

# NOTAS

## 1 COLUMNATA HISTORICA

### ARQUITECTURA EGIPCIA

Columnas multiformes, desde su definición proto-dórica a sus capiteles floriformes, desempeñan un papel destacado en la ortogonalidad de los trazados como ordenadores especiales y elementos de señalización semántica. Son, además, "emblemáticos de fertilidad, símbolos del paño y de plantas sagradas que emergen del suelo y traen protección, permanencia y sustento" (37).

Perceptualmente según Anshelm (2), las columnas en "capullo y campana" (Figs. 277-278) muestran abombamientos del fuste debajo del centro, creando una tensión visual descendente. Como signo de verticalizaciones e hitos manifiestos, se erige durante el Reino Medio el primer obelisco.

Fig. 277. Esquema columna "Capullo y Campana" / Rudolf Anshelm. La forma visual de la arquitectura Gustavo Gil, p. 64.



Fig. 278. Columnas "Capullo y Campana". Templo de Amen, Luxor 1478-1372. Christian Norberg-Schulz. Obra citada, p. 19.

### ARQUITECTURA GRIEGA

Denominada *Stylos*, representa la columna griega la consagración de una articulación lingüística visual basada en el esquema *columna-dintel* (Fig. 279).

El *stygma* completo se lee en sentido vertical: estilóbato, columna con sus elementos distintivos basa, fuste y capitel, dividido en ábaco y equino, arquitrabe, friso y tímpano (45). Consolidada, a través del *palimorfismo*, la modulación armónica como proporción armónica, basada en la sección de base de la columna, seis veces en altura para el dórico y ocho para el jónico. La ordenación de los elementos de la arquitectura recuerdan la armonía corporal (38). Se insta una real simbolismo de las formas relacionado con los órdenes. Masculino para el dórico, femenino para el jónico y corintio. Vitruvio ofrece las cualidades de *atrevido, severo, sencillo, franco, verdadero, honesto, directo* para el dórico, *delicado, refinado, frágil, ornamental* para el corintio, *maternal, gracioso, esbeto* para el jónico.

Según Jencks y Gombirich (24), este simbolismo antropocéntrico debe entenderse dentro de un *sistema semántico* determinado, que fija los extremos por oposición de una escala semántica. Vitruvio recomienda templos dóricos para Minerva, Marte y Hércules, corintios para Venus, Flora y Proserpina, y jónicos para Juno y Diana.

Las columnas forman parte como *columnata anterior* del *Phoron*, y como pórtico del *stoá*, entrada al *agora*. Contribuyen, como en *Pasteum*, a expresar una armonía totalizadora de las partes integrada a un todo unitario (Fig. 280).

En templos mayores, como el *Parthenón*, simularán querernos perfectamente alineados, guardianes de los volúmenes y de los símbolos que representan.



Fig. 280. Segundo Templo de Hera, Paestum / Chr. Norberg-Schulz. Obra citada, p. 58.



Fig. 279. Columna y dintel, Panteón, Antigüedad de Atenas / Chr. Norberg-Schulz. Obra citada, p. 72.

### ARQUITECTURA ROMANA

Organización axial de los volúmenes, entrecruzamientos de ejes y articulación codificada transforman la arquitectura romana en un real "estilo internacional" independiente de la situación geográfica particular. La columna será aplicada en otro contexto (37).

La superposición permitirá una aplicación semántica jerarquizada de los órdenes griegos: dórico para el primer nivel, jónico para el segundo y corintio más arriba. Las partes del edificio están subordinadas a la idea de sistema (Fig. 281).

En el *Panteón*, un largo porche articula con la *Rotonda circular*, en cuyos niveles inferiores aparecen columnas aisladas y nichos profundos que representan la acción y el espacio (Fig. 282).

En Spalato, Palacio de Diocleciano, presenta pasos cubiertos, soportados por columnas formando "colonnades" (Fig. 283). Se ofrece aquí un ejemplo de *pleonismo lingüístico* y pérdida de pureza del *stygma* original (Chusca), en la combinación de columna y arco superior configurando un doble sistema estructural y semántico.

Aparecen las columnas solitarias de Trajano y Marco Aurelio sosteniendo el busto o la figura del héroe, convirtiéndose en valor simbólico, o emblemático, del sujeto representado.



Fig. 281. "La Superposición" Dórico en el 1º nivel; Jónico en el 2º y Corintio en el 3º. Teatro de Marcellos, Roma / Chr. Norberg-Schulz. Obra citada, p. 92.



Fig. 282. Panteón en Roma. Planta / Chr. Norberg-Schulz. Obra citada, p. 102.



Fig. 283. Palacio de Diocleciano, en Spalato / Chr. Norberg-Schulz. Obra citada, p. 110.

### ARQUITECTURA PALEOCRISTIANA

Comienzan las columnas a articular los espacios interiores, subdividiendo en *naves*, *atrios*, *pasillos* y "columnades". Pierden su carácter antropométrico y se intergratan como elementos de subdivisión más decorativos que tectónicos (37). Aparecen las *arcadas*, sucesión continua del arco que desmaterializa el muro y cambiará el sistema de apoyo. En Santa Sabina la *columnata interior* separatoria es corintia, motivado el orden por razones más ornamentales que semánticas (Fig. 284).

En Hagia Sofia aparece la *columna convertida* en torre. El morfema se convierte en *sintagma*, la palabra en frase.



Fig. 284. Santa Sabina, Roma. Columnata interior / Chr. Norberg-Schulz, p. 135.

### ARQUITECTURA ROMANTICA

El "Stützenwechsel", cambio en los sistemas de apoyo, sustituyendo el sistema *columna-dintel* por el otro arco-bóveda, se manifiesta determinante para la arquitectura románica. Este cambio de apoyo tiende a difundir las diferencias de fuerzas verticales y horizontales, en fuerzas autosoportantes, de tensiones óptico-visuales diferentes (Fig. 285).

Se observa la eliminación de los elementos clásicos antropométricos, que persisten como elementos sobresuntuos, en *arcadas sucesivas* o *columnatas de ornamentación*.

"En la arquitectura románica, el esqueleto es siempre secundario a la *volumetría masiva*" (37).

En Pisa, las *arcadas* se sobrepone en los volúmenes de los muros de cierre, insinuados a través de ellas (Fig. 286).

El *campanario* o *campanile*, todavía unido al conjunto, se transformará más adelante en *unidad arquitectónica independiente*.

En el románico proliferarán los espacios internos abovedados más que aquellos otros plenos o adintelados.



Fig. 285. Abadía de Cluny (Cluny III) / Chr. Norberg-Schulz. Obra citada, p. 171.



Fig. 286. Campo Santo. Pisa (vista aérea) / Chr. Norberg-Schulz. Obra citada, p. 175.

## ARQUITECTURA GÓTICA

En el proceso de aparente aligeramiento de las tensiones, juega un papel importante la transformación de columnas y dinteles convertidos definitivamente en sistema estructural reticular, por el cual los pilares primarios se convierten en haces tubulares nervados que subdividen y sostienen un cielo abovedado continuo de tensiones verticalizadas manifiestas (Fig. 287). Los vitrales de color contribuyen a la desmaterialización y a la iluminación fébrica de sus motivos.

Las partes nuevamente se encuentran engarzadas en una totalidad coherente, visible el sistema también desde el exterior.

Como manifestación del orden cristiano cósmico, la catedral gótica presenta la más precisa estructura articulada, subdividida consecuentemente en partes y unidades interdependientes, que imitan, según Panofsky (38), los términos de articulación sistemática de la filosofía escolástica.



Fig. 287. Catedral de Amiens. Siglo XIII. Leonardo Benevolo. Diseño de la ciudad 3, p. 56.

## ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO

Al redescubrir la antigüedad greco-latina y con ella la dimensión cósmica y humana, el Renacimiento significó, además un desplazamiento de los poderes a núcleos gobernantes autorocéntricos, a cuya vera florecería el comercio y la cultura.

De la iglesia, como arquitectura predominante, al palacio, desplazamiento que significaría una vuelta al orden antropométrico, dispuesto en una nueva simbología, aplicándose la geometría ya su juego de proporciones y relaciones magnificadas en el triunfo racional de los trazados reguladores.

Brunelleschi, Alberti y Bramante son sus figuras capitales. En el primero, el espacio es articulado por la aparición de los "miembros clásicos", que define la geometría y la integración a la totalidad. En Santa María Novella, en Florencia, 1456, Alberti define la fachada renacentista de basílica, con aplicación de órdenes clásicos, proporciones calculadas y volutas de transición plástica para solucionar problemas de articulación (Fig. 288).

Su aplicación no obedece a una necesidad estructural, sino se convierte en fachada antepuesta al volumen primario. Se aplicará la columna más en sentido ornamental que resistente, las tensiones insinuándose en un marco totalizador.

Alberti integra la proporción y la ordenación secuencial rítmica en elementos de lleno y vacío. Las distancias repetidas del uso de columnas y pilastras en Santa Andrea de Mantua (Figs. 289-290), son de 1:3 para las pilastras del Narthex, de 1:2 para las columnas de la nave; de 2:3 para los muros limitantes de la nave y en el apice la tensión se calma en un perfecto 1:1 (37). En esa misma iglesia introduce el triunfante arco Romano en la fachada, sintagma visual de semántica adecuada.

Considera la "belleza" como "armonía de las partes", y considera el "ornamento como algo añadido". La columna es para él el principal ornamento de la arquitectura (37). No usa los órdenes como elementos de significación antropomórfica. Lo hace Bramante, que vuelve a vitalizar los conceptos vitruvianos de carácter. Elige el dórico para el Templo de San Pedro y con ello comienza la "cristianización" de la iconografía de los dioses clásicos (Fig. 291).



Fig. 288. Santa María Novella - Florencia. León Baudista Alberti, siglo XV.

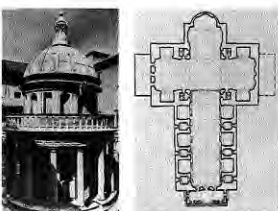


Fig. 289. Templo de San Pedro, Historia de la Arquitectura. Editorial Viscontea Volumus. Arquitectura del Renacimiento, fascículo 2, p. 67.



Fig. 289-290. Santa Andrea de Mantua. León Baudista Alberti, siglo XV. Planta y Fachada / Via. de la Arquitectura. Viscontea. Arquitectura del Renacimiento, fascículo 1, p. 32.

## ARQUITECTURA DEL MANIERISMO

Hace su aparición el conflicto entre la naturaleza y el hombre como fuerzas antagónicas en pugna. La aplicación de los órdenes clásicos aparece unida a la "rusticación simbólica" que ilustraría esta relación. Se definen las modalidades del tozarse y del compuesto, que vendrán a multiplicar las posibilidades expresivas (Fig. 292).

La rusticación, cubierta de piedras y texturas naturales de basamentos y zócalos, es considerada la expresión de la naturaleza sobre la cual se asentará la obra del hombre. "Opera di mano" y "opera di natura" es la expresión que el crítico Serlio acuña para ello. La rusticación abajo y la columnata arriba definirán una superposición de elementos antagónicos. En el Palacio de Rafael Caffarelli Vidoni (1500), las doble columnas del "piano nobile" entran en conflicto de tensiones con el basamento "rusticacione" del primer nivel (Fig. 293) (37).

En el Palazzo Pitti florentino, Amanati 1560, la "opera di natura" se sobrepone a las insinuadas columnatas que dejan altura sólo bases y capiteles (Fig. 294).

En el Palazzo Massimo en Roma, Peruzzi 1532, la inversión en la superposición es total: el rusticado se apoyó en una columnata de primer nivel, que muestra en su parte central de entrada aspectos de "colonnade" (Fig. 295).

Michelangelo, en la Piazza del Campidoglio, presenta una columnata superpuesta de doble altura que contribuye a articular la plaza entera. Un trazado de mosaico central en forma de óvalo-flor de Loto gigante, define un nuevo orden antagónico, expansivo y orgánico en el óvalo, compresivo y geométrico vertical en fachadas y columnatas, ejemplo de la proyección exterior de un impulso visual entregado a las columnas (Fig. 296) (37).

Palladio, con la creación de pórticos, loggias, estios, permitirá el tránsito del espacio interior al exterior, aporta con sus columnas soportantes, de nuevo libres de ejercer funciones primarias necesarias, en Villa Rotonda Vicenza, 1566, por ejemplo, con cuatro loggias simétricas y equivalentes (Fig. 297).



Fig. 292. Leggia del Capiteo. Andrea Palladio / Chr. Norberg-Schulz obra citada, p. 267.



Fig. 293. Palacio Caffarelli-Vidoni Roma 1515. Chr. Norberg-Schulz obra citada, p. 266.



Fig. 294. Palazzo Pitti, Florencia. Fachada del primer / Via. de la Arquitectura Viscontea. Arquitectura del Renacimiento, fascículo 4, p. 121.



Fig. 295. Palazzo Massimo, Roma / Chr. Norberg-Schulz obra citada, p. 265.



Fig. 296. Michelangelo: Campidoglio en Roma. Vía. de la Arquitectura. Chr. Norberg-Schulz obra citada, p. 272.



Fig. 297. Vicenza: Villa Rotonda. Andrea Palladio / Via. de la Arquitectura Viscontea. Arquitectura del Renacimiento fascículo 5, p. 147.

## ARQUITECTURA BARROCA

Arquitectura de síntesis, de exaltaciones expresivas, de monumentalidad manifiesta, ofrece la gran idea, según Argan que "el espacio no envuelve la arquitectura sino es creado por ella" (37). Permitirá, a través de lo que se ha llamado en llamar la fenomenalización, la confrontación de contrarios en equilibrio que buscan la síntesis: espacio y masa, movimiento y reposo, encierro y amplitud, proximidad y distancia, poder y gentileza, dignidad y finura, ilusión y realidad, "opera di mano y opera di natura" (37). Superado el conflicto manierista, la arquitectura se pondrá al servicio de los grandes centros de poder, la iglesia y el palacio.

Palacio, a cuyo servicio estará a través de la persuasión y la propagación, cualidades inherentes de su programa expresivo La Plaza de San Pedro y Versalles resultan, al respecto, modelos significativos.

Bernini para la Plaza de San Pedro, 1675/77, expresa que: "posee columnatas (colonnades) como abriendo los brazos materialmente para recibir a los católicos y confirmados heréticamente en su fe" (37) (Fig. 298).

Versalles, en su generosidad de espacios, Le Vau y Mansart, 1669/85, muestra alas extendidas en la que el "bel stage" es articulada con columnas jónicas otorgando una transparencia muy moderna a la fachada (Fig. 299).

La integración barroca recupera, en parte, el antropocentrismo clásico imponiendo un orden colosal. Pilastras y columnas se integrarán al muro, que ahora se torna "condulente, expresión de fuerzas externas e internas".

En el barroco, las columnas colosales forman parte del sistema sin perder su carácter antropométrico, magnificado, contribuyendo a configurar un espacio diferenciado protagonista de la expresión envolvente (37).



Fig. 298. Plaza de San Pedro, Roma. Leonardo Benevolo. Diseño de la ciudad, Vol. 4, p. 91.



Fig. 299. Palacio en Versalles. Fachada al parque / Chr. Norberg-Schulz obra citada, p. 306.

## ARQUITECTURA DE LA ILUSTRACIÓN

El hombre reconciliado con la naturaleza, se remonta a los orígenes, y ya no está dispuesto a aceptar dogmas ni axiomas apriorísticos. Triunfan la razón, la lógica cartesiana, el "esprit systematique" (37).

Boullée, en 1784, diseña un Cenotafio para Newton, donde el sarcófago se redondea de una pura esfera en representación del universo (Fig. 300).

El slogan de la Revolución: "liberté, égalité, fraternité", definen el espíritu de la época. La imagen ilusionista, alegórica, es reemplazada por la imagen natural y real de la ciencia. Se desmorona de nuevo las formas eclesásticas puras, al diseño se funda en el ejercicio de la razón y de una nueva empiria, rechazando todo historicismo. Los modelos de la iglesia y del palacio se sustituyen por los edificios de oficinas, el Museo, el teatro, la fábrica.

En Ledoux y Boullée, Kaufmann (26) quiere ver el comienzo del racionalismo de Le Corbusier y el origen del nuevo espíritu geométrico, aun cuando en algunas obras se superponen miembros clásicos y rusticación, sin mostrar conflicto entre ellos.

El Kristallpallast de Joseph Paxton, 1851, marcará un hito importante en el rechazo al historicismo.

Omitiendo toda referencia a estilos pasados, Paxton desarrolla un modelo de construcción estandarizado de columnas y pilares de hierro, y conexiones prefabricadas y coordinadas que servían de estructura y de soporte a los paneles de vidrio. La transparentación fue total. La estructura de columnas, arcos y bóvedas "se reduce a un elemento lineal resistente, funcionalizando totalmente el soporte" (Fig. 301).



Fig. 300. Boullée: Cenotafio para Newton. Chr. Norberg-Schulz obra citada, p. 323.



Fig. 301. Joseph Paxton: Interior del Palacio de Cristal 1851. Diseño de la ciudad, Vol. 5, Leonardo Benevolo, p. 91.

## ARQUITECTURA FUNCIONAL

La arquitectura funcional, aquella de la "buena forma", del estilo internacional, del triunfo radical de la pura geometría euclidiana, significa una protesta contra los motivos desautorizados y vacíos del historicismo (17) (46). Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, configuran el paradigma.

Le Corbusier define el concepto de espacio abierto, de planta libre, de transparentaciones necesarias y apertura de las formas al aire y la luz (8).

La columna vuelve a su función estructural básica resistente de pilar sostenedor. En su "unité d'habitation" de Marsella (Fig. 302), el bloque entero aparece suspendido o apoyado en la base de pilotes resistentes, que configuran, además, un espacio, proporción magnificada después por O. Niemeyer en el superbloque brasileño (Fig. 303) (37).

En la Villa Savoye, en Poissy 1928, el uso de columnas-pilares libres de todo ornamento, la modulación espacial continua del segundo nivel, el uso funcional y espacial de las columnas, anunciarán una nueva semántica apoyada en la búsqueda de una nueva relación del hombre y su entorno, de este "juego magistral, correcto y magnífico de los volúmenes expuestos a la acción de la luz" (Fig. 304) (37).

Con Mies van der Rohe, en su Tugendhat House, en Brno, las columnas de acero continúan, en el segundo nivel el sistema estructural del primero, de primera importancia en la definición de volúmenes y espacios. Las columnas de cromo en forma de cruz expresan la precisión y la apertura general del sistema, aportando claridad y libertad a la estructura (Fig. 305) (37).

Semióticamente el funcionalismo se desarrolla desde un sistema cerrado a uno abierto, desde un historicismo



Fig. 305. Mies van der Rohe: Tugendhat house. Chr. Norberg-Schulz obra citada, p. 379.

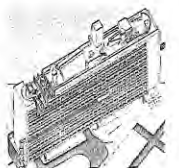


Fig. 302. Le Corbusier: Unidad de habitación de Marsella. 1947.



Fig. 303. Superbloque en Brasilia. O. Niemeyer.



Fig. 304. Casa Savoye. Le Corbusier. Diseño de la ciudad, Vol. 5, Leonardo Benevolo.

sobrepasado a un purismo desligado de todo ornamento, desde el clasicismo antropomorfo a la abstracción geométrica.

## ARQUITECTURA POSMODERNA

Al enfatizar de nuevo el plano de significación de los signos, humanizando, azimantando y contextualizando la imagen, la arquitectura posmoderna reintegra el morfoma columna y sus organizaciones sintagmáticas mayores al diseño. Se caracterizará, además, por la búsqueda de significados monosémicos cerrados, en los que siempre se pueden reconocer con claridad las posiciones post de aquellas neo.

Desde el historicismo de las escuelas venturiana y de Barcelona, a los purismos posmodernos de Eisenmann, pasando por las tendencias neovernáculos, antropomorfistas y del revivalismo directo, abundan en esta tendencia ejemplos de columnas y columnatas (25).

Neurberg en el Museo Getty, Malibú, 1970, aplica la columna en franca imitación de la Villa del Papyri, combinando órdenes dórico y corintios, columnatas reales con columnas "trompe l'oeil" en manifiesta obsolescencia de los códigos (Fig. 306) (25).

Las proposiciones neopaladianas de R. Erith y G. Terry en Kingswolden Bury, 1971, integran columnatas plegadas a la fachada (Fig. 307) (25).

Las proposiciones románticas clásicas de este mismo Quintán Terry para una mesquita de Oriente Medio, 1975, definen un atrio monumental en el más puro corintio.

En la Plaza Italia, de Charles, Moore, en New Orleans, resuelve el sistema espacial completo en un juego polidimensional de arcos y arcadas, atrios y columnatas, en los que el arquitecto recrea un espacio connotativo compuesto de fragmentos del pasado y materiales contemporáneos, de imponderable dimensión escenográfica no exenta de kitsch (Fig. 308) (25).

Hans Hollein, en Viena, propone ingeniosas aplicaciones de la columna: en su Agencia de Viajes, 1978, diseña columnas brillantes para la sustentación de cúpulas orientales, fustes dorados como tallos de palmera y columnas semiduradas en reminiscencia simbólica al viaje mediterráneo (Fig. 309).

En la presentación de la Bienal de Venecia, 1982, combina la recia virilidad del dórico, el tronchamiento de la parte inferior de la columna "colgada", con la realización de un fuste de vegetalismo bob recortado, y propone un juego manifiesto de conflicto, natura versus cultura, la "ópera di mano" versus la "ópera di natura" ahora de verde vegetal, invirtiendo significados (25).

La Maison Tonini de Reichlin y Reinhardt, presenta arcos sustentados sólo por su presencia significativa: reminiscencias de tímpano dignifican los muros del hall de la planta, al centro con abalón monumental flanqueado por columnas-pilares de pura miesvanderroheana (Fig. 310).

El postmodernismo nos enseña la vigencia que en arquitectura siguen teniendo columnas, columnatas, pórticos, arcos y portales.



Fig. 306. N. Nueva York: Museo Getty. El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna. Charles Moore, p. 82.



Fig. 307. R. Erith y G. Terry. Kingswolden Bury. El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna, p. 82.



Fig. 308. Charles Moore: Plaza de Italia, Nueva Orleans 1976-1979. El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna, p. 148.



Fig. 309. Hans Hollein: Agencia de Viajes, en Viena. El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna, p. 145.



Fig. 310. Reichlin y Reinhardt: Maison Tonini. El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna, p. 131.

## TEORÍA SEMIÓTICA

La arquitectura como lenguaje, entidad comunicante por tanto, no sólo habitada como utilitas sino emitiendo mensajes visuales correspondientes a la utilidad enunciativa, extraes su metalenguaje de la lingüística y de la semántica tradicionales.

Conceptos de lengua y habla, paradigma y sintagma, significante y significado, denotación y connotación son de aceptación general y configuran un haz de términos básicos al respecto.

Broadbent (7) propone la mayor simplificación de un sistema conceptual adecuado:

"Uno puede trabajar en semiótica con unos nueve términos básicos: pragmático, sintáctico, semántico, significado, referente, ícono, índice y símbolo. Se puede llegar a ser positivamente fluido con otros veinte más o menos y aventurarse en los más sofisticados dominios de la retórica, con quizás una docena más".

Los métodos de comunicación e información correspondientes, de acuerdo al método estructuralista (28), deberán emerger del respectivo campo de referencia y no resultar de un proceso de extrapolación, adaptación y proyección dogmáticos de un campo predeterminado a otro. La estructura semiótica se originará en los campos propios de las artes visuales y de la arquitectura, y establecerá sus específicos métodos de análisis, descomposición y clasificación.

La interpretación inteligible de los mensajes implícitos, de acuerdo con la teoría de la información: (32) (12).

1. Un repertorio de símbolos.
2. Sus reglas de combinación.
3. La correspondencia de los símbolos entre sí en función de un significado dado, estableciendo un código atribuido al hábito de la lingüística y el mensaje al ámbito de la semiología.

La interpretación semiótica puede suceder en grados más o menos generales o particulares de aproximación:

### 1ª aproximación semiótica (específica)

Todo juego de volúmenes y planos en una composición plástica pura representa lo que es: una combinación más o menos lograda de las formas movilizadas. Si un plano se aplica en diseño y se convierte en maqueta "significando un muro lateral en la definición de un espacio in situ y a escala para ser habitado" (30), está adquiriendo una función arquitectónica y se convierte en signo.

Según Renato de Fusco (18), el significado de un signo arquitectónico es la función. Esta denominación funcional no es estática, sino producto de un adecuado entendimiento. "Una estructura estable no siempre parece ser una estructura estable. Hay que hacerla, denotativamente estable. De ahí la diferencia entre la estructura como estática de un edificio y la percepción de estructura como organización resistente. Los elementos no sólo deben resistir un esfuerzo, sino aparecer resistentes" (20).

Esta misma función puede ser expresada de dos maneras significativas e informan acerca de sus significados.

2ª aproximación semiótica (referido a cultural)  
La fijación del signo arquitectónico a significados agregados, socioculturalmente, se manifiesta.

Según M. Trabucco (44) "signos arquitectónicos tratan, genéricamente, de elementos o conjuntos de elementos que usa la arquitectura y que conllevan un significado social o culturalmente compartido".

Para la semiótica es una unidad compuesta de dos aspectos simultáneos: el "vehículo del signo" y el "contenido del signo".

Para la semiología es una unidad compuesta por dos aspectos simultáneos: el "significante" y el "significado".

Las categorías peirceanas del signo, en relación a la función de representar al objeto, merecen una clarificación semiótica:

**Índice señal:** como indicador. "Está en relación directa con el objeto y señala hacia un acontecimiento singular: una flecha indicativa, una mancha de agua en el suelo. U. Eco" (12).

"Configuración arquitectónica que indica la existencia de algo otro. Puede entenderse como pista, índice, huella. El algo que es indicado es otra cosa respecto del carácter de signo arquitectónico que posee la señal en sí". M. Trabucco (44).

**Símbolo:** "Es un signo que, independientemente del objeto, representa a éste de forma arbitraria, lo que no tiene ninguna dependencia real ni derivada con el objeto mismo. El símbolo presupone el conocimiento de un código sobre el que se construye el lenguaje simbólico y que se basa en una convención para descifrar lo que debe ser expresado con el símbolo: la cruz, una convención iconográfica". U. Eco. (13).

"Configuración arquitectónica que además de lo que ella es en sí, como signo arquitectónico, desempeña la función de representar un valor específico de la Arquitectura. Estos valores o paradigmas arquitectónicos pertenecen a algún sistema de ideas o alguna ideología arquitectónica, en la que el signo arquitectónico se inscribe". M. Trabucco (44).

**Ícono:** "Es signo por sí mismo, por su propia cualidad y se reproduce, a sí mismo, como modelo: el retrato de la Mona Lisa, una representación icónica". U. Eco. (13). Tienen "cierta similitud natural con el objeto al que se refiere". Peirce. "que tienen 'las propiedades de sus denotata'". Morris (31).

Arquitectónicamente, el ícono es interpretado de diversa manera:

Para Broadbent (7), el carácter icónico consiste en el hecho de que algunos edificios imitan formas de la naturaleza o imitan un modo de hacer evidente de la propia forma (apelando a un valor extraarquitectónico). Para Ch. Jencks el ícono manifiesta carácter metafórico, en función de una analogía visual de elaboración más compleja.

También se aplica al tipo de semejanza entre edificios que dependen de una estructura formalmente similar. Al referirse al tipo de semejanza de modelos propios y representativos de un estilo o una época, nos inclinamos a adjudicarle una cualidad icónica en cuanto refiere una solución feliz icónica suya, refiriéndose a ella icónicamente y encarnando, de nuevo, con significativas similitudes al signo original, la función a él ligada.

Agregamos el concepto de:

**Allegoría:** "Configuración arquitectónica que evoca un valor moral específico asignado a un modo de hacer evidente de la propia forma. Ese valor moral implica una valoración arquitectónica de una arquitectura perteneciente a otro cultura, a otro tiempo. Como valoración, es, a la vez, propia del tiempo histórico en el que se formula la alegoría". M. Trabucco (44). "No hay alegoría arquitectónica si el valor que se representa no es adecuado a la cultura".

Los valores arquitectónicos a los que aplica, están traídos de modo temperamental. Indican soluciones caducas, quizás sentimentales o reminiscencias, extrañas, foráneas, exóticas. Se confunde la *allegoría* con los grados de imitación *iconicidad*, y así proponemos, con la impresión del caso, usarlo en este ensayo.

## INTERPRETACIÓN SEMIÓTICA DE LA COLUMNA

Como elemento vertical en medio del plano debemos interpretarla como medio de enlace entre la tierra y el cielo, entre lo terrenal expresado por sus condiciones determinantes, y lo divino en lo que se buscarán los valores.

Este concepto de valor nutre el símbolo mayor de la columna, sin definir todavía una actitud arquitectónica.

Si sobre una columna (o un pilar) se coloca una vigla, nos enfrentamos a una acción constructiva elemental, convirtiéndola además en configurador espacial y definiendo primarias funciones arquitectónicas.

Resulta en el discurso arquitectónico, como elemento definido, unidad significativa compuesta de las unidades distintivas base, vigla y capital, organizándose por uniones sintácticas en sintagmas visuales de lectura vertical, estibado, columna, arquivado, biso, tímpano, y horizontal en columnata.

Configura lenguaje de doble y triple articulación hasta su integración totalizadora en superigro.

En las funciones primarias y secundarias de columnas y columnatas, de sus cambios aparentes de función, por tanto, que podrían confundirse con sus cualidades deno y connotativas, encontramos un importante aporte para el análisis semiótico.

Las funciones primarias de sostener y configurar espacios parecen ser significativas desde el estricto margen de interpretación arquitectónica.

La columna denotará la función de sostener, independiente si está articulada o no, en un sistema sintagmático mayor. Las funciones secundarias son innumerables y emergen del ámbito arquitectónico para proyectarse al campo social y cultural respectivo.

Un cambio de función, de estructura resistente a meramente ornamental, por ejemplo, puede ser interpretado ya como cualidad connotativa, como serían las columnatas antepuestas decorativas a edificios de estructura de concreto.

Sus "connotaciones" culturales, simbólicas y alegóricas son infinitas y de imposible enumeración.

El juego deno-connotativo de las formas significadas se convierte en elemento revelador de intenciones arquitectónicas.

Las categorías cerradas de signo, tal como las propone Peirce, no alcanzan ni han alcanzado nunca a definir la precisa y completa acepción signica de la imagen. Dependiendo, entre otros aspectos, del campo semiótico en el que se insertan, del acondicionamiento cultural y del horizonte de expectativas que el usuario maneja, del nivel más o menos puntual, analítico o sintético en el que sucede el proceso de comunicación.

Summerson (43).

"El conjunto—estructura y expresión arquitectónica—debe constituir un todo integrado y esto implica introducir las columnas de muy diversas maneras. Y es que hay columnas y columnas. Las columnas autoportantes o exentas han de sostener algo. La mayoría soportan su propio establecimiento y quizás un muro o a lo mejor solamente los aleros de la cubierta que tienen encima. Pero también tenemos las llamadas "columnas separadas", que son casi tangentes a un muro situado detrás, que es el verdadero soporte de su establecimiento. Tenemos también las columnas adosadas, embebidas o "de tres cuartos"; una cuarta parte de las cuales está embebida en el muro, o las medias columnas, con la mitad embebida en el muro. Por último, tenemos las "pilastras" que son representaciones planas de las columnas, labradas como en relieve sobre el muro o si lo prefieren, como columnas de sección cuadrada que se hubieran empujado en el muro. Tenemos, pues, cuatro grados de integración de un orden en una estructura, cuatro grados de relieve, cuatro intenciones de sombra".

Picasso, en su colección de litografías en el taller de Matisse, 1946/48, realiza una serie de sucesos abstractos y estilización de la figura de un toro, que en sus versiones primeras (Fig. 106) presenta la versión en textura claroscuro de un volumen monumental, definiendo en sus versiones últimas un puro grafismo lineal, cuya superficie interior muestra un leve recuerdo matérico de textura.

El signo columnata sufre un proceso de transformación y de persistencia, al primero en relación a una cualidad sintáctico-formal (variaciones del significante), al segundo en relación a su cualidad semiótica.

Reticionalmente representa un proceso que conduce a "sustituir un signo por otro que lo sugiere", como sería la *metonimia* o, simplemente, "expresar con parte del significante de un signo la totalidad del significado", lo que sería, según M. Trabucco (44) una *sinéctica*.

La sintáctica estudia y determina cómo los signos se relacionan entre sí.

La superposición, según Mas Benze (4), integra signos (significantes) a unidades superiores, en las cuales se reconoce una estructura dominante totalizadora, formando signos superiores o *superigros*.

M. Trabucco (44) propone grados de complejidad para el signo arquitectónico:

1. Signo arq. simple: elemento arquitectónico cuya entidad se considera suficientemente indivisible.

2. Signo arq. semicomplejo: conjunto de elementos arquitectónicos simples dispuestos de manera de definir una totalidad edificicia comprensible menor que la totalidad edificicia lo comprende.

3. Signo arq. complejo: conjunto de elementos arquitectónicos dispuestos de tal manera de definir una totalidad edificicia.

Eco (11) anuncia el fenómeno de obsolescencia y renovación de los códigos en arquitectura:

Podrá el arquitecto integrarse "absolutamente al sistema social vigente", aceptando las normas de convivencia, los hábitos de vida tradicionales y el cuerpo social de facto sin pretender modificarlo. Sus proposiciones de diseño reforzarán y prolongarán un status establecido y aceptado. O puede también crear un sistema de relaciones formales vanguardistas, de nuevas proposiciones funcionales, en las cuales un nuevo código regirá las relaciones de los signos con sus nuevos significados, códigos, de difícil aceptación por los usuarios, generalmente no dispuestos o preparados, ni muy pososos, por tanto, a esta tipo de innovaciones.

U. Eco anuncia una posición intermedia, que establece la quizás más natural y progresiva manera de evolucionar de la arquitectura y de ir modificando sus códigos de referencia, y será la de ir incorporando nuevas funciones y nuevas soluciones, a medida que nuevos hábitos de vida se van creando debido al avance tecnológico, científico y social.

R. Arnheim (2) propone:

"Teniendo en cuenta que una columna en esencia es un objeto lineal, los vectores dinámicos que la ocupan corren en su mayor parte a lo largo de la vertical en ambas direcciones, hacia arriba y hacia abajo. La naturaleza particular de esta interrelación depende en cada caso de la forma y proporciones de la columna y de los elementos arquitectónicos que la rodean. Un determinante obvio es la altura de la columna en relación con las otras dimensiones del edificio.

Las columnas cortas son los recipientes relativamente pasivos de las presiones ejercidas desde arriba por el cargo del techo, y desde abajo por la resistencia y el empuje hacia arriba de la base. Estas columnas parecen comprimidas entre las dos fuerzas principales, y como tales no parecen como óndulos estructuras de piedra, sino como conductos para fuerzas antagónicas que chocan arriba y abajo.

Las columnas más largas tienen suficiente peso visual para establecer un centro propio. Desde este centro, nacen vectores en ambas direcciones que empujan contra el pedestal, cuyo peso presiona hacia abajo y contra la base, que surge hacia arriba. Este solido desafío a las potencias superiores coincide a la alta columna un exaltado sentido de libertad, de victoria sobre sus opositores.

Siendo relativas todas las dimensiones visuales, el efecto dinámico de la altura de la columna depende de la relación entre altura y grosor. Este incrementa la masa visual y por tanto la pesadez de la columna, pero también debilita la inealidad vertical y con ello disminuye el impacto dinámico en ambas direcciones. Cuanto más gruesa sea la columna, menos en forma más inearte".

Svan Hesselgrin (22):

Muestra tres alternativas para columnatas de un templo griego tal como las presenta el psicólogo experimental Woodworth y Marquie.

Cuando a un grupo de sujetos experimentales se les pregunta "cuál es la columnata que corresponde a la mejor expresión de soporte" las respuestas siempre serán las mismas. Las columnas superiores parecen muy delgadas y las inferiores muy gruesas. Pero las respuestas no concuerdan, no necesitando la ayuda de las compeseras para soportar. Este comportamiento generalizado juzga espontáneamente la más obvia expresión de soportar. Hay una inclinación (tendencia) para denominar la "mejor" expresión la "más bella" que se aprecia, confiriendo a la respuesta características estéticas.