

LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO BAJO LA CONSIDERACIÓN DE LA VERTICAL.

Francisco Javier Montero Fernández
Arquitecto

La clave del discurso se plantea en torno a ciertas reflexiones sobre un edificio conocido por todos como es el Panteón de Adriano, a partir de unos conceptos interpretados en clave arquitectónica y que tienen que ver con la percepción y la teoría de la arquitectura, a través del análisis. Usar de excusa en este artículo la interpretación de la vertical como forma geométrica para la lectura de un edificio no es otra cosa que profundizar en las fuentes de conocimiento de los controles proyectuales que rigen la composición arquitectónica.

Desde una perspectiva determinada por un análisis formalista de la evolución de la Arquitectura de Occidente, la expresión centrada y unitaria del espacio interior, es decir, la cúpula, polarizada frente a otro extremo, el determinado por el diseño de los espacios de directriz lineal y sección constante, se manifiestan como la expresión máxima posible a la que ha podido llegar el proceso de creación del espacio interior en arquitectura de manera consolidada.

En el caso de la cúpula y al tratarse de un sistema centrado, los análisis obvian el estudio de los ejes por su inmediatez, tanto de los horizontales transversales como longitudinales, y sobre todo los verticales, toda vez que se entienden asumidos desde los procesos creativos más antiguos, como los desarrollados por egipcios y mesopotámicos. Esta lectura ya planteada por Riegl y Frankl¹, parece que se universaliza en los escritos de Giedion.

Vista del Panteón en vertical y a través de la cortina de luz del óculo. Ilustración 1: (2270)

Sin discutir las interpretaciones de Giedion, pretendemos releer el Panteón de Adriano por medio de procedimientos perceptivos, con un matiz arquitectónico y mostrar cómo la adición se constituye en el mecanismo compositivo en los niveles horizontales, pero sobre todo insistir en el valor de la vertical para la comprensión del edificio en la medida que lo dota de una unidad superlativa. Entrarán en juego

¹ FRANKL, Paul: *Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. RIEGL, Alois: *El Arte Industrial tardorromano*, Madrid, Visor, 1992.

tanto los materiales en sus cualidades cromáticas como matéricas, así como la luz, auténtico cicerón del edificio, que lo dotará de la posibilidad de ofrecernos un repertorio de sensaciones variables, descubriéndonos fragmentos episódicos en el devenir de su ciclo.

Nos vamos a encontrar con la posibilidad de analizar un edificio antiguo, pero no viejo, es decir como una realidad actual, pero que es muy próxima a su estado original y por tanto acabado, es decir, sin las valoraciones habituales de los edificios históricos en los que la belleza de la ruina los acompaña, apareciéndonos como una realidad incompleta pero valorable.

En el caso del Panteón podemos observar el valor de la geometría como elemento estructural de la forma y el uso del material en sus valoraciones cromáticas en colaboración con los efectos de la luz, una luz confinada y no la simple manifestación energética capaz de activar nuestros sentidos. Esa luz confinada se nos muestra como un material más de la arquitectura de tal manera que se reconoce lo que podríamos denominar la cualidad de la “densidad” del espacio, que determina la necesidad de percibirlo de manera dinámica, es decir el espacio necesita en su percepción del recorrido, de que el observador se mueva, lo recorra y la cualidad de la densidad de esa “sustancia” espacial que recorreremos en el caso del Panteón es la luz, la luz confinada manipulada, acompañada. En el caso de las masas arquitectónicas, éstas se aprecian desde una posición estática en la que el observador puede convertirse en un pasivo espectador de los objetos que se sitúan frente a él y la luz es simplemente una manifestación energética dotada de movimiento que permite resaltar los volúmenes de las masas mediante la proyección de las sombras. La geometría es la regla, el elemento estructural que posiciona las piezas, que las dota de unas formas y que en el caso del Panteón, se nos muestran evidentes desde que en la entrada, y tanto en el pavimento como en el arco de la puerta se nos enseña la combinación básica de los elementos geométricos que de manera figurativa se nos aparecen con la evidencia de lo que es obvio y que saltamos sin mayor reparo, siendo la delicadeza del gesto la que nos denuncia la intención.

La vertical representada por la columna frente a la luz confinada de una exedra. Ilustración 2: (1418):

No obstante existe otra geometría no figurativa, más invisible y es la que articula, en combinación con esa luz confinada a la que nos referíamos anteriormente, el espacio; una sustancia inmaterial que constituye el mundo de lo interior, y donde la vertical debe ser considerada como la protagonista de dicha geometría, de tal manera que es la que asume la condición definitoria que dota de unidad al conjunto.

La percepción del espacio bajo la consideración de la vertical

Giedion afirma que nuestra actitud hacia la vertical se ha convertido en automática y está anclada en nuestro subconsciente². En este sentido asume la posibilidad de la percepción intuitiva, entendiendo la intuición como mecanismo para acercarnos al conocimiento de la arquitectura, aunque sea bajo la consideración de la existencia de conceptos aprendidos. No nos parece factible considerar la intuición de los conceptos arquitectónicos sin una previa aprensión de los mismos, pero sí puede ocurrir que estos conceptos vayan formando parte, de manera endémica y no voluntaria, de los mecanismos de percepción. Así en cierto sentido se puede hablar como Giedion de una intuición aprendida, podríamos decir incluso cultivada, ya que esos mecanismos se vuelven automáticos, de tal manera que se ausentan del mundo de las intenciones, de los actos intencionados y pasan a formar parte de los actos intuitivos, aunque siempre filtrados mediante un proceso de cualificación. En este momento incluimos un nuevo concepto y es el que nuestra aprensión intuitiva es educable, y será más cualificada en la medida en que hayamos cultivado más nuestros procesos cognoscitivos de manera voluntaria.

Giedion afirma, constatándolo como un hecho consecuencia de la experiencia, que entre todas las posibilidades que el hombre ha tenido de percepción arquitectónica, de entre toda la serie ilimitada de direcciones y ángulos, la elegida, la más cargada semánticamente y convertida en modelo, fue la vertical³. Se adivina en este punto la posibilidad de establecer una relación cercana entre la elección de la vertical con la intuición como causa de dicha elección, en el sentido comentado anteriormente.

Un horizonte. Ilustración 3: (608)

En este momento lo intuitivo se aproxima a lo primario, así la gravedad, como fuerza física natural y primaria, marca una dirección principal, la primera de todas, la más elemental percibida por el ser humano. Las cosas caen. Por oposición, el plano horizontal es el que se opone a la vertical, a la dirección, sobre todo en un sentido de sustentación, de no caída, nos referimos a nuestro plano de movimiento, el más terreno, el más próximo a nosotros. El horizonte siempre se nos aparece como una referencia de estabilidad.

El sol determinó el ángulo ortogonal como el ángulo de la supremacía ya que lo ponía en relación con el hombre a través de su sombra. El hombre observó su sombra arrojada contra el plano del suelo y de esta manera aprendió de manera

² GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos de la Arquitectura*. Madrid, Alianza, 1988, pp. 412-420.

³ *Ibidem*, p. 416.

intuitiva la relación entre ambos y el ángulo ortogonal se hizo el más inmediato a la propia condición del hombre. De esta manera el plano se constituyó en lugar, en una zona cualificada por la propia sombra y el plano horizontal fue caracterizado como el plano de movimiento, por oposición a la acción de la gravedad y por tanto el aportador de estabilidad. En este momento la cualidad del plano quedó definida y en la incorporación del concepto de “vertical” al de “plano”, aparece el plano vertical y a continuación el espacio arquitectónico como unidad cerrada, definida por la combinación de planos verticales y horizontales, independientemente de su grado de virtualidad, ya que no siempre estos son físicamente reales, pudiéndose definir virtualmente. A partir de este momento la organización racional de los planos que definen el espacio responde a intenciones y queda controlado por la geometría, con lo que podemos concluir en que el espacio arquitectónico es intencionado y geométrico. Anteriormente podemos admitir que existen espacios funcionalmente arquitectónicos, pero admitir su cualidad arquitectónica referida tan sólo al cumplimiento de requerimientos funcionales parece admitir la posibilidad de una arquitectura mermada de todas sus características. Nos estamos refiriendo al concepto de cueva o de cabaña⁴ en sus formas más elementales y orgánicas, frente a las cuales debemos reconocer su distanciamiento de las creaciones netamente arquitectónicas y complejas, que no confusas ni complicadas, donde la arquitectura da respuesta a todos los planteamientos que desde este discurso que planteamos, nos vinculamos.

La vertical, desde el mundo egipcio a las manifestaciones cubistas, ha permanecido como principio organizador compositivo de las representaciones artísticas. Una visión vertical del plano horizontal sitúa al observador en una posición extraña, obligado por su atadura a la ley de la gravedad a mirar el plano horizontal en escorzo. El poder observarlo en su verdadera magnitud nos hace adoptar una posición de ingravidez extraña a nosotros mismos, nos hace formar parte de una situación mágica y flotante. Es pues, ésta una de las características de la vertical como elemento de percepción intencionada de la arquitectura y que definiremos como la magia de la sustentación artificial, como aquello que nos permite observar las cosas sin la presencia de la gravedad, como objetos insertos en el universo de nuestra imaginación.

⁴ En los tratados de Arquitectura clásicos aparece la cueva o la cabaña como los primeros modelos consecuencia de la materialización de la misma, como ejemplo podemos citar VITRUVIO, Marco Pollio: *Los diez libros de Arquitectura*, edición de José Ortiz y Sanz, 1787, facsímil, Madrid, Akal, 1987; y AVERLINO, Antonio “Filarete”: *Tratado de Arquitectura*, edición y traducción española de Pilar Pedraza, Vitoria, Ephialte, 1990.

Tumba de Cecilia Metela en Roma. Ilustración 4: (2013).

Pero la vertical es también una línea de movimiento. Giedion destaca en este sentido la vertical dirigida hacia abajo, la plomada, la fuerza de la gravedad o el rayo del sol⁵; y dirigida hacia arriba, un lazo de unión con el cosmos. Las formas más primitivas, como la pirámide, el obelisco, el zigurat o el menhir representan esta ascensión mítica desde los primeros tiempos, basada en una inquietud espiritual expresada a partir de unas formas rudimentarias hasta otras más complejas. El obelisco se convirtió dentro de un proceso de progresiva abstracción geométrica, en la suprema manifestación de la vertical con la máxima reducción material posible.

El simbolismo utilizado en la vertical como movimiento se ha utilizado también en la representación del plano horizontal en escorzo, en donde la vertical indica distanciamiento. La visión frontal de cada uno de los lados de elementos verticales como la pirámide o el obelisco, se nos pueden aparecer como la de un plano horizontal en escorzo, son como la visión de caminos que llevan al infinito y que nosotros, en la posibilidad de recorrerlos como elementos horizontales, podemos establecer su relación con la idea de distancia. La visión de una carretera por una llanura será algo parecido a esto que estamos comentando y en ese sentido nos habla de la distancia que existe entre el punto en que nos situamos y la inalcanzada de su final.

La diferencia entre observador y perceptor se destaca con el movimiento. El campo de visión natural del ser humano es dinámico, y la percepción del espacio no puede ser asociada a un punto de vista único. Todos hemos tenido la experiencia de mirar a través de un antifaz o de un pequeño orificio, del tamaño de nuestro ojo y hemos podido tener la sensación de lo coartada que resultaba nuestra percepción. El movimiento desempeña un papel decisivo en la percepción del espacio. Para percibir un objeto el observador tiene que tener un punto de vista continuamente en movimiento, pero que puede ser único. En cambio, el perceptor de un espacio, para cualificarse como tal, debe adoptar una posición activa, es un observador cualificado.

Este sentido dinámico es interesante en su aplicación al concepto de masa y espacio. Schmarsow⁶ afirma que un edificio debe ser rodeado, recorrido a su alrededor, y su espacio interior recorrido a través. Wölfflin⁷ comenta también que la arquitectura debe ser atravesada. Esta consideración de exigencia nos conduce a un mundo parametrizado por consideraciones artísticas en el cual es inevitable una

⁵ GIEDION, *op. Cit.*, 458.

⁶ SCHMARSOW, August: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1910.

⁷ WÖLFFLIN, Heinrich: *Reflexiones sobre la Historia del Arte*. Barcelona, Península, 1988, pp. 42-45

determinada reacción ante ciertos estímulos, los cuales se deben ordenar de una forma cualitativa por medio de nuestra percepción intencionada y educada.

Uno de los estímulos principales es la luz, la iluminación, pero evidentemente nos debemos referir a esa luz confinada, manipulada, articulada, que como hemos dicho anteriormente se convierte en material de la arquitectura, que ya no está construida sólo de paredes, con sus colores y texturas, sino que también posee luz.

El modo en que la luz está dirigida y modulada tiene consecuencias máximas para la concepción espacial, puesto que la luz y las formas que limitan el espacio son las que dan carácter a una arquitectura.

Giedion⁸ destaca tres momentos arquitectónicos en la Historia de la Arquitectura: el primero estaría dominado por los volúmenes, por los objetos escultóricos, desde la pirámide al menhir, e incluso podríamos incluir la mayor parte de la arquitectura griega y egipcia. Nos referimos al momento en que la consideración formal de la arquitectura se reducía al control proyectual de las masas, mientras que el espacio se vió relegado a servir de continente a un programa funcional más o menos complejo. Así observamos que cuando se representa una arquitectura se representa de una manera escultórica, en el interior de las tumbas etruscas de *Cerveteri* aparecen representaciones de casas que siempre son reconocidas desde el exterior, sabiendo que existe un espacio interior, pero que es un simple habitáculo.

El segundo momento sería el descubrimiento del espacio interior, que correspondería a la arquitectura romana. Según Giedion⁹ en este momento la concepción espacial sería la idéntica a la concepción espacial del interior, del hueco. El abovedado sería el resultado y, siempre según Giedion, su obra máxima es el Panteón de Adriano. No obstante incluso en el mundo romano el espacio más apreciado sigue siendo el espacio exterior, de tal manera que en las representaciones de la arquitectura sobre la arquitectura, sigue siendo el exterior lo más representativo, nos referimos, por ejemplo, al caso de los teatros romanos, donde la representación siempre ocurre en un espacio exterior, una calle, y la escena teatral se cierra con la representación arquitectónica, es decir, la representación construida de la fachada de un palacio. En el propio Panteón también podemos apreciar este hecho y encontrarnos con la interpretación de observar el espacio interior del Panteón, al menos en la zona limitada por el cilindro como el de una calle encerrada por una fachada que es la determinada por dicho cilindro y los espacios de las exedras anexas. No obstante

⁸ GIEDION, Sigfried: *La Arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en Arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975

⁹ GIEDION, *El presente eterno*, cit. P. 492

el gran protagonista de la arquitectura romana es el espacio interior valorado, en cuyo análisis pueden destacar espacios singulares como la sala octogonal de la *Domus Aurea*, los *triclini* de los *Palatia* imperiales, los Mercados de Trajano o las salas cupuladas del período de Adriano.

Giedion¹⁰ define un tercer momento en el que se combinan los elementos de la segunda y primera etapa, donde las situaciones dentro de ese carácter mixto no poseen una característica definitoria y donde hasta ahora, podríamos destacar el momento mecanicista de la Arquitectura como el más singular y es cuando los edificios se convierten en máquinas para un determinado objetivo, fundamentalmente en limitados habitats frente a un entorno agresivo.

En el primer momento arquitectónico caben dos consideraciones a la vista de todo lo expuesto anteriormente: la vertical es la dominante y el observador se sitúa desde un punto de vista, que si no es único, es casi unitario. La arquitectura se diferencia en poco de la escultura, en un sentido de belleza unitaria¹¹. La nueva concepción espacial arquitectónica está relacionada con el poder procedente de los volúmenes, de sus relaciones mutuas y de sus interacciones. Estamos hablando de un sentido escultórico de la arquitectura, donde el espacio controlado es aquel que se polariza en torno a las masas.

Pero será la propia escultura la que nos conduzca a la consideración tridimensional y dinámica de la percepción, tanto del espacio como del contenido semántico de la obra de arte. El *Hércules Farnesio* nos muestra un héroe agotado, en un esfuerzo anónimo que nos mostrará la respuesta en la mano que esconde en su espalda. Al darle la vuelta, el brazo sobre la espalda nos llevará como observadores a percibir el secreto del esfuerzo manifiesto: la maza que uso para matar al león de Nemea. El planteamiento de la escultura nos muestra el límite al cual llegó la consideración de espacio de este período, y también por extensión a afirmar que la división de Giedion no es válida en un sentido universal histórico y periódico: la escultura también implica dinamismo, como la vertical también tenía en su propia definición un sentido dinámico. La escultura ya no es algo pensado sólo para ser observado sino que se hace necesario recorrerla, girarla, estudiarla, en una palabra percibirla. El espacio de este momento, considerado en un sentido escultórico, también es dinámico. El secreto se esconde tras la acción insinuada en la mano escondida, en el símbolo de uno de los trabajos de Hércules, no tan sólo en el gesto del rostro, o en la relajación de los músculos, que en cualquier caso son perceptibles desde un único punto de vista. En este momento la acción adquiere un valor singular, y en podemos reconocer el poder del volumen y su interacción sobre el espacio del

¹⁰ *Ibidem* p. 494

¹¹ *Ibidem* p. 406

que se apropia: el circuito de observación escultórica está naturalmente imbricado con el propio espacio geométrico, con la masa de la escultura. Este planteamiento escultórico, del que no carece la arquitectura romana, como ya hemos visto, nos lleva al segundo momento, el del espacio interior, que por definición es fundamentalmente dinámico, frente al primero que lo es estático. Así admitiendo la diferenciación en diversos momentos de la arquitectura como la hace Giedion, nosotros la matizamos en la consideración de dos momentos diversos, el determinado por una percepción estática y aquel otro marcado por la necesidad de la percepción dinámica en el sentido que hemos expuesto.

La cúpula del Panteón de Adriano, de comienzos del siglo II, señala la plenitud de la segunda concepción espacial según Giedion. Desde ahora el concepto de espacio arquitectónico es indistinguible del concepto de espacio interior hueco, pero en un sentido proyectual, es decir intencionado, podemos decir que desde el propio proyecto se intentan controlar las características del espacio interior.

Efecto de la luz incidiendo sobre el pavimento, lo que determina, por un efecto especular que éste se convierta en un foco emisor de luz, invirtiendo el sentido natural de las sombras. Ilustración 5: (1425)

Un paso decisivo para esta apreciación es la utilización de la luz en el sentido que ya hemos comentado. Indiscutiblemente parece ser que sí. La luz se incorpora a la pared y se convierte en un elemento más que la define como límite, como contenedora de esa luz. Pero hemos de recordar lo que sucede en el Panteón, donde la combinación intencionada de un determinado material (por ejemplo el pórfito rojo en los entablamentos), junto a la luz subrayan el efecto buscado, la suspensión ingravida de los elementos superiores sobre los inferiores, de tal manera que los elementos se desarticulan, se liberan y el espacio se hace etéreo, también gracias a la suspensión inmaterial de las masas.

Las líneas oscuras de los entablamentos interrumpen la verticalidad de la composición. Ilustración 6: (518)

Las líneas horizontales van rompiendo la composición vertical, interrumpiendo la directa conexión de ésta hacia el infinito superior, el cielo se hace inalcanzable debido a que la vertical se interrumpe sucesivamente, distanciándonos aún más de lo superior.

La luz del óculo. Ilustración 7: (2274)

Tan sólo la luz proveniente del óculo no es interrumpida, es continua y esto ocurre en algunos días señalados del año, permitiendo observar una voluntad celestial de aproximación a nuestro plano, sin que dependa de nuestro esfuerzo el conseguir o alterar dicho efecto.

Christian Norberg-Schulz¹², en su análisis de la arquitectura occidental, acepta la visión de Giedion sobre el hecho de ser el edificio de Adriano, el Panteón romano, el auténtico introductor del concepto de espacio interno en la arquitectura. Dice textualmente: "...el Panteón romano representa la introducción del espacio interno como expresión de una nueva dimensión existencial".

Sin embargo, Norberg-Schulz aprecia distintas partes, que pese a su sentido independiente, a ser fragmentos aparentemente sin ninguna cohesión espacial, dotan de una unidad fundamental al edificio y le incorporan un nuevo significado, en el que aparecerán características nuevas que parecen confirmar nuestras teorías:

El Panteón consiste fundamentalmente en dos elementos principales, una enorme rotonda y un gran portico columnado.

El pórtico parece como el "normal" de un templo romano de origen griego, tan sólo la característica de ser octástilo lo singulariza un poco, y en origen, dado que el nivel del terreno era considerablemente más bajo, estaba precedido de una escalinata frontal y, con toda seguridad, flanqueado de pórticos columnados más bajos, que se proyectaban hacia delante a ambos lados. El efecto general externo no se diferenciaría especialmente de cualquiera de otros templos romanos; tan sólo era de destacar su papel protagonista al ser el centro tanto de la plaza en la que se insertaba como de todo el entorno, denominado Campo Marzio. Sobre esta cualidad de centro como elemento ordenador insistiremos más adelante.

En cambio la rotonda no se concibió como un cuerpo plástico, sino como un especial contenedor de una enorme cella templaria, y que tal vez sirvió de representación, como dice Norberg-Schulz¹³, de una nueva dimensión existencial, de una nueva representación de la concepción del universo en relación con el hombre. Se trataba de concebir un espacio que marcara la desproporcional relación entre el ser humano y el ser divino.

¹² NORBERG-SCHULZ, Christian: *Significato nella architettura occidentale*, Milano, Electa, 1974, p. 112.

¹³ *Ibidem* p. 114

De aquí la nada casual elección de las dos formas que determinan el Panteón: el cuadrado y el círculo, reconocidas ambas como formas puras que han representado desde la antigüedad la perfección y la divinidad¹⁴, Frente a ellas es de destacar la presencia constante de la vertical como eje principal que estructura las formas y que como hemos visto tenía un especial significado en la comunicación entre lo divino y lo humano a través de la expresión figurada de la arquitectura.

Las dos unidades arquitectónicas, es decir, la rotonda y el pórtico, aparentemente no forman una unidad integrada. Esta opinión parece la más generalizada sobre el edificio, destacando sobre todo el sentido espacial de la esfera. En Giedion encontramos uno de los ejemplos más claros de esta teoría.

El pórtico tradicional y la revolucionaria rotonda parecen estar yuxtapuestas, sin ninguna íntima articulación, resultando una suma algebraica de espacios independientes. Sin embargo todo esto se nos antoja demasiado simple, resultado de una lectura muy superficial.

Pero si observamos mas detenidamente, nos surgen aspectos formales, descubrimos nuevos temas y comuniones en el conjunto arquitectónico que parecen contradecir la interpretación comúnmente aceptada de la independencia de las partes, que no son sino la consecuencia de su construcción independiente, el pórtico fue construido posteriormente a la rotonda; pero cuando éste se inserta en el conjunto, el nuevo proyecto busca conseguir la integración de las dos partes dentro de un unidad superior, como por ejemplo a través de la introducción de un volumen cuadrangular, que opera de transición, de tal manera que las trabaciones entre ambas partes no se corresponden, pero prosiguen ambas a través de este elemento de transición que las articula.

El círculo y el cuadrado, como elementos figurativos y referentes al control geométrico del edificio, en este caso en el pavimento. Ilustración 8

También existen continuas referencias figurativas a la geometría que controla el edificio, al círculo y al cuadrado y sobre todo los elementos decorativos, entre los que destaca el suelo, tienen como motivo la alternancia entre ambas figuras. En el pórtico, los temas que serán evidentes en el interior se repiten de manera simplificada, casi esquemática, indicándonos casi en un susurro lo que nos vamos a encontrar a continuación

¹⁴ RAMIREZ, Juan Antonio: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991, pp. 49-50.

La percepción del espacio bajo la consideración de la vertical

De esta manera surge una interpretación formal que puede ser debida sólo a una concepción "Total" y unitaria del edificio. Además, y esto es muy importante para la interpretación que estamos intentando construir, podemos distinguir un eje longitudinal que, partiendo del pórtico recorre el volumen prismático de transición, atraviesa la rotonda y culmina en un ábside. Este eje horizontal, es el que marca el plano de lo terreno, del movimiento, del recorrido, de nuestra estabilidad.

Sección del Panteón. Ilustración 9: (515)

Pero el eje vertical de la rotonda, el que ordena y articula el espacio interior es el que nos permite llenar de significado al edificio. Es absolutamente inmaterial y posiciona el óculo de manera ingrávida en el punto más alto.

Si por un momento pudieramos sostener en nuestra imaginación el óculo del Panteón en su posición, sin la necesidad del resto, podríamos reconocer el origen del edificio y su manera de componerse. El Panteón se concibe como una composición dimanante de un centro, organizada a partir de él, y no como el resultado de la aproximación de una serie de masas que se ordenan para señalar un punto, como más adelante podríamos encontrarnos al analizar el Templete de *San Pietro in Montorio* de Bramante.

El politeísmo obligó a la concepción de una arquitectura donde el centro se elude como punto de referencia, pero se concibe un punto celeste del que dimanan las formas, de la misma manera que en toda religión existe un dios-padre. De esta manera el Panteón lo podemos entender como una estructura que nace del óculo como punto de referencia, que subraya la vertical como dirección principal, y sin que se entienda como un elemento al cual miran las demás partes, subrayando su existencia, casi previa.

Frente a la presencia ingrávida del óculo, como existencia de lo que está por encima de todo, aparece la organización geométrica del plano del suelo, ordenado en dos direcciones, las dos dimensiones del plano. En un plano sin referencias directas al óculo, nada podría existir que fuera reflejo de lo divino. El pavimento es ordenado, y sus piezas se posicionan según los dos ejes principales ortogonales.

La cúpula del Panteón, la esfera indiferenciada. Ilustración 10: (1429)

Del centro dimanador nace la cúpula, como elemento radiado en su configuración geométrica. Existe un elemento precursor de este óculo, al cual hubo de hacer referencia el propio Adriano: la sala octogonal de la *Domus Aurea*, en la cual

la composición se resolvía con un óculo central, pero la cúpula, de gajos, no respondía a la conformación de la del Panteón. En el Panteón los gajos se sustituyen por casetones de tamaño creciente a partir del óculo, que conforman una retícula en la que las direcciones principales queda enmascaradas en su uniformidad, siendo tan sólo la relación de las directrices de los casetones con el óculo lo más importante para subrayar la presencia de éste.

Pensemos ahora en un eje vertical que surge libremente hacia el cielo a través del centro de la apertura del óculo. Comprobaremos así, cómo el Panteón integra en su organización del espacio interior la dimensión sacra de la vertical. Significa esto una cúpula celeste con un idéntico eje longitudinal. Confluyen el orden cósmico con la historia de los hombres y convierte al hombre en un explorador y un conquistador inspirado por los propios dioses, al ser un hombre el autor del edificio.

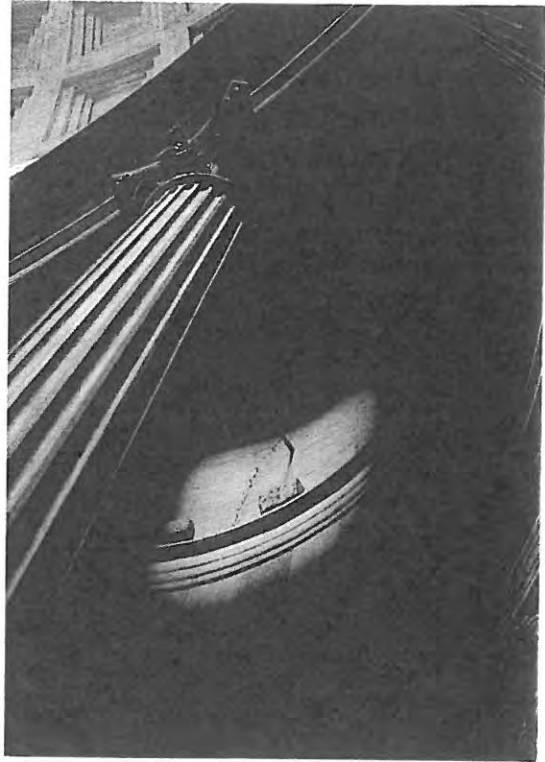
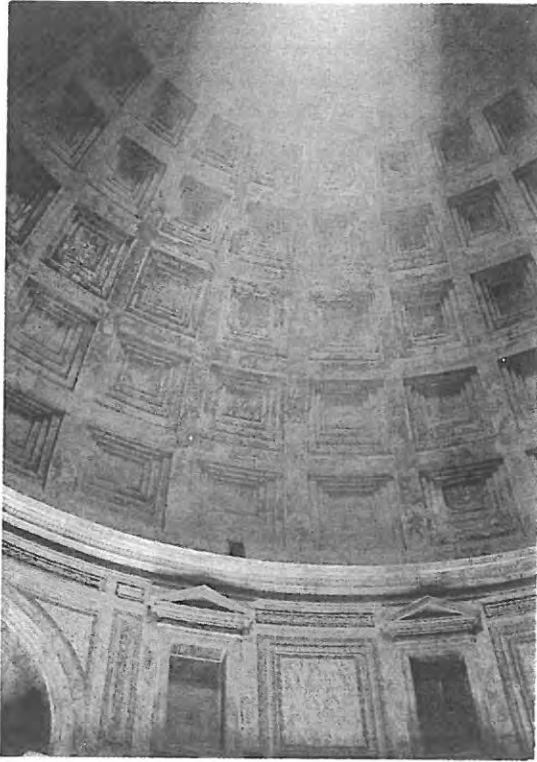
El orden cósmico del Panteón. Ilustración 11: (2810).

Esta lectura se presenta también de forma evidente en la división horizontal del espacio. El tambor consiste en dos zonas, articuladas por medio de miembros clásicos, grandes pilastras y columnas corintias en la inferior junto a masas adosadas constituidas por las edículas, y pilastras más pequeñas en la zona superior. Estos elementos, las sutiles trabaciones que los relacionan, junto con los casetones de la cúpula esconden una compleja estructura formal que dota a todo el interior de una armonía premeditada como imitadora de un orden cósmico.

Ya hemos mencionado las edículas que en la zona inferior se combinan con exedras semicirculares y rectangulares. Estos elementos representan también en cierto sentido la armonía celestial por su perfección geométrica

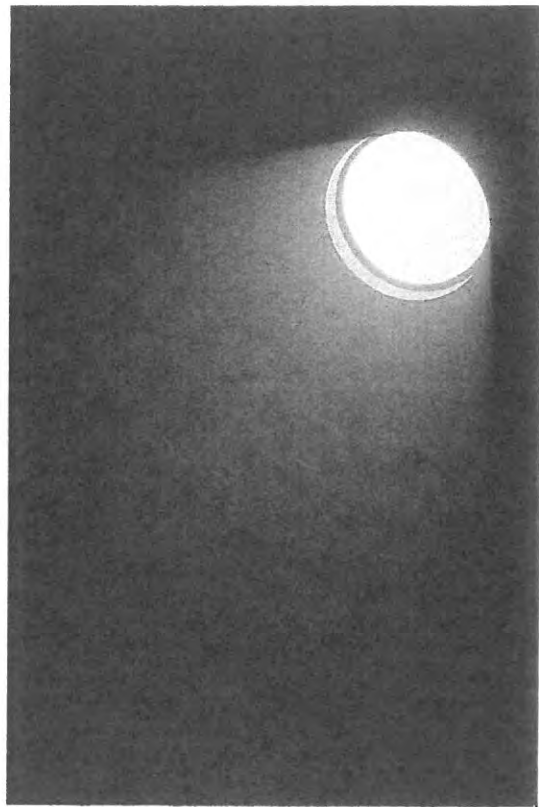
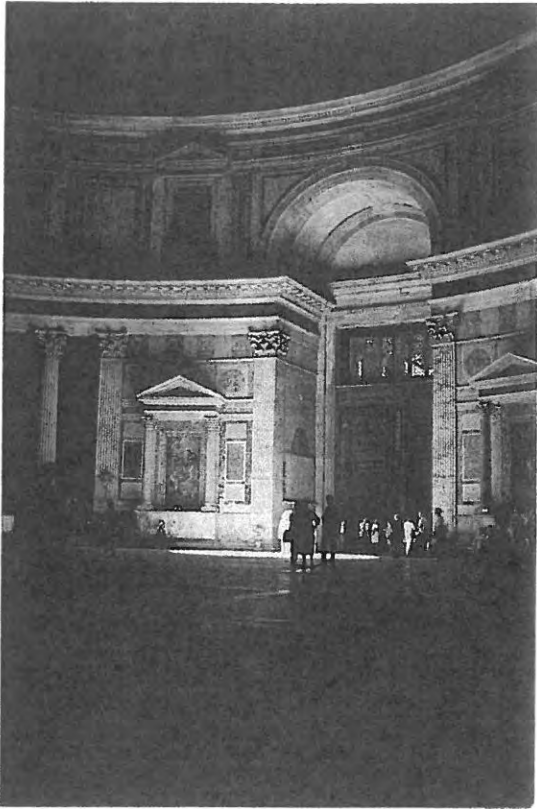
Podemos concluir este artículo en la consideración de que el Panteón, sus significados e iconografías, tanto arquitectónicas como escultóricas cuando éstas existieron y la utilización de la vertical como organizadora del espacio interno, en una dimensión sacra crean en su conjunto un espacio cósmico, algo que ya vimos en las consideraciones generales de esta visión en la Prehistoria, con los menhires, o con los obeliscos y las pirámides, pero en este caso respecto a un espacio interior, como gran novedad.

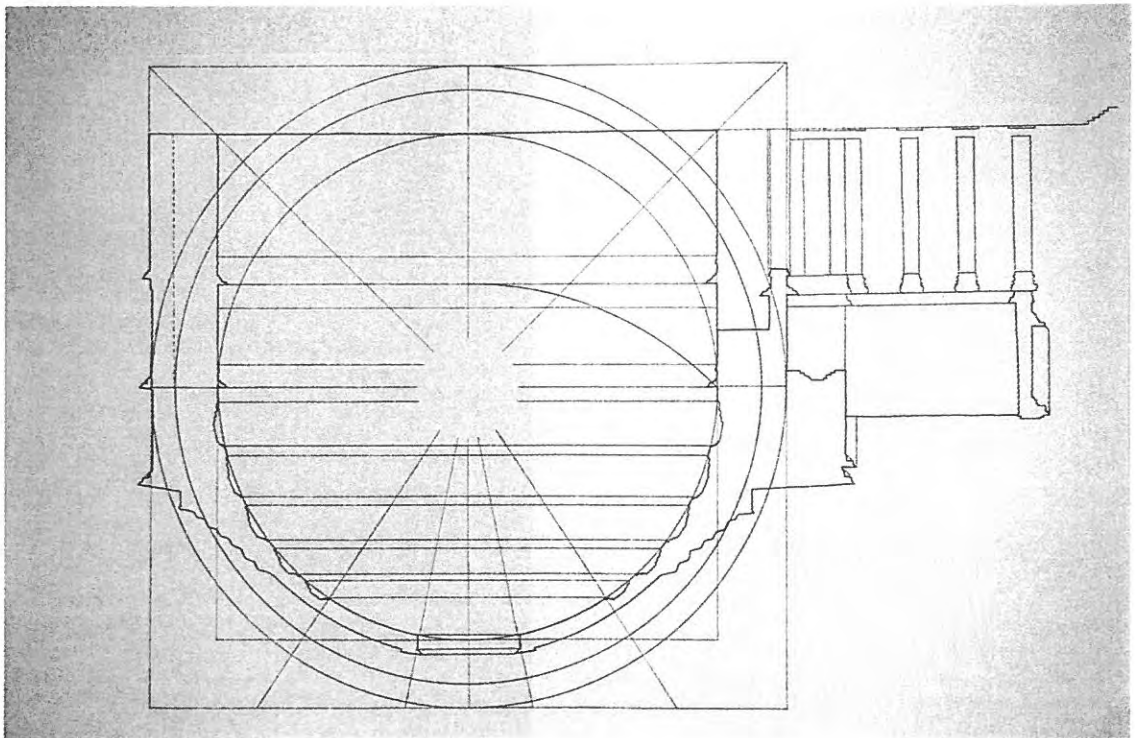
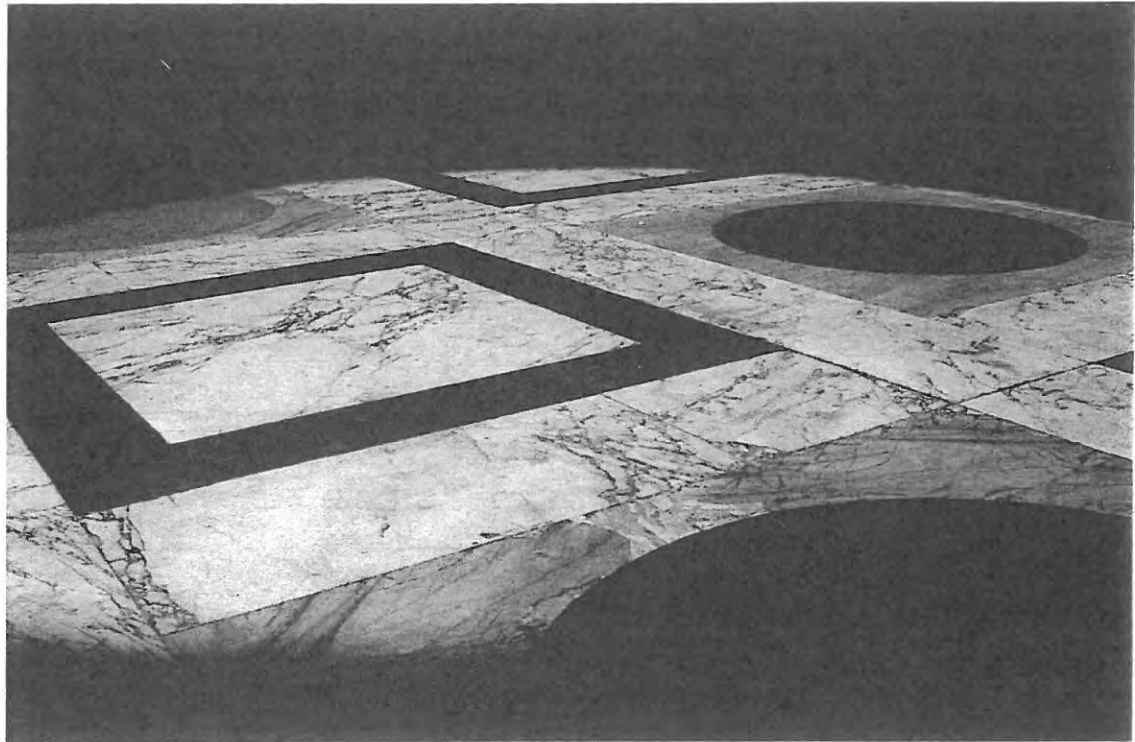
La percepción del espacio bajo la consideración de la vertical





La percepción del espacio bajo la consideración de la vertical





La percepción del espacio bajo la consideración de la vertical

