvelar el significado de una selección de obras de arte de tema religioso por aquello de los peregrinos que vendrían a encontrarse con el Papa y el mensaje que éste les mandaba ya antes de venirse con Roma a Madrid. De modo que durante un breve período de tiempo se rescató el hilo argumental de parte de la pintura del Museo del Prado, la de temática religiosa.

Al fin y al cabo, esta pintura que se guarda en el Prado corresponde a una larga etapa en que la pintura contaba cosas. Es decir, corresponde a una etapa en que la pintura era eminentemente narrativa: además de otras misiones, tenía la nada desdeñable de narrar historias conteniendo significados no siempre fáciles de desvelar, preciso es decirlo. Aparte del virtuosismo en la representación fiel de la realidad, tal y como ésta era interpretada por el artista, contaba historias más o menos complejas de descifrar. Servía como instrumento de transmisión de mensajes a aquéllos que estuviesen en condición de poder recibirlos, que esa es otra.

Hace ya mucho tiempo que sabemos que el arte no nos tiene que narrar absolutamente nada. Que las manifestaciones artísticas no tienen por misión exclusiva la de incluir en ellas significado alguno. Pueden tenerlo, pero no es esencial para poder ser consideradas arte. Es más, sabemos que el artista no tiene que ser un erudito para precisamente ser artista, porque no se trata de hacer erudiciones, sino otra cosa bien distinta. Y por eso, tal vez, la generalidad entienda poco aquello que, tal vez, no haya ni siquiera que entender. Y por eso, quizás, la tan recurrida frase de «esto lo hace mi niño de cuatro años en casa cuando está aburrido» de quien no se ha enterado aún de esta cuestión del arte contemporáneo; en definitiva, de quien no se han enterado que el arte ha superado la cuestión de la significación y de la representación fiel de imágenes conocidas y reconocibles y que los artistas han renunciado a ser respetados en concreto por tal cuestión para arriesgarse con otros asuntos bien distintos.

Sin embargo, esto que hace tiempo que sabemos sobre el arte y su renuncia consciente a la significación a través de imágenes reconocibles por su carácter figurativo no nos puede hacer olvidar que, hasta que las vanguardias históricas se propusieron romper con la referida larga historia del significado en la obra de arte, ésta sí lo tenía. Y que aunque hoy no debamos buscar necesariamente un significado a la obra de arte (lo cual no quiere en modo alguno decir que no

haya tras de ella una idea, que no ocurrencia), éste sigue existiendo en aquellas obras creadas para narrar historias; especialmente si es este tipo de arte del que tiene el Prado. De modo que cobra total sentido el que se ponga de manifiesto, aunque sea cuestión que se preste a interpretaciones muy peregrinas, el significado dado a la obra de arte. A la postre, que el significado que queremos ver en la obra coincida con el que se supone le dio en su momento el autor puede llegar a ser auto de fe... más aún si no hay datos precisos de esa intención del autor y la indicada interpretación del significado la debemos hacer por los indicios aparentes de la obra. Por lo cual, no es nada desdeñable este largo brazo de la visita papal. Porque nos ha llamado la atención nuevamente sobre el significado de la obra de arte, ahora que sabemos que no es misión exclusiva ni siquiera principal del arte narrarnos algo ni tan sólo para llevarnos a evocar imágenes reconocibles.

Así que para completar esta lectura, relectura, de la pintura de tema religioso en el Prado el Vaticano nos mandó un Caravaggio. Una pequeña joya de la Pinacoteca Vaticana que, tal vez allí, en su sitio romano, pase inadvertida entre tanta cosa buena como han ido coleccionando los papas y que muestran todas amontonadas como despreocupadamente, sin permitirnos respirar cuando nos movemos entre ellas, apabullados entre tal saturación de anticuario y coleccionista irredento. Aquí en España, donde también podemos decir que las Instituciones del Estado se han dedicado igualmente a hacer acopio de otras cosas buenas (quizá no expuestas con ese generoso desdén del amontonamiento de las colecciones vaticanas), no pasó en modo alguno inadvertida. Es más, tuvo la capacidad, como queda dicho, de dar un evidente giro al recorrido de cualquiera por la exposición permanente.

Con su llegada al Prado, temporalmente, fueron dos los Caravaggio expuestos en el museo, ambos de temática religiosa. Y con motivo de tal coincidencia, el de la colección permanente, *David vencedor de Goliath*, salió al encuentro del

otro romano. Abandonó fugazmente su puesto para estar junto al feliz huésped:
El descendimiento de Cristo.

El descendimiento de Cristo, como fue titulado por los del museo sin que tal nombre hiciese referencia alguna a la inquietante escena representada en él (sus razones tendrían), bien mereció la sutil reordenación de la colección permanente del Museo del Prado. Y su recibimiento fue especialmente glorioso. No ya por la anécdota de las palabras oficiales de quien se encargó en aquel momento de recibirlo. Aquélla que se vio en la necesidad irrefrenable de recordarnos (ella sabrá por qué), como si no lo supiésemos ya de antes, la condición de «criminal perseguido por la ley, homosexual, disoluto, camorrista...» [1] del artista autor (como si no supiésemos también de antes que ninguna de esas condiciones, ni otras cualesquiera que se nos ocurran, define la sensibilidad artística y creadora ni la hace mejor o peor, como es largamente probado en ejemplos históricos tan actuales o lejanos como se quiera recurrir)... Sino porque vino a colocarse en una sala pintada de color rojo, quizá no tan intenso como el de Moneo en la sala de *las musas* de la reina Cristina de Suecia (también romanas ellas, de la *villa Adriana*), dando la cara al costado del *Carlos V y el furor* de los Leoni al que de vez en cuando le suelen quitar la coraza dejando al desnudo la anatomía que esconde.

El cuadro en cuestión, que es excusa para estas reflexiones, es un cuadro de altar. De altar principal de una capilla. Hecho que no se quiere dejar pasar, pues como cuadro de altar que es está específicamente pensado para ser visto en una determinada posición y no en otra. Es decir, es un cuadro para ser visto de frente y a una altura y distancia establecidas por los elementos arquitectónicos que definen el espacio de la capilla dentro de la iglesia en que se encuentra. Lleva expuesto, descontextualizado, en las salas de los Museos Vaticanos desde que se recuperó del exilio napoleónico en París. Por eso tal vez se nos puede olvidar esta cuestión que no es en modo alguno baladí

porque de ella depende en parte la decisión compositiva de la representación. Como solemos estar acostumbrados a ver las obras en los museos, no recordamos que no eran éstos sus sitios naturales. Y que las obras hay que valorarlas en sus condiciones de origen para poder llegar a una mejor comprensión de las mismas y para entender algunas de las claves que ofrecen. No en vano es aquello del diálogo de la integración de las artes.

Así que en este cuadro influye el espacio arquitectónico para el que fue originariamente pensado y su posición en él. Lo mismo que influyen para los otros famosísimos, también de Caravaggio, de *La crucifixión de San Pedro* y *La conversión de San Pablo* de la *capella Cerasi* en *Santa Maria del Popolo*, estar colocados de modo que su visión es siempre en escorzo y no frontal. En concreto se trata en este caso de un cuadro pintado por Caravaggio entre 1602 y 1604 para ser colocado sobre el altar de la *capella Vittrice*. Una capilla de la iglesia romana de *Santa Maria in Vallicella*; la *Chiesa Nuova* que hoy queda abierta a una plazuela del *corso Vittorio Emanuele* vecina al palacio de la *Cancellaria apostolica*. Una de las capillas de la iglesia que está justo junto al lado del Oratorio de los filipenses, obra maestra (el oratorio) del genial Borromini. Y aunque lo titularon, sin saber muy bien por qué (a uno no le terminan de convencer las razones lingüísticas que esgrimen intentando en la traducción evitar la cuestión escatológica) como *El descendimiento de Cristo*, lo cierto es que la escena no es un descendimiento ni se le parece. Al fin y al cabo lo del título es lo de menos, porque ni siquiera lo tenía más allá de ser lo que era: cuadro de altar para la *capella Vittrice*. Más concretamente, un cuadro que estaba colocado ‘sobre’ el altar de la capilla.

Descendimiento o no, que tal vez eso sea lo de menos, parece más bien una deposición del cuerpo muerto de Cristo en la oscuridad del sepulcro abierto como fauces dispuesto a tragárselo. Los personajes, amontonados en un paisaje tenebroso en cual sólo se ve una enorme piedra plana (¿la del

sepulcro?) apoyada en otras más pequeñas sobre un oscuro abismo (*oscuro como la tumba en la que yace mi amigo*, que dice Lowry), parece que se disponen a depositar el cuerpo exánime de Cristo en la tumba. Desde luego están en el momento en que van a depositarlo en algún sitio: ya sea sobre la piedra para unirlo antes de darle sepultura (¿pero no era día de la preparación de la Pascua y por eso las mujeres no lo ungieron, sino que sólo lo lavaron con la mixtura de mirra y aloe de Nicodemo como parece ya estarlo, teniendo luego que regresar la madrugada del domingo para tal menester, cuando ya no lo encontraron? [...], ¡qué jaleo!), ya sea en la lobreguez del sepulcro abierto ante nosotros (como me inclino ingenuamente a pensar por los indicios del cuadro y por la posición que éste ocupaba sobre el altar de la capilla). Un cuerpo muerto, dicho sea de paso, sin más signo de heridas ni sufrimiento que la sutil huella del clavo en la mano que se ve (la derecha), la más sutil aún en un pie (el derecho) y la de la lanzada del costado (también el derecho).

La verdad del cuento es que no se sabe muy bien qué están haciendo con exactitud los personajes, si sepultar a Cristo o depositarlo sobre la enorme losa del sepulcro para lavarlo (aunque ya parece estar limpio) antes de colocarlo en la fría y oscura tumba. Ciertamente para lo que interesa ahora aquí, en esta reflexión, poco importa esta interpretación de la acción representada porque la atención se va en efecto hacia un hecho sobre el que pocos de los que cuentan la historia narrada en este cuadro se paran. La acción, sea lo que quiera que sea en concreto, sucede entera ella sobre una enorme piedra, sobre la cual todos los personajes se hallan dispuestos. Una piedra plana bajo la cual se abre el abismo en el que estamos colocados nosotros como espectadores del drama. Que la piedra en cuestión represente a la Iglesia sobre la que se apoya con firmeza la poderosa pierna de Nicodemo (?), que nos mira directamente interpelándonos, es cosa secundaria y además bastante dudosa, dicho sea de paso. Lo que realmente nos incumbe es otra cosa, que parece ser más interesante si nos fijamos bien en la importancia que le ha dado Caravaggio. La

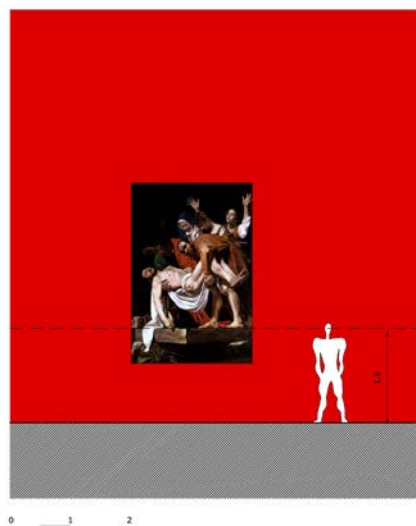
pedra en cuestión es el recurso que ha empleado el pintor para construir el plano horizontal sobre el cual se desarrolla la escena. Un plano horizontal sobre el que se representa la acción separada ostensiblemente así de nosotros. Un plano horizontal, además, colocado sobre el plano también horizontal del altar, que es lo que se interpone entre nosotros y la escena propiamente dicha. Es decir, nosotros como espectadores estamos en la tumba y los personajes del cuadro fuera de ella. Y precisamente parecen ir a depositar en ella a Cristo muerto echándolo al abismo negro en el que nosotros estamos.

Que es un plano horizontal sobre el cual se desarrolla la escena está meridianamente claro porque todos los personajes están sobre él y debajo sólo aparece una planta que ha brotado del abismo. Además, para hacernos incidir más aún en esta condición de plano horizontal sobre el cual sucede algo, Caravaggio se ha tomado bien la molestia de subrayarlo. Y para hacerlo ha optado por el sencillo procedimiento de hacer que sea un plano convertido en línea. La cara superior del plano horizontal de la enorme losa está hábilmente colocada en coincidencia con la línea del horizonte del cuadro. Es decir, con la línea hipotética que concuerda con el plano de la vista del observador (por eso se ve como una línea y no en perspectiva como plano perpendicular al plano del cuadro).



Casualidad o no (*se non è vero è ven trovato*, que dicen por Roma), el cuadro estaba colocado en el Prado sobre el fondo rojo de la pared de la sala a una altura tal que se subrayaba este hecho (tal vez fuese una coincidencia no

calculada al modo en que están exquisitamente calculados los movimientos del Papa). Es decir, estaba situado de modo que la altura de la vista de una persona media coincidía con el plano superior de esta enorme losa sobre la cual se desarrolla la escena y bajo la que se abre el enorme abismo (al menos ésa era la impresión después de mirarla horas enteras entre el gentío del Prado). Si fue casualidad o no da igual ahora, lo importante es que este sencillo gesto subrayaba más aún la cuestión que interesa en esta reflexión. Esta coincidencia del plano del horizonte del cuadro con la altura de la vista de una persona media subrayaba la colocación del observador según el pintor. Una posición que obliga a contemplar lo observado desde abajo; que es justamente lo que Caravaggio sabía que iba a suceder con el cuadro. La escena sería vista frontalmente y con el observador mirando de abajo a arriba, forzado a levantar la cabeza para admirar la impresionante e inquietante escena que está ‘sucediendo’ ante él. Y ¡jojo!, que lo que está ‘sucediendo’ no es ni más ni menos que la sepultura de Cristo muerto en el sepulcro-altar de la capilla a la que ha ido a rezar (se supone, que puede haber ido a lo que buenamente quiera, por ejemplo a contemplar el cuadro). Lo cual es un recurso antiquísimo de resaltar la monumentalidad de lo observado y para colocar al observador en una posición indubitablemente impactante para él.



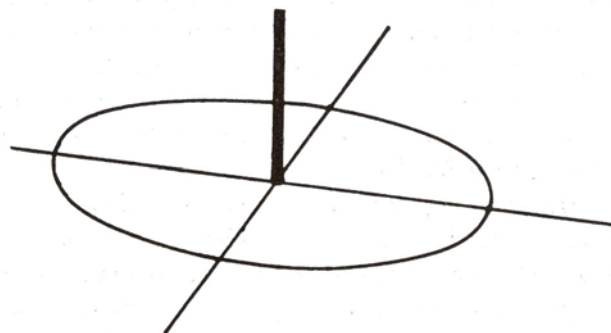
Ciertamente el cuadro estaba instalado a menor altura que en su posición original. Sin embargo, este hecho no invalida el de que Caravaggio subrayase en su cuadro esta circunstancia de hacer que el plano en que se desarrolla la escena se convierte en línea al coincidir con el horizonte de la perspectiva. Lo cual, indudablemente coloca al espectador en una posición en que está obligado a mirar la escena desde abajo. Situado encima de un altar, y teniendo en cuenta la costumbre cristiana antigua de identificar el altar con la tumba del mártir (por aquello dudoso de las catacumbas como primeras y furtivas iglesias), cobra más sentido la cuestión de que lo que puede estar pasando es que van a enterrar a Cristo en la tumba, en el oscuro hueco que se abre ante nosotros, delante del cual estamos físicamente... incluso en el que estamos inmersos. La capilla entera, con este gesto, se ha convertido en tumba y el altar en el hueco mismo del sepulcro. Así como la *capella Cornaro* de *Santa Maria della Vittoria* con el *Éxtasis de Santa Teresa* es un teatro por la presencia de los palcos laterales de los cardenales de la familia Cornaro, lo cual amplía más aún si cabe el escándalo del éxtasis de la santa precisamente porque hay público que está mirando además de nosotros.

Sea como fuere, lo que parece importante de este cuadro, y que nadie nos cuenta, es este recurso de la enorme losa convertida en plano horizontal sobre el que discurre la acción. La enorme losa que, elevada sobre el altar, realza la monumentalidad de la acción al obligarnos a contemplarla desde abajo. Haciéndonos además conscientes de nuestra posición en la sombra del abismo que se abre bajo ella. La existencia de esta enorme piedra convertida en plano horizontal sobre el que se desarrolla la acción aumenta la monumentalidad dramática de la escena. Coloca al espectador en una posición consciente separada del plano en el que están los personajes representados a los que mira desde abajo. Y esto tiene que ver indudablemente con un recurso de escenografía arquitectónica. Tiene que ver con la conciencia del autor del

espacio arquitectónico en que va a ser instalada su obra. Por eso la coincidencia de la colocación de la obra en el Prado parece tan interesante.

Los recursos empleados desde antiguo para aportar dignidad monumental a un objeto han sido esencialmente dos. Primero darle una escala diferente de la escala de lo cotidiano por lo cual queda inmediatamente resaltado. Y segundo, elevarlo del plano usual en que se desarrolla la vida cotidiana para recordarnos que esta elevación respecto al plano horizontal corriente es ya un signo de dignidad.

Norberg-Schulz habla del espacio existencial del hombre como un espacio que se define por un plano horizontal en el cual se desarrollan las actividades humanas, en el cual además se colocan los objetos, y una dirección vertical que tiene que ver con la cuestión gravitatoria que a todos nos somete. De modo que este espacio existencial tiene como principales características el contar con un plano horizontal de movimiento y una dirección vertical marcada por la ley natural de la gravitación a que estamos indefectiblemente sometidos. Todas las transformaciones que el hombre introduce en este espacio existencial en orden a convertirlo en espacio arquitectónico tienen que ver con las manipulaciones de este plano horizontal teniendo en cuenta siempre la acción de la gravedad.



De manera que es preciso volver a aquello que también nos decía William Morris al definir la arquitectura como todas aquellas transformaciones introducidas por el hombre en la superficie terrestre (*moldings and foldings*) para adecuarla a sus necesidades. Es decir, para convertir esa superficie terrestre (ese espacio existencial del que nos habla Norberg-Schulz) en un lugar donde la vida del hombre tiene lugar.

Así que, de esta manera, ya hemos llegado a lo que nos interesa en esta historia del cuadro de Caravaggio. Partiendo de habernos detenido en un detalle en el cual no se suele reparar ante este cuadro del *descendimiento de Cristo* (o la *deposición del cuerpo muerto de Cristo en la oscuridad del sepulcro*, como mejor se le quiera llamar), hemos llegado a la cuestión arquitectónica. No a aquello de la unidad de las artes y del cuidado puesto por Caravaggio para contar su historia teniendo en cuenta el espacio arquitectónico del que iba a formar parte su cuadro, que también. Sino a aquello otro asimismo empleado magistralmente en este cuadro de la construcción de un plano horizontal sobre el cual se ha de desarrollar una acción (en este caso figurada). Un plano horizontal introducido además como elemento elevado del suelo en que normalmente se desarrollan los movimientos cotidianos de la vida ordinaria para enfatizar el carácter monumental de la escena representada sobre él (representada en el más puro sentido escenográfico). Además, en este caso de la pintura que nos sirve de excusa para la reflexión, ese plano horizontal elevado queda enfatizado por el recurso, conocidísimo aunque no siempre valorado, de quedar convertido en línea al colocarlo a la altura de la vista del espectador. Es decir, colocando el plano de la acción a la altura de nuestra vista para obligarnos a verla desde abajo para resaltar en ello la propia acción observada. Y en esto Rembrandt también es maestro cuando representa en innumerables versiones la presentación al pueblo de Cristo en el Pretorio, aunque un grabado sea algo por completo distinto a un cuadro de gran formato y el efecto que nos produce sea bien otro.

¿Qué cuenta ese recurso de hacer que el plano sobre el cual se coloca la escena quede convertido en línea? Es decir, ¿qué puede significar, además de la cuestión del recurso a la monumentalidad, el convertir el plano horizontal sobre el que se desarrolla la acción en línea? Al hacer coincidir el plano de la acción con la línea del horizonte, con el plano horizontal hipotético que pasa por nuestros ojos siendo paralelo al otro hipotético plano horizontal sobre el que nos movemos, lo que se nos está haciendo patente es algo absolutamente sencillo de lo que hablaba Le Corbusier con su Modulor: que el hombre mide y experimenta el mundo siempre con relación a su propio cuerpo. Y que hay una posición muy importante para la percepción del mundo que es la de la altura de la vista. Esto es, que el hombre mira el mundo y lo percibe desde una altura determinada, que se corresponde con la altura a la que están colocados sus ojos. De modo que los objetos los vemos siempre desde un plano distinto al del suelo en que solemos movernos. Por eso, elevar del plano del suelo el plano sobre el que sucede algo es un recurso tan eficaz de resaltar la dignidad de ese algo; es un procedimiento para dotar a ese algo de cierta monumentalidad al quedar elevado del suelo. ¿Por qué, si no, existe la tradición clásica de acceder subiendo siempre a los edificios representativos? La ascensión hacia el plano superior, distinto del plano ordinario de los movimientos, supone en una concepción clasicista una cierta dignidad de lo colocado en ese plano por segregación. Y esto es un simple recurso arquitectónico empleado en innumerables ejemplos por todos conocidos a lo largo de la historia.



Bien que entendieron esto los griegos, cuyos templos estaban siempre elevados del suelo. De modo que las gradas sobre las que se alzaban no eran más que un recurso para separar del plano ordinario del suelo una porción de superficie en la que sucedía algo importante. El área sacra queda, pues, distanciada del plano usual de los movimientos humanos ordinarios, por el sencillo procedimiento de construir un plano horizontal elevado al que acceder supone el esfuerzo y la consciencia de tener que subir. No que ese plano horizontal fuese estrictamente inaccesible para el simple mortal, sino que la dificultad añadida a su acceso suponía para ese plano una dignidad que no tiene el resto del suelo sobre el que solemos movernos.

Así que, desde antiguo, construir un plano horizontal elevado del plano cotidiano de los movimientos usuales, implica realzar la dignidad de los objetos colocados sobre dicho plano; significar su condición especial separada de lo ordinario. Por eso es tan impactante la escena que Caravaggio nos obliga a observar desde abajo. Conscientes como somos de estar separados de ella, no sólo porque entre ella y nosotros se abre un oscuro abismo (en el que, dicho sea de paso, estamos inmersos... tal vez no de forma gratuita para aquello de la posible interpretación del significado de la obra de arte; lo cual queda ahí para la reflexión), sino además porque se subraya con el recurso de hacer que la superficie superior de la piedra sobre la que están los personajes sea una línea coincidente con la del horizonte desde la que miramos. Como estamos abajo y miramos desde abajo y la escena está arriba, se realza la monumentalidad de la ésta sin siquiera recurrir al cambio de escala en los personajes representados, que también lo hay.

Le Corbusier en su viaje a Atenas queda impactado por este recurso arquitectónico no sólo por la cuestión de los templos, sino por la misma ordenación de la Acrópolis. El área sacra es un conjunto de elementos dispuestos sobre un 'plano horizontal' construido de manera absolutamente

consciente y artificial para separarla del resto de la ciudad. Las cosas importantes —las trascendentes— suceden en un plano diferente, elevado sobre el plano del suelo. Suceden sobre un plano al que es preciso ascender si se quiere estar en él. De modo que el impacto que recibe el observador que está fuera de ese plano cuando lo mira desde fuera es efectivo. Él está fuera, abajo, y todo lo demás está arriba, sobre ese enorme plano horizontal, monumentalizado.

Y esto de hacer diferencia entre el plano del suelo en que nos movemos y el plano donde sucede otra acción distinta lo comprendió perfectamente. Por eso uno de sus puntos para una arquitectura moderna consiste, no de manera casual, en la elevación sobre *pilotis* del objeto arquitectónico. No ya para dar monumentalidad al edificio, que fue algo de lo cual la arquitectura de la Modernidad no se ocupó hasta bien tarde, cuando ya estaba abiertamente en crisis, sino para liberar el plano horizontal del medio en que se actuaba colocando un objeto arquitectónico. Y ahí están sus Unidades de Habitación o su *ville Savoye* elevadas del suelo, fabricando planos horizontales elevados para separar la acción del plano ordinario del movimiento.



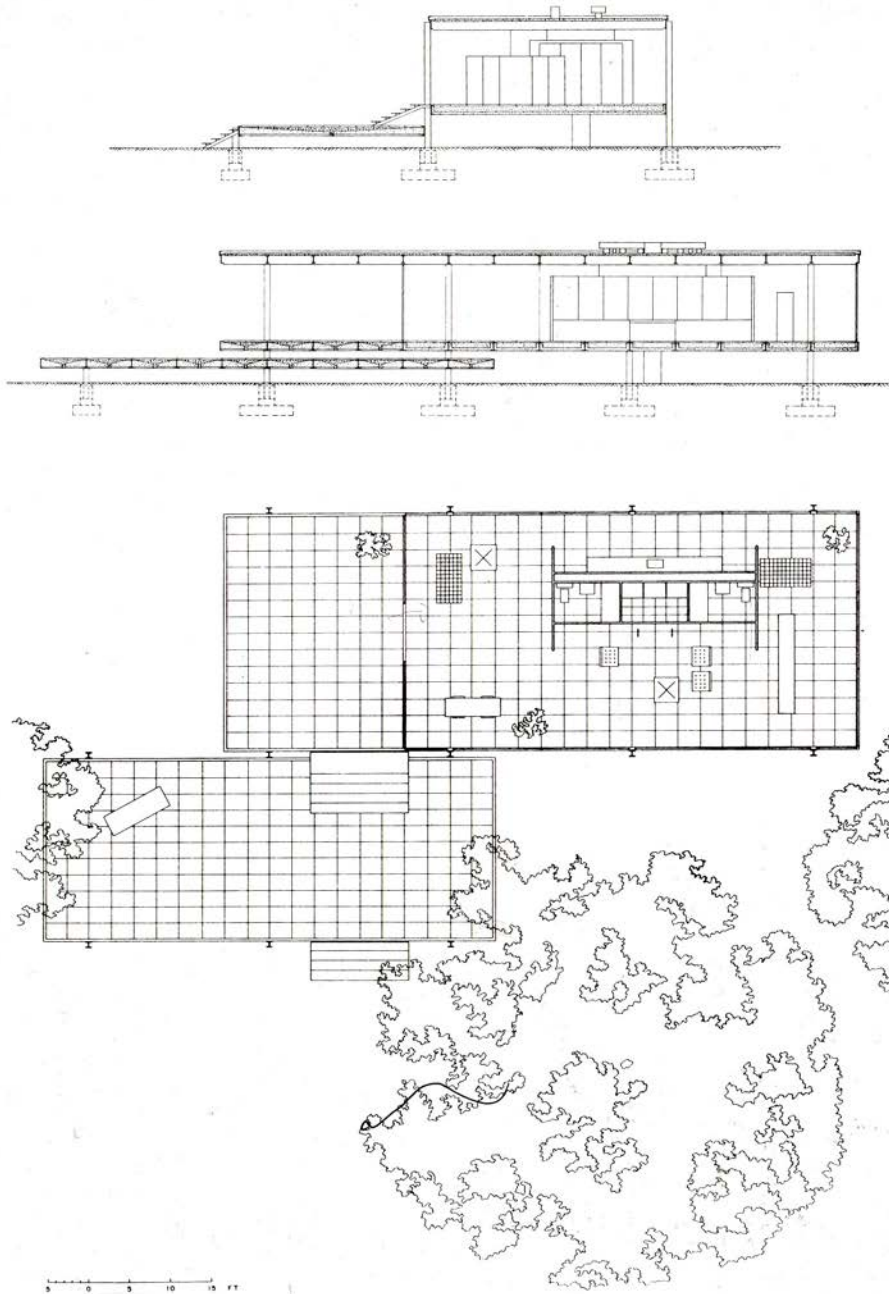
Mies van der Rohe recurre asimismo a esta cuestión de la construcción de un plano horizontal elevado del plano ordinario de los movimientos a lo largo de su obra. No tanto quizá para monumentalizar como para enfatizar la cuestión arquitectónica de la referida construcción de un plano horizontal sobre el que se desarrolla la acción principal. El pabellón alemán en la exposición de Barcelona de 1929 (1928-1929) y la casa Tugendhat en Brno (1928-1930) recurren a esta cuestión del plano horizontal elevado del suelo. En ellos Mies construye un podio estereotómico al que se accede lateralmente y sobre el cual se coloca la pieza arquitectónica. En ambos casos una sencilla a la vez que compleja caja de cristal (*the glass room* que dice Mawer al ambientar su reciente novela en la casa Tugendhat) concretada por un plano horizontal elevado, un techo también horizontal y unos planos verticales de vidrio y materiales nobles en composiciones bastante complicadas para la definición de la caja arquitectónica (tal vez más fácil de precisar en la casa por aquello de ser vivienda y más complejo en el pabellón).



También es un recurso que emplea ya en su etapa americana. Cambiando en esta ocasión el podio estereotómico por la construcción de unas plataformas tectónicas, que ya no son macizas sino leves. Plataformas como planos horizontales flotantes, recortados, a los que se accede esta vez frontalmente

hasta subir al plano de la acción. La casa Farnsworth (1945-1951) en River Road o el Crown Hall del IIT (1950-1956) son ejemplo de este recurso de construir un plano horizontal para la acción principal, separándola del plano de los movimientos ordinarios. No por casualidad el plano horizontal de la casa Farnsworth se eleva 'un metro sesenta' sobre el suelo.

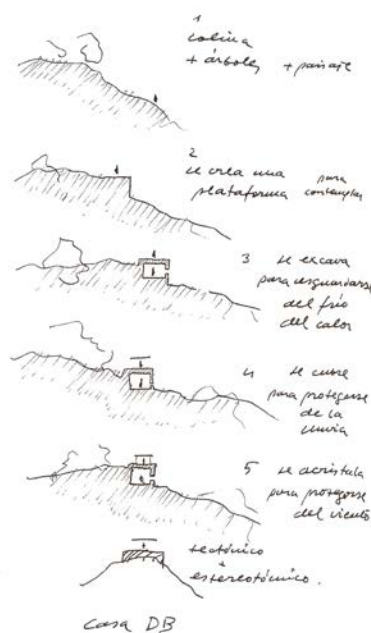




Al final de su vida retorna Mies a la idea del podio estereotómico en la *Neuer Nationalgalerie* de Berlín (1962-1968). Volviendo sobre la noción, esta vez sí,

de aportar monumentalidad a la operación arquitectónica de construir un plano horizontal elevado del suelo para representar en él la acción importante. No sólo para separarla del suelo de los movimientos ordinarios, sino para resaltar ya la condición monumental del objeto arquitectónico. Retomando ese concepto de los griegos de colocar sus templos sobre un plano horizontal elevado del suelo.

Y para terminar ya y volver sobre algo más cercano tanto en el tiempo como en la geografía, nos fijamos en la arquitectura de Campo Baeza, que también recurre a aquello de la construcción de planos horizontales elevados del suelo. Él, que siguiendo la teoría de Semper, habla siempre del podio estereotómico y de la cabaña tectónica. Así pues se dedica a crear planos horizontales elevados del plano ordinario de los movimientos. Planos horizontales bien para elevarse del suelo y crear una superficie desde la que mirar el paisaje bajo la protección de uno de sus 'baldaquinos' tectónicos. O planos horizontales para crear un podio lo suficientemente elevado como para dar dignidad a lo que hay colocado encima, ya sea un volumen o un vacío horadado.

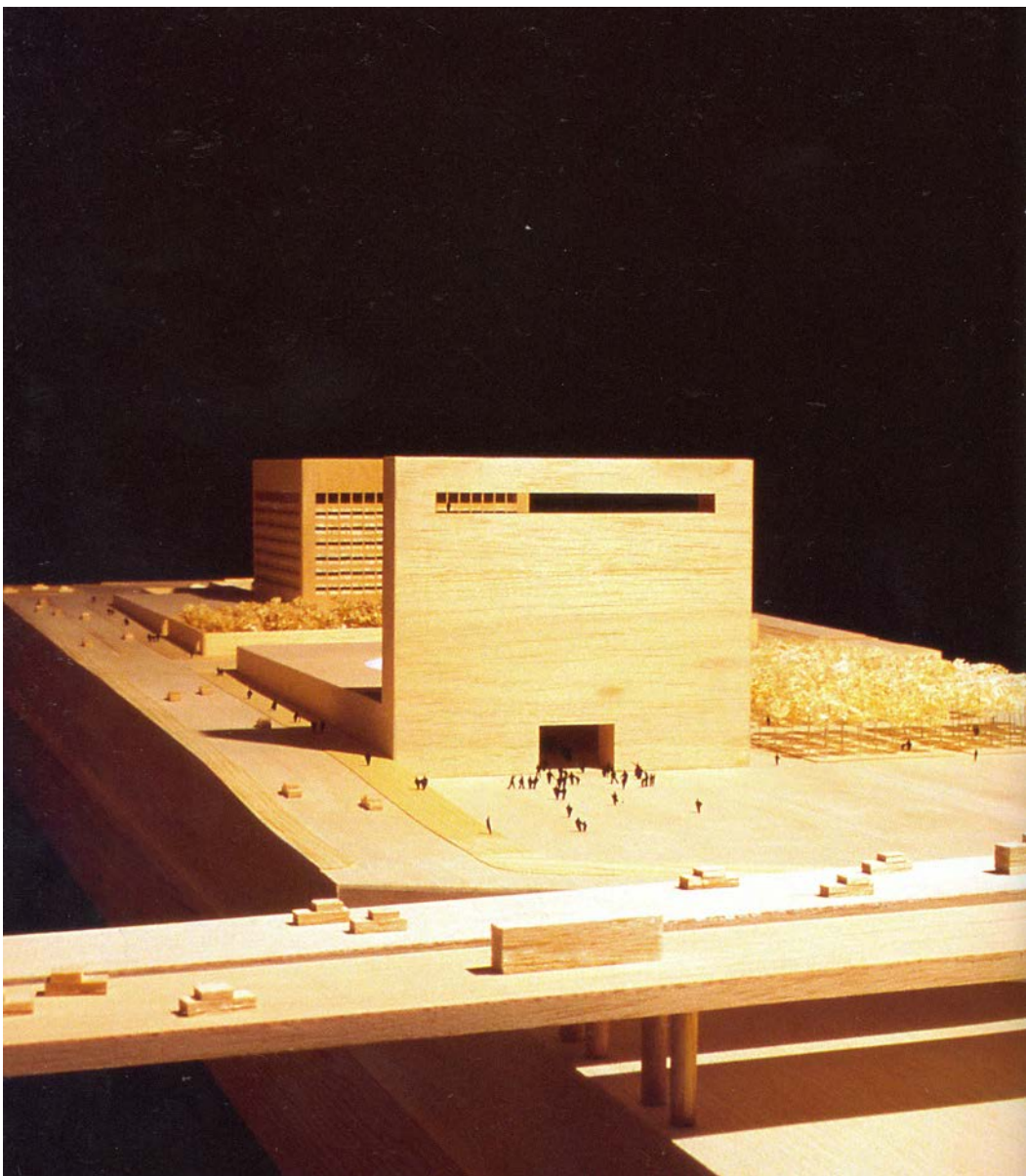




Podios estereotómicos para subir a ellos a mirar el paisaje encontramos en una serie de casas por él construidas: en la casa de Blas (Sevilla la Nueva, Madrid, 2000), la Olnick Spanu (Garrison, Nueva York, 2008) y la casa Rufo (Toledo, 2009). Con lo cual construye aquello que veíamos usado desde el colocar el plano de la acción sobre el plano usual del terreno en que se produce el resto de los movimientos. Con un simple gesto de arquitectura. Y en forma también de podios estereotómicos con la voluntad de monumentalizar el objeto arquitectónico, ya sea éste un objeto ‘macizo’ ubicado sobre el podio como el de la Caja Granada (2001), o un ‘vacío’ horadado en el propio podio como el del Museo de la Memoria de Andalucía (2009) también en Granada.

De modo que, desde el cuadro de Caravaggio y su piedra como plano elevado del suelo sobre el cual se desarrolla la acción, hemos venido a llegar a lo que realmente nos interesaba, que es la cuestión arquitectónica. Planteando una reflexión alternativa ante una materia sobre la que tal vez pocos habrían

indagado frente a la experiencia visual del cuadro que mandó el Papa al Museo del Prado en el verano de 2011 para contribuir un poco más a la transformación de Madrid temporalmente en Roma.



Bibliografía

CARTER, Peter: *Mies van der Rohe trabajando*. Londres: Phaidon Press Limited, 2006.

FURIÓ GALÍ, Vicenç: *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002.

GOMBRICH, Ernst H.: *La historia del arte*. Traducción del inglés al castellano por Rafael Santos Torroella. Nueva York: Phaidon, 1997; Reimpresión, 2010.

LANGDON, Helen: *Caravaggio*. Traducción de Roser Vilagrassa. Barcelona: Edhasa, 2010.

LE CORBUSIER: *El Modulor: ensayo sobre una medida armónica a escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Título original: *Le Modulor* (París, 1949). Traducción al castellano de Marta Llorente. Arganda del Rey (Madrid): Apóstrofe, 2005.

MAWER, Simon: *La casa de cristal*. Título original: *The glass room* (2009). Traducción de Catalina Martínez Muñoz. Barcelona: Tusquets, 2011.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*. Título original: *Principles of Modern Architecture* (Londres: Andreas Papadakis Publishers, 2000). Traducción de Jorge Sainz. Barcelona: Reverté, 2005.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Existencia, espacio y arquitectura*. Título original: *Existence, space and architecture* (Londres: Ed. Studio Vista, 1975). Traducción al castellano de Adrian Margarit. Barcelona: Blume, 1975.

Referencia de las imágenes empleadas

Imagen 01: *El descendimiento*, Caravaggio, 1602-1604, cuadro de altar para la capilla Vittice, Santa Maria in Vallicella. Pinacoteca vaticana. De la página web del Museo Nacional del Prado con motivo del préstamo temporal del cuadro a raíz de la visita del Papa a Madrid, agosto 2011.

Imagen 02: dibujo de Le Corbusier para destacar la cuestión del plano de la visión humana elevado un metro sesenta del suelo. De *Le Modulor*, Le Corbusier, versión española: *El Modulor: ensayo sobre una medida armónica a escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*.; p.98.

Imagen 03: esquema del autor para hacer hincapié en la coincidencia de la colocación del cuadro en el Museo del Prado.

Imagen 04: esquema de estructura del espacio existencial según Christian Norberg-Schulz. De *Los principios de la arquitectura moderna*. Christian Norberg-Schulz, (traducción de Jorge Sainz), Barcelona: Reverté, 2005, p.233.

Imagen 05: el Partenón, acrópolis de Atenas. De *Los principios de la arquitectura moderna*. Christian Norberg-Schulz, (traducción de Jorge Sainz), Barcelona: Reverté, 2005, p.213.

Imagen 06: *ville Savoye*, Poissy (1929-1931), Le Corbusier. De *Los principios de la arquitectura moderna*. Christian Norberg-Schulz, (traducción de Jorge Sainz), Barcelona: Reverté, 2005, p.61.

Imagen 07: casa Tugendat, Brno 1929, Mies van der Rohe. De *Mies van der Rohe trabajando*. Peter Carter. London: Phaidon Press Limited, 2006, p.26.

Imagen 08: casa Farnsworth, River Road, Illinois (1945-1951), Mies van der Rohe. De *Mies van der Rohe trabajando*. Peter Carter. London: Phaidon Press Limited, 2006, p.82.

Imagen 09: casa Farnsworth, River Road, Illinois (1945-1951), Mies van der Rohe. De *Mies van der Rohe trabajando*. Peter Carter. London: Phaidon Press Limited, 2006, p.83.

Imagen 10: esquemas de Alberto Campo Baeza para la casa de Blas, Sevilla la Nueva, Madrid, 2000. De *Campo Baeza, light is more*. Manuel Blanco, Madrid: T.F. Editores, 2003, p.115.

Imagen 11: casa de Blas, Sevilla la Nueva, Madrid, 2000. De *Alberto Campo Baeza. Idea, light and gravity*. Alberto Campo Baeza, Tokyo: Nobuyuki Endo, 2009, p.87.

Imagen 12: maqueta de la operación de Caja Granada y Museo de la Memoria de Andalucía. Granada, 2001-2009. De *Alberto Campo Baeza. Idea, light and gravity*. Alberto Campo Baeza, Tokyo: Nobuyuki Endo, 2009, p.218.

Notas

[*] Grupo de Investigación: Patrimonio, Paisaje, Documentación Gráfica y Construcción Agroforestal. Dpto. Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Correo del autor: joseantoniofs@hotmail.com

[1] "...Y con González-Sinde topó la iglesia", en *ABC*, 22 de julio de 2011; en referencia a la presentación del cuadro de Caravaggio: *El descendimiento de Cristo*, prestado por la Pinacoteca Vaticana al Museo del Prado con motivo de la visita del Papa a Madrid para las JMJ.