

Título original: *Storia dell'architettura del Rinascimento.*

© 1968 Editori Laterza, Bari.

Versión española de MARÍA TERESA WEYLER.

© 1972 TAURUS EDICIONES, S. A.

Plaza del Marqués de Salamanca, 7. MADRID-6

Depósito legal: M. 2.277-1972

PRINTED IN SPAIN

CLOSAS-ORCOYEN, S. L.

Martínez Paje, 5. Madrid (29)

Leonardo Benevolo

Historia de la
arquitectura del Renacimiento

Volumen primero



Taurus Ediciones - Madrid - 1972

1. *El ambiente florentino a principios del siglo XV*

El 19 de agosto del año 1418, el «Arte de la lana» * convoca un concurso para realizar el modelo de la cúpula de la catedral florentina. Son elegidos Felipe Brunelleschi —que tiene como colaboradores a Donatello y Nanni de Banco— y Lorenzo Ghiberti. Ambos artistas son invitados a un segundo concurso, y en 1420 nombrados —junto con Bautista de Antonio— superintendentes de la obra de la cúpula. El año 23 se considera ya a Brunelleschi «inventor y gobernador de la cúpula mayor», y a partir de ese momento se convierte en el árbitro indiscutible de todos los problemas relacionados con la construcción florentina. Inicia su carrera artística como orfebre, y participa, en el año 1402, en el concurso —que gana Ghiberti— para la segunda puerta del baptisterio. Trabaja como ingeniero militar, y quizá antes del año 18 establece experimentalmente, con sus dos famosas tablas, los cánones de la perspectiva.

Donatello, que acompaña a Brunelleschi en los viajes que éste realiza después del año 1402, trabaja en el taller de Ghiberti hasta 1407. Un año después se da a conocer como escultor independiente, con el «David», obra que esculpe para el presbiterio de la catedral (Nanni de Banco hace la estatua de Isaías para emparejar con aquella), y a partir de 1415 trabaja en las estatuas de profetas destinadas al campanario. Nanni de Banco, que realiza las esculturas para la Puerta de la Mandorla, según un proyecto de Coluccio Salutati, denota indudablemente influencia de Brunelleschi en los «Santi Quattro Coronati» y en el «San Felipe de Orsanmichele», antes de volver a

* Gremio de artesanos de la lana que constituían una de las cuatro agupaciones consideradas como «Artes Mayores» (calimala, lana, seda y banca) organizadas a principios del xv (N. del T.).



FIG. 1. Cuarterón presentado por Ghiberti al concurso para la puerta del Baptisterio en 1402. (Museo Nacional de Florencia.)



FIG. 2. Cuarterón presentado por Brunelleschi al mismo concurso.

los modelos góticos con la «Virgen de la Mandorla», realizada entre los años 1418 y 1421, fecha de su prematura muerte.

Entre el 18 y el 21, Brunelleschi acepta los encargos de las más importantes obras que van a realizarse en la ciudad durante esos años: la nueva iglesia de San Lorenzo —con la sacristía—, el hospital de los Inocentes, la ampliación del palacio de Parte Güelfa. A partir de 1421, proyecta la construcción de la cúpula; en 1424 patenta una nave fluvial automotriz, y prosigue entretanto los trabajos de la sacristía, terminada el año 28; y, desde el 24, los del hospital. Donatello y Michelozzo, que trabajan en el mismo taller, envían sus esculturas a Montepulciano, Siena, Roma y Nápoles; en 1425, Michelozzo realiza la arquitectura de la hornacina de Orsanmichele para el «San Ludovico», de Donatello, aplicando las formas clásicas propuestas por Brunelleschi. En 1422, el joven Masaccio se inscribe en el «Arte de los médicos» como pintor, y quizá en el 25, Brunelleschi colabora con él en la perspectiva de fondo del fresco de «Santa María Novella», compuesto con rigurosa precisión. En este período, la técnica de la perspectiva lineal avanza una gran difusión; la aplican: Masaccio, en las obras perdidas de que habla Vasari —la «historia de pequeñas figuras» realizada en casa de Rodolfo Ghirlandaio, y la *Anunciación* de San Nicolás Oltrarno—; Pablo Uccello, en otra *Anunciación*, destinada a Santa María la Mayor, y Donatello (que en el relieve del año 16, para la base del San Jorge, había afrontado intuitivamente el mismo problema) en el fondo del *Banquete de Herodes*, de Siena (terminado el año 27), en los medallones para la sacristía brunelleschiana (si es que fueron hechos hacia el 28, como supone Sanpaolesi) y en muchas obras posteriores; Ghiberti, en los relieves de Siena y en los paneles de la tercera puerta del baptisterio, que le encargan el año 25. Probablemente en este período tiene lugar la primera formulación teórica del método perspectivo; Pablo Toscanelli, que regresa de Padua a Florencia el año 24, mantiene una estrecha relación con Brunelleschi, como atestiguan los biógrafos, y quizá sea el autor del tratado anónimo que Bonucci atribuye a Alberti.

Entre los años 1427 y 28, Masaccio trabaja en los frescos del Carmen, interrumpidos por su prematura muerte. Brunelleschi recibe el año 28 el encargo de la iglesia del Espíritu Santo, y en el 29 inicia la construcción de la capilla Pazzi en la de Santa Cruz. En ese mismo período se da a conocer Fra Angélico, que pinta el año 30 la primera perspectiva de paisaje, en la *predella* de la *Anunciación* de Cortona. En los años cruciales, que van del 25 al 30, Pablo Uccello está en Venecia, pero inmediatamente después pinta en San Martín el fresco de la Natividad, donde la compleja composición perspectiva está revelada por el almagre.

El año 28, abolido el edicto que le había obligado a abandonar su patria, León Bautista Alberti puede regresar a Florencia; el año 31 se traslada a Roma, donde tiene lugar su encuentro con Donatello entre los años 32 y 33. En el 33, Michelozzo acompaña a Cosme de

Médicis a Venecia, y en el 34, después del regreso de su protector, inicia con Donatello la ejecución del pulpito de Prato.

El año 34, Brunelleschi, ya en la cúspide de su fama, es invitado a Ferrara y Mantua; este mismo año termina la cúpula y recibe el encargo de la Rotonda de los Angeles; en el 36 hace los modelos de la linterna y los de la iglesia del Espíritu Santo.

También en 1436, Alberti publica la traducción, en lengua vulgar, del *Tratado de la pintura*, con la dedicatoria a Felipe Brunelleschi, y Pablo Uccello pinta en la catedral el monumento ecuestre de Acuto. En tanto, surge una nueva generación de artistas florentinos: en el 31, Lucas della Robbia; en el 32, Filippino Lippi; hacia el 35, Bernardo Rossellino; posiblemente en esos años llegaría a Florencia Domingo Veneziano (entre cuyos colaboradores del año 39 se cita por primera vez al joven Piero della Francesca).

Así, en un período de tiempo inferior a veinte años —medido idealmente por el tiempo de ejecución de la cúpula «brunelleschiana»—, un grupo limitado de artistas, reunidos en una sola ciudad, lleva a cabo una de las más grandes revoluciones de la historia de la pintura y pone en marcha un movimiento artístico de incalculables consecuencias.

La documentación de que disponemos en la actualidad no nos permite reconstruir con claridad el carácter de esas relaciones ni de las recíprocas influencias; pero puede deducirse fácilmente que el intercambio de experiencias en un lugar y en un tiempo tan limitados sería mucho más estrecho de lo que documentalmente hemos podido verificar hasta ahora; no es probable, por otra parte, que futuras investigaciones, en un campo tan ampliamente explorado, aporten nuevos testimonios que puedan referirse directamente a la actividad de dichos artistas. El esfuerzo de ir más allá de los documentos, recurriendo al análisis de estilo, para añadir datos más precisos a biografías, atribuciones y fechas, resulta en cierto modo gratuito, como demuestran las distintas y opuestas tesis sostenidas hasta ahora.

En cambio, las tentativas recientes de ampliar los sectores de la investigación (atendiendo, dentro del campo cronológico y geográfico definido por los acontecimientos artísticos, al desarrollo de la historia civil, política, económica, religiosa, científica y tecnológica que sirve de marco a estos acontecimientos) han demostrado la posibilidad de enriquecer la documentación sobre nuestro período, dado que la zona de interés en la que se ha centrado la investigación de los historiadores del arte no coincide necesariamente con las zonas más exploradas por los historiadores de la ciencia, la técnica o la economía; pero ha puesto también en cuestión la distinción entre el acontecimiento artístico y la situación que lo enmarca. De hecho, la confrontación de estos sectores entre sí se ha hecho más frecuente a medida que se debilitaba la certeza en el valor absoluto de las diferencias que los separaban, y ha contribuido así a mostrar el carácter relativo de estas diferencias.

Esclarecer este problema es ya prejuzgar de antemano cualquier teoría sobre el período arriba indicado. El resultado histórico de la elección hecha entonces es precisamente el origen de un sector muy definido de actividad —aislando dentro del ámbito genérico del *ars* medieval una operación intelectual a la que va a aplicarse en adelante, en un sentido más preciso, la palabra «arte»— separada de las operaciones técnicas e independiente de las demás exigencias espirituales: científicas, religiosas y morales. Mientras este cuadro ha servido para regular la distribución de las energías humanas aplicadas a la disposición del escenario urbano, se le ha hecho coincidir con el reconocimiento de un concepto teórico permanente (la autonomía del arte) y se ha concedido mayor interés a rastrear en el pasado histórico la preparación de este momento de transición, que a analizar con precisión su alcance y su significado.

Ahora bien, la experiencia de la arquitectura moderna, precisamente porque comporta un encuadre distinto de las operaciones destinadas a la disposición de la ciudad moderna, nos permite reconocer el carácter contingente de la síntesis operada a principios del xv y estudiar de manera distinta los acontecimientos de aquel período, tratando de captar el momento de transición, en el que las especificaciones culturales, propias de la tradición precedente, se interfieren y confunden entre sí, hasta encauzarse nuevamente en otro sentido.

Conviene hacer referencia a todas las circunstancias —aparentemente heterogéneas— que puedan darnos alguna luz sobre el tiempo y el lugar de los acontecimientos considerados, teniendo en cuenta la importancia de Florencia, uno de los más destacados centros políticos, económicos y culturales de aquel tiempo. Solamente esta panorámica de fondo, las intervenciones de Brunelleschi y de los restantes protagonistas de estos hechos pueden ser observadas objetivamente, sin aprisionarlas dentro de los esquemas tradicionales que ellos contribuyeron a romper, ni constreñirlas tampoco a aquellos que son resultado del movimiento que ellos iniciaron.

a) Este movimiento artístico no coincide con ningún acontecimiento decisivo en otros campos de la historia, y se inserta en un período que puede considerarse —a todos los demás efectos— de transición entre las grandes convulsiones que señalan el final del medioevo y el principio de la edad moderna.

El período de veinte años que hemos considerado (1418-1436) se sitúa hacia el final de la gran crisis económica comprendida entre el primer tercio del xiv y la mitad del xv. La expansión demográfica propia de los siglos precedentes se interrumpe o decrece sobre todo a partir de la peste de 1347-48, que diezma la población.

Florencia pierde quizá las tres cuartas partes de los 90.000 habitantes que poseía en los primeros decenios del siglo xv, y no llega a superar los 70.000 un siglo más tarde. La ciudad construida deja de crecer sin haber ocupado por completo el recinto de su tercera muralla, y en el interior del trazado establecido a finales del XIII conser-

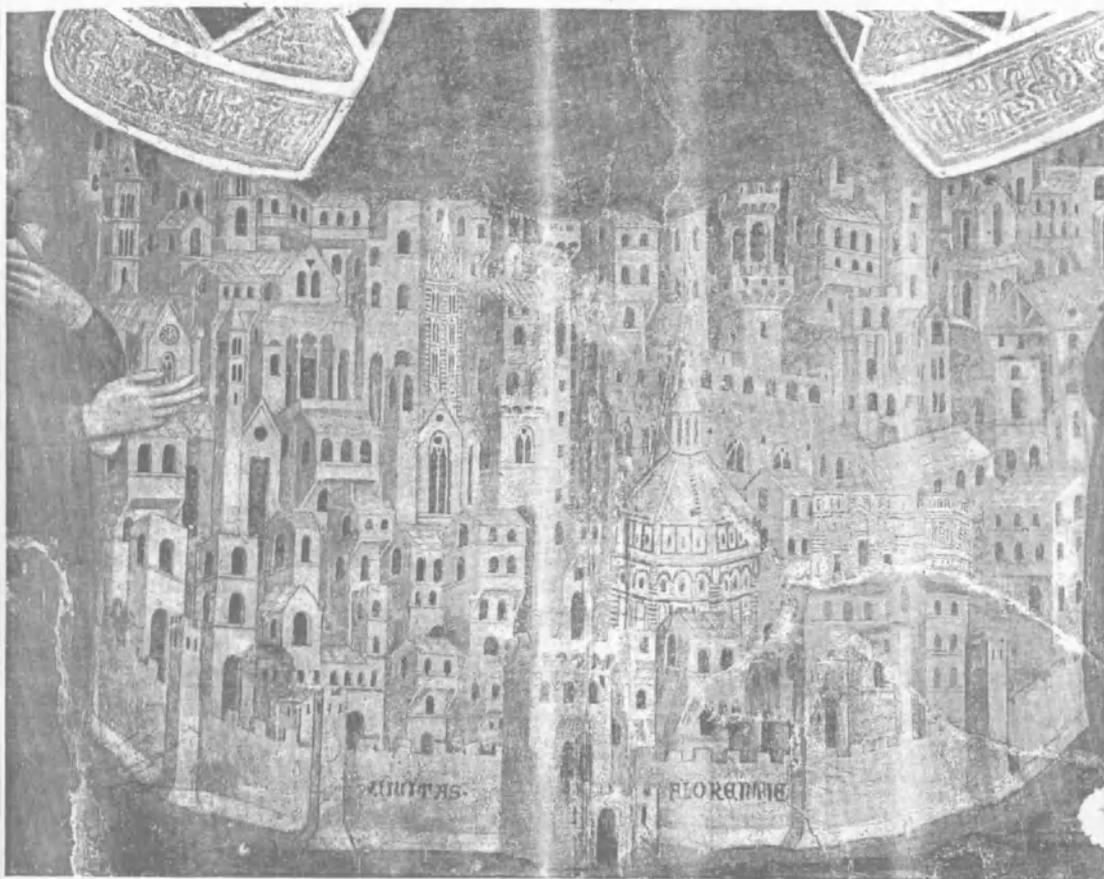


FIG. 3. Panorama de Florencia, siglo XIV: detalle desde la Virgen de la Misericordia. (Loggia del Bigallo de Florencia.)

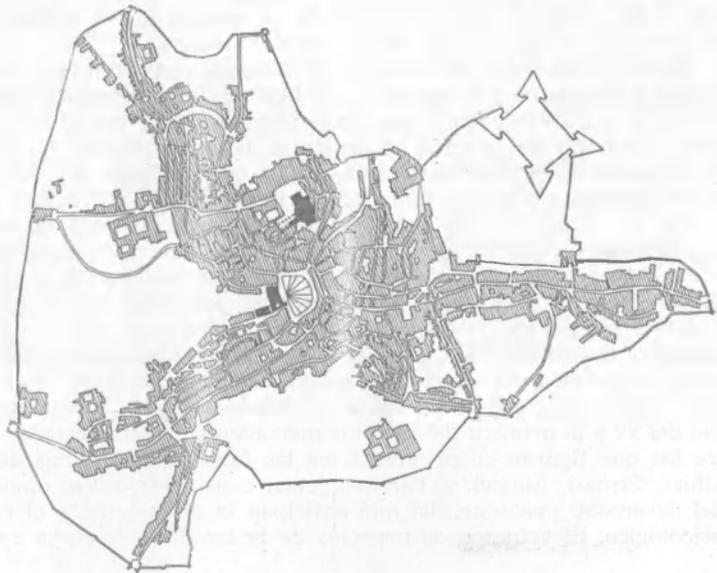


FIG. 4. Vista de Siena; grabado del siglo XVI.
 FIG. 5. Plano de Siena; en negro, la catedral y el Palacio Público.



FIG. 6. Vista aérea de Lübeck.
 FIG. 7. Vista de Perusa; grabado del siglo XVI.



FIG. 8. Maqueta de la zona central de Ypres. ("Musée des plans reliefs", París, siglo XVIII.)

va un carácter mixto, urbano y rural, al igual que Siena, Gante, Colonia y otras muchas de las principales ciudades europeas.

La recesión demográfica domina la vida económica de este momento, que se caracteriza por la baja de precios en los productos agrícolas de primera necesidad, y por el alza de otras mercancías, incluso de los salarios (especialmente durante los períodos en que llega a faltar la mano de obra). En muchos casos, estas circunstancias promueven la difusión de actividades industriales, el aumento de comercios, la mejora de vías de comunicación, y una expansión por tanto de la economía monetaria, que se va extendiendo a zonas cada vez más vastas. A las necesidades de una creciente circulación monetaria, se opone a partir del siglo XIV, la escasez de producción de metales preciosos, especialmente plata, problema que empieza a disminuir en 1450, con la explotación sistemática de las minas germanas y húngaras.

Las ciudades italianas pierden su preponderancia en el campo del comercio y de la industria.

En Florencia, la industria de la lana, que en 1339, según Vallani, producía de 70 a 80.000 piezas y daba trabajo a 30.000 artesanos, entra en crisis a mediados de siglo; se calcula que su producción en tiempos de los Ciompi no llegaba a las 24.000 piezas previstas por los maestros del Arte como cantidad mínima anual. Un siglo más tarde, la producción no supera las 30.000 piezas y se especializa en los tejidos de lujo; igual tendencia manifiesta la industria de la seda, que está en cambio en plena expansión durante todo el siglo XV. Esta orientación, vinculada a los acontecimientos de la cultura artística, garantiza a Italia, durante las dos centurias siguientes, un monopolio casi indiscutible en la producción de las manufacturas de lujo, necesarias a la vida de las nuevas clases dominantes.

Entre las ciudades del Norte y las italianas, aumentan las comunicaciones terrestres y marítimas; en 1338 se abre el primer camino de carros a través de los Alpes, desde Coira a Chiavenna; el «Arte de calimala» envía diariamente un ordinario desde Florencia a las ferias o mercados de la Champagne, y sabemos que a finales del siglo XIV existía un servicio regular de recaderos entre Venecia y Brujas.

En los primeros decenios del XV, la situación económica, en términos generales, parece mejorar, si bien en una vasta zona europea las actividades civiles están todavía gravemente entorpecidas por la guerra de los Cien Años. La expansión del área comercial ofrece nuevas oportunidades a un grupo de mercaderes capitalistas, en su mayoría italianos, que en los comienzos del siglo XV empiezan a desempeñar un papel preponderante en el ámbito internacional. El gran desarrollo del capitalismo europeo surgirá a continuación, entre la segunda mitad del XV y la primera del XVI; los mercaderes de este período —entre los que figuran en primera línea las familias florentinas de los Albizi, Strozzi, Médici y Pazzi— deben considerarse los pioneros del desarrollo posterior, del que anticipan la orientación y el clima psicológico. El volumen de negocios de la familia Médici, ya en los

albores del xv, es tres veces superior al de los Bardi y Peruzzi, principales banqueros florentinos de principios del xvi.

En este período, la técnica de los negocios encuentra su adecuada organización gracias al progreso de la matemática aplicada y especialmente al uso generalizado de la numeración árabe, como veremos a continuación. Se difunde la práctica de la «partida doble» —usada ya por los genoveses en el siglo anterior— y de las transacciones económicas a distancia; en este momento se fundan, sobre el modelo de los bancos o mostradores de contratación de Rialto, la Mesa de cambios en Barcelona (1401), la «Taula de Cambis» en Valencia (1407) y la casa de San Jorge en Génova (1408).

La nueva aristocracia del dinero obedece a una lógica económica distinta de la tradicional, que contribuye de manera decisiva a poner en crisis las instituciones corporativas de la ciudad; por la envergadura de sus negocios, debemos considerarla al nivel de los organismos políticos nacionales que se forman fuera de Italia, con los cuales se relacionan en seguida, «de igual a igual», como Jacobo Fúcar con Carlos V.

Esta nueva clase está ligada al mundo de los artistas, sea por la similitud de su formación cultural —que pone el acento sobre la capacidad individual, frente a las reglas tradicionales del comportamiento colectivo—, sea porque las familias potentadas comienzan a sustituir a las entidades públicas, como financiadoras de edificios y obras de arte; la actividad de Brunelleschi está condicionada, en buena parte, por los encargos de los Médicis y de los Pazzi. Más tarde, cuando esta misma clase conquiste el mando político, las relaciones con los artistas se harán más estrechas, como veremos luego.

En lo que respecta a Florencia, el largo período de estabilidad interna que va desde el final de las luchas sociales, en el penúltimo decenio del xiv, hasta la hegemonía de Cosme el Viejo, puede considerarse también un momento de relativa tranquilidad económica, sólo en parte turbada por el reflejo de las guerras exteriores más o menos continuas.

Tres contiendas tienen especial importancia por su repercusión en la actividad constructora de la ciudad: la primera, que da lugar a la derrota de las tropas florentinas el año 24 en Zagonara y conduce, en el año 27, a la institución del catastro; la segunda, que tiene lugar entre los años 32 y 33, y cuesta el exilio a Cosme de Médicis; y por último, la tercera, que termina con la victoria florentina de Anghiari y la paz del año 41.

La ejecución de las obras de Brunelleschi se ve constantemente entorpecida por estas guerras y las dificultades económicas que acaecían; sólo después de 1440 —durante los pocos años que preceden a su muerte, acaecida en el 46— avanzan las obras con rapidez.

Aparte de estos acontecimientos, la situación general de recuperación económica y demográfica excluye, durante todo nuestro período, las grandes iniciativas urbanísticas, y da lugar, por tanto, a que los artistas sean solicitados para trabajos de restauración y ornamenta-

ción de la ciudad —trazada en los siglos precedentes—, pero no para realizar obras de más envergadura, es decir, de transformación o de creación a nivel urbanístico.

Esta circunstancia favorece una labor de revisión metodológica como la de Brunelleschi, o al menos procura la pausa necesaria para su gradual desarrollo; pero, al mismo tiempo convierte en puramente hipotética la transposición del método brunelleschiano a la escala urbanística, e impone a la nueva cultura artística un «handicap» que nunca será superado.

b) Las actividades técnicas y culturales de este período siguen estando reguladas por los modelos teóricos precedentes de la especulación medieval de los siglos XII y XIII, cristalizados en las escuelas, en el patrimonio literario y en los estatutos corporativos.

Mientras estos modelos están en oposición cada vez mayor con las renovadas exigencias materiales y espirituales, el reciente desarrollo del pensamiento teórico introduce gradualmente una nueva escala de valores, que aún no está en condiciones de influir en las instituciones ni en la organización del trabajo.

El nominalismo de Occam y de sus discípulos parisinos Buridan, Oresme y Alberto de Sajonia, estimulan no sólo la renovación del pensamiento teológico y filosófico, sino también el desarrollo de la ciencia y de la investigación experimental; el nuevo método lógico se aplica a la matemática y a la geometría y, combinándose con la experiencia, promueve el estudio de la mecánica, de la física y de las ciencias experimentales. Tienen especial importancia para la cultura artística posterior los estudios de óptica basados en textos clásicos (Euclides, Tolomeo, Damián, Proclo), árabes (Alhazén, traducido en el siglo XII por Gerardo de Cremona) y medievales del siglo XIII (Rogelio Bacon, Peckham, Witelo), continuados en el XIV por los alumnos de Buridan, Domingo de Chivasso, Oresme y Enrique de Langestein. Estos escritos circulan en Florencia a principios del XV: la biblioteca de Felipe Hugolino —escribano desde 1401 hasta 1444— comprende una colección de los citados textos del XIV, unida a un tratado anónimo de perspectiva (atribuido por Bonucci a Alberti, y por Parronchi a Pablo Toscanelli) y una copia de la *Perspectiva* de Peckham, ya conocida por Salutati, que poseía el texto y lo hizo llegar después a Niccoli y a Cosme el Viejo, pasando además por las manos de Leonardo de Vinci). En el inventario de la biblioteca de Palla Strozzi del año 1431 se cita una *Perspectiva generalis*, quizá la de Alhazén, con el comentario de Witelo, junto a dos tratados de Alberto de Sajonia; está probada documentalmente la estancia en Florencia de Biagio Pelacani (autor de las *Quaestiones perspektivae*, escritas alrededor de 1390), en el año 1389, en el 94, y quizá también en el 81, como supone Sanpaolesi; en esta última ocasión, debió ser consultado para calcular los cimientos de la cúpula de la catedral.

Los estudios sobre óptica posibilitan la reducción de ciertos fenómenos físicos a términos exclusivamente geométricos; de ahí que ad-

quieran general relieve en el sistema científico de este momento; se considera la luz como límite entre los hechos corpóreos y los incorpóreos, y como condición previa a todas las manifestaciones del universo sensible.

Estos razonamientos están vinculados al progresivo distanciamiento del concepto aristotélico que considera el espacio como lugar, es decir, como uno de los accidentes de la materia corpórea. La teoría aristotélica fue discutida tenazmente en el siglo XIV por Enrique de Gante, Ricardo de Middleton, Walter Burleigh, Tomás Bradwardine y Nicolás de Autrecourt; alrededor del año 1400, Hasdai Crescas —que pertenece a una generación anterior a Brunelleschi— enuncia por primera vez una teoría completa, distinta de la clásica, y anticipa con sorprendente lucidez el concepto de espacio absoluto desarrollado por los filósofos y científicos de los siglos XVI y XVII¹. Pero Crescas trabaja aislado, en la comunidad hebrea de Cataluña, prematuramente dispersada a consecuencia de los acontecimientos políticos españoles del siglo XV. Los científicos, en conjunto, no se emancipan de la teoría aristotélica del espacio hasta finales del XVI, con Telesio, Patrizi y Campanella, que preparan el camino de la nueva física de Galileo y Newton.

Los nuevos criterios de representación espacial, introducidos por los artistas de principios del XV, no son mero reflejo del nuevo razonamiento científico, sino la respuesta original a una serie de dificultades planteadas por la experiencia común; y probablemente contribuyeron al desarrollo ulterior de la teoría, al haber modificado, por anticipado, los modos habituales de representar y de intervenir en el espacio.

Los estudios científicos del siglo XIV, si bien importantes para el futuro desarrollo de la ciencia experimental, sólo marginalmente tienen influencia en la tecnología de las actividades productivas. Después de los grandes inventos que hacen posible el desarrollo económico, a partir del siglo XI, y hasta llegar al XIII —el molino de agua, el timón de popa, los nuevos sistemas de arnés para el caballo o el buey—, la agricultura y las industrias más importantes de la baja edad media (textiles, trabajo del metal, mecánica) continúan ligadas a los sistemas de elaboración tradicionales, afianzados por los estatutos corporativos. El estudio de lo que nosotros llamamos «ingenios» se consideraba una ciencia; en el *Didascalion* de Hugo de San Víctor y en el *Speculum doctrinae* de V. Beauvais, la «mechanica» está situada al mismo nivel especulativo que la lógica y la teología, pero abarca los conocimientos de un universo técnico considerado estable y concluso, no la construcción de un universo en continua renovación. Precisamente la estrangulación tecnológica que se produce en el siglo XIV impide, entre otras cosas, la continuidad de la expansión económica y demográfica de los siglos precedentes; en cambio, después de 1450, cuando se abre una nueva fase de expansión económica,

¹ Cfr. M. JAMMER, *Storia del concetto di spazio*, trad. it., Milán, 1963, cap. III.

se inician, en el campo de los metales, transformaciones tecnológicas que vuelven a poner en marcha las industrias fundamentales.

La investigación especulativa del siglo xiv influye, sobre todo, en determinados sectores de la tecnología. La nueva mentalidad, condicionada por el nominalismo, exige también en la vida práctica una expresión más precisa de las nociones de tiempo, lugar y número, y contribuye así al progreso de la relojería, la geografía y la contabilidad.

Los primeros relojes mecánicos aparecen en el siglo xii, y la primera sonería, el año 1386; el muelle se inventa probablemente en el siglo xv. A mediados del xiv, Juan de Dondi construye su reloj astronómico, prototipo de los grandes relojes de torre que seguidamente habían de fabricarse en las principales ciudades europeas; también Brunelleschi, en su juventud, trabaja en la construcción de relojes de sonería².

Nicolás de Oresme y Pedro de Ailly son los primeros teóricos de la geografía nacida del continuo perfeccionamiento de los instrumentos astronómicos y topográficos, que se lleva a cabo en el transcurso del siglo xv. Génova, Valencia y Palma de Mallorca son los centros de la técnica cartográfica, necesaria para el progreso y desenvolvimiento de la navegación en el Atlántico.

La «Geografía» de Tolomeo se traduce, del griego al latín, hacia el año 1406, por obra de Jacobo Anglus, discípulo de Crisolora; Pedro de Ailly publica, en 1410, su *Imago Mundi*, y en 1413 el *Compendium Cosmographiae*, un resumen de las opiniones de Tolomeo, que fue ampliamente divulgado en los años siguientes.

El *Liber Abbaci* de Fibonacci, escrito a principios del siglo xiii, es el punto de partida de una serie de obras de divulgación, que difunden las nociones elementales del cálculo —importantes especialmente para la nueva técnica del comercio y de los negocios— entre las clases acomodadas. En Florencia existe una conocida escuela de matemáticas aplicadas, que toma precisamente el nombre de «Abaco»; entre los maestros que enseñaron en ella se recuerda a Antonio Mazzinghi, a Pablo Ficozzi (muerto en 1372), autor de un compendio de sucintas y fáciles reglas (*Regoluzze*) que alcanzaron gran difusión en el período siguiente, y a Juan del Abbaco, algo mayor que Brunelleschi (éste, «en su primera infancia, aprendió a leer y a escribir y a manejar el ábaco, como es costumbre en Florencia entre hombres de bien y una gran parte de gentes»)³; en lo que respecta a Juan del Abbaco, hay que añadir que tomó parte, en distintas ocasiones, en los trabajos de la cúpula (1417, 1420 y 1425), aportando incluso algunos diseños.

En los primeros decenios del xv, parece aumentar el interés por la técnica; es en esta época cuando se introducen las más importantes innovaciones de finales del Medievo: las esclusas y las dragas

² *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, atribuida a Antonio Manetti, ed. 1927, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 9.

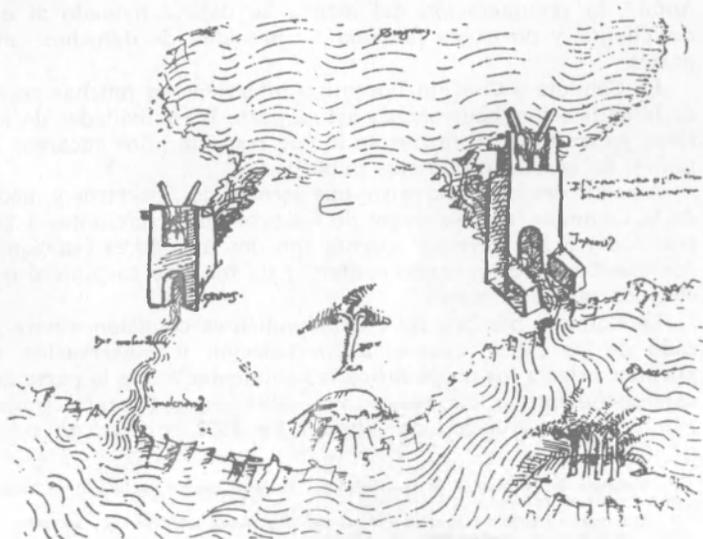
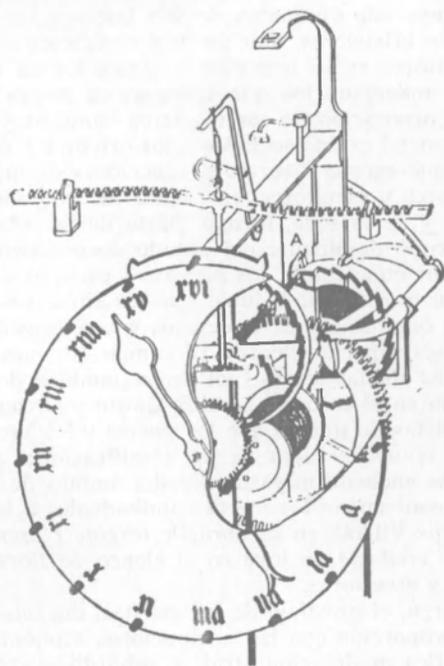


FIG. 9. Antigo despertador de monasterio, del año 1390, aproximadamente.
 FIG. 10. Dibujo de Mariano de Jacopo, de 1438, representando molinos movidos por la marea.

para canales navegables, los fuelles hidráulicos para trabajar los metales y el sistema biela-manivela, de donde derivan toda una serie de máquinas, como el torno, la bomba y la máquina de hilar. En 1405, Conrado Kyesser dedica al emperador su tratado *Bellifortis*, con una reseña completa del repertorio mecánico de la época. Algo posteriores son los manuscritos, del tipo del Anónimo de la guerra husita, de Jacobo Fontana y de Mariano de Jacopo, casi coetáneos de Brunelleschi. La maquinaria militar y civil continúa asociada a la arquitectura, en los tratados de Alberti (terminado el año 52) y de Francisco de Giorgio (escrito entre el 70 y el 80) y, en la práctica, en los principales artistas italianos del siglo xvi.

Las actividades técnicas, que a partir del xv toman el nombre de «bellas artes», no se consideran a finales del Medievo como un conjunto unitario, sino que aparecen disgregadas en el grupo más amplio de las «artes mecánicas». La organización corporativa florentina distingue las «Artes» en relación a su importancia económica y, en principio, no reconoce autonomía ninguna a los pintores y escultores, de la misma manera que no establece diferencias entre el arquitecto y los distintos gremios de la construcción, que a su vez se subdividían en diversos grupos⁴.

Los maestros canteros y carpinteros se integran en una de las cinco «Artes medianas», agregadas a las «mayores» por las ordenanzas de 1293. En los comienzos del xv, estos oficios están en crisis por la competencia de los gremios de construcción lombardos, y tienen que recurrir a las medidas de protección que establece el estatuto de 1415. Los trabajadores de las canteras están asociados en tres corporaciones autónomas, según la procedencia de la piedra.

Los maestrazgos y talleres que proporcionan la mano de obra accesoría están subordinados a otros. La fabricación de herramientas para la construcción no corresponde a los herreros (Arte mediana), sino a los cerrajeros, una de las Artes menores; las obras en madera de poca importancia y los muebles corresponden a los carpinteros —otra de las Artes menores—, entre los que se distinguen los cofreiros, reconocidos como grupo autónomo a partir de 1315. Los cristalleros forman, desde 1316, una asociación voluntaria, no reconocida como Arte; la aplicación de las hojas de vidrio en las ventanas está ya documentada en los primeros años del siglo xiv (por ejemplo, en los conventos de Santa Cruz y de Badia, «para que aquel que quiera dedicarse a los estudios, pueda hacerlo»), pero el acristalado de ventanas es considerado un lujo en esta época, y lo seguirá siendo todavía en la primera mitad del xv⁵.

Los pintores —que en 1245 tenían su organización corporativa— son agregados, a partir de 1316, al grupo de médicos y boticarios, porque de ellos dependen para proveerse de las materias primas necesarias a su profesión; en 1339, los pintores fundan su propia co-

⁴ Cfr. R. DAVIDSON, *Storia di Firenze*, vol. VI (trad. it., Florencia, 1965), cap. I y II.

⁵ R. DAVIDSON, *op. cit.*, vol. VI, p. 24.



FIG. 11. "El arte de construir"; campanario de la catedral de Florencia.

fradía religiosa —la Compañía de San Lucas—, en la que son admitidos también cristaleros, mueblistas y escultores en cera.

Los escultores están igualmente agrupados en razón de los materiales que manejan: los que trabajan en piedra y madera pertenecen a la corporación de los maestros canteros y carpinteros; los que usan el metal están asociados a los orfebres y pertenecen al Arte de la seda, que agrupa diversas producciones de lujo.

Los pintores y escultores, en cuanto incorporados a las Artes de los médicos y de la seda, forman parte de las «Artes mayores», es decir, del grupo dominante del Estado corporativo florentino. Pero desde Cimabue en adelante, los pintores y escultores más importantes adquieren un prestigio individual que los sitúa, socialmente, por encima de las organizaciones colectivas, y son considerados como expertos de nivel superior, dentro del campo que más tarde será denominado de las «bellas artes» (por tanto, también dentro de la arquitectura, como en el caso de Arnolfo, Giotto y Orcagna).

Estos artistas, lo mismo que los poetas y los literatos, se mueven a partir de entonces fuera de las clasificaciones profesionales del Medioevo, y se encuentran ya dentro del ámbito de la cultura humanística, que contrapone los méritos individuales a las tradiciones colectivas. Felipe Villani, en su obra *De origine Florentinae et de ejusdem famosis civibus*⁶, incluye en el elenco de florentinos ilustres a los pintores y escultores.

Sin embargo, el prestigio de los artistas, durante todo el siglo xv, no está en proporción con las retribuciones económicas que les asignan, ni modifica su situación jurídica, subordinada totalmente a aquellos que encargan y pagan las obras. En los contratos citados por Antal⁷, la remuneración del artista se deja a menudo al arbitrio del cliente, y no existe ninguna reciprocidad de derechos entre las partes.

La Comuna o Concejo florentino interviene en muchas cuestiones de la edificación, controlando así en parte las actividades de los pintores y escultores, al menos en lo que respecta a los encargos importantes, de iglesias o edificios públicos.

A partir del siglo xii, existe una sección de «maestros y medidores de la Comuna», que se ocupa de los problemas referentes a la construcción y a los terrenos: cuenta con dos medidores («abaquistas»), dos escribanos, un maestro cantero y un maestro carpintero que son elegidos cada seis meses.

La Comuna nombra las correspondientes comisiones para el trazado de las calles, asume la construcción y conservación de los puentes, exige a los propietarios la pavimentación de la parte de calle correspondiente a los respectivos edificios, y financia, progresivamente, la construcción de iglesias. En 1322 se crea un negociado

⁶ «Orígenes de Florencia y de sus ciudadanos famosos», escrito en los últimos años del xiv o en los primeros del xv.

⁷ F. ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* (1948), trad. it., Turin, 1960, pp. 525-26.



FIG. 12. "La escultura"; campanario de la catedral de Florencia.

con el cometido de proteger los derechos inmobiliarios del municipio sobre las construcciones de su propiedad (calles, plazas, solares, murallas, puentes y edificios).

La literatura humanística florentina, tal como se configura a finales del xiv y principios del xv, es sin duda el principal presupuesto del movimiento urbanístico que se inicia en el segundo decenio del siglo. Dos son los caracteres comunes a los dos movimientos: la confianza en una autónoma investigación racional de los valores humanos, y la referencia a la antigüedad clásica, donde estos valores han recibido ya una definición ejemplar; de ahí la ruptura con la tradición próxima, a la que se contraponen una tradición remota, críticamente reconstruida.

El trabajo de los artistas presupone el de los literatos, y el programa brunelleschiano puede definirse como el intento de elevar una parte de las técnicas productivas al mismo nivel de reflexión intelectual que, en el campo de las letras, había alcanzado la investigación humanística. En este sentido, el trabajo de los artistas forma parte de un movimiento más amplio, en el que participan literatos, políticos, empresarios, científicos y hombres de leyes, y no puede ya ser incluido dentro de los esquemas institucionales de la tradición, sino que origina, precisamente, una «ruptura del equilibrio y de los esquemas»⁸, de donde surgirá, a continuación, una nueva distribución de las actividades humanas. Los literatos conservan durante mucho tiempo el liderazgo de este movimiento, del que son voz y conciencia, y los artistas, por su parte, buscan constantemente su mediación, sobre todo en las relaciones con la clase dirigente.

Desde otro punto de vista, el programa artístico —al menos en su formulación brunelleschiana— no es equiparable al programa literario; más bien se manifiesta como antítesis técnica de este último. Los literatos tienden a reducir a términos verbales todos los programas de la vida civil, y atribuyen a la elocuencia la dignidad de instrumento universal de transmisión («eodem, quasi in unum corpus, conuenerunt scientiae omnes»)⁹. Los artistas, por su parte, tienden a traducir a formas visuales todos los valores, y atribuyen al dibujo la misma virtud de servir como instrumento universal. Brunelleschi no ha dejado escrito un solo renglón, o, para ser más exactos, solamente un enigmático soneto donde manifiesta el desprecio del realizador de la obra artística hacia el crítico que carece de conocimientos suficientes para juzgarla. Ghiberti contraponen las artes figurativas a la retórica, que no puede calificarse, como aquéllas, de «breve y abierta»; es decir, capaz de comunicar a todo el mundo, instantáneamente, su significado¹⁰.

Sólo más tarde, gracias a Alberti, se establece un precario equilibrio entre los dos programas contrapuestos, que depende en gran

⁸ E. GARIN, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, p. 8.

⁹ La frase es de un colaborador de Juan Tortelli, cit. por E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, Bari, 1964, pp. 67-68.

¹⁰ L. Ghiberti, *Commentari*, edición de O. Morisani, Nápoles, 1947, I, 1, p. 2.



FIG. 13. "La pintura"; campanario de la catedral de Florencia.

parte de la manera en que él, humanista y arquitecto, logra hacer convivir las dos experiencias dentro de su conducta personal. Sin embargo, la contraposición permanece, y se plantea de nuevo a finales de siglo con la figura de Leonardo, «hombre de pocas letras». Es cierto que a partir de Alberti, todos los artistas importantes sienten el deseo de expresarse, además, por escrito; pero las expresiones verbales resultan mucho más precarias que la selección estilística, debida en lo esencial a Brunelleschi, y que permanece vigente durante los cuatro siglos siguientes.

Brunelleschi no se identifica con los humanistas, pero lleva a término en su propio campo, el arquitectónico, y con la misma firmeza, una operación similar. Probablemente, mantuvo estrecho contacto con los literatos florentinos de su generación (Bruni, Bracciolini y Giannozzo Manetti), como supone Argan¹¹, pero tiene una mentalidad diferente; las notas más sobresalientes de su personalidad pertenecen más bien a la generación siguiente; está más cerca de un Valla, por ejemplo, en cuanto a su formación especializada, su temperamento polémico y su rigor filológico.

Las formas arquitectónicas reguladas por Brunelleschi sobre las normas de la antigüedad clásica tienen un significado análogo a las *elegantiae* latinas, definidas por Valla en sus teorías, y provienen de una operación muy similar; pero su función es sólo análoga en parte, y su destino histórico, completamente distinto. El latín sigue siendo una lengua culta, reservada a una minoría, que cae en desuso en el siglo XVI y se convierte, un siglo más tarde, en latín «macarrónico»; en cambio, el repertorio clásico, si bien utilizado como el distintivo de una clase, sigue siendo identificable y comprensible para todos, y hace caer pronto en el olvido el repertorio «vulgar» elaborado en el Medioevo, determinando así los elementos de la arquitectura europea hasta finales del siglo XVIII, si bien dentro de unos contenidos culturales completamente modificados.

Es interesante contrastar la opinión de los literatos y la de los artistas, en relación con las ciencias de la naturaleza: Marsili, Salutati y Bruni, continuando la polémica iniciada por Petrarca, conceden poco valor a las ciencias naturales, y contraponen a ella los *studia humanitatis*, reivindicando la superioridad de las leyes morales sobre las físicas. Brunelleschi, por el contrario, con Pablo Uccello y Piero della Francesca, utilizan sin titubeos las aportaciones de la ciencia contemporánea, tratando incluso de equiparar sus propias obras artísticas con los descubrimientos científicos; entre las artes liberales que forman parte del cánón tradicional, dedican más atención a las incluidas en el cuadrivio (aritmética, geometría, música y astronomía) que a las del trivio (gramática, retórica y dialéctica). De aquí la importancia atribuida a las cuestiones matemáticas, y las expresiones peyorativas que ocasionalmente dedican a la retórica, como la anteriormente citada de Ghiberti.

¹¹ G. ARGAN, *Filippo Brunelleschi*, Milán, 1955, p. 154.

La realización artística asume el valor de verificación experimental de la verdad física, abarcando por igual la naturaleza y el hombre, ignorando o desmontando la contraposición de que hablan los literatos. Esta actitud revela una confianza nueva en el carácter racional de la naturaleza, confianza apoyada en el conocimiento de las leyes comunes, inmanentes a la naturaleza y a la mente humana.

A finales del xv, cuando vuelve a plantearse el tema platónico de la antítesis entre el hombre y el cosmos, el saber intuitivo propio del arte se contrapone de nuevo al conocimiento deductivo de la ciencia; «el artista aprehende la verdad científica con procedimientos propios, más bien opuestos a los tradicionales de la ciencia, fundados en el criterio de autoridad»¹², mientras que los procedimientos del arte se basan en la observación y en la experimentación; así, la investigación artística se muestra ligada a los motivos profundos de los *studia humanitatis*, y anticipa la necesidad de una «nueva ciencia» íntegramente humanizada. Procede aludir aquí a la observación de Lionello Venturi sobre las relaciones entre arte y magia¹³; Garin recuerda cómo durante el período renacentista permanece viva la discusión entre verdadera y falsa magia, porque «se intuye que aquí está el nuevo camino que permitirá al hombre llegar al dominio de la naturaleza»¹⁴.

Arrastrados por esta polémica, los artistas conducen a un punto de ruptura las consecuencias de la opción intelectualista de sus predecesores, aportando así una contribución, si bien indirecta, al nacimiento de la ciencia moderna.

c) Cuando Brunelleschi y Ghiberti se dan a conocer en Florencia, la ciudad lleva ya veinte años dominada por la oligarquía patricia victoriosa de las luchas sociales de finales del siglo xiv.

Este hecho se encuadra dentro de una situación europea general, relacionada con la fase aguda de la crisis económica del trescientos, que sobreviene después de la gran peste de 1347-48; la situación de carestía de los años 1365-74, seguida de una nueva epidemia en 1373-75, desencadena en muchos lugares la rebelión de ciertos grupos de clases humildes: los Ciompi, en Florencia (1378), los tejedores flamencos (1379), los *tuchins* del Languedoc (1380), los campesinos ingleses de Mile's End (1381), la plebe de París (1382). La represión de estos motines en las ciudades económicamente más avanzadas, como Florencia y Gante, tiene un significado absolutamente análogo; las reivindicaciones de los trabajadores tienen lugar dentro del sistema corporativo ya en crisis, como consecuencia del desarrollo de la economía mercantil, y chocan no sólo con los intereses de las corporaciones locales privilegiadas, sino también con los del naciente capitalismo, nacional e internacional, que se encuentran fuera de su alcance. En 1382, los grupos dominantes consiguen desarticular en Florencia las Artes populares, ayudados por las tropas de Acuto; tiene lugar

¹² L. VENTURI, *Storia della critica d'arte* (1936), ed. it., 1964, p. 95.

¹³ L. VENTURI, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴ E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento* (1954), Bari, 1961, p. 153.

también en ese mismo año la batalla de Roosebeke, ganada por el rey de Francia a los rebeldes flamencos.

En 1379, la muerte de Carlos IV de Bohemia y la elección de Urbano VI provocan simultáneamente la crisis del imperio y la del papado. La contienda por la corona imperial en 1411, con la elección de Segismundo de Luxemburgo, pero el imperio ha perdido ya su significado universal y se transforma en un dominio territorial definido, donde los Habsburgo reinan ininterrumpidamente a partir de 1447. La unidad de la Iglesia universal se ve comprometida por el cisma de Occidente y los movimientos heréticos de Wycliffe (que muere en 1384) y Huss (excomulgado en 1412). El concilio de Constanza, reunido en 1414 para poner fin al cisma, condena a Huss a la hoguera el año 15, y restablece, en el 17, la unidad jerárquica; no consigue, sin embargo, poner fin a las tendencias innovadoras que más tarde se manifestarán en Basilea, dando lugar a diversos movimientos reformistas. La guerra de los Cien Años, entre Francia e Inglaterra, se interrumpe temporalmente (de 1377 a 1414), convirtiéndose, cuando el problema dinástico se reanuda, en un conflicto nacional.

La situación política deja de estar controlada por las instituciones universales y feudales, para pasar a manos de una pluralidad de poderes nacionales y locales que se enfrentan en provisional equilibrio.

En Florencia, el gobierno de las Artes mayores, dominado por la familia de los Albizi y de los Uzzano, se mantiene durante cincuenta años, identificándose con la suerte de la ciudad; promueve la formación de un estado territorial que se extiende desde los Apenninos hasta el mar, incorporando Arezzo (1384), Pisa (1406), Cortona (1410) y Livorno (1421); trata de remediar la decadencia de la industria de la lana —base de la riqueza de la ciudad— con las tarifas protectoras de 1393 y 1426, y de facilitar el comercio, organizando, a partir del año 21, una flota mercante propia en los puertos del Tirreno. De acuerdo con esta línea política, cultiva todas las manifestaciones de la vida cultural y pretende sistematizar los conocimientos y las prácticas en curso en forma definitiva y ejemplar, para consolidar el prestigio del Estado. Acomete la empresa de completar, dentro de la muralla arnolfina, la imagen de la ciudad trazada el siglo anterior y decide finalizar, en primer término, las obras públicas inacabadas.

El «Arte de la lana» —al que incumbe las responsabilidades de la catedral desde 1331— termina de abovedar las naves en 1380, e inicia la construcción del presbiterio, hasta la imposta de la cúpula, la víspera del concurso de 1418. De 1380 a 1404, el «Arte de Por Santa María» hace cerrar la loggia de Orsanmichele y construye encima una nave para almacén de materiales. En los años que van de 1381 a 1389, se completa la decoración de la loggia de la Señoría. En 1401, el «Arte de calimala» convoca un concurso para la segunda puerta del Baptisterio; el 1412, la catedral, aún sin terminar, es consagrada solemnemente a Santa María de la Flor.

El gobierno aristocrático fomenta deliberadamente el culto a la ciudad. Florencia es considerada una nueva Roma, heredera de la cultura y las gloriosas virtudes cívicas de la antigüedad clásica (así en la polémica de Salutati contra Loschi, en la época de la amenaza de los Visconti contra Florencia), o, desde un ángulo distinto, es considerada como depositaria de la tradición helénica, más antigua y genuina que la romana¹⁵. Los bizantinos cultos se sienten atraídos por Florencia, y deciden establecerse en esta ciudad: Manuel Crisolora, en 1397, da su primer curso de griego.

Una de las componentes de este culto local es la veneración y exégesis de Dante, mantenida viva por los literatos a partir de Boccaccio, y también por los artistas, de cierta medida, que reproducen frecuentemente escenas del poema y la efigie del poeta. El propio Brunelleschi, según Vasari, estudió los «parajes y las medidas» de la *Comedia*, quizá con vistas a la preparación de un esquema del mundo dantesco¹⁶.

El elogio de Florencia escrito por Leonardo Bruni recoge, del modo más elocuente, los temas del patriotismo local difundido en los primeros años del siglo. Esta imagen ideal de la ciudad, en la que se funden las glorias del pasado y las obras del presente, explica el interés y el empeño que pusieron Ghiberti, Brunelleschi y Donatello en modificar los ambientes y los edificios medievales, y explica también en parte la falta de una fórmula concreta de renovación urbanística, adecuada y proporcionada a la entidad del cambio metodológico realizado. Esta mítica Florencia, donde se concilian el pasado y el porvenir, es ya la primera de las ciudades ideales, hacia las que quedan orientadas las tendencias urbanísticas del Renacimiento.

El período de casi veinte años en el cual se va formando el nuevo movimiento artístico —de 1418 a 1436— coincide con el cambio político del régimen oligárquico al poder personal de Cosme de Médicis, exiliado en 1433 y victorioso un año más tarde. La rivalidad entre los Albizzi y los Médicis corresponde a la oposición entre la antigua aristocracia empresarial, ligada todavía parcialmente al sistema de las Artes, y la nueva «élite» capitalista, que controla, a través del crédito, muchas actividades productivas y tiende por tanto a desvincularse de las reglas tradicionales, para adquirir una nueva dimensión económica, donde tienen valor únicamente el cálculo racional y el logro de la empresa.

Esta «élite», considerándose como clase dirigente, tiende a poner en práctica, dentro del campo político, su mentalidad hegemónica; sus realizaciones deben encuadrarse dentro del vasto movimiento de restauración autoritaria que corresponde en aquellos años tanto a los gobiernos seculares como a los de la Iglesia. (En 1417, la elección de Martín V restablece la autoridad papal frente al Concilio, y en 1419, Segismundo de Luxemburgo unifica de nuevo la corona imperial, uniéndola a la de Bohemia.)

¹⁵ Cfr. A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze* (1959), trad. it., Turin, 1964, pp. 192 ss.

¹⁶ G. VASARI, *Vite*, ed. Salani, 1963, vol. II, p. 303.

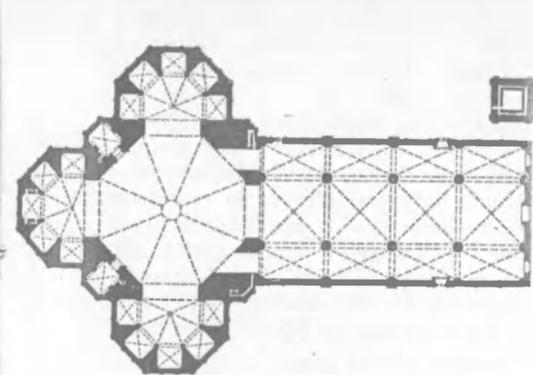


FIG. 14. Detalle de un fresco representando la Iglesia militante y triunfante, y el alzado de Santa María de la Fior, según el proyecto del siglo XIV. (Floren-
cia, iglesia de Santa María Novella.)

FIG. 15. Planta de Santa María de la Fior.

FIG. 16. Loggia de la Señoría.



FIG. 17. Parte posterior del sagrario de A. Orcagna. (Florençia, iglesia de Orsanmichele.)

La nueva clase dirigente exige de la cultura artística y literaria mucho más que la precedente. Esta, como hemos dicho, se identifica espontáneamente con los aconteceres de la colectividad, y solicita de artistas y escritores la glorificación de la ciudad y de sus hombres ilustres, cuya reivindicación promueve. De ahí que la primera floración del humanismo florentino —y en primer lugar la obra de Salutati, canciller de la República desde 1375 hasta 1406— esté ligada a la vez a los intereses de la oligarquía dominante (hasta el punto de no conceder la menor atención a las manifestaciones literarias más modestas —inspiradas en los deseos de las clases inferiores—, manifestaciones de las cuales la *Cronaca dello Squittinatore* *, escrita en 1378-87, es uno de los últimos testimonios)¹⁷, y al mismo tiempo manifieste un genuino sentido cívico que posteriormente no volveremos a encontrar.

El tema de la necesidad de un comportamiento social adecuado circula insistentemente dentro de toda la literatura de la época y se encuentra incluso en las devociones de San Bernardino: «El buen comportamiento no está en la ociosidad, sino en la disciplina de ti mismo y en el servicio a tu familia y a tu ciudad»¹⁸.

En cambio, la nueva clase, desvinculada de toda relación de solidaridad colectiva, pretende de la cultura una justificación de los valores individuales de los cuales depende su éxito, tanto más indispensable puesto que carece de tradición. Por eso, mientras hace suyos, buscando su propio provecho, algunos motivos originarios del movimiento humanista, exige al mismo tiempo de los intelectuales su renuncia a cualquier actividad política, o al menos una estricta obediencia por parte de los que estén en ella involucrados; es el caso de Bruni, canciller desde el año 27 al 44 —último decenio de su vida—, y de sus sucesores, Marsuppini —que ocupa el cargo desde el 44 hasta el 53— y Bracciolini —que lo desempeña del 53 al 58—. De lo contrario, les obliga a situarse en la oposición, como a Filelfo y Rinuccini.

Brunelleschi es coetáneo de Bruni y Bracciolini y alcanza, en los últimos años, un prestigio similar. Su actividad le permite estar parcialmente al margen de las polémicas de los literatos, pero su postura es análoga a la de todos ellos: lo bastante influidos todavía por los ideales cívicos de la generación precedente —la de Salutati— para dedicar espontáneamente a la ciudad los resultados de los respectivos trabajos, pero suficientemente seguros de su autonomía, por otra parte, para aceptar una relación directa y personal con la nueva clase dirigente. Alberti y los artistas de la generación siguiente se someten en principio al criterio de los poderosos, de quienes dependen, a partir de este momento, todas las posibilidades de trabajo.

Los acontecimientos de este periodo ponen de manifiesto el carácter ambivalente y no mecánico de la relación cultura-poder; en términos generales, el patrimonio de formas y de símbolos elaborado

* *Crónica del Escudriñador*. (N. del T.)

¹⁷ Cfr. F. ANTAL, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ Cit. en E. GARIN, *L'educazione umanistica in Italia*, Bari, 1964, p. 43.

por la cultura humanista es debido en parte a exigencias de la nueva clase dirigente, pero repercute a su vez de manera decisiva sobre esta clase, puesto que a sus iniciativas se atribuye el prestigio de la tradición antigua y la claridad que deriva de un sistema de formas prefijadas, elocuentes e identificables. En este sentido, la aportación de los literatos y de los artistas, vinculada en parte a las circunstancias políticas contingentes, se proyecta hacia el futuro por encima de las vicisitudes de la clase dirigente renacentista.

2. La obra de Brunelleschi: los mecanismos de construcción y la cúpula

De la obra de Felipe Brunelleschi (1377-1446), sus contemporáneos e inmediatos sucesores nos han transmitido dos definiciones distintas que pueden cotejarse en los dos epitafios citados por Vasari: el primero, redactado por Marsuppini, y aún legible, ensalza a Brunelleschi por su arte difícil e ingenioso —probado en la forma de realizar la cúpula, «*huius celeberrimi templi mira testudo*»* y en las «*plures machinae divino ingenio ab eo adinventae*»**; el segundo, lo define como «*antiquae architecturae instaurator*»***. Aún hoy, podemos aceptar estas dos definiciones y, considerando objetivamente el mundo cultural brunelleschiano, intentar un análisis crítico de su contenido.

De acuerdo con la primera definición, Brunelleschi es el técnico genial e infalible, capaz de conseguir lo que otros no podrían lograr sin equivocarse; no es un científico, pero hace intervenir en su obra a los científicos (recurrió por ejemplo a Pablo Toscanelli) e introduce por primera vez, dentro de la práctica constructiva, una mentalidad rigurosamente científica, sin concesiones teóricas. («No fue un hombre culto», según Vasari, pero poseía una «memoria extraordinaria» y sus razonamientos «eran el resultado de una gran experiencia»)¹⁹. Podemos considerarle como el primer gran especialista capaz de diferenciar claramente la teoría de la práctica; de ahí que resulte verosímil la afirmación del biógrafo del xv, que le atribuye, entre otras cosas, la invención de la perspectiva lineal. Los principios del método perspectivo estaban contenidos implícitamente en la teoría óptica medieval, pero era necesario eliminar las referencias teóricas superfluas (que hacen todavía farragosa la exposición de Ghiberti, contenida en el libro tercero de los *Comentarios*), para conservar solamente las nociones necesarias y plantear con exactitud el problema de la representación tridimensional sobre una superficie plana.

Brunelleschi se ocupa de la mecánica al menos en cuatro distintos momentos de su vida: en su juventud, cuando construye relojes; posteriormente, cuando realiza las máquinas para transportar mate-

* "Admirable cabeza de este celeberrimo templo".

** "Numerosas máquinas inventadas por él con divino ingenio."

*** "Instaurador de la arquitectura antigua."

¹⁹ G. VASARI, *op. cit.*, p. 303.



FIG. 18. Bronzino: retrato de Cosme de Médicis, llamado el Viejo. (Florenca, palacio Médicis.)

riales en la obra de la cúpula; cuando patenta una nave automotriz; y cuando representa al Paraíso con distintos artificios, en el interior de la iglesia de San Félix «in Piazza».

No disponemos de elementos de juicio para poder valorar en qué medidas son originales sus obras mecánicas. Las máquinas utilizadas en Santa María de la Flor están basadas en el uso de cilindros de diámetro distinto que sirven para arrollar las maromas, y en el tornillo de rosca sin fin, que funciona como desmultiplicador y órgano de freno. Estos dispositivos eran ya conocidos, pero el mérito de Brunelleschi debió consistir en elegir la fórmula tecnológica adecuada para resolver sus particulares problemas. Las máquinas usadas en San Félix pertenecen a la tradición de los «autómatas» medievales, si bien señala Vasari que «en aquel tiempo ya habían caído en desuso»²⁰.

La opinión de algunos autores antiguos, que asocian la actividad mecánica de Brunelleschi con la construcción de Santa María de la Flor, debe considerarse, aún hoy, críticamente fundada. No sólo había quedado determinado el conjunto arquitectónico con las intervenciones de Francisco Talenti (que en 1360 estableció la planta definitiva, ampliando la de Arnolfo) y de Juan de Lapo Ghini (que hacia fines del 1300 elevó la imposta de la cúpula, casi trece metros sobre la cubierta de las naves, construyendo el tambor octogonal con ojos de buey), sino que el diámetro de 41,50 m. está muy cerca del límite máximo permitido en construcciones de cúpulas de mampostería, de cualquier tipo, y el perfil o alzado del casquete está, por tanto, prácticamente determinado por las exigencias estáticas; las mayores cúpulas construidas de mampostería tienen un diámetro comprendido entre los 41 y los 43 m. e incluso en la cúpula de San Pedro, que tiene casi el mismo diámetro, se impuso el perfil agudo en el curso de la ejecución; este problema podría compararse con el de un puente actual con más de mil metros de luz, cuya solución estática sería, en líneas generales, única y obligada.

El mérito de Brunelleschi estriba precisamente en la realización de la cúpula, no en la elección de su forma; para conseguir su propósito y evitar una cimbra completa de carpintería, que hubiera resultado demasiado costosa o acaso absolutamente irrealizable, se hace necesario que la bóveda se sostenga por sí misma, no sólo una vez terminada, sino en cada momento de su ejecución. Todas las características de la construcción están subordinadas a esta primordial exigencia; la cúpula se perfila «a medida de quinto agudo en los ángulos»²¹, o dicho de otro modo, en las intersecciones de sus caras, y para su trazado, deben ensamblarse a pie de obra ocho cimbras de madera de casi cuarenta metros de longitud; el grosor previsto en brazos es de $3\frac{3}{4}$ en la imposta y $2\frac{1}{2}$ en el punto medio. Está reforzada por veinticuatro contrafuertes, a fin de descomponer en tres partes las superficies demasiado grandes de las caras;

²⁰ G. VASARI, *op. cit.*, p. 352.

²¹ Así está escrito en las disposiciones del 3 de julio de 1420, párr. I.

sobre los contrafuertes se apoya una segunda bóveda, externa, de espesor más reducido ($1\frac{1}{4}$ a $\frac{2}{3}$ de braza), «para preservarla de la humedad y para que resulte más espléndida y oronda»²². Esta frase, que se ha interpretado como un deseo de diferenciar la forma externa de la interna²³, debe interpretarse teniendo en cuenta que los dos casquetes son siempre paralelos, siendo el resalte de los contrafuertes uniforme, desde la imposta hasta el trompillon. El perfil del casquete externo está modelado sobre el del interno y va aumentando según una medida constante. Esta forma ingeniosa, lo mismo que la decisión anterior de elevar a mayor altura la imposta sobre el tambor, acentúa la importancia de la cúpula respecto de la iglesia. Las dos decisiones tienen la misma finalidad, puesto que el espesor del tambor determina además, en principio, la separación de los dos casquetes y quizá presupone ya —en los últimos decenios del siglo XIV— la idea de doble cúpula (aunque el casquete interno estuviese previsto en piedra y el externo en madera y plomo, como ha supuesto recientemente Sanpaolesi)²⁴.

Para la disposición de los materiales, Brunelleschi idea el aparejo «a espinapez» —quizá inspirándose en los vestigios romanos o en las costumbres medievales— y lo propone con pleno convencimiento de su eficacia. Lo experimenta durante la realización del segundo proyecto para la cúpula y en la pequeña capilla Schiatta Ridolfi, de San Jacobo Soprarno, y posteriormente lo adapta a la bóveda, de mucho mayor espesor que la verdadera cúpula. Por lo que sabemos, los obreros contratados esperaban realizar una bóveda sostenida por hiladas sucesivas de madera y piedra. Brunelleschi, durante la primera fase del trabajo, consigue sustituir la piedra por el ladrillo y ensaya la colocación de una hilada de madera, pero comprobada su inutilidad desiste de hacer otras. (La «espinapez», usada después sistemáticamente en todas las bóvedas «brunelleschianas», llegó a generalizarse en Toscana y se sigue usando hasta la primera mitad del XVI.)

Según Sanpaolesi, Brunelleschi había propuesto en principio una cúpula con aristas y vaída («a creste e vele») —como aquellas posteriores de la sacristía de San Lorenzo, la capilla Pazzi y el Espíritu Santo—, cubierta por un revestimiento gallonado. Sin embargo, pronto se persuade —o es persuadido por Ghiberti— de la necesidad de emplear la forma gallonada tanto para la bóveda como para el revestimiento, y de pasar del perfil hemisférico al apuntado («quinto acuto») ²⁵.

Así pues, lo racional en la intervención «brunelleschiana» es el aprovechamiento de los caracteres necesarios y constantes de la solución que estaban ya contenidos en los datos básicos, descartando

²² *Ibid.*, párr. II.

²³ G. C. ARGAN, *op. cit.*, p. 57.

²⁴ P. SANPAOLESI, "La cupola di Brunelleschi", *Forma e colore*, Florencia, 1966.

²⁵ Cfr. P. SANPAOLESI, *La cupola di S. Maria del Fiore*, Roma, 1941; *Brunelleschi*, Milán, 1962, pp. 53 ss.



FIG. 19. Busto de Brunelleschi. (Catedral de Florencia.)

en cambio los caracteres no justificados, dependientes de la pervivencia de hábitos en desuso.

Esta empresa constructiva —la más conspicua de las promovidas por el gobierno aristocrático para coronar un vasto programa de obras públicas— resume de alguna manera el espíritu de continuidad propio de todo el programa, y pretende interpretar, o mejor aún, revivir el carácter de las antiguas construcciones inacabadas. Pero la organización colectiva de tipo tradicional no está ya en condiciones de asegurar esta continuidad; procede que los motivos tradicionales sean llevados a cabo por un único proyectista, capaz de garantizar personalmente la racionalidad del proceso, incluso en contra de los que son portavoces autorizados de los organismos corporativos.

En este sentido, la intervención de Brunelleschi es una innovación revolucionaria. Los biógrafos sucesivos, fijando su atención en los documentos que atestiguan de qué manera Brunelleschi persuadió a los operarios de la catedral para hacerles cumplir meticulosamente sus instrucciones, cómo después logró deshacerse de la colaboración de Ghiberti y cómo defendió su propio criterio en contra de las pretensiones de las distintas corporaciones, demuestran haber comprendido hasta qué punto el comportamiento de Brunelleschi es nuevo y personal, si bien estas conclusiones están expuestas de un modo retórico y convencional. El extremo cuidado que Brunelleschi puso en ocultar sus métodos, es una realidad comprobada; basta reflexionar sobre la difícil situación que le obligó a luchar, solo, contra una serie de prejuicios, hábitos y reglas tradicionales, teniendo que conquistar con hechos un prestigio que aún a nadie había sido reconocido. Su temperamento polémico y displicente, como el de Le Corbusier, es más bien consecuencia de las continuas tensiones a las que tuvo que someterse para poderse mantener en la línea de conducta que se había propuesto.

Así relata Vasari el célebre episodio de la huelga:

Estaban colocando ya las últimas hiladas alrededor de las ocho caras y los albañiles trabajaban animosa y eficazmente; pero apremiados por Brunelleschi más de lo acostumbrado, a causa de algunos tropiezos habidos en la ejecución de la mampostería y por los distintos problemas que diariamente surgían, llegaron a incomodarse. Aprovechando esta situación y movidos también por la ambición de ser compensados con un estipendio más alto, se pusieron de acuerdo todos los capataces para interrumpir la obra, pretextando que el trabajo era duro y peligroso y no seguirían abovedando sin estar mejor retribuidos, aunque el salario que percibían era superior al que habitualmente se pagaba; pensaban de esta manera vengarse de Brunelleschi y sacar provecho para sí. Se creó una situación desagradable, tanto para los obreros como para Brunelleschi, el cual, después de reflexionarlo, decidió, un sábado por la tarde, despedirlos a todos. Viéndose despedidos y sin saber cómo resolver el problema, sentían crecer su descontento. El lunes siguiente, Brunelleschi llevó a la obra a diez lombardos, y acompañándoles, les fue diciendo: «Haced aquí de esta manera, allá de aquella». En un solo día les instruyó, hasta el punto que pudieron trabajar varias

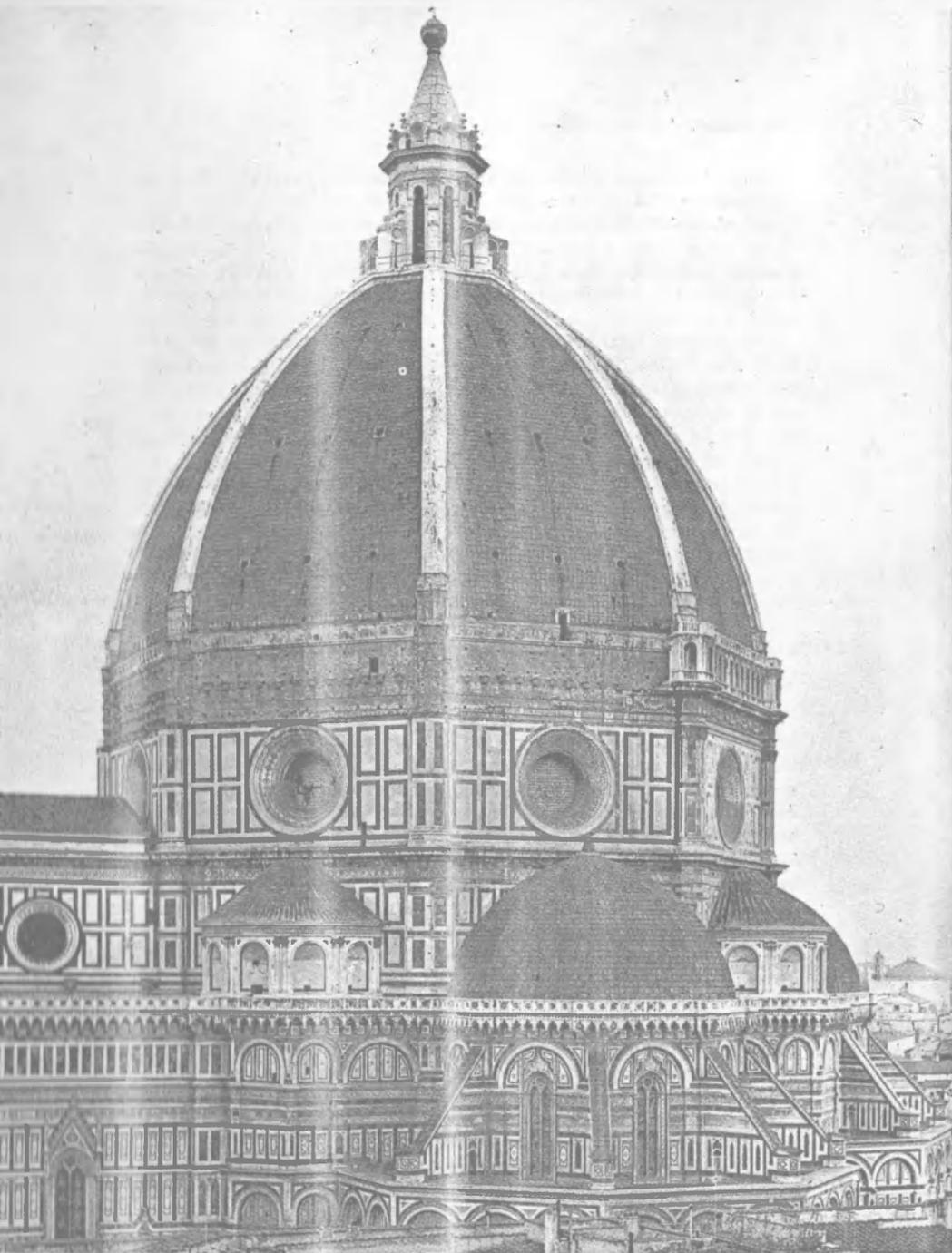


FIG. 20. Cúpula de Santa María de la Flor.

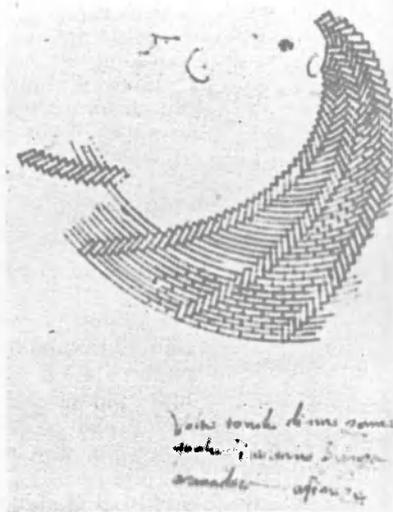
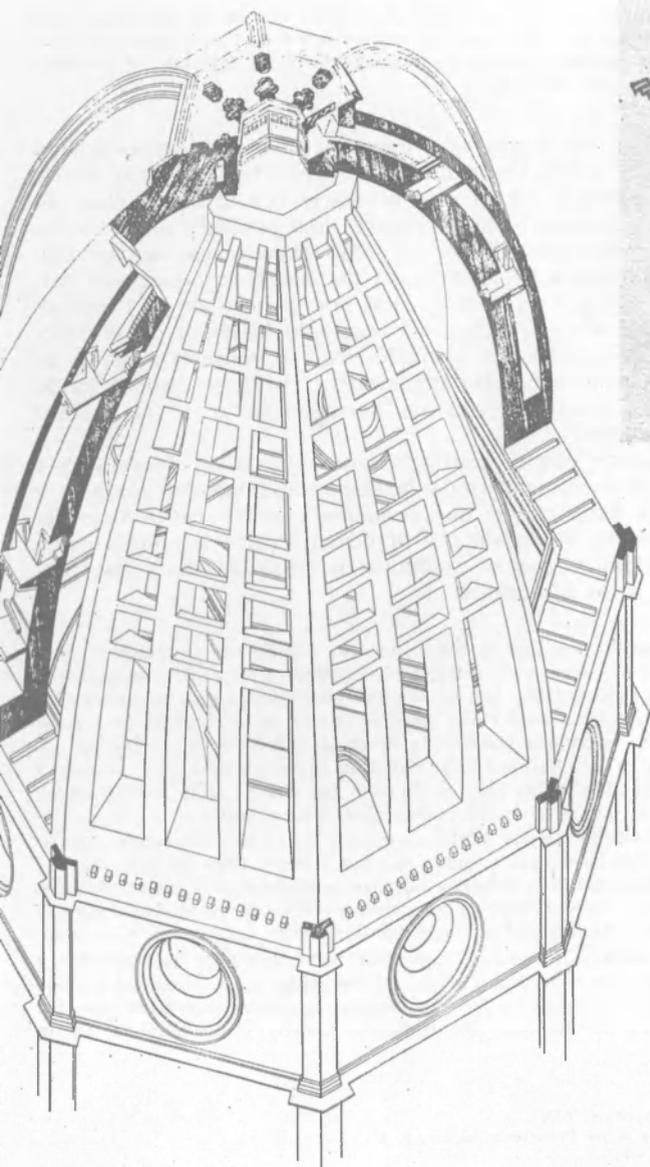


FIG. 21. Proyección axonométrica de la estructura de Santa María de la Flor (según Sanpaolesi).

FIG. 22. Antonio de Sangallo el Joven: "Bóvedas esféricas de mesanas, como se curvan en Florencia, sin armadura". (Uffizi, dib. n.º 900 A.)

semanas. Por otra parte, los obreros, viéndose despedidos y sin trabajo, después de haber sufrido esta afrenta y no teniendo otro sitio de más provecho que aquél, hicieron saber a Brunelleschi que volverían de buena gana y tratarían de hacer las cosas lo mejor posible. A pesar de ello, Brunelleschi les tuvo sin respuesta durante muchos días, haciéndoles creer que no les admitiría, pero después los reintegró al trabajo con un salario inferior al que tenían al principio y así, donde pensaban obtener provecho perdieron, y tratando de vengarse de Brunelleschi, se perjudicaron²⁶.

Este episodio, cualquiera que fuese su desarrollo real, prueba la ruptura de la solidaridad entre el proyectista y los ejecutores, puesto que el primero aspira a identificarse con la nueva clase dirigente y sólo reconoce a los ejecutores una posición subordinada. Por la misma razón Brunelleschi, en 1334, rehusa pagar la contribución correspondiente a la corporación de maestros canteros y carpinteros y es apoyado en este sentido por la obra de la Catedral. Este distanciamiento —que será el resultado histórico de la revolución puesta en marcha por Brunelleschi— se presenta a partir de este momento como necesidad organizativa, dado su insólito modo de proceder, en razón del cual no puede apoyarse en el aparato ejecutivo tradicional.

Brunelleschi, en efecto, contrariamente a cuanto sucederá más tarde, asume personalmente toda la responsabilidad del proyecto y de la ejecución, hasta en sus más pequeños detalles. En la biografía atribuida a Manetti, se señala con precisión técnica la amplia gama de responsabilidades que se atribuyen a Brunelleschi, y sus problemas frente a los ejecutores:

No se colocaba allí una sola piedra ni un solo ladrillo sin su consentimiento y controlaba si eran buenas o si estaban bien cocidos y limpios, diligencia que nunca después se llevó a cabo; hoy no se cuida sino aquello que se estima ahorro, y se emplean guijarros de río y ladrillos crudos, y se cometen toda clase de ligerezas. La atención que ponía para hacer la argamasa, era digna de admiración: acudía a los hornos para vigilarlos personalmente; en cuanto a la piedra y a la cocción de los ladrillos, parecía maestro en todo, incluso en las mezclas de arena con cal y en las demás cosas necesarias²⁷.

...tan pronto hablaba con los cimbradores, que no podían entenderle... como se dirigía a los forjadores para solicitar de ellos diversos tipos de herrajes, que los propios artifices con gran esfuerzo lograban interpretar, o a los carpinteros, para encomendarles nuevos modelos y nuevas ideas y consideraciones respecto de cosas que no hubieran podido sospechar que nadie imaginara; y se preocupaba de que existiera luz suficiente en cada lugar determinado, y subidas y salidas para evitar el recorrido de las distancias y las caídas en la oscuridad y todos los inconvenientes y peligros; y no sólo trataba de evitar los riesgos, sino los miedos y temores de los que construían los muros y colaboraban en la obra²⁸.

²⁶ G. VASARI, *op. cit.*, p. 333.

²⁷ *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. cit., p. 55.

²⁸ *Ibid.*, p. 54.

Para hacerse entender mejor de los obreros, hacía modelos continuamente: «unas veces con barro, otras con cera, otras con madera; le resultaban verdaderamente útiles esos grandes nabos, que en la temporada de invierno pueden encontrarse en el mercado y se llaman «calicioni», para hacer pequeños modelos con los que pudieran guiarse»²⁹. De ahí la necesidad de su permanente presencia en la obra, y la imposibilidad de apartarse de ella o dirigirla a distancia.

Estando racionalmente determinada la conformación de la cúpula, el margen de libertad inventiva concedido al proyectista tenía que corresponder esencialmente a los remates. Eligiéndolos, Brunelleschi da la plena medida de su capacidad de invención formal, y determina, con incomparable firmeza, la imagen del gran armazón construido en el cielo de la ciudad.

En su interior, la cúpula equivale a una gran oquedad, casi a un patio, al que se asoman, según los ejes octogonales, el cuerpo de las naves y los tres ábsides; esto evita, por tanto, señalar las aristas del casco octogonal con nervaduras y elementos constructivos vistos, y prepara una superficie lisa que se pensaba decorar con mosaico, como la cúpula del Baptisterio (posteriormente fue recubierta con los frescos de Vasari y de Federico Zuccari, entre el 1572 y el 79, utilizando para los andamios los puntos de sujeción dispuestos ya por Brunelleschi).

Todavía hoy, cuando se entra por la puerta principal y se atraviesa la iglesia hasta el presbiterio, se constata la diferencia entre la perspectiva que se capta desde la entrada y la del fondo. Bajo las naves, el vano de la cúpula aparece como una perspectiva lejana, respecto de la arquitectura de las pilastras y las bóvedas del XIV; en cambio, debajo de la cúpula, el cuerpo de las naves resulta lejano y asume un valor subordinado, no demasiado diferente del de los ábsides, de tal manera que queda reafirmada la simetría central del enorme vano octogonal.

De más difícil solución es el problema de los remates exteriores, puesto que la cúpula —levantada sobre el tambor de Juan de Lapo Ghini— no puede limitarse a servir como empalme final a las estructuras absidales, ya que las rebasa con su volumen simple y grandioso.

Brunelleschi descarta toda tentativa de adaptación al dibujo menudo de los elementos de sostén y busca desde un principio sólo el efecto cromático de las ocho «blancas cerchas de mármol» que dividen las amplias superficies de teja roja y convergen en la linterna.

Las cerchas corresponden a la posición de los ocho nervios angulares, pero no están colocadas en relación con ellos (puesto que subrayarían indebidamente su función respecto a los otros dieciséis nervios, situados en los campos intermedios), sino que marcan las intersecciones de las superficies envolventes y materializan las cur-

²⁹ *Ibid.*, p. 54.

En Oaxaca, México, se emplean también los nabos de gran tamaño para reproducir monumentos, que se exponen al público durante las fiestas navideñas. (N. del T.)

vas directrices de la cúpula. Se sabe que la cúpula fue trazada partiendo de las aristas, y que éstas describen arcos de cerco, mientras los gajos intermedios, seccionados según la línea de máxima pendiente, tienen un desarrollo elíptico. Las cerchas son casi réplicas en piedra de las ocho cimbras de madera utilizadas para su trazado, referidas al principio.

Es, pues, al trazado y no a la construcción a lo que fundamentalmente se atiene Brunelleschi para idear la cúpula; y en virtud de esta elección, la gran estructura que corona la catedral del siglo XIV resulta semejante a las nuevas construcciones proyectadas por Brunelleschi en esos años y resume las aspiraciones de toda la vanguardia artística florentina.

En 1432 se discute la forma del anillo de cierre, se prepara una maqueta y se toma la decisión de elegir el octógono. En 1436, Brunelleschi realiza el modelo de la linterna, y en 1438 comienza, a pie de obra, la construcción de los elementos de mármol; el montaje, que no se inicia hasta 1446 —fecha de su muerte—, se concluye en 1471.

La elección de la forma octogonal para el anillo de cierre anticipa las características fundamentales de la linterna, que recoge el haz de todos los nervios y remata el diseño de la cúpula. Los nervios, al llegar al anillo, giran angularmente, rematando, en la parte alta, las superficies de ladrillo rojo, y preparando una vasta plataforma, de la cual emerge el prisma octogonal de la linterna, fuertemente retranqueado. Esta sensación de lejanía, vista desde abajo, confiere un más acentuado carácter de irrealidad y fantasía a las formas empleadas. Pero la correspondencia gráfica entre los pilares angulares de la linterna y los nervios se evidencia mediante contrafuertes con ménsulas invertidas, que montan sobre la plataforma y convierten en sugestivo abanico espacial la simetría octógona de la base.

Esta compleja estructura cumple, en el extremo de la cúpula, la función del eslabón que le faltaba a la imposta y hace resaltar así la autonomía de la gran bóveda respecto de la iglesia. Los elementos macizos de la linterna están deliberadamente engrosados en relación a los vanos, para que puedan destacar desde lejos. La alternancia de masa y vacío concluye, en la parte superior, con el solemne avance de la cornisa (más alta de lo normal), la corona de hornacinas y pináculos, y la pirámide que sostiene el coronamiento de bola (fig. 25).

Los remates brunelleschianos dan a la cúpula un valor decorativo excepcional. El gallonado octogonal —trazado por los nervios blancos sobre el casquete— se distingue con claridad desde varios kilómetros de distancia, mientras que el perfil accidentado de la iglesia se confunde con los edificios circundantes; la cúpula queda suspendida sobre la ciudad, y se separa de su perfil para convertirse en el término próximo de un horizonte de valles y montes, en cuyo paisaje se integra. («Los montes que rodean Florencia —según Va-

sari— parecen hermanarse con ella»³⁰; su escala, mediando entre las que corresponden a las obras realizadas por el hombre y las de la naturaleza, la convierte en un punto de referencia indispensable de toda contemplación panorámica, dentro de los límites desde los que se alcanza con la vista la ciudad (figs. 28-30).

Ningún edificio puede equipararse con esta gran cubierta, cuyos campos curvados miran al cielo y, dominando las calles y plazas de la ciudad, reflejan las luces cambiantes del sol. El ángulo, bastante pronunciado entre las distintas caras, y el resalte de los nervios, conseguido, tanto por el relieve volumétrico como por el color, evitan que produzca el efecto de un perfil incorpóreo o de una masa coloreada aislada en el horizonte; la trabazón geométrica de simetría radial —que se hace firme y brillante en correspondencia con el volumen de aire que la circunda— confiere a la gran mole una consistencia tridimensional y una precisa orientación respecto al panorama colindante. Las curvas de los nervios aislan permanentemente los planos diametrales del edificio, proyectándolos en el paisaje como una ideal rosa de los vientos.

El tratamiento simple y grandioso de la bóveda, que tan gran eficacia alcanza en lejanía, compromete en cambio de cerca, de manera definitiva, la relación entre la cúpula y la iglesia que está debajo. Sobre las cuatro fachadas libres del tambor, Brunelleschi construye en el año 38 los absidiolos, para completar de manera aproximada la simetría octogonal, y quizá lleva a cabo el revestimiento en mármol del tambor, a nivel de los ojos de buey, aligerando así, en cierta medida, los motivos de las taraceas inferiores; pero el contraste de escala entre la cúpula y el pie derecho resultó todavía muy fuerte visto desde cerca, y el problema crucial del enlace decorativo con la imposta de la cubierta (donde la relación del año 1420 había previsto un «corredor... abalconado, apoyado sobre ménsulas, con murete de defensa calado», o bien «dos corredores, uno sobre otro, y sobre ellos una cornisa cuidadosamente decorada»)³¹ no fue nunca afrontado con decisión, dejando en su primitivo estado la pared actual, de la que arrancan los nervios, sin ninguna preparación.

Los contemporáneos, y entre ellos León Bautista Alberti en primer lugar, se percataron inmediatamente de la importancia que había de tener para la ciudad esta inmensa construcción, «tan amplia que podría cobijar bajo su sombra a toda la población toscana». La cúpula es el resultado patente de la nueva floración de «ingenieros» que Alberti encuentra en Florencia cuando vuelve del exilio, y se sitúa entre el pasado y el porvenir, como un símbolo de una ciudad «ornamentada más que ninguna otra»³²; remata la imagen tradicional de la ciudad y establece la medida de las posibilidades futuras. Aún hoy, la cúpula de Brunelleschi emerge como un «unicum», suspendido entre dos épocas; es sustancialmente una obra gótica.

³⁰ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., p. 339.

³¹ Disposiciones del 3 de julio de 1420, párr. 9.

³² L. B. ALBERTI, *Della pittura*, edición de L. Mallé, Florencia, 1950, p. 53.

no por el arco apuntado, sino por las relaciones orgánicas con el edificio de Arnolfo y por el valor de su extraordinaria estructura; lo mismo que en las grandes catedrales del XIII y del XIV, se ha pretendido en ésta de Florencia llegar al límite de las posibilidades implícitas en un sistema constructivo dado. Posee, además, una nueva intencionalidad formal —muy distante de su más próximo edificio—, basada en la supremacía del trazado geométrico, y es la primera obra importante donde el arquitecto no es sólo el consultor a alto nivel de un cuerpo colectivo de ejecutores, sino el responsable único de la forma, la decoración, la estructura y la organización general; señala, pues, la transición hacia una nueva experiencia arquitectónica respecto de la cual el propio Brunelleschi está elaborando los fundamentos metodológicos.

3. *La obra de Brunelleschi: la perspectiva y el retorno a las formas clásicas*

El segundo epitafio transcrito por Vasari elogia a Brunelleschi como restaurador de la arquitectura antigua. También el biógrafo del XV le atribuye la fama de haber renovado «la manera de hacer muros a la romana y a la antigua»³³; es el primer autor que narra los viajes de Brunelleschi a Roma en compañía de Donatello, y refiere las muchas cosas que llamaban su atención ante las construcciones antiguas:

...vieron el modo de construir muros que tenían los antiguos y les pareció descubrir un cierto orden, semejante al de los miembros y los huesos... juzgándolo muy diferente de lo que se usaba en aquellos tiempos. Y comprendieron que en lo que se refiere a las esculturas de los antiguos, lo mismo que en los edificios, no faltaba orden y estilo... sostenían con robustez sus formas y poseían la elegancia e inventiva correspondiente a la función para que fueron destinados, lo mismo que los adornos... Pensaron pues en hallar el modo de volver a construir muros con la excelencia y artificio de los antiguos, con sus proporciones musicales, haciéndolos con sencillez y economía, siempre que no fuera en detrimento de su calidad... y una vez vistas estas grandes cosas y sus problemas... no les faltó entendimiento para comprender los métodos que habían empleado y los instrumentos necesarios. [Aquí recuerda el autor los conocimientos de mecánica que poseía Brunelleschi y relaciona sus observaciones con los problemas del abovedamiento de la cúpula.]

Continúa el relato de cómo Brunelleschi y Donatello

...diseñaron sin establecer grandes precisiones, el alzado de casi todos los edificios de Roma y de muchos lugares de los alrededores, tomaron medidas de las alturas y anchuras según sus posibilidades, calculando y tratando de deducir las longitudes, etc. En muchos lugares mandaban excavar, para estudiar los restos de algunos edificios y sus características, si eran cuadrados y de cuántos ángulos, o perfectamente circulares u ovals, o de qué forma. Así, donde podían, conjeturaban la altura, o medían de base a base para averiguarla, y lo mismo

³³ *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. cit., p. 2.

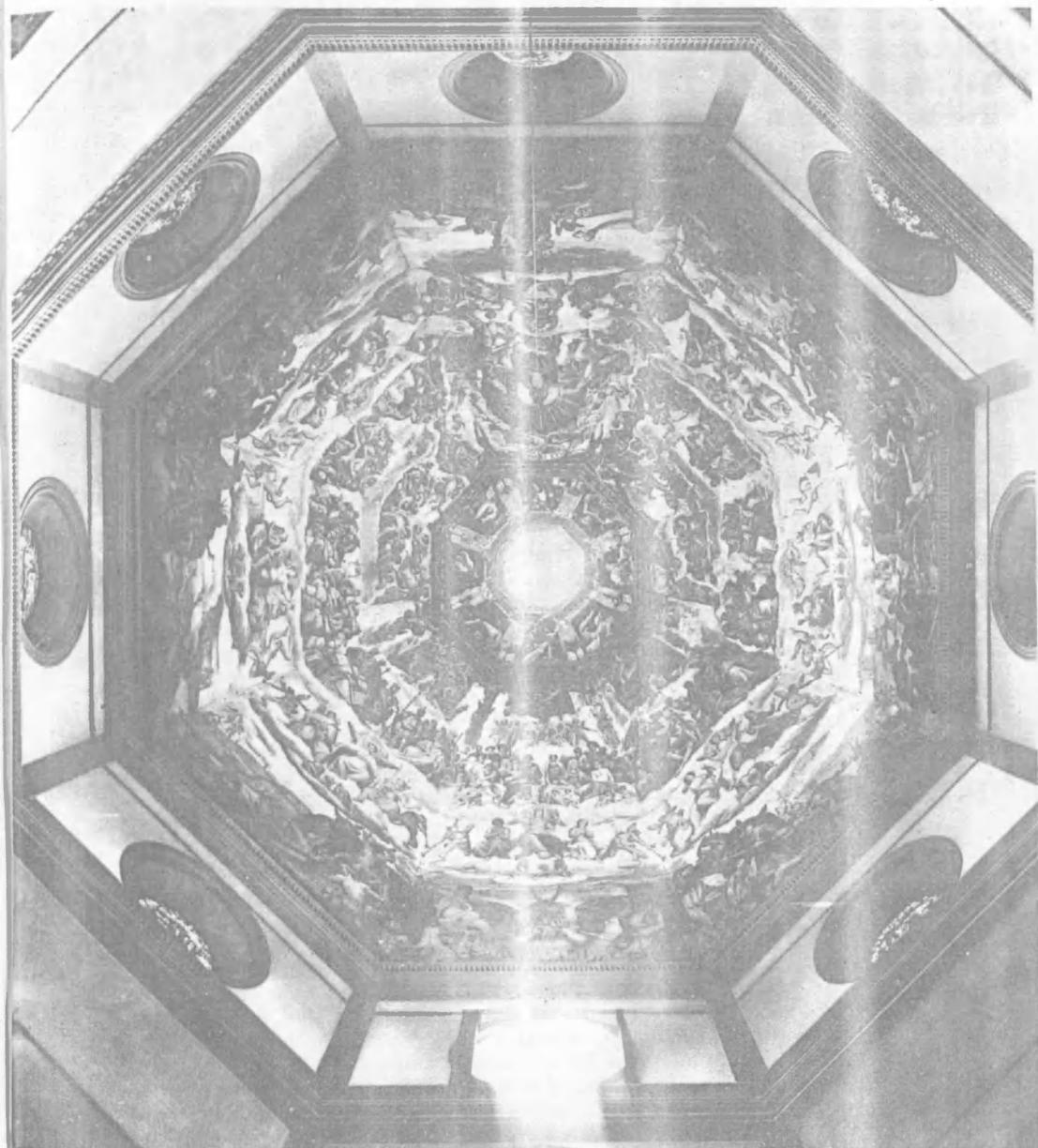


FIG. 23. Interior de la cúpula de Santa María de la Fior; frescos de J. Vasari y F. Zuccari.



FIG. 24. La cúpula de Brunelleschi en el paisaje de la ciudad.



FIG. 25. Linterna de la cúpula.

hacían con los tejados y resaltes de los edificios; y lo anotaban en sus tiras de pergamino, para luego acotar los planos con guarismos de ábaco y signos que sólo Brunelleschi entendía...

En torno a estos edificios, Brunelleschi trabajó muchos años porque encontraba en ellos muchas diferencias, en la mampostería, en la calidad de las columnas, en los basamentos y capiteles, en los arquitrabes, frisos, cornisas y frontones, en los distintos cuerpos de los templos y en el grosor de las columnas, que supo distinguir, con su fino espíritu de observación, en jónicas, dóricas, toscanas, corintias y áticas. Utilizó la mayor parte de estos modelos en el tiempo y lugar que consideró oportunos, como puede comprobarse en sus edificios³⁴.

Este relato es sin duda convencional, ya que el autor está seguramente influenciado por la costumbre, extendida en estos años (finales del xv), de visitar y sacar el plano de los monumentos romanos. El esfuerzo por demostrar que Brunelleschi se preocupó hasta de los menores detalles proviene del tono apologetico de la exposición. El biógrafo del xv y Vasari insisten en el doble interés que demostró Brunelleschi por la técnica constructiva y las formas arquitectónicas, a fin de convalidar con la autoridad de lo antiguo tanto las innovaciones técnicas como las aportaciones formales que él introdujo.

En lo que respecta a la técnica de las estructuras, la referencia a los modelos antiguos es ficticia en una gran parte. Los procedimientos utilizados por Brunelleschi en la cúpula y en el resto de sus obras —prescindiendo de las soluciones mecánicas de sus ingenios— son sustancialmente independientes de la tecnología antigua, y pueden relacionarse casi siempre con la experiencia medieval, enriquecida por su fina inteligencia creadora.

En cambio, el repertorio de formas usado en las obras posteriores a la cúpula de Santa María de la Flor procede indiscutiblemente de los modelos romanos. A este respecto resulta cierta la afirmación de los biógrafos renacentistas, aunque para ser más exactos debamos restringirla.

En efecto, los tipos planimétricos y volumétricos de los edificios brunelleschianos, salvo quizá la rotonda de los Angeles, son completamente distintos de los antiguos. La serie de edificios estudiados en Roma: «cuadrados..., perfectamente circulares u ovales»³⁵, a los que se refiere el biógrafo del xv y de los que más ampliamente habla Vasari («templos circulares o cuadrados, de ocho lados, basílicas, acueductos, termas, arcos, coliseos, anfiteatros»)³⁶, son probablemente añadidos literarios en razón de las exigencias de la cultura post-albertiana, y ajenos de hecho a la arquitectura de Brunelleschi.

Sin embargo, las formas básicas de los elementos de construcción —columnas, pilastras, cornisas, arcos, balaustres, tímpanos, ménsulas, etc.— están reproducidas minuciosamente de los modelos clásicos.

³⁴ *Ibid.*, pp. 18-23.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁶ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., p. 309.

sicos, y repetidas, sin variaciones fundamentales, en las obras posteriores a 1418 (pórtico de los Inocentes, iglesia y sacristía de San Lorenzo, capilla Pazzi, sala de los Capitanes del palacio de Parte Güelfa, iglesia del Espíritu Santo e iglesia de Santa María de los Angeles).

Vasari, por la época a que pertenece (s. XVI), está especialmente cualificado para valorar la importancia de esta elección:

Atendía solamente a la arquitectura, entonces olvidada; me refiero a los nobles estilos antiguos, no a los germanos y bárbaros... Fueron pues seleccionados por él todos los órdenes, dórico, jónico y corintio, y de tal manera estudiados, que sus conocimientos le dieron capacidad suficiente para imaginar la ciudad de Roma, tal como era antes de su ruina³⁷.

La crítica moderna, oponiéndose a este juicio, ha demostrado la constante inspiración clásica de la cultura toscana del Medievo, es decir, la continuidad entre Brunelleschi y la tradición local. Como precedentes del lenguaje brunelleschiano, se ha señalado la fachada de San Miniato, el revestimiento exterior del Baptisterio y los Santos Apóstoles.

Lo mismo que en el campo literario, «toda investigación crítica encaminada a descubrir y analizar, dentro del pasado medieval, los contenidos específicos de los postulados renacentistas más solemnemente consagrados, fue fácilmente aceptada»³⁸. Pero este tipo de afirmaciones —que transferidas al campo de la arquitectura resultan vagas y técnicamente inarticuladas— no hacen sino poner de manifiesto la postura original de la nueva cultura, incluso en relación a los contenidos que ya se conocían. Los arquitectos y los escritores medievales se relacionaron con el mundo clásico a través de una tradición ininterrumpida. Brunelleschi conoce esta tradición, pero rompe con ella buscando relaciones directas con los modelos clásicos (en Roma o en cualquier otra parte) y empleándolos con un nuevo criterio de selección y exactitud. Como todos los humanistas de su tiempo, contempla lo antiguo «como algo distinto y distante, amorosamente reconstruido, que precisamente por eso ya no puede identificarse con nosotros»³⁹.

En el campo arquitectónico, la condición técnica de esta nueva correspondencia equivale exactamente a diferenciar la tipología de los elementos de aquella otra que corresponde a los organismos edilicios.

Los tipos de distribución y construcción de los edificios romanos, condicionados por las distintas exigencias del momento a que pertenecen, fueron probablemente estudiados por Brunelleschi —y más tarde por otras muchas generaciones de artistas—, sin intentar

³⁷ *Ibid.*, pp 308-309.

³⁸ E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, p. 103.

³⁹ *Ibid.*, p. 106.



FIGS. 26 y 27. Dos vistas de la cúpula, desde la calle de los Servi y desde la calle del Oriuolo.



FIG. 28. La cúpula en el paisaje de la ciudad.



FIG. 29. Vista de la cúpula desde San Miniato al Monte.

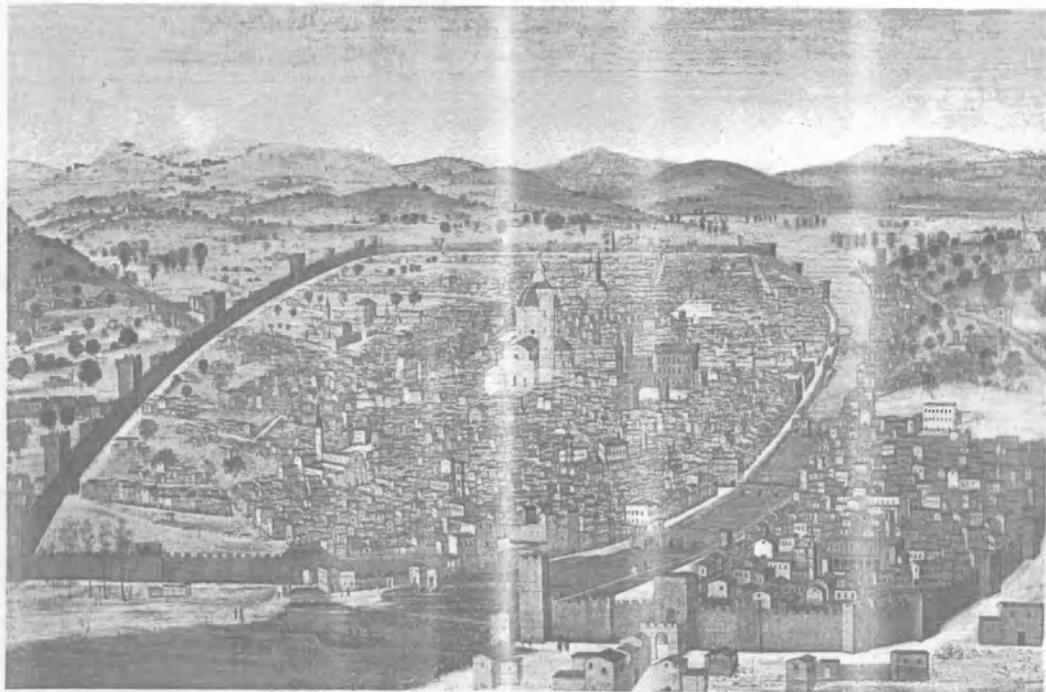


FIG. 30. Vista de Florencia (siglo xv, Londres, col. H. Bier).

FIG. 31. Vista de la cúpula desde las proximidades del "piazzale" Michelangelo.



reproducirlos. En cambio, las formas convencionales de los órdenes arquitectónicos y de sus respectivos complementos, que ya los romanos habían tomado de la tradición helenística, son nuevamente aceptados como modelos ideales, aptos para transformar el repertorio infinitamente variado de la tradición gótica en un repertorio finito y normalizado.

Se hace indispensable enumerar las consecuencias de esta elección, que partiendo de los detalles hace cambiar totalmente la naturaleza de los organismos arquitectónicos y el procedimiento de proyección:

- a) Las formas de los elementos arquitectónicos no son ideadas «a posteriori» para cada edificio, porque están ya definidas «a priori», con sus proporciones correspondientes y casi todas sus particularidades decorativas; es decir están, como diríamos hoy, «normalizadas». El margen de variabilidad queda cada vez más restringido dentro de unos límites precisos, y no ha de comprometer la identificación de las formas. Esta necesidad de normalización está tan acentuada en Brunelleschi, que le lleva a limitar, posteriormente, los modelos clásicos, utilizando prácticamente sólo el orden corintio, hacia el cual pudo predisponerle quizá el hecho de estar familiarizado con los ejemplos medievales florentinos. En todo caso, es razonable suponer que su elección fue deliberada, cualquiera que fuese la fuente de su inspiración.

Dentro de la experiencia arquitectónica florentina del siglo XIV se concedía ya especial importancia a la ideación de los detalles, atribuyéndoles un valor independiente; basta recordar el concurso para la pilastra de Santa María de la Flor. Pero la idea de normalización se desconoce con anterioridad a Brunelleschi: todas las decisiones, hasta el último detalle, se iban tomando en el curso de la obra y de acuerdo con ella; y esta costumbre —unida a la exigencia de una gran perfección cualitativa—, llega a producir una insostenible dispersión de las energías. Separando los elementos arquitectónicos que se repiten en los distintos proyectos singulares, y definiéndolos de una vez para todas mediante la referencia a los órdenes antiguos, se obtiene una nueva distribución de las energías, que permitió alcanzar la perfección ejemplar de los modelos griegos y romanos. El proceso proyectivo resulta escalonado en varias fases: un cierto número de elementos entran en el proyecto como términos sabidos, y son ajustados mediante pequeñas correcciones; se establece así, sobre un terreno predispuesto y limitado, una ideal colaboración con la antigüedad, que podrá ser repetida en distintas ocasiones y continuada por otros proyectistas, cuyas aportaciones vendrán a integrarse en las precedentes. Empleando una serie de términos conocidos, el proyectista puede siempre concentrar su atención en las incógnitas peculiares a su caso; estando definidos los elemen-

tos, debe ocuparse de su montaje y esta operación —que puede ser definida haciendo abstracción de la forma de los elementos— se convierte en el punto cardinal del nuevo procedimiento de proyección.

- b) Los elementos normalizados sobre la guía de los modelos antiguos, no son partes independientes, sino que resultan ligados entre sí por correspondencias proporcionales, igualmente normalizadas, formando algunas asociaciones típicas que se denominan «órdenes arquitectónicos».

La columna o la pilastra —compuesta de tres partes: basa, fuste y capitel— está asociada siempre a un entablamento, compuesto a su vez de tres cuerpos superpuestos: arquitrabe, friso y cornisa. El entablamento define las dos posibles posiciones del arco, que puede estar impostado sobre la cornisa, o bien llegar tangencialmente al arquitrabe. El arco está decorado con un revestimiento similar al del arquitrabe, que en el segundo caso puede extenderse a los pies derechos.

Limitada así la casuística de las posibles asociaciones, la composición del edificio puede ser analizada y reducida a un esquema geométrico (el cual define la posición recíproca de los elementos típicos) lo bastante simple como para poder ser percibido con claridad a través de la distribución de los elementos.

Ya en la época gótica, los proyectos de edificios imaginados en espacio tridimensional eran frecuentemente representados mediante esquemas geométricos lineales (véase las plantas bosquejadas en el cuaderno de apuntes de Villard de Honnecourt). Pero el valor del esquema está en ser una representación compendiada de la estructura tridimensional, de la cual no está nunca netamente desligado. En efecto, los elementos constructivos y decorativos forman un sistema abierto, donde ninguna cota ni elemento alguno prevalecen sobre los demás; todo trazado geométrico —aun siendo preciso en sí mismo, en cuanto formado por una combinación de figuras regulares (como el propuesto por Stornaloco para la catedral de Milán en 1391, fig. 32)— es válido únicamente como indicación aproximada y, en el edificio construido, sólo podemos esperar encontrarlo con un cierto margen de imprecisión.

(Como es sabido, el trazado de Stornaloco define la sección transversal del edificio, es decir, los anchos y altos de las cinco naves, mediante un sistema de triángulos equiláteros; en este caso, parece obvio que la anchura de las naves debe medirse desde los ejes de las pilastras, pero ¿y las alturas? ¿Desde dónde deben ser tomadas? ¿En la moldura más baja de las claves de las bóvedas, en la intersección de los campos murales que rellenan los triángulos entre los nervios o aristas de la bóveda, o en una cota más elevada, distante del cruce de dichos nervios, cuanto lo está el eje de la pilastra de la imposta de los propios nervios?)

En cambio, las partes de un orden arquitectónico forman un sistema cerrado, enlazado por ciertas correspondencias internas, y todo él está en relación con los demás miembros del edificio, mediante ciertas medidas principales, que solamente entran en juego respecto del esquema general.

De esta manera, el esquema puede ser referido unívocamente al edificio concreto, puesto que es posible fijar exactamente sus puntos de aplicación, respecto a las estructuras arquitectónicas; caso de que el esquema esté subordinado a cálculos proporcionales abstractos, estos pierden su carácter misterioso y cabalístico, porque sirven para enlazar entre sí un número limitado de medidas: aquéllas que, en la conjunción de los órdenes arquitectónicos, actúan como variables independientes.

Por tanto, la normalización de los elementos constructivos plantea el problema de una representación general del espacio geométrico, susceptible de concretarse después sustituyendo los elementos lineales por el espesor y la consistencia de los elementos normalizados.

La conformación de los elementos depende del lugar que ocupen en el esquema, debiendo resultar iguales aquellos elementos que ocupen posiciones equivalentes. Esta exigencia, inevitable en la metodología «brunelleschiana», está en plena contraposición a la tradición medieval, que considera cada forma como perpetuamente variable hasta el momento de su ejecución, y al edificio, como una obra abierta donde puede constatarse claramente la estratificación de las sucesivas intervenciones. Esta tradición no pudo ser modificada repentinamente y persistió, en cierta medida, incluso en la construcción de los edificios comenzados por Brunelleschi y continuados después, en los cuales no sólo fueron introducidas modificaciones distributivas y constructivas, sino que también algunos elementos decorativos típicos, como los capiteles, fueron ligeramente modificados; estas alteraciones han servido para determinar posteriormente cada una de las fases de la ejecución⁴⁰.

Por otra parte, el nuevo procedimiento de composición requiere una especie de percepción abreviada de todos los elementos singulares, suficiente sin duda para determinar su conformación típica. Todas las características por encima de este nivel perceptivo pueden ser consideradas en un examen ulterior, pero despojadas de su primitiva correlación con el organismo arquitectónico. Decae así la agotadora exigencia del gótico tardío, de perfeccionar hasta el infinito la ejecución de los detalles y como consecuencia, baja la calidad de los elementos decorativos (como Brandi señaló refiriéndose a las iglesias de San Lorenzo y del Espíritu Santo)⁴¹.

Es lógico suponer que las búsquedas de Brunelleschi en el campo de la perspectiva lineal sean anteriores —o al menos contemporá-

⁴⁰ H. SAALMAN, "F. B., capital studies", en *Art Bulletin*, XL, 1958; M. GOSEBRUCH, "Florentinische Kapitelle von B. vis zum Tempio Malatestiano", en: *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, VII, 1958; E. LUPORINI, *Brunelleschi, forma e ragione*. Milán, 1964, pp. 170 ss.

⁴¹ C. BRANDI, *Eliante. o dell'architettura*, Turín, 1956, pp. 149-50.

neas— de los proyectos que documentan el cambio metodológico del que estamos tratando (Hospital de los Inocentes, sacristía de San Lorenzo) y que los estudios sobre la representación del espacio en pintura hayan conducido a Brunelleschi a plantear el problema más general de la representación arquitectónica.

El texto del biógrafo del xv no deja lugar a dudas: las dos tablas pintadas por Brunelleschi, representando las plazas florentinas del Baptisterio y de la Señoría, son aplicaciones demostrativas de una regla que tiene por objeto «establecer, bien y con sentido, la reducción y el aumento de las cosas, tales como aparecen a los ojos de los hombres según la distancia»⁴²; están realizadas de tal forma que la representación responde a la realidad. Esta regla, que «da valor e importancia a todo cuanto se ha hecho desde aquel tiempo hasta ahora»⁴³, se hace de uso común a partir de 1425 aproximadamente (volveremos a hablar de ello más adelante).

Respecto de la arquitectura, interesa considerar, no el mecanismo de la «construcción legítima» —y mucho menos buscar en ella ficticias analogías formales con la proyección arquitectónica—, sino los supuestos previos de esta construcción, que son comunes a la pintura y a la arquitectura.

La perspectiva lineal difiere de los métodos convencionales usados anteriormente, puesto que permite, con el procedimiento de inversión del modelo y los puntos de medida, una valoración precisa de las distancias en relación al cuadro. Se exige que la representación pictórica permita establecer sin titubeos la forma y la posición de los objetos representados, hasta tal punto que se pueda retroceder de la representación al modelo real, a través de la construcción inversa, es decir, mediante la restitución perspectiva.

Gracias a la perspectiva, pueden determinarse las relaciones espaciales entre los objetos, pero no sus medidas absolutas; se acepta que la percepción de las relaciones sea satisfactoria, aun sin conocer las medidas. Dentro de la pintura, esta circunstancia está encubierta por la presencia de figuras humanas (o de otros objetos cuyas dimensiones son notorias), que con sus respectivas estaturas introducen una referencia métrica aproximada, y permiten situar, en confrontación con ellas, la posición de un hipotético observador, cuyo ojo coincida con el punto de mira; pero prescindiendo de este caso, la perspectiva presupone un conocimiento del espacio —considerado como sistema de relaciones— independiente de los objetos que allí se colocan, y permite incluso una representación abstracta de este espacio, mediante elementos referenciales— (punto principal y contorno de distancias) que deben ser anteriores a todas las representaciones de lugares o cosas concretas.

La representación perspectiva puede llamarse objetiva, siempre que entre los caracteres de las cosas representadas se consideren

⁴² *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. cit., p. 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 9.

esenciales los geométricos, y entre éstos, los proporcionales y proyectivos antes que los métricos; la palabra «forma» pierde así su complejo significado metafísico —*forma vel essentia*—, para asumir uno más simple y tangible —*forma vel figura*—. Esta mutación anticipa y tal vez prepara, actuando sobre los hábitos perceptivos, la futura distinción entre cualidades primarias y secundarias, la interpretación, pues, puramente cuantitativa, de la realidad sensible —*res extensa*— que servirá para revolucionar el conocimiento del mundo, cuando sean aplicados los métodos matemáticos a las ciencias de la naturaleza.

Por lo que concierne a la arquitectura, el concepto de espacio perspectivo lleva a seleccionar, entre todos los caracteres arquitectónicos, un grupo homogéneo —los geométricos y proporcionales— que deben definirse separadamente y antes que los demás; impone un cierto orden en esa selección, y separa especialmente las formas de la relación que las une con la escala humana (haciendo posible una serie de nuevos efectos métricos sugestivos, si bien provoca, a la larga, una progresiva separación entre la proyección y las medidas físicas del hombre). Permite así plantear de un modo preciso y general los problemas de las relaciones entre los elementos de la escena urbana y, en el límite, resolver, mediante un sistema de correspondencias racionales, todo el ambiente construido.

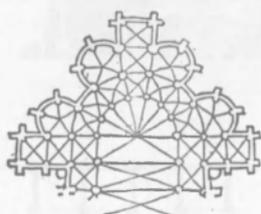
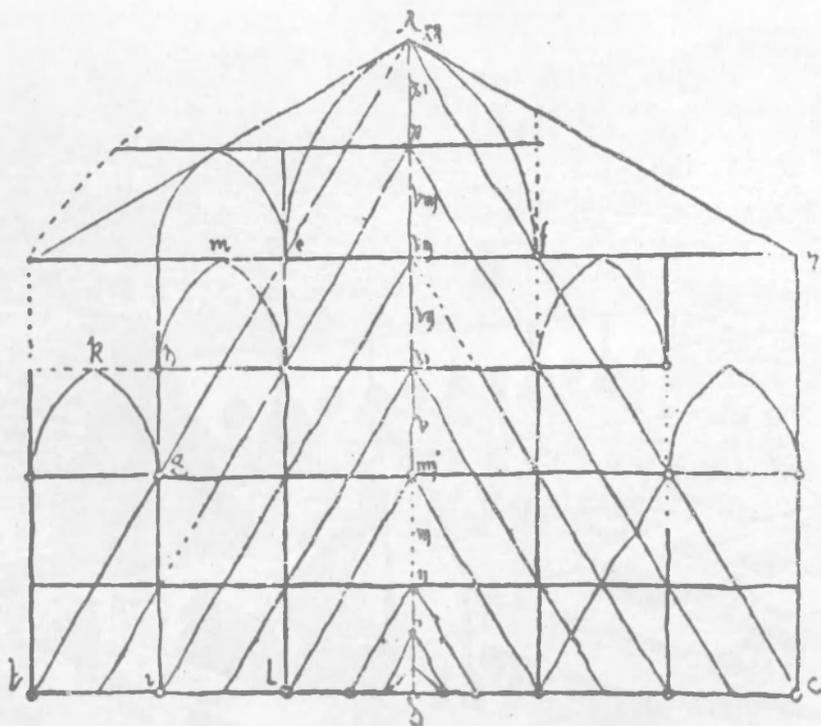
Los nexos entre el ambiente arquitectónico y la pintura no dependen de la semejanza de sus respectivos métodos operativos, sino de la adaptación de ambos métodos al objetivo común de valorar, con la máxima precisión posible, las estructuras espaciales; las relaciones preferentes en arquitectura son aquellas que, dispuestas en perspectiva, permiten una más fácil medida de las tres dimensiones (relaciones simples y, en particular, sucesiones rítmicas de elementos iguales); tanto en las prescripciones teóricas de Alberti⁴⁴, Piero della Francesca⁴⁵ y Leonardo de Vinci⁴⁶, como dentro de la actividad pictórica del siglo xv, el problema que una y otra vez plantea, y sirve para ejemplificar el método perspectivo, es la representación de un campo cuadrículado, donde las distintas cuadrículas estén reducidas en proporción a la distancia; el equivalente de este sistema en arquitectura no consiste en el uso de elementos proporcionalmente disminuidos de tamaño, sino en el uso de elementos iguales o vinculados por relaciones fácilmente deducibles, expresadas mediante números enteros.

Para ello es esencial, como hemos dicho, la aplicación de los elementos normalizados extraídos de la antigüedad clásica, que son identificables por sus proporciones intrínsecas, eliminando los vínculos habituales entre forma y medida; estos elementos hacen perceptibles, con su repetición, las estructuras recurrentes de los nuevos organismos arquitectónicos. La colocación de estos elementos den-

⁴⁴ *Della pittura*, edición de L. Mallé, Florencia, 1950, pp. 70 ss.

⁴⁵ *De perspectiva pingendi*, edición de G. Nicco Fasola, Florencia, 1942, pp. 68 ss.

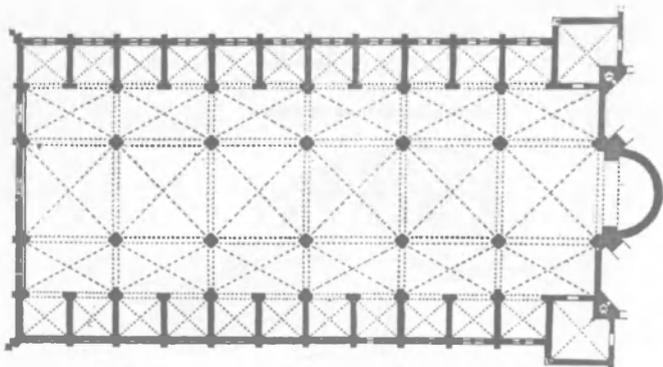
⁴⁶ *Trattato della pittura*, ed. crítica de A. Castel, París, 1960.



Ce est un simonnet de l'oeuvre de St. Denis.



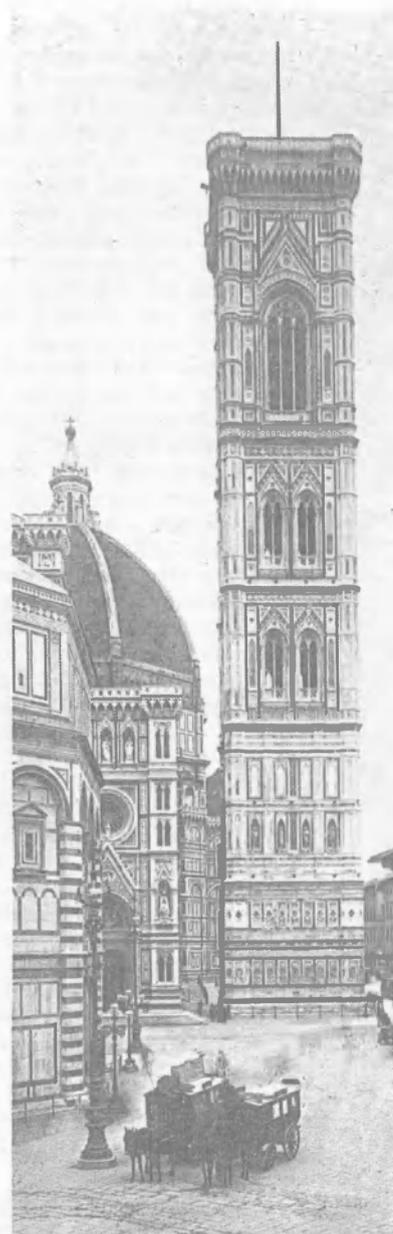
FIG. 32. Esquema de Stornaloco para la sección transversal de la catedral de Milán, y planta de la iglesia cisterciense; del manual de Villard de Honnecourt.



Figs. 33 y 34. Vista y planta de la iglesia de San Petronio de Bolonia.



Fig. 35. Interior de San Petronio.



FIGS. 36 y 37. Florencia: Santa María de la Flor. Interior y campanario.

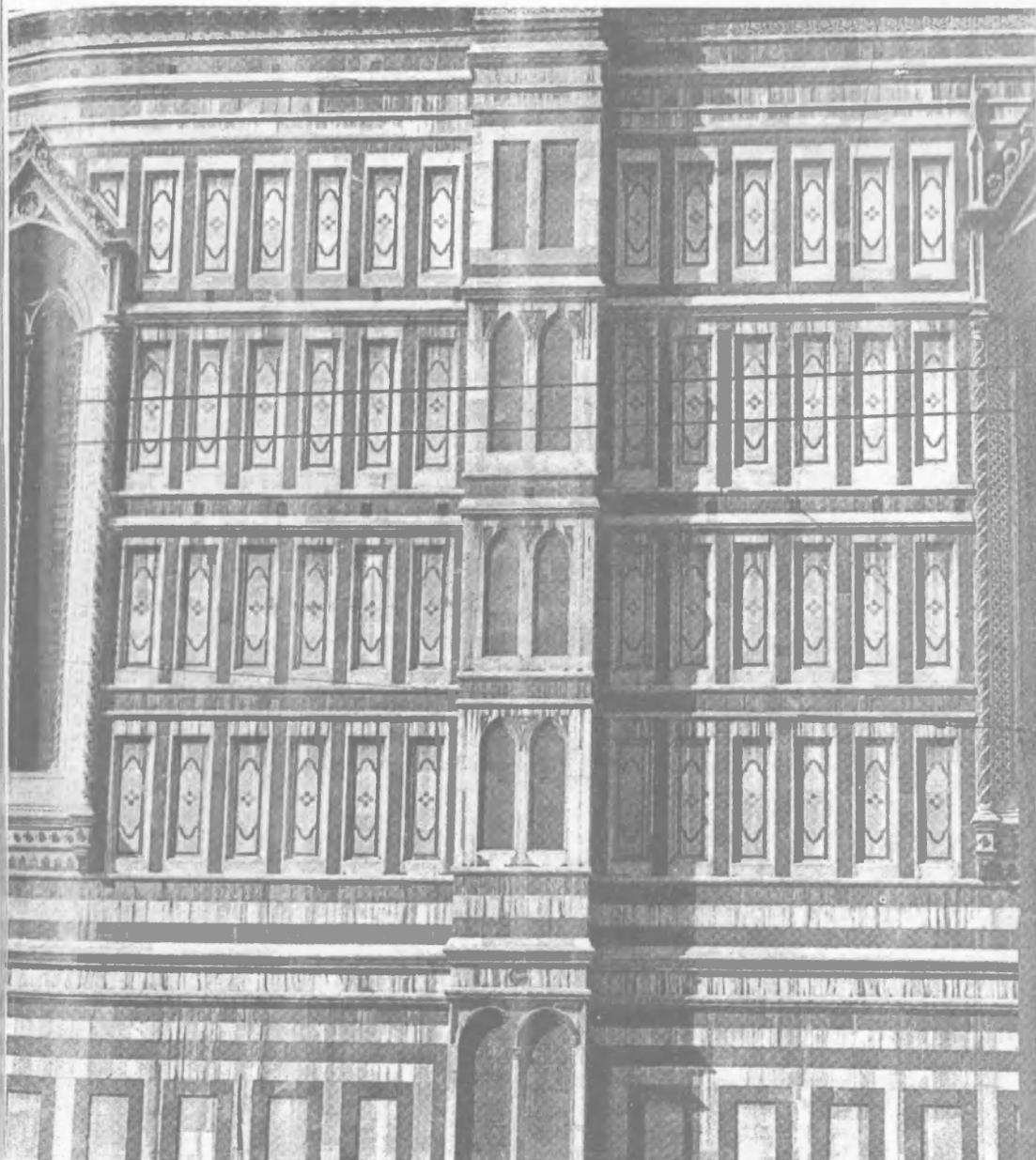


FIG. 38. Detalle de un costado de Santa María de la Flor.

tro del espacio perspectivo altera a su vez, sustancialmente, su primitivo significado, imprimiéndoles un carácter intencional, totalmente nuevo.

Las formas y las proporciones de los órdenes arquitectónicos —que, en la arquitectura griega, forman la sustancia de un autónomo discurrir constructivo— son empleadas en la arquitectura romana para reducir a términos de plástica mural las articulaciones de los organismos abovedados que no pueden ser reducidos a las tradicionales condiciones visuales. Esto da lugar a una casuística de asociaciones entre los órdenes y las estructuras murales, que no llega a ser completa y general, porque las soluciones singulares están ligadas a las peculiaridades de los organismos que han de ordenarse, y a su vez, los tipos de organismos son menos variados de lo que haría posible la técnica mural, porque evitan experimentar asociaciones distintas a las ya verificadas.

En cambio, los artistas florentinos parten de la experiencia del espacio del gótico final, continuo e isótropo, que ha de ser medido y racionalmente ordenado; en los edificios romanos, buscan los principios de un método perdido —no un repertorio de soluciones disponibles— y se inclinan a generalizar ese método, que no presenta para ellos las mismas dificultades conceptuales. Baste recordar el más simple ejemplo de asociación: el arco trazado entre dos columnas bajo un entablamento, como en el muro externo del Coliseo y en tantos otros edificios antiguos; el pie derecho del arco termina en una cornisa reducida, y no está asimilado a un orden arquitectónico, puesto que el arco se concibe recortado en un muro continuo y queda sólo el problema de guarnecer su frente, allí donde sobresale de la superficie mural, con un marco que define sus proporciones (de aquí proviene la regla expresada después por Alberti sobre la conveniencia de sostener los arcos por pilastras y los entablamentos por columnas). En cambio Brunelleschi, en las iglesias de San Lorenzo y del Espíritu Santo, apoya los arcos y las bóvedas de las naves laterales sobre un orden bajo (que en San Lorenzo enmarca los arcos de las capillas laterales) y lo circunscribe a un orden alto que sirve de pie derecho a los arcos de la cubierta y a la eventual bóveda de la nave mayor; es decir, prepara un bastidor, formado por dos órdenes distintos, que coloca independientemente en el espacio y que determina la distribución de todos los elementos murales.

La arquitectura resultante tiene un contenido sistemático muy distinto al que corresponde a los modelos antiguos; sus elementos, tersos y apretados, pueden ser parangonados con los del latín del siglo xv, rectificado por los humanistas de acuerdo con las pautas ciceronianas, pero vitalizado por una nueva savia y por una nueva necesidad comunicativa; «un nuevo latín —como se ha dicho— donde la complejidad antigua ha sido sustituida por la agilidad moderna»⁴⁷.

⁴⁷ F. DE SANCTIS, cit. en: E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, op. cit., p. 120.

Sigue siendo evidente la distinción mental entre las soluciones plásticas de los detalles y la disposición perspéctica del edificio. Los elementos normalizados, mediante los cuales se subraya esta disposición, determinan a la vez la crisis de los detalles ornamentales tradicionales y la de los tipos constructivos a que están asociados, dando lugar a la invención de una serie de tipos nuevos virtualmente infinita. Brunelleschi «solía decir que si cien modelos de iglesias u otros edificios tuviera que hacer, los haría todos diferentes»⁴⁸. La generación siguiente selecciona, dentro de esta variedad potencial, un cierto número de cánones, y sistematiza su uso, pero no agota el impulso del método brunelleschiano, que continúa operando en los siglos sucesivos, dilatando tanto su campo de indagación que casi puede llevar a la práctica la teórica posibilidad de infinitas combinaciones.

Es necesario considerar con más detalle las articulaciones de la experiencia brunelleschiana en algunas de sus obras: el Hospital de los Inocentes, las iglesias de San Lorenzo y el Espíritu Santo y la capilla Pazzi.

Hacia el año 1419, Brunelleschi proyecta el Hospital de los Inocentes —encargo que recibe del «Arte de la seda»— y la sacristía de San Lorenzo —que le encomienda Juan de Médicis, posteriormente enterrado allí el año 1428—. Por aquel entonces empieza probablemente a estudiar la reforma de la iglesia de San Lorenzo.

El Hospital de los Inocentes forma con su emplazamiento una plaza de proporciones regulares, que se abre delante de la iglesia de la Anunciación (completada por Antonio de Sangallo el Viejo, que en los primeros años del siglo XVI construyó un edificio simétrico al de Brunelleschi). Según los datos que poseemos, Brunelleschi estableció la distribución general del edificio (con pórtico exterior y dos claustros, alrededor de los cuales se distribuían los dormitorios y los servicios; es el esquema general de los precedentes hospitales de Bonifacio Lupi y Guillermo Balducci) y aporta además un diseño del pórtico; los trabajos comienzan en 1421 y Brunelleschi los prosigue hasta 1424. Los continuadores alteraron más tarde el proyecto original, pero no podemos distinguir las intervenciones de estos últimos de las iniciales aportaciones del maestro.

El pórtico de entrada está formado por nueve «campatas»* de planta cuadrada, como se deduce de la conformación de las bóvedas vaídas, con las que Brunelleschi, a partir de entonces, sustituirá casi siempre las habituales crucerías. En los arcos de medio punto, la relación entre las luces y la flecha está fijada en el arranque, de manera que todas las cotas altimétricas dependen de una sola medida: la altura del pie derecho de los arcos; de la misma manera las cotas planimétricas dependen todas del lado de la «campata», o lo que es lo mismo, del intercolumnio.

⁴⁸ Antonio BILLI, cit. en: E. GARIN, *Brunelleschi*, p. 83.

* «Campata»: figura que se obtiene enlazando las cuatro impostas de la bóveda y, abajo, las bases de las columnas y los puntos que en la pared del fondo corresponden a las columnas del pórtico. (N. del T.)

Es el procedimiento opuesto al usado por la arquitectura gótica, donde el arco apuntado se hace necesario, en cambio, para independizar la flecha de la luz y para convertir en ilimitado el número de combinaciones entre los elementos de las bóvedas. El uso del arco de medio punto —tanto aquí como en la antigüedad clásica— limita en el arranque el número de combinaciones posibles e impone un tipo de proyección, donde cada elemento parcial resulta terminado en sí mismo; los elementos asociables deben ser iguales, como en este caso, o subordinados entre sí conforme a un orden preestablecido.

Las dos medidas de arranque, en planta y alzado, ¿están a su vez ligadas por una relación geométrica? Aquí, como en las demás obras de Brunelleschi, se diría que no: la trabazón arquitectónica admite en realidad dos variables independientes, y mientras hace necesaria la dependencia de cada una de las dos series de cotas de la medida de arranque, no exige que las dos medidas sean deducibles una de otra. Esto estaría determinado por una exigencia abstracta, a menudo patente en los críticos antiguos y modernos que se han preocupado por descubrir estas hipotéticas relaciones, que sin duda no preocuparon a Brunelleschi. En cambio, es posible demostrar que las medidas básicas expresadas en brazas florentinas corresponden a cotas enteras y frecuentemente a números redondos⁴⁹; en nuestro caso, el intercolumnio equivale a 10 brazas y la altura de las columnas, sin el empalme de la moldura *a* con él, corresponde más o menos a nueve brazas.

Aunque en este edificio estén ya establecidas algunas de las características que más adelante se convertirán en constantes en las obras posteriores, la relación entre los elementos plásticos y la composición del conjunto continúa siendo incierta y no sistemática. Las columnas del pórtico se consideran todavía elementos independientes, como en el Medievo, y no tienen entablamento, sino un remate de moldura recta; a ellas corresponden, en la parte interna, simples salmeres, aislados sobre la lisa pared del fondo. Un orden completo, con pilastras y entablamento, viene a enmarcar la arquería de la fachada, y logra un encuadre frontal de la totalidad del vano, a semejanza de tantos ejemplos antiguos.

De esta manera, las dos alturas principales —la de sustentación de los arcos y la total del frontis— no resultan relacionables directamente, como sucedería si correspondiesen a elementos plásticos similares.

La sacristía de San Lorenzo —comenzada en los años que van desde la fecha del primer concurso para el proyecto de la cúpula de la catedral a la del segundo— está evidentemente ligada a las experiencias realizadas en aquel período sobre vanos cupulados; al

⁴⁹ A escala bastante reducida, el uso de la braza como módulo (58,6 cm.) se hizo necesaria por la coincidencia con las medidas tradicionales del ladrillo; a escala mayor es significativo el uso de cotas que expresadas en brazas corresponden a cifras redondas.

igual que lo están otros edificios, como la desaparecida capilla Rüdolfi de San Jacobo Soprarno, por ejemplo.

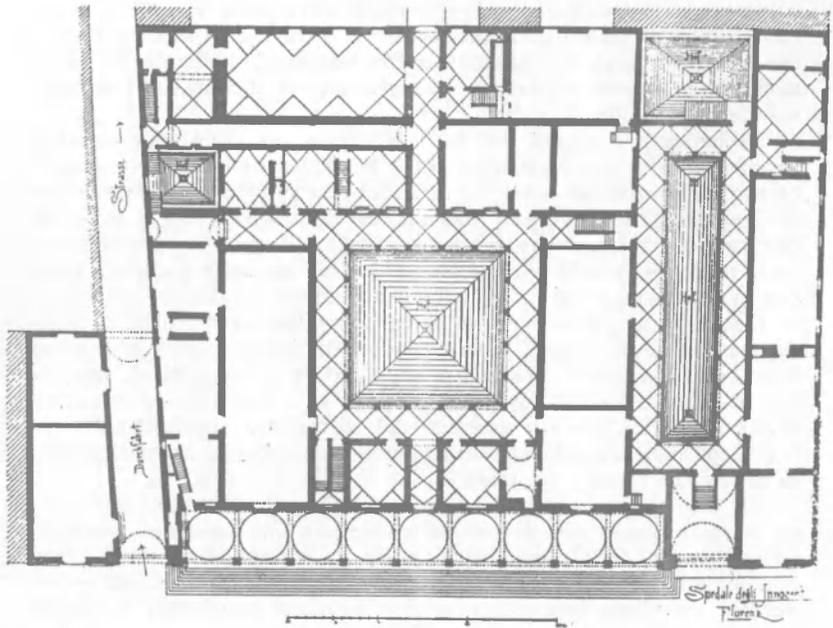
La cubierta de cúpula determina la planta cuadrada del vano principal, sobre el que se abre un vano secundario o escarcela, también cuadrado y cubierto de la misma forma. La imposta de todas las bóvedas se encuentra a la misma cota, señalada por una serie de pilastras que se continúan en los dos vanos, siguiendo la planta. Las pilastras independizan las aristas o esquinas de los dos cuadrados y se hallan dispuestas de dos maneras distintas: las que pertenecen al cuadrado grande están colocadas a escuadra, para envolver los ángulos, permitiendo, sobre la cornisa, el nacimiento de cuatro molduras independientes, base de los arcos ciegos que sostienen la cúpula, de una anchura equivalente a la mitad de las pilastras; las que pertenecen al cuadrado pequeño, después de envolver el enlace mural entre los dos vanos, y determinar el espesor del muro de separación, están dispuestas de modo que las aristas vivas correspondan a los vértices del cuadrado. Por eso, las dos pilastras del fondo sobresalen del muro sólo en un ángulo, cuya medida depende del resalte de las pilastras respecto al plano del muro. Del mismo modo, las molduras de los arcos que sostienen la cúpula, aun teniendo una anchura limitada, resultan perfectamente compenetradas con la imposta.

Los dos casquetes arrancan tangentes a los arcos de sotén, de modo que su volumen queda determinado exactamente por las estructuras de soporte. El mayor está construido a «cresta e vele» (con aristas y vaída) para conseguir la corona de ventanas redondas en las lunetas e independizar gráficamente, mediante los doce nervios, la amplia superficie hemisférica; el menor es ciego, sin resaltes, y pintado de oscuro.

La bancada formada por las pilastras y los arcos, que destaca gracias al contraste cromático entre la piedra oscura y el enlucido blanco, determina las articulaciones del ambiente. Todos los elementos secundarios (ventanas, medallones decorativos, cornisas —encuadrando las singulares hornacinas aplastadas de las paredes del vano menor—) resultan tangentes a los elementos principales para que su posición quede claramente determinada.

Donde el arquitebe corre entre dos pilastras demasiado alejadas, se apoya en ménsulas, que dividen en partes iguales el espacio libre entre los fustes. Las ménsulas, como en la antigüedad, sustituyen los apoyos eliminados y desempeñan aquí una función esencial: evitar un recargamiento excesivo del entramado arquitectónico sobre las paredes secundarias, suprimiendo elementos no esenciales para la articulación de los espacios.

En este primer ensayo de la nueva arquitectura brunelleschiana se ha buscado con particular insistencia una fórmula geométrica que pueda definir en abstracto las proporciones del vano, independientemente de la conformación de las paredes. Geymüller —que publica un plano bastante preciso— propone considerar la altura



FIGS. 39 y 40. Pórtico y planta completa del Hospital de los Inocentes, de Florencia.

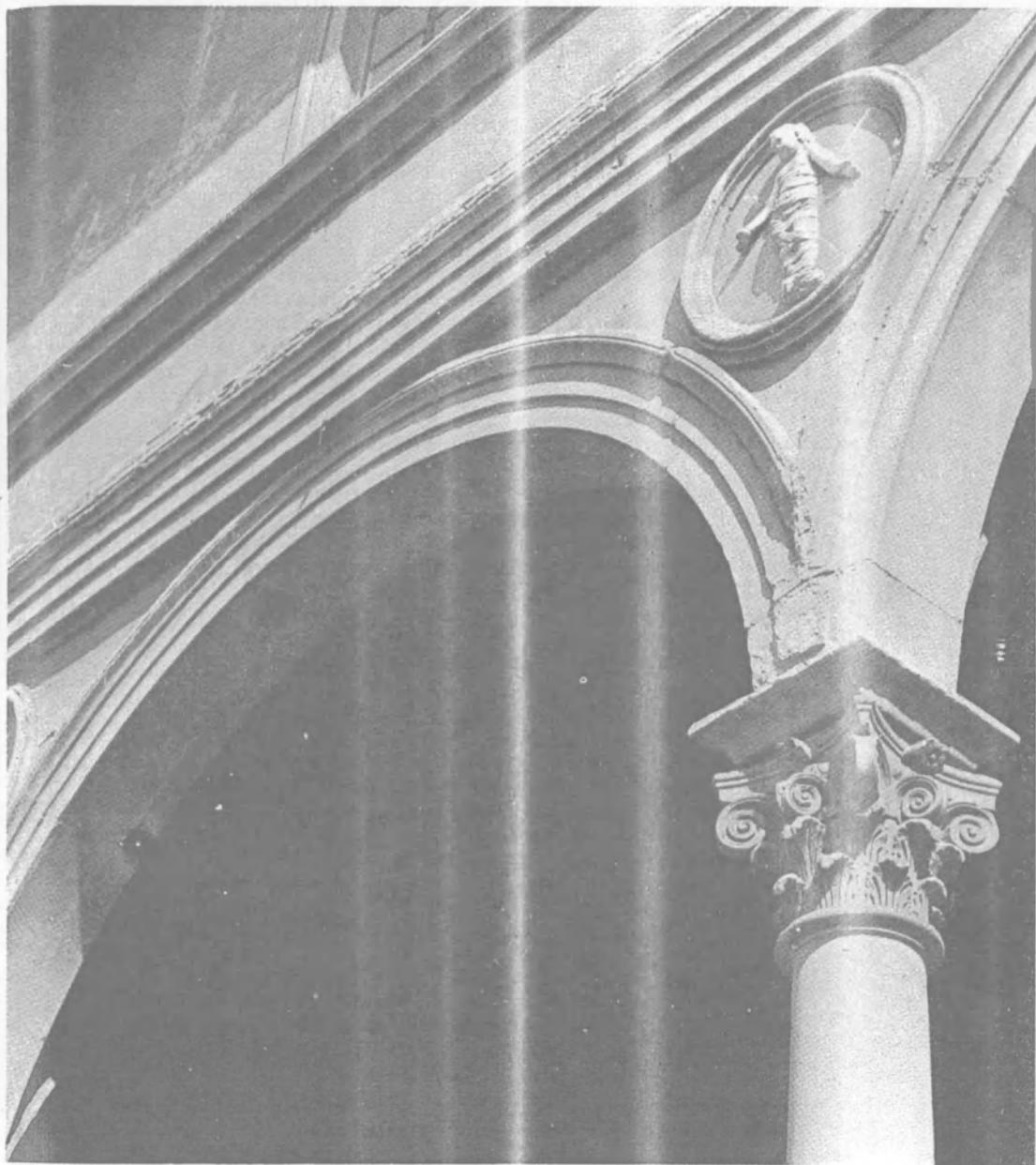


FIG. 41. Hospital de los Inocentes, detalle del pórtico.

del vano mayor hasta la imposta de la cúpula, igual al lado de base, y el vano del lado menor, igual a un tercio del mayor³⁰. Pero las medidas reales no corresponden a estas relaciones y las diferencias son demasiado sensibles para poderlas interpretar como aproximadas.

En este caso, toda la composición depende de tres medidas: el lado de base del cuadrado grande, el lado de base del cuadrado pequeño y la altura del orden arquitectónico que interviene en los dos ambientes, fijando la cota de imposta de las cubiertas.

El lado del cuadrado grande, considerando el vano de pared a pared, mide aproximadamente 20 brazas florentinas. Esta es, por otra parte, la altura que consta en los relieves renacentistas de la capilla, igual a la de Salustio Peruzzi (Uffizi, n.º 672 A). Sin embargo, también es posible que el cálculo métrico esté hecho partiendo del intercolumnio de las pilastras, que equivale casi exactamente a $19\frac{1}{2}$ brazas.

El lado del cuadrado pequeño está probablemente deducido del intercolumnio de las pilastras que le enmarcan, cuya medida se evidencia en las medidas del vano mayor y equivale exactamente a ocho brazas.

Si el cálculo hecho partiendo de los ejes de las pilastras fuese el justo —e indudablemente es en él donde las medidas observadas se aproximan más a las cotas teóricas en brazas—, confirmaría que los órdenes arquitectónicos no fueron pensados como remates de los vanos definidos previamente, sino como elementos primarios, de los cuales se deducen los implantes de los paramentos murales en los que se apoyan. En este caso, la pared del vano mayor sobre la que se abre el arco que se introduce en el vano menor, debe considerarse clave de la composición de todo el organismo; los intercolumnios de las cuatro pilastras allí colocadas (equivalentes a $5\frac{3}{4}$, 8 y $5\frac{3}{4}$ de braza) definen todas las medidas planimétricas de la capilla.

Todas las cubiertas parten de una misma cota: de la cornisa del orden que recorre el perímetro de los dos vanos. Teniendo en cuenta el desnivel de los dos peldaños entre los dos pavimentos, Brunelleschi ha elevado el plinto bajo la base de las pilastras para nivelar el resto del pavimento; de este modo, las pilastras que enmarcan la entrada, entre el vano grande y el pequeño, están dispuestas en forma que las molduras curvilíneas de las bases se apoyan directamente sobre el suelo del vano pequeño (las bases de las otras dos pilastras que aparecen en el fondo del vano pequeño están también provistas del plinto correspondiente, si bien los fustes resultan así proporcionalmente más reducidos; esto confirma el carácter temporáneo de la solución adoptada aquí en consideración al desnivel entre los dos pavimentos).

Se crea así una característica ambigüedad en las mediciones de los órdenes; partiendo del pavimento del vano mayor, el orden tiene

³⁰ *Architektur der Renaissance in Toskana, Brunelleschi*, vol. I, Munich, 1892.

12 $\frac{1}{2}$ brazas de altura, de las cuales 1 $\frac{1}{3}$ pertenecen al entablamento (con una relación 1 : 7 $\frac{1}{2}$); partiendo del pavimento del vano menor, es decir, despreciando el plinto, el orden mide 11 brazas y 11 $\frac{1}{2}$, es decir, once veces la altura de la pilastra, que es de 1 y 1 $\frac{1}{2}$ brazas. El desnivel entre los dos vanos, que es de 7 $\frac{1}{2}$ brazas, depende de la altura de los dos peldaños.

Todas las cotas altimétricas sobre el cornisamento se deducen de las planimétricas, puesto que los arcos son perfectamente semicirculares. (Brunelleschi no adopta el recurso, generalizado más tarde, de incrementar un poco la flecha para compensar la porción del arco que queda oculto por el resalte de la cornisa de imposta).

De cualquier manera que se interpreten las medidas señaladas hasta aquí, parece evidente que el modelo geométrico indicado por Geymüller (y apoyado frecuentemente por los críticos posteriores) no corresponde a la realidad. El lado del vano cuadrado menor es algo superior a un tercio, respecto del lado del vano mayor, y la cota de la imposta de la cúpula grande es mayor que el lado de la base (y, por tanto, que el diámetro) en dos brazas por lo menos, a lo que debe añadirse, para llegar al pavimento, el mayor espesor de plinto de base incrementado.

Las tres series de cotas parecen, pues, originadas por tres medidas fundamentales que, expresadas en brazas florentinas, corresponden a números enteros y deben considerarse objeto de selecciones independientes; otros razonamientos geométricos para enlazarlas entre sí serían tan inadmisibles como el anteriormente citado.

El razonamiento de la proyección, expresado en prescripciones verbales o en diseños, es probablemente análogo todavía al contenido en las célebres prescripciones de 1420 para la cúpula; sólo que aquí el proyectista no acumula una gran serie de medidas —insuficientes, en todo caso, para definir completamente lo que se va a construir—, sino que fija sólo las medidas que corresponden a las incógnitas peculiares del organismo (el pórtico de los Inocentes es una ecuación de dos incógnitas, mientras que la sacristía de San Lorenzo lo es de tres).

En realidad, el magistral equilibrio de esta arquitectura no necesita estar apoyado en ningún teorema geométrico latente; es esencial, en cambio, que todas las relaciones espaciales puedan ser leídas de inmediato, en el entramado de los elementos plásticos normalizados que articulan el organismo. La conformación fija de los elementos (basas, fustes, capiteles, arquitraves, frisos, cornisas, arquivoltas y ménsulas) y la constancia de asociaciones elementales (basas, fustes y capiteles de la pilastra; arquitrabe, friso y cornisa en el entablamento; arquivoltas de arranque sobre el entablamento, o tangentes al mismo; ménsulas y entablamento) sirven para determinar claramente, en el acto de identificación, los episodios parciales, y permiten llegar rápidamente a una representación precisa de conjunto.

Brunelleschi se preocupó de seleccionar y convertir en típicos

los elementos y las asociaciones elementales, pero no hizo lo mismo con las soluciones de conjunto; a la normalización de los elementos corresponde una ilimitada libertad en la elección de sus combinaciones. Este especial equilibrio entre reglamentación y fantasía, espíritu sistemático y espíritu empírico (casi diametralmente opuesto al de la tradición gótica, donde se puede variar ilimitadamente la elección de los elementos aislados, dentro de un número reducido de tipos constructivos), justifica la nueva y apretada arquitectura brunelleschiana y su fuerza persuasiva que interrumpe el curso de una tradición muy evolucionada y se presenta en adelante como nueva alternativa de esa tradición.

En la tercera década del siglo xv este equilibrio no es un resultado conseguido, sino una conquista en marcha. En la sacristía de San Lorenzo se percibe la enorme tensión que corresponde necesariamente a un proceso, del que sólo hoy, después de cinco siglos, podemos medir todas las consecuencias.

Durante la construcción, el edificio «despertaba, por la belleza de su forma, una gran admiración en todos aquellos que lo contemplaban —fueran habitantes de la ciudad o forasteros—; y en tan gran número se agrupaban alrededor continuamente, que causaban grandes molestias a los que trabajaban»⁵¹. A través de este episodio, narrado por el biógrafo anónimo y que continúa vivo en la memoria de los florentinos a finales del xv, podemos deducir, en una pequeña medida, el gran impacto ideológico que desde el primer momento debió causar la arquitectura de Brunelleschi.

Las fuentes de que disponemos sólo nos permiten reconstruir hipotéticamente las modalidades técnicas de los métodos de proyección brunelleschianos. La biografía atribuida a Manetti explica que «los modelos que hacía para los edificios que debía construir poco expresaban referente a la simetría, ya que se preocupaba solamente de los muros principales, de la correspondencia de algún elemento, pero no de ornamentos, o estilo de capiteles, o arquivadas, frisos y cornisas, etc., así que con sus mismas armas se procuraba disgustos y sinsabores, puesto que muchos no podían entenderlo todo y se organizaban grandes reyertas a causa de su manera de proceder». En otro párrafo se añade: «no quería hacer modelos..., sino sólo diseños y, de palabra, sobre el terreno, explicaba a los que esculpían la piedra y a los albañiles lo que tenían que hacer»⁵².

Tradicionalmente, los modelos reproducían en síntesis el edificio tal como sería una vez acabado, y servían para fijar las líneas fundamentales del organismo; los ejecutores tomaban como base aquel modelo e iban determinando, mediante sucesivas elecciones, la forma exacta de los detalles.

Pero estas decisiones escalonadas no son admisibles ya dentro de la nueva arquitectura; quizá Brunelleschi utilizara los modelos

⁵¹ *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. cit., pp. 64-65.

⁵² *Ibid.*, pp. 72-73.



FIG. 42. Florencia, sacristía de San Lorenzo.

únicamente para mostrarlos a los clientes y poder llegar con ellos a un acuerdo; pero debió exigir que la ejecución se sirviese de los diseños, que permiten fijar «a priori» las cotas de los muros en relación al sistema de detalles, y expondría después a los ejecutores, en orden inverso, los resultados de su razonamiento al proyectar.

De esta manera, el proyecto no sólo determina desde un principio las medidas necesarias, sino que se ofrece sustancialmente como un entramado de cotas, que abarca, dentro de un sistema unitario, todos los trabajos que requiere la ejecución del edificio, con sus correspondientes unidades de medidas tradicionales, su grado de aproximación y sus resistencias.

La intervención de estas distintas escalas métricas en una escala única equivale exactamente al desarrollo técnico del ideal perspectivo, y su consecuencia histórica es que hace desaparecer los compartimentos en que estaban colocados los distintos trabajos; esta transformación podría estudiarse analíticamente, confrontando los sistemas de mensuración vigentes en las artes medievales y su posterior evolución dentro de un sistema métrico unitario.

El nuevo método de planeamiento repercute únicamente, como es lógico, en una parte de los detalles de construcción, es decir, en aquellos que necesariamente han de tener una cierta uniformidad para el logro de un orden perspectivo. Permanecen variables (y pueden ser encomendados a especialistas) sólo algunos episodios decorativos limitados y claramente circunscritos por el entramado arquitectónico: en el caso de la sacristía, los relieves de los ocho grandes medallones y las dos puertas a ambos lados del arco de la pequeña capilla o escarcela, con sus respectivos marcos, que invaden los dos «lienzos de pared situados entre pilares»⁵³, además de los elementos no funcionales arquitectónicamente de la escarcela, incluido el altar.

El equilibrio entre estos episodios y la arquitectura del vano queda encomendado, como siempre, a la capacidad subjetiva de interpretación ambiental de los especialistas, si bien les exige que renuncien a tratar sus incorporaciones como partes homogéneas a la arquitectura; es decir, como puntos de máxima densidad plástica y cromática respecto de una gradación continua.

En esta sacristía de San Lorenzo, el especialista es Donatello; pero su proverbial inspiración gótica le induce a acentuar, más allá de lo necesario, el relieve de los medallones (atenuado, en los cuatro de estuco, por la uniformidad del color) y, sobre todo, de las puertas secundarias, inscritas en dos arcos abocinados, que reproducen sin fundamento alguno los motivos de las hornacinas sobre los muros contiguos a la escalera (fig. 43).

En las hojas bronceas de las puertas (que tradicionalmente constituyen un motivo destacado y llamativo dentro de la composición) se proyecta la sombra de las columnas que la flanquean y del

⁵³ *Ibid.*, p. 66.



FIG. 43. Sacristía de San Lorenzo.

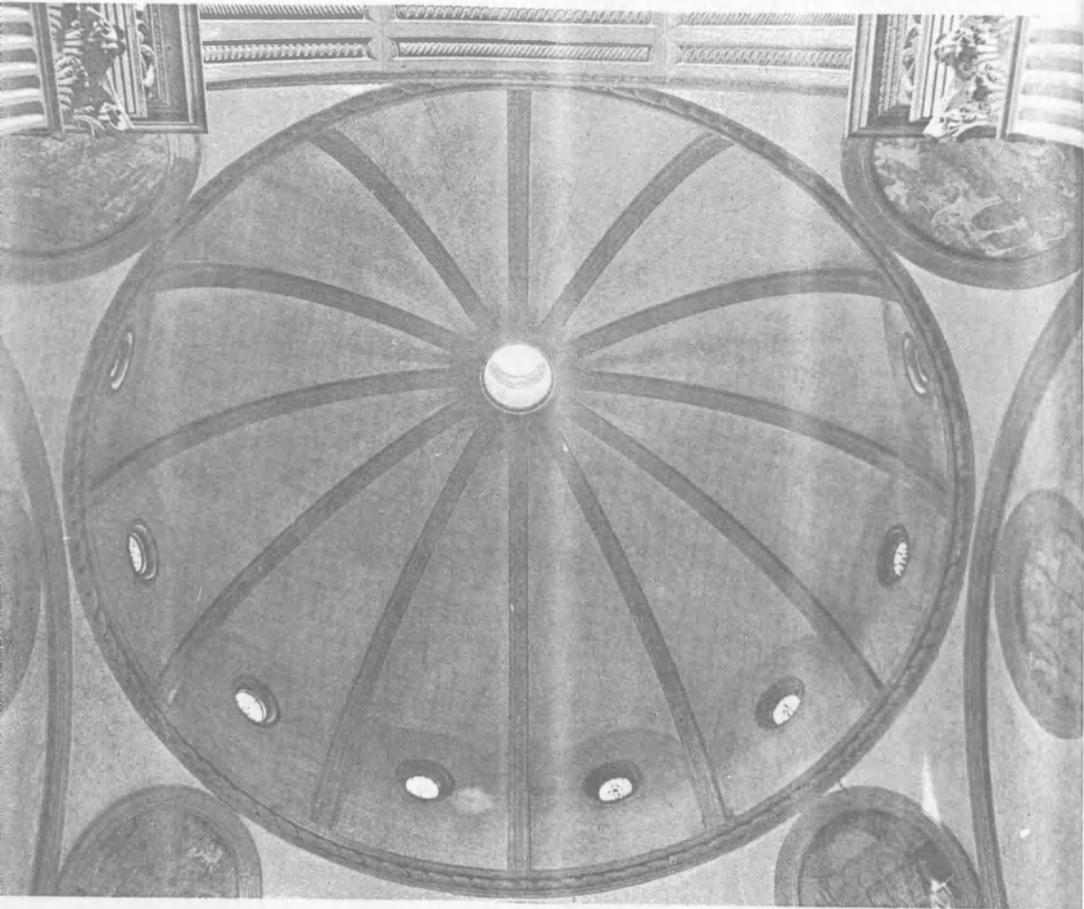


FIG. 44. Bóveda de la sacristía de San Lorenzo.

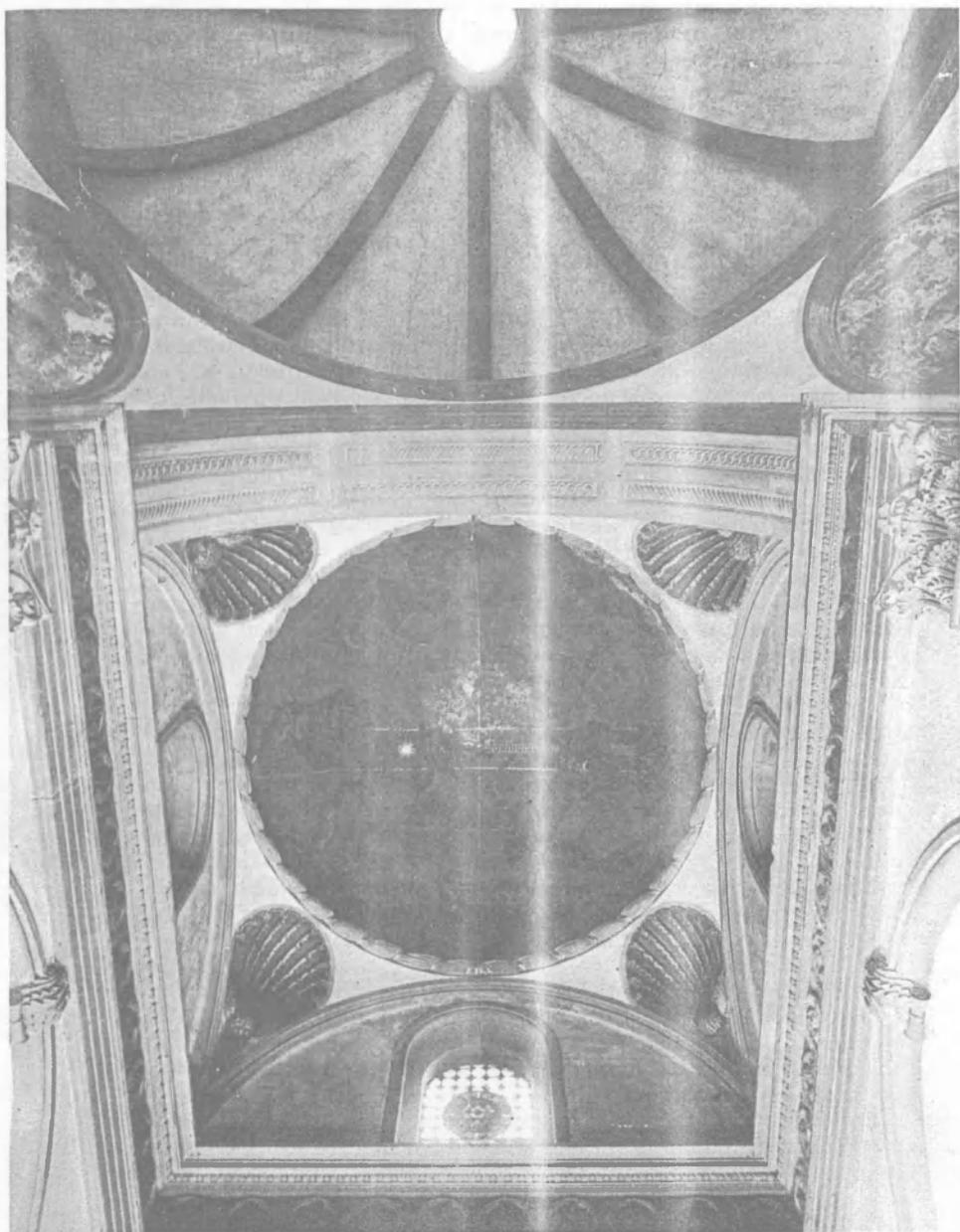


FIG. 45. Bóveda del vano menor de la sacristía de San Lorenzo.



FIG. 46. Sacristía de San Lorenzo.

grueso relieve de los tímpanos. Los dos edículos de Donatello, por sus ságotas torpes y duras, ofrecen un contraste violento con los elementos puros y serenos del discurso arquitectónico principal. Recuerda el biógrafo del xv que Donatello decidió por su cuenta y razón, «sin pedir parecer a nadie y sin consultar a Brunelleschi... respecto de las esculturas y puertas de bronce»; de ahí la disputa que este autor narra con su proverbial ingenuidad⁵⁴.

Otra alteración de la clara expresividad del organismo deriva de la situación de la puerta que conduce a la iglesia; está determinada por un resalte angular que la encuadra, en el fondo del brazo izquierdo del transepto, pero no concuerda con la arquitectura de la sacristía, puesto que interrumpe una de las pilastras angulares. Esto significa que el engarce de los dos organismos fue estudiado por Brunelleschi, o por otros artistas, una vez terminada la sacristía, y resultó defectuoso por algún vínculo que desconocemos (fig. 46).

Entre las obras de Brunelleschi, la iglesia de San Lorenzo fue quizá la más problemática, por las completas vicisitudes que concuerrieron en su ejecución. Es probable que el prior Dolfini, fallecido en 1420, preparase un proyecto para restaurar la vieja iglesia románica, con anterioridad a la intervención de Brunelleschi, y que la forma del solar (expropiado el año 1418) estuviese vinculada al proyecto precedente. La obra de la iglesia se inició en el verano de 1421, prosiguió lentamente, debido a dificultades económicas (mientras la sacristía, financiada por Juan de Médicis, se llevó a término en 1428), y se suspendió prácticamente en el año 1425. Hasta 1442, y gracias a la subvención de Cosme de Médicis, no se reanudaron los trabajos bajo la dirección de Brunelleschi; a su muerte estaban aún muy retrasados, pero Antonio Manetti y sus sucesores continuaron y completaron la obra.

Tanto en la primera fase de la construcción como en la segunda, las nuevas estructuras estaban subordinadas a la pretensión de conservar una parte de la iglesia románica, a fin de no interrumpir el culto. No ha podido determinarse aún si la nueva iglesia fue comenzada por la fachada (dejando en pie el transepto de la vieja, en el cual se pensaba en un principio apoyar la sacristía de Brunelleschi) o bien por el transepto, conservando en la parte longitudinal la iglesia románica, o una gran parte de ella⁵⁵. La iglesia antigua fue demolida en 1465.

Durante la primera fase, el cuerpo longitudinal estaba previsto sin capillas; a partir del año 42, Brunelleschi proyectó (o según una primera hipótesis comenzó a construir) las dos filas de capillas poco profundas que flanquean las naves laterales. Desde un principio el organismo arquitectónico está condicionado por exigencias relativas a su doble uso —público y conventual—: de ahí que su planta sea análoga a la de las iglesias conventuales florentinas de Santa

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 65-66.

⁵⁵ Cfr., respecto de las opiniones contrapuestas, P. SANPAOLESI, *Brunelleschi*, 1962, y E. LUPFORINI, *Brunelleschi, forma e ragione*, 1964.

María Novella y Santa Cruz, como señala a este respecto el biógrafo anónimo del xv⁶⁶,

Brunelleschi se ve, por tanto, obligado a tener en cuenta muchos pies forzados previos y, por lo menos en dos ocasiones, vuelve sobre su proyecto; otras alteraciones fueron introducidas por los continuadores de la iglesia, después de su muerte, pero no creemos esencial para nuestra interpretación decidir qué parte del actual San Lorenzo corresponde a la primera o segunda intervención brunelleschiana, o a las intervenciones sucesivas.

Por las circunstancias en que fue impostado, San Lorenzo resulta, a través de las distintas fases de su construcción, como una obra experimental, donde el mismo Brunelleschi, y en no menor medida sus continuadores, proceden mediante tanteos, ensayando las posibilidades de su metodología en relación a vínculos y oportunidades, a medida que van surgiendo.

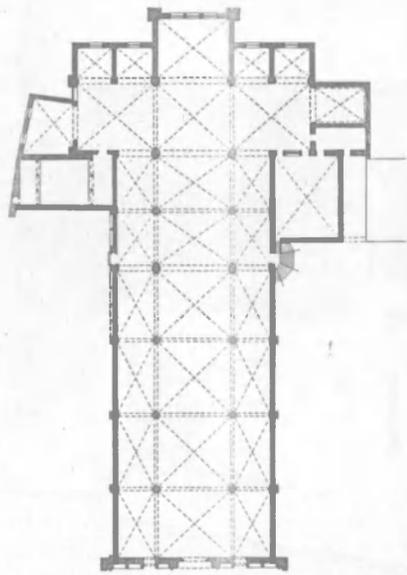
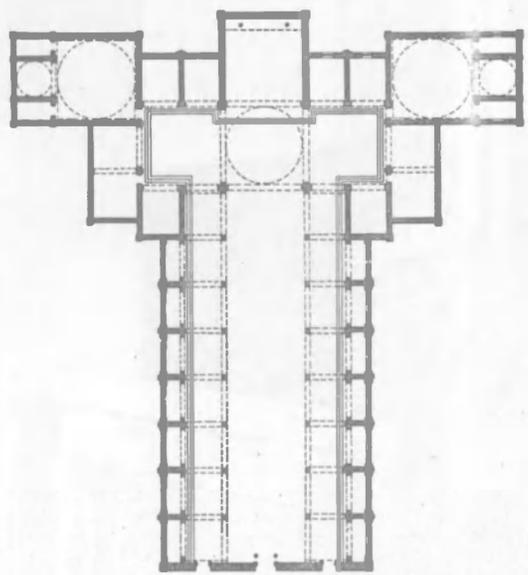
El esquema planimétrico de la iglesia, tal como podemos contemplarlo en la actualidad, reproduce un conocido modelo de monasterio medieval; un cuerpo de tres naves, encabezado por un transepto, con cinco capillas; la mayor de ellas alcanza la anchura de la nave central, y las cuatro menores tienen cada una la anchura que corresponde a las naves laterales. Otras seis capillas menores se abren en el transepto: dos de ellas están situadas en el eje del respaldo de la iglesia —una en cada extremo—, dejando espacio para las puertas que conducen a las sacristías; otras dos en la parte delantera, frente a las parejas de capillas más retrasadas entre las cinco del fondo; dos adyacentes y en comunicación con estas últimas. La cruz central, formada por la nave principal, el transepto y las capillas mayores, tiene una cubierta plana, excepto la articulación central con cúpula. Las naves laterales y las diez capillas menores del transepto están cubiertas por bóvedas vaídas cuadradas. A lo largo de las naves laterales, donde el muro no está comprometido por las paredes de las referidas capillas, o por las puertas laterales, se abren doce capillas más pequeñas y más bajas cubiertas con bóveda de cañón.

El conjunto está, pues, constituido por tres series de ambientes caracterizados por el diferente nivel de las cubiertas: la cruz central, las naves laterales con las capillas del transepto y las capillas del cuerpo longitudinal.

El problema de articular racionalmente los diferentes niveles de las cubiertas abovedadas es una preocupación que arranca de los constructores florentinos del siglo XIII: en Santa María de la Flor, los niveles de los dos sistemas de bóvedas no están indicados solamente por los tradicionales capiteles colocados en las impostas, sino subordinados a la pesada cornisa, a cuyo nivel arrancan las bóvedas de la nave principal y se apoyan los vértices de las menores.

En el caso que nos ocupa, los dos órdenes arquitectónicos for-

⁶⁶ *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. cit., p. 64.



FIGS. 47, 48 y 49. Exterior de la iglesia de San Lorenzo, de Florencia, y planta de la misma iglesia, confrontada con la de Santa María Novella.



FIG. 50. Interior de la iglesia de San Lorenzo.

man las articulaciones de los tres sistemas de arcos de los que dependen las cubiertas. El entablamento del orden menor fija la altura de la clave de los arcos de las capillas menores y marca la imposta de los arcos perimetrales de las bóvedas vaídas que cubren las naves laterales y las capillas del transepto; el entablamento del orden superior, que corre tangente al punto más alto de estos arcos, determina a su vez la imposta de los arcos mayores en los que se apoya la cúpula central y los techos de los cuerpos medianos.

La conformación de toda la iglesia depende así de cuatro medidas fundamentales⁵⁷: del intercolumnio del orden menor, que determina el lado de todos los recintos cuadrados cubiertos con bóvedas vaídas; de la distancia entre las pilastras del orden mayor, que determinan la anchura de la nave central y del transepto, ligeramente distintas entre sí (esta diferencia, debida, sin duda, a dificultades de trazado por los muchos pies forzados en la ejecución, hace que la cúpula central no sea exactamente circular; por los mismos motivos ninguna de las medidas planimétricas fundamentales, expresadas en brazas florentinas, corresponden a un número simple; fueron obtenidas probablemente dividiendo en partes las cotas halladas entre los datos preexistentes); finalmente, de las alturas de los dos órdenes de los que dependen, como se ha visto, las cotas de todas las cubiertas (la segunda está deducida casi con seguridad de la primera, añadiéndole el cuerpo del arco y del espesor del entablamento).

Los dos órdenes no tienen, sin embargo, la misma importancia en la economía del edificio. El orden menor, con pilastras o con columnas, condiciona la articulación de todos los ambientes que rodean la cruz mediana y basta para resolver todas las articulaciones de los muros a excepción de los cuatro pilares colocados en torno a la cúpula.

Sólo aquí interviene el orden alto para determinar la forma del pie derecho, ya que la presencia de las dos pilastras mayores produce un desplazamiento de las dos menores, restringiendo en casi media braza el arco que abre las naves laterales al transepto, respecto a los otros arcos que separan las «campatas» de las mismas naves; este arco, al formar sistema con los otros que enmarcan las capillas del transepto, determina indirectamente la medida de estos últimos (el plano demuestra, por otra parte, que los arcos de las capillas son algo más anchos de lo que exigiría la simetría; sus respectivas luces tienen una medida intermedia entre la de los arcos que abren paso en el transepto a las naves laterales y la de los arcos que enmarcan las «campatas» de estas mismas naves; por

⁵⁷ . Excentuando la que corresponde a la profundidad de las capillas, situadas a lo largo de las naves laterales; es posible, sin embargo, que estas capillas, proyectadas en forma cuadrada en un principio, fueran realizadas así como solución de compromiso, cuando se reanudaron los trabajos en 1442; la pesada moldura que reviste los ángulos de las capillas y mantiene su misma conformación sobre las paredes del fondo y las laterales, conserva evidentemente la impronta del proyecto original y, contemplada a cierta distancia, reproduce la imagen del vano cuadrado que no existe en realidad.

tanto, las diferencias no son fácilmente perceptibles, excepto en la última «campata» de las naves laterales, donde la diversa medida de los arcos se manifiesta por una unión distinta de la bóveda vaída con el pilar angular, resuelta con una pequeña trompa).

La cornisa del orden alto, que corre ininterrumpidamente a lo largo de los cuatro brazos de la cruz, está apoyada sobre una serie de ménsulas que señalan los ejes de los elementos murales de sostén. En algunos puntos, sin embargo, aparecen unas singulares cabezas de pilastra, que unas veces (en la conjunción de los pilares angulares) se encuentran a desplomo de las pilastras menores de sostén, simulando su prolongación hasta el entablamento más alto, y otras (en las esquinas terminales del transepto) no tienen ninguna correspondencia con los miembros del primer orden, es decir, sugieren la imagen de inexistentes pilastras angulares que interfieren claramente la conformación real del pie derecho.

Todo parece confirmar que el segundo orden se superpuso al primero, para procurar un marco arquitectónico a los ambientes del crucero, sin considerar las consecuencias planimétricas de este injerto. En efecto, no parece que en el entreverado de los órdenes las medidas planimétricas y altimétricas estuvieran ligadas entre sí, de modo que las variaciones de las primeras repercutieran necesariamente en las segundas. Ya en la sacristía, para resolver el desnivel del suelo, las pilastras adosadas a los ángulos del vano menor tienen una altura diferente (debemos atribuir esta solución a Brunelleschi, si es que la sacristía, en el momento de su muerte, «estaba guarnecida en la forma que lo está hoy»⁵⁸. En las naves laterales de la iglesia (fig. 51) las pilastras que enmarcan las capillas menores resultan más cortas que las columnas correspondientes, y se elevan sobre tres escalones (éste es el inconveniente al que Vasari se refiere y que en su opinión «hace que parezca coja toda la obra»⁵⁹; pero aún más significativo es el hecho de que las pilastras del orden alto tengan la misma anchura que las del orden bajo, siendo mucho más altas; por eso los pilares angulares al crucero, formados por dos pilastras altas y dos más bajas, tienen una planta cruciforme.

Esta solución, que aún está ligada a la tradición gótica —lo mismo que la de Santa María Novella, donde los pies derechos que sirven de arranque a las bóvedas de la nave central y de las laterales tienen la misma sección semicircular y determinan un pilar simétrico en haz— debilita enormemente la consistencia del orden mayor, cuyas pilastras resultan demasiado endebles, reduciéndolo casi a un contorno decorativo que circunscribe los miembros del orden menor. Se diría que las pilastras intervienen únicamente para justificar la presencia de la cornisa que establece la cota máxima de todos los ambientes secundarios; esto quiere decir que podrían haberse su-

⁵⁸ *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. cit., pp. 67-68.

⁵⁹ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., p. 344.

primido en todos los puntos, exceptuando los pilares del crucero, y precisamente así lo hicieron los proyectistas de la fachada interna; esta decisión, que en algunos puntos resulta antiestética (como en los ángulos del transepto, por ejemplo), puede ser atribuida más fácilmente al propio Brunelleschi que a sus continuadores, precisamente por su significado teórico y programático. A Brunelleschi le interesaba estudiar las consecuencias de un método riguroso —aun teniendo que dejar visibles las disonancias formales de su resultado— antes que componer detalles singulares para alcanzar una forzada armonía.

Si éste fue el espíritu de su búsqueda experimental, no es posible discriminar lo que a él corresponde y lo que debe atribuirse al criterio de sus continuadores, imputando a éstos todos los «errores», como ha hecho su biógrafo del xv —y también Vasari— en nombre de una cultura que ha seleccionado ya, después de dos o tres generaciones, las soluciones «correctas» y las «erróneas», y como hacen prácticamente muchos críticos actuales juzgando a Brunelleschi, según un criterio de logros formales que él en cambio sacrificó deliberadamente, comprometiéndose en una búsqueda metodológica problemática, accidentada, llena de tentativas y replanteamientos, pero precisamente por eso revolucionaria y abierta hacia el futuro.

La capilla Pazzi puede considerarse como la lógica continuación de los ensayos arquitectónicos iniciados en la sacristía de San Lorenzo; probablemente fue comenzada entre 1429 y 1430, después de terminada la sacristía. Se llevó a cabo con lentitud (como la mayor parte de las obras de Brunelleschi, debido a las dificultades económicas de aquellos años) hasta 1442, fecha en la que Andrés de' Pazzi autorizó una nueva asignación de fondos; en este mismo año se reanudaron los trabajos de San Lorenzo, financiados por Cosme de Médicis.

En el testamento de Andrés de' Pazzi, fechado en 1445, se destinan nuevos fondos para la capilla, que, pese a todo, queda inacabada a la muerte de Brunelleschi, acaecida un año más tarde.

La fecha descubierta en 1962, sobre el tambor de la cúpula mayor, prueba que ésta no fue abovedada hasta 1459; se sabe que la decoración no había sido terminada en el año 69 ni en el 73.

La capilla Pazzi, al igual que la sacristía, se basa en dos vanos cubiertos con cúpula, uno grande y otro pequeño, comunicados entre sí; pero el intercolumnio menor de las pilastras, junto a la abertura que conduce al vano menor, se repite en el exterior, de manera que el vano mayor resulta rectangular y los dos laterales, que sostienen la cúpula, están protegidos por dos bóvedas de cañón; así, la estructura depende siempre de tres medidas (dos para la planta y una para el alzado) independientes y expresables con números enteros, pero proporcionadas de forma muy distinta, como luego veremos.

Este recinto —destinado a sala capitular y capilla gentilicia de la familia Pazzi— fue construido sobre un solar, probablemente encajonado entre construcciones: el muro perimetral de Santa Cruz

a la izquierda y seguramente edificios conventuales a la derecha, que debieron ser edificados antes de la intervención de Brunelleschi, ya que sobre la fachada externa del muro lateral derecho fue hallado un fresco de principios del xv. Acaso en este terreno existiera ya una precedente sala capítular, que fue totalmente destruida para poder realizar la de Brunelleschi.

Considerando el primer caso (que la capilla estuviese sólo apoyada en el muro de la iglesia) podría determinarse el lado corto del vano rectangular grande (esto es, el intercolumnio de las pilastras colocadas en los ángulos de la cúpula mayor) y el trecho de muro del fondo, hasta la abertura del vano cuadrado menor, equivalente dos veces al intercolumnio menor referido; la planta de la capilla puede ser toda ello deducida de estos datos, como han demostrado, en 1962, Laschi, Roselli y Rossi⁶⁰; en el segundo caso resultaría determinado también el lado más largo del rectángulo, o lo que es lo mismo, existiría una sobreabundancia de vínculos que hacen apto el solar para esta solución arquitectónica y solamente para ella⁶¹ (fig. 55).

Considerando con más detalle las relaciones modulares entre los elementos planimétricos del organismo, la constatación anterior resulta aún más paradójica.

El intercolumnio entre las pilastras adosadas a los ángulos de la cúpula mayor es casi idéntico a los que están en posición análoga en la capilla de San Lorenzo y equivale a $19\frac{1}{2}$ brazas; el diámetro de la cúpula es, sin embargo, menor, porque los cuatro arcos de sustentación están totalmente compenetrados en la imposta; dicho de otra manera, si el vano cupulado fuese cuadrado, las cuatro pilastras tendrían solamente el resalte correspondiente a su espesor, como sucede en los vanos pequeños de la sacristía y de la capilla Pazzi; esta solución está impuesta por el hecho de que el vano mayor es rectangular y las pilastras están desdobladas a lo largo del lado mayor del rectángulo.

También la proporción entre los dos vanos cupulados es distinta, porque el intercolumnio de las pilastras que sostienen el arco de comunicación tiene $9\frac{1}{2}$ brazas en lugar de 8; como consecuencia, los dos intercolumnios laterales —que se repiten en el exterior en correspondencia con las bóvedas de cañón— son de 5 brazas en lugar de $5\frac{3}{4}$ brazas y no tienen ninguna puerta, sino sólo las ventanas abiertas hacia la fachada, cuyos contornos se repiten como tema decorativo sobre todos los lados del ambiente. Los intercolumnios están indicados en el suelo, materializados por finísimas tiras de piedra, que dividen el pavimento enlosado.

⁶⁰ G. LASCHI, P. ROSELLI, P. A. ROSSI, "Indagini sulla capella dei Pazzi", en *Commentari*, núm. 1 (1962), p. 24.

⁶¹ Laschi, Roselli y Rossi, discutiendo esta segunda hipótesis, se muestran perplejos ante el hecho de que una obra construida con todo rigor geométrico "haya podido encajarse perfectamente entre paredes de dimensiones arbitrarias" (p. 34). Sanpaolosi, comentando las investigaciones de estos autores, opina que "Brunelleschi ha logrado proporcionar la planta (milagrosamente podría decirse), puesto que todo el vano disponible tenía medidas determinadas, y el haberlo dividido con tanta exactitud constituye un hecho verdaderamente extraordinario"; *Brunelleschi*, op. cit., p. 83.

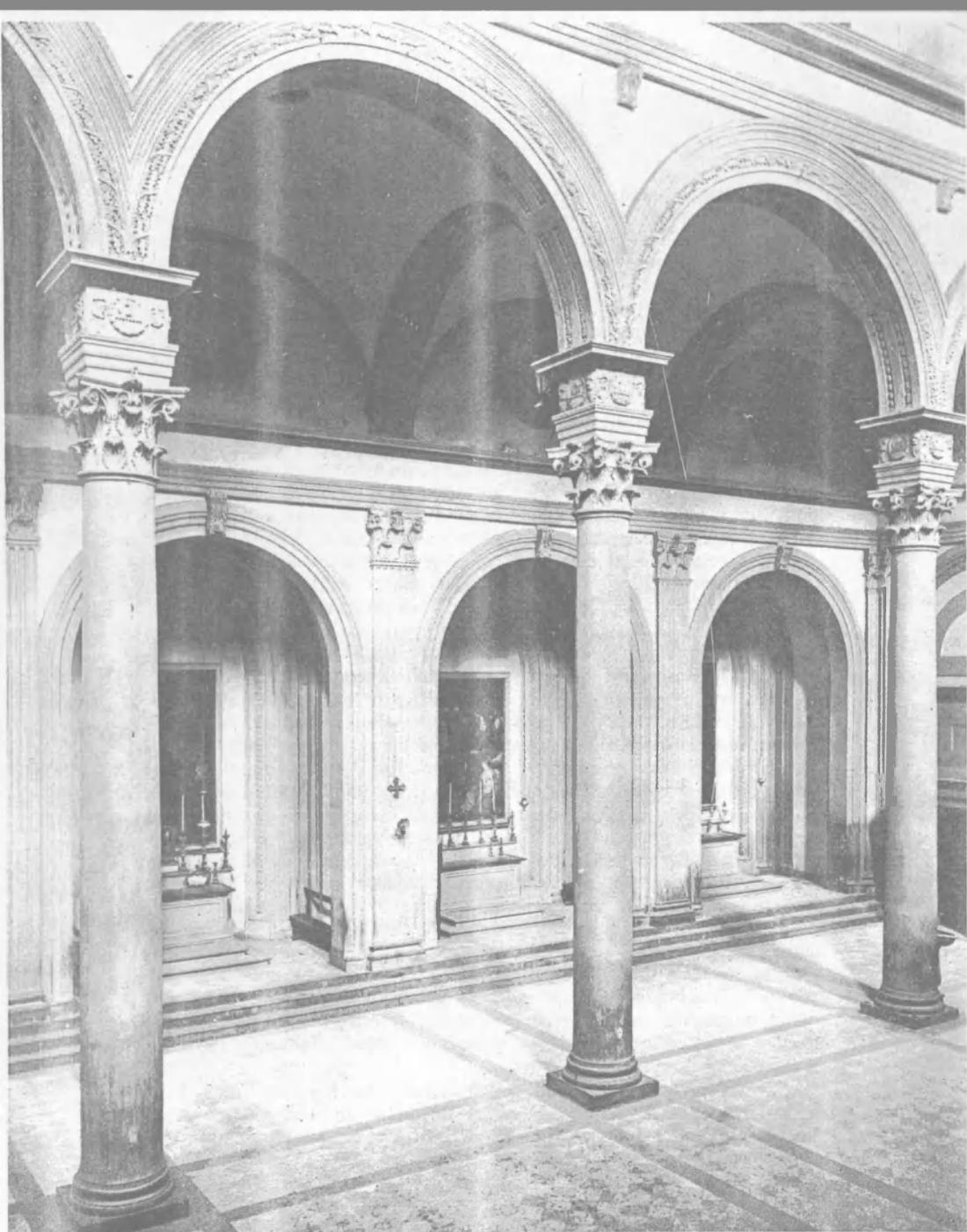


FIG. 51. Nave lateral de la iglesia de San Lorenzo.

Por tanto, no sólo el organismo obedece a una rigurosa construcción geométrica, sino que las medidas fundamentales corresponden a números enteros y una de éstas se vuelve a encontrar idéntica en el análogo organismo de la sacristía de San Lorenzo (a pesar de estar emplazada la capilla en un área fijada de antemano).

Para conjuntar esta serie de constataciones conviene considerar que el método brunelleschiano, desligándose de las tipologías arquitectónicas tradicionales, no resulta vinculado en modo alguno a los nuevos modelos tipológicos, que sólo posteriormente serán seleccionados y establecidos. No es probable, por tanto, que Brunelleschi idease el esquema de la capilla y tratase a continuación de adaptarlo al terreno, como al parecer suponen Laschi, Roselli y Rossi⁶²; es, en cambio, verosímil que seleccionase mentalmente un gran número de esquemas (los «cien modelos... todos variados y diferentes», que él se jactaba de poder inventar) eligiendo el que se adaptaba a aquel espacio; y que estableciera después pequeñas variantes, adaptables a las distintas soluciones decorativas (por ejemplo, la posición de las pilastras en los ángulos) a fin de obtener una correspondencia precisa. Otro margen para pequeños ajustes deriva de la exigencia de engrosar los muros de la iglesia, a fin de eliminar los resaltes góticos; los planos, sin embargo, han demostrado que estos engrosamientos fueron reducidos en todo lugar a lo estrictamente necesario.

Conviene examinar con más detenimiento los detalles del organismo brunelleschiano. La principal innovación respecto a la sacristía está en el propósito de repetir sobre las cuatro paredes la solución arquitectónica que deriva de la inserción del vano cupulado menor sobre el mayor, uniformando así la decoración de los dos vanos.

Con esta finalidad, la pilastra que está colocada en el ángulo del vano mayor desarrolla toda su anchura ($1\frac{1}{4}$ brazas) sobre el lado largo y vuelve sobre el lado corto $\frac{1}{4}$ de braza; esta vuelta repercute no sobre los pequeños intercolumnios adyacentes que deben enmarcar los contornos de las ventanas, sino sobre el intercolumnio central de lado corto, que resulta estrechado en más de $\frac{1}{2}$ braza. Como consecuencia, el arco que está encima resulta más bajo que el correspondiente al lado largo; y además la moldura del arco superior vuelve $\frac{1}{4}$ de braza sobre el lado corto, como la pilastra de la cual parte, y hace más baja la posición del ojo de buey comprendido entre los dos arcos concéntricos, de forma que resulte igualmente tangente a las dos molduras.

Para resolver el problema del desnivel entre los dos vanos, Brunelleschi utiliza la tarima que corre alrededor de todo el vano grande a la altura del pavimento del vano pequeño. Esta tarima, que mide una braza de altura y otro tanto de profundidad, se usa cuando la capilla cumple la función de sala capitular, y proporciona además un plano de apoyo uniforme a las pilastras del orden arquitectónico. El orden es aquí algo más alto que en la sacristía: mide en su con-

⁶² Art. cit., pp. 33 y ss.

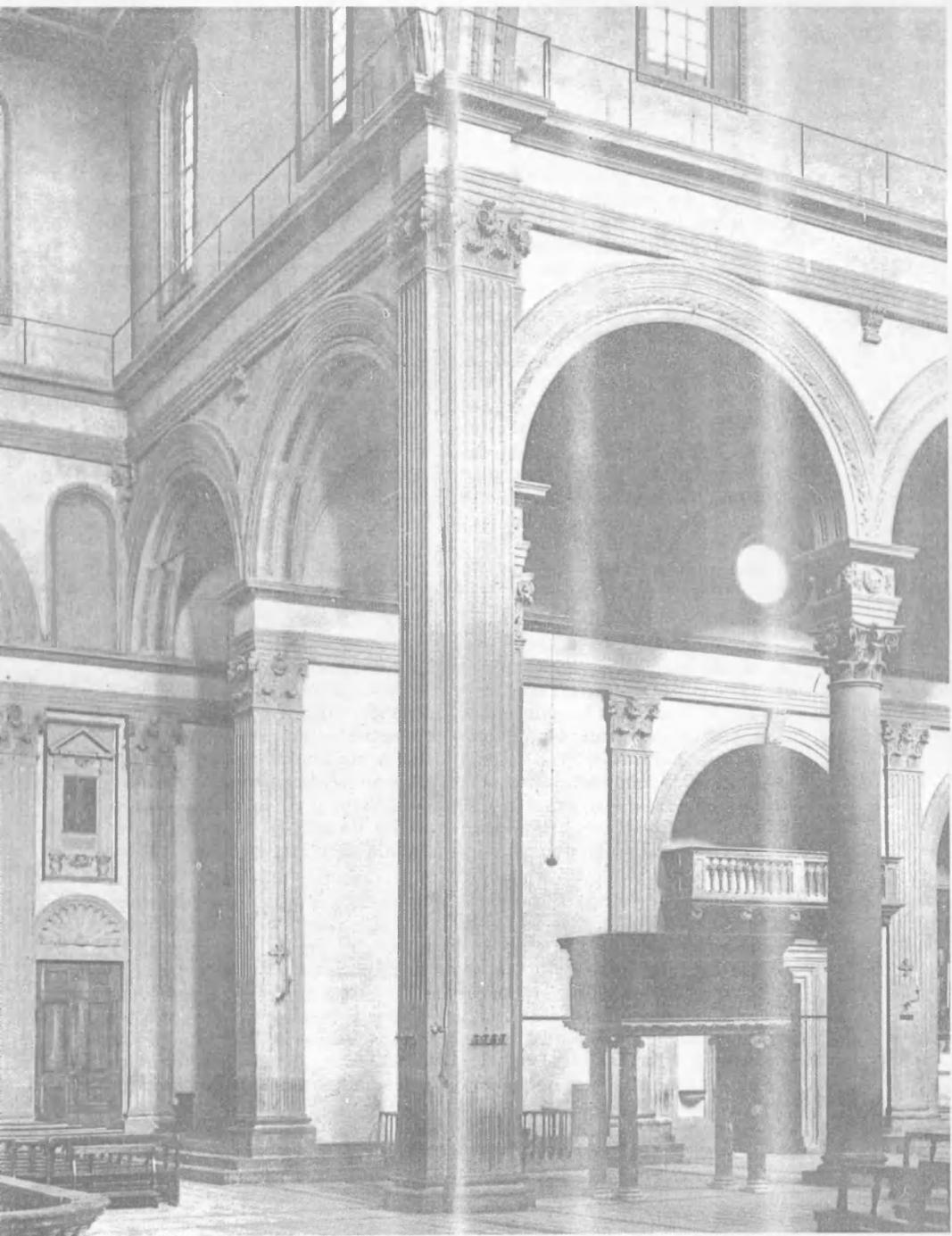


FIG. 52. Crucero de la iglesia de San Lorenzo.



FIG. 53. Capilla Pazzi, de Florencia.

junto 15 brazas, con el plinto de base incluido; 13 brazas corresponden a la pilastra y dos al entablamento. La relación entre el intercolumnio menor —constante en todos los lados— y la altura es de 1 : 3, condicionando el trazado de los elementos secundarios de las ventanas y de los medallones. Los arcos de la cubierta son todos perfectamente semicirculares y, como consecuencia, la forma de las bóvedas está totalmente determinada desde la cota de imposta hasta la parte alta.

En la capilla Pazzi, el equilibrio entre los remates y los modelados decorativos está más logrado que en la sacristía; Sanpaolesi apuntó la hipótesis de que los cuatro evangelistas, en barro cocido policromado, que componen los medallones de las pechinas, fueran obra del propio Brunelleschi.

Las indagaciones hechas en 1962 demostraron que el pórtico en su parte externa fue completado en 1461, y debe considerarse una variante del proyecto original. En un principio se proyectó una fachada lisa (cuya preparación ha sido descubierta en el paramento frontal); las dos bóvedas de cañón (que conservan todavía una cubierta de tejas extradosada) debían quedar vistas para expresar externamente la conformación volumétrica del edificio.

El pórtico fue construido inmediatamente después de cerrarse la cúpula mayor, por iniciativa probablemente de los continuadores, o quizá siguiendo la pauta de un dibujo de Brunelleschi: un eventual «cambio de idea»⁶³ por su parte no sólo pudo ser posible, sino perfectamente coherente con el carácter experimental de sus iniciativas.

Los intercolumnios del pórtico son los mismos de la pared interna, puesto que las columnas deben enmarcar las mismas ventajas que se abren al exterior; es, sin embargo, evidente que se ha buscado limitar al máximo las alturas para no dejar oculta la cúpula. Las formas secas y leñosas del ático sobre el entablamento hacen pensar efectivamente en la mano de otro proyectista, probablemente Juliano de Maiano, como se ha supuesto.

Para la iglesia del Espíritu Santo, Brunelleschi prepara un proyecto en 1428. El biógrafo del xv narra vagamente las circunstancias que concurrieron en este encargo; parece ser que los más «importantes» del barrio decidieron reconstruir la iglesia después de escuchar un elocuente sermón de Francisco Zoppo, y eligieron para ello cinco agrupaciones gremiales que a su vez requirieron a Brunelleschi como proyectista, por considerarle el más notable arquitecto de la ciudad. Brunelleschi diseñó una planta, describió de viva voz la conformación del alzado y aceptó después el encargo de hacer en madera un «bellísimo modelo».

Brunelleschi, de acuerdo con las agrupaciones, propuso invertir la orientación del templo para que la fachada principal mirase hacia el río, pero la iniciativa no fue aceptada. Después de esta discusión se iniciaron los trabajos (no sabemos cuándo con exactitud), partiendo del presbiterio y prosiguieron lentamente, a causa de las «circuns-

⁶³ *Ibid.*, p. 32.

tancias adversas que concurrieron en la ciudad»; a partir de 1439 fue financiada la obra públicamente con la recaudación del impuesto sobre la sal, y los trabajos pudieron recobrar su ritmo normal; no obstante, la obra no se concluye hasta 1487, muchos años después de la muerte del maestro.

Según recuerda el biógrafo anónimo, «cuando Brunelleschi hubo hecho el modelo y una parte de los cimientos, comentó en alguna ocasión que le parecía haber proyectado una iglesia según sus deseos en cuanto a la estructura del edificio»⁶⁴.

El hecho de que se sintiera satisfecho procede sin duda de la disposición geométrica del edificio, mucho más apretada y uniforme que la de San Lorenzo, ya que está basada en una «campata» pequeña y cuadrada, que se repite a todo lo largo del perímetro de la iglesia, formando un deambulatorio continuo y determinando incluso la amplitud de la nave central y del transepto; el movimiento del muro perimetral está conseguido por una serie de absidiolos, cuya profundidad queda regulada por la exigencia de que las ventanas de los dos absidiolos que forman los ángulos entrantes de los brazos de la cruz correspondan en el exterior al eje; por esta razón, dicha profundidad es equivalente a la mitad del lado de la «campata». Todas las medidas planimétricas del Espíritu Santo se deducen, pues, de una sola: el lado de la «campata» menor, que mide exactamente 11 brazas.

Las medidas altimétricas están subordinadas, como en San Lorenzo, a dos órdenes arquitectónicos que señalan la imposta de las cubiertas del deambulatorio y de la cruz central —previstas todas con bóveda, como admiten ya, unánimemente, los críticos modernos— y proporcionadas, más o menos, en relación con la altura respectiva, es decir, con la distinta escala de los ambientes que van a enmarcar (a diferencia de lo que ocurre en la otra iglesia).

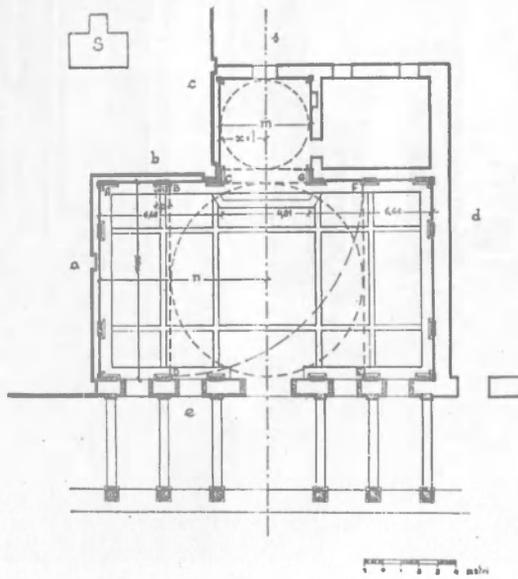
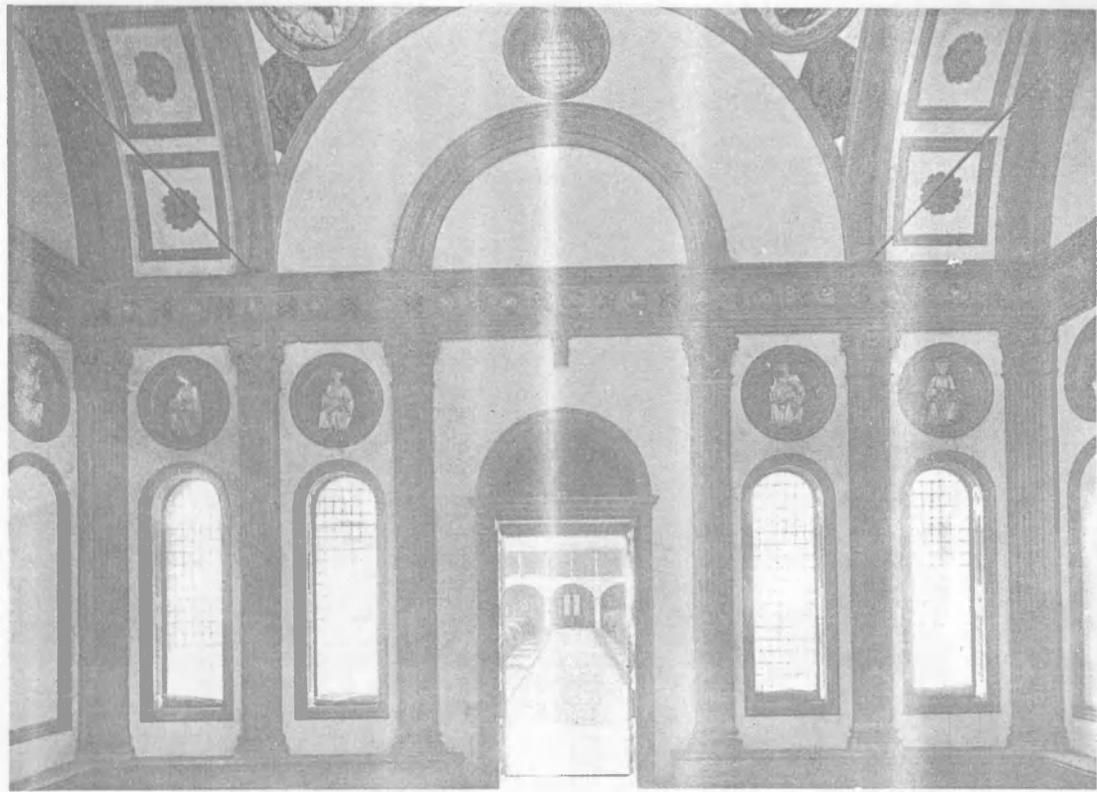
Debemos preguntarnos, sin embargo, por la posibilidad de confirmar esta opinión y constatar relaciones precisas entre las medidas planimétricas y las altimétricas.

Hay que tener en cuenta que sólo el primer orden fue realizado según los diseños de Brunelleschi; el segundo se llevó a cabo más tarde, variando quizá las relaciones planimétricas con el primero, y seguramente aumentando la altura (distanciando el entablamento de la parte superior de los arcos de sostén, o incrementando las tres zonas del propio entablamento) para salvar, al menos en parte, el fuerte desnivel existente entre los arcos y las ventanas que se abren en las paredes de la nave central, sobre los techos de las naves laterales⁶⁵.

En el caso del Espíritu Santo parece que las cotas altimétricas debieron ser medidas sobre el plinto de base, que proporciona una

⁶⁴ *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. cit., p. 80. Las consideraciones que se exponen a continuación sobre la iglesia del Espíritu Santo derivan de un estudio directo del monumento, realizado en 1966 por L. Benevolo, S. Chieffi y G. Mezzetti, de próxima aparición.

⁶⁵ En el libro de Antonio Billi se lee: «ni siquiera en la cúpula han seguido el orden suyo; elevaron demasiado las pilastras y los capiteles de las columnas e incrementaron la parte alta. *Archivio Storico Italiano*, serie V, tomo VII, 1891, p. 316.



FIGS. 54 y 55. Capilla Pazzi, de Florencia. (La planta, de Laschi, Rosselli y Rossi.)

especie de plano teórico de colocación, puesto que columnas y pilastras se apoyan directamente sobre el suelo, y la altura del plinto absorbe las inevitables desigualdades de nivel.

Sin considerar el plinto, el orden menor tiene $16\frac{1}{2}$ brazas de altura, equivalente a once veces el diámetro de base de las columnas (que miden $1\frac{1}{2}$ brazas) y a una vez y media el intercolumnio. La correspondencia entre columna y entablamento es de 6 : 1, levemente menor que el observado en la sacristía de San Lorenzo y en la capilla Pazzi; parece evidente que Brunelleschi intentó distintas formulaciones de estas correlaciones que posteriormente serían codificadas por los tratadistas.

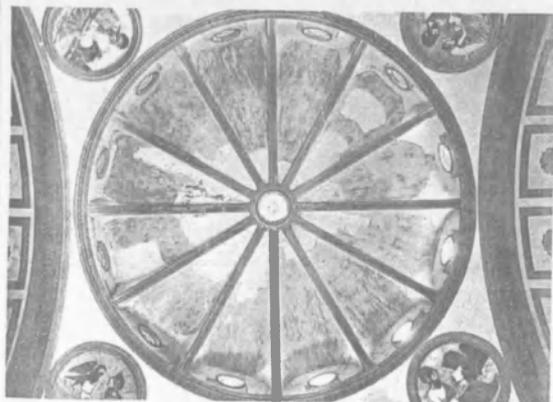
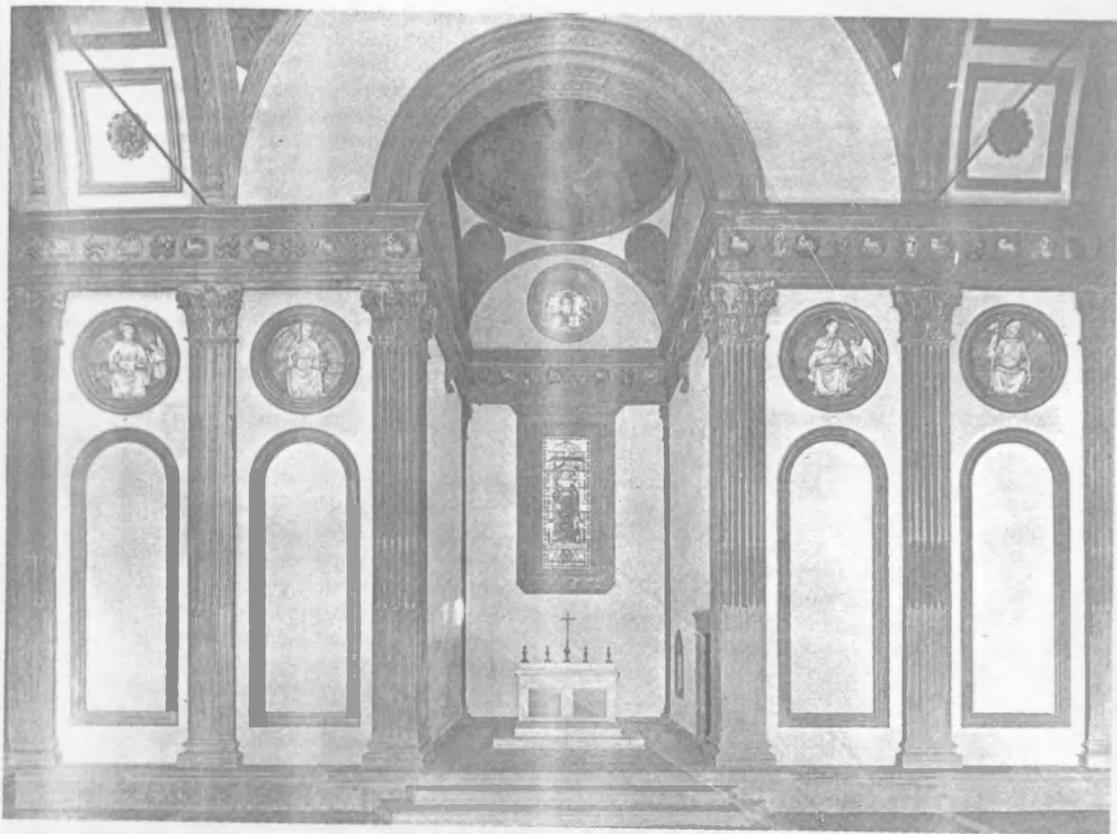
Los arcos sobre el orden menor son perfectamente circulares, como es habitual, y la decoración de la arquivolta equivale a la mitad del espesor del entablamento; así, la altura total del sistema formado por el orden y por los arcos, medida sobre la arquivolta, es de 22 brazas (es decir, doble que el intercolumnio).

Si el entablamento del orden mayor fuese tangente a la «arquivolta», como ocurre en San Lorenzo, la misma medida condicionaría la altura de las pilastras del orden mayor; vemos en cambio que en el exterior de la arquivolta modelada existe un segundo contorno liso y que el entablamento fue ulteriormente elevado, de tal modo que la altura de la pilastra sin el plinto de base es de 23 brazas. El entablamento terminal tiene la insólita altura de 5 brazas. Estas medidas fueron quizá incrementadas en el momento de la ejecución, como se ha supuesto; de ahí que resulten inciertas las relaciones originarias establecidas en el proyecto.

Aparte esta anomalía, las medidas planimétricas y altimétricas del Espíritu Santo forman un sistema unitario subordinado a una sola cota: el intercolumnio de 11 brazas. Este resultado no es sino el desarrollo del método de proyección para cotas enteras experimentales usado en las obras precedentes; en este caso el submúltiplo no es la braza, sino una medida mayor: el intercolumnio de 11 brazas, o si se prefiere, la mitad del intercolumnio ($5\frac{1}{2}$ brazas). De esta última medida se deducen todas las cotas principales del edificio, multiplicándola por la serie aritmética:

- 1 (profundidad de los absidiolos).
- 2 (intercolumnio del orden menor).
- 3 (altura del orden menor y cota de imposta de las bóvedas de las naves laterales).
- 4 (altura hasta la clave de los arcos, de las naves laterales, e intercolumnio del orden mayor).
- 5 (cota probable de imposta de las bóvedas de la nave mayor).

Los dos brazos de la cruz latina formada por la nave central se obtienen de la misma medida, multiplicándola por 12 y por 24, y los dos ejes de la iglesia (imaginando que la serie de las «campatas»



Figs. 56, 57 y 58. Interior, cúpula y fachada de la capilla Pazzi.

menores de los absidiolos debiese haber continuado también en la fachada, según la hipótesis de Folnesics)⁶⁶, multiplicándola por 18 y por 30.

Estas medidas de conjunto están entre sí en la misma relación (2 : 3 : 4 : 5) y se pueden suponer obtenidas multiplicando un módulo más grande, que equivaldría a la suma de las anchuras de las dos naves. La iglesia del Espíritu Santo es, pues, el prototipo de la composición basada en relaciones simples —es decir, en la adición de elementos métricos iguales— que Wittkower considera típica de la cultura renacentista⁶⁷.

Si la proyección brunelleschiana implica, como hemos dicho, distintas escalas métricas correspondientes a los diversos trabajos, aquí es posible especificar, al menos, tres de ellas: la correspondiente a las medidas de conjunto del organismo entero y de sus relaciones urbanísticas, dependientes del módulo de 5 1/2 brazas; la correspondiente a las medidas de detalle en el edificio, derivadas de la braza y de sus submúltiplos, hasta el doceavo, y por último, la correspondiente a los remates en piedra (molduras, capiteles y elementos decorativos varios) que utiliza indudablemente una ulterior serie de submúltiplos. El módulo mayor (5 1/2 brazas) y el módulo menor (1/12 de braza) son las medidas que establecen el paso de una a otra escala, asegurando la continuidad de todo el sistema de acotación.

Esta misma coherencia entre el conjunto y los detalles debió impresionar favorablemente a los contemporáneos de Brunelleschi, aunque no estuvieran preparados todavía para aceptar plenamente la lección del maestro; de ahí el gran prestigio que alcanzó este edificio en su época, hasta el punto de ser considerado por Vasari como «el templo más perfecto de la cristiandad»⁶⁸. Pero precisamente por su rigor y originalidad desconcertó a los continuadores, que debían haber seguido el proyecto de Brunelleschi y no lo hicieron, alterando así gravemente su original disposición.

La conformación de la pared exterior, descompuesta por una serie continua de absidiolos, está sin duda relacionada con la idea de cubrir con una bóveda la nave central. Los absidiolos debían haber sostenido el plano de apoyo de una serie de contrafuertes, como en otros edificios del xv citados por Sanpaolesi⁶⁹; en efecto, las bases de estos contrafuertes fueron descubiertas recientemente sobre las bóvedas en una zona del transepto.

Prescindiendo de la bóveda y de los contrafuertes, los ejecutores alteraron definitivamente la disposición arquitectónica en su aspecto exterior; y en el curso de la obra, prescindieron además de la correspondencia entre el plano diametral de los absidiolos y la superficie del muro exterior, originando así una dificultad en el trazado de la

⁶⁶ H. FOLNESICS, *Brunelleschi*, Viena, 1915.

⁶⁷ R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo* (1949), trad. it., Turin, 1964, pp. 151 ss.

⁶⁸ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., p. 355.

⁶⁹ P. SANPAOLESI, *Brunelleschi*, p. 78.

cubierta de los absidiolos; se han encontrado restos de las tentativas hechas para resolver este problema, todas defectuosas, por lo que finalmente prevaleció la decisión de cerrar los absidiolos con un muro rectilíneo.

Otras indecisiones se originaron en la conformación de los elementos angulares que forman las articulaciones de la cruz latina (fig. 65).

El pilar angular que sostiene la cúpula en el crucero está introducido axialmente ocupando el lugar de la columna que falta (fig. 66); como consecuencia, los arcos adyacentes resultan más estrechos e impostados en una cota superior. Se sabe que alrededor de 1479 se discutió la forma de este pilar⁷⁰, y Antonio de Sangallo el Joven, en un dibujo que se conserva en los Uffizi (n.º 900 A) aportó una variante, que consiste en dejar todos los arcos iguales entre sí, ya que en el lugar de las dos medias columnas coloca una sola en posición correcta, sobresaliendo 3/4 de un pilar desplazado hacia la cúpula. No sabemos si se aceptó la solución original de Brunelleschi, la señalada por Sangallo o incluso otra distinta, puesto que la cubierta del crucero pudo haber sido perfectamente resuelta de otro modo.

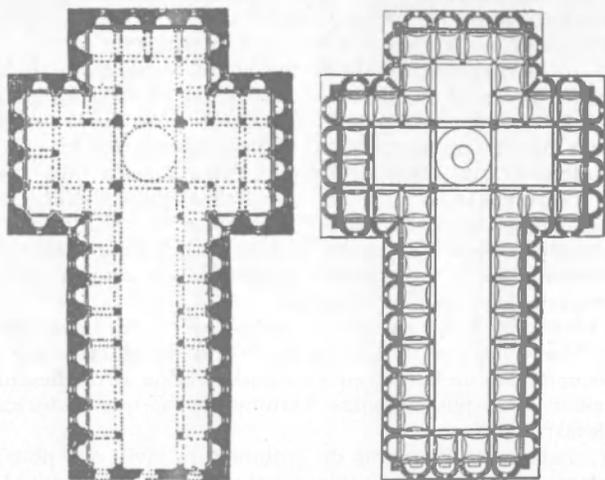
Las medias columnas a los lados de los absidiolos se convierten en cuartos de columna donde el deambulatorio forma un ángulo cóncavo, y en tres cuartos de columna donde forma ángulo convexo; en este punto, si los absidiolos adyacentes al ángulo tuviesen la misma forma de los demás, se introducirían uno dentro del otro, razón por la que han sido deformados, haciéndolos asimétricos y menos profundos para garantizar al muro un espesor mínimo allí donde las curvas están más próximas entre sí (fig. 61).

Esta deformación —que resulta muy visible— está disimulada mediante una hábil modificación del contorno de la ventana del fondo, que recuerda más los ambientes de finales del xv que los típicamente brunelleschianos. Pudo ocurrir, pues, que el problema se originara por una modificación del perfil de los absidiolos normales, introducida por los ejecutores y quizá relacionada con la discordancia de los vínculos externos de que antes hemos hablado.

Sobre estos datos se pueden establecer varias hipótesis, pero probablemente nunca será posible señalar el desarrollo exacto de los hechos. En todo caso, estos ponen de manifiesto el conflicto cultural de Brunelleschi con su generación e incluso con la siguiente. El hábito de considerar variables los detalles arquitectónicos, independientemente del esquema general, provoca los tropiezos de los ejecutores que se debaten contra un organismo donde la conformación de los detalles está estrechamente ligada al conjunto.

Los fallos a que esto dio lugar fueron lamentados a finales de siglo por el sector intelectual florentino más avanzado, y probablemente esta polémica dio origen a la biografía de Brunelleschi atribuida a Manetti. Sin embargo, es necesario considerar también, además

⁷⁰ Cfr. documentos transcritos por E. LUPORINI, *Brunelleschi*, op. cit., p. 237.



FIGS. 59 y 60. Iglesia del Espíritu Santo, de Florencia. Exterior y dos plantas (la realizada y la proyectada).

de la incompetencia y arbitrariedad de los ejecutores, los cambios que experimentan la práctica arquitectónica y, en general, todos los contenidos culturales en los finales del siglo xv. Esta cultura, que la revolución de Brunelleschi promueve, está dominada por nuevas exigencias, y sobre todo por el propósito de seleccionar las experiencias realizadas hasta el momento para conformar una casuística de soluciones y de organismos típicos. La técnica constructiva —truncada, como búsqueda autónoma, por la orientación cultural brunelleschiana— está en franca decadencia y entorpece por otra vertiente la ideación de nuevos tipos orgánicos.

Así, por ejemplo, los ejecutores de las obras brunelleschianas incapaces no pudieron evitar la eliminación de los caracteres incompatibles con la tendencia seleccionadora de su tiempo; el último de estos episodios fue la disparidad de criterios planteada con motivo de la fachada del Espíritu Santo, prevista por Brunelleschi con cuatro puertas —sobre los ejes de las «campatas» del deambulatorio, que debía doblar también hacia este lado— y que fue realizada no con cuatro, sino con tres puertas, de acuerdo con los cánones tradicionales.

En esta controversia, que tuvo lugar entre los años 1482-1486, la solución original de Brunelleschi fue defendida por el hijo de Pablo Toscanelli, Victorio Ghiberti y Julián de Sangallo⁷¹. Pero para entonces se ha olvidado ya al gran arquitecto, muerto cuarenta años atrás, y se le presenta como una especie de sabio al estilo de Ficino, enciclopédico, celoso guardador de sus conocimientos y siempre seguro de sí mismo. Su gran ingenio, que en tan gran medida impresionó a sus contemporáneos, sigue despertando un inmenso interés entre las generaciones siguientes, pero su personalidad real está casi por completo sustituida por una imagen mítica que responde a las necesidades y a los ideales de una nueva cultura en busca de formas distintas de expresión.

Debemos hacer hoy un esfuerzo por estudiar de nuevo a Brunelleschi dentro de su tiempo, sin olvidar, por supuesto, las enormes consecuencias de su obra, que condicionaron de manera decisiva cuatro siglos de la historia arquitectónica. Nada nos impide seguir admirando su gran talento de artista, seguro como pocos de saber combinar «las formas y las luces», según frase de Le Corbusier. La cultura que con él se pone en marcha confiere precisamente al arquitecto —con el pintor y el escultor— una responsabilidad específica en orden al dominio de los valores formales, a la que aún hoy seguimos refiriéndonos al hablar de «arte» y «artistas».

Pero la obra de Brunelleschi se sitúa en el momento de rebase del antiguo sistema de valores, y esto determina un nuevo ciclo de experiencias. Hoy podemos valorar, con suficiente perspectiva temporal, el resultado histórico de ese tránsito, porque tenemos a la vista la larga cadena de consecuencias, hasta el epílogo, del ciclo cultural iniciado por él.

⁷¹ A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, p. 140.

Su personal respuesta a las cuestiones planteadas hace evolucionar, al cabo de un cierto tiempo, la tradición constructiva de toda Europa, e impone en todas partes un salto metodológico, provocado precisamente por esta sucesión de acontecimientos. La justa valoración de estos hechos justifica fuera de toda medida la admiración de sus contemporáneos y su posterior prestigio; pero no por eso debemos dejar de reconocer objetivamente el desarrollo empírico, porfiado y discutido de su empeño.

Brunelleschi no buscó nunca un estilo propio, ni pudo dar la plena medida de sus capacidades personales operando en un campo que se adaptara a sus propósitos. Heredó la formación técnica de los constructores medievales, rectificándola a la luz del nuevo clima intelectual y creando los supuestos previos para lograr una distinción precisa entre técnica y arte. Ideó un sistema de proyección sustancialmente incompatible con los hábitos operativos de su tiempo, y tuvo que ir adaptando el carácter de lo que proyectaba —diseños, modelos, prescripciones escritas— a las peculiares dificultades de los talleres y maestrazgos que debían ejecutar sus obras.

Este salto metodológico, que había de influir tan ampliamente en el futuro arquitectónico, no se puede reducir a una fórmula técnica, ni puede decirse tampoco que su acacer haya sido repentino; es una consecuencia de sucesivas tentativas experimentales, mediante las cuales llega a singularizarse, en lucha con las dificultades específicas de la práctica constructiva de su época; según Vasari, «siempre tuvo con quién combatir»⁷².

Considerando la magnitud y la resonancia histórica de lo realizado, nos resulta difícil atribuirlo a una sola iniciativa personal; preferimos, pues, colocar a Brunelleschi dentro de un grupo, y esforzarnos por captar y recoger la homogeneidad de su trabajo junto con el de otros artistas que estuvieron en contacto con él.

La crítica reciente ha considerado el entresijo de responsabilidades que compartieron Ghiberti y Brunelleschi durante la construcción de la cúpula⁷³; la estrecha relación de Brunelleschi con Nanni de Banco en la época de los «Santi Quattro»⁷⁴, y con Masaccio en los frescos de Santa María Novella⁷⁵; la probable influencia de Masaccio sobre Brunelleschi, después de los frescos del Carmen⁷⁶; las muchas ocasiones de colaboración y sugerencias recíprocas entre Brunelleschi y Donatello. Sin embargo, no se puede hablar de trabajo en grupo, al menos en base a los conocimientos que hasta hoy poseemos. A Brunelleschi y Ghiberti les separan diferencias fundamentales en cuanto a la valoración de la tradición inmediata; Nanni de Banco y Masaccio mueren prematuramente; Donatello, por su parte, está dominado por una potente vocación personal que lo pone pronto en desacuerdo con su más viejo amigo.

⁷² G. VASARI, *Vite*, ed. cit., p. 359.

⁷³ P. SANGALLES, *La cupola di S. Maria del Fiore*, Roma, 1941.

⁷⁴ G. C. ARGAN, *Filippo Brunelleschi*, p. 40.

⁷⁵ P. SANGALLES, *Brunelleschi*, pp. 51-52.

⁷⁶ G. C. ARGAN, *Filippo Brunelleschi*, pp. 111-112.

Brunelleschi se encuentra, por tanto, dentro de una tupida red de influencias y de relaciones —no sólo con artistas, sino también con científicos, escritores y otras gentes vinculadas a la economía y la administración de su época—, que solamente en parte han sido estudiadas y verificadas documentalmente; parece, sin embargo, que sólo él promovió estas relaciones. El carácter polémico y receloso que describen sus biógrafos atribuyéndolo a su condición de «genio incomprendido» encubre quizá el amargo aislamiento a que le obligó su profesión.

El calificativo de «restaurador de la arquitectura antigua», que parecía en su época tan claro y convincente, es hoy el punto de partida de una discusión histórica, que sigue estando abierta y que se funde con la discusión, más general, sobre el valor de las referencias a los modelos clásicos en la cultura (artística, literaria y científica) y en los hábitos y costumbres civiles que corresponden a los primeros años del 400 italiano.

Dentro de la obra de Brunelleschi, estas referencias tienen una función resolutive, pero quedan claramente limitadas a los elementos (que deben ser constantes y tipificados) sin extenderse a los organismos de conjunto (que deben poderse variar hasta el infinito). La restauración y la codificación de los órdenes antiguos es la condición misma de la libertad de composición de Brunelleschi en el espacio perspectivo. Con Alberti empieza en cambio la interpretación de los órdenes como «ornamento» de la arquitectura, y la selección de las combinaciones murales según criterios arqueológicos, simbólicos o proporcionales; la imitación, pues, de los organismos antiguos a los que se añaden los detalles decorativos en uso.

El empleo de los órdenes arquitectónicos plantea el problema de la finalidad social de la nueva arquitectura, es decir, de la relación entre producción monumental y edificación corriente.

Tanto en la formulación de Brunelleschi como en la de Alberti, los órdenes pierden el significado constructivo de origen, que en distinta medida se había mantenido a lo largo de toda la antigüedad. No pueden funcionar, pues, como prototipos dentro de una arquitectura corriente que emplea sistemas estructurales muy distintos, pero son instrumentos de cualificación formal para algunos edificios de especial importancia, en los que su aplicación resulta económicamente admisible. De este modo, la arquitectura monumental se separa definitivamente de la arquitectura corriente, en cuanto utiliza una morfología peculiar, no generalizable.

Este resultado histórico deriva del acuerdo entre la propuesta brunelleschiana y las exigencias de la clase dirigente a la que Brunelleschi recurre. Sin embargo, en la experiencia de Brunelleschi podemos adivinar otras posibilidades distintas de las que históricamente se han desarrollado.

Desgraciadamente las obras de arquitectura civil, que podrían poner en claro esta incógnita, están mucho menos documentadas que las religiosas, de las que nos hemos ocupado hasta ahora. El proyecto

más interesante de arquitectura civil —el nuevo palacio Médicis— es rechazado por Cosme, que lo considera demasiado «importante»; el palacio Pitti, proyectado seguramente por Brunelleschi, fue construido después de su muerte. Los trabajos realizados en el palacio de Parte Güelfa son atribuibles sólo en parte, y de los llevados a cabo en el palacio de la Señoría las sucesivas renovaciones han borrado el rastro de la primitiva intervención. Sabemos que trabajó también en construcciones más modestas, como la casa de Apolonio Lapi y la de Barbadori, la «villa» Pitti de Rusciano y el palacio Busini, confiando sus diseños a ejecutores de segunda fila y sometiéndose a distintos condicionamientos.

Sin estos inconvenientes, según Manetti, «de casas privadas hechas por él, se habrían visto maravillas»⁷⁷; en las obras realizadas y conservadas hasta hoy se observa el interés constante por regularizar y simplificar la implantación geométrica de los espacios, en la medida que lo permiten las condiciones básicas, sin recurrir necesariamente a las referencias de los órdenes arquitectónicos.

Ya hicimos notar que, en obras de mayor importancia, Brunelleschi simplifica hacia el exterior el aparato decorativo interno, y adopta elementos plásticos distanciados en los campos murales. El efecto arquitectónico está confiado preferentemente al juego de las cubiertas, que posteriormente fue atenuado casi siempre o eliminado en el curso de la ejecución.

En construcciones civiles, donde la composición del conjunto puede deducirse sólo de la distribución de las fachadas, Brunelleschi parece buscar el modo de fijar el esquema perspectivo en los elementos plásticos distintos de los órdenes, incluso en edificios importantes como el palacio Pitti o la ampliación del palacio de Parte Güelfa (figs. 68-70).

Utiliza para estos fines fragmentos extraídos del repertorio de los órdenes, tales como cornisas para señalar las distintas plantas del edificio y arcos para decorar las ventanas —que aun aislados conservan una referencia al orden en el que habitualmente se inscriben— o bien, más audazmente, el dibujo del propio paramento, oportunamente normalizado según trazados geométricos claros e identificables. Este motivo, desarrollado con espléndida seguridad en la fachada del palacio Pitti, fue recogido por Michelozzo (1396-1472) y por los artistas de la generación siguiente, convirtiéndose pronto en un nuevo modelo, convencional dotado de precisos requisitos artesanos y no exento de reminiscencias medievales⁷⁸.

Las experiencias brunelleschianas de este género habrían podido realizar, y realizaron en parte, una auténtica conexión entre la construcción monumental y la construcción corriente. Sucesivas circunstancias impidieron el adecuado desarrollo de esta búsqueda, especialmente fuera de la región florentina; la mediación entre reperto-

⁷⁷ *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, ed. cit., p. 58.

⁷⁸ C. BRANDI, *op. cit.*, p. 152.

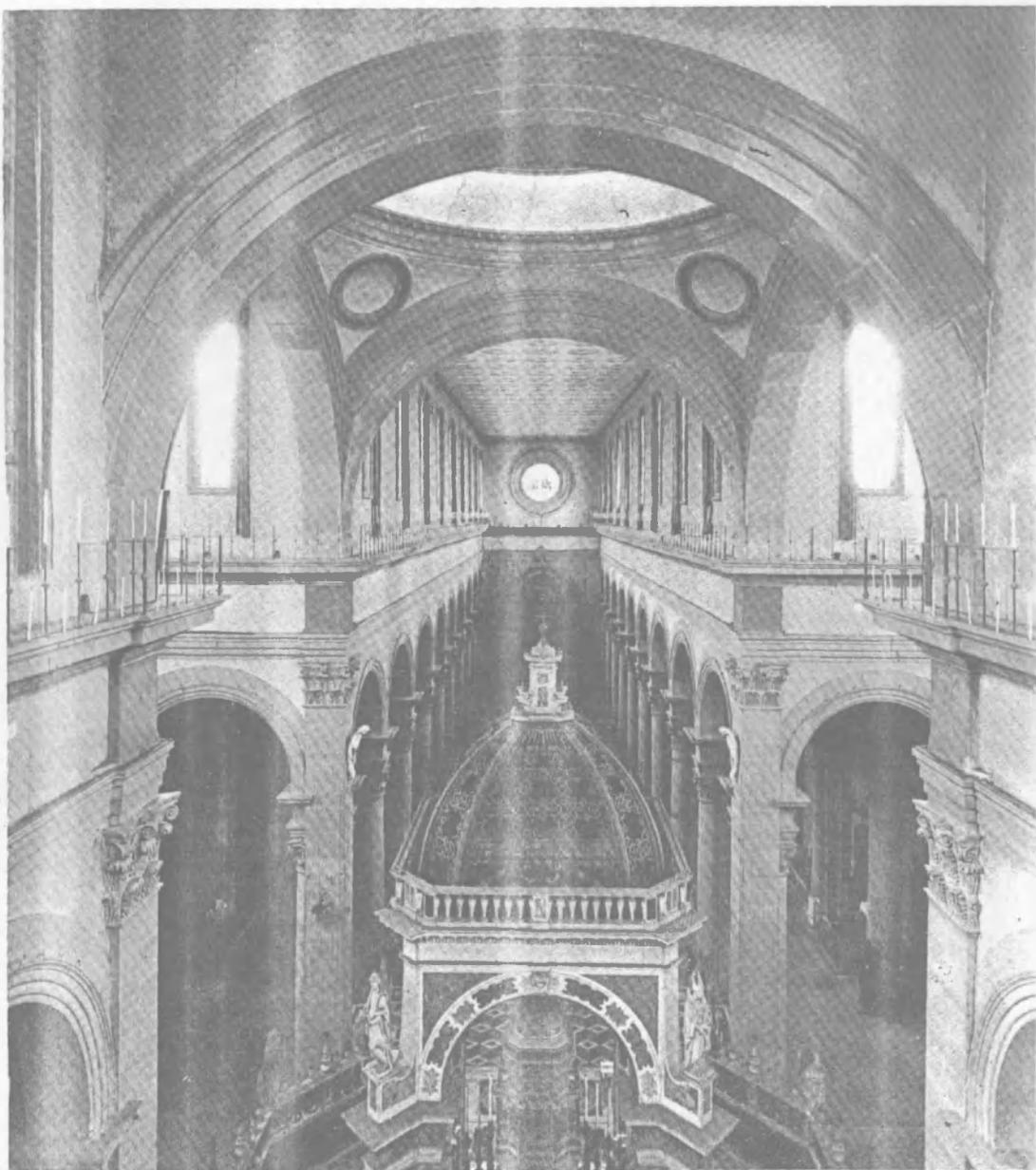
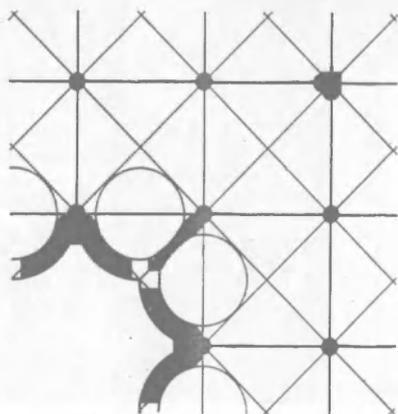


FIG. 61. Interior del Espíritu Santo.



Figs. 62 y 63. Interior del Espíritu Santo (parte superior).

FIG. 64. Vista exterior de la misma iglesia.

FIG. 65. Planta de la "campata" de articulación.

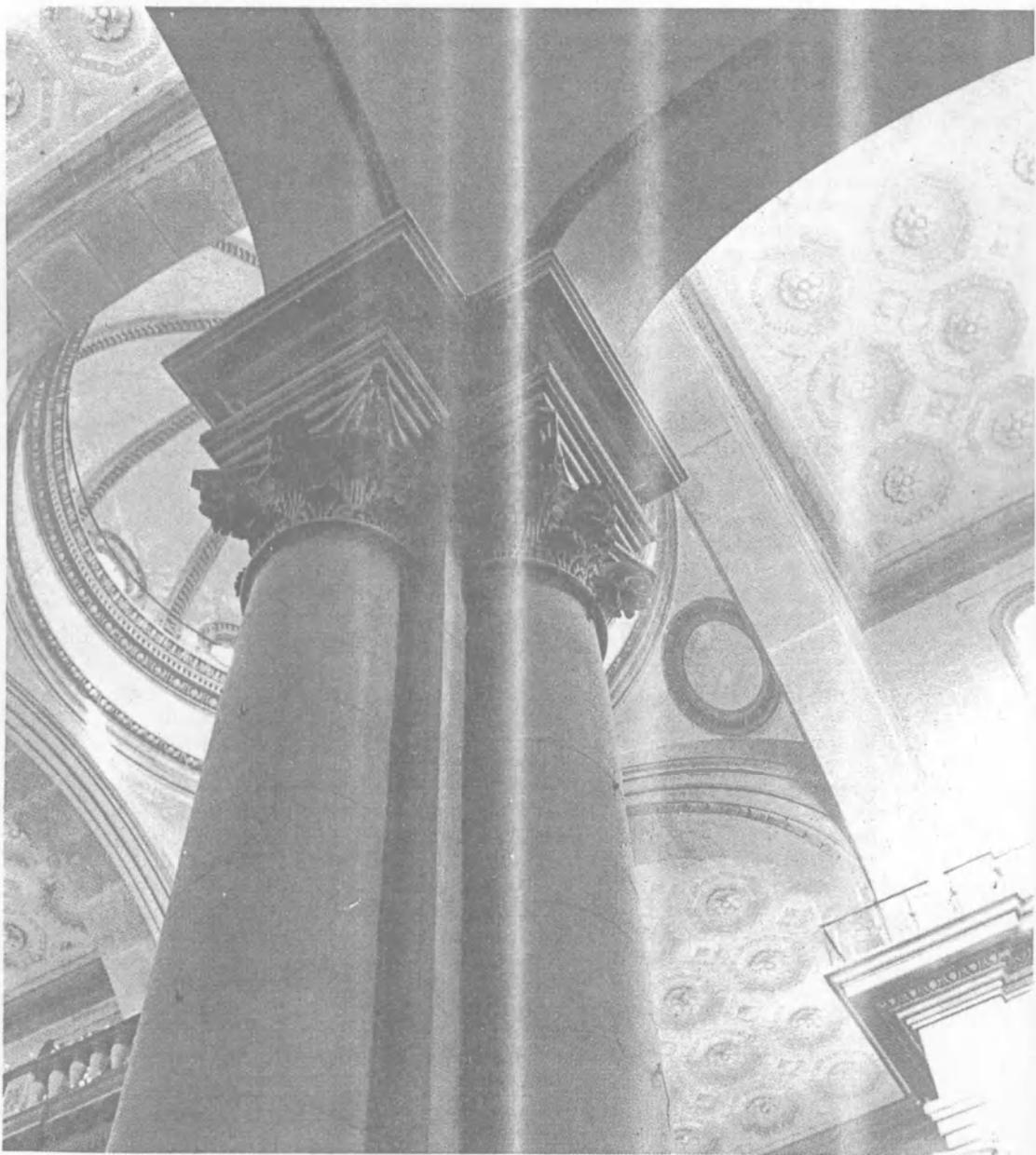


FIG. 66. Espíritu Santo: vista diagonal de un pilar de articulación.



FIG. 67. Espíritu Santo: vista diagonal de los dos absidiolos que corresponden a la articulación de las naves.

rio áulico y repertorio tradicional fue posibilitada por la tesis albertiana como consecuencia de la distinción que establece entre «muros» y «ornamentos».

Al igual que en otros momentos decisivos de la historia de la arquitectura, debemos ver en la obra brunelleschiana una simbiosis dramática de historicidad y riesgo personal.

La decisión de replantear los métodos de planeamiento arquitectónico, y, en general, todas las técnicas de figuración visual, dentro de la esfera racional, subordinándolas a la representación de un espacio geométrico continuo e infinito, hacía tiempo que estaba preparada por obra de los teóricos de finales del medievo y de los artistas del siglo XIV, y preparaba a su vez no sólo el reconocimiento del arte como algo autónomo respecto de los procesos técnicos, sino también el nacimiento de la nueva ciencia experimental, tan pronto sus métodos sean distintos de los del arte. La intervención de Brunelleschi aparece así estrechamente condicionada por un proceso histórico ya en marcha del que hoy podemos valorar plenamente el alcance y la coherencia.

Sin embargo, el «cómo» de esta transición, o lo que es lo mismo, la decisión de fijar la representación del espacio perspectivo utilizando los elementos normalizados tomados de la antigüedad, debe considerarse —por lo que sabemos— una decisión individual de las más importantes y ricas en consecuencias de toda la historia de la cultura. Con esta elección Brunelleschi fija el repertorio de la arquitectura en relación a las demás artes, es decir, define y circunscribe su figuratividad específica haciendo posible su incorporación —junto a la pintura y la escultura— al nuevo sistema de las artes visuales. Tanto por la impresión que causa su obra como por su revolucionaria decisión de romper con la tradición, la propuesta brunelleschiana contribuye a poner en marcha un proceso irrevocable que, de hecho, en los dos siglos siguientes, transforma la teoría y la práctica de la arquitectura en todos los países europeos.

Alberti considera la disposición perspectiva como una exigencia intelectual definible «a priori» en términos matemáticos, y aplicable a los paramentos sin necesidad de recurrir a un determinado sistema de soportes plásticos; los órdenes arquitectónicos se convierten en un complemento facultativo, adquiriendo así un preciso significado jerárquico, signo de poder y de prestigio.

La propuesta de Alberti, como veremos, obtiene un éxito más inmediato; durante casi un siglo, la difícil libertad de la obra brunelleschiana permanece como un ejemplo estimulante, pero inactual.

A pesar de ello, la metodología de Brunelleschi sigue operando tras la decadencia de las tipologías elaboradas en los finales del XV y hasta la primera mitad del XVI, y sigue siendo la vía obligada de todos los intentos sucesivos que pretenden la vuelta al clasicismo arquitectónico; establece también los términos de la crisis neoclásica que después de cuatro siglos pone fin al ciclo del clasicismo.

El valor normativo de las formas deducidas de la antigüedad

continúa vigente mientras éstas conservan el prestigio ideal alcanzado antes de Brunelleschi y que él en cierto modo estabiliza, salvándolas de las oscilaciones del gusto y asumiéndolas como términos fijos de búsquedas posteriores.

Cuando este prestigio pasa, dejando campo libre al análisis histórico objetivo, el repertorio del clasicismo se convierte en un aparato convencional, que ningún argumento filosófico, político o moral puede ya afianzar; y con el repertorio de las formas normalizadas se derrumba todo el imponente sistema de asociaciones simbólicas, usanzas organizativas y experiencias técnicas montadas sobre esa base.

4. *Renovación de las artes figurativas*

Brunelleschi, como muchos otros arquitectos florentinos del siglo XIV, inicia su carrera artística como escultor, y contribuye en forma decisiva, aunque ocasional, al progreso de la pintura, estableciendo las reglas de la perspectiva lineal; trabaja junto a pintores y escultores como Donatello, Nanni de Banco y Masaccio, con los que colabora en ocasiones; la revolución artística que promueve interesa, en términos generales, tanto a la pintura y a la escultura como a la arquitectura.

La noción de arquitectura —que va a mantenerse dentro del patrimonio cultural de los siglos posteriores— empieza a delinearse cuando la búsqueda brunelleschiana establece un método y asigna un contenido concreto a la función de dirigir las construcciones, encomendada en los siglos precedentes a pintores y escultores destacados, como Giotto, Arnolfo, Talenti y Orcagna; nace, por tanto, desvinculada inicialmente del carácter manual propio del sistema de las artes medievales.

La pintura y la escultura tienen, en cambio, una tradición sólidamente enraizada, en relación con el ejercicio de determinadas actividades manuales; pero así como en el siglo XIII se presentan agrupadas junto a las demás artes mecánicas, en el transcurso del siglo XIV y más exactamente en el XV, adquieren una superioridad cultural indiscutible como artes liberales.

El trabajo manual que está implícito en su ejercicio se considera de condición inferior, comparado con otros aspectos intelectuales que son los que confieren dignidad específica a estas artes y las sitúan al mismo nivel de la arquitectura, dentro del cuadro del nuevo sistema cultural.

Pintura, escultura y arquitectura son finalmente consideradas manifestaciones distintas de una actividad creadora unitaria —cuya autonomía se reconoce— y a la que poco después se reservará el nombre de «arte», que antes abarcaba todas las operaciones técnicas.

Mientras esta clasificación de las actividades humanas se mantuvo (si bien justificada en cada momento por un razonamiento teóri-

co distinto), la revolución cultural operada en los primeros decenios del xv supuso ante todo la conquista de un valor permanente: la autonomía del arte; y no se sintió la necesidad de analizar en términos conceptuales la transición de las viejas a las nuevas experiencias, puesto que la noción de arte se consideraba presente en toda época, estuviese o no convalidada por el reconocimiento consciente de sus méritos.

Pero si esta noción se pone en tela de juicio, el problema debe plantearse de una manera distinta; tendremos que considerar, tanto las vicisitudes del juicio teórico, que reconoce el carácter intelectual del trabajo de ciertos artistas y propone los instrumentos de su justificación especulativa, como los cambios del contenido específico de ese trabajo; en un determinado momento todo esto le procura un prestigio cultural y social tan fuerte que le consolida, incluso en forma institucional, para cuatro o cinco siglos, a la par que los escritores teorizan, atribuyéndole un valor filosófico permanente.

La discusión sobre el carácter mecánico o liberal de algunas de estas operaciones aparece ya en el pensamiento medieval; Alberto Magno⁷⁹ reconoce a la arquitectura un carácter intelectual, en relación a los procedimientos exactos de la técnica constructiva gótica.

En cuanto se refiere a las artes figurativas, Santo Tomás y San Buenaventura defienden la superioridad de la belleza racional (verismo de la representación y sobriedad de los medios representativos) sobre la belleza sensual (riqueza y preciosismo de las imágenes); esta distinción fue utilizada en las apologías literarias dedicadas a los pintores florentinos a partir de Boccaccio⁸⁰, Felipe Villani⁸¹, Cennino Cennini⁸² y más tarde Cristóbal Landino⁸³.

Villani, que escribe alrededor del año 1390, dice explícitamente que los pintores no deben considerarse inferiores a los maestros de las artes liberales, porque su capacidad de reproducir la naturaleza nace del intelecto antes que de la mano. Pedro Pablo Vergerio, en el *De ingenuis moribus* (que puede situarse entre los años 1401-1402), trata de la enseñanza del dibujo y de las artes liberales, basándose en el ejemplo de los clásicos, y escribe:

⁷⁹ *Metaphysicorum*, trat. I, cap. XI (medios del siglo XIII). "Opinamus artifices artis rationem habentes, sapientiores esse quam expertos... Unde architectores... significamus nobiliores esse circa quodlibet genus artificiorum; et hos significamus ipso nomine principalitatis magis scire et artifices tales esse sapientiores. Causa autem hujus significationis est, quia architectores sciunt factorum sive artificiorum causas: quia aliter non haberent rationem certam: hi ergo magis sciunt quam hi qui dicuntur manu artifices, sive usuales" (cit. en R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milán, 1961, pp. 187-88).

["Opinamos que los que conocen la razón de su arte son más entendidos que los expertos. Con lo cual queremos decir que los arquitectos, en relación con cualquier tipo de creadores, tienen más alto rango; y con este vocablo queremos resaltar que saben más y que tales artifices son más entendidos.

La razón de esta aseveración está en que los arquitectos saben el por qué de lo que hacen o inventan, porque de otro modo no tendrían conocimiento cierto; luego estos saben más que los que son llamados trabajadores manuales y trabajan guiados por la costumbre."]

⁸⁰ *Decamerone*, jornada VI, cuento 5 (1349-1353).

⁸¹ *De Cimabue, Maso, Stephano et Toddeo pictoribus* (hacia 1490).

⁸² *Il libro dell'arte* (finales del siglo XIV).

⁸³ *Disputationes camaldulenses*, I (hacia 1475).

Las disciplinas que los griegos solían enseñar a los jóvenes son cuatro: las letras, la gimnasia, la música y el dibujo, llamado también por ellos arte figurativa. Más adelante hablaremos de la segunda y tercera. La cuarta, o sea el dibujo, no se acostumbra a enseñar hoy como arte liberal, excepto en lo que se refiere a la caligrafía (en el fondo, escribir es una manera de dibujar); por lo demás, es cosa propia sólo de los pintores. Por lo tanto, como observa Aristóteles, el conocimiento del dibujo tenía para ellos no sólo una finalidad ornamental sino también práctica; ya que en las compras que este pueblo hacía con gran deleite, de vasos, tablas pintadas y esculturas, era para ellos de gran ayuda el conocimiento de aquel arte, sea para evitar el engaño sobre el precio, sea para distinguir fácilmente, con esa ayuda, la belleza y la gracia que emanan tanto de la naturaleza como del arte; sobre estos ornamentos a los hombres eminentes corresponde discutir y juzgar⁶⁴.

Por tanto, la inclusión de la pintura dentro de las artes liberales, «que a los hombres hacen libres»⁶⁵, estaba ya madura en las teorías y opiniones de los escritores, antes que los maestros de principios del xv llevaran a cabo esta innovadora incorporación⁶⁶. Pero fueron precisamente estas innovaciones las que transformaron un juicio literario en una realidad institucional, que iba a ser más estable que las distintas justificaciones históricas que se le irán añadiendo, y que se inserta perfectamente dentro del incipiente sistema social y cultural.

Como se ha dicho⁶⁷, los criterios para juzgar de la excelencia de la representación artística son dos, que debemos considerar independientes: la reproducción fidedigna de la naturaleza y la coherencia interna de la imagen, que el artista no encuentra en cada uno de los objetos naturales, sino que debe sintetizar, con su talento, a partir de muchos objetos distintos.

La fidelidad a los modelos está garantizada, a partir del tercer decenio del xv, por un método exacto y científico: la perspectiva (figs. 73-74). Hemos señalado ya que la perspectiva comporta una selección de elementos representables, dando prioridad a los caracteres geométricos sobre los cromáticos, y entre los caracteres geométricos, a los proporcionales sobre los métricos; es decir, elabora una estructura convencional de la imagen, cuyas características dependen de las exigencias del momento histórico.

Esta implícita caracterización permite enlazar entre sí los dos criterios referidos. La jerarquía entre los caracteres, que nosotros consideramos históricamente condicionada, responde a la íntima estructura de la realidad; y la coherencia de la imagen que el artista debe extraer de la naturaleza se considera como un elemento obje-

⁶⁴ Trad. de E. GARIN, en *L'educazione umanistica in Italia*, Bari, 1949, p. 88.

⁶⁵ P. P. VERGENIO, cit. por E. GARIN, *Storia della filosofia italiana*, Turin, 1966, p. 188.

⁶⁶ ALBERTI, en *De pictura*, observa: "Sed hoc in primis honore a majoribus honestata est, ut cum caeteri ferme omnes artifices fabri nuncuparent solus in fabrorum numero pictor non esse habitus" (libro II, exordio).

[Pero corresponde especialmente a nuestros antepasados este honor de que a los demás artesanos denominaran artesanos, excepto al pintor, único que no estaba incluido entre ellos.]

⁶⁷ E. PANOFSEI, *Idea, contributo alla storia dell'estetica* (1924), trad. it., Florencia, 1952, pp. 33 ss.

tivo que debe aprehenderse en la realidad externa: la «*concinnitas universarum partium*»⁸⁸ se encuentra en la misma naturaleza como principio racional reconocible por el intelecto humano, o bien en los ejemplos clásicos, siempre que los artistas antiguos hayan efectuado por su propia cuenta esta operación de reconocimiento y de síntesis.

También aquí hay que distinguir entre las explicaciones teóricas múltiples y a menudo contrapuestas y la consistencia histórica de esta tendencia. Mientras los escritores tratan de formular un sistema coherente de referencias intelectuales, los artistas se esfuerzan por construir un método capaz de analizar y sintetizar todo el mundo de las apariencias visibles: la figura humana, el paisaje natural y el paisaje artificial creado por el hombre.

La construcción de este método utiliza un gran número de aportaciones heterogéneas que provienen de la tradición medieval, de obras antiguas, de especulaciones teóricas y de experiencias de laboratorio. El motivo que unifica las diversas aportaciones, en último análisis, es de orden operativo: así como los literatos exploran ávidamente los aspectos intelectuales y morales de la condición humana, considerando su autonomía y libertad, así también los artistas se proponen agotar el mundo de las formas visibles dentro del cual se desarrolla la vida del hombre, ofreciendo la síntesis de este estudio como modelo a la nueva sociedad que se organiza.

La estructura específica de la visión en perspectiva, al conceder prioridad a los caracteres geométricos y proporcionales, coloca a la pintura en la privilegiada posición de depositaria del instrumento universal de individualización de las formas visibles, o sea, del dibujo. Y puesto que la definición de las formas es apreciada por su valor intelectual, independientemente de la realización física y dimensional, la arquitectura —que se distingue precisamente por crear conjuntos que constituyen el escenario físico de la vida humana— pierde por primera vez su carácter de operación global, soporte y síntesis de las demás artes, y se convierte en aplicación específica de una actividad creadora más general, que resulta más palmaria en las artes figurativas y en particular en la pintura.

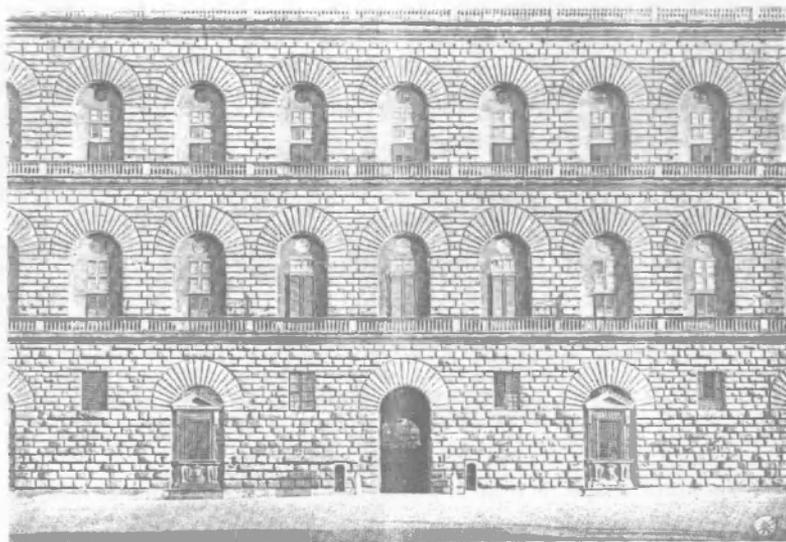
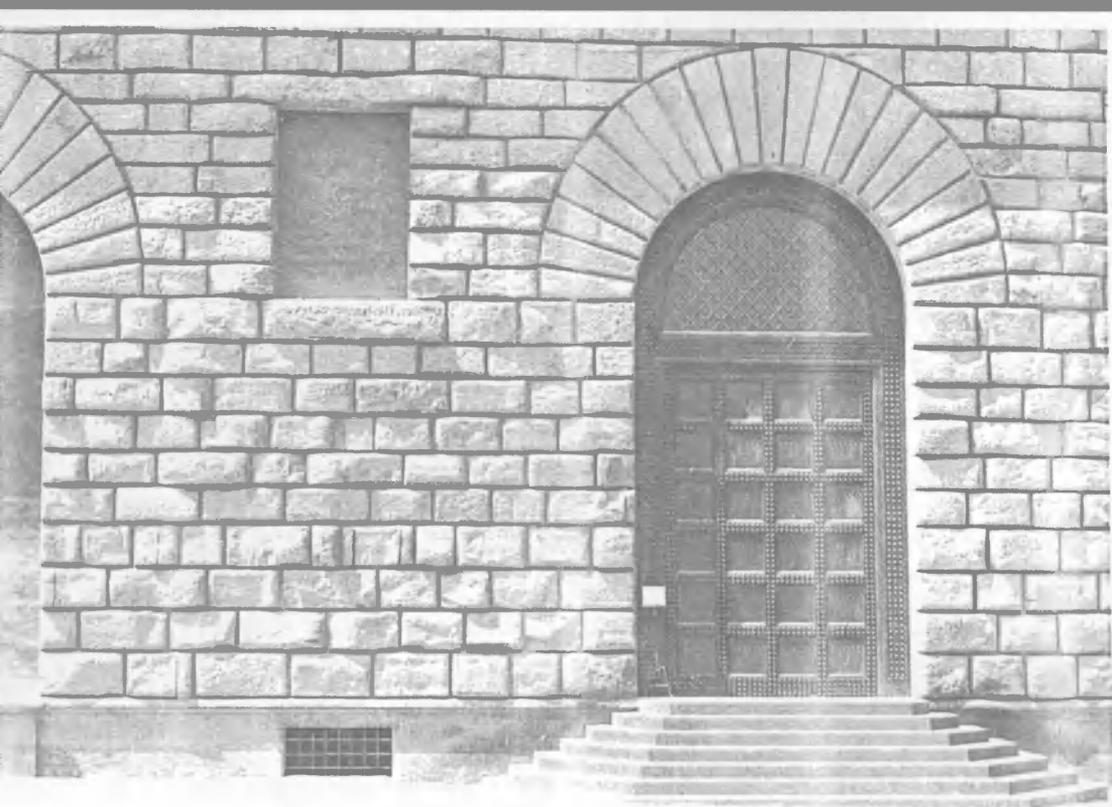
En este sentido debe entenderse el elogio que Alberti dedica a la pintura y con el cual inicia el segundo libro de su tratado:

¿Quién duda de que la pintura sea maestra... de todas las cosas? Toma el arquitecto, si no me equivoco, del pintor, los arquivoltas, las basas, los capiteles, las columnas, los frontispicios y todas las demás cosas similares; y con reglas y arte de pintor se rijan los artesanos, los escultores, todos los talleres y todos los oficios. No encontrarás ninguna obra artística, por modesta que sea, que no deba recurrir a la pintura, de tal manera, que donde quiera que encuentres belleza puedes considerarla nacida de la pintura⁸⁹.

(La pintura aporta a la arquitectura la configuración de elemen-

⁸⁸ L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, libro VI, cap. II.

⁸⁹ L. B. ALBERTI, *Della pittura*, edición de L. Mallé, Florencia, 1950, p. 57.



FIGS. 68 y 69. Palacio Pitti, de Florencia. La fotografía del conjunto señala la parte construida según el proyecto de Brunelleschi.

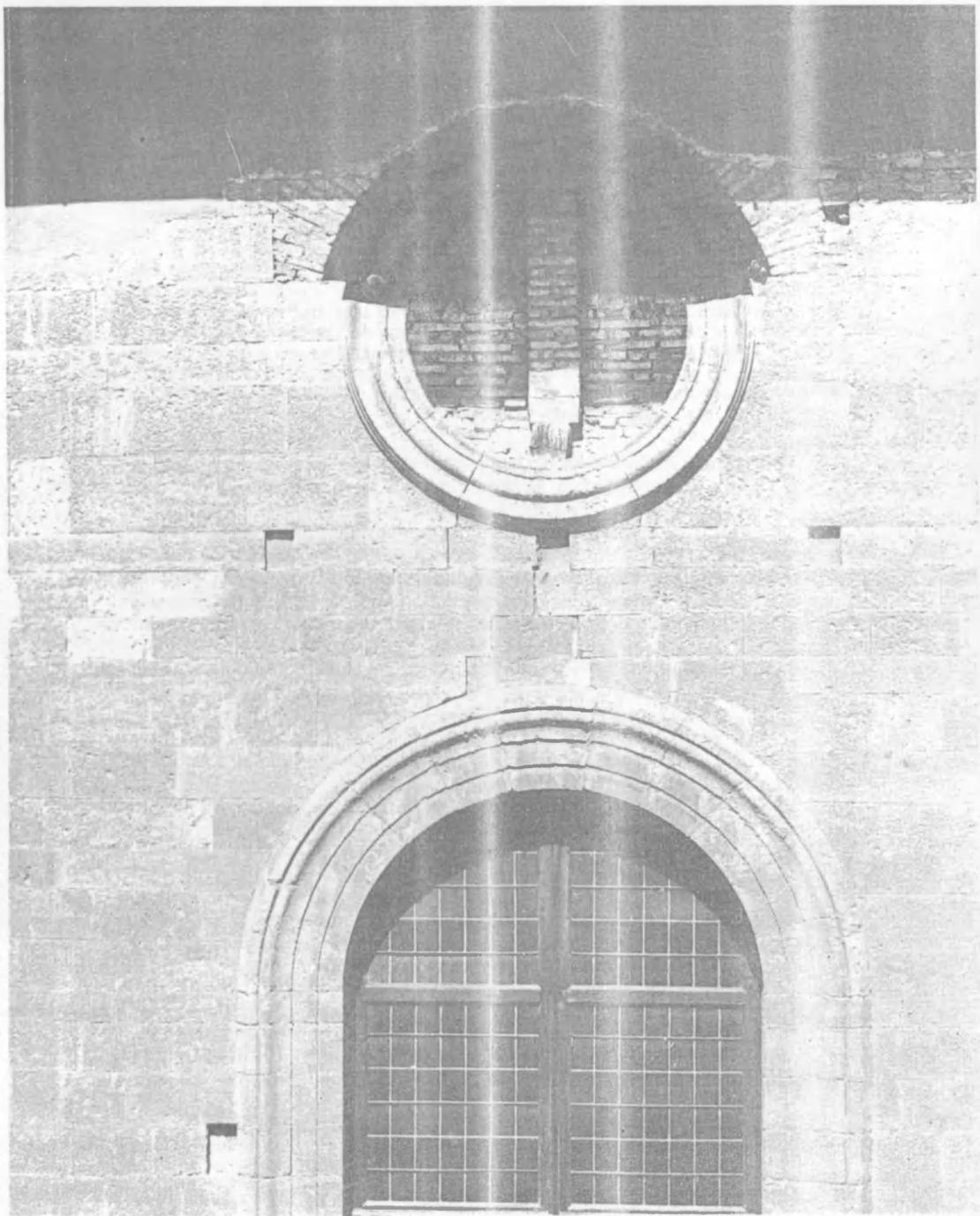


FIG. 70. Detalle del palacio de Parte Güelfa.

tos, que han sido aislados y fijados gracias a la indagación brunelleschiana. Pero la distinción introducida por Brunelleschi entre los elementos normalizados y los organismos que resultan de la asociación de aquéllos establece precisamente un margen de independencia profesional entre arquitectos y pintores, y garantiza a la nueva arquitectura la capacidad de modificar el paisaje urbano.)

La rigurosa operación de Brunelleschi, que limita drásticamente el repertorio de las formas, para poner de manifiesto la coherencia y la libertad de la construcción perspectiva, resulta inconcebible dentro del campo de la pintura y de las artes figurativas.

Pintura y escultura permanecen fieles largo tiempo a los esquemas constructivos tradicionales; incluso la técnica de la perspectiva lineal, durante muchos decenios, se acepta sólo parcialmente, como una más de las hipótesis espaciales disponibles, que puede alternar y combinarse con otras técnicas, como la axonométrica. Los modelos que con más frecuencia se emplean para presentar la imagen están tomados de la práctica medieval —por ejemplo, la habitación en que faltan una o más paredes y donde tiene lugar una escena «interna», que puede coexistir con otra «externa», como en los milagros de San Pedro, pintados en la capilla Brancacci— y quizá deriven de la técnica teatral del Bajo Medievo, que se sigue usando en el siglo xv⁹⁰.

Sólo gradualmente y a través de un lapso de tiempo bastante largo, la técnica de la perspectiva consigue coordinar y fusionar estos aportes heterogéneos; la libertad absoluta del espacio arquitectónico de Brunelleschi resulta apretada y densa cuando pasa a la experiencia de los pintores, y a la continuidad teórica de la representación espacial (distendida desde el primer plano hasta el infinito) queda casi siempre seccionada o interrumpida por una parcial discontinuidad. Se diría que los pintores prefieren renunciar a la coherencia compositiva a fin de introducir en la escena pictórica, sin exclusiones, el mundo de apariencias propio de la realidad de su tiempo, con toda la carga de asociaciones simbólicas, populares y esotéricas que le caracteriza.

De esta manera, la pintura queda asociada más estrechamente a los acontecimientos contemporáneos que la arquitectura, y su prestigio está justificado por la capacidad de transcribir todas las circunstancias de la vida individual y colectiva, superando a veces idealmente las situaciones inmediatas y plasmando anticipadamente las condiciones ambientales de la futura experiencia humana: el mundo ilimitado y mensurable que será recorrido por los navegantes del siglo xvi e investigado por los científicos del xvii.

Naturalmente, la relación entre pintura y vida social no es uniforme; la imagen de la vida reflejada en la pintura del siglo xv está enormemente concentrada y reducida —en el sentido

⁹⁰ P. FRANCASTEL, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo* (1950), trad. it., Turín, 1957, cap. I.

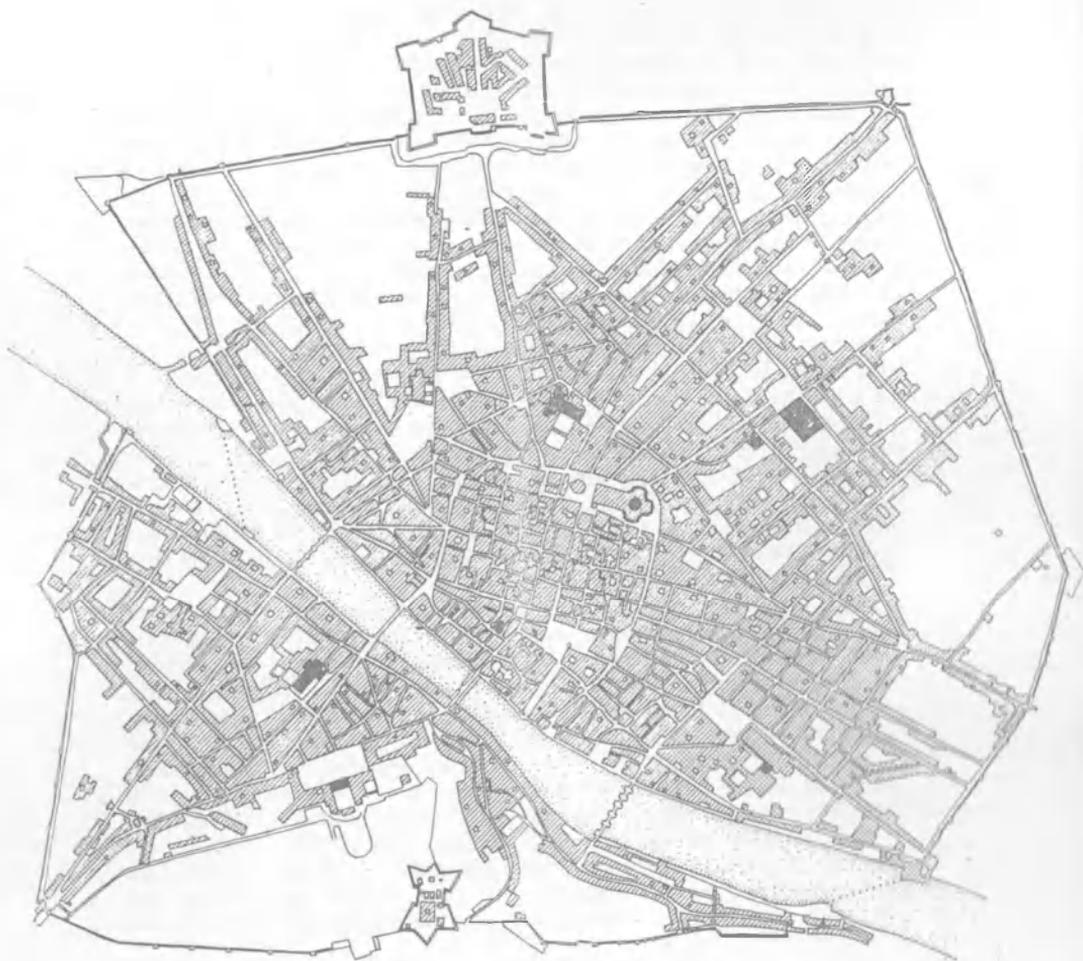


FIG. 71. Plano de Florencia con los edificios de Brunelleschi señalados en negro. A la izquierda del río, el palacio Pitti y la iglesia del Espíritu Santo; a la derecha, San Lorenzo, el Hospital de los Inocentes, la Rotonda de los Angeles, la cúpula de la catedral, el palacio de Parte Güelfa y la capilla Pazzi.

que Levi-Strauss ⁹¹ explica— en relación al rigor formalista inherente a los nuevos métodos de figuración. Basta pensar en la pintura de Piero della Francesca, donde los contenidos más variados y opuestos —como la evocación de la conjura contra Oddantonio, las ambiciones de Segismundo Malatesta, el relato de diversas circunstancias de la vida de Federico Montefeltro, la leyenda franciscana del madero de la cruz, el simbolismo oriental actualizado por las conquistas de los turcos en Oriente y los proyectos pontificios de una nueva cruzada, o las aspiraciones tradicionales de aquellos que le encargan el cuadro de la Resurrección, en su tierra natal de Sansepolcro— están recogidos con cuidadosa reflexión, pero controlados al mismo tiempo para lograr, con seguridad y dominio extraordinarios, una total coherencia.

Esta reducción explica también la influencia que ejerce la pintura sobre la vida, y su capacidad de proyectar algunos aspectos de la cultura del siglo xv fuera de las circunstancias originarias.

Vasari, necesitando un ejemplo que, en el campo de la pintura, personifique la revolución artística de principios del cuatrocientos, que Brunelleschi y Donatello representan en el campo arquitectónico y escultórico, elige a Masaccio (1401-1428), muerto antes de cumplir los treinta años, y ensalza su obra por encima de la de Pablo Uccello (1397-1475), que continúa su larga carrera aislado durante los cincuenta años subsiguientes ⁹².

Esta favorable consideración de Masaccio por parte de la crítica no fue siempre constante y sus relaciones con Masolino —su presunto maestro y colaborador en la capilla Brancacci— se prestan todavía hoy a dudas y controversias. El conjunto de su obra prueba su vinculación a la tradición florentina (especialmente si se considera suyo el tríptico de Cascia di Reggello) y su escaso interés por el significado general de la perspectiva espacial brunelleschiana, pese a las relaciones que sin duda mantuvo con Brunelleschi y a la probable intervención de éste en el fresco de Santa María Novella.

Las duras y solemnes figuras de los frescos de la iglesia del Carmen corporizan el espacio representado; el pintor parece más preocupado por la consistencia y el peso de sus personajes que por la composición de la obra, apegada todavía en muchos aspectos a la tradición.

Con la misma autónoma vitalidad, las figuras esculpidas por Donatello campean en el espacio natural, o en puntos sobresalientes

⁹⁰ C. LEVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio* (1962), trad. it., Milán, 1964, p. 36.

⁹¹ Es norma de la naturaleza, cuando crea una persona muy notable en alguna profesión, no crearla, en muchas ocasiones, sola, sino crear otras en el mismo tiempo de igual categoría, de manera que puedan sacar provecho de sus respectivas cualidades, y estimularse mutuamente... Que esto es cierto, lo prueba Florencia habiendo producido en una misma época figuras como la de Brunelleschi, Donato, Ghiberti, Lorenzo, Pablo Uccello y Masaccio, excelentes cada uno en su género; no solamente acabaron con las toscas y torpes formas mantenidas hasta entonces, sino que sus bellas obras estimularon y esclarecieron tanto el espíritu de los que vinieron después, que trabajar en estos menesteres ha llevado a la grandeza y perfección que contemplamos ahora. Por ello nos debemos sentir muy obligados a aquellos iniciadores... y en cuanto al buen hacer la pintura se refiere, a Masaccio en mayor medida... (G. VASARI, *Vite*, ed. cit., vol. II, páginas 279-80)



FIG. 72. Hornacina de Michelozzo, con las figuras de Cristo y Santo Tomás, por A. Verrocchio, en la iglesia de Orsanmichele, de Florencia.

del espacio arquitectónico. Donatello y Masaccio, en cuanto a su gusto artístico, están igualmente distantes del ideal de perfección y meticulosidad de acabado propio de Brunelleschi, y esto resulta evidente incluso en sus esculturas. Aunque ambos pueden considerarse entre los primeros en utilizar la técnica de la perspectiva lineal, viven precisamente el momento de transición entre el viejo y el nuevo método de representación de las formas plásticas, y en esa transición pueden contemplar con nuevos ojos el espectáculo de la naturaleza: de aquí el «realismo» atribuido tanto a uno como a otro artista.

Donatello —compañero y más tarde adversario de Brunelleschi en el transcurso de una larga carrera porfiada y conflictiva— se dispone a ampliar el campo de su experiencia escultórica, para incluir el mayor número posible de aspectos de la realidad, utilizando diversas técnicas (desde el modelado de bulto al casi plano) y distintos materiales (metales, piedra, estuco, barro cocido), aceptando un gran número de influencias heterogéneas, desde aquellas que ofrecen el pasado clásico y la tradición gótica, hasta las nuevas teorías de la visión. El intento de Donatello de elevar la escultura al mismo nivel de la pintura, como instrumento universal capaz de agotar el mundo de las formas visuales, está mantenido únicamente por su denodado empeño experimental, que no tuvo continuadores dentro del complejo clima cultural de finales del cuatrocientos. En cambio, la búsqueda de la pintura alcanza un carácter hegemónico siempre en aumento, a medida que va elaborando y diferenciando sus métodos de representación.

El postulado de la subordinación del color al dibujo, al menos dentro de la forma codificada hasta entonces, se hace ya insostenible en la segunda mitad del siglo xv, gracias a la nueva generación de pintores que ensanchan su campo de acción: Piero della Francesca, nacido hacia 1420; Alesio Baldovinetti, nacido el 27; Juan Bellini, nacido el 28, y Antonello de Messina, nacido alrededor del 30. El descubrimiento de las leyes de combinación de los tonos cromáticos es tan importante, técnicamente, como el de representación perspectiva de los volúmenes, y convierte, de ahora en adelante, la función de la pintura en una actividad reveladora y reguladora del mundo de las formas visuales.

En la práctica, entre la pintura y la arquitectura moderna existe un verdadero y real conflicto; la nueva arquitectura desde Brunelleschi en adelante excluye la pintura mural, y los grandes ciclos de la pintura de ese momento (los frescos de Masaccio de la capilla Brancacci y de la iglesia del Carmen, los de Piero della Francesca de San Francisco de Arezzo, los de Filippo Lippi del ábside de la catedral de Prato, los de Mantegna de los Eremitas de Padua, los de Ghirlandaio de la capilla Sasseti en la iglesia de la Trinidad y de la capilla Tornabuoni de Santa María Novella; los de Filippino Lippi de la capilla Carafa de Santa María sopra Minerva de Roma, y de la capilla Strozzi de Santa María Novella) (fig. 89) son coloca-

dos casi siempre en edificios medievales, como ya hemos señalado⁹³. Esta circunstancia no es casual; los ambientes de la nueva arquitectura están trabados con los órdenes arquitectónicos y las paredes adquieren una virtual organización tridimensional, que excluye la posibilidad de ser utilizadas al mismo tiempo como soporte de un espacio pictórico autónomo; para formar parte de estos ambientes, las pinturas deben ser enmarcadas como objetos independientes (retablo o polípticos); así lo prescribe el tratado de Alberti. Pío II exige que ninguna pintura altere la pulcra sencillez de las paredes en la iglesia de Pienza (fig. 87), y Bernardino Baldi, en la descripción del palacio de Urbino, advierte que han sido excluidas las decoraciones al fresco «para no distraer la atención en otra cosa que no sea la eterna belleza esencial de la arquitectura»⁹⁴.

En cambio, en los edificios medievales, los elementos arquitectónicos forman un sistema abierto que no excluye, sino más bien requiere, el complemento de esos espacios sugeridos por la pintura, y las grandes paredes lisas de la iglesia o los salones se preparan precisamente para ser decoradas al fresco; esta decoración puede ser realizada en estilo moderno, sin que por eso pierda su armonía el conjunto de la construcción. Son en todo caso los pintores, deseosos algunas veces de proteger sus creaciones, quienes las enmarcan arquitectónicamente (lo hizo Filippo Lippi en Santa María Novella).

Las relaciones entre arquitectura y escultura varían por el hecho de que la ejecución de los elementos normalizados, necesarios para definir los espacios arquitectónicos —basas, capiteles, cornisas, ménsulas, etc.— está encomendada a los escultores. Entre esta decoración funcional y los demás eventuales elementos plásticos que forman parte de la arquitectura, se establece una distinción metodológica análoga a la que corresponde a la pintura; pero los límites entre ambas se olvidan con frecuencia cuando la decoración arquitectónica prolifera, invadiendo todo el espacio mural —como sucede regularmente en la arquitectura lombarda de la segunda mitad del siglo xv— o cuando algunos elementos plásticos resultan tan importantes que condicionan la arquitectura, como ocurre por ejemplo en la capilla del Cardenal de Portugal de la iglesia de San Miniato de Florencia.

Como consecuencia, se establece en la segunda mitad del siglo una evidente rivalidad entre escultura y arquitectura, que sólo se interrumpe cuando los grandes maestros delimitan nuevamente con precisión los campos de las dos actividades, que aspiran en todo caso a una propia y exclusiva monumentalidad.

Sin embargo, durante todo el siglo xv, la rivalidad entre escultores y arquitectos impide a la escultura alcanzar un nivel de prestigio similar al de la pintura; ésta, al margen de disputas y contro-

⁹³ A. CHASTEL, *I centri del Rinascimento* (1965), trad. it., Milán, 1965, p. 179.

⁹⁴ B. BALDI, *Descrizione del palazzo ducale di Urbino* (10-6-1587), ed. 1859, p. 550.

versias, puede hacer suyas todas las formas elaboradas por las otras artes, y fijar en tablas y frescos el atractivo escenario de un mundo de formas unificadas por la luz; traslada a su ámbito el dibujo arquitectónico, definiendo anticipadamente el repertorio de los edificios realizados entre los últimos decenios del xv y los primeros del xvi. Las arquitecturas de Julián de Sangallo, Francisco de Giorgio y Mauro Coducci fueron pintadas antes de ser construidas.

Chastel refiere con acierto esta situación:

Una de las consecuencias de la moderna reforma de la arquitectura es la abolición del fresco. Sólo en los edificios antiguos tienen razón de existir y en ellos se toma su revancha la pintura, representando lugares ideales y sobre todo construcciones: basílicas o templos circulares, dentro de los cuales no tiene sitio la pintura, pero que ella sin embargo es capaz de representar⁹⁵.

Durante la segunda mitad del xv se suceden muchas innovaciones técnicas, que terminan renovando tanto el ejercicio de la pintura como la utilización de sus resultados. Los colores al óleo y los lienzos transforman la técnica de la pintura, y los lienzos de grandes dimensiones permiten preparar en los talleres las series de decoraciones murales.

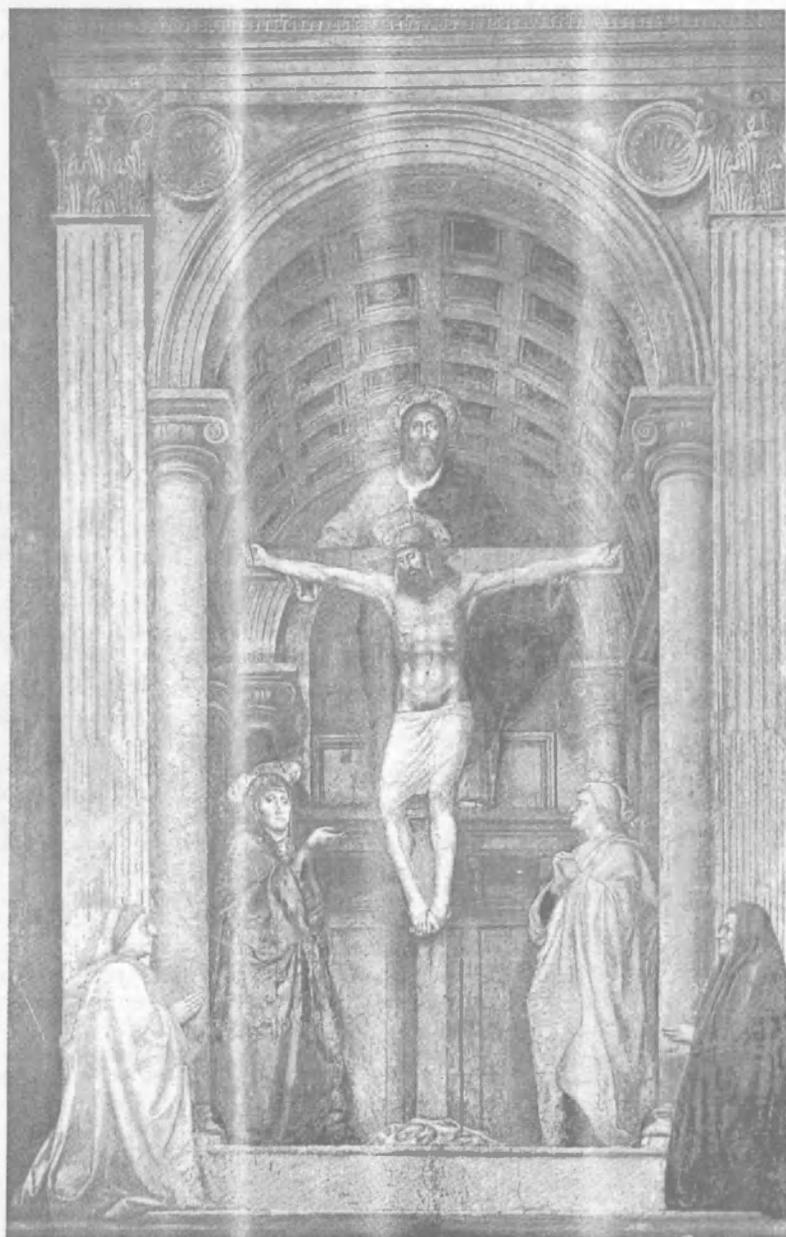
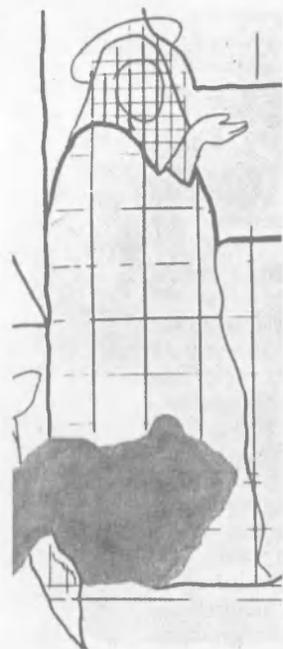
Los dibujos preparatorios van adquiriendo mayor importancia y difusión en cuanto sirven para destacar los aspectos que, dentro de la imagen pictórica, se consideran de mayor interés; para ello se dispone de un papel de mejor calidad y de una serie de materias nuevas para el trazado del dibujo —sanguina y pastel— que se añaden a los ya tradicionales —pincel, pluma, punzón de plata y piedra negra—. También para los frescos, los trazados preparatorios se hacen aparte sobre cartones, y son transportados después a los muros por el método del estarcido. Este procedimiento, que se adopta a mediados del siglo, sustituye al almagre con el que se dibujaba directamente sobre el enlucido, y acentúa en el campo de la pintura la preponderancia y superioridad de la construcción gráfica.

El dibujo esquemático cumple en este período una amplia función; estando primordialmente ligadas la ciencia y la técnica a las descripciones geométricas de los objetos, sirve como instrumento fundamental para transmitir los conocimientos de la época, y en un cierto momento —hacia finales de siglo— llega a superar en importancia a la palabra escrita. De aquí la urgente necesidad de reproducir los dibujos; a la técnica de la xilografía se añade, a finales del siglo xv, el grabado en metal; Vasari atribuye la invención al florentino Maso Finiguerra⁹⁶, pero probablemente esta misma técnica la perfeccionaron italianos y germanos independientemente.

Artistas eminentes como Antonio Polaiolo (fig. 94) y Andrea Mantegna alcanzan en el grabado en cobre un alto grado de perfección; este mismo procedimiento se utiliza para reproducir obras pictóricas con finalidad ilustrativa, tal como hoy se hace con las foto-

⁹⁵ A. CHASTEL, *op. cit.*, pp. 181-82.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 231.



FIGS. 73, 74 y 75. La Trinidad de Masaccio, iglesia de Santa María Novella, de Florencia (a la izquierda, el boceto).

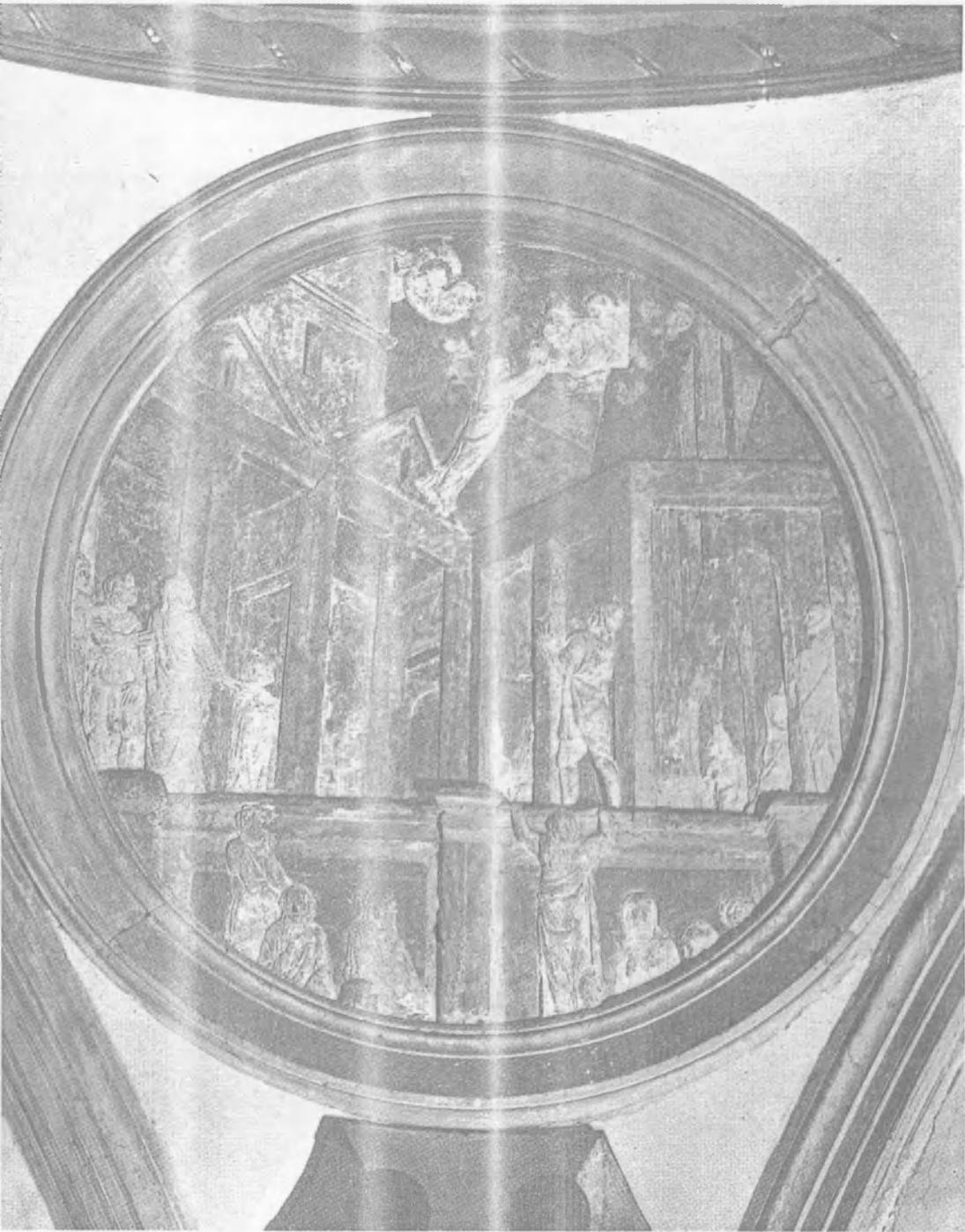
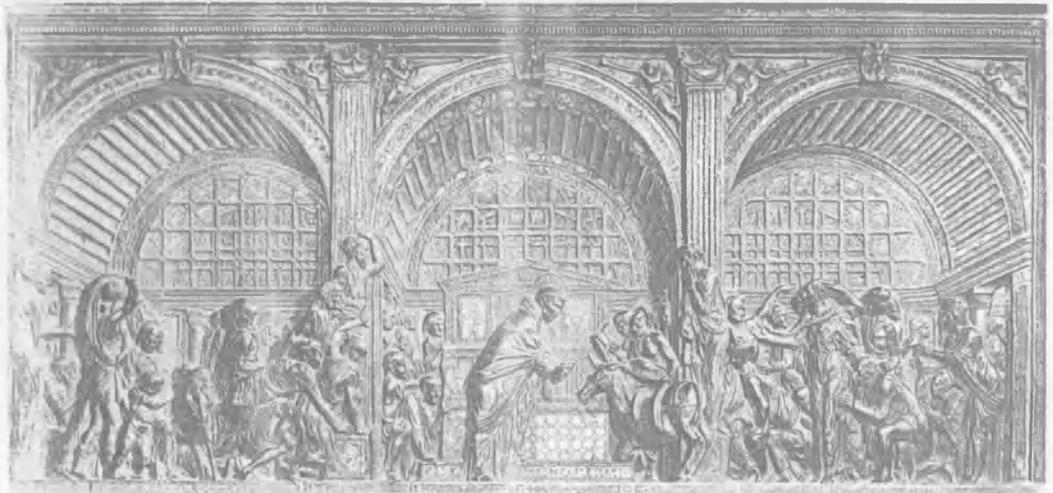
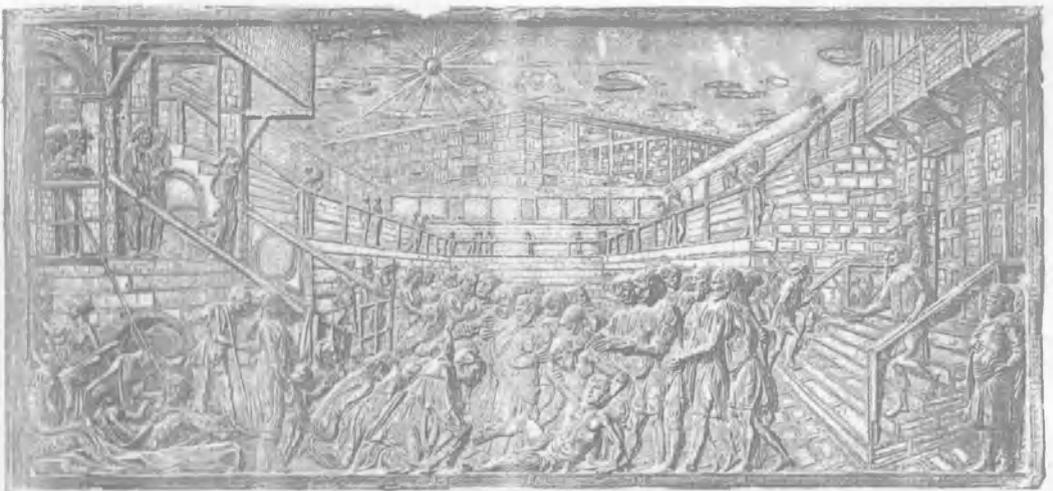


FIG. 76. Bóveda de la sacristía de San Lorenzo de Florencia: uno de los medallones de Donatello.



FIGS. 77 y 78. Dos cuarterones del altar de Donatello, en la basílica de San Antonio, de Padua.



FIGS. 79, 80 y 81. Beato Angélico: predela de la Anunciación, Museo Diocesano de Cortona.

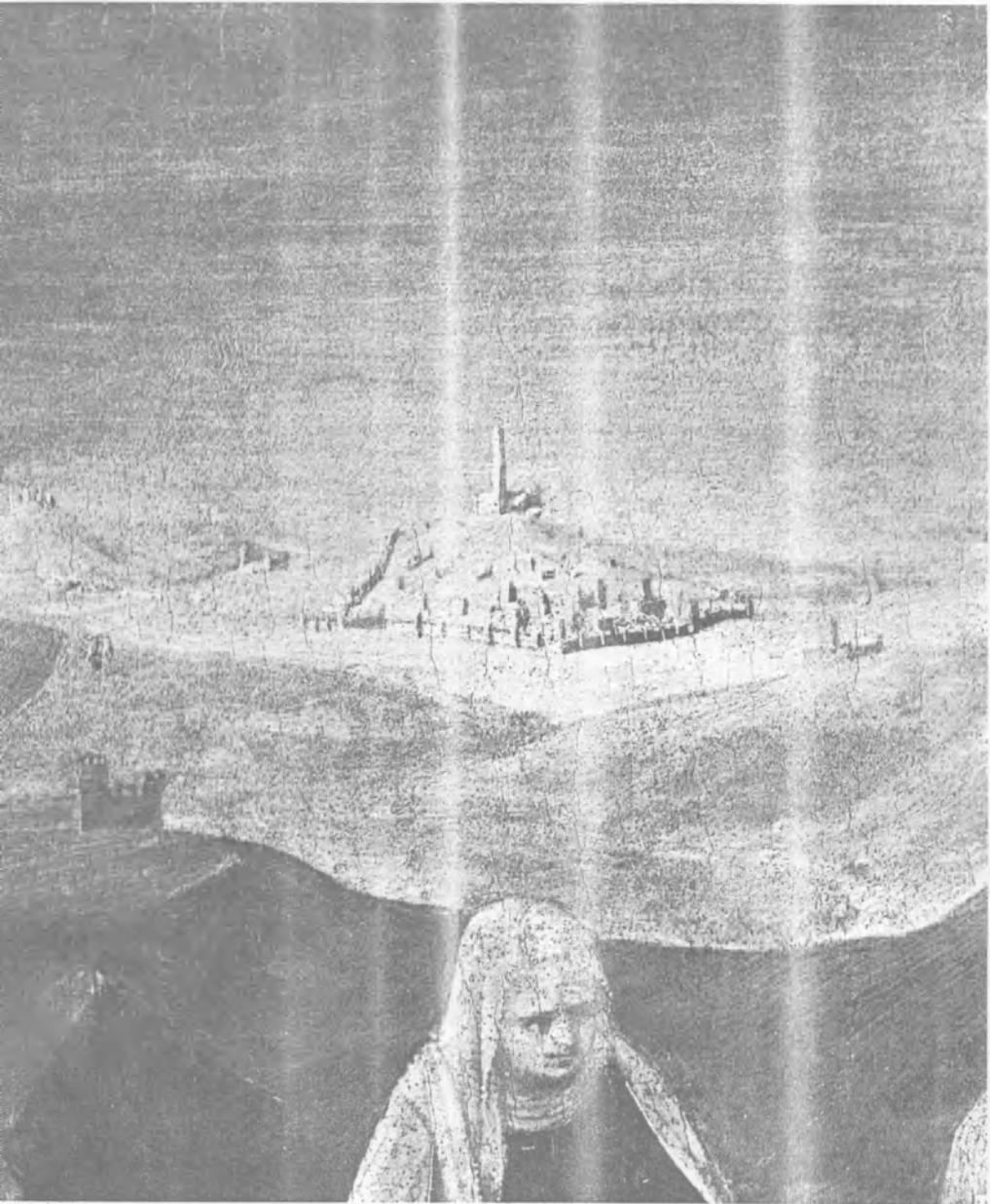


FIG. 82. Detalle de la predela del Beato Angélico.

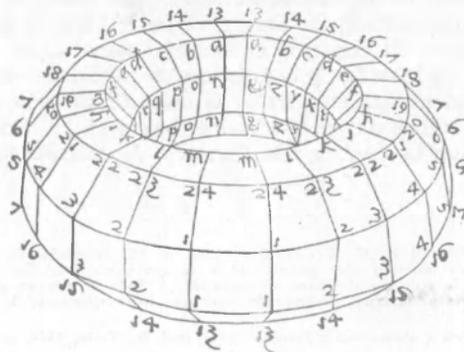
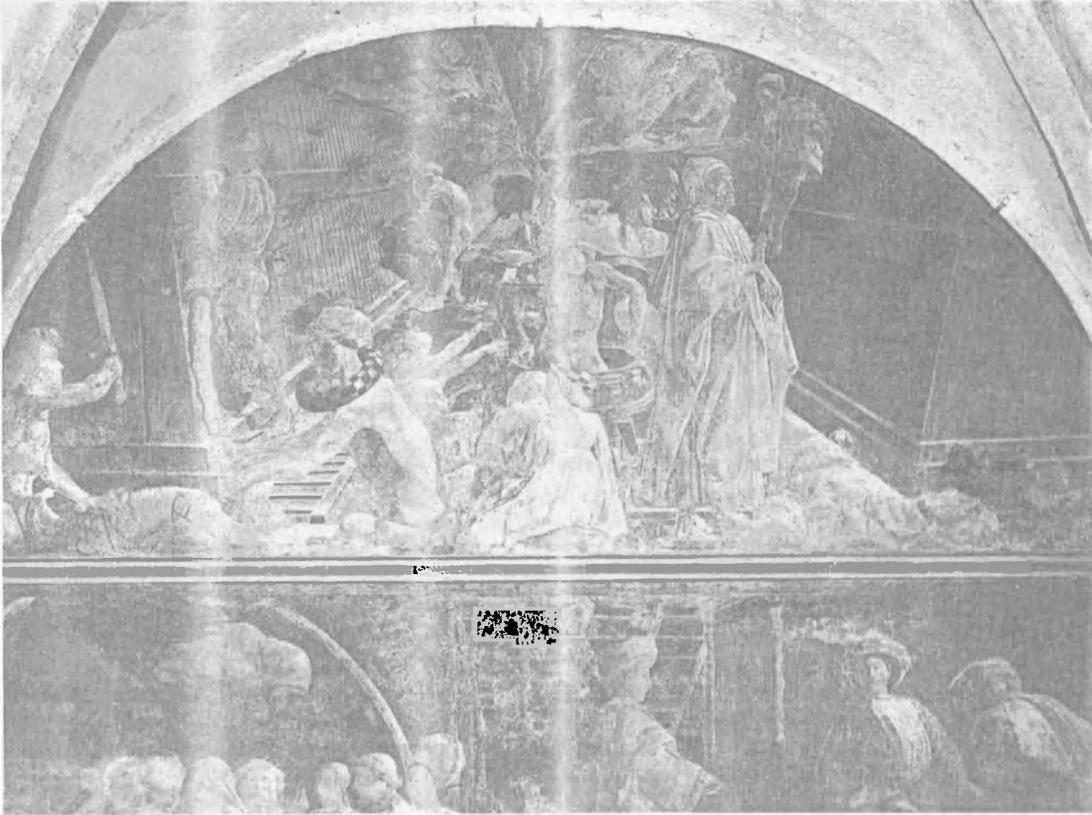


FIG. 83. P. Uccello: el *Diluvio Universal* (claustro de Santa María Novella, de Florencia).

FIG. 84. "Rodete" utilizado por Pablo Uccello para exponer experimentalmente construcciones perspectivas.

graffias; Mantegna declara, en una carta dirigida a Francisco Gonzaga, en 1491, haber podido pintar la réplica de una obra vendida por el príncipe, gracias a conservar de ella la reproducción incisa⁹⁷; pocos años después, Julio Campagnola podía reproducir asimismo una pintura de Giorgione.

El naciente arte de la imprenta utiliza el grabado, especialmente en madera, en las ilustraciones de libros; en 1485 se imprime en Subiaco el primer libro ilustrado, y el año 72, en Verona, la obra de Valturio *De re militari*, con ilustraciones de Mateo de'Pasti.

A finales del xv la pintura impera sobre un vasto grupo de técnicas figurativas, indispensables en la vida de la nueva sociedad. Los ensayos que realizan los pintores sobre tablas y lienzos influyen en distinta medida en la obra de muchos especialistas.

La pintura del Renacimiento no contó con un Brunelleschi que la obligase a un brusco salto metodológico; pero observamos en su desarrollo una continua búsqueda, profundamente insertada en la tradición de la pintura toscana, desde Cimabue y Duccio, que va evolucionando con sorprendente regularidad hasta alcanzar los positivos resultados individuales de principios del xvi.

Esta búsqueda, sólo en parte influida por la de los arquitectos, modifica, sin embargo, de manera definitiva la propia noción de arquitectura, que a partir de este momento debe considerarse como parte de una actividad más general, y sujeta, por tanto, a una tutela más o menos estrecha de las artes figurativas, de la que difícilmente podrá liberarse en el futuro.

5. Alberti y la ordenación teórica de la nueva experiencia artística

León Bautista Alberti (1404-1472) ocupa un puesto destacado tanto en la historia de la literatura como en la historia de la arquitectura y la teoría del arte. Su experiencia, singular e irrepetible si se analiza aisladamente, ha dejado una huella indeleble en cada uno de estos campos, estableciendo algunos engarces entre uno y otro, que cobrarán carta de naturaleza en la evolución posterior.

Nacido en Génova, de familia florentina exiliada, estudia en Padua y en Bolonia, y sólo después de 1428 —cuando es revocado el edicto promulgado contra su familia— puede regresar a su patria.

Mientras, trabaja como secretario de altos prelados, a los que debe acompañar frecuentemente en sus viajes; desde el año 31 ocupa en Roma el cargo de «abreviador» (*f) de la Cancillería Apostólica, y después del 34 —a la edad de treinta años— puede establecerse en Florencia durante un período bastante largo. Son los primeros tiempos del poderío de los Médicis; Brunelleschi está a punto de terminar la cúpula, Ghiberti trabaja en la tercera puerta del Baptisterio, Pablo Ucello vive en Florencia desde el año 30, Donatello

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 236.

* Abreviador: redactor de los Breves papales (N. del T.).

vuelve a formar parte del séquito de Cosme de Médicis, y la nueva generación de artistas florentinos (Michelozzo, Fra Angélico, Lippi, Rossellino, Luca della Robbia) se han dado a conocer en el transcurso del lustro precedente.

Alberti comparte este ambiente con gran entusiasmo, entabla amistad con Brunelleschi y otros artistas, e intenta, también él, pintar y esculpir. Bajo la viva impresión de su encuentro con las artes, escribe los tratados *De statua* y *De pictura*⁹⁸, en los que ensaya una primera sistematización teórica de los tanteos y experiencias efectuados hasta ese momento en los talleres florentinos.

Los dos tratados se basan en una precisa exposición técnica, que denota la inclinación de Alberti a las operaciones concretas; en ella introduce una lúcida exposición intelectual, a la que da un tratamiento absolutamente nuevo y que, por su tono original, más que por sus tesis específicas, iba a alcanzar gran resonancia.

El tratado *De statua* es un texto brevísimo que no tiene carácter sistemático, pero sí una extraordinaria carga polémica, puesto que sustituye la descripción técnica tradicional del trabajo artístico por una descripción conceptual completamente nueva.

Hemos aludido ya a la clasificación medieval de las artes, en razón de los materiales empleados, y a las instituciones corporativas que se basan en dicha clasificación. Alberti excluye la susodicha clasificación, sin siquiera aludir a ella, y enuncia una nueva en relación con el cometido de los artistas:

1. Los que trabajan en «poner y quitar» (maestros estuquistas).
2. Los que trabajan «sólo en desbastar, quitando lo que en dicha materia es superfluo, esculpiendo y haciendo aparecer en el mármol una forma... que antes estaba escondida» (escultores); junto a éstos, deben ser clasificados quizá los grabadores de sellos que esculpen el negativo de las formas que han de reproducirse en relieve.
3. Los que trabajan «sólo agregando» (plateros). Estos se hallan más próximos a los pintores, que aplican los colores sobre los cuadros, aunque reproducen la realidad con un «artificio» distinto⁹⁹.

Entre los objetos representables, Alberti considera la figura humana; la escultura puede proponerse una reproducción genérica de los caracteres típicos del hombre, o bien una reproducción específica de los caracteres individuales.

En todo caso, cualquier representación equivale a transferir una forma espacial de un materia a otra, y puede ser descrita integra-

⁹⁸ El tratado sobre pintura fue terminado en latín el 26 de septiembre de 1436, y en lengua vulgar el 17 de julio de 1436 (las citas serán tomadas de la edición crítica de L. Mallet, Florencia, 1950); el tratado *De Statua* es de fecha incierta, pero se sitúa generalmente inmediatamente antes del *De Pictura*, puesto que habla de este último como de un proyecto próximo.

⁹⁹ *Della statua*, trad. de C. Bartoli (ed. Bolonia, 1782, junto con los tratados de pintura y de arquitectura), p. 323.

mente en términos geométricos. Alberti pretende establecer las dos reglas que corresponden a esta representación:

La medida, que es «un modo estable, estático y seguro de percibir y anotar, mediante el cual se conoce y establece en números y medidas lo que es habitual, la proporción y las correspondencias»¹⁰⁰. El instrumento necesario que se requiere es un listel dividido en seis pies, donde cada pie está dividido en diez onzas, y cada onza en diez minutos; no se trata de cantidades absolutas, sino relativas a la estatura humana y variables según la escala de reproducción, mensurables por tanto sólo con un sistema convencional, independiente de las unidades de medida corrientes. Alberti aporta también un cuadro de las «medidas principales que tiene el hombre», en parte deducido del de Vitrubio, pero mucho más detallado; es el punto de partida de todos los intentos posteriores de determinar las proporciones del cuerpo humano (Leonardo, Dürero).

El colocar los términos, es decir «esa determinación y establecimiento que deriva de tirar todas las líneas y desarrollarlas, de fijar los ángulos, los fondos, los relieves, colocándolo todo con acertado y preciso orden, en su lugar correspondiente»¹⁰¹. También a este propósito Alberti describe un instrumento, compuesto de un «horizonte» circular que se coloca sobre la figura, y de un hilo a plomo que permite sacar por puntos la superficie de la figura.

El tratado *De Statua* establece la noción de escultura como ciencia de la representación tridimensional de los objetos, más específicamente de la representación proyectiva, es decir, del pasar de una escala a otra, manteniendo fijos los caracteres proporcionales. De aquí deriva tanto la dignidad intelectual de la escultura como la primacía de los trabajos de «quitar» —punto en el que insistirán, con sugestivos acentos neoplatónicos, los teóricos subsiguientes, e incluso Miguel Angel en su conocido soneto¹⁰²—, en cuanto pone de relieve el dominio de la operación intelectual sobre la materia.

A diferencia del tratado *De Statua*, el *De Pictura* es un verdadero tratado sistemático. El esquema expositivo, como se ha señalado¹⁰³, se ajusta al de los tratados humanísticos de retórica —que a su vez tienen su precedente en los textos latinos de Cicerón y Quintiliano— y de los tratados de poética que se basan en Horacio; las fuentes originarias son la *Poética* y la *Retórica*, de Aristóteles, que no se

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 326.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 327.

¹⁰² *Rimas*, ed. crítica de E. N. Girardi, Bari, 1967, n. 151 (alrededor de 1538-41): «Non ha l'ottimo artista alcun concetto/ c'un marmo solo in sé non circoscrive/ Cor suo superchio, e solo a quello arriva/ la man che ubbidisce all'intelletto». [«Todo lo que un gran artista concibe/ puede transcribirlo al mármol/ desbrozando, cosa que logra solamente/ la mano que obedece a la inteligencia»]

¹⁰³ A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze* (1959), trad. it., Turín, 1964, p. 105; L. MALLÉ, *op. cit.*

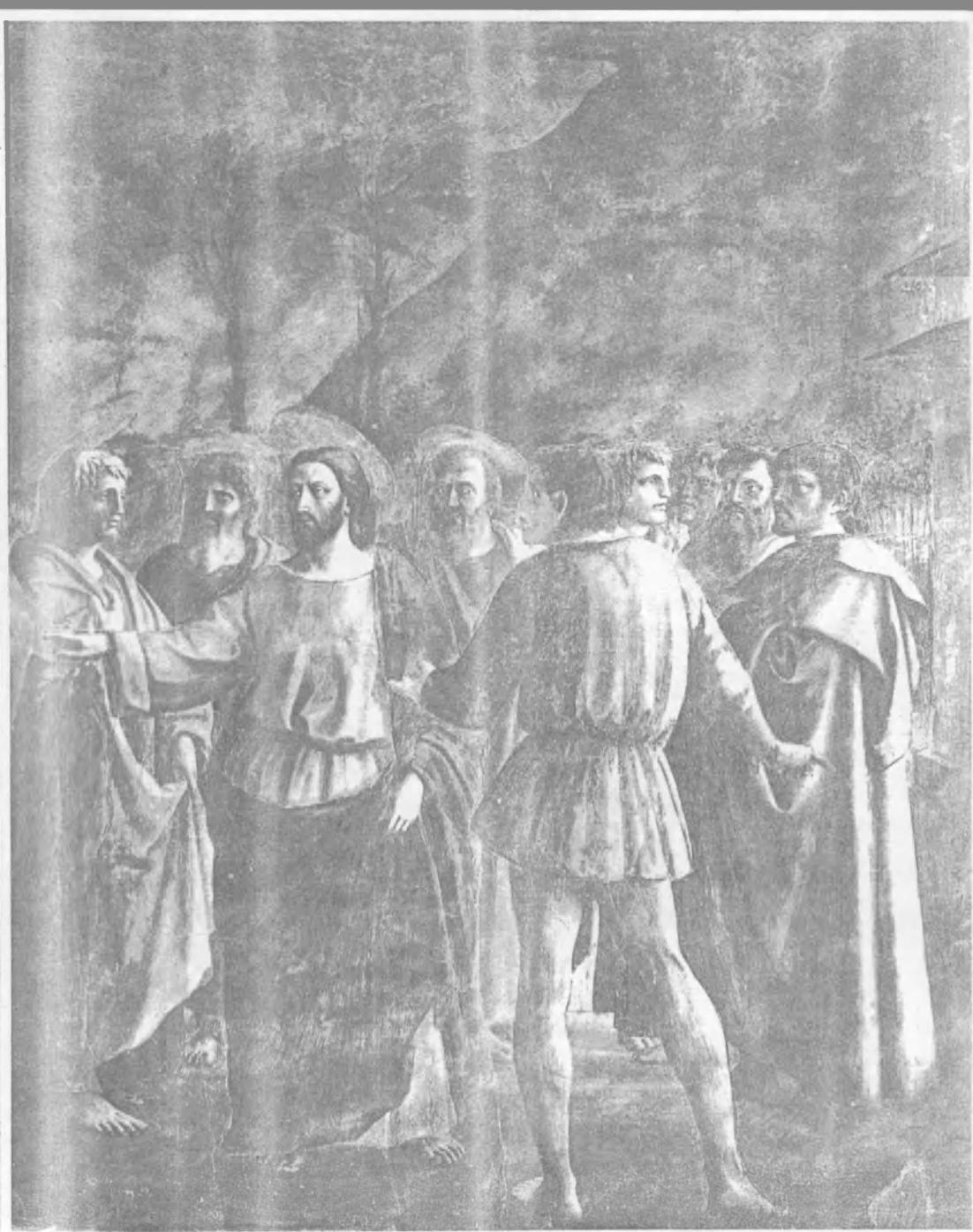
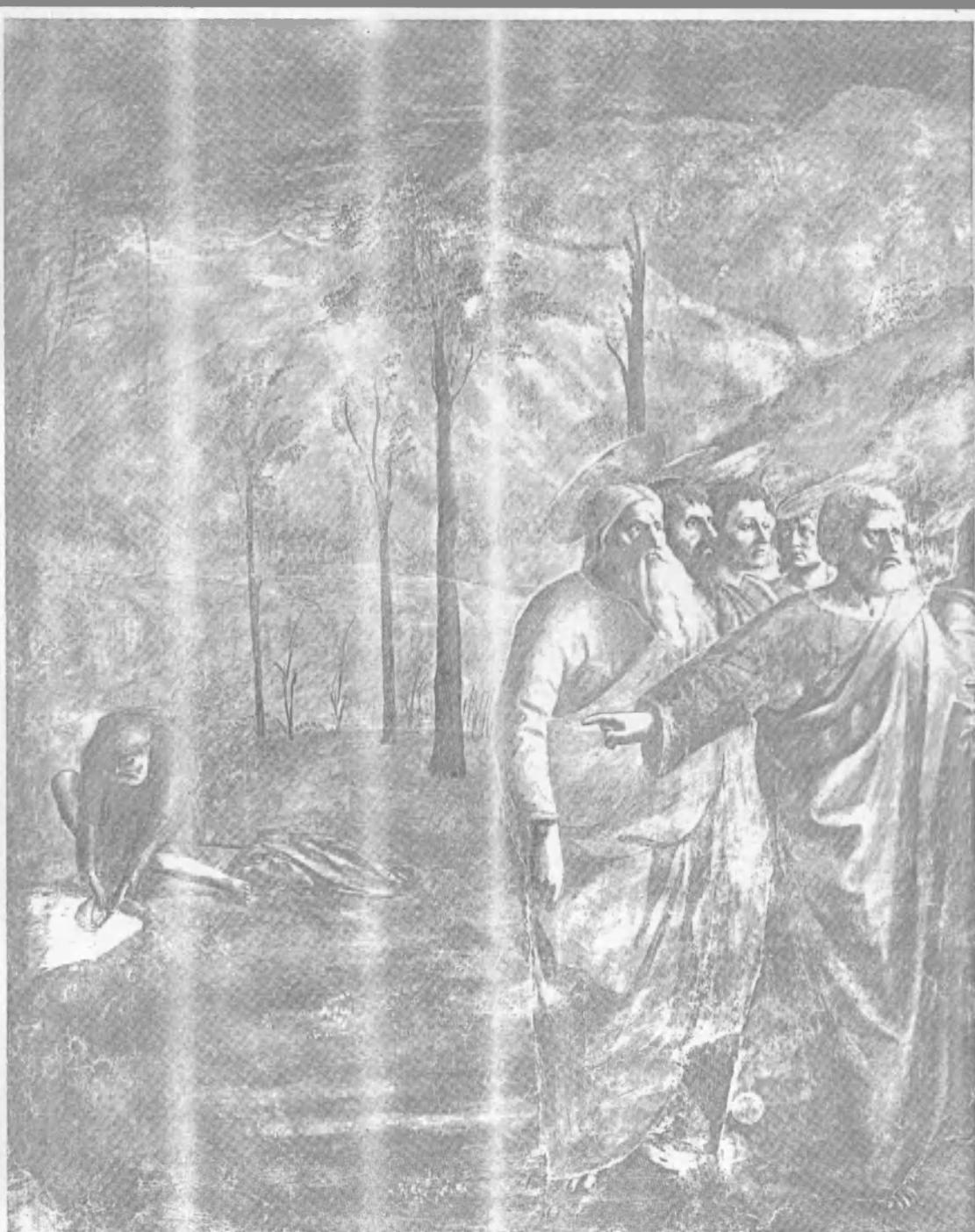


FIG. 85. Detalle de los frescos de Masaccio en la capilla Brancacci (iglesia del Carmen, de Florencia).



FIG. 86. Donatello: monumento a Gattamelata, en Padua.

traducen al latín hasta finales de siglo. Horacio distingue el «*ars*» (que comprende la «*inventio-argumentum*» y la «*dispositio-elocutio*») y el «*artifex*». Los tres libros del tratado de pintura, en la edición latina, llevan los títulos de «*rudimenta*» (bajo el que aparece la nueva perspectiva), «*pictura*» y «*pictor*»; debemos observar, sin embargo, que los dos primeros libros contienen las normas sobre la manera de representar, correspondiente a la «*dispositio*» y «*elocutio*», y el tercero, los preceptos sobre el contenido correspondiente a la «*inventio*». El interés por la forma prevalece sobre el interés por el contenido.

Esta audaz transposición de valores, no maquinal sino libre y problemática, que se hizo posible por la clara conciencia de la precariedad de los compartimentos culturales heredados de la tradición, no compromete la autonomía del arte, más bien al contrario, la subraya, aunque más tarde (cuando los compartimentos culturales vuelvan a anquilosarse) se manifieste en sentido contrario.

Alberti se coloca pronto en posición intermedia entre los puramente teóricos y los prácticos; en un comienzo advierte: «tomaremos de los matemáticos aquellas cosas cuyos principios pertenecen a nuestro menester..., pero en todo nuestro quehacer ruego se me considere no como matemático, sino como pintor que escribe sobre estas cosas. Aquéllos, con sólo su inteligencia, separada de toda acción, miden las formas de las cosas. Nosotros, porque pretendemos que las cosas puedan contemplarse, estaremos con preferencia, en todos los casos, el que las dificultades que ofrece esta materia, por nadie descrita que yo sepa, puedan ser entendidas por los que nos lean»¹⁰⁴.

En este célebre pasaje se percibe claramente el eco de la constante polémica albertiana contra el pensamiento abstracto y escolástico¹⁰⁵; sin embargo dedica todo el primer libro del tratado a las cuestiones geométricas, implícitamente presentadas como fundamentos de la pintura.

Todas las cosas visibles no son más que superficies; las superficies tienen algunas cualidades «perpetuas»¹⁰⁶ («*orla y bulto*», es decir, el contorno y la conformación volumétrica) y algunas cualidades variables «por mutaciones de lugar o de luces»¹⁰⁷. La pintura debe tener en cuenta estas variaciones, pero precisando el mecanismo de ellas, a fin de establecer una relación exacta entre la imagen pictórica y el modelo.

Buscamos a estas sus razones, empezando por la sentencia de los filósofos, los cuales afirman poder medir las superficies con ciertos rayos que sirven de guía al mirar, llamados por esto visuales, que hacen sensible la forma de las cosas que vemos. Nosotros imaginamos los rayos como hilos sutilísimos que

¹⁰⁴ *Della pittura*, ed. cit., p. 55.

¹⁰⁵ Por ejemplo, en el *Momus*, libro III.

¹⁰⁶ *Della pittura*, ed. cit., p. 56.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 58.

parten de una cabeza, casi como un haz estrechamente apretado dentro del ojo, donde reside el sentido que ve, como un tronco de todos los rayos, que desde su núcleo extiende derecha y sutilísimamente sus hilos hasta la superficie opuesta. Sin embargo, entre estos rayos existen diferencias que es necesario conocer... Algunos de estos rayos, llegando a los bordes de la superficie, determinan la medida de todas sus cantidades. Llegan pues hasta las últimas y extremas partes de la superficie llamadas extremos o referencias extrínsecas. Otros rayos, desde toda la superficie del plano, salen hasta el ojo, y cumplen su función más que por los colores y las luces en los cuales la superficie esplende, llenando la pirámide de la que más adelante hablaremos; éstos se llaman rayos medianos. Entre los rayos visuales, existe uno llamado céntrico. Este, cuando llega a la superficie, forma en distintos puntos en torno a sí ángulos rectos e iguales¹⁰⁸.

El conjunto de «rayos extrínsecos» que parten del contorno de la superficie y convergen en el ojo, forman la «pirámide visual»; los «rayos medianos» llenan la pirámide, y transmiten al ojo las cualidades luminosas y cromáticas, mientras el «rayo céntrico», junto con la distancia, determina la posición del observador respecto de la superficie¹⁰⁹; así, la tradicional operación del pintor que imita los objetos sobre la tabla o sobre el lienzo, es interpretada como el resultado de una construcción óptica que compromete el espacio entre el ojo del pintor y las cosas, y garantiza la correspondencia entre imagen y realidad.

Alberti imagina la resistencia de la opinión general a aceptar como válidas tantas complejas teorías («Dirá alguno sobre esto: ¿qué beneficio saca el pintor con tanta investigación?»). Refiriéndose a los «pintores estudiosos», observa:

Sepan que con sus líneas circunscriben la superficie y cuando llenan de colores los lugares delimitados, ninguna otra cosa se pretende que no sea presentar en la superficie la forma de las cosas vistas, como si ésta fuera de vidrio traslúcido, como si la pirámide visual todo lo traspasase, colocada a una cierta distancia, con ciertas luces y en cierta posición, centrada dentro de un área y con sus alrededores...

Pero donde vemos que hay solamente una superficie de muro o de tabla, en la que el pintor estudia la manera de representar más de una superficie de las abarcadas por la pirámide visual, le conviene en algún lugar seccionar esta pirámide, para poder expresar aquellos contornos y colores con su dibujo y su pintura. Algo así comprueba quien mirando una pintura ve una cierta intersección de la pirámide. Pintura, pues, será la intersección de la pirámide visual (según la distancia dada, establecido el centro, y constituidas las luces) representada en una cierta superficie, con líneas y colores artificiosos¹¹⁰.

Esto lleva a una representación puramente proyectiva de la realidad, en la que toda variación es reducida a relaciones óptimas entre los elementos, relaciones reveladas por la intersección de la pirá-

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 58-62.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 65.

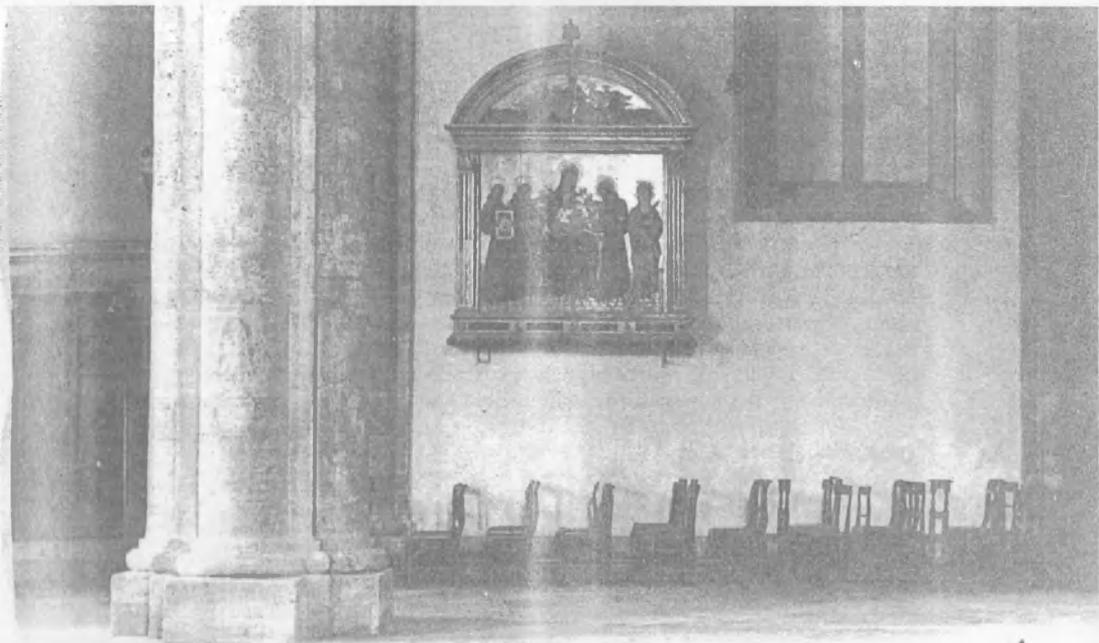


FIG. 87. Una de las tablas elegidas por Pío II para decorar la catedral de Pienza.
FIG. 88. Detalle de *La leyenda de Santa Ursula*, de Carpaccio, que se conserva en la Academia de Venecia (de Chastel).
FIG. 89. Frescos de Filippino Lippi, en la capilla Strozzi de la iglesia de Santa Maria Novella, de Florencia.

mide con el plano de la pintura, y en la que todo valor se conoce «por comparación»¹¹¹.

De aquí la posibilidad de concebir la ideación formal, no como incorporada a las distintas operaciones técnicas, sino como una actividad unitaria e intelectual, independiente de las precisiones métricas y ponderables que la colocan dentro del entramado de la experiencia material. Quedan así establecidos el concepto del «arte» y su dignidad, y al mismo tiempo la primacía de la pintura, que define y administra los valores fundamentales del nuevo universo cultural y «tiene en sí misma... fuerza divina», como se lee en el elogio ya citado del libro segundo¹¹².

Estas normas, expuestas en los tres libros del tratado de la pintura, son como el resumen de una primera exploración, realizada con apasionado interés en aquel mundo desconocido: la célebre descripción de la trama perspectiva que debe conformar el cuadro, «al que considero una ventana abierta por donde yo miro lo que aquí será pintado»¹¹³; el descomponer el procedimiento pictórico en tres fases, «circunscripción, composición y asimilación de la luz»¹¹⁴ (que corresponden a los tres elementos de la retórica aristotélica y ciceroniana, «*inventio*, *dispositio* y *elocutio*», pero transponiendo estas distinciones al campo de la apariencia formal; nótese que el cometido de la «*inventio*» está atribuido al dibujo, es decir, a la definición de los caracteres geométricos de las cosas); y las reglas sobre el contenido de la representación, señaladas brevemente en el libro tercero.

Cuando Alberti escribe el tratado de la pintura es ya un experto, famoso en el mundo de las letras; ha escrito el *Philodoxus*, el *De commodis litterarum atque incommotis*, algunas de las *Intercoenales* y probablemente parte de los libros *Della famiglia*. Su elogio de la pintura no es solamente una obra ilustrativa, escrita por un especialista —como lo son en general los tratados profesionales de los artistas, desde Cennini a Ghiberti, o las apologías que los literatos dedican a aquéllos—, sino que tiene por objeto establecer, de manera autorizada, el puesto que corresponde a la pintura en el nuevo sistema cultural y valorar objetivamente por vez primera las relaciones entre pintura y literatura. Alberti, como humanista, no desea desbancar a «las letras» de su primacía, pero sí busca procurar a la pintura —mediante una larga serie de ejemplos clásicos— un prestigio cultural análogo, y asociarse sus valores a los literarios, aproximándolos a éstos: «Y así estimo, que lo mismo que todas las demás artes fueron por nuestros mayores asociadas a las letras, así tampoco por nuestros escritores latinos fue menospre-

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 68-69.

¹¹² «Y conviene añadir a lo dicho aquella opinión de los filósofos, los cuales afirman que si el cielo, las estrellas, el mar y los montes, y todos los animales y todos los cuerpos se hicieran, queriéndolo Dios, una mitad más pequeños, nosotros no percibiríamos esta disminución de tamaño.»

¹¹³ *Ibid.*, pp. 76-80.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 81 ss.

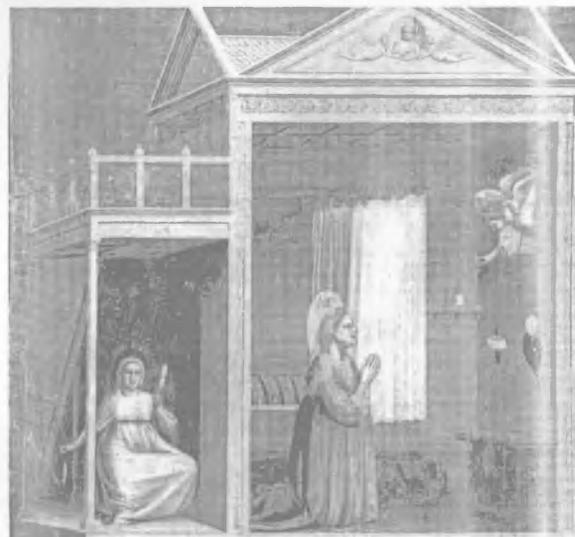


FIG. 90. Pintura al fresco, de Giotto, en la capilla de los Scrovegni, de Padua.
FIG. 91. Pintura al fresco, de Giotto, en la basílica de San Francisco, de Asís.
FIG. 92. Tabla de F. de Giorgio Martini, en la iglesia de Santo Domingo, de Siena.
FIG. 93. Tabla de Gentile Bellini (Academia de Bellas Artes, de Venecia).

ciada la pintura»¹¹⁵. Este juicio está ligado a su experiencia personal, como él mismo reconoce: «Debo confesar de mí mismo que si alguna vez por mi gusto me pongo a pintar, cosa que hago frecuentemente cuando de trabajos más penosos deseo descansar, con tanto interés me meto en el trabajo, que a menudo me maravilla haber pasado pintando tres o cuatro horas»¹¹⁶.

El encuentro de Alberti con la arquitectura sobreviene más tarde y con mayores dificultades.

Quizá durante su primera estancia en Roma (1431-1434) empezara ya a estudiar los monumentos antiguos midiéndolos con instrumentos que él mismo construía. Alrededor de 1443 está en Ferrara, donde quizá orienta y aconseja a Lionello d'Este en la obra del pedestal para el monumento de Nicolás V y en la construcción del campanario de la catedral.

Sólo cuando regresa a Roma junto al Papa, y mientras se dedica de nuevo a las matemáticas¹¹⁷, se entrega seriamente al estudio de la arquitectura; probablemente termina en aquellos años la *Descriptio urbis Romae*, colabora en el programa de reformas con numerosas intervenciones técnicas, y quizá configura el cuadro urbanístico general de las obras de Nicolás V, como veremos seguidamente. En el mismo período escribe el *De re aedificatoria* (dedicado al Pontífice el año 1452)¹¹⁸, y recibe los primeros encargos profesionales: Segismundo Malatesta le comisiona para la reforma de la iglesia de San Francisco de Rímini (a partir de 1450) y posteriormente la familia Rucellai, para el grupo de trabajos florentinos que comprenden el palacio de la calle Vigna Nuova —aproximadamente de los años 1447-1450—, el espacio abierto delante del palacio, con la logia de triple arquería, la capilla del Santo Sepulcro, de la vecina iglesia de San Pancracio —iniciada hacia 1457— y la terminación de la fachada de Santa María Novella, cuya construcción comienza probablemente en 1456.

Estas obras —sin excluir el palacio, encajonado entre otros edificios— se reducen en cierto modo a problemas de decoración mural; lo cual prueba hasta qué punto Alberti menosprecia, tanto la controversia existente entre la nueva y la vieja arquitectura, como el carácter de vinculación en el espacio que desempeñan las formas clásicas normalizadas. La nueva arquitectura está concebida como un noble escenario de elementos proporcionados entre sí armónicamente para que puedan ser contemplados casi como un cuadro, y puedan ennoblecer la ciudad tradicional sin desvirtuar su carácter.

Estas obras reflejan con sorprendente exactitud todas las ca-

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁷ En este período escribe los *Ludi mathematici*, el *De lunularum quadratura*, el *De punctis et lineis apud pictores*.

¹¹⁸ El tratado, escrito unos años antes, circula manuscrito a partir del 1452 y se imprime en 1485. A partir del siglo XVII se le conoce especialmente a través de la traducción en lengua vulgar de Cosme Bartoli (Venecia, 1565), de la que han sido entresacadas las citas que siguen.

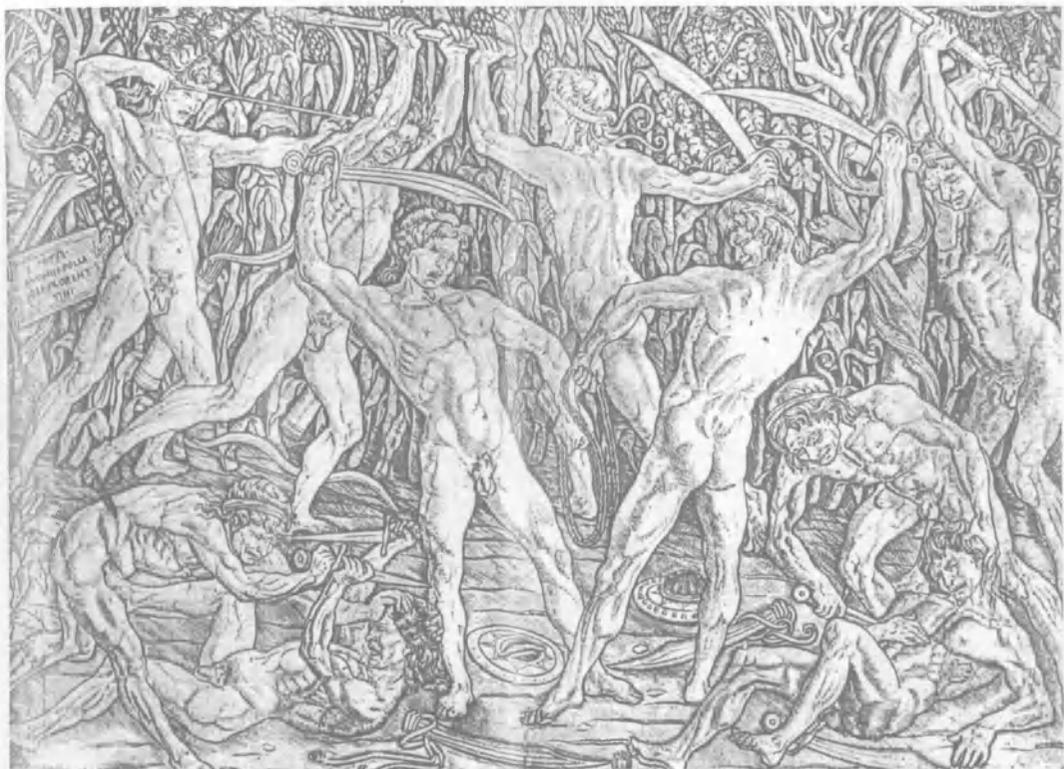


Fig. 94. Grabado de A. Pollaiuolo, representando un combate de hombres desnudos.

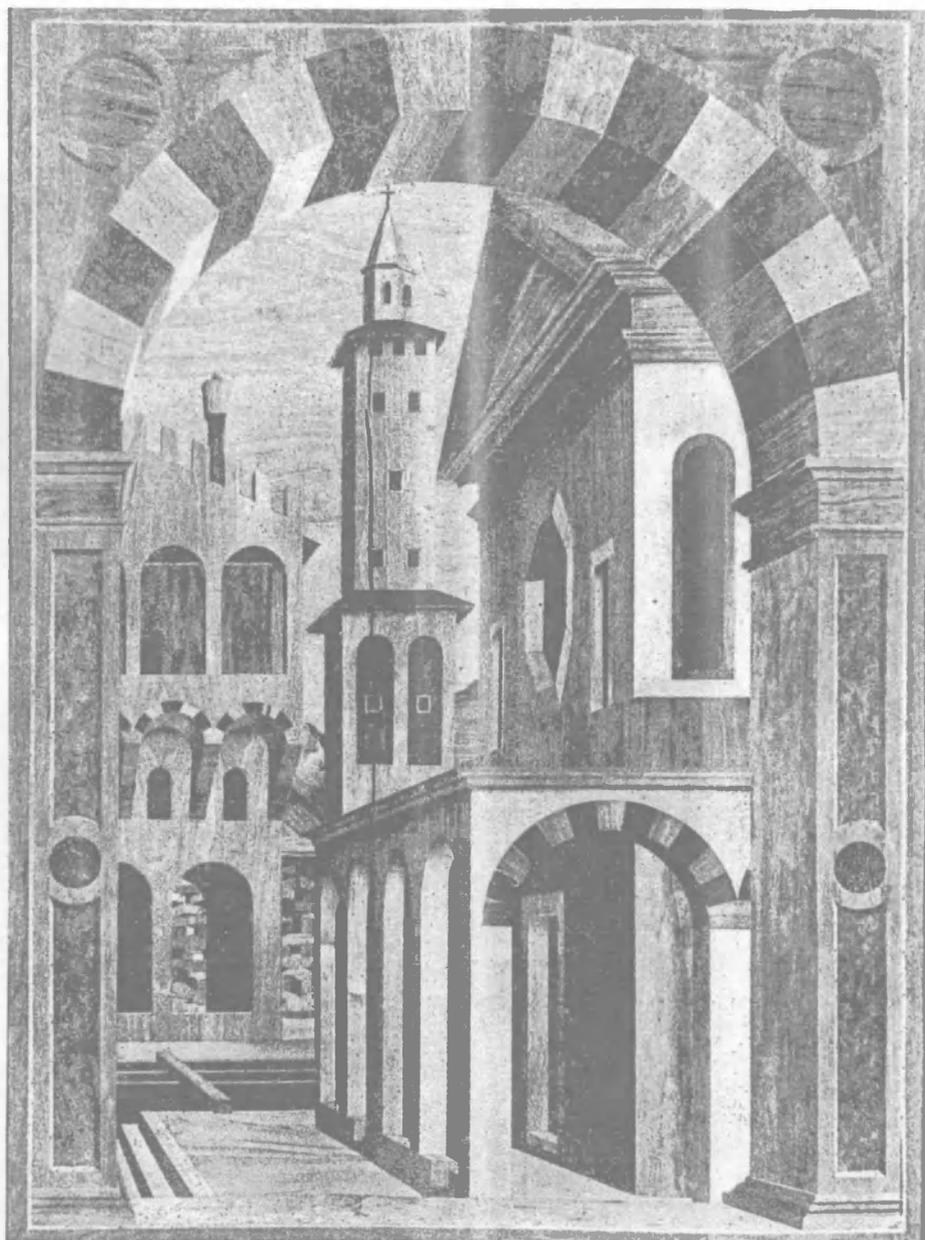


FIG. 95. Taraceas, de Pedro Antonio de Módena, en la catedral de Padua.



FIG. 96. Pintura al fresco, de Piero della Francesca, en la iglesia de San Francisco, de Arezzo.

FIG. 97. Lienzo de G. Misueti. (Academia de Bellas Artes, de Venecia.)



FIG. 98. Pintura al fresco, de Piero della Francesca, en la iglesia de San Francisco, de Arezzo.

racterísticas del momento histórico en que fueron proyectadas: el clima confiado y optimista que caracteriza la sexta década de este siglo, en el que declinan seculares tendencias (el año 1449 termina el concilio de Basilea, en 1452 Federico III es coronado emperador en Roma, en 1454 se forma en Lodi la Liga Itálica); la mentalidad de la generación educada en el clima humanístico de principios del xv, partidaria de la conciliación entre lo antiguo y lo moderno, que en aquel período llega a tener en sus manos el poder (Alberti forma parte de ella, y también los que le encargaban sus obras: Nicolás V, Segismundo Malatesta, Lionello d'Este, Juan Rucellai); las influencias orientales, consecuencia de las cruzadas organizadas después de la caída de Constantinopla.

Alberti llega a la arquitectura a través de la experiencia literaria y de las artes figurativas, y ello se refleja en el carácter de sus edificios, llenos de intenciones demostrativas y de sutiles recursos formales; Alberti afronta, como siempre, los problemas de ese nuevo campo con absoluta seriedad y desafía toda clase de dificultades con un admirable esfuerzo de clarividente coherencia.

La transformación de la iglesia de San Francisco, de Rímini, fue iniciada en 1447 por Mateo de'Pasti, que dispone la primera capilla de la derecha dedicada a San Segismundo, y seguidamente prolonga el mismo motivo decorativo a las dos paredes de la nave central; Alberti, en el año 50, recibe el encargo de realizar el proyecto del exterior de la iglesia y procura desvincularse todo lo posible del organismo interno («estas anchuras y alturas de las capillas, me entorpecen», escribe desde Roma al constructor local¹¹⁹ que tiene contratado para ejecutar sus diseños).

Decide Alberti revestir el edificio con una caja mural, cuyos costados separa de los muros primitivos, para desvincular el ritmo de las arquerías del de las ventanas de la fachada primitiva (figs. 100 y 101). En la fachada principal, el motivo de las arquerías continúa y se transforma: los arcos laterales —previstos para colocar en su interior los sarcófagos de Segismundo y de Isotta, y que luego fueron cegados casi a haces de la pared— recuerdan los de los costados, por la forma y la función que desempeñan; en cambio, el arco central es más amplio y más profundo, e interrumpe la continuidad del basamento, para dejar sitio a la puerta de entrada. El motivo de las tres arquerías está encuadrado por un orden de medias columnas, sobre el que está impostado un segundo orden de pilastras, incompleto. Todo el cuerpo de fábrica debía servir de vestíbulo a una tribuna cubierta con cúpula rebajada, como la del Panteón; aquí Alberti habría podido conseguir la armonía entre la forma interna y la externa, disminuyendo la importancia del organismo primitivo que hubiera quedado englobado dentro del nuevo, como un simple episodio. Los trabajos fueron interrumpidos el año 1466, a raíz de la muerte del duque, y el presbiterio no llegó a empezarse;

¹¹⁹ Cit. en P. PORTOGHESI, *Il tempio malatestiano*, Florencia, 1965.

es significativo, en todo caso, que se diera preferencia a la obra de revestimiento de la estructura medieval.

El organismo ideado por Alberti es una síntesis de varios modelos antiguos: la idea de «templo» sostenido por un basamento, las estructuras romanas de arquerías continuas, simples o enmarcadas en un orden con entablamento; las rotondas cubiertas con cúpula. Alberti utiliza todo esto siguiendo un método que es casi opuesto al de Brunelleschi; tiende a reproducir exactamente los caracteres de la composición general, pero se reserva la libre elaboración de los detalles; obsérvese el orden arquitectónico de la fachada, que combina en el capitel las características de los cuatro órdenes clásicos; primero una corona de hojas de acanto, derivada del corintio; después el equino, decorado con las ovas del dórico, y luego las volutas del jónico, que, combinadas con los demás elementos, recuerdan la organización característica del orden compuesto.

Naturalmente, la referencia tipológica a los modelos antiguos, en la composición del conjunto, no puede resultar rigurosa, habida cuenta de lo preexistente y de las nuevas necesidades distributivas; a su vez, el margen de variación introducido en los detalles impide distinguir coherentemente entre las formas normalizadas y los demás ornamentos plásticos, y establece, por vez primera, la posibilidad de tratar unítonamente la totalidad de los elementos plásticos de un edificio, contraponiéndola a la implantación perspectiva y remitiendo uno y otro a dos niveles perceptivos distintos: la implantación viene a resultar un cañamazo que regula la distribución de los elementos plásticos, y éstos, en su conjunto, pueden estar esparcidos, en forma que transparezca con la máxima claridad la implantación subyacente —como sucede aquí— o bien apretarse hasta el punto de comprometer la identificación del esquema, como sucede en la decoración interna, dirigida por Mateo de'Pasti y Agustín di Duccio, quizá con la aprobación del propio Alberti.

Esta posibilidad —que respecto al método brunelleschiano supone más bien un repliegue hacia la praxis tradicional del gótico tardío— será aprovechada al máximo en la segunda mitad del xv, especialmente en la Italia septentrional; permite utilizar una distribución de las distintas especialidades ya tradicionalmente aprobadas, y condiciona la difusión del nuevo repertorio arquitectónico dentro de Italia durante casi un siglo.

Las obras florentinas están basadas en una inteligente mediación entre el repertorio antiguo y el de la tradición local.

En Santa María Novella (fig. 105), la fachada albertiana incorpora los motivos medievales del basamento y los encuadra en un orden clásico, graduando con sabiduría la transición de la escala menor de los ornamentos medievales a la mayor de los elementos modernos; entre el orden inferior de medias columnas, encajado entre los pilares angulares, y el segundo orden de pilastras, flanqueado por las volutas, aparece una faja que distancia e independiza los dos motivos. La fachada lleva incrustaciones de mármol que la unifican cro-

máticamente; dentro del entramado marmóreo —que está reducido a elemento secundario— se abre el rosetón medieval.

En el palacio Rucellai, los tres órdenes clásicos —dórico, jónico y corintio— componen el tradicional revestimiento almohadillado, señalando las tres plantas del edificio; también aquí los motivos ornamentales de origen distinto, como el paramento con sus diferentes adornos, los ajimeces y el estilo clásico de las pilastras, las cornisas y los portones están conjuntados por un experto y refinado dibujo (figura 108).

La logia —cuyo proceso ejecutivo no está esclarecido aún— repite el esquema arcaico del pórtico del hospital de los Inocentes, superado ya por el propio Brunelleschi en las naves centrales de las iglesias de San Lorenzo y del Espíritu Santo; las columnas no soportan un entablamento, sino una simple moldura de la que nacen los arcos; el orden interviene solamente para determinar el contorno de las arquerías y presentarlas en armonía con los elementos colindantes (figura 109).

En el último de los trabajos florentinos (la capilla Rucellai de San Pancracio, con el oratorio del Santo Sepulcro) el decorado mural sirve para determinar un espacio cerrado; las recientes investigaciones¹²⁰ han demostrado que el vano estaba ya fijado en sus medidas planimétricas; Alberti pudo decidir únicamente la distribución de las paredes y la cubierta, al igual que Brunelleschi en la capilla Pazzi.

La arquitectura de la capilla está enteramente determinada por el juego de los elementos normalizados —pilastras, cornisas y arquerías, como en el caso de Brunelleschi—, pero la distancia que separa las pilastras no está vinculada a la articulación espacial del vano. La capilla, originariamente, se abría hacia la iglesia en una de las paredes mayores, donde las pilastras estaban sustituidas por columnas; fue ideada, por tanto, en función de este frente, y el largo de su hueco de entrada se proyectó en profundidad para trabar el ambiente. Las columnas y las pilastras de las paredes mayores enlazan en la parte alta con las claves de los arcos que sostienen la cubierta de medio cañón; es decir, forman una composición mural que envuelve el ambiente, aun siendo independiente de él en cierto modo. El templete construido en medio de la capilla resulta del montaje de paneles cuadrados, que se repiten en las paredes rectas y en la curva absidal; el orden arquitectónico separa los recuadros, excepto en la pared curva, donde simples fajas blancas sustituyen a los resaltes (figuras 105-107).

En todas estas obras, desde el templo de Malatesta al oratorio del Santo Sepulcro, se plantea el problema de los trazados reguladores que subyacen a la composición arquitectónica.

Las declaraciones contenidas en el tratado y el propio carácter

¹²⁰ M. DEZZI BARDESCHI, "Nuove ricerche sul S. Sepolcro nella cappella Rucellai a Firenze", en: *Marmo*, n.º 2 (1963), p. 135.

de estas composiciones, rigurosas, pero siempre desligadas en alguna medida de los conjuntos arquitectónicos en los que se apoyan, justifican la búsqueda de una regla ordenadora interna, estrictamente geométrica. Tratándose sustancialmente de composiciones bidimensionales, esta regla tiene en principio un significado distinto del que poseen los vínculos modulares brunelleschianos: no compromete la organización espacial, no se revela en planta, sino en alzado, y puede ser parangonada a los trazados introducidos por los pintores en sus representaciones frontales.

En algunos casos es patente esta regla (como ocurre en la fachada de Santa María Novella, basada en el montaje de muchos cuadrados, y se evidencia mediante taraceas cuyos paneles están tallados según el cuadrado y el doble cuadrado); el mismo procedimiento, como hemos visto, determina las medidas del templete del Santo Sepulcro.

Sin embargo, deducir las medidas generales de la regla del cuadrado no resulta fácil; en espera de que un estudio exacto permita aclarar exhaustivamente el problema, una circunstancia, sobre todo, parece significativa: la regla geométrica albertiana sirve para medir ciertos espacios vacíos. Por ejemplo, en los paneles decorativos de Santa María Novella la proporción del doble cuadrado vale para los campos blancos, excluida la cornisa verde; en otras palabras, todas las fajas y los elementos arquitectónicos asimilables a las fajas (columnas, resaltes y cornisas) funcionan como intervalos distanciados, no como entramado primario de la composición; las medidas significativas no se toman en los ejes de estos elementos, sino al margen de los campos encuadrados por ellos.

En otros casos —templo Malatestiano, palacio Rucellai, capilla del Santo Sepulcro— se ha supuesto el uso de correlaciones más complejas, es decir, $1/\sqrt{2}$, y la sección áurea; la primera se aconseja en el tratado *De re aedificatoria*, precisamente para ciertos huecos, o sea, para los vanos de las puertas¹²¹, mientras que la segunda no aparece citada. Bruschi¹²² ha comprobado que en las paredes mayores de la capilla de San Pancracio los campos comprendidos entre las pilastras son rectángulos áureos, y esta proporción ha sido confirmada por los planos de Dezzi Bardeschi¹²³. Zoubov, que ha confrontado sistemáticamente las proporciones de los edificios albertianos con las que prescribe en el tratado¹²⁴, considera que Alberti debió utilizar una proporción racional (5 : 8), aproximada por defecto a la sección áurea.

La elección de una u otra proporción sigue siendo discutida, no sólo por falta de planos, sino también por las dudas sobre los puntos de enlace de los trazados geométricos cuando faltan las referencias

¹²¹ *Della architettura*, ed. cit., p. 32.

¹²² A. BRUSCHI, "Osservazioni sulla teoria architettonica rinascimentale nella formulazione albertiana", en: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, n.º 31-48 (1961), p. 124.

¹²³ M. DEZZI BARDESCHI, *op. cit.*, p. 157.

¹²⁴ V. ZOUBOV, "Quelques aspects de la théorie des proportions esthétiques de L. B. Alberti", en *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, XXII, p. 54.

a los ejes de los elementos normalizados. En todo caso, estas obras de Alberti señalan la vuelta parcial a una tradición esotérica, interrumpida temporalmente por la búsqueda racional de la generación precedente, y coinciden con el inicio del movimiento cultural neoplatónico; en estos años hace su aparición en la corte de los Médicis el joven Ficino.

En las obras de Brunelleschi, los vínculos geométricos son rigurosamente estructurales; aquí, sin embargo, existe una sobreabundancia de vínculos intelectuales, con la que se pretende trascender la apariencia física del organismo y aludir a una verdad oculta por las apariencias. Esta componente se hace desde ahora connatural al repertorio artístico europeo y se manifiesta, con mayor o menor evidencia, en las etapas posteriores.

La gran resonancia de estas obras deriva de la posibilidad de confrontarlas con una exposición teórica rigurosa: el tratado *De re aedificatoria*, escrito y corregido en aquel mismo período. Este texto, a su vez, resulta convincente, porque presupone las experiencias concretas de su autor, hechas extensivas a un cuadro cultural muy amplio, que ha sugestionado profundamente a escritores y arquitectos, incluso de generaciones posteriores.

El tratado de arquitectura es obra menos fácil e inmediata que el tratado de pintura. Este último no lo escribe Alberti movido por el entusiasmo de un descubrimiento reciente, sino más bien tratando de resumir una larga serie de experiencias y apoyándose en el tratado de Vitrubio (que ya era conocido a través de compilaciones enciclopédicas, y cuyo texto original había sido redescubierto en 1414 por Poggio Bracciolini). La obra de Alberti, a pesar de ello, resulta, comparada con la de Vitrubio, mucho más lúcida y objetiva.

La definición de arquitectura con la que se inicia el tratado es muy distinta de la definición de pintura:

Arquitecto llamaría yo, al que supiera, con seguro y maravilloso raciocinio y orden, tanto mental como imaginativo, proyectar; llevar a buen fin con su obra todas aquellas cosas que mediante cálculo de pesos, combinaciones y distribución de masas, se pueden con gran dignidad adaptar perfectamente al uso de los hombres¹²⁶.

El cometido del arquitecto es doble: idear y realizar; la ejecución no supone, como en el caso del pintor, emplear una técnica complementaria a la creación intelectual, sino que es una operación especialmente diferenciada, que pretende dar al edificio una función relacionada con las necesidades humanas; la finalidad de la pintura procura alabanzas y fama a su autor; el cometido de la arquitectura consiste además en satisfacer alguna de las necesidades materiales del hombre.

Mientras una pintura puede considerarse solamente como ima-

¹²⁶ *Della architettura*, ed. cit., p. 5.

gen, «el edificio es un determinado cuerpo, hecho también, como todos los demás cuerpos, de dibujo y de materia; aquél es obra del ingenio y ésta de la Naturaleza; de donde se deduce que el dibujo se sirve de la mente y de las ideas, y la materia, de la acción de trabajar y seleccionar. Debemos considerar además que ni el uno ni la otra se bastan sin la mano de un experto artífice que sepa acordar la materia al oportuno diseño»¹²⁶.

La dignidad de la arquitectura depende de la ideación, y precisamente Alberti se esfuerza por reivindicarla en este aspecto, contra la tradición medieval; sin embargo, al arquitecto corresponde «llevar a cabo» y realizar concretamente sus obras, utilizando a quienes «emplean sus manos» como «instrumento» de trabajo¹²⁷.

Los dos aspectos del quehacer arquitectónico se traducen en dos operaciones: «diseñar y construir muros». «Toda la eficacia de los diseños consiste en saber, con orden bueno y perfecto, adaptar y conjugar al mismo tiempo líneas y ángulos; para que la creación del edificio se conforme y se comprenda»¹²⁸.

Estableciendo como premisa esta exigencia geométrica desde el principio de su exposición, Alberti lleva la arquitectura al mismo campo intelectual de la pintura y de las artes decorativas; pero el diseño arquitectónico (al que está dedicado el libro primero) es consecuencia de una serie mucho más significativa de sucesivas determinaciones, que incluyen todas las exigencias contemplativas y prácticas, que deben sintetizarse en la proyección:

1. La *Región*, es decir, el lugar elegido para edificar, considerando el clima, la seguridad, la armonía y todo el ambiente natural y artificial.
2. El *Sitio*, o área, es decir, la delimitación del terreno sobre el que debe implantarse el perímetro del edificio, del que deriva una primera casuística de formas circulares, poligonales, cuadradas, etcétera.
3. Los *Compartimentos*, «que dividen toda el área del edificio en espacios más pequeños»¹²⁹ y fijan el esquema distributivo.
- 4, 5 y 6. Los *Muros*, las *Cubiertas* y los *Vanos*, es decir, la conformación volumétrica de las estructuras verticales, horizontales y de huecos abiertos en dichas estructuras.

En el segundo libro, Alberti describe los instrumentos que sirven para proyectar diseños y maquetas, preocupándose, sobre todo, de la exacta correspondencia entre proyecto y ejecución, que es la problemática crucial de la nueva arquitectura en esta fase inicial.

El valor de los modelos no depende de la perfección con que estén

¹²⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10.

hechos, sino de su funcionalidad en cuanto a prescribir la conformación del edificio construido, que es, en definitiva, la finalidad de la arquitectura. El autor cuida de separar el proyecto y la ejecución, para que en ningún momento se confundan, aconsejando la discusión minuciosa del proyecto sobre los respectivos diseños y maquetas, y dejando pasar incluso un cierto tiempo, una vez ultimado el proyecto, antes de pasar a la ejecución; deben calcularse, pues, previamente todas las exigencias técnicas y económicas, a fin de evitar las interpretaciones y cambios en el curso de la obra.

Continúa con un estudio de los materiales que han de emplearse en la construcción y de los elementos componentes de la obra —cimientos, muros, carpintería, cubiertas y pavimentos— que ocupa el final de los libros segundo y tercero. En la descripción de los trazados insiste en la necesidad de recurrir a la geometría, de la que trata en el libro primero: aconseja trazar dos ejes de simetría y deducir de ellos la posición de todos los demás elementos.

A partir del libro cuarto, y hasta el noveno, el tratado contiene una descripción tipológica —primer intento hecho en esta época— de las distintas clases de edificios (fortalezas, palacios, templos, conventos, edificios públicos, casas privadas, villas) y de la ciudad que los contiene.

La nomenclatura que maneja es de origen clásico; se habla de templos, no de iglesias, y por celo exhaustivo describe algunos tipos de edificios antiguos, que no corresponden ya al presente: termas, teatros, anfiteatros, arcos de triunfo. Sin embargo, tras la nomenclatura de Vitrubio se reconoce la experiencia de la ciudad moderna, de la que se intenta una primera ordenación mucho más sugestiva; la imagen de la ciudad antigua se superpone a la actual como modelo ideal, sin olvidar las exigencias específicas que aparecen precisamente en ese momento.

La exposición tipológica de los edificios se repite en la descripción de los «ornamentos»; sirve de cierre el libro sexto, que define la «belleza» y el «ornamento», como nociones ligadas entre sí, aunque no idénticas, y contiene un breve «excursus» histórico sobre el origen de la arquitectura en el mundo clásico.

Este es el punto más problemático de la exposición albertiana.

El razonamiento arranca de la distinción vitrubiana entre *commoditas*, *firmitas* y *venustas*, repetida literalmente al principio del libro sexto¹³⁰. Inmediatamente después, Alberti hace un elogio de la «venustas», donde «belleza» y «ornamento» son usados como sinónimos, y la excelencia formal está considerada como una cualidad contrapuesta a la funcionalidad y a la estabilidad; casi como una apariencia que pudiera suprimirse («separada de las cosas —sin las cuales apenas el hombre podría subsistir— los aparatos y la Pompa, éstas [las construcciones de los antiguos] hubieran sido como algo necio y estúpido»¹³¹). Pero la belleza a que se refiere Alberti es aquella especi-

¹³⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹³¹ *Ibid.*, p. 162.

fica de la nueva arquitectura, renovada sobre los ejemplos clásicos y vinculada, por tanto, a la regularidad perspectiva e inseparable de la conformación del edificio; por eso Alberti establece la diferencia entre belleza y ornamento, si bien con ciertas imprecisiones:

Qué cosa sea Belleza, y ornamento en si mismo, y qué diferencia exista entre ambos conceptos, quizá pueda entenderse más claramente con el espíritu, puesto que yo con mis palabras, difícilmente podré explicarlo. Sin embargo, definiré brevemente la Belleza diciendo que es un concierto de todas las partes acomodadas conjuntamente en proporción y armonía al lugar donde se encuentran; de tal manera, que no se pueda añadir, reducir o cambiar cosa alguna sin perjuicio. Es ella ciertamente algo grande y excelso. A conseguir la perfección aspiran, y dedican todas sus energías, las artes y el ingenio de los hombres, pero rara vez consigue nadie, ni siquiera la propia Naturaleza, que alguna cosa, terminada totalmente, sea del todo perfecta...

[El ornamento, en cambio] es una especie de luz complementaria de la belleza, casi una manera de evidenciarla. Por ello me parece manifiesto que la belleza es algo por sí mismo hermoso, difuso en toda forma bella, donde el ornamento parece ser algo pegadizo y añadido, más que natural o propiamente suyo¹³².

Esta disertación se basa en la distinción retórica entre «*dispositio*» y «*elocutio*», pero la desarrolla de acuerdo con el carácter específico de la experiencia arquitectónica.

Las columnas, o lo que es lo mismo, los órdenes arquitectónicos, son considerados «ornamentos principales» de los edificios. Con lo cual se le escapa a Alberti la relación estructural entre la composición perspectiva y las formas recurrentes de los órdenes, condición técnica de la nueva arquitectura a partir de Brunelleschi. La armonía de las proporciones aparece como un atributo de la desnuda estructura mural, que el adorno se encarga de acentuar.

Las obras arquitectónicas de Alberti hasta el sexto decenio del siglo xv —el templo de Rímmini, por tanto, y las obras florentinas proyectadas para los Rucellai— son demostraciones experimentales de estos presupuestos teóricos, a los que proporcionan una justificación empírica, completando la demostración lógica.

A pesar de ello, Alberti deja el tema sustancialmente abierto; a continuación (del libro sexto al noveno) habla de los «ornamentos» de los distintos tipos de edificios, pero emplea esta palabra en el más amplio sentido y no hace sino aludir nuevamente, con mayor extensión, a lo expuesto en el libro quinto; el libro décimo trata de las restauraciones y de las canalizaciones de agua.

En la última parte del libro noveno, el autor vuelve a afrontar el problema general: enumera las condiciones de la belleza —«el número de los miembros, su forma y su colocación»¹³³, establece una relación entre las proporciones de la arquitectura y los intervalos musicales¹³⁴, y da una serie de consejos dedicados a los arquitectos,

¹³² *Ibid.*, pp. 162-63.

¹³³ *Ibid.*, p. 336.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 339-47.

entre ellos el célebre y ampliamente discutido de cómo deben actuar profesionalmente:

Tú no debes aceptar espontáneamente el ofrecimiento de cualquiera que diga querer edificar. Los que aceptan con ligereza, suelen hacerlo más bien por satisfacer su vanidad, que por necesidad de trabajo. Conviene saber esperar que te reclamen y te insistan. Es indispensable que puedas disponerlo todo, y que aquellos que quieren servirse de la obra y de tu orientación, tengan confianza en tí. De sabios es saber mantener la reputación alcanzada, y para ello es necesario organizar bien la obra, y proporcionar excelentes diseños. Si por azar quieres aprovechar la ocasión de un trabajo que no es de tu competencia, dirigirlo y terminarlo, te costará mucho esfuerzo evitar que todos los defectos de otros, y todos los errores cometidos por ignorancia o negligencia, no te sean imputados a tí solamente. En estos casos, debe encomendarse el trabajo a maestros de obras competentes, cuidadosos, enérgicos, severos, que traten de hacer las cosas con meticulosidad, inteligencia, diligencia y constancia.

Quisiera también aconsejarte que, en la medida de lo posible, te comprometas solamente con personas espléndidas y con los Príncipes, amantísimos de estas cosas... Yo soy uno de estos que (además de considerar que la mayoría estima que los grandes hombres suelen tener —en opinión del vulgo— mejor gusto y mejor criterio del que en efecto tienen...) desearía le fuera proporcionado al arquitecto todo lo que necesita, con prontitud y abundancia, para llevar a cabo la obra. Esto, los hombres de más baja condición no lo hacen, la mayor parte de las veces porque no pueden. Añadamos... todavía otra cosa, y es que, tratándose de dos maestros, de igual talento y laboriosidad, que tuvieran que realizar una obra similar, puede suceder que se conceda a uno, mayor consideración que al otro y se le proporcione con más generosidad aquellas cosas que necesita ¹³⁵.

Estas recomendaciones —que desde el punto de vista teórico no añaden nada nuevo a la precisa definición que establece las diferencias entre «diseñar» y «construir muros», contenidas en el prólogo— pueden relacionarse con las pesimistas reflexiones del Alberti moralista, que considera la desproporción que existe entre los méritos y la suerte, y también con las condiciones de la profesión arquitectónica a mediados del siglo xv: el contraste cultural entre proyectistas y ejecutores es todavía tan fuerte, que provoca, inevitablemente, un buen número de deformaciones y errores; deslindar el campo de las responsabilidades que tocan a cada uno es, pues, importante para plantear con claridad los términos de esta polémica. Una relación más estrecha con la clase dirigente parece necesaria para mantener una posición de fuerza y salir del estado de supeditación jurídica y económica en que los artistas permarecen aún confinados, como ya hemos dicho ¹³⁶.

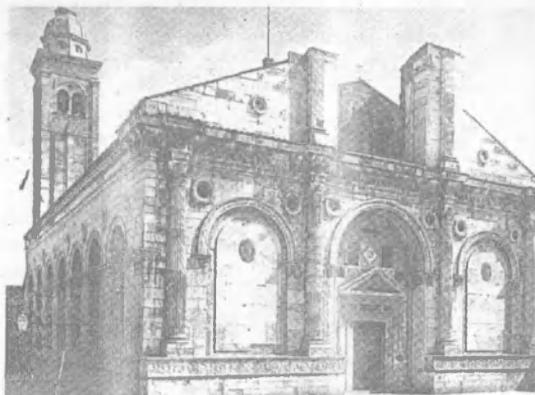
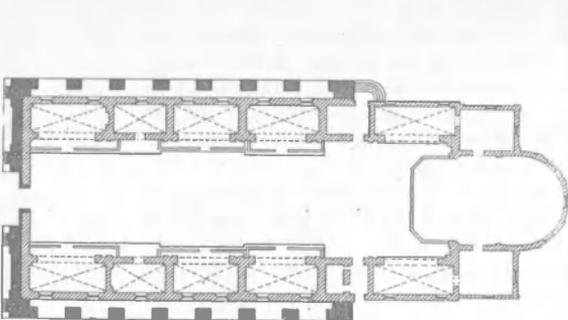
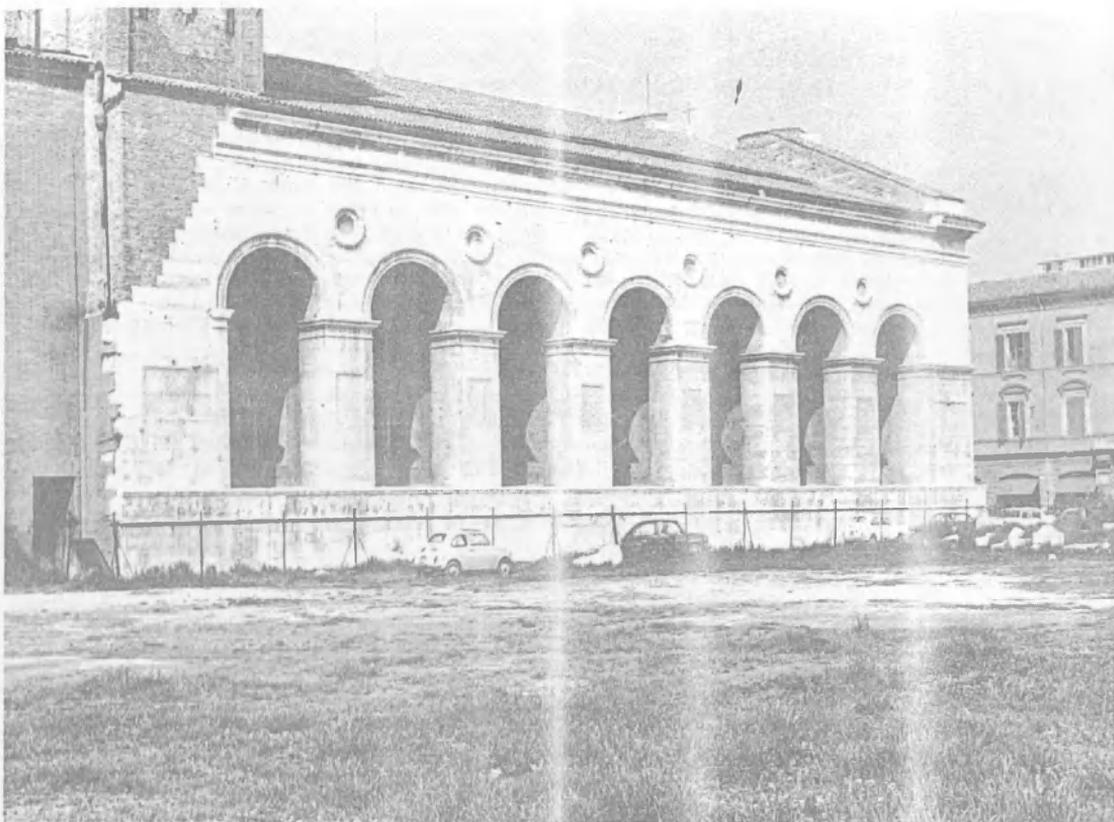
El tratado *De re aedificatoria* es el resultado de un enorme esfuerzo por recoger y coordinar un tema vastísimo, sólo en parte homogéneo y teorizable. Alberti —siempre sincero con el lector— cuenta con

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 357-358.

¹³⁶ Cfr. F. ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* (1958), trad. it., Turin, 1960, parte III, cap. IV.



FIG. 99. Rímini: arco de Augusto.



Figs. 100, 101 y 102. Rímíni: costado, planta y fachada del templo Malatesiano.



Figs. 103 y 104. Detalles del templo Malatestiano.

singular vivacidad, al comienzo de este mismo libro, su empresa li teraria, llevada a cabo «con tan gran esfuerzo, que algunas veces, después de acometer un tema, hubiera deseado abandonarlo»:

Me sobrevenían tantas y tan continuas dificultades para explicar las cosas, y para encontrar los nombres adecuados y para tratar las materias, que me desani maba y deseaba retroceder en la empresa. Por otro lado, la misma razón que me había inclinado a comenzar la obra, me estimulaba y me confortaba para seguirla. Me preocupaba que tantas cosas importantes y tan excelentes adver tencias de Escritores, se perdiesen con el paso del tiempo; apenas uno solo —Vitrubio— se hubiese salvado de este gran naufragio; escritor éste que, siendo un gran conocedor, por su distancia en el tiempo ya estaba pasado, y faltaban en su obra muchas cosas y otras tantas que sería necesario añadir ahora.

[Cualquiera que fuese su intención] es comprensible que no se dirigiese a nosotros, porque escribió de manera que no podemos entenderle. Quedaban los ejemplos de las cosas antiguas, los templos y los teatros, de los cuales, como de perfectos Maestros, podían aprenderse muchas cosas, pero yo las veía, con lágrimas en los ojos, arruinarse de día en día, y veía a los que construyen en estos tiempos, perseguir más bien las locuras de los modernos, que complacerse en la verdadera sabiduría de las obras dignas de alabanza. Por ello, no había ninguno que pudiese negar, que esta parte de la vida, por así decirlo, y del conocimiento, no terminase por desaparecer en un tiempo breve. Y pensaba que fuese misión del hombre de bien y del estudioso, esforzarse por salvar esta ciencia de su aniquilación y ruina. Y así estaba en dudas sobre si decidirme a tal empresa o renunciar a ella. Pudo más al fin el Amor hacia tales obras y mi empeño en tales estudios y para compensar lo que no hubiera podido alcanzar el Ingenio mío, lo suplía con un ardiente amor al estudio y una increíble dili gencia. No había en parte alguna obra antigua digna de alabanza que yo inme diatamente no tratara de investigar, procurando aprender en ella. Andaba pues investigando, considerando, midiendo y diseñando con pintura todas las cosas, sin dejar de considerar ninguna en lugar alguno, hasta haber conocido enteramente y aprehendido todo aquello que, convertido por la gracia de cualquier in genio o arte, en edificio, hubiese sido realizado. De esta manera disminuía mi cansancio de escribir, compensado por el deseo y la satisfacción de aprender.¹²⁷

La serena valoración de la necesidad de este esfuerzo —aunque retóricamente referida únicamente a los modelos antiguos— está plenamente justificada dentro del momento histórico en que se da a conocer el tratado albertiano.

El equilibrio económico y político alcanzado en la década ante rior pone en marcha las grandes iniciativas de la construcción en la ciudad italiana (recuérdese la vuelta al trabajo de los obreros de Brunelleschi, después del año 1441; Brunelleschi muere inmedia tamente después, y sus enseñanzas quedan momentáneamente disper sas entre sus inmediatos continuadores); en Florencia, una nueva generación reemplaza a la anterior: la de los artistas nacidos aproxi madamente en los comienzos del siglo xv (Michelozzo, Filippo Lippi y Rossellino) que buscan en la antigüedad modelos de elegancia clásica, más que de rigor constructivo.

¹²⁷ *Della architettura*, ed. cit., pp. 160-161.

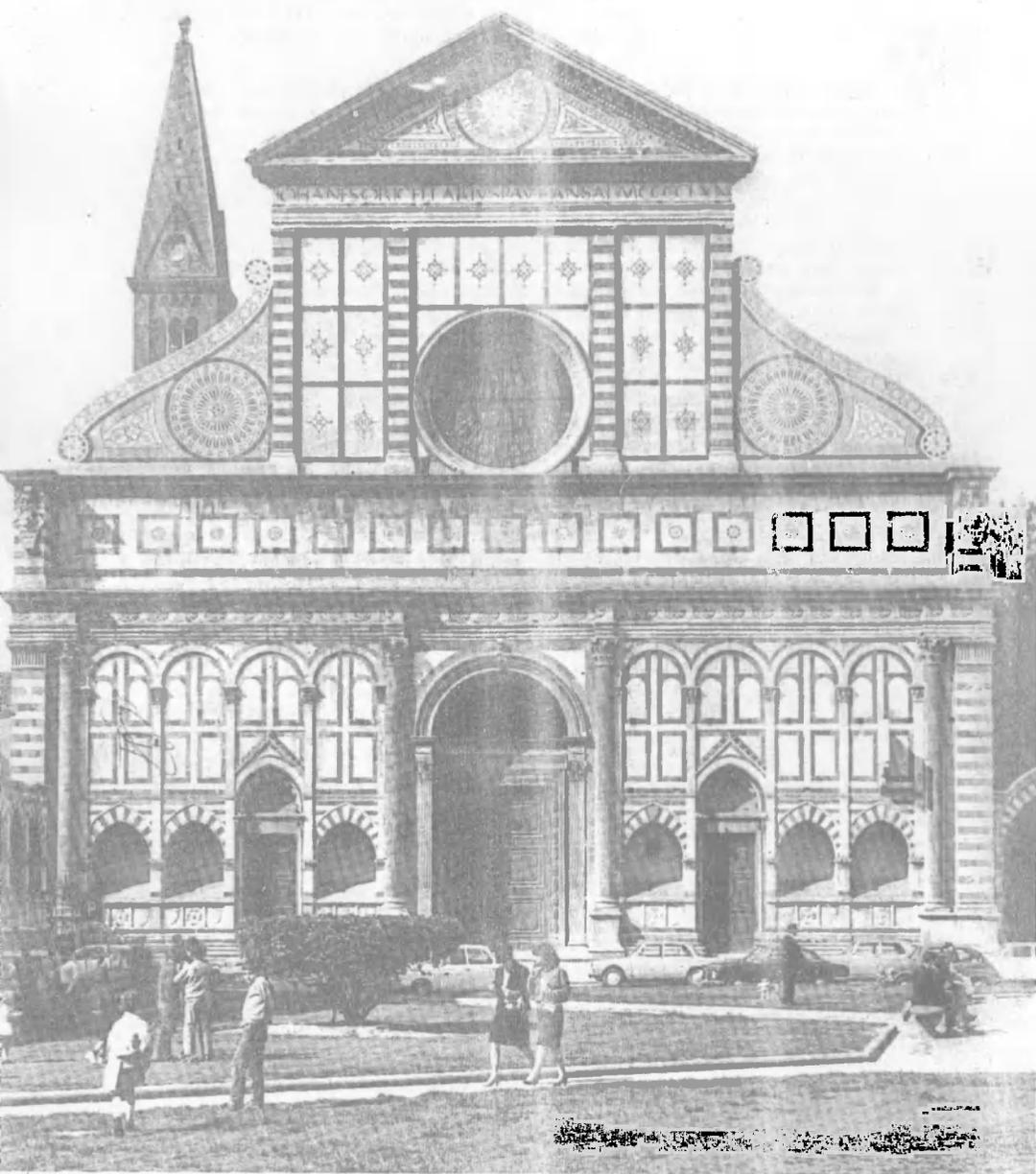
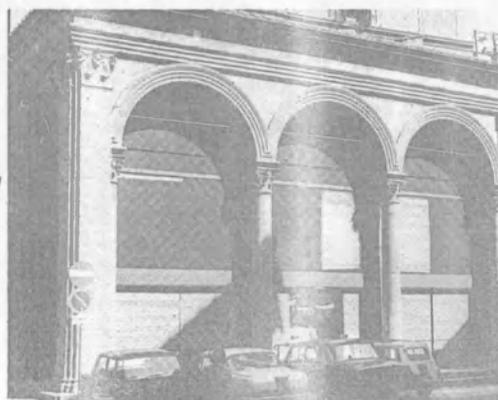
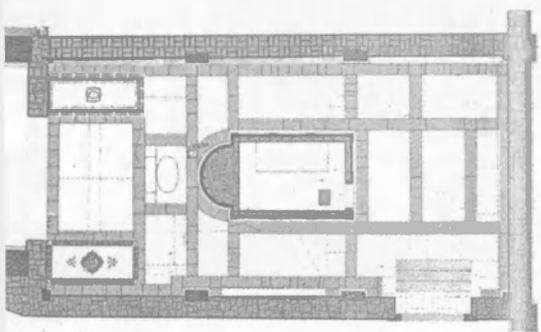
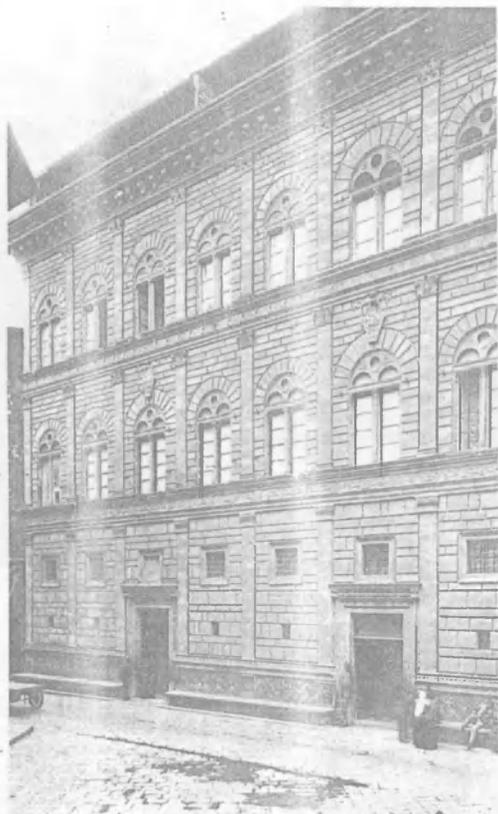


Fig. 105. Fachada de la iglesia de Santa María Novella, de Florencia.



FIGS. 106 y 107. (A la izquierda.) Capilla Rucellai de la iglesia de San Pancracio, de Florencia.

FIG. 108. Palacio Rucellai, de Florencia.

FIG. 109. Loggia Rucellai, de Florencia.

En este ambiente cae la semilla de la enseñanza albertiana, cuya importancia decisiva queda velada por la entidad misma de las consecuencias próximas y remotas.

Su empeño didáctico —como el de Gropius, en los años que están a caballo entre las dos guerras mundiales— influye en un gran número de experiencias contrapuestas, que de esta manera han podido ser confrontadas. Su dedicación personal a la arquitectura, «como parte de la vida», ha enriquecido este campo de la cultura con múltiples resonancias; ha atenuado los entorpecimientos derivados de las decisiones individuales y de las tradiciones locales o regionales; ha acelerado la difusión del movimiento florentino en toda Italia, e incluso más allá de sus fronteras, poco tiempo más tarde.

Alberti queda consagrado en primer término como escritor, y gracias a él la literatura permanece ligada a la arquitectura, incluso cuando aquélla disminuye su atención hacia esta última y el tema arquitectónico se convierte en una rémora literaria cada vez más acentuada; por su parte, el autor del *De re aedificatoria* confía en poder compilar y ordenar en sus escritos todos los aspectos de la realidad concreta; el biógrafo anónimo nos lo presenta «en los talleres de los artesanos», aprendiendo «de los herreros, constructores, carpinteros de ribera y zapateros»¹³⁸. Técnica y teoría están por el momento unidas, aunque tiendan después a separarse.

Las obras que Alberti realiza en Mantua y su intervención en el presbiterio de Santa María Novella forman un grupo distinto de los anteriores y prueban un esfuerzo mucho más concienzudo por superar algunas de las contradicciones apuntadas anteriormente.

Es fácil imaginar que, después de abandonar su cargo de «abreviador» apostólico, en 1464, quedase Alberti más libre para dedicarse a los encargos recibidos de Ludovico Gonzaga; en 1470 proyecta el templo de San Andrés y modifica el proyecto de San Sebastián, obra que había comenzado el año 1460; esta iglesia queda terminada y modificada, mientras que San Andrés es iniciada por Fancelli, después de la muerte del maestro. Alrededor de 1470, Alberti aporta orientaciones y diseños para el presbiterio de la Anunciación; la gran bóveda realizada el año 77 es obra de Michelozzo. Los tres edificios fueron modificados y decorados nuevamente durante los siglos XVII y XVIII, de tal manera que la creación albertiana sólo puede reconocerse haciendo abstracción de la ejecución postuma y de las restauraciones barrocas.

Los tres organismos son claro ejemplo de las principales variantes planimétricas de los «templos», a los que hace referencia el libro séptimo del tratado de arquitectura: «redondos», «cuadrados» y «cuadrangulares..., más largos que anchos»¹³⁹.

San Sebastián (figs. 110-112) consta de un vano cuadrado con cuatro capillas «de doble anchura que el pecho y los riñones»; también

¹³⁸ Cit. en E. GARIN, "L. B. A., il pensiero" (*Enciclopedia dell'arte*, col. 211-242).

¹³⁹ *Della architettura*, ed. cit., pp. 206-208.

la proporción de las capillas, respecto del vano mayor, parece ser la prescrita en el tratado («divide la anchura del templo en cuatro partes y dedica dos de ellas a la anchura de la capilla») ¹⁴⁰. El estado de los detalles del interior y del exterior no nos permite añadir mucho más; parece, sin embargo, indudable que las proporciones entre el vano central y los brazos de la cruz debieron ser evidenciados por un orden único, capaz de materializar la cota común de imposta de todas las bóvedas.

En la iglesia de San Andrés (figs. 113-120) la estructura es más compleja. La nave central, rectangular, tiene tres capillas a cada lado ¹⁴¹ y termina en un presbiterio cubierto con cúpula; los ejecutores han repetido también en los tres brazos de la cruz terminal el motivo de la nave central con capillas laterales, pero no sabemos en qué medida respetaron el proyecto albertiano.

La principal innovación es el uso de los dos órdenes completos, que forman respectivamente el pie derecho de las capillas y del crucero; Alberti aplica aquí a un organismo todo él mural, sin columnas o soportes aislados, la regla brunelleschiana de los dos órdenes concatenados, donde los arcos, sostenidos por el orden menor, resultan encuadrados bajo el entablamento del mayor. Esta disposición se repite coherentemente en el interior —en la nave central y en los tres lados que conforman la cruz— y en el exterior, es decir, en la fachada principal, que debía repetirse en los dos extremos del transepto. El rigor del organismo recuerda al de la iglesia del Espíritu Santo, que procede de un similar principio geométrico; sin duda, Alberti quiso conferir también a este edificio un valor de prototipo, tanto más fácil de difundir cuanto que su estilo no estaba supeditado a una técnica constructiva difícil y refinada, como la del Espíritu Santo florentino.

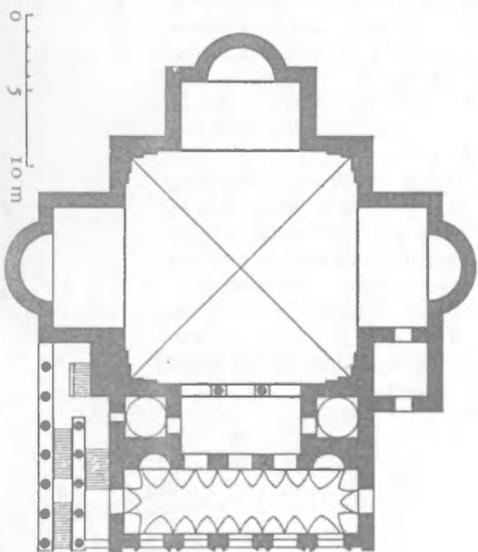
Los dos órdenes de la fachada corresponden aproximadamente a los dos del interior; los críticos modernos, considerando las posibles deformaciones llevadas a cabo durante la ejecución, se han creído autorizados a afirmar que la fachada reproduce exactamente el motivo interno, precisamente una «campata» típica de las paredes de la nave central alternando con un intercolumnio ancho entre dos intercolumnios estrechos («*rhythmische Travée*») ¹⁴².

El presbiterio de la iglesia de la Anunciación es un claro ejemplo de vano circular rodeado de diez capillas; la capilla axial, que da a la nave central, está sustituida por un gran arco que comunica la iglesia con el presbiterio. No sabemos en esta obra hasta qué punto fue definitiva la intervención de Alberti, ni en qué medida este vano puede ser atribuible a su intervención. Desde un principio, la obra fue criticada por razón de los arcos de las capillas, que están recortados sobre el muro cilíndrico y resultan deformados, produciendo un efec-

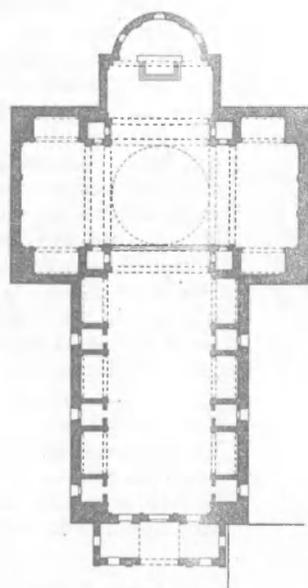
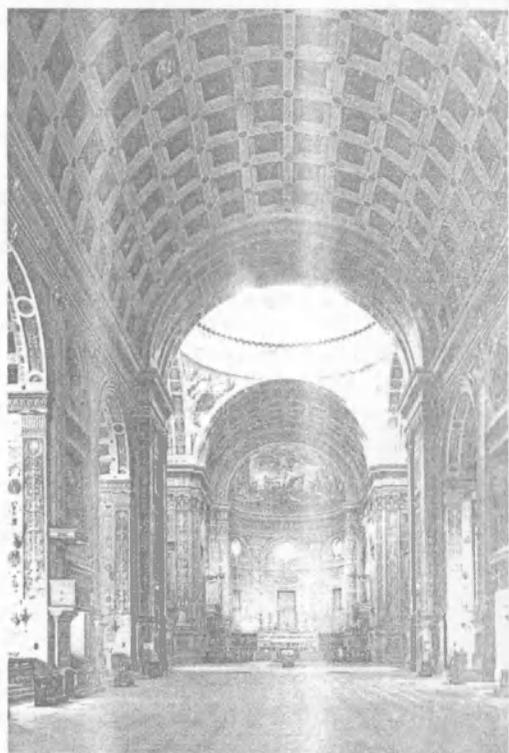
¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴² H. VON GEXZÜLLER, *Die Ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom*, Viena, 1875, p. 7.



Figs. 110, 111 y 112. Iglesia de San Sebastián, de Mantua.



FIGS. 113, 114, 115 y 116. Iglesia de San Andrés, de Mantua.

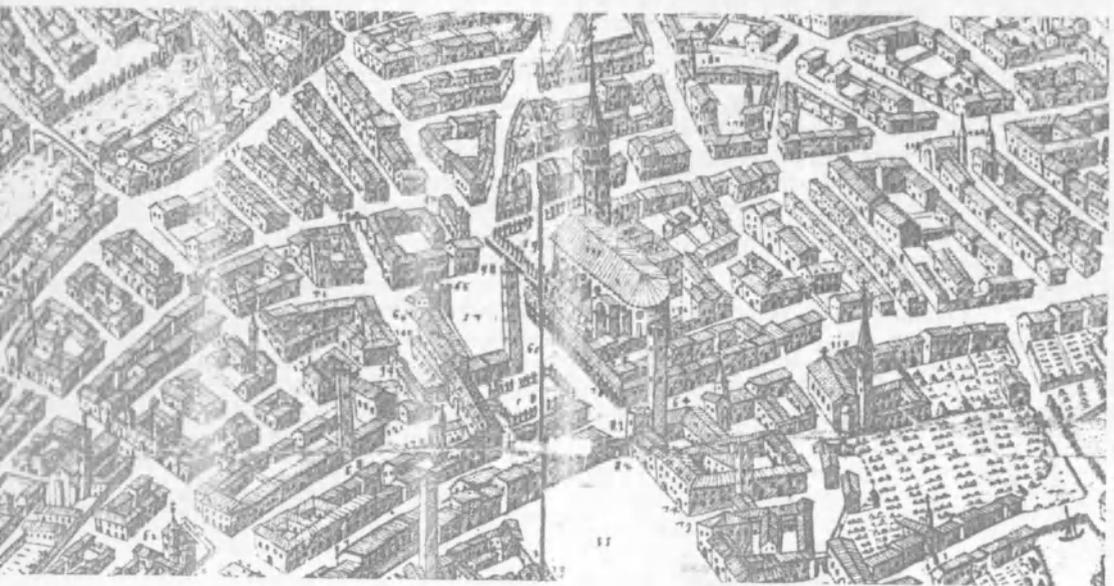
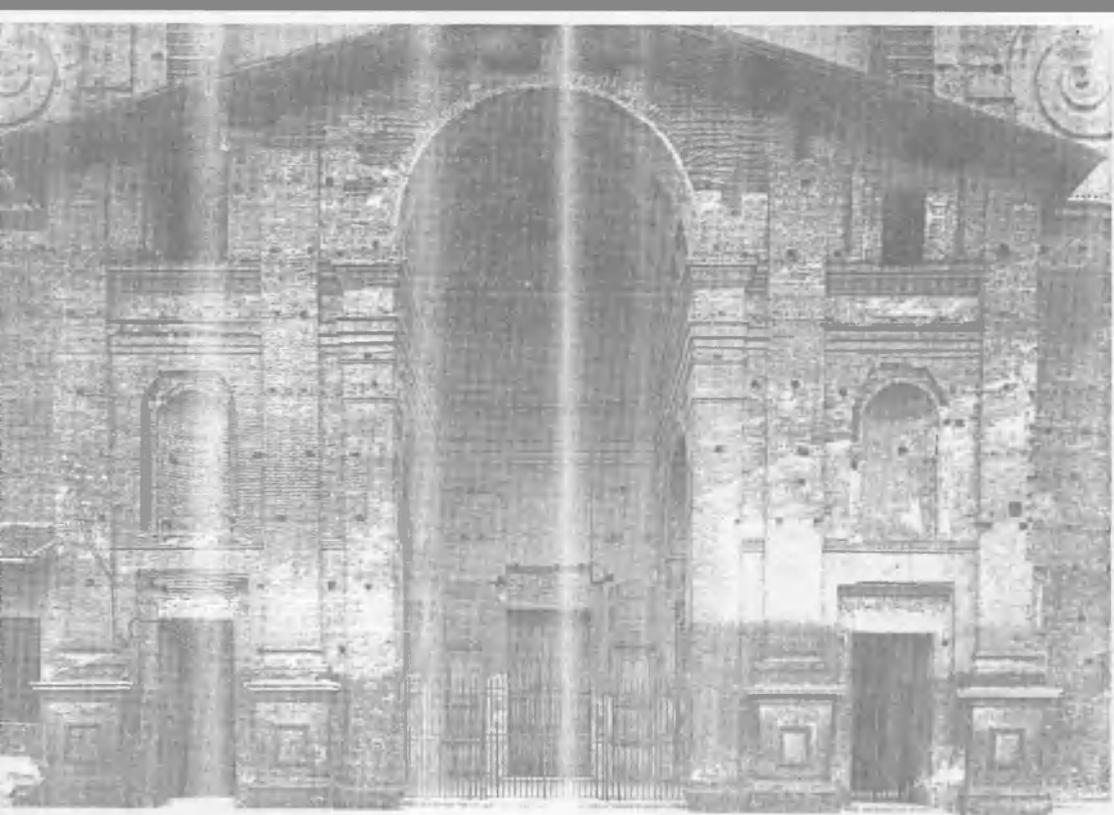


FIG. 117. Fachada lateral de la iglesia de San Andrés.

FIG. 118. Vista de Mantua del año 1628, con la iglesia de San Andrés.



FIG. 119. Escorzo de la fachada de San Andrés.

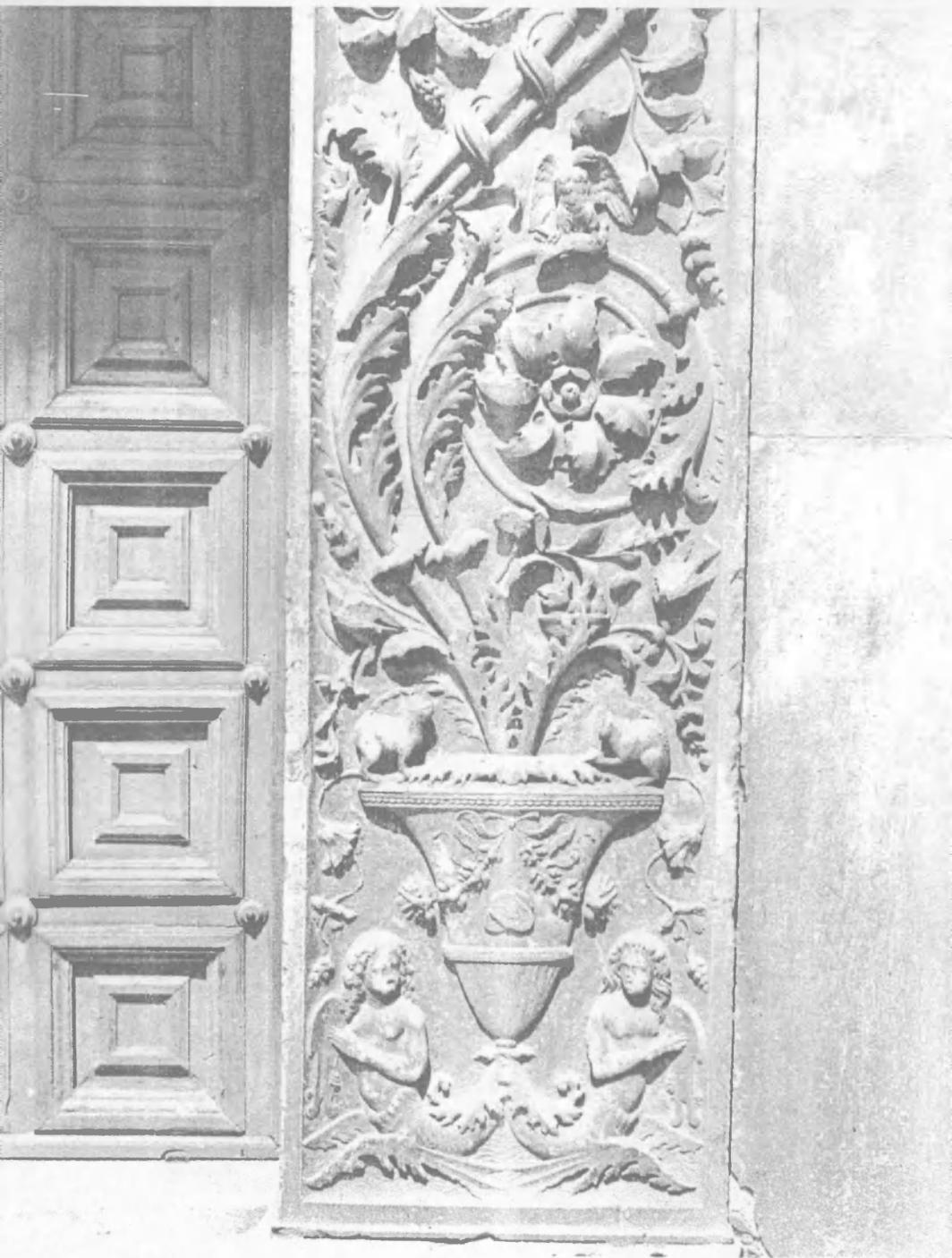


FIG. 120. Un detalle de San Andrés.

to insólito en esta época; se mantiene vivo aún el recuerdo de aquellas críticas en la obra que escribe Vasari sobre la vida de Alberti¹⁴³.

Los detalles de los tres edificios han sido tantas veces modificados que resulta imposible valorar con precisión las correspondencias entre los órdenes arquitectónicos y los espacios; las razones proporcionales, por lo que podemos deducir, se refieren directamente a la caja mural sobre la que están incorporadas las columnas, las pilastras y las cornisas¹⁴⁴.

Las restauraciones —como la intentada en San Sebastián— acaban descubriendo las superficies geométricas de las paredes y ponen al desnudo una arquitectura abstracta y solemne, que si no corresponde enteramente a las intenciones de Alberti, reproduce, al menos, una fase real del método albertiano de proyección.

La tendencia a la abstracción y el uso de las proporciones armónicas como falsilla mental, escondida tras el juego de las apariencias visibles, indican una nueva orientación ya en este momento decididamente neoplatónica¹⁴⁵; la decoración de elementos clásicos sirve para revestir no las estructuras tradicionales de la ciudad, como en Rímini y en Santa María Novella, sino las puras formas de un mundo ideal y matemático. También en la fachada de las dos iglesias de Mantua —analizadas exhaustivamente por Wittkower— Alberti utiliza las pilastras (ya no las columnas) para repartir, a la manera antigua, un volumen mural compacto y en cierto modo autónomo.

En estas condiciones, las relaciones entre Alberti y los maestros a los que se confía la ejecución de sus obras pueden ser consideradas como una verdadera colaboración proyectista, puesto que —en cierta medida— la decoración resulta efectivamente independiente de los organismos murales, y variable según las circunstancias.

No sabemos si esta colaboración fue considerada por Alberti como tal, pero en realidad estos son los hechos. Encargando trabajos a Mateo de' Pasti, en Rímini; a Juan Bertino, en Santa María Novella, y a Lucas Fancelli en Mantua, Alberti consigue algo mucho más importante que el hecho de aprovechar las experiencias técnicas de los ejecutores de sus proyectos: entabla con ellos un inevitable coloquio, puesto que a través de los diseños, sólo puede fijar algunas características de la composición, pero no la mayor parte de los detalles. Así se obtiene de hecho la demostración de que la nueva arquitectura puede ser realizada de muchas y diversas maneras, sin que su significado dependa de la conformación de los detalles, sino más que nada de la «distribución» y de la racional colocación de cada una de sus

¹⁴³ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., vol. II, pp. 472-473.

¹⁴⁴ Después de haber dado las reglas para las proporciones de las capillas, Alberti añade: "De esta manera, la decoración que haya de aplicarse, como columnas, ventanas o similares, se adaptará a su lugar correspondiente, comodísimamente" (*Della architettura*, ed. cit., p. 209).

¹⁴⁵ En aquellos mismos años, Ficino y Pico della Mirandola desarrollan en sentido platónico la distinción albertiana entre "diseño" y "construcción", acentuando la interpretación esotérica de las relaciones musicales, y ensalzando precisamente el tono filosófico del tratado albertiano, en contra del empirismo de Vitrubio; véase M. FICINO, *Commento al Convito* (1469) y *Commento al Timoco* (1486, con el elogio de Alberti); PICO DELLA MIRANDOLA, *Commento sopra una canzone de amore*, 1484 (cit. en: A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, pp. 141-143).



FIG. 121. Detalle del campanario de la catedral de Ferrara.

partes. También en el campo de la decoración plástica, algunas agrupaciones artesanas conservadoras de tradiciones independientes son requeridas para reproducir elementos antiguos del repertorio clásico sin desvirtuarlos, si bien añadiendo variantes decorativas mucho más numerosas que las habitualmente usadas en el restringido ambiente toscano.

Las soluciones distributivas de las últimas obras albertianas, que por una de sus vertientes pertenecen a la búsqueda platonizante de modelos armónicos ideales, fueron acogidas en el repertorio corriente como cánones, y contribuyeron a formar esa casuística de soluciones típicas, que es una de las exigencias más características de la cultura artística de finales del xv.

También en este aspecto la influencia de Alberti fue enorme; durante todo un siglo sus soluciones fueron consideradas como normas; sólo la generación de Palladio supo proponer un nuevo repertorio, seleccionado con otros criterios.

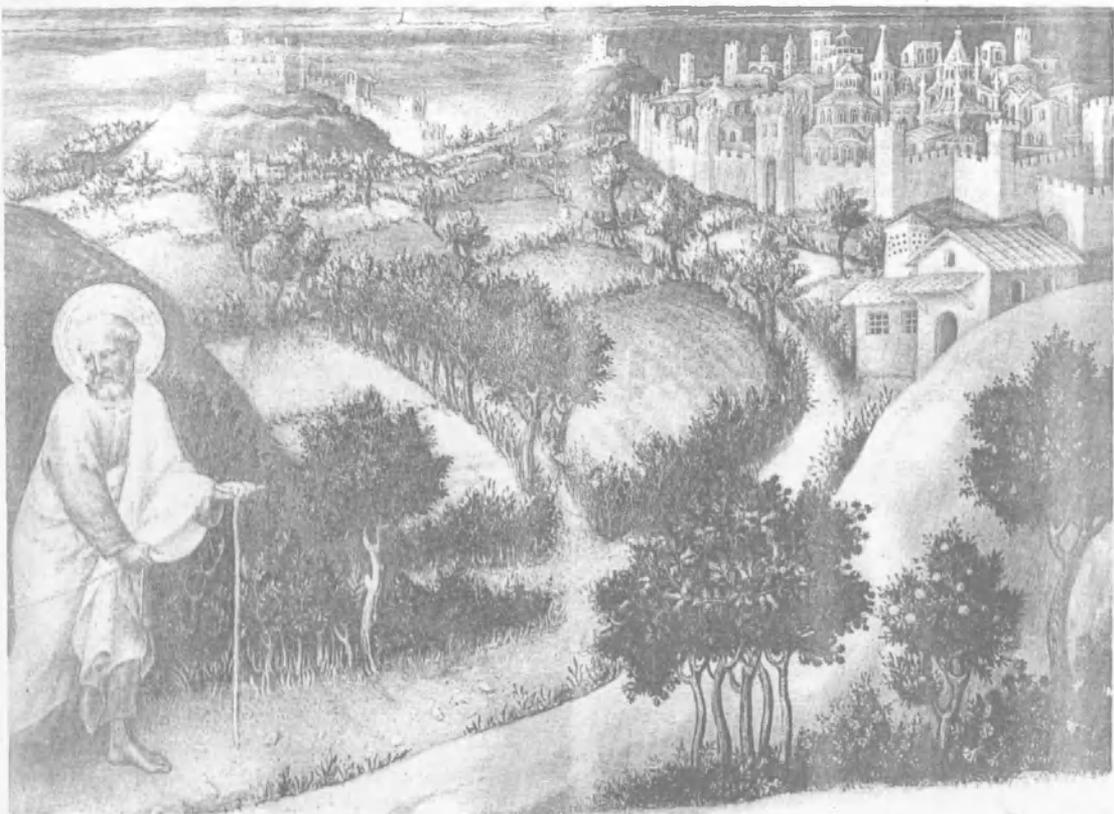


FIG. 122. Gentile de Fabriano: *Adoración de los Magos* (Galería de los Uffizi, Florencia).



FIG. 257. H. Burgkmair: *La muerte estranguladora* (Florence, gabinete de estampas).

Jorge Vasari, en el proemio a la tercera parte de sus *Vidas*, trata de ordenar históricamente las experiencias realizadas por los grandes maestros de la generación anterior en un momento en el que podían ser entendidos y estudiados como un ciclo ya cerrado y mientras su generación empieza a tomar conciencia de los cambios radicales a que ha dado lugar esta decisiva aventura.

Giotto y los artistas del primer período renacentista habían «descubierto los principios» de las dificultades que entrañaba el arte moderno; los artistas del segundo período, desde Jacobo de la Querencia a Lucas Signorelli, «perfeccionaron mucho las artes arquitectónicas, pictóricas y escultóricas, añadiendo a las cosas de los primeros: *regla, orden, medida, dibujo y manera*; si no alcanzaron en todo la perfección, se acercaron tanto a la verdad, que los terceros, a los que nos referiremos de aquí en adelante, pudieron, mediante aquellos descubrimientos, superarse y encaminarse a la suma perfección»¹.

Los cinco supuestos que explican el progreso debido a los artistas del segundo período, se describen de esta manera:

Fueron pues las reglas de la arquitectura, las que sirvieron para medir los vestigios de la antigüedad, copiando las plantas de estos edificios en las obras modernas. El orden consistió en separar un estilo de otro de manera que correspondiesen a cada cuerpo unos determinados miembros y no se mezclasen entre sí el dórico, el jónico, el corintio y el toscano; la medida fue universal, tanto en la arquitectura como en la escultura; hacer los cuerpos de las figuras firmes, derechos y con los miembros distribuidos armónicamente; y lo mismo en la pintura. El dibujo consistió en imitar la belleza natural en todas las figuras, tanto esculpidas como pintadas; esto se consigue cuando se tiene la mano y

¹ G. VASARI, *Vite*, ed. Salani, Florencia, 1963, vol. III, pp. 373-74.

la inteligencia dispuestas a trasladar lo que ven los ojos a una superficie (dibujo sobre papel, tabla o cualquier otro plano) de manera exactísima y apropiada; y lo mismo el relieve de las esculturas. La manera, finalmente, procede del hábito de extraer lo que se destaca por su belleza, añadiendo a aquellas partes especialmente bellas, sean manos, cabezas, cuerpos o piernas, lo que les falta, a fin de completar una figura con el mayor número posible de elementos bellos y situarla en función de todas las demás figuras que componen la obra, que por eso se considera de bella manera...

Sin embargo, si bien los segundos * añadieron a estas artes todas las cosas dichas arriba, no fueron éstas suficientes para alcanzar enteramente la perfección; no existía todavía dentro de la regla esa libertad que sin ser regla, estuviera dispuesta dentro de la regla y pudiese existir sin provocar confusión o perturbar el orden; este orden exigía una gran inventiva, recreadora de todas las cosas, y el añadido de una cierta belleza que abarcara los más pequeños detalles y que plasmase todo ese orden con mayor riqueza ornamental. En las medidas, faltaba esa acertada manera de concebir las figuras que, independientemente de sus proporciones, pudiera conferirles una gracia que excediera a la propia medida. En el dibujo no se había logrado su máxima finalidad, porque si bien se sabía hacer un brazo redondeado y una pierna recta, no existía un conocimiento de los músculos que diera esa naturalidad graciosa y suave que proporciona aquello que se adivina aunque no se vea, cuando se trata de la carne y de las cosas vivas; sino que resultaban duras y se representaban sin elaborar, y era difícil interpretarlas a causa de esa crudeza con que estaban hechas; faltaba, a esta manera de componer, un *donaire* que hiciera esbeltas y graciosas todas las figuras. Faltaban también las copias de hermosos vestidos, la variedad de detalles singulares, el deleite de los muchos colores, la conjunción armoniosa y la lejanía a variedad de los paisajes †.

A esta perfección se aproximaron algunos artistas como Verrocchio y Pollaiuolo, pero las deficiencias de su obra se pusieron de manifiesto al compararlas con las esculturas antiguas que se «desenterraron»; éstas, «con su blando modelado y su tersura, con términos carnosos conseguidos de la extrema belleza de lo vivo, con ciertas posturas que no llegan a distorsionarse sino que crean un suave movimiento y se manifiestan con graciosa elegancia, pusieron fin a una cierta manera seca, cruda y cortante... ‡» «propia de los pintores del xv, desde Piero della Francesca hasta Signorelli». En estas obras faltaba en efecto «un espíritu ágil y vivo que no se vio nunca, y una suavidad en la mezcla de los colores que empezaron a usar en sus obras Francia Bolognese y Pedro Perugino; y las gentes, al verlas, enloquecían de entusiasmo ante esta belleza nueva y enormemente viva, pareciéndoles imposible que pudiera hacerse nada mejor».

Que estaban en un error, lo probaron después claramente las obras de Leonardo de Vinci; el cual, iniciando esa *terza maniera* que nosotros llamamos moderna, además del airoso y valiente dibujo y además de representar sutilísimamente los más mínimos detalles de la naturaleza, tal como son, con ad-

* Se refiere Vasari a los artistas pertenecientes al segundo período.

† *Op. cit.*, pp. 374-76.

‡ *Op. cit.*, p. 377.

mirable regla, mejor orden y exacta medida, dibujo perfecto y gracia divina, lleno de interpretaciones y profundísimo arte, dio verdaderamente a sus figuras movilidad y aliento. Siguió después de él (aunque a bastante distancia) Giorgione de Castel Franco, el cual matizó sus pinturas e infundió gran movimiento a sus temas, con un juego de sombras muy bien tratado. No menor fuerza, relieve, suavidad y acierto en los colores, tienen las pinturas de Fra Bartolomé de San Marcos; superior a todos ellos es el elegantísimo Rafael de Urbino; el cual, después de estudiar a los maestros antiguos y modernos, recogió la experiencia de todos ellos, enriqueciendo así el arte de la pintura y logrando esa plena perfección que tuvieron en la antigüedad las figuras de Apolo y Zeus, y más aún podría decirse, si se pudieran poner aquellas obras en comparación con éstas. De aquí resultó que la naturaleza fue captada por sus colores; y la capacidad para inventar era en él tan connatural y fácil, como pueda juzgar quien contemple los temas de sus cuadros, similares a las narraciones escritas; en ellos nos muestra lugares conocidos y edificios, así como los rostros y vestidos de las gentes de nuestra tierra y de los extranjeros, según los ha imaginado⁴.

Vasari se refiere más adelante a Andrés del Sarto, Correggio, Julio Romano y otros artistas de la generación siguiente.

Pero aquel que entre los muertos y los vivos se lleva la palma y eclipsa y supera a todos, es el divino Miguel Angel Buonarroti; el cual, no sólo posee el principado de una de estas artes, sino de las tres juntas; éste sobrepasa a todos y triunfa, no solamente sobre aquellos que casi dominaron la naturaleza, sino sobre los mismos artistas antiguos, notabilísimos, que tan admirablemente, fuera de toda duda, la dominaron: es único, puesto que triunfa sobre aquéllos, sobre éstos y sobre ella, no pudiendo ser imaginada cosa alguna, por rara y difícil que sea, que con las cualidades de su divino ingenio, mediante la técnica, el dibujo, el arte, la inteligencia y la gracia, no pueda transferir sin esfuerzo⁵.

Este célebre texto impresiona todavía por el esfuerzo que en él se percibe por expresar una realidad vivida intensamente por Vasari y que escapa sin embargo a sus definiciones. Los cinco motivos a los que atribuye el progreso en el momento de transición del primer período al segundo, son claros y precisos; dos de ellos, la «regla» y el «orden», corresponden a la arquitectura y son una recapitulación de los progresos introducidos por Brunelleschi, de los que trata con más amplitud en el proemio de la segunda parte y en la biografía que dedica al maestro. En cambio, la comparación que establece entre el segundo y el tercer período se desarrolla en el terreno de las artes figurativas, y su progreso resulta más difícil de justificar. El éxito de los maestros del segundo período, según todos los elementos de juicio que maneja —regla, orden, medida, dibujo y manera— no es definitivo, porque lo alcanzan con el «estudio» y el «pertinaz esfuerzo». Por eso la manera de estos artistas resulta «cruda», y falta en ella un elemento final que el autor trata de definir de muchas maneras: «libertad... dispuesta dentro de la regla», «orden con más ornamento», «naturalidad», «donaire», «variedad de detalles», «nitidez

⁴ *Op. cit.*, pp. 378-79.

⁵ *Op. cit.*, p. 381.

extrema gracia», «minucioso esmero», «gracia más elegante»; «estos complementos finales y ese algo indefinible faltaba, y no se pudo lograr fácilmente porque el estudio reseca la manera»⁶.

En dos ocasiones recurre a una curiosa comparación literaria, a propósito de Rafael cuyos temas pictóricos «son similares a las narraciones escritas» y a propósito de Polidoro y Maturino: «es asombroso que se pueda expresar, no por medio de la palabra, cosa que es fácil, sino con el pincel, las horripilantes invenciones plasmadas por ellos en sus obras»⁷.

Es un elogio contrario al juicio de Ghiberti —que cien años antes consideraba «breves y abiertas» a la escultura y la pintura, contrapuestas a la retórica, y criticaba a «aquellos que... sólo por las letras se sienten cautivados», siendo así que «poseen la sombra, pero no la cosa»⁸— y a la apología de la pintura escrita por Leonardo cincuenta años antes⁹.

Concurren aquí todos los temas de la cultura neoplatónica divulgada a mediados del siglo XVI: el arte como instrumento de penetración de la realidad de las cosas, que debe captar por tanto, no sólo las formas, sino también el movimiento vital; el convencimiento de que es necesaria la existencia de una perfección última que corresponda a cada actividad, y un punto culminante donde el sujeto de la actividad se confunda con su objeto; la búsqueda de un valor último que se halla en lo típico y no en lo individual; la preferencia por evocar con la palabra esta realidad esencial y la tendencia a someter todas las formas de representación a la condición oral.

Estas fórmulas, que llegan por la vía de la tradición ficiniana, son utilizadas para describir, no un ideal teórico o una hipotética meta futura, sino una experiencia vivida, fruto de la manera de sentir de una generación y que ahora, al alejarse en el pasado, puede ser descrita y discutida como cualquier otra experiencia humana.

La arquitectura está implicada en esa experiencia en tanto permanece vigente el tradicional paralelismo de las tres artes mayores, pintura, escultura y arquitectura. Desde nuestro punto de vista está implicada sólo parcialmente, es decir, sólo por aquellos aspectos que entran en el esquema tradicional; se desarrolla a nivel de la alta cultura y modifica de manera directa únicamente la producción de carácter monumental. Sin embargo, altera el equilibrio entre la producción monumental y la producción corriente, y cambia el modo de considerar todo el grupo de las artes. Debe por ello ser relatado independientemente, si bien tratando de precisar, dentro del acontecer artístico, el específico cometido de la arquitectura.

⁶ *Op. cit.*, p. 377.

⁷ *Op. cit.*, p. 380.

⁸ L. Ghiberti, *Commentari*, edición de O. Marisani, Nápoles, 1947, I, 1, p. 2.

⁹ «Si la pintura abarca dentro de sí todas las formas de la naturaleza, vosotros no tenéis más que los nombres, que no son universales como lo son las formas; si vosotros poseáis los efectos de las demostraciones, nosotros tenemos las demostraciones de los efectos.» «Trattato della pittura», núm. 15 (v. LEONARDO, *Scritti*, edición de J. Recupero, Roma, 1966, p. 28).

Leonardo de Vinci se inscribe en la corporación de pintores en 1472 —año en que Laurana abandona Urbino sin terminar el palacio— y empieza a trabajar por su cuenta alrededor de 1475, fecha en que Antonello se dirige a Venecia; Miguel Angel muere en 1564, cuando ya Palladio ha proyectado y realizado una gran parte de sus obras. Por tanto, la actividad artística de los grandes maestros, a los que Vasari considera promotores de la *terza maniera*, ocupa casi un siglo de historia; sin embargo, esta serie de experiencias no puede servir para delimitar un período histórico ni puede parangonarse con las obras de los períodos precedentes y consecuentes como un episodio intermedio. La *seconda maniera*, es decir, la cultura correspondiente a la segunda mitad del xv (cuya coherencia, basada en supuestos distintos de los vasarianos, reconoce la crítica moderna) se prolonga en el xvi, y enlaza con la cultura que suele denominarse manierista; Julián de Sangallo muere en 1516, dos años después de Bramante, y Signorelli, casi contemporáneo de Leonardo, muere cuatro años más tarde, en 1523, cuando ya se han dado a conocer Julio Romano y Jacobo Sansovino. Cualquier intento de determinar con exactitud el momento de transición entre estas dos culturas, de atribuir al clasicismo ideal de los grandes maestros una consistencia cronológica, aunque sea brevísima o momentánea, se diría destinado al fracaso.

Existe sin embargo una cierta frontera entre las dos culturas, establecida precisamente por su distinto modo de relacionarse con las obras de los grandes maestros: la *perfetta maniera*, que en un primer momento constituye un ideal futuro, pasa a convertirse en un ideal pasado. La cultura neoplatónica de finales del xv tiende a juzgar toda experiencia real con el patrón de una perfección absoluta, a la que es posible acercarse hasta un grado todavía desconocido. Para la generación siguiente, este término de comparación ideal ha asumido el carácter de una experiencia humana; la ocasión de atisbar la perfección absoluta, se ha producido y ha dado sus frutos, que ya se alejan en el tiempo.

Esta diferencia caracteriza mucho mejor el tránsito que cualquier innovación específica: basta comparar las dudas y reservas de artistas como Botticelli y Julián de Sangallo en los últimos años de su carrera, con la seguridad de los jóvenes nacidos en los años a caballo entre estos dos siglos, como Perin del Vaga, que regresando a Florencia el año 23, después de su aprendizaje con Rafael, se siente en posesión de la *bella maniera* y capaz de superar los resultados de Masaccio.

Por tanto, la labor de los maestros debe ser descrita como una serie de experiencias humanas imbricadas con los grandiosos acontecimientos de esos años, pero independiente de muchas experiencias diversas, paralelas, sólo en parte ligadas por relaciones de consenso o de oposición.

En 1475 —año del nacimiento de Miguel Ángel— Leonardo de Vinci (1452-1519) tiene veintitrés años y considera llegado el momento de abandonar el taller de Verrocchio, tras la rigurosa y severa educación recibida en la escuela del maestro y en la de Pollaiuolo. Durante los seis años siguientes, Leonardo trabaja en la Florencia que gobierna Lorenzo el Magnífico y ejecuta una serie de pinturas (las dos *Anunciaciones*, la *Madonna del Garofano* [Virgen del Clavel], la *Madonna Dreyfus*, el retrato de Ginebra de Benci, además del *San Jerónimo* y la *Adoración de los Magos*, que dejó sin terminar), en las que los métodos de la tradición figurativa florentina están sintetizados y analizados a fondo, con el deseo concreto de ensayar y establecer sus límites; en el retrato de Ginebra de Benci, la obra maestra de su primer período, la precisión del dibujo llevada al límite permite un juego sutil de referencias entre los valores figurativos —gráficos, cromáticos de clarooscuro—, los valores representativos, y las superestructuras simbólicas que hacen de la imagen algo incierto, aun estando bien definida en todos sus niveles, anunciando ya un nuevo ciclo de experiencias.

En 1481 recibe Leonardo la invitación de la corte de los Sforza y se traslada a Milán, donde fija su residencia por espacio de veinte años. En la famosa carta dirigida al Duque, resume en diez puntos su polifacética capacidad de trabajo; los nueve primeros se refieren a la ingeniería civil y militar, el último a su competencia en el campo del arte —arquitectura, pintura y escultura— que se considera la síntesis de todos los demás conocimientos¹⁰.

El encargo más importante entre los que recibe en Milán es el monumento ecuestre dedicado a Francisco Sforza; Leonardo afronta el problema desde todos los ángulos, estudiando la anatomía del caballo, los sistemas de fundición, analizando las posibles variantes de la posición recíproca del caballo y el caballero, y finalmente realiza un modelo en yeso, que se expone el año 93.

En la corte de los Sforza encuentra un ambiente cultural complejo y estimulante, que comparten durante los últimos decenios del siglo algunos de los mejores especialistas italianos: Bramante aproximadamente desde el año 80, Francisco de Giorgio desde el 87, Lucas Pacioli desde el 96, procedentes de la corte de Montefeltro y Urbino; Julián de Sangallo llega en el 92, enviado por Lorenzo el Magnífico; el compositor Franchino Gaffurio, que ha trabajado en Nápoles con Tincoris y Spataro, establece su residencia en Milán de 1484 a 1522, y compone en esta ciudad sus obras teóricas^{10 bis}; los técnicos italianos y germanos que trabajan en la terminación de la catedral.

Leonardo establece con ellos una serie de relaciones, que aun no están bien documentadas; dibuja las ilustraciones para el tratado *De divina proportione*, publicado en Venecia por Pacioli el año 1508;

¹⁰ Scritti, cit., pp. 499-500.

^{10 bis} *Practica musicae*, 1490; *De harmonia musicorum instrumentorum*, 1518.

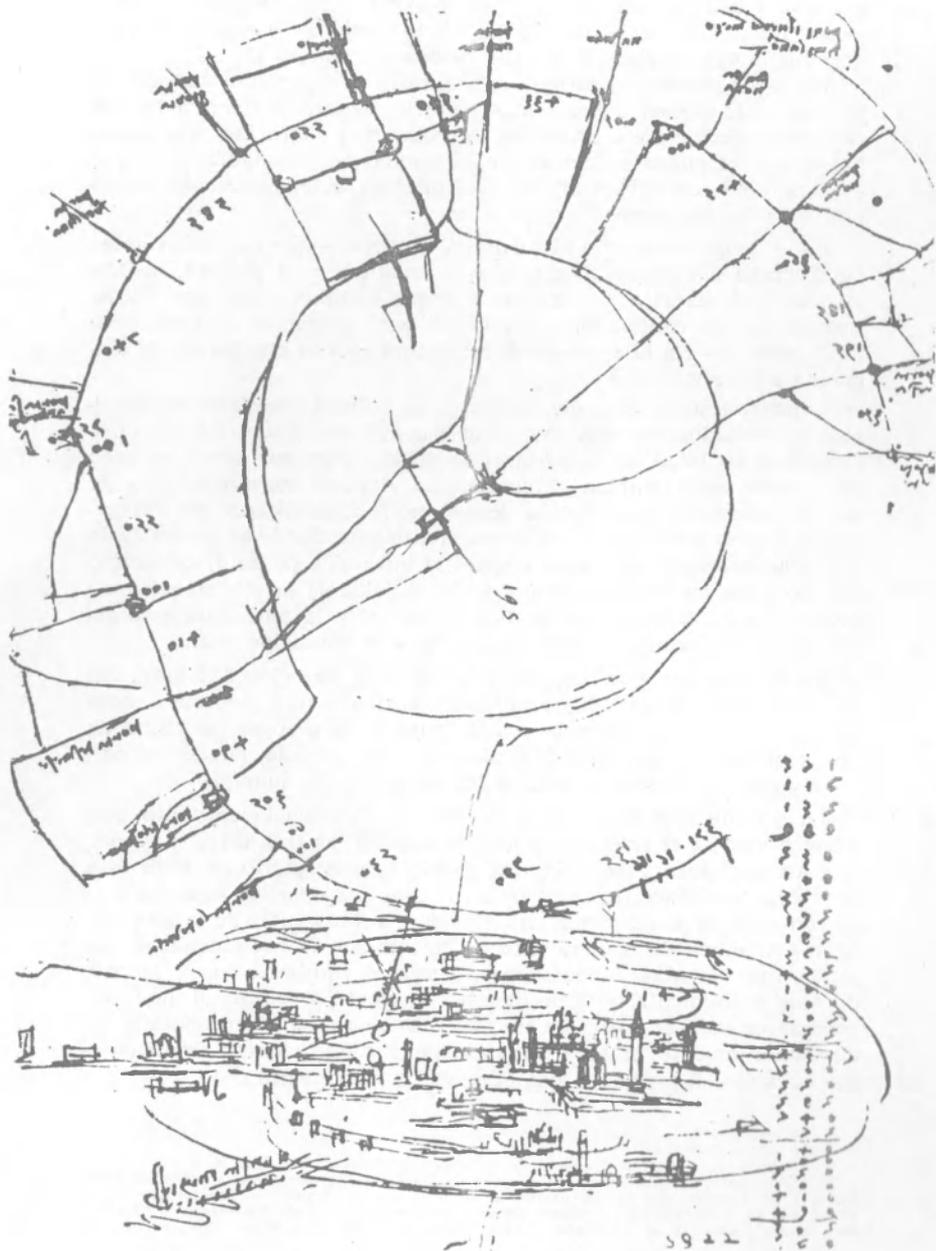


FIG. 258. Plano y vista de Milán, por Leonardo de Vinci (del código Atlántico).

mantiene probablemente un contacto frecuente con Gaffurio (que quizás sea el compositor representado en el retrato que se conserva en la Ambrosiana); interviene con Francisco de Giorgio y Bramante en calidad de asesor en las principales construcciones sforzescas —las catedrales de Milán y Pavia— y desarrolla a su manera, en forma de reflexión teórica, los problemas arquitectónicos que Bramante afronta en el terreno empírico: la casuística de las construcciones cupuladas, la reforma urbana de Milán. Pero los estudios arquitectónicos y matemáticos son sólo una parte de su grandioso programa de indagación de las formas y estructuras del mundo visible, que va de las figuras geométricas hasta los elementos naturales: agua, vapores, minerales, plantas, animales y finalmente el hombre y sus creaciones. La síntesis de todas estas investigaciones está en su pintura, única actividad a la que Leonardo se dedica con interés constante, y que no se cansa de alabar como origen y término de todas las ciencias:

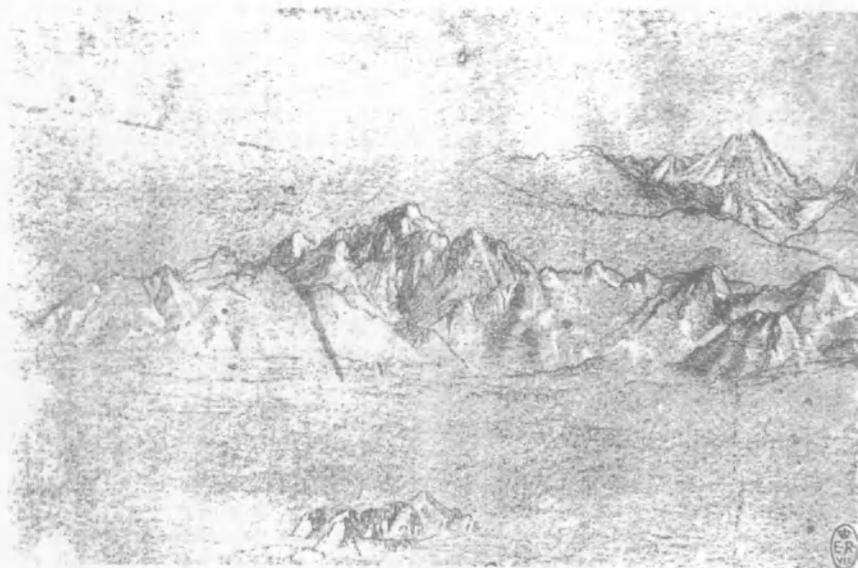
La deidad de al ciencia de la pintura considera las obras humanas y las divinas [es decir, las artificiales y las naturales], las cuales están terminadas por sus superficies o lo que es lo mismo, por las líneas que señalan el término de los cuerpos, con las cuales ella ordena al escultor la perfección de sus estatutas. Con su principio, que es el dibujo, enseña a la arquitectura el modo de conseguir que un edificio sea agradable de contemplar; enseña a los que componen distintas formas de recipientes, a los orfebres, tejedores, bordadores; ha encontrado los caracteres mediante los cuales se expresan los distintos lenguajes; ha dado los signos a los aritméticos; ha enseñado la configuración a la geometría; enseña a los que hacen perspectiva, a los astrólogos, a los que fabrican máquinas y a los ingenieros¹¹.

El prematuro distanciamiento de Leonardo respecto del ambiente florentino y su permanente actitud polémica en contra de las «letras» han dado pie a la imagen del genio solitario, apartado de la cultura de su época y hostil a la arrolladora influencia del idealismo ficiniano. Esta contraposición entre Leonardo y el ambiente neoplatónico resaltaría menos evidente si, junto a la documentación que poseemos sobre la cultura de los círculos literarios, dispusiéramos de una documentación igualmente amplia sobre la cultura de los talleres y círculos profesionales donde Leonardo realizó su aprendizaje juvenil¹².

Leonardo, lo mismo que Ficino, considera todos los objetos naturales, los seres vivos, el hombre y sus obras, como un todo continuo,

¹¹ "Trattato della pittura", núm. 19, en *Scritti*, cit., pp. 33-34.

¹² Una de las listas de nombres del Códice Atlántico señala quizá los personajes florentinos con los que Leonardo estuvo en contacto; el astrónomo Carlos Marmocchi, el escribano Benedicto de Cieperello, los matemáticos Benedicto del Abbaco y Pablo Toscanelli, el humanista Juan Argiropulo, un "Calvo de li Alberti", los artistas Domingo de Michelino y Francisco Averlino (Cód. Atl. 12v, a; *Scritti*, p. xix). En otro folio se reseña una lista de libros, quizá aquellos que formaron la biblioteca privada de Leonardo en Milán; entre los autores figuran Pablo de Abbaco, Plinio, Valturio, Livio, Elio Donato, Pulci, Platina, Isidoro de Sevilla, Ovidio, Filefo, Bracciolini, Diógenes Laercio, Cecco de Ascoli, Alberto Magno, Ficino y Petrarca (Cód. Atl. 210r, a; *Scritti*, pp. xxxii-xxxiii).



FIGS. 259 y 260. Leonardo de Vinci: dibujo de montaña y dibujo topográfico del valle del Arno, desde Florencia hacia el Norte (Biblioteca Real de Windsor).

animado por movimientos vitales y al mismo tiempo susceptible de ser analizado con la precisión propia de los sistemas matemáticos. Varía el medio que se elige para llevar a cabo la investigación —el dibujo o la palabra— y esta elección da lugar a una clara y total alternativa, ya que la búsqueda en ambos casos intenta agotar la representación total del universo, dentro del sistema semántico adoptado.

Esto explica el hecho común de recurrir a las matemáticas; ni Leonardo ni los neoplatónicos hacen uso de ellas en el sentido científico moderno, como instrumento de transferencia de la experiencia sensible a las estructuras conceptuales subyacentes; Ficino usa la matemática como modelo lógico; Leonardo, como modelo formal, para describir o representar los resultados de una experiencia dada en forma descriptiva o figurada. «El entiende por matemática —dice Jaspers— toda reglamentación o normatividad susceptibles de ser contempladas»¹³ y «conocer, para él es aprehender»¹⁴. De ahí su desinterés por los procesos demasiado especializados que no pueden ser sometidos a síntesis directamente e incluso su precipitada valoración de las metodologías matemáticas utilizadas ya en el campo artístico; Leonardo desarrolla en el «Tratado de la pintura» el tema de la perspectiva, pero su posición resulta menos avanzada que la de Piero della Francesca, como observa Wittkower¹⁵.

La búsqueda de Leonardo abarca el arte y la ciencia, o más exactamente, prescinde de la posterior distinción entre arte y ciencia. Dentro de su experiencia, la idea de un nuevo conocimiento del mundo, obtenida mediante el control visual guiado por la mente y hecha efectiva por el trabajo manual, se convierte en programa sistemático y decide de manera excluyente su destino personal.

En todos los campos de su dedicación —que habitualmente consideramos diferentes porque dentro de la cultura científica posterior se han desarrollado como especialidades independientes— Leonardo aporta un nuevo espíritu de observación y obtiene resultados incomparablemente más precisos que aquellos que logra la cultura tradicional. Se le considera como iniciador de la descripción objetiva y sistemática de las formas de la naturaleza; por supuesto, no de la mineralogía, la geología, la botánica, la zoología y la medicina moderna, que implican un interés estructural ajeno a su cultura, pero sí de esa componente descriptiva que, incorporada a un futuro desarrollo, será ilustración científica.

Sobre todo en el campo de la anatomía, su contribución es decisiva. Leonardo elimina toda noción convencional, toda indebida trasposición de conceptos y preconceptos literarios; descarta por ejem-

¹³ K. JASPERS, *Leonardo filósofo* (1953), trad. ital., Florencia, 1960, p. 31. [Hay traducción española en Ed. Sur, Buenos Aires].

¹⁴ *Op. cit.*, p. 41.

¹⁵ R. WITTKOWER, "Brunelleschi and 'proportion in perspective'", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI (1953), pp. 285-87.



FIG. 261. Leonardo de Vinci: *Huracán entre montañas* (Biblioteca Real de Windsor).

plo la representación convencional del *homunculus*, conformado como un ser adulto aun antes de su nacimiento, y dibuja el feto en el útero abierto, con absoluta precisión (fig. 262). Pero su interés no traspasa los límites de la forma: dibuja el corazón con sus correspondientes divisiones y válvulas, sin sospechar que la circulación de la sangre justificaría esa determinada estructura. Su interés específico se desvía de las cosas, allí donde termina la figura y debiera empezar la reflexión, y se concentra en cambio en un interés de orden más general; partiendo de los estudios de anatomía conduce frecuentemente su atención hacia el hombre vivo («¡Oh investigador de esta máquina, no te entristezcas por aportar datos a costa de la muerte del hombre!... Y tú, hombre que consideras a través de mi trabajo la obra admirable de la naturaleza... piensa que es cosa muy nefanda quitar al hombre la vida») ¹⁰. Así pues, la anatomía leonardesca no se prolonga en la fisiología, sino en la casuística de las posiciones de los miembros, en el estudio de las expresiones, de la mímica, y se resuelve plenamente dentro de la pintura, donde el juego de todos los movimientos corporales puede ser resumido en la leve acentuación de un rostro, y encuentra el punto de enlace con el mundo del pensamiento. Esta integral humanización de la investigación anatómica a partir de la observación objetiva, es la aportación original de Leonardo que tan vivamente impresionó a sus contemporáneos, consiguiendo al mismo tiempo resultados de incalculable alcance como ha demostrado Chastel; de sus estudios proceden obras importantes realizadas por la generación siguiente, tales como los atlas anatómicos de Vesalio, de 1538 y de 1543 y las esculturas de Juste (1531) y de Bontemps (1548), realizadas para las tumbas de los reyes de Francia en la basílica de Saint-Denis, cuyo efectismo dramático está logrado mediante figuras que representan cadáveres desnudos, en fuerte contraste con las efigies de los soberanos ricamente ataviados con trajes de ceremonia.

Leonardo dedica a la mecánica una gran parte de su tiempo y en la ya citada carta al duque de Milán hace una enumeración completa de los tipos de máquinas que podría construir, pero sin citar para nada una sola de las obras realizadas. Sus cuadernos de notas contienen una relación exhaustiva de las máquinas e ingenios que se conocen en este momento, y también de las que podrían ser realizables en base a los conocimientos mecánicos de que se disponía; pocos son los inventos que realmente pueden atribuírsele —la máquina voladora, la máquina de pulir espejos y algunas máquinas de tejer— y pertenecen más exactamente a la esfera de las aplicaciones que a la de los principios de la mecánica; Leonardo no intentó siquiera (ni en este campo ni en ningún otro) una sistematización de sus reflexiones teóricas y aceptó que su talento fuese utilizado

¹⁰ "Quaderni di anatomia", II, 5 v. ("Fogli di anatomia", A, 2r, *Scritti*, p. 400); para una valoración histórica de la anatomía vinciana, v. A. CHASTEL, "Le baroque et la mort", en *Retorica e Barocco*, actas del III Congreso de Estudios humanísticos, Roma, 1955, p. 40.



FIG. 262. Un dibujo de los cuadernos de anatomía de Leonardo de Vinci.

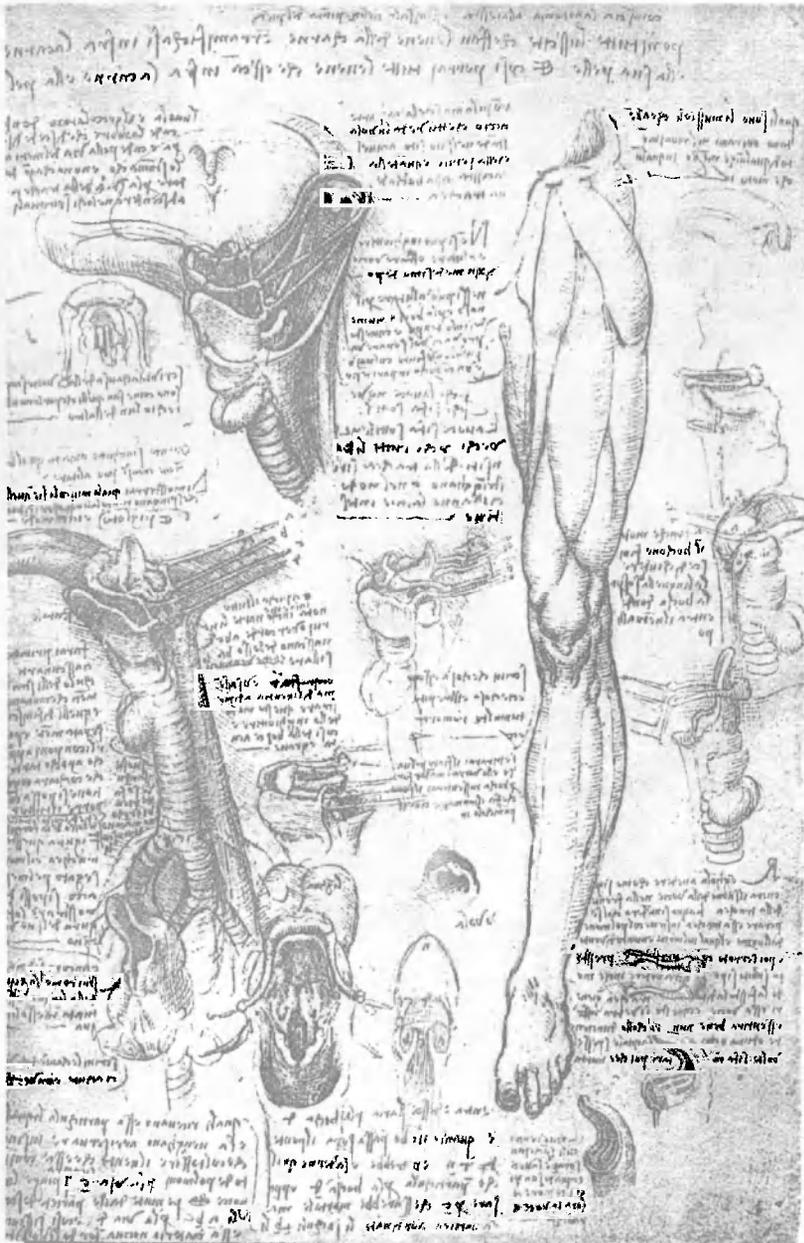
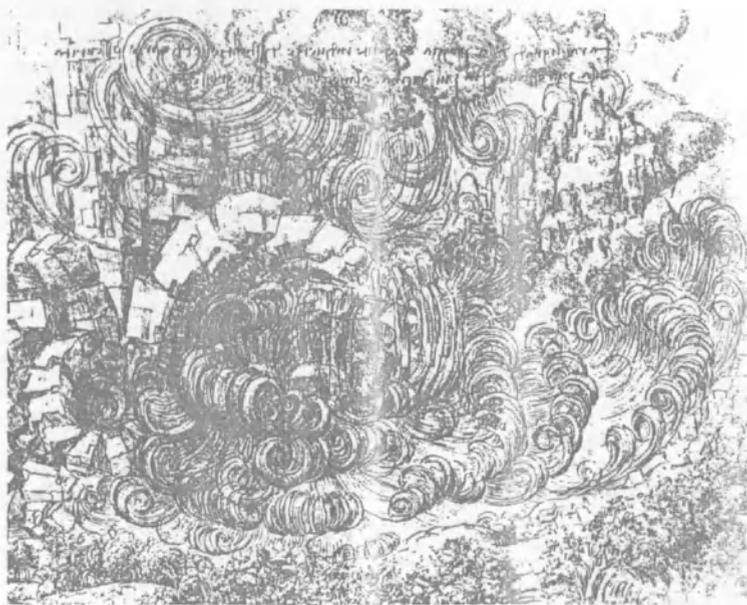
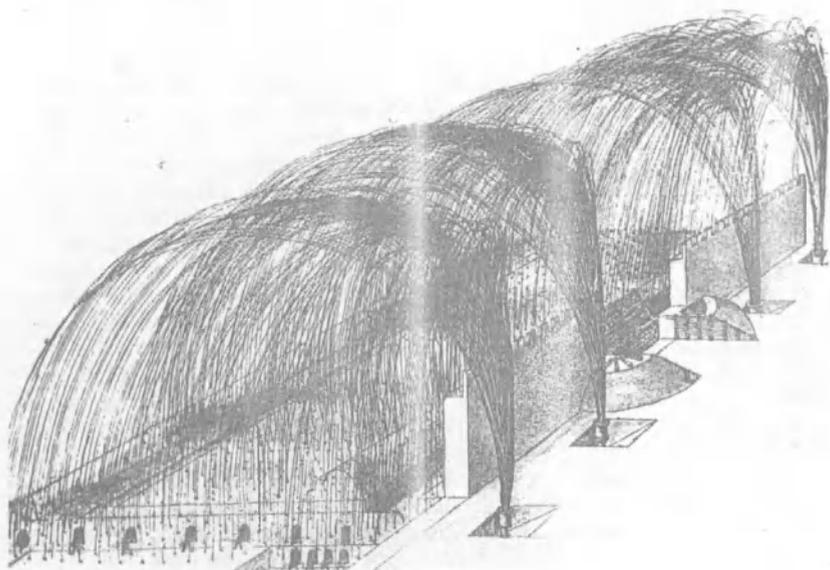


FIG. 263. Un dibujo de los cuadernos de anatomía de Leonardo de Vinci.



FIGS. 264 y 265. Leonardo de Vinci: dibujo de un bastión defendido con tiros de bombardera, y dibujo de una explosión (Biblioteca Real de Windsor).

en la corte de los Sforza, casi exclusivamente en la preparación de festejos y espectáculos ducales. Desde el punto de vista de nuestra investigación tecnológica moderna, le falta interés hacia una búsqueda continuada, capacidad para la abstracción y para reducir la experiencia a cálculo; ha sido fácil sobrevalorar en un principio su capacidad —considerando el amplio horizonte de su campo de estudios— y negársela, casi totalmente, analizando el carácter convencional de su repertorio técnico, e incluso las inexactitudes de sus representaciones gráficas, comparadas con las de otros especialistas de su época como Francisco de Giorgio, por ejemplo. Pero la búsqueda de Leonardo no pretendió este tipo de resultados. Para él, las máquinas no constituyen un mundo de objetos independientes, de los cuales interesa descubrir las leyes y evolución, sino prolongaciones artificiales de la capacidad de movimiento y de trabajo del hombre, análogas a los miembros del cuerpo y referibles a los mismos principios vitales, de la misma manera que los miembros, a su vez, pueden ser reducidos a mecanismos, movidos directamente por el «espíritu».

El verdadero objetivo de su investigación está en la aprehensión e interpretación unitaria del universo biológico y del universo mecánico; el conjunto de los objetos mecánicos mide la distancia entre las «obras naturales» y las «otras infinitas cosas que la naturaleza nunca creó»¹⁷; de ahí el campo de acción del ojo, que Leonardo considera el instrumento universal de este género de investigaciones:

[El ojo] está a la cabeza de la astrología; hace la cosmografía; orienta y corrige todas las humanas artes; mueve al hombre hacia las distintas partes del mundo; es príncipe de las matemáticas, sus conocimientos son verdaderos; ha descubierto los elementos y su lugar natural; ha hecho posible predecir las cosas futuras mediante el curso de las estrellas; ha dado origen a la arquitectura y a la perspectiva, y a la divina pintura¹⁸.

También aquí el salto cualitativo de la búsqueda leonardesca —infructuoso en la tecnología pero rico en consecuencias dentro del equilibrio general de la cultura— estriba en la conjunción de las distintas investigaciones, y se manifiesta de manera muy especial en la pintura, que viene a coronarlas y en la cual la misteriosa conjunción del universo natural y del universo humano puede ser representada y convertida en real.

Lo mismo debe decirse respecto a los demás campos; en todos ellos introduce Leonardo las exigencias modernas de precisión, verificación, evidencia, universalidad y progreso; sin embargo, precisión, verificación y evidencia se agotan en el terreno visual, mientras que universalidad y progreso quedan como programa de investigación o búsqueda personal, no colectiva. La postura fundamental de Leo-

¹⁷ "Trattato della pittura", núm. 23, en *Scritti*, p. 37.

¹⁸ "Trattato della pittura", núm. 24; *op. cit.*, p. 37.

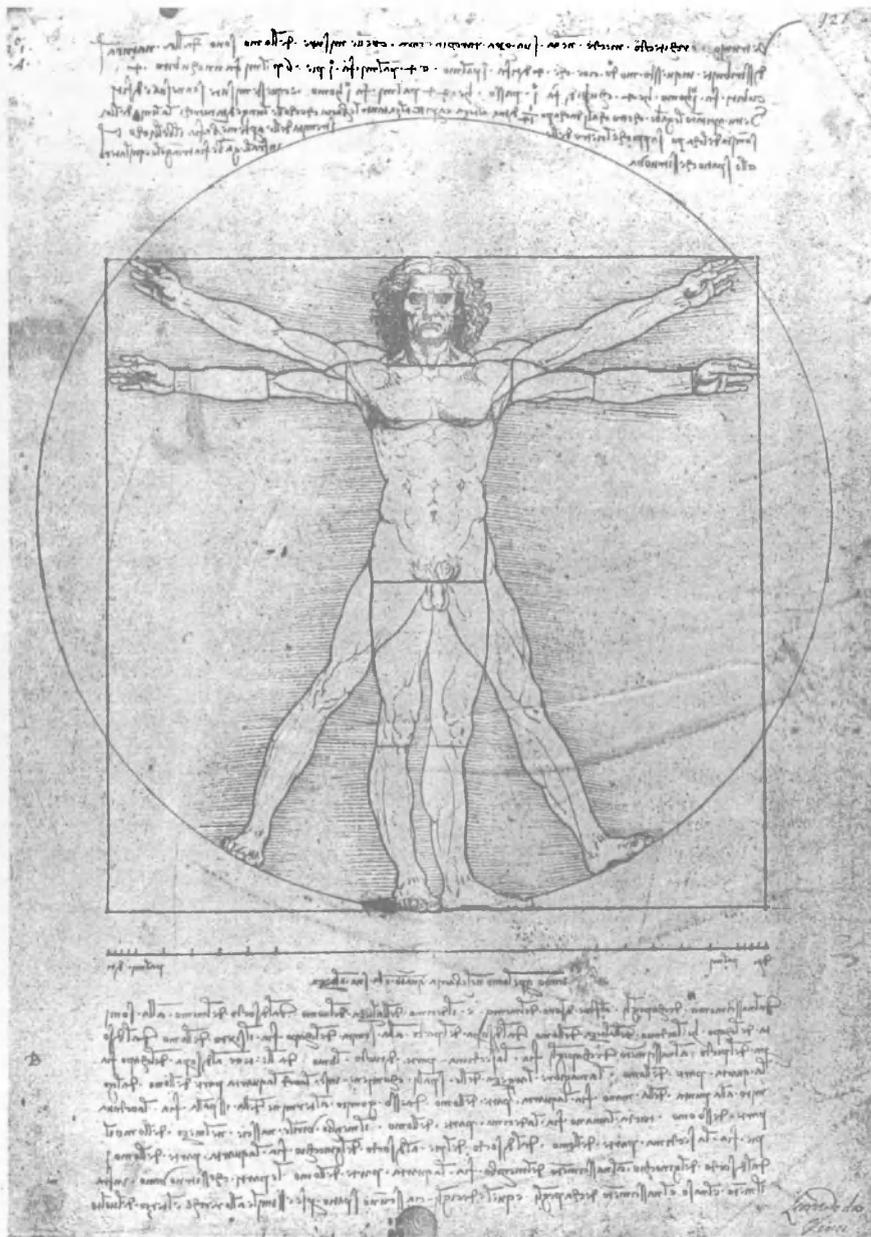


FIG. 266. Leonardo de Vinci: Estudio de las proporciones del cuerpo humano (Academia de Bellas Artes, de Venecia).

nardo dentro de cada materia es la moderna del especialista, pero no concibe limitarla a un solo campo; su búsqueda no se derrama por los canales de la especialización sino que, a través de estos canales, vuelve continuamente hacia un centro en el que va a encontrar una maestría pictórica sin igual.

El salto cualitativo realizado por Leonardo en pintura es uno de los acontecimientos decisivos de la historia de la cultura renacentista, cuya resonancia se ha mantenido viva durante muchos siglos, desde Vasari hasta el siglo XIX¹⁹. Incluso en Milán, Leonardo pinta poco, y casi nunca ajustándose a las ocasiones en que se le hace un encargo: alrededor de 1485, la *Virgen de las Rocas*, y dos o tres retratos de atribución incierta; entre el 95 y el 98, la *Ultima Cena* para el refectorio del convento de Santa María de las Mercedes. La tabla del año 85, hoy en el Louvre, y el fresco del 95, produjeron en el momento de su aparición un «impacto» que hoy podemos reconstruir solo indirectamente, considerando el puesto privilegiado de la pintura en el sistema cultural de finales del xv y la complejidad de los intereses concentrados en este campo.

La *Virgen de las Rocas* (fig. 268), caracterizada por el sensacional paisaje que proporciona nombre al cuadro, evoca el encuentro entre la historia del hombre —o mejor, la historia de Cristo, gracias a la cual el destino humano queda imbricado dentro del proyecto divino de la Redención— y el inmóvil ambiente natural, testigo de transformaciones remotísimas, anteriores a la historia.

La historia de la Redención está proyectada hacia el futuro (puesto que los dos protagonistas, Jesús y San Juan, son todavía niños) y simbolizada mediante el juego mímico, sutilísimo, de las cuatro figuras: partícipes pero no conscientes, los niños; consciente, aun sin participar, el ángel; consciente y partícipe, la Virgen, cuya expresión ambigua de aceptación y repulsa a un mismo tiempo, sintetiza la condición de los demás personajes y transporta la anécdota a una esfera íntima. La historia de la naturaleza, en cambio, está concebida como pasado inmemorial y debe ser interpretada dentro de la singularidad de un paisaje rocoso en el que ha crecido una caduca vegetación de hierbas y pequeños arbustos.

La técnica empleada para evocar esta visión es enormemente compleja: las hojas y algunos pliegues de las telas están representados con una increíble minuciosidad, mientras que los contornos de las figuras y de la perspectiva de fondo están progresivamente velados por capas cromáticas repetidas y casi imperceptibles: el efecto que de ello deriva —el llamado «sfumato»— hace perceptible el espesor del aire dentro del que están las figuras y transmite a los contornos

¹⁹ El distanciamiento entre Leonardo y los artistas del xv, reconocido por Vasari (*Vite*, edición cit., p. 373), va a quedar como canon historiográfico. Delacroix escribe: "Uno no puede menos de maravillarse ante el avance inmenso que hizo dar Leonardo a su arte. Casi contemporáneo de Ghirlandaio, condiscípulo de Lorenzo de Credi y del Perugino... rompe bruscamente con la pintura tradicional del cuatrocientos; llega sin errores, concesiones ni exageraciones, como de un salto, a un naturalismo equilibrado y sapiente" (*Revue de Paris*, 1830).



FIG. 267. Leonardo de Vinci: estudio de perfil (Galería Uffizi, de Florencia).

un margen de vibración, que el pintor puede graduar, incluso en función psicológica, matizando los grados del movimiento potencial. La imagen adquiere así una perfección portentosa que borra todas las trazas del procedimiento ejecutivo, y lleva en sí misma, a nivel de la percepción visual, una serie de prerrogativas vitales hasta entonces inaccesibles al lenguaje pictórico: de ahí la frase que Vasari dedica a Leonardo, cuando afirma que «dio verdaderamente a sus figuras el movimiento y el aliento». Las opuestas tendencias estilísticas de los maestros de finales del xv (Perugino y Signorelli, Desiderio de Settignano y los Pollaiuolo) quedan sintetizadas aquí, y pasan a formar parte del pasado.

Leonardo conserva la impostación gráfica y atonal, propia de la tradición florentina; su estilo, considerado desde este ángulo, lleva hasta el límite una tendencia pictórica que parcialmente ya han desarrollado los pintores de la generación precedente y cuya crisis ha sido provocada por las tendencias tonales de la nueva pintura veneciana, pocos años después. Por tanto, técnicamente, la influencia de su estilo es forzosamente limitada. Pero el ejemplo leonardesco invierte las tendencias exclusivas de las escuelas contemporáneas, reafirma la seriedad y responsabilidad cultural de la experiencia pictórica, deja entrever la posibilidad de un estilo pleno, integrado, capaz de armonizar distintos componentes; en este sentido, su ejemplo tiene una influencia decisiva y establece las premisas de las que arrancan los demás pintores de la *terza maniera*, especialmente Rafael.

La complejidad de referencias intelectuales, no sólo no perturba la claridad de la representación visual, sino que la aumenta, constituyendo la esencia de la construcción pictórica; la pintura «trata del movimiento de los cuerpos en la preparación de sus acciones»²⁰ y «la mente actúa en los movimientos»²¹; la pintura puede pues representar simultáneamente la perfección de los movimientos y sus respectivos significados mentales, haciendo ver su armonía, en cuanto que ésta «no se produce sino en aquellos instantes en que la proporcionalidad de los objetos se deja ver o escuchar»²².

En la *Ultima Cena* de Santa María de las Mercedes (fig. 269) la representación simultánea de una pluralidad de movimientos y de significados está desarrollada hasta un límite verdaderamente insuperable. La iconografía tradicional de la Última Cena, fijada por los pintores de los siglos xiv y xv, se repite en la representación frontal de la mesa con los apóstoles alineados a un solo lado de la mesa, y en la rígida relación perspectiva entre la mesa y el ambiente, acentuada en este caso por la inteligente relación complementaria entre el espacio ficticio del cuadro y el espacio real del refectorio, en cuya pared del fondo se halla la pintura (fig. 270). A pesar de ello, Leonardo rompe la tradicional rigidez iconográfica con una apretada trama

²⁰ "Trattato della pittura", núm. 5, en *Scritti*, p. 22.

²¹ "Trattato della pittura", núm. 15; *op. cit.*, p. 29.

²² "Trattato della pittura", núm. 23; *op. cit.*, p. 36.



FIG. 268. Leonardo de Vinci: la *Virgen de las Rocas* (Museo del Louvre, de París).

de acciones y reacciones que mueve los personajes, y los caracteriza uno a uno, partiendo del pasaje del Evangelio según San Mateo, en el que Cristo anuncia la traición de uno de los apóstoles.

La escala de las figuras y la escala del fondo arquitectónico están desvinculadas de propio intento —aplicando por primera vez, como ha hecho notar Heydenreich²³, el principio de aumentar desproporcionadamente el tamaño de las figuras, método que será más adelante un instrumento característico que utilizará la *terza maniera* para resaltar al máximo el juego de la expresividad humana. La figura de Cristo, casi frontal y colocada en el eje de la composición, es el centro de los movimientos y de la proyección afectiva de las demás figuras, como en el *Juicio Final* de Miguel Ángel; solo que aquí, el movimiento procede de la serenidad y el sosiego, y apenas existe una incipiente sugerencia de movimiento, mientras que la concentración psicológica alcanza el punto culminante. Desde este centro, la acción mímica se propaga en oleadas, subrayadas por los campos de luz y de sombra del fondo arquitectónico que se ensancha, abriéndose a ambos lados, mediante un escorzo perspectivo.

Es sabido que Leonardo revistió el muro con una preparación especial para poder aplicar los colores al óleo; la técnica tradicional de la pintura al fresco debió parecerle inadecuada para lograr los delicados efectos que pretendía. Esta preparación no resultó consistente, puesto que, veinte años más tarde, la pintura se describe ya como deteriorada. De ahí que al gran atractivo de esta obra («que a los milaneses inspiró siempre gran veneración») ²⁴ se añadiese poco tiempo después el mítico prestigio de obra maestra demasiado perfecta para ser duradera, confirmándose la leyenda sobre la personalidad genial, impenetrable y misterio de Leonardo.

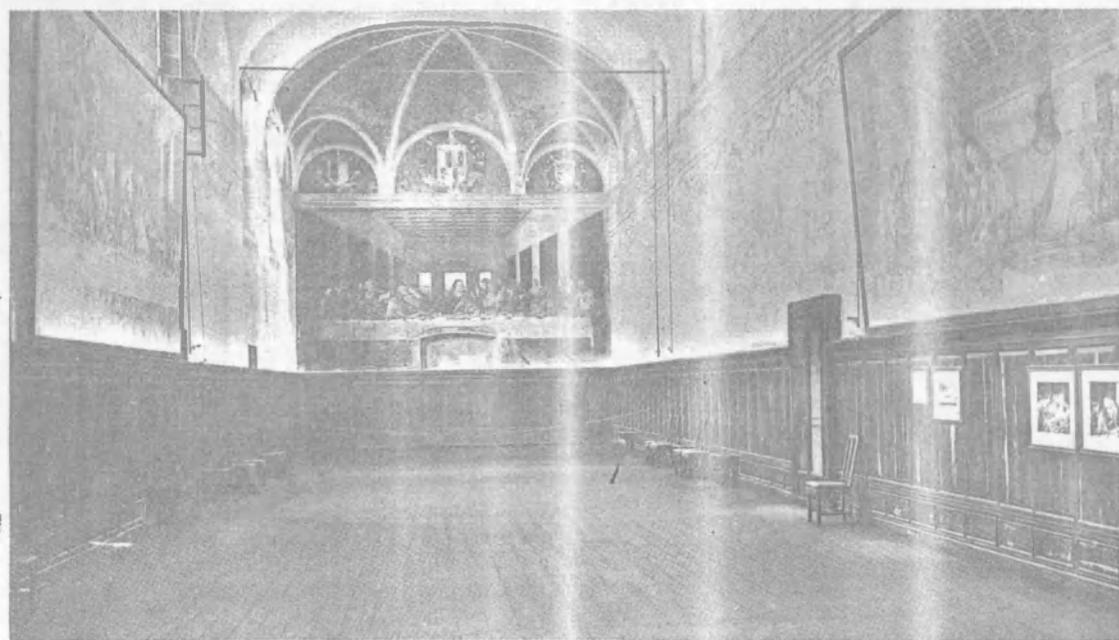
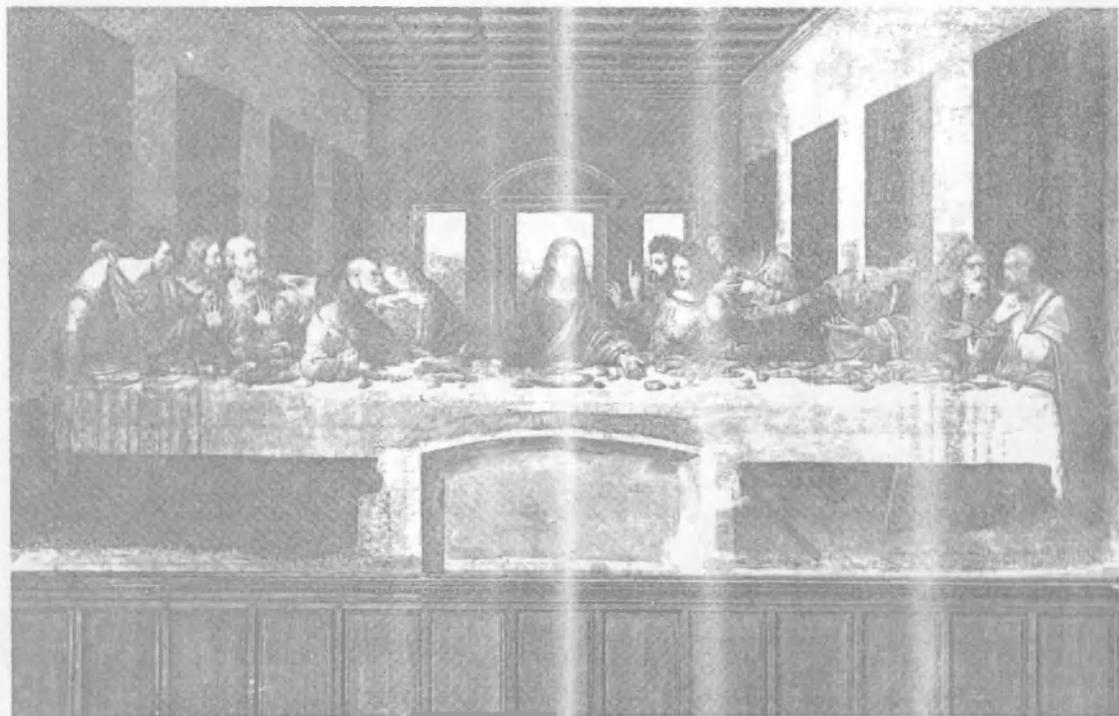
Este mito se apoya en su excepcional condición humana directamente ligada a la naturaleza de su arte.

Su comportamiento social es similar al de los tecnócratas que circulan desde hace tiempo en las cortes principescas y se hacen la competencia pregonando sus condiciones y aptitudes para determinados menesteres, pero ocultando al mismo tiempo su repertorio de conocimientos y métodos; Leonardo sigue este ejemplo para salvaguardar, en un mundo cada vez más agitado y disociador, la coherencia de su «paciente búsqueda» y adquiere un prestigio jamás logrado hasta ahora, mediante la extraordinaria calidad de su pintura, en la que se halla sintetizada su compleja búsqueda.

Es el primer artista que, viviendo en contacto con la clase dominante, consigue imponer una paridad de relaciones y unas condiciones económicas adecuadas a esta paridad; en su casa de Milán, vive con el mismo boato de los grandes señores de la época, con servidores, caballos y carrozas.

²³ L. HEYDENREICH, voz *L. da V.*, en la *Enciclopedia del Arte*, vol. VIII, col. 569.

²⁴ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., vol. III, p. 397.



FIGS. 269 y 270. Leonardo de Vinci: *Sagrada Cena* (convento de Santa María de las Mercedes, de Milán).

Su vida intelectual y su total dedicación al arte, no se traducen en su vida cotidiana en actitudes excéntricas o esotéricas, sino más que nada en forma de permanente reflexión, y de control severo de las apetencias y estímulos del exterior.

El comportamiento de Leonardo podría parecer «desigual e inestable»²⁵ según los criterios de una sociedad orientada ya hacia la especialización y dispuesta a reconocer al artista un papel cada vez más limitado. Lo que sabemos, a través de los documentos, sobre la vida privada de Leonardo, no confirma la imagen mítica del mago solitario; nos deja ver un carácter sencillo, digno, sociable, pero ajeno siempre a las luchas y a las pasiones de su época. No existen una palabra o un hecho que indiquen la menor indulgencia para con sus sentimientos personales, pero sí en cambio una ilimitada simpatía por los demás, desde los hombres hasta los animales, incluyendo cualquier forma de vida, incluso la potencial del embrión dentro del huevo («¡Oh amargura de aquellos a los que no será permitido nacer!»)²⁶. El respeto por el «beneficio de la vida»²⁷ —que es el objetivo final de su búsqueda intelectual— parece ser también el principal estímulo de su vital entusiasmo.

La naturaleza de su compromiso exige —como dice de sí mismo Le Corbusier— «la renuncia a mil actitudes frívolas y dispersadoras», la disposición necesaria para «cumplir, en el transcurso de las sucesivas jornadas diarias que son el pan cotidiano de una vida, las acciones necesarias que deben conducir al final de la carrera; dirección precisa, regularidad y constancia en el esfuerzo, minuciosidad y exactitud en el gesto, elección del tiempo, moral siempre firme»²⁸.

La dedicación artística a este nivel comporta una tensión psicológica sin precedentes e invade la vida cotidiana del artista en una medida desconocida hasta ahora. El mito de Leonardo puede ser discutido desde el punto de vista puramente histórico, pero pone de manifiesto un cierto convencimiento que transparece en los testimonios contemporáneos: el de que este género de trabajo compromete por entero la personalidad individual y exige del artista que refrende su programa artístico con su comportamiento humano. Los maestros de la *terza maniera* no sólo perviven como personalidades dentro de la cultura artística posterior, sino que se sienten obligados a comportarse en vida como «personajes». Sobre este punto tendremos que volver más adelante.

¿Cuál puede ser el puesto de la arquitectura dentro de esta nueva perspectiva cultural?

Leonardo fue admirado como «excelente arquitecto» por Pacioli, Antonio Billi y Vasari. Pero ninguno de ellos menciona ninguna obra que fuera construida por el maestro, y los documentos conocidos

²⁵ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., vol. III, p. 386.

²⁶ Cód. Atl., 370r, a.

²⁷ Cód. Atl., 91v, a.

²⁸ Prefacio a la *Oeuvre complète 1952-57*, Zurich, 1957, pp. 8-9.

hasta ahora señalan sólo tres ocasiones concretas de trabajo: los modelos aportados entre 1487-90 para el cimborrio de la catedral de Milán, la opinión dada en 1490 sobre la construcción de la catedral de Pavia y los ignorados trabajos arquitectónicos realizados en Milán, en 1506, para el gobernador francés. En cambio, sus manuscritos contienen un gran número de estudios teóricos: planos de ciudades, croquis de iglesias y edificios profanos, diseños de construcciones. Estos estudios pertenecen en gran parte al período milanés y están evidentemente ligados a las experiencias concretas de los arquitectos que trabajan en Lombardía en este momento: Amadeo, Dolcebuono, Francisco de Giorgio, Julián de Sangallo y, sobre todo, Bramante.

No sabemos si estos diseños son fruto del pensamiento autónomo de Leonardo, transmitido posteriormente a los proyectistas de su época, o corresponden a sugerencias de estos proyectistas, que Leonardo recoge y ordena incorporándolas a su investigación personal. Cualquiera que fuese la influencia que ejerciera Leonardo sobre los arquitectos, está fuera de duda que contribuyó a situar la investigación arquitectónica en un terreno más abstracto. En la síntesis leonardesca se funden los caracteres específicos de la cultura arquitectónica brunelleschiana y albertiana: posibilidad de escalonar las decisiones de la obra en distintos tiempos y a escalas diferentes, distinción entre términos fijos y variables dentro de la ecuación del proyecto, y adhesión a un repertorio de soluciones técnicas, ya establecidas, en relación con este método de planeamiento.

Leonardo analiza los elementos del repertorio tradicional, explora sin limitación alguna sus posibles variantes, no se detiene ante las dificultades específicas y no tiene tiempo para comprometerse a largo plazo en ningún problema determinado. Contribuye a poner en marcha el repertorio fijado en los últimos decenios del cuatrocientos sin introducir, no obstante, un nuevo repertorio metodológico que oriente las posibilidades de desenvolvimiento artístico; reivindica enérgicamente el valor personal y precario del planeamiento arquitectónico, debilitando la confianza en las diferencias institucionales en las que se basa la unidad y la eficacia operativa del clasicismo arquitectónico.

Su búsqueda reclama una revisión crítica de la arquitectura dentro de la esfera de la alta cultura —eliminando o haciendo más difíciles sus engraces con la cultura popular—, intenta resolver la problemática arquitectónica dentro de la problemática artística general. Por otra parte, su talento como ilustrador confiere un interés nuevo a la representación de los monumentos en perspectiva y contribuye a la aparición, un siglo más tarde, de colecciones gráficas destinadas indistintamente a arquitectos, o a profanos en este campo (Serlio, Du Cerceau, etc.).

La idea de la unidad orgánica entre todas las categorías de formas visibles, de donde procede la primacía de la pintura, replantea de forma especialmente sugestiva la prioridad de la invención formal

sobre la «distribución» (es decir, del procedimiento común a todas las artes, sobre aquel que es propio solamente de la arquitectura); además, la preferencia atribuida a la representación simultánea sobre la representación sucesiva, devalúa incluso en arquitectura la referencia histórica y acentúa la referencia ambiental. La estructura diacrónica del razonamiento histórico, de donde procede la propuesta del clasicismo brunelleschiano, queda parcialmente velada por un interés sincrónico hacia todos los sistemas de formas, dentro y fuera del clasicismo; de ahí las vetas de exotismo que se descubren en la obra de Leonardo²⁹, su aceptación del gótico (en los estudios para el cimborio de la catedral de Milán transparece un deliberado eclecticismo), su afición a representar o imaginar paisajes lejanos. Contemplando la historia desde un remoto punto de vista —prehistórico o apocalíptico— Leonardo es el primer artista importante, después de Brunelleschi, que llega al extremo de considerar el clasicismo desde fuera, inaugurando implícitamente su crisis.

Entre los arquitectos que trabajan en la corte sforzesca, Donato Bramante (1444-1514) es el más preparado para captar la novedad implícita en la obra de Leonardo, si bien invierte a su vez el procedimiento, es decir, trata de transferir esa misma riqueza de referencias a una experiencia especializada: la arquitectura.

Se sabe que Bramante nació en Fermignano, cerca de Urbino; pero los primeros documentos que hacen referencia a su actividad, pertenecen al año 77, cuando trabaja en la decoración del palacio del «Podestà» de Bérgamo. En ese momento, su actividad artística está en una zona intermedia entre la pintura y la arquitectura, tanto respecto a sus conocimientos de perspectiva como a su vasto repertorio de decoraciones arquitectónicas; todo ello delata su procedencia y hace suponer que el ambiente de Urbino ejerciera en él una cierta influencia. Los investigadores modernos han pensado efectivamente que su época de aprendizaje transcurriera en la corte de los Montefeltro, y le han atribuido algunas decoraciones del palacio ducal (la capilla del Perdón, el gabinete de Federico) que se llevaron a cabo después de la marcha de Laurana.

La densidad del ambiente de Urbino hace imposible confirmar estas atribuciones careciendo de pruebas documentales. Se sabe que alrededor del año 80, poco después de su llegada a Lombardía, Bramante gozaba de un gran prestigio; el año 81 hizo el diseño de una perspectiva didáctica, grabada por Prevaderi y, entre el 79 y el 83, proyectó la ampliación de la iglesia de «Santa María presso San Satiro» (figs. 272-275). También aquí el efecto arquitectónico depende en buena medida de los recursos de la decoración perspectiva: la parte anterior del edificio, ideado por Bramante en forma de cruz griega, es auténtica construcción, pero la parte posterior es la representación ficticia de un coro en estuco modelado en la pared del fondo.

²⁹ A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze* (1959), trad. it., Turin, 1964, p. 520.

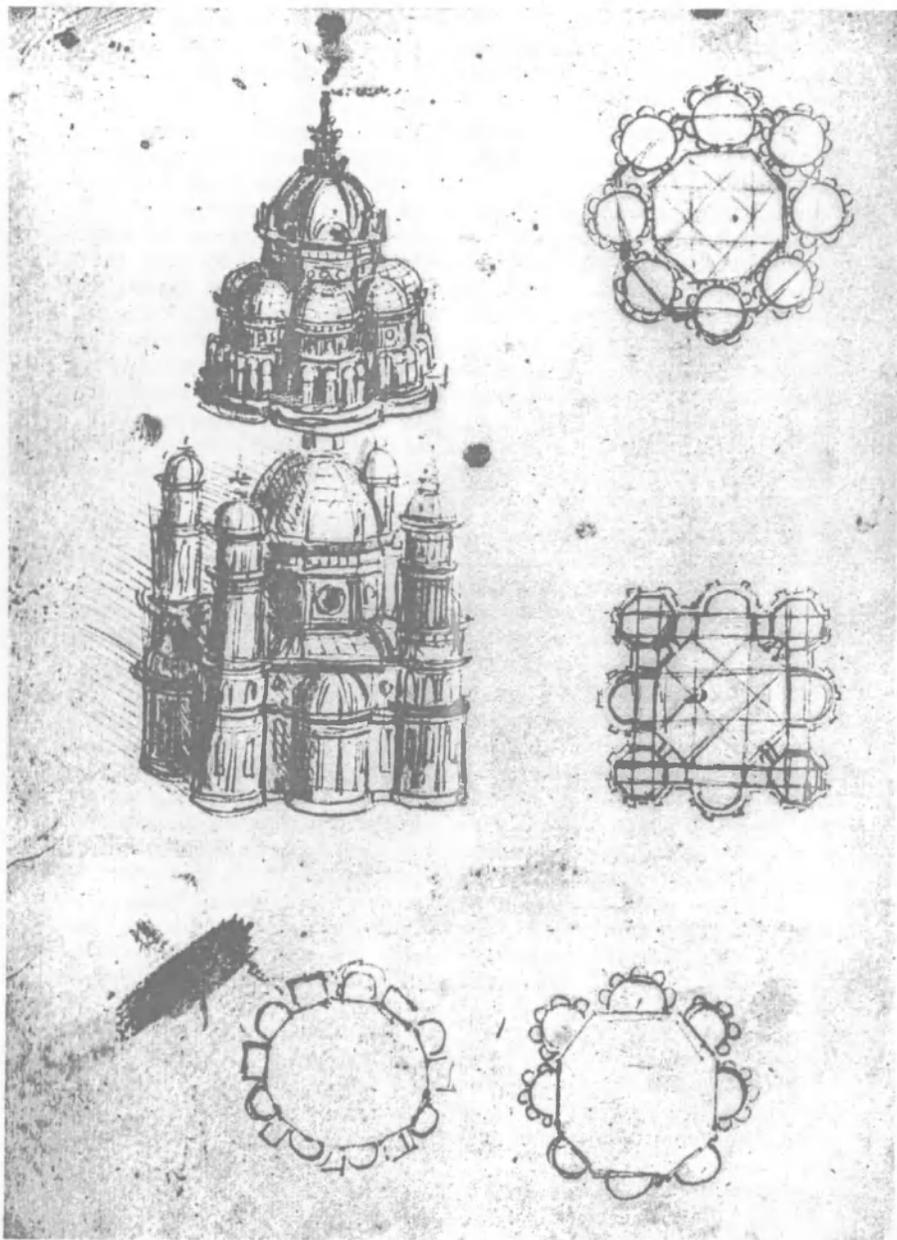


FIG. 271. Leonardo de Vinci: estudio de iglesias de planta central (cód. B., Instituto de Francia).

La construcción principal se completa con la sacristía octogonal y con la capilla de la Cruz, un organismo bizantino de cruz inscrita que Bramante reviste exteriormente con un fantástico aparato de ornamentos clásicos.

Una empresa decorativa de este género, ampliada a escala monumental, mantiene el sistema de referencias iconográficas y simbólicas que ya en Urbino son inseparables de este repertorio, como hemos visto. Bramante, interpretando a su manera la exigencia universalista de la cultura contemporánea, se dedica a los estudios históricos y literarios; conociendo el latín, puede utilizar una serie de fuentes, inaccesibles en cambio para Leonardo, que ha de recurrir a las traducciones y compendios de la época. Sin embargo, la sistemática verificación de todos los datos en un solo sistema representativo y la búsqueda rigurosa de una síntesis como la visual, a la que tiende Leonardo, no parece interesar al arquitecto de Urbino, que tiende hacia una síntesis de carácter empírico y provisional, sin rechazar influencias ni rehuir los más arriesgados experimentos. Bramante trata de reunir y coordinar en la esfera de la arquitectura el mayor número posible de referencias culturales, y ensaya todo el repertorio de formas a su alcance, hasta descubrir sus límites.

Del cardenal Ascanio Sforza recibe el nombramiento de consultor de la obra de la catedral de Pavía (1488) y el encargo, el año 92, de proyectar la ampliación de la abadía de San Ambrosio. La terminación del ábside de Santa María de las Mercedes y la fachada de la catedral de Abbiategrasso (1497), permiten a Bramante posteriormente ensanchar el campo de sus experiencias (figs. 276-281).

No se sabe en qué medida la catedral de Pavía corresponde al proyecto de Bramante; la fase inicial de los trabajos se suspendió el año 92, y la maqueta en madera fue terminada después de su muerte. Este es el primer edificio sagrado de grandes proporciones que se proyecta para competir con las catedrales del siglo XIV y está basado en la planta típica de este período (cruz griega con brazos de tres naves que convergen bajo una cúpula octogonal, como en San Petronio de Bolonia). La traducción de este esquema planimétrico a términos renacentistas, determina principalmente una reordenación de las cotas altimétricas correspondientes a la cornisa de los órdenes arquitectónicos; pero precisamente en este punto, los continuadores de la obra alteraron sin duda el concepto inicial de Bramante.

Esta incursión en el campo de la práctica medieval —todavía vigente en Lombardía y probablemente utilizada por Amadeo y Rocchi, que fueron consultados antes que Bramante respecto a la construcción de la catedral de Pavía— pone en cuestión la metodología estática y matemática propia de aquella tradición, única de que se disponía para el cálculo de estructuras con bóveda de gran diámetro.

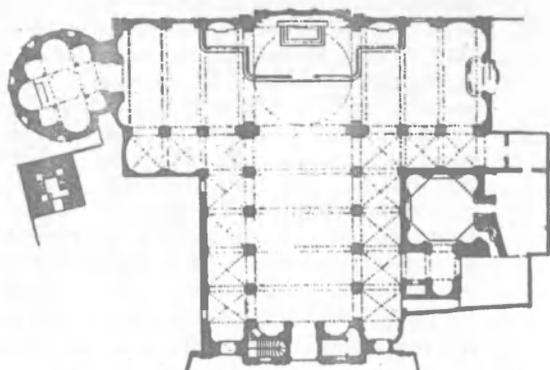
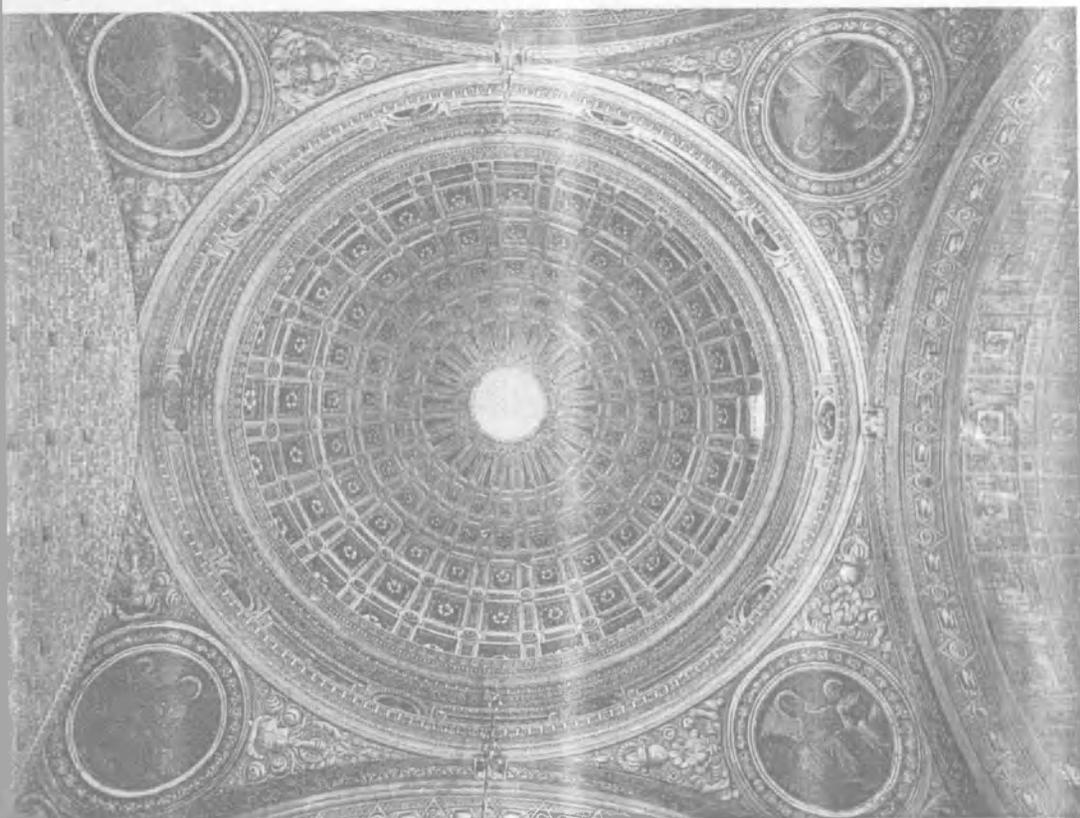
Bramante se sintió indudablemente inclinado a sintetizar estas nociones con la teoría proporcional brunelleschiana y albertiana. Pero si cincuenta años antes se trataba de contraponer la nueva metodolo-

gía —basada en la repetición de módulos y en la racionalización de las cotas— a la metodología antigua —basada en el uso de perfiles geométricos prefijados, correspondientes a relaciones irracionales—, ahora la aspiración a una síntesis universal del saber y la difusión de la cultura neoplatónica condicionan una confrontación mucho más trascendente (es éste el momento en que Pico della Mirandola proyecta la reunión o convención universal de doctos que deberán reunirse en Roma el año 87). Las consecuencias de esta confrontación sólo son utilizables parcialmente en las experiencias concretas, hasta la gran ocasión del nuevo templo de San Pedro. Quizá en este período adquiriera Bramante los conocimientos empíricos necesarios para el planeamiento de grandes estructuras; a finales de siglo se le considera, junto a Julián de Sangallo, el especialista indiscutible en esta clase de problemas.

Es significativo que todos los trabajos milaneses —los claustros de San Ambrosio, la fachada de Abbiategrasso, el ábside de Santa María de las Mercedes, lo mismo que el complejo de San Satiro y los discutidos trabajos que realiza en Vigevano— sean restauraciones o añadidos hechos a organismos medievales. En Santa María de las Mercedes, Bramante adopta el modelo brunelleschiano de la capilla de San Lorenzo —la sucesión de dos cuadrados: uno grande y otro pequeño, cubiertos con cúpula— difundido en Lombardía por Michelozzo y Amadeo para solucionar la terminación absidal de la iglesia comenzada por Guiniforti Solari; el cuadrado mayor, respecto a las naves, cumple la misma función del octógono en la catedral de Pavia: determina —aquí con las proporciones del motivo arquitectónico repetido en los lados que prepara el injerto del cuadrado menor; en Pavia, con la posición de los vértices— la amplitud de la nave principal respecto de las secundarias, es decir, reduce una relación variable a una relación fija; la cúpula, que corona el cuadrado o el octógono, opera a su vez como elemento de transición desde un motivo diferenciado hasta la forma perfecta e indiferenciada del anillo.

En Santa María de las Mercedes, Bramante añade al modelo brunelleschiano los tres ábsides, y articula incluso la decoración tradicional, en barro cocido y pintada, en estrecha relación con la estructura del organismo. La corona circular comprendida entre los dos arcos, que equivale a la cubierta de los dos cuadrados, posee una serie de círculos tangentes que materializan el distanciamiento entre las dos figuras planimétricas. Las vicisitudes ejecutivas alteraron en parte el proyecto y dificultan hoy el análisis coherente de los detalles. Los retrasos y los contratiempos inherentes a la ejecución de sus obras impidieron a Bramante ejercer sobre ellas el control que Leonardo pudo ejercer sobre su pintura; de ahí el carácter azaroso y a veces decepcionante de la indagación bramantesca, siempre comprometida en tensa lucha contra el tiempo.

Tampoco la situación económica de Bramante en la corte milanesa fue ventajosa; el estipendio anual de 60 escudos era muy inferior a



Figs. 272, 273 y 274. Iglesia de San Satiro, de Milán, obra de Bramante.

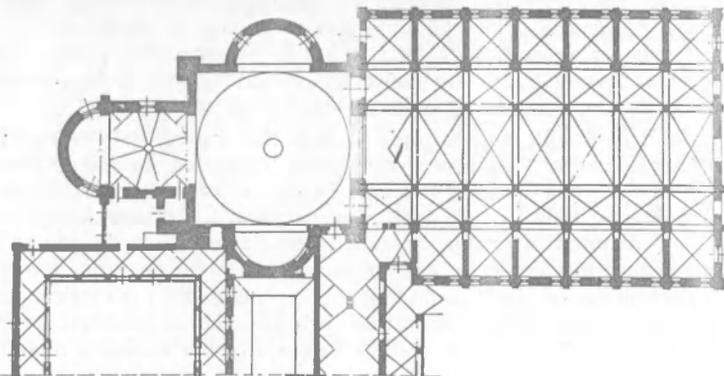
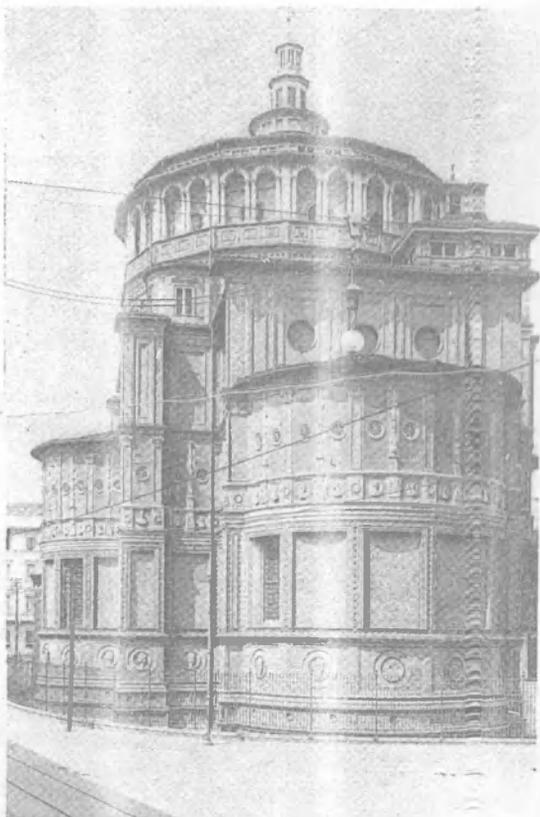
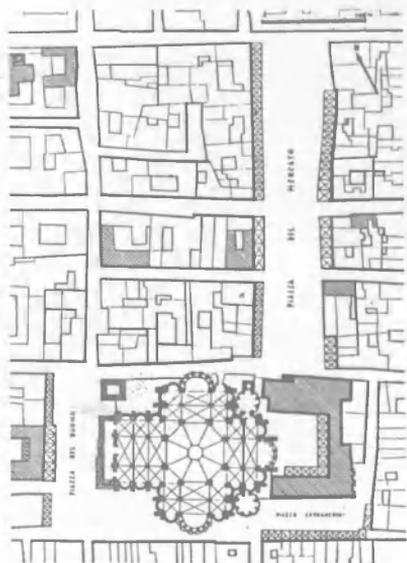


FIG. 275. Interior de San Satiro

FIGS. 276 y 277. Iglesia de Santa María de las Mercedes, de Milán, con el coro de Bramante.



FIGS. 278, 279 y 280. Catedral de Pavia.

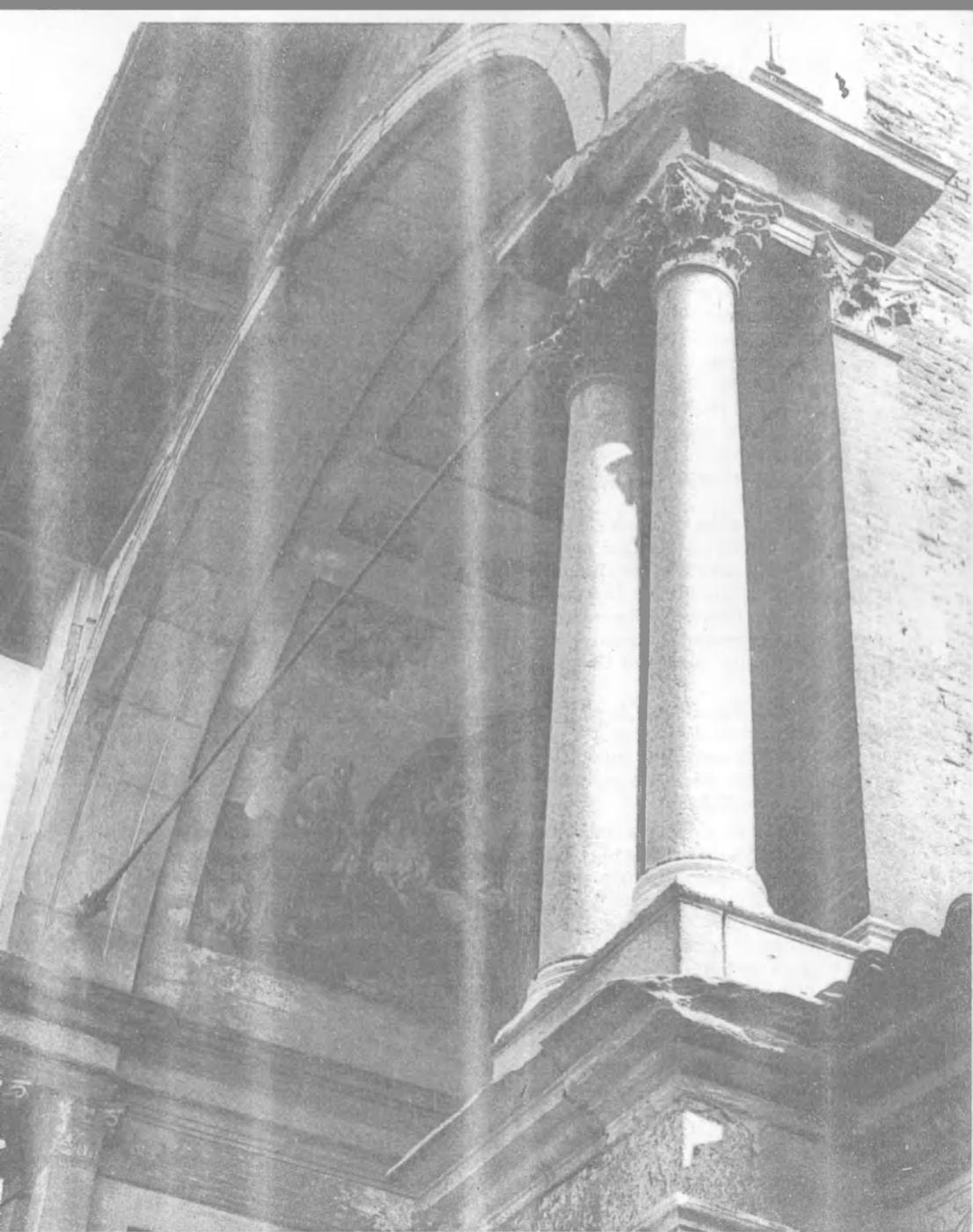


FIG. 281. Detalle de la fachada de Santa María Nascente, de Abbiategrasso, obra de Bramante.

las sumas fabulosas que exigía y percibía Leonardo. La amistad con algunos hombres cultos de su época, como Gaspar Visconti por ejemplo, tampoco contribuyeron a modificar su situación subalterna.

En cambio, en el ambiente profesional de la construcción, Bramante logra introducirse con mejor fortuna y su obra ejerce una gran influencia posterior: Cristóbal Solari, Juan Battagio, Juan Jacobo Dolcebuono, Bartolomé Suardi (llamado el Bramantino) reproducen los modelos de sus organismos con cúpula en muchas iglesias de Lombardía. Su discípulo César Cesarino publica en Como, el año 21, la primera traducción ilustrada de Vitrubio. La uniformidad del nivel de vida y organización de las maestranzas hacen posible en Lombardía lo que no será posible conseguir en el Lacio: una gran difusión del repertorio bramantesco, que permanece vigente durante todo el siglo XVI.

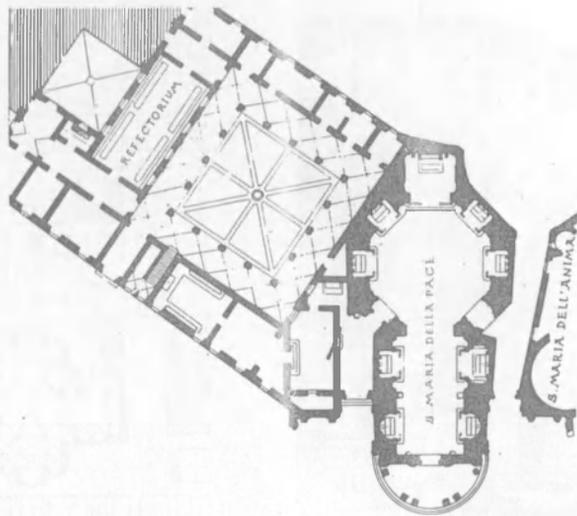
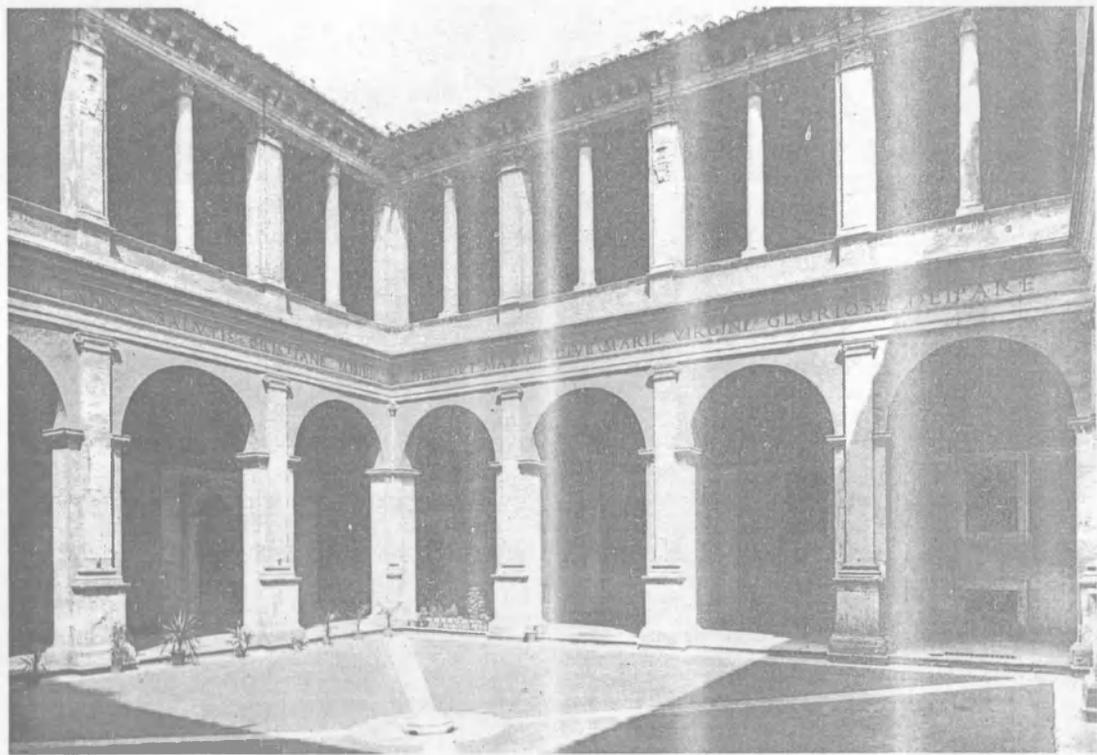
La caída del gobierno Sforza en 1499 provoca la dispersión de los artistas contratados por la corte, que a partir de ese momento se trasladan a otras ciudades: Pacioli se establece en Venecia, donde publica sus libros; Leonardo, en Mantua y en Venecia —en la época en que Giorgione hace su clamorosa aparición— y un año más tarde en Florencia; Bramante, en Roma, donde es llamado a colaborar en la intensa actividad de construcciones para los preparativos del año santo.

Los resultados de estos primeros años de trabajo, durante el pontificado de Alejandro VI, no se han podido determinar; la única obra que con seguridad puede considerarse de este período, es el convento de Santa María de la Paz, iniciado en el 1500 por el cardenal Carafa (figs. 282-283).

En el ambiente vaticano no existe la posibilidad de emplear a maestros especializados en la decoración arquitectónica, porque no están preparados para proyectar, sino sólo para reproducir —con una precisión técnica muy inferior a la de los lombardos— los elementos decorativos definidos dentro del proyecto de obras. Bramante aprovecha la ocasión para intentar un «planeamiento integral», es decir, para someter a una misma y rigurosa elaboración las estructuras principales y los detalles del organismo.

El convento de Santa María de la Paz —como ha demostrado Bruschi³⁰ está distribuido partiendo de una retícula modular, de malla cuadrada; el patio queda dentro de esta retícula, y sus elementos —el vano cuadrado y las «campatas» del pórtico, también cuadradas— nacen como múltiplos y submúltiplos del módulo fundamental. Del trazado de los elementos mayores al de los elementos menores se pasa mediante sucesivas biparticiones; por esta razón los submúltiplos son siempre números pares: el pórtico tiene cuatro «campatas» por lado, el espacio descubierto está dividido por las fajas del pavimento en cuatro cuadrados, las campatas del pórtico, en la planta

³⁰ A. BRUSCHI, *Note bramantesche*, Roma, 1966, pp. 15 ss.



Figs. 282 y 283. Claustro de Santa María de la Paz, de Roma, y planta general del complejo, obra de Bramante.

superior del edificio, se subdividen en dos luces. Este procedimiento —que obligó a colocar la entrada en la prolongación de uno de los pórticos— recuerda la disposición de la iglesia del Espíritu Santo de Brunelleschi y quizá tenga que ver con las polémicas sobre la distribución de la fachada, que se desarrollaron entre el 81 y el 86.

La disposición de los elementos decorativos, si bien aparentemente sencilla, es en extremo compleja y ambiciosa; Bramante se propone utilizar los cuatro órdenes arquitectónicos antiguos, aunque las plantas del edificio sean solamente dos. En la planta baja, donde los ambientes tienen bóvedas y el pórtico arquerías, adopta el orden jónico para encuadrar los arcos, pero deforma las impostas de estos mismos arcos, haciéndolas semejantes a pilastras dóricas y repite este motivo en el interior del pórtico. En la segunda planta, donde la cubierta de los ambientes es plana, el pórtico está arquiteado, y los pies derechos están formados por pilastras compuestas o columnas corintias que se alternan como sostén del mismo entablamento.

La coherencia de un sistema tan complejo está conseguida mediante ciertas licencias: un mismo grupo de molduras ejercen alternativamente la función de capitel o de imposta, columnas o pilastras de distinto orden, bajo una misma cornisa; nada excepcional si se compara con las anomalías, mucho más llamativas, aceptadas en el repertorio decorativo del xv, especialmente en la Italia septentrional. Pero las singularidades que se comprueban en las composiciones de un Amadeo o de un Coducci, derivan de una sintaxis decorativa, que ignora el valor vinculador de los cánones y adopta solamente algunas de sus partes —columnas, cornisas, etc.— como elementos de una libre combinación, a menudo arbitraria.

En cambio, Bramante se empeña realmente en demostrar el valor universal de las reglas; pero no se limita a usarlas en las condiciones habituales, sino que busca intencionadamente las variantes de estas condiciones y entre ellas las más próximas a los límites de utilización de las reglas; parece querer comprobar experimentalmente el área de validez del repertorio compositivo clásico. Esta búsqueda va dirigida intencionadamente a las contradicciones, que señalan precisamente la presencia de los límites del estilo.

Las libertades que Bramante se permite no son nunca arbitrarias, sino derivadas de la impostación de los organismos; la coherencia del proceso que lleva a individualizar las contradicciones, es mucho más importante que el valor cualitativo de las soluciones adoptadas; Bramante concluye a veces su planeamiento arquitectónico con un artificio (orden bajo del patio de Santa María de la Paz), otras veces se limita a plantear la dificultad y la deja a la vista (orden alto del patio de la Paz) y en ocasiones renuncia claramente a indicar una solución, dejando la obra incompleta y sin la posibilidad de ser completada (escalera del Belvedere del patio de San Pedro en Montorio).

La primera forma de proceder pone al descubierto una rica casuís-

tica de manipulaciones estilísticas, que revelan el «artificioso» ingenio de Bramante, tan admirado por sus contemporáneos, que será punto principal de partida de la tendencia combinatoria manierista (sin embargo, en Bramante existe muy escasa complacencia por la ambigüedad de las soluciones, si bien esta ambigüedad acabará siendo uno de los puntos de principal interés dentro de la cultura posterior). La segunda forma de proceder es la más característica en Bramante, clave de su específica postura mental, aunque resulte inactual en el ambiente artístico de su tiempo y no haya tenido ninguna trascendencia en el desarrollo artístico posterior. El tercer procedimiento plantea el problema del «inacabado» bramantesco, no menos difícil de entender, ni menos interesante que el miguelangelesco; seguramente la mayor parte de las obras de Bramante quedaron incompletas por las dificultades surgidas entre el tiempo de ejecución y el tiempo de actividad profesional del proyectista, y por la discontinuidad de los programas de quienes encargaban las obras, que prolongaron desmesuradamente el tiempo de ejecución de algunas de ellas; en el planeamiento de sus conjuntos, Bramante prefiere sacrificar la facilidad de realización que la coherencia estilística. El distanciamiento entre las ideas y los hechos concretos, sea en razón de las circunstancias sociales, sea por la orientación de la cultura neoplatónica, parece ser condición habitual en la exploración de nuevos caminos (no sólo en el campo artístico), y uno de los modos de vivir esta condición es la aceptación consciente de las dificultades que surgen en los hechos concretos y expresan la distancia entre el ideal y la realidad. Pueden plantearse, pues, dos programas culturales divergentes: si se considera más importante la síntesis de las experiencias simultáneas, ésta podrá lograrse sólo a una cierta distancia de los empeños concretos, y llevará a valorar las actividades según la mayor o menor independencia respecto de las limitaciones materiales; es la posición de Leonardo, que determina la tesis de la primacía de la pintura. Si en cambio se considera más importante el análisis de las experiencias sucesivas, este análisis debe hacerse dentro de los empeños concretos, en contacto con las limitaciones y las circunstancias reales; ésta es la posición de Bramante, que le induce a concentrar su interés en el campo de la arquitectura y a pasar de un experimento a otro dejando siempre abierta la consecuencia final de la búsqueda.

De esta manera, Bramante —partiendo de los conocimientos de sus coetáneos Julián de Sangallo y Francisco de Giorgio— se une a la búsqueda post-albertiana de selección y sistematización de los modelos que forman el patrimonio del clasicismo arquitectónico; pero Bramante impulsa esta búsqueda mucho más allá del punto al que sus contemporáneos están dispuestos a llegar y convierte el proceso de discriminación, anterior al clasicismo, en un proceso de impugnación del clasicismo. Da lugar así al nacimiento de una confiada espera en la plena realización del ideal clásico y al mismo tiempo pone de manifiesto el carácter contradictorio de este ideal. De ahí la

altísima tensión de su experiencia, punto de llegada de la búsqueda del siglo xv y punto de partida de la indagación posterior.

El templete de San Pedro en Montorio, construido para la casa real española en 1503, es casi el manifiesto del nuevo clasicismo, aparentemente simple, pero muy rico en significados.

Es una especie de relicario a escala de edificio, construido dentro de un pequeño patio, en el presunto lugar de la crucifixión de San Pedro, que oculta el acceso a una cámara subterránea, en la que se venera el agujero donde fue enclavada la cruz. De la imagen del madero de la cruz, Bramante pasa, mediante una trasposición simple y convincente, al eje vertical que domina la composición del templete. El cuerpo cilíndrico contiene un segundo oratorio, al que se penetra solamente en determinadas ocasiones, rodeado de un pórtico de dieciséis columnas, sobre el cual se alza el tambor de la cúpula (figs. 284-287).

El contrapunto entre el pórtico y el cilindro mural determina el carácter del organismo, previsto precisamente para ser contemplado desde el exterior. Las dos estructuras concéntricas corresponden a dos niveles perspectivos distintos, puesto que la simetría radiada da lugar entre ellos a una obligada diferencia de escala. Interpretando los profundos motivos simbólicos, y las condiciones de visibilidad del pequeño edificio, Bramante asume como principal nivel perspectivo el de las columnas externas y acentúa deliberadamente la separación entre los dos niveles, atribuyendo a la columnata la escala más pequeña, compatible con las medidas humanas, o lo que es lo mismo, con la accesibilidad efectiva³¹. El nivel retranqueado —el del cuerpo mural compartido por pilastras que son la proyección de las columnas externas— queda así delimitado y se nos ofrece como una estructura irreal, más bien representada que construida; en efecto, los elementos que están forzosamente ligados a la escala humana —puertas, ventanas y hornacinas— ocupan enteramente los intercolumnios demasiado estrechos³², o más bien prevalecen sobre ellos, superponiéndose a las pilastras con un paradójico efecto de interferencia. Incluso la arquitectura del tambor que se ve en segundo plano, detrás de la balaustrada, está constreñida y simplificada como en los «áticos» de los antiguos monumentos conmemorativos.

Este efecto de desproporción respecto de la escala arquitectónica normal, está aún más acentuado por el hecho de carecer de perspectiva lejana; el templete se ve de improviso, cuando se traspasa la puerta del patio, a una distancia tan pequeña, que la visión binocular puede apreciar exactamente la medida de todos los elementos.

³¹ Dice Serlio, en el libro III, que el templete está calculado "con el pie romano antiguo, que equivale a dieciséis dedos, y cada dedo a cuatro minutos" (28 cm. aproximadamente); la anchura del deambulatorio, siempre según Serlio, es de 7 pies (1,96 m.), y el intercolumnio, de 5 pies y medio (1,55 m. aproximadamente).

³² El intercolumnio entre las pilastras es de 2 pies y 12 dedos (78 cm.); la luz neta de la puerta, de 3 pies y medio, según Serlio (en realidad, 90 cm.).

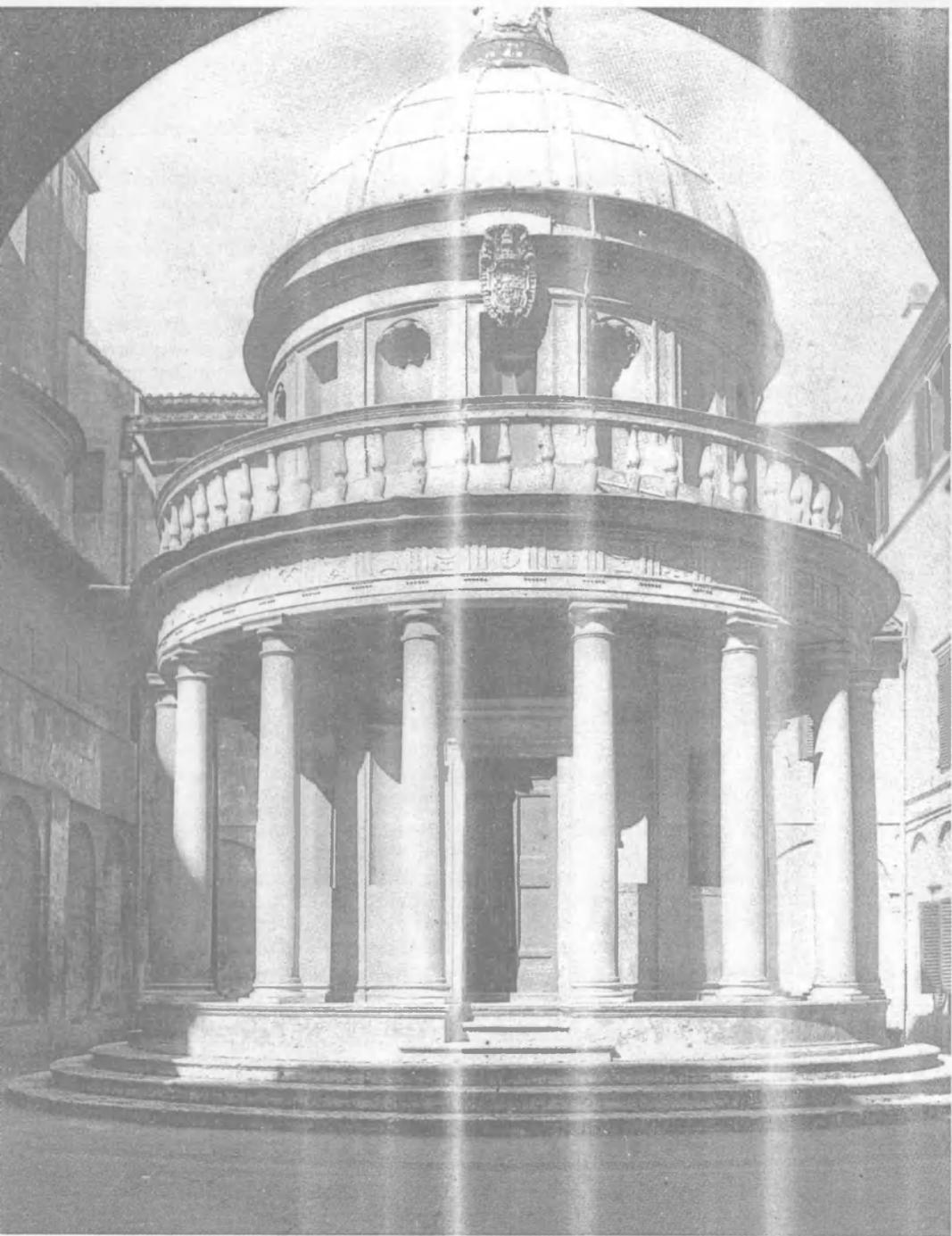


FIG. 284. Templo de San Pedro en Montorio, de Roma, obra de Bramante.

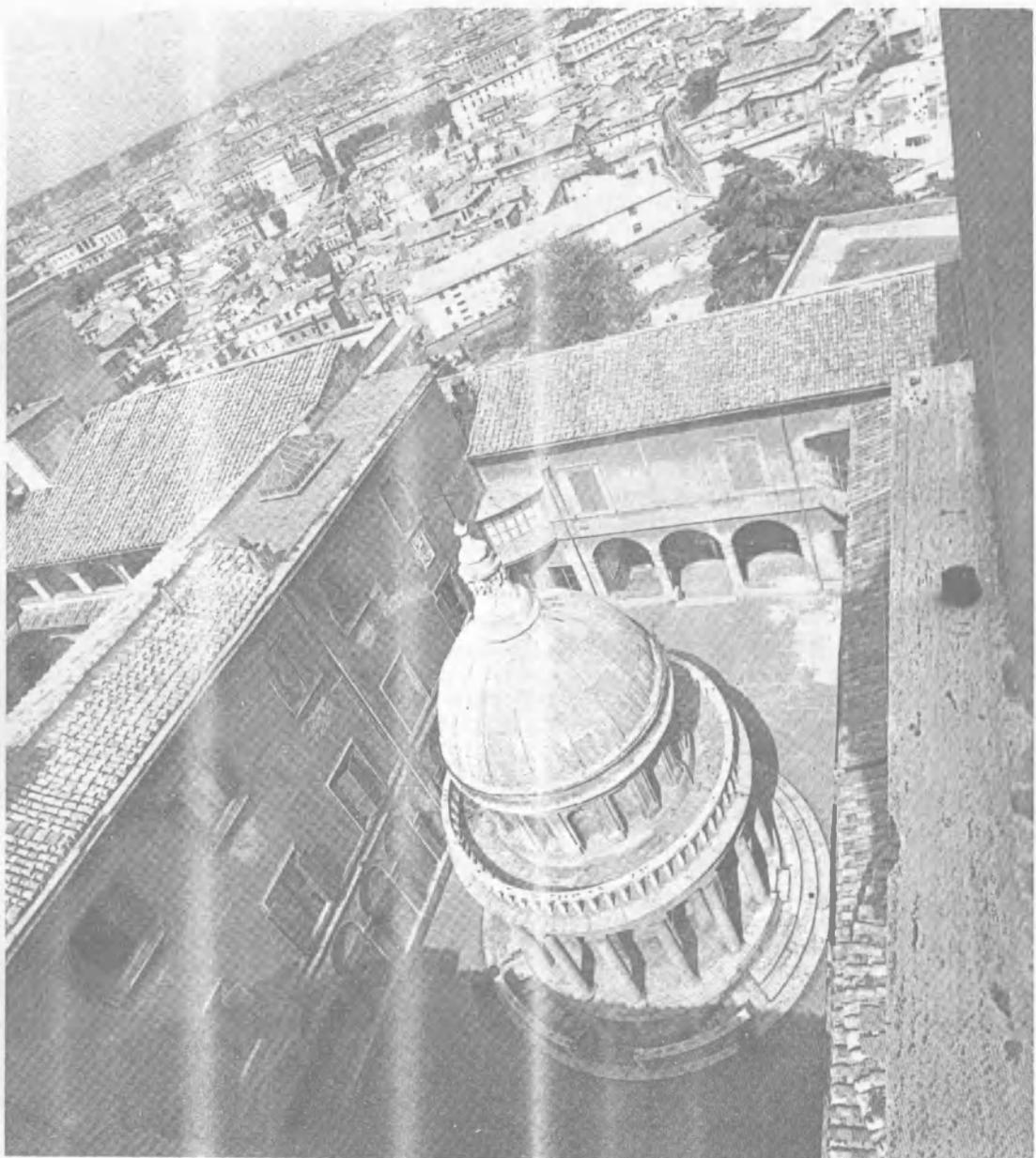


FIG. 285. Vista del patio de San Pedro en Montorio con el templete de Bramante.

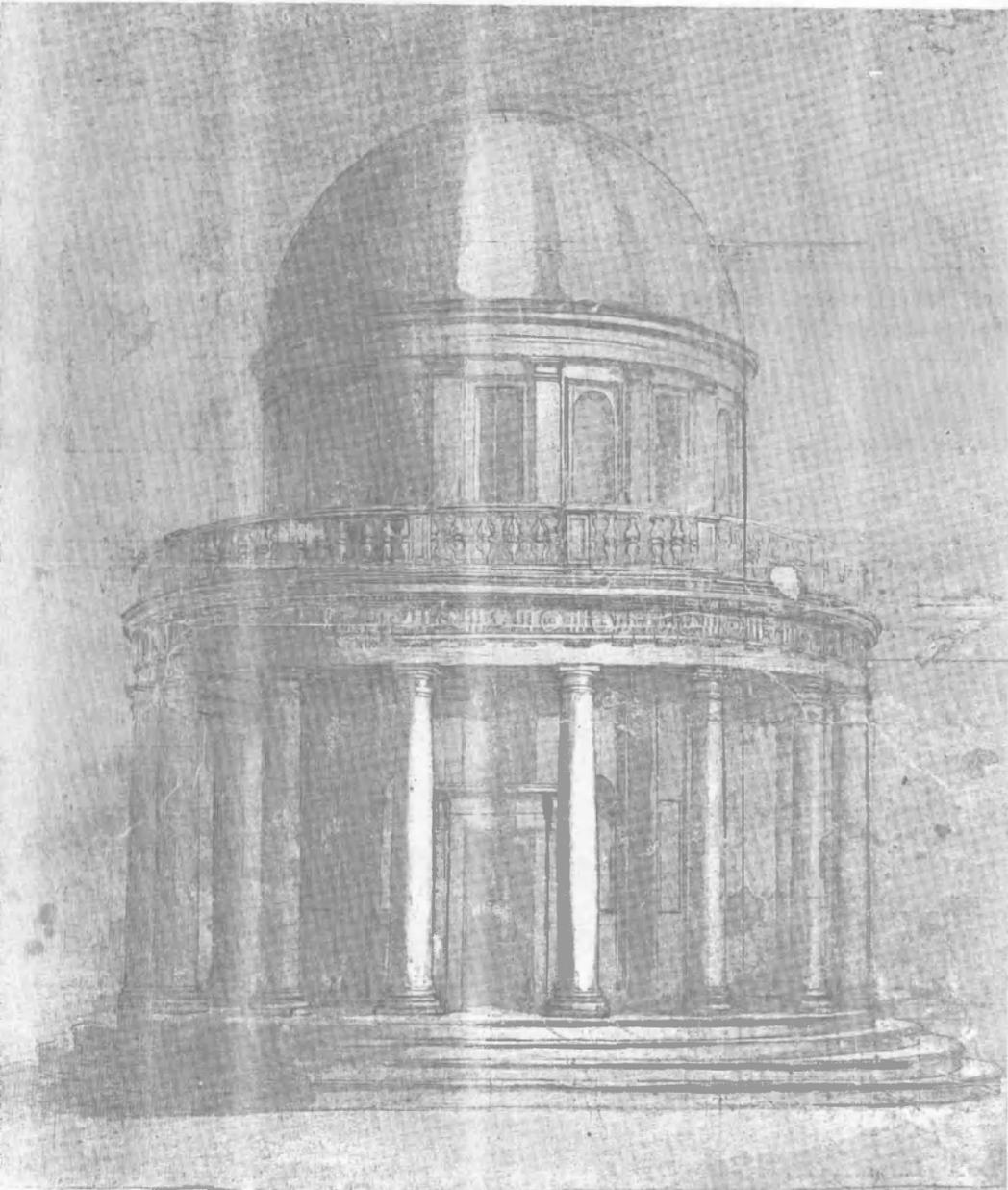


FIG. 286. Dibujo del templo de San Pedro en Montorio (Galería de los Uffizi, de Florencia).

DELLE ANTICHITÀ

Nella passata carta ho detto di dimostrare quel tempietto di Bramante piu diffusamente, il quale non è molto grande: ma fu solamente fatto per commemorazione di san Pietro Apostolo, perche nel proprio luogo si dice che l' detto Apojiolo fu crocifisso. Il detto tempo è misurato col piede Romano antico; il qual piede è sedici digiti, & ogni digito è quattro minuti: laqual misura si trouerà nel palmo, col quale è misurato il Pantheon, & è a carte 50. il diametro di questo tempio è piedi uenticinque, & minuti uenticinque. La larghezza del portico intorno al tempio è piedi sette. La grossezza delle colonne è piede uno, & minuti uenticinque. La larghezza della porta è piedi tre, & mezzo. Quei quadretti con quei tondi dentro che sono intorno al portico, dinotano i lacunari sopra le colonne. La grossezza del muro è da piedi cinque. Il rimanente delle misure si potrà comprendere per le prime.

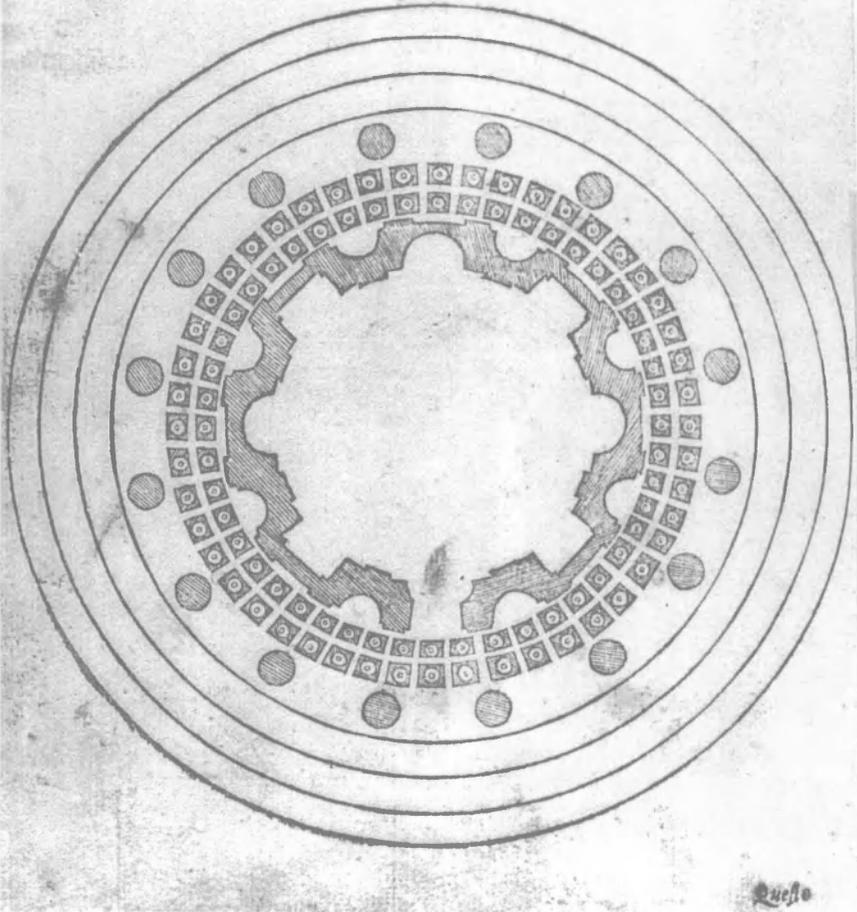


FIG. 287. Planta del temple de San Pedro en Montorio (del tratado de Serlio).

Destaca tan nítidamente la disposición del conjunto, que la factura de los detalles pasa a segundo plano. El orden dórico es una reproducción casi textual del que existe en el teatro Marcelo; los fustes de granito de las doce columnas, proceden seguramente de un antiguo edificio y puede afirmarse con un margen mínimo de error que pertenecieron a un orden distinto, jónico o corintio; Bramante añadió nuevas basas y nuevos capiteles de mármol y los insertó en una arquitectura de piedra de travertino y enlucido (aunque quizá el enlucido se deba a una restauración posterior). Entre las partes en mármol y las realizadas en travertino —quizá trabajadas por dos grupos distintos de operarios— existe una marcada diferencia en la precisión ejecutiva; los triglifos de las cornisas no corresponden exactamente al eje de los capiteles, ni los casetones de cobertura del pórtico corresponden siempre a los triglifos. Efectivamente, las normas en que se basa la disposición decorativa son de naturaleza estrictamente proyectiva, impropia del nivel técnico de los operarios romanos de este período: la conformación de la cornisa externa, sostenida por la columnata, con metopas y triglifos, se repite en la cornisa interna y en la del cuerpo mural, reduciendo sólo las medidas en planta y manteniendo constantes las del alzado. Las pilastras están colocadas igualmente como proyección de las columnas; por eso su diámetro es ligeramente más pequeño³³ aunque la reducción no reproduzca el complejo perfil de los fustes de granito y esté hecha con la norma albertiana simplificada. Las metopas externas —cuya decoración alude al martirio del apóstol— están dispuestas en una sucesión calculada, partiendo de los ejes principales del edificio³⁴.

El templete de San Pedro en Montorio señala el punto final de la búsqueda arquitectónica a pequeña escala (que fue uno de los polos de la indagación bramantesca respecto de los límites de empleo del repertorio clásico). Así como en Milán el arquitecto estudia casi simultáneamente el minúsculo organismo del oratorio de San Satiro y el enorme de la catedral de Pavía, de igual manera pasa en Roma, de ensayar un tratamiento arquitectónico en su límite inferior —en el templete de San Pedro en Montorio— a la indagación en su límite máximo, en la iglesia de San Pedro del Vaticano.

El experimento de poner en contraste (en el templete de San Pedro en Montorio) un grupo de elementos a escala mínima y un grupo de elementos que quedan por debajo de esta escala es, por lo demás, el lógico desarrollo de la aproximación entre un espacio real y un espacio representado en perspectiva, intentado en la iglesia de «Santa María presso San Satiro».

El supuesto que habrá que demostrar es la equivalencia entre representación y realidad, es decir, el valor resolutivo de la perspectiva como instrumento universal del paso de lo real a lo representa-

³³ Aproximadamente 40 cm. (un pie y 25 minutos, según Serlio) las columnas; 38 cm. aproximadamente las pilastras.

³⁴ A. BRAMANTE, *op. cit.*, pp. 41 ss.

do. Lo que permanece invariable en este paso es la proporción entre las medidas que se perciben simultáneamente: la «simetría» (en su primitiva significación etimológica). La percepción simultánea de los valores relativos —que Frey⁸⁵ en 1929 ha considerado como el fundamento específico de la mentalidad renacentista, contrapuesta a la percepción sucesiva de los valores absolutos que caracteriza al Medievo— es sin duda la clave técnica común a muchas experiencias contemporáneas, situadas entre los últimos decenios del xv y los primeros del xvi. Considerar la amplitud de este marco, induce a valorar la historicidad de la búsqueda bramantesca de una manera distinta, dentro precisamente del terreno de la práctica arquitectónica.

La relatividad de las medidas espaciales ha sido discutida como hipótesis filosófica desde Nicolás de Cusa, en la primera mitad del cuatrocientos; esta misma noción, reducida a términos geométricos y enriquecida por distintos significados esotéricos, circula a finales de siglo en los distintos ambientes artísticos y literarios: se trata de la «proporción», que elogia Pacioli como «madre y reina de las artes»⁸⁶. La perspectiva, tomada de la cultura matemática de finales del Medievo, y enunciada por los artistas de vanguardia (Brunelleschi, Alberti, Piero de la Francesca) como base de la nueva búsqueda figurativa, no interesa ahora como novedad metodológica, sino como instrumento ya adquirido, cuyas consecuencias técnicas habrá que deducir; de esta manera la teoría perspectiva fue desarrollada por los especialistas (Pomponio Gaurico⁸⁷, Juan Pélerin⁸⁸) e influye a su vez en la búsqueda matemática que se lleva a cabo en el siglo siguiente. Mientras, los pintores nacidos después de 1430 (Antonello Bellini, Mantegna, Melozzo, los Pollaiuolo, Verrocchio) exploran todas las posibilidades de utilización de las normas ya codificadas (el es-corzo horizontal o vertical, el ángulo, de visión oblicuo, etc.). Leonardo generaliza esta búsqueda, y llega al límite de la representación gráfica del espacio, determinando la crisis de la estructura geométrica de la imagen, a la par que afirma el cometido universal de la «ciencia» pictórica. Esta contradicción, que descubre más allá de las fórmulas técnicas el significado ideológico y moral de la figuración artística, da lugar al movimiento de la *terza maniera*, como ya hemos explicado.

La música polifónica, lo mismo que las artes visuales, se basa en la comparación de los intervalos sonoros, que pueden hacerse corresponder con los intervalos espaciales, teniendo en cuenta el largo de las cuerdas o de los tubos que producen los sonidos musicales, como se sabe desde los tiempos de Pitágoras. De esta manera proporciona a la búsqueda de los pintores y de los arquitectos un término de comparación sugerente; pero su historia es distinta. Efectivamente la

⁸⁵ D. FREY, *Gothik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augs-burgo, 1929.

⁸⁶ *De divina proportione*, 1496.

⁸⁷ *De sculptura*, 1504.

⁸⁸ *De artificiali perspectiva*, 1505.

polifonía del cuatrocientos es el producto de una larga y continuada evolución, que arranca del *ars nova* del siglo XIII; las obras de los contrapuntistas flamencos se admiran como resultado de una técnica combinatoria, ya completamente evolucionada, valedera como demostración de una armonía intelectual que se busca como objetivo común de las artes (véase, por ejemplo, el texto de Giannozzo Manetti³⁹ donde se describe la impresión que le ha producido el motete de Dufay, *Nuper rosarum flores*, ejecutado en 1436 en la catedral de Florencia, con motivo de la inauguración de la cúpula de Brunelleschi); la distinta condición de las tecnologías —convalidada ahora por la tradición, sea musical, experimental y polémica, sea artística y literaria— permite sólo una comparación genérica, como la que se establece entre música y pintura, muy generalizada en los textos de la segunda mitad del cuatrocientos, desde Alberti a Ficino.

Hacia finales del cuatrocientos las cosas cambian, puesto que la música sugiere una serie de búsquedas nuevas que tienen precisas analogías con las de los artistas: la tentativa de los flamencos de la nueva generación de llevar hasta el límite la complejidad de la construcción polifónica (Ockeghem escribe un *Deo gratias* a 36 voces); el enriquecimiento de la escala musical (Guido de Arezzo había considerado 21 intervalos, pero Ramis en 1482 llega a tres octavas⁴⁰, Gaffurio en 1518 a cuatro octavas⁴¹, Vanneo en 1535 a cinco octavas⁴²; y la organización en profundidad del espacio sonoro, enunciada por Aron en 1516⁴³. Cambia también en este mismo período la interpretación teórica del contrapunto. Tinctoris en 1477 repite todavía la definición medieval: «reglado y racional concepto, que se obtiene contraponiendo una voz a la otra»⁴⁴, mientras Gaffurio en 1518 propone esta nueva definición:

“El conuento o modulacion es un verdadero cuerpo, que posee diversas partes acomodadas a la cantilena dispuesta entre voces distanciadas por intervalos mensurables. Esto es llamado por los cantores contrapuncto»⁴⁵.

repetida casi literalmente por Zarlino en 1558⁴⁶ y suficiente para demostrar plenamente la común estructura del espacio musical y el espacio figurativo. Principio común es la leonardesca «armonía» que «se genera... en instantes, en los cuales la proporcionalidad de los objetos se deja ver u oír»⁴⁷. Leonardo, amigo y quizá colaborador de Gaffurio en Milán, hace explícito este parangón, usando casi las mis-

³⁹ Ver E. E. LOWINSKY, "The concept of physical and musical space in the Renaissance", en *Papers of the American Musicological Society*, 1941 (ed. 1946), pp. 82-83.

⁴⁰ B. RAMIS, *Musica practica*, 1482.

⁴¹ F. GAFFURIO, *De harmonia musicorum instrumentorum*, 1518.

⁴² S. VANNEO, *Recanetum de musica aurea*, 1533.

⁴³ P. ARON, *Toscanello in musica*, 1523.

⁴⁴ J. TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, 1477.

⁴⁵ F. GAFFURIO, *Angelicum ac divinum opus musicae*, 1518.

⁴⁶ G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, 1558; v. LOWINSKY, *art. cit.*

⁴⁷ "Trattato della pittura", 23; *Scritti*, cit., p. 36.

mas palabras del teórico de Bérghamo («la música... compone un cuerpo de muchos miembros»⁴⁸, y construyendo para la pintura y la música dos definiciones rigurosamente paralelas:

La música no debe ser llamada otra cosa que hermana de la pintura, conociendo que ella es sujeto del oído, segundo sentido después del ojo, y compone armonía mediante la conjunción de sus partes proporcionales, simultáneas, constreñidas a nacer y morir en uno o más tiempos armónicos los cuales circundan la proporcionalidad de los miembros de los que se compone la dicha armonía, de la misma manera que la circunferencia circunda los miembros de los que se genera la belleza humana»⁴⁹.

La constatación de la identidad estructural entre las dos actividades, y la similitud de las investigaciones en curso —sobre todo las que ensayan los límites extremos de aplicación de las reglas proporcionales— pueden haber producido en el grupo milanés y en el grupo romano del que forma parte Bramante, valiosos intercambios de experiencias técnicamente detalladas sobre las que aún no se ha hecho un estudio preciso.

Pero este encuentro momentáneo es sólo un punto de transición; el deseo de forzar la aplicación de un mismo principio, en distintos campos, produce una serie distinta de dificultades, y hace que la música y las artes figurativas avancen hacia evoluciones distintas, que debilitan realmente la validez universal del principio de partida. La búsqueda de Bramante se inserta en este punto y desarrolla experimentalmente en el campo de la arquitectura, las consecuencias específicas del principio perspectivo. De esta manera, mientras intenta reducir integralmente la arquitectura a la figuración, compromete lo absoluto del proceso figurativo y redescubre lo específico de la búsqueda arquitectónica.

El empleo de unas medidas confrontables con la escala humana señala la transición desde la ideación morfológica a la ideación constructiva, y desde el espacio abstracto de la representación perspectiva al espacio mensurable de la arquitectura. Estudiando los efectos de un salto de escala que traspasa el umbral admisible en relación a la estatura humana, Bramante verifica experimentalmente —y pone en crisis— la tesis de la prioridad de los caracteres proporcionales y proyectivos respecto a los métricos y recoge, dentro de la propia experiencia arquitectónica, el punto de transición de la representación a la construcción: la correlación, por tanto, entre artes figurativas y arquitectura.

Este empeño se manifiesta claramente en el proyecto del patio circular que debió circundar el templete, según está recogido en el tratado de Serlio (fig. 288). Pese a que el diámetro de la columnata del patio es doble que la del pórtico del templete, las columnas

⁴⁸ "Trattato della pittura", 26; *Scritti*, cit., p. 38.

⁴⁹ "Trattato della pittura", 25; *Scritti*, cit., p. 38.

LIBRO TERZO.

67

La pianta qui sotto disegnata fu inuentione di Bramante, bench' ella non si fece in opera, laquale adaua accordata con l'opera uecchia. La parte segnata B, è la chiesa di san Pietro in montorio fuori di Roma. La parte segnata A, è uno chiojtro uecchio. Questa parte di mezzo adunque così ordinò Bramante accommodandosi con l'opera uecchia. La parte segnata C, dinota una loggia con quattro capellette ne gli angoli. La parte D, è cortile. La parte E, è uno tempietto, ilquale fece fare il prefato Bramante. Le misure del quale in piu diffusa forma nelle seguenti carte si dimostreranno. Delle misure di questa pianta non dico cosa alcuna, ma solamente io l'ho fatta per l'inuentione, della quale l'Architetto si potrà seruire.

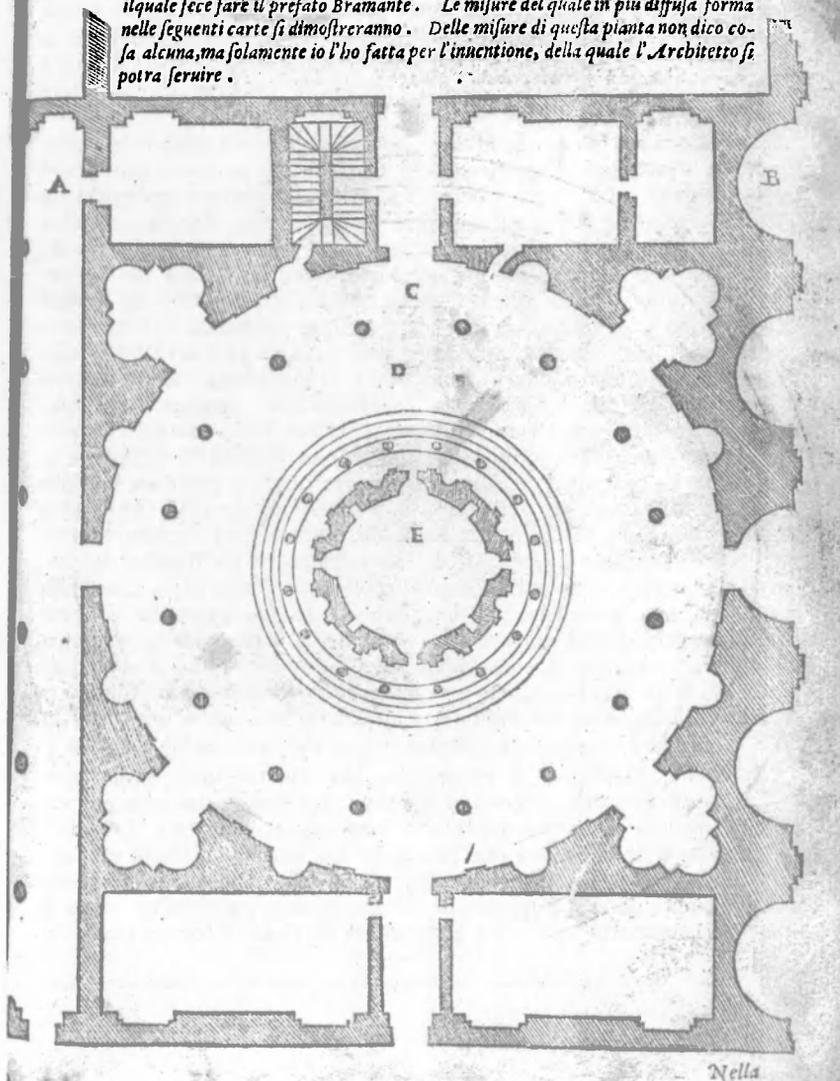


FIG. 288. Planta del claustro de San Pedro en Montorio, según el proyecto de Bramante (del tratado de Serlio).

siguen siendo dieciséis; es decir, el pórtico previsto es una ulterior proyección del pórtico existente, e introduce un tercer plano perspectivo, que se caracteriza por un salto a escala mucho mayor, en el sentido opuesto al que acabamos de examinar. Este tercer plano perspectivo pone de manifiesto la tendencia experimental de Bramante, si bien resulta casi imposible de precisar en el alzado. En efecto, si la altura del orden resultase constante —como sucede en el espacio que corre entre el pórtico del templo y el cilindro interno—, los intercolumnios se ensancharían más allá de cualquier límite admisible, tanto constructiva como visualmente; pero si la altura del orden fuese mayor, el templo resultaría sensiblemente reducido y desproporcionado respecto a su agigantado cerco, haciendo perder todo el resalte al juego de las relaciones internas.

La planta que aporta Serlio debe ser por tanto considerada el trazado de una hipótesis teórica, no sólo irrealizada sino irrealizable, situada fuera de la línea experimental en la que Bramante pretende permanecer, aun tratando de explorar sus límites.

Después de Brunelleschi, ningún arquitecto ha hecho una crítica tan lúcida de las estructuras del clasicismo, y ningún otro después de él —ni el propio Miguel Angel, ni siquiera los maestros del Barroco— han continuado esta búsqueda al mismo nivel de profundidad. Desde este punto de vista, debemos considerar que Bramante trabaja de manera independiente; los problemas que plantea tendrán, por parte de sus cotáneos o de sus sucesores, sólo parciales respuestas.

El citado templete de San Pedro en Montorio, realizado durante el primer año del pontificado de Julio II, inaugura clamorosamente la nueva floración artística romana, a la que contribuirán, pocos años más tarde, los maestros de la *terza maniera*. Sin embargo, durante un breve período —coincidiendo con los primeros años del nuevo siglo— Florencia vuelve a ser el centro de las experiencias más avanzadas y el lugar de confluencia de las corrientes artísticas italianas.

Es entonces cuando los acontecimientos políticos se imbrican estrechamente con los culturales. La intencional separación de estos dos campos, mantenida por Lorenzo el Magnífico hasta el año 92, y que era una de las condiciones de su poder personal, vuelve a disminuir cuando Florencia es arrastrada por las revueltas políticas, consecuentes a la incursión de Carlos VII, y parece olvidada durante el experimento político y religioso de Savonarola, del 94 al 98. Las tendencias culturales y morales de los *arrabiati* y los *piagnoni** se convierten en decisiones políticas programadas, orientadas al gobierno de la ciudad. La predicación de Savonarola tiene eco, entre otros, en el viejo Botticelli y en el joven escultor Miguel Angel Buonarroti (1475-1565), formado en el ambiente protegido y especializado del jardín medico de San Marcos.

* Se denominaba así a los secuaces de Savonarola, contrarios a los Médicis (N. del T.).

A partir de 1495, Miguel Angel vive fuera de su ciudad natal, en Venecia, Bolonia y más prolongadamente en Roma, de 1496 a 1501; trabaja allí en varios encargos de carácter privado, lo mismo que Bramante, alejado de la corte de Alejandro VI, y consigue las primicias de la fama con el *Baco*, que adquiere Jacobo Galli y la *Piedad*, que modela para el cardenal de Lagraulas. La maestría técnica del joven escultor alcanza su punto culminante, y las múltiples influencias sintetizadas en estas obras (desde las que proceden de esculturas clásicas y góticas hasta las de Hércules de Roberti, Verrocchio y Leonardo), a la vez que representan una especie de rompecabezas para la crítica moderna, demuestran su prodigiosa capacidad de asimilación y el deseo de escapar a los puntillosos debates contemporáneos para llegar a una síntesis más amplia, como la de Leonardo en pintura o Bramante en arquitectura.

Después del suplicio de Savonarola y de las incertidumbres de los años siguientes, vividos bajo la amenaza de las facciones del interior y las de César Borgia que amenaza desde el exterior, la Señoría florentina se consolida y organiza, durante el gobierno del «gonfaloniero» * Pier Soderini (1502-1512); en este momento, los intelectuales florentinos —comenzando por Maquiavelo que trabajó en la cancellería desde 1498 a 1512— son nuevamente conminados a aportar su contribución a la vida pública de la ciudad.

En este período se encuentran en Florencia Miguel Angel (de 1501 a 1505), Leonardo (de 1500 a 1506, excepto los diez meses que pasa con César Borgia entre 1502-1503), y Rafael (de 1504 a 1508). La política cultural de Soderini, la tradicional organización del trabajo artístico y la afición a los debates y controversias que siguen prevaleciendo en el ambiente florentino, favorecen una real y positiva confrontación entre los tres maestros, que tendrá decisiva importancia en el futuro.

La confrontación se establece en el campo de las artes figurativas y no se extiende en un principio a la arquitectura. La tesis sobre la primacía de las artes figurativas —pintura o escultura— aceptada por los maestros, corresponde aquí exactamente a las preferencias de los que encargan las obras y se interesan sobre todo en este tipo de encargos— las estatuas colocadas en la plaza de la Señoría, los apóstoles encargados a Miguel Angel en 1503 para el coronamiento de la cúpula, los frescos de la sala del Consejo, encomendados en 1504 a Leonardo y Miguel Angel—sin tomar ninguna iniciativa de similar importancia en el campo de la arquitectura.

Leonardo alcanza un máximo prestigio y los gobernantes de la ciudad le consideran no sólo pintor sumo, sino científico capacitado para resolver los más arduos problemas técnicos, lo mismo que Bramante cien años antes; Soderini y sus colegas le encargan estudiar la canalización del Arno y parecen dispuestos a secundarle en sus más audaces proyectos. En este período, Leonardo propone alzar

* Jefe de la Señoría (magistratura suprema de la República florentina) (N. del T.).

un poco el Baptisterio para «afianzar la escalera sin dañar el edificio»⁵⁰ y probablemente por entonces, inicia sus investigaciones sobre el vuelo a vela.

A partir del año 1500, el maestro trabajó en *Santa Ana con la Virgen y el Niño*. Este cuadro no responde inicialmente a ningún encargo; los frailes Servitas, que deseaban una pintura suya para el altar mayor de la iglesia de la Anunciación, le hospedaron en el convento, lo mismo que a todos sus acompañantes, pero Leonardo no demostró la menor prisa por terminar la obra; cuando estuvo listo el cartón, le expuso públicamente, y «por aquella habitación desfilaron durante dos días hombres y mujeres, jóvenes y viejos, como se acostumbra en las fiestas solemnes»⁵¹; no obstante, el artista abandona el trabajo y transcurrido un cierto período, que no ha sido precisado, presenta un segundo cartón; reclama para sí la pintura definitiva, que le acompaña en sus viajes, hasta que finalmente queda en la corte de Francisco I (fig. 289).

En esta pintura, las figuras no están en contacto con el paisaje como sucede en la *Virgen de las Rocas*, sino aisladas de él mediante un salto de escala que proporciona el máximo resalte a la composición del grupo. La perfecta armonía del conjunto piramidal brota de un equilibrio de tensiones contrapuestas: el movimiento del Niño que abraza al cordero, la respuesta de la Virgen que se inclina hacia adelante para sostenerlo, el gesto apenas esbozado de Santa Ana para equilibrar o contrarstar esta acción. Siguiendo este mismo proceso, el movimiento se serena y se interioriza a través de la mímica de los rostros, que se reflejan unos en otros, transmitiéndose una sonrisa cada vez más acentuada. Pedro de Nuvolaria, que vio el cartón en 1501, creyó descubrir en él un significado alegórico: Santa Ana representa a la Iglesia, que no permite a María impedir el sacrificio de Cristo⁵². Pero la intencionada suspensión de la escena y la densidad de su contenido, propio de la pintura de Leonardo, hacen aún más compleja esta convincente referencia y anulan la relación convencional entre figura y alegoría. Las formas pintadas no son ilustración reducida de una verdad, que pudiera ser expresada más exactamente con palabras, sino la representación directa de la realidad, donde se conjugan y sintetizan representaciones indirectamente deducidas de argumentos verbales. Este arranque semántico coloca al mismo nivel muchos posibles significados simbólicos: las tres edades del hombre (o mejor, las cuatro, considerando el embrión pintado en el suelo, casi bajo el pie de Santa Ana)⁵³ o el ciclo del destino humano confrontado con los ciclos del mundo vegetal —desde los árboles fron-

⁵⁰ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., III, p. 389.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 403.

⁵² Carta del 3 de abril de 1501 a Isabel de Este; L. BELTRAMI, *Documenti e notizie riguardanti la vita e la opera di L. da V.*, Milán, 1919, p. 65.

⁵³ R. S. STITES, "More on Freud's Leonardo", en *College Art Journal*, 1948-49, I, p. 40; véase A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, p. 450.



FIG. 289. Leonardo de Vinci: la *Virgen con el Niño y Santa Ana* (Museo del Louvre, de París).

djos hasta las hojas esparcidas por el suelo— y los elementos inanidados por la erosión de las montañas del fondo.

En la *Gioconda* —realizada quizá entre 1503 y 1506— existe el mismo alejamiento inconmensurable entre la figura y el fondo, pero el juego de acciones y reacciones que encontrábamos en el grupo piramidal de la pintura antes estudiada, está aquí comprimido y casi anulado en la serena compostura de un solo personaje; casi anulado porque la figura que posa ante el pintor, está movida por levisimos impulsos, denunciados por la postura de las manos que se entrecruzan y la viveza de los rasgos. La delicadeza del difuminado sirve al pintor para limitar estos efectos a un mínimo nivel perceptible, que permite un máximo de posibles interpretaciones específicas; esta compleja combinación, como ha señalado Chastel, «estimula y convierte en inútiles, ya desde su punto de arranque, los innumerables comentarios literarios que han acompañado a esta insidiosa obra maestra»⁵⁴.

Estas obras, que rozan en cierto modo la frontera de la búsqueda pictórica de Leonardo, aparecieron en un ambiente extraordinariamente atento a los valores figurativos, e impresionaron profundamente a los contemporáneos sin exceptuar el exigente Miguel Angel. Este cuadro de la *Gioconda* y el de *Santa Ana*, junto con el perdido de *Leda*, han establecido los prototipos del retrato y de la composición de conjunto clásica; en cualquier caso invitaron a los demás maestros a elevarse a este nivel con los medios específicos de sus respectivas experiencias.

En el mismo período, Miguel Angel aporta una de las más sorprendentes pruebas de su talento, terminando, de 1501 a 1504 su *David*, extraído de un mármol inacabado de Agustín de Duccio.

Si la pintura, según Leonardo, «presenta realmente sus cosas delante de los ojos» y no es como la poesía «cuyo texto debemos imaginar»⁵⁵ la escultura para Miguel Angel es el medio por el que puede alcanzarse una aproximación última a la realidad, puesto que permite aislar el objeto elegido y representar su efectiva consistencia volumétrica respecto a la cual, toda representación pictórica debe considerarse indirecta o derivada.

Leonardo considera este aislamiento como limitación, puesto que el objeto de la representación debe ser el mundo entero, que incluye y condiciona al hombre; en cambio, para Miguel Angel es una ventaja, porque existe un objeto privilegiado, que es el cuerpo humano, compendio de todo el resto del mundo, según los neoplatónicos, y reflejo incluso del orden sobrenatural, por haber sido creado a imagen y semejanza de Dios⁵⁶.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 445.

⁵⁵ "Trattato della pittura", núm. 2 (*Scritti*, cit., p. 20).

⁵⁶ *Né Dio, sua grazia, mi si mostra altrove
più che n'alcun leggiadro e mortal velo
e quel sol amo perch'in lui si specchia*

[MICHELANGELO, *Rime*, ed. crítica de E. N. Girardi, Bari, 1960, núm. 106].

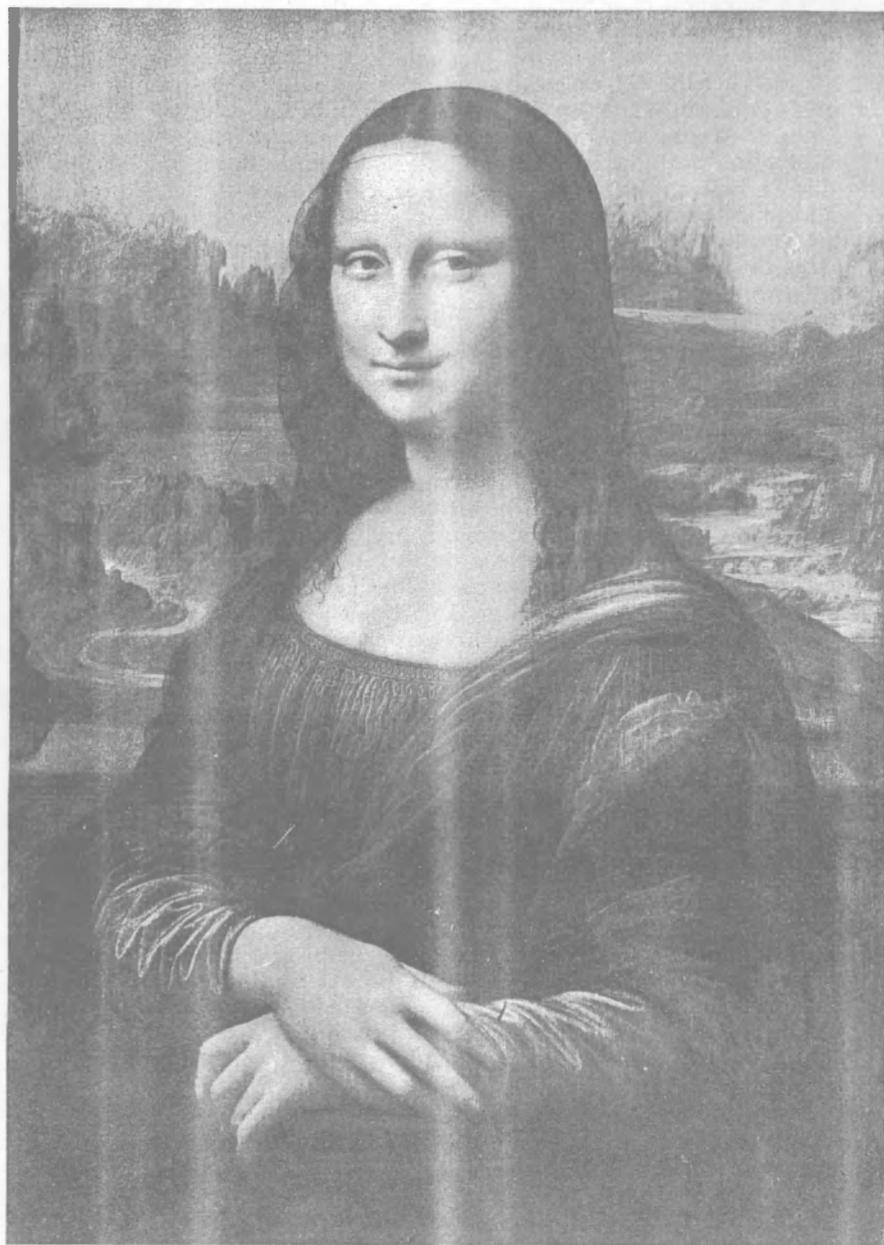


FIG. 290. Leonardo de Vinci: *La Gioconda* (Museo del Louvre, de París).

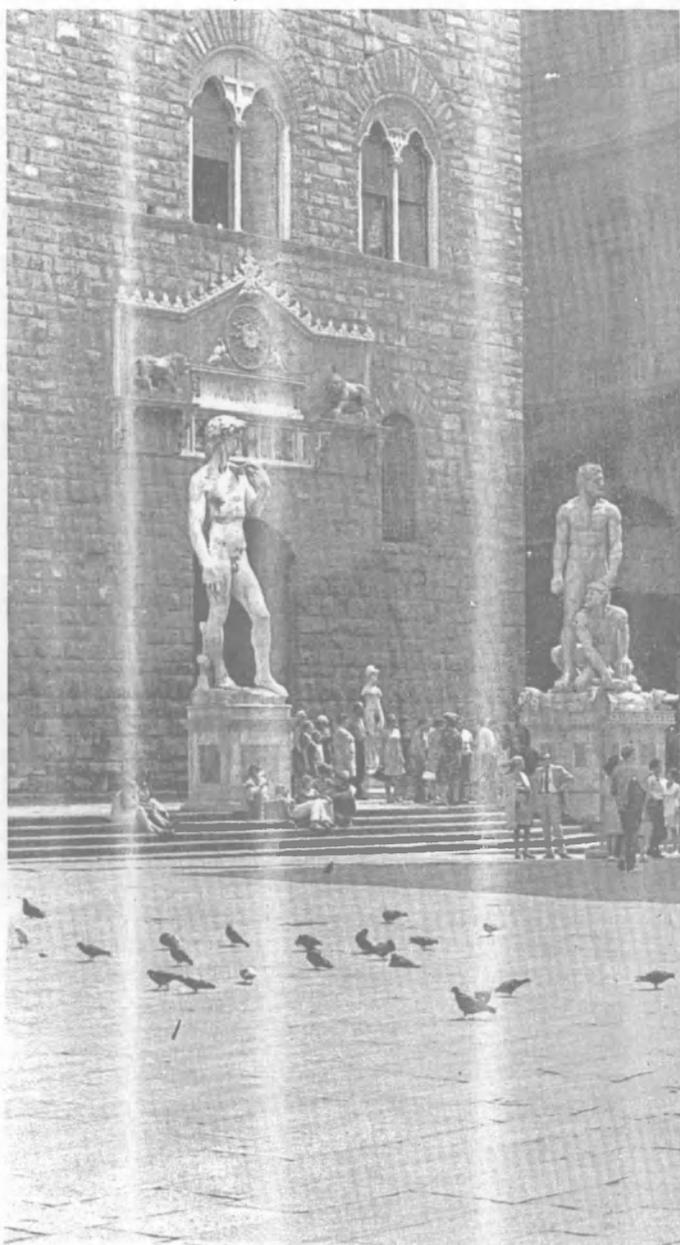
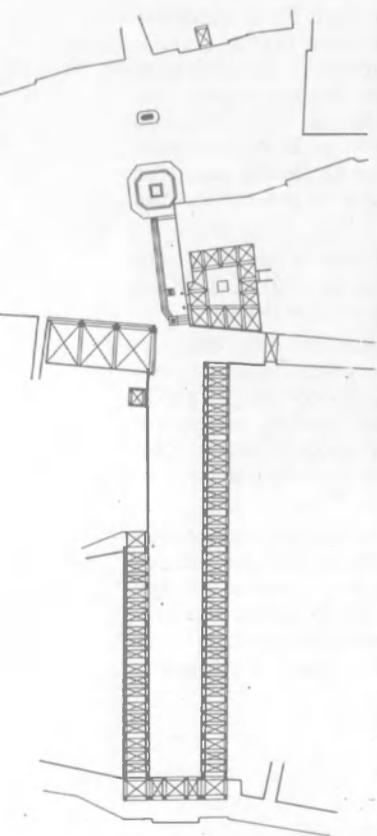
La sugestión inmediata que produce el *David* —tanto hoy como en el momento de su aparición ante el público, en el mes de enero de 1504— deriva del gran realce que adquiere la figura en el aire, colocada delante del espectador; aunque extraída de un bloque demasiado plano, dispuesto para una visión frontal —o quizá por el deseo de Miguel Angel de desvincularse de esta condición— la estatua rechaza cualquier tipo de encuadre bidimensional, es decir, cualquier relación arquitectónica; colocada en la plaza de la Señoría, delante del rudo paramento del palacio arnolfino, su delicado perfil sostiene maravillosamente la presión del gran espacio vacío, por la carga de movimientos que la distingue y aísla de todo cuanto la rodea (fig. 292).

Si examinamos las razones de este portentoso efecto, la admiración aumenta; en efecto, estas razones hay que buscarlas precisamente en las parciales descompensaciones que hacen peligrar la estabilidad de la forma plástica: en la ligera desproporción de los miembros que señalan el rápido crecimiento de un joven adolescente, introduciendo la comparación respecto de una forma madura, aún no alcanzada, y haciendo al mismo tiempo más compleja la percepción óptica del volumen que sugiere distintas valoraciones de escala y de distancia; en las tensiones musculares que concurren al equilibrio de la figura, es decir, en los diversos tratamientos plásticos de las extremidades, «más o menos pronunciados los músculos, según el esfuerzo a que están sometidos»⁵⁷, no identificables con una posición de movimiento, ni de reposo. La figura se balancea como buscando una postura apropiada para situarse en el espacio. A la ambivalencia de los caracteres figurativos corresponde la ambivalencia de las referencias iconográficas: la estatua tiene los atributos de David y de Hércules, los protectores de Florencia, considerados a la vez como símbolo de las virtudes republicanas: el coraje y la fuerza en defensa del Estado.

Miguel Angel, lo mismo que Bramante, consigue realzar al máximo el objeto representado —figura humana u orden arquitectónico— desvirtuando al mismo tiempo su consistencia objetiva. Miguel Angel pone en crisis desde este momento la estatuaria precisa, anítica y distante de Verrocchio o Pollaiolo; la forma, acentuada de manera excepcional, está ya imperceptiblemente descompuesta por los mismos factores de acentuación que remiten a una realidad intelectual colocada más allá del nivel sensible. En este resultado, los contemporáneos creyeron ver una adecuada representación de la tesis platónica del universo espiritual latente, que transparece en el universo material.

Entregado a un trabajo que toca al límite de las posibilidades del arte, y frente a un objeto casi exclusivo —la figura humana— el temperamento del artista se revela a través de su obra —pintura o es-

⁵⁷ LEONARDO, "Trattato della pittura", núm. 273 (*Scritti*, cit., p. 129).



Figs. 291 y 292. El David de Miguel Angel en la plaza de la Señoría de Florencia.

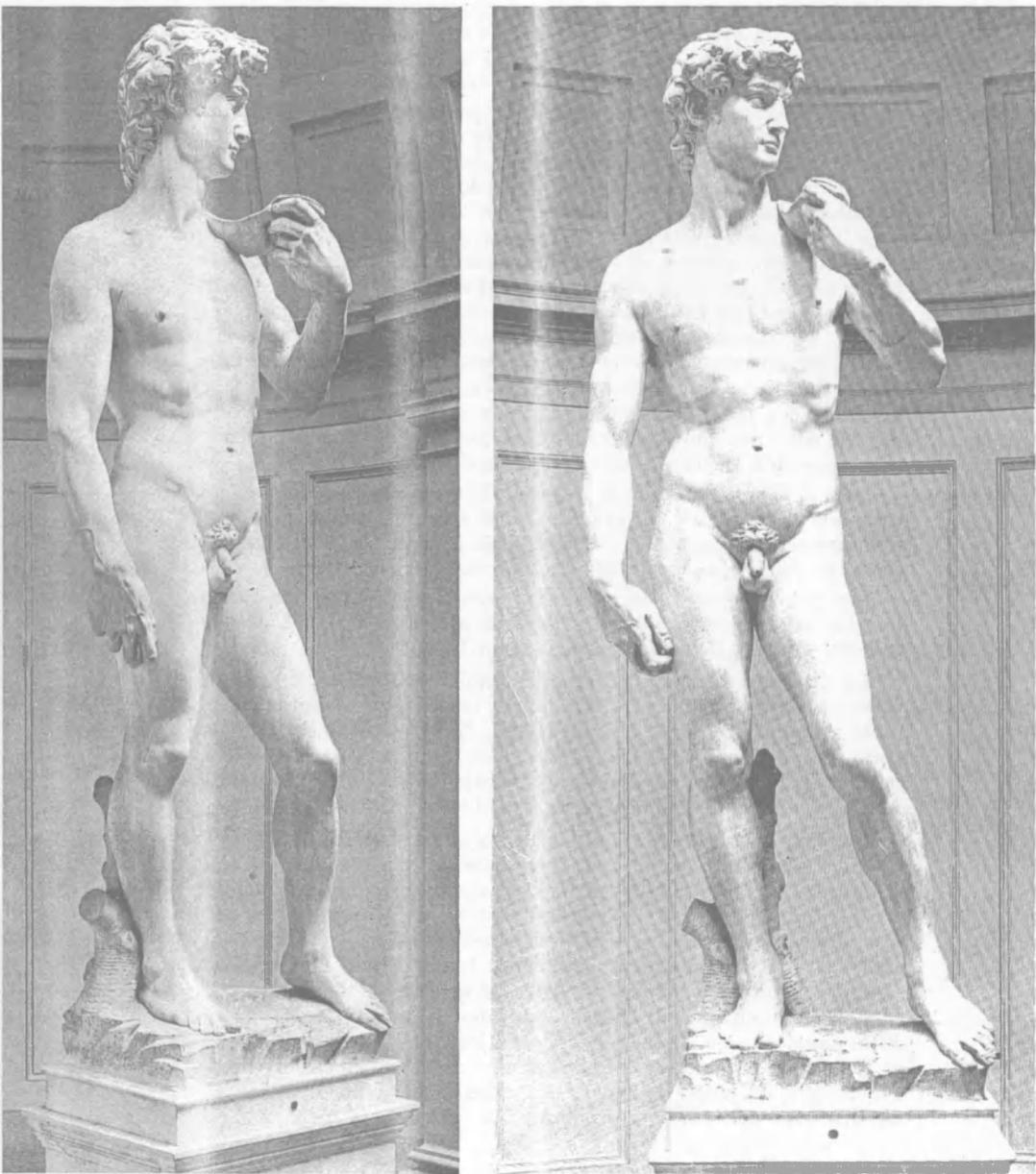


FIG. 293. Cuatro puntos de vista del *David* de Miguel Angel (Galería de la Academia, de Florencia).

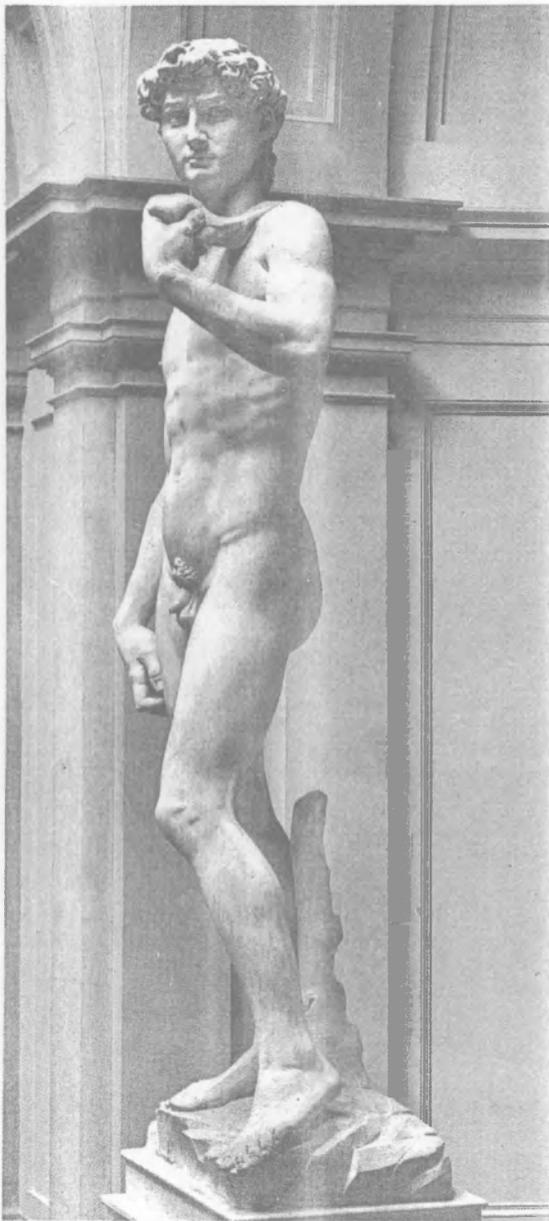




FIG. 294. *La Sagrada Familia*, de Miguel Angel (Galería de los Uffizi, de Florencia).

cultura— con un acento personal sin precedentes en la historia del clasicismo. En este terreno, es decir, en el de las relaciones entre la proyección artística y la humana, brota el constitucional desacuerdo de Miguel Angel con Leonardo, y más tarde con Bramante.

Todo se desarrolla «como si los dos genios contrarios se hubieran vigilado atentamente, durante los años que convivieron en Florencia»⁵⁸; mientras Leonardo pinta el cuadro de *Santa Ana*, Miguel Angel esculpe la *Virgen de Brujas* y los dos medallones destinados a Bartolomé Pitti y Tadeo Taddei, con la *Virgen*, el *Niño* y *San Juan*—en los que desarrolla el motivo leonardesco de composición apretada y equilibrio mímico, si bien adoptando polémicamente una nueva figura geométrica como contorno, y utilizando los métodos escultóricos para sustituir con una distinta gradación en el terminado de las partes, los efectos atmosféricos del «sfumato»— y pinta (también dentro de un marco redondo) la *Sagrada Familia* para Angel Doni, donde el engarce estudiadísimo de los cuerpos, los colores metálicos, los desnudos del fondo que sustituyen el paisaje, y el simbolismo bíblico sustituyendo al cósmico, casi constituyen una programática contraposición de la pintura de Leonardo (fig. 294).

Este a su vez, pintando la *Leda*, realiza con los métodos de la pintura una gran figura escultórica «serpenteante», como en el canon miguelangelesco posterior, si bien ligada a la figura del cisne y a un fondo de paisaje, es decir, al juego de las fuerzas naturales.

Los gobernantes de la ciudad aprovechan las divergencias entre los dos artistas, invitándoles a decorar al fresco dos paredes de la sala del Consejo del palacio Vecchio, en 1504.

La decoración de aquel amplio ambiente, que debía cobijar al Consejo mayor creado por Savonarola, fue encomendada en un principio a Leonardo, quizá por influencia de Maquiavelo, que le había conocido en Urbino dos años antes. Pero ante las dilaciones de Leonardo, Soderini decide dividir el trabajo entre Leonardo y Miguel Angel, convirtiendo el encargo en una especie de competición.

Se deja en libertad a los dos pintores para que elijan entre las batallas históricas de la ciudad el tema de sus pinturas; Leonardo se decide por la batalla de Anghiari, y amplía el significado del episodio histórico relatando un conflicto adicional entre hombres, animales y fuerzas de la naturaleza desencadenadas, en un paisaje tempestuoso. El motivo que confiere unidad a la obra, es la violencia, «cosa nefanda» porque destruye «la obra admirable de la naturaleza»⁵⁹. Miguel Angel en cambio elige un episodio secundario de la guerra de Pisa, aquel en que los soldados florentinos que se están bañando en el Arno, son alertados para la batalla; de esta manera se limita a representar un grupo de figuras desnudas, sorprendidas por la noticia en distintas actitudes, o preparándose ya para la lucha. No es el

⁵⁸ A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, p. 516.

⁵⁹ «Fogli di anatomia», A 2r (Scritti, p. 400).

movimiento en sí mismo lo que aquí interesa, sino el momento de transición entre la quietud y el movimiento; esto le sirve para coordinar la composición, analizando las varias fases del proceso y los diversos grados de intensidad (como lo hará más tarde al tratar el tema del *Juicio Final*).

Ambos maestros preparan los cartones de sus frescos y Leonardo empieza incluso la ejecución del suyo, pero desea probar un nuevo sistema para el secado de los colores, que les haga filtrarse en el revoque; poco después, uno y otro, comprometidos en distintas obras, abandonan la empresa. Los cartones, expuestos en el palacio, fueron copiados y comentados durante mucho tiempo por artistas y literatos, contribuyendo a popularizar la rivalidad entre los dos pintores.

Los escritores de la época recogieron incluso las discusiones y acusaciones recíprocas de los dos artistas acerca de los conocimientos que cada uno demostró en el ejercicio de las distintas artes, y acerca de sus respectivas preferencias artísticas (pintura o escultura).

Sin embargo, la incompatibilidad de ambos artistas no puede justificarse con argumentos; lo que Leonardo no puede aceptar es la pasión que descubre en Miguel Angel, más patente en sus obras que en sus razonamientos polémicos; lo que Miguel Angel rechaza en Leonardo es su reserva intelectual, que ni siquiera se rompe frente a sus ataques⁶⁰.

Leonardo y Bramante, que pertenecen casi a la generación anterior y están educados en ambientes distintos, partiendo de la experiencia directa del clasicismo albertiano, equilibrado y racional, se empeñan en una aventurada verificación de la síntesis cultural precedente, como pacientes experimentadores, reservándose para sí las dificultades, y pendientes exclusivamente del logro de la obra en sí; sus dudas se refieren a determinados resultados concretos, nunca al campo de trabajo elegido de una vez para todas (el de la pintura o la arquitectura). En cambio, en Miguel Angel aflora una especie de impaciencia que le impide concentrarse con exclusividad en su trabajo; su formación neoplatónica, asimilada antes de haber sistematizado sus experiencias profesionales, le impulsa hacia la superación de toda experiencia concreta; incluso su vocación por la escultura tampoco es exclusiva ni constante, como ha demostrado Clements⁶¹.

Sus estados de ánimo interfieren en su trabajo, puesto que no puede dominarlos ni liberarlos totalmente; Miguel Angel no está lo bastante entregado e identificado con su trabajo para considerarlo algo íntimo «que no deben conocer los demás», según frase de Le Corbusier, pero tampoco lo suficientemente distanciado para expre-

⁶⁰ Un párrafo del Cód. Atl. (119v, o; *Scritti*, p. 397) podría servir para explicar el punto de fricción entre Leonardo y Miguel Angel: "Estas reglas tienen por objeto enseñarte a distinguir lo verdadero de lo falso; con ellas los hombres se propondrían las cosas posibles con más moderación, y tú no proyectarías imposibles, que no pudiendo lograr, te inclinan desesperadamente a la melancolía."

⁶¹ R. J. CLEMENTS, *Michelangelo, le idee sull'arte* (1961), trad. it., Milán, 1964, cap. V.

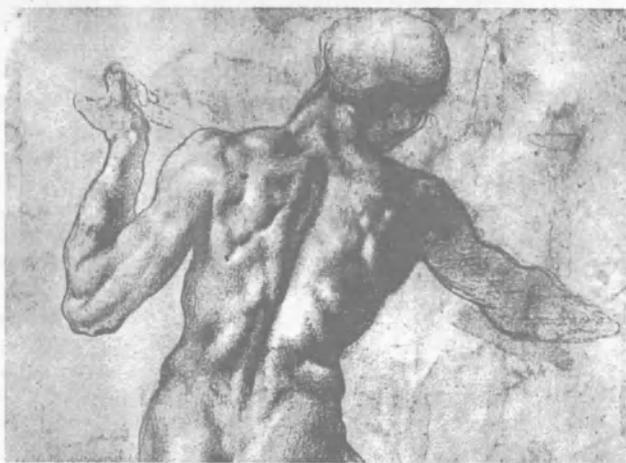


FIG. 295. *Batalla de Anghiari*, copiada por Rubens del cartón de Leonardo (Museo del Louvre, de París).

FIGS. 296 y 297. Dos dibujos de Miguel Angel para el cartón de la batalla de Cascina.

sarse en él con la rigurosa sinceridad de los moralistas. De ahí la necesidad de confesar, pero también de estilizar todas las experiencias vividas, y el interés constante por la poesía, que le ofrece la posibilidad de manifestar abiertamente sus pensamientos, velándolos al mismo tiempo con el artificioso lenguaje petrarquista o del «rimar oscuro», aprendido de sus amigos literatos.

Dominándolo todo, está su profundo sentido religioso que a partir de un cierto momento de su vida se convierte en verdadera alternativa de su dedicación artística. No nos interesa subrayar la existencia de este hecho, sino la naturaleza del mismo: el que haya podido parangonarse a su vocación artística. Es inaceptable la contraposición entre el Leonardo irreligioso y el Miguel Angel religioso; los documentos no autorizan ninguna de estas dos definiciones, que derivan de una simplificación romántica de los hechos. Leonardo, en la medida que analiza el espectáculo del mundo y reconoce la necesidad de reducirlo a una ciencia precisa, matemática, alejada del «griterío» de las disputas tradicionales, advierte la imposibilidad de injertar directamente la religiosidad en la sabiduría humana, la metafísica en la física, y anticipa —cualesquiera que sean sus convicciones personales, verificadas sólo por pocos testimonios y por el testamento de abril del año 19— una postura religiosa muy similar a la expresada por Galileo y Pascal. Miguel Angel confunde continuamente, mediante la noción neoplatónica de participación o la metáfora del reflejo, la perfección física con la metafísica, el ideal humano con el divino; por eso vive desde dentro y trasladada al campo del arte la crisis de la religiosidad tradicional, desencadenada precisamente por la idea de la infinita desproporción entre los méritos y la gracia, entre la fe y las obras.

El conflicto planteado entre los dos grandes maestros fue analizado y esquematizado por sus contemporáneos, deseosos ya entonces de recortar dos figuras simétricas para el naciente edificio de la cultura académica y destinadas a subrayar lo que en ellos dos había de diferente y digno de ser imitado.

Desde 1504 se halla en Florencia Rafael Sanzio (1483-1520) que se mueve entre los dos grandes rivales con un espíritu despierto, nuevo y profundo; en el breve intervalo que va de 1504 a 1508, determina su propia posición, que ha sido considerada por los contemporáneos como el *quid medium* entre Leonardo y Miguel Angel: una tercera proclama, independiente, pero no contrapuesta a las otras dos, y en cierto modo encaminada a conciliar las «maneras» exclusivas de los viejos maestros.

La breve carrera de Rafael —que concluye en Roma doce años más tarde— es la realización, o al menos la aproximación más plausible, del ideal de perfección de la generación precedente, formada en el clima neoplatónico. Ya durante su vida, y en mayor medida después de su prematura muerte, la leyenda se apodera de su figura real: uno de sus cuadros, en viaje hacia Palermo, se salva mediante

una especie de milagro; muere en Viernes Santo y, después de su muerte, se abre una grieta en el palacio del Vaticano⁶²; Vasari no encuentra palabras para expresar la grandiosa personalidad del que considera un «dios mortal»; Bembo, en el epitafio que redacta para su tumba, le compara con una fuerza de la naturaleza:

*Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.*

Para precisar mejor este juicio, Vasari recurre precisamente a la historia de sus contactos artísticos, primero con el Perugino, después con Leonardo y Miguel Angel; la teoría de las imitaciones, aceptada por Vasari, permite afirmar a este autor que Rafael superó muy pronto la técnica del Perugino; pero esta teoría no es aplicable a las relaciones con Leonardo y Miguel Angel. Vasari cuenta que el joven pintor «viendo las obras de Leonardo (el cual... dotando de gracia y movimiento a las figuras, superó a todos los demás pintores) quedó estupefacto y maravillado... y abandonando, si bien con gran esfuerzo y poco a poco, la manera del Perugino, trató de imitar lo mejor que supo y pudo, la manera de dicho Leonardo. Pero a pesar del mucho esfuerzo y estudio, en la solución de algunos problemas no pudo nunca sobrepasar a Leonardo; y si bien puede parecer a muchos que le superase en dulzura y en una cierta naturalidad, no le fue superior en cuanto a la profundidad de su contenido ni en la grandeza de su arte». Análogamente, respecto de Miguel Angel, «con mucha dificultad logró alcanzar [Rafael] la belleza del desnudo y la difícil precisión anatómica de los cuerpos que dibujó Miguel Angel en los cartones destinados a la decoración de la sala del Consejo de Florencia»; no pudo superarle, pero desvió su interés hacia temas distintos: paisajes, retratos «que parecen tener vida», y otras muchas cosas. Dice seguidamente que

sabiendo que fra Bartolomé de San Marcos pintaba bastante bien, sobre un dibujo seguro y con un agradable colorido... cogió de él aquello que mejor le pareció, de acuerdo con sus aspiraciones y deseos, es decir, una nueva modalidad, tanto en el dibujo como en el colorido, y mezclando con esta modalidad algunas otras, elegidas entre las mejores cosas de otros maestros, hizo de muchos estilos uno solo, que siempre fue tenido por suyo, y será siempre enormemente estimado por los artifices... Y si [al final de su carrera], se hubiera limitado a esta «manera» suya, sin tratar de enriquecerla y variarla para demostrar que era capaz de hacer desnudos con la misma perfección de Miguel Angel, no habría perdido parte del prestigio que alcanzó»⁶³.

⁶² A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, p. 514.

⁶³ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., IV, pp. 59-62.



FIG. 298. Rafael: *Retrato de dama desconocida* (palacio Ducal, de Urbino).

Este pasaje, añadido en la segunda edición del 68 es, según Lionello Venturi⁶⁴, el más problemático de toda la crítica vasariana. La crítica moderna, por su parte, ha tropezado con análogas dificultades al tratar de analizar la pintura de Rafael y la naturaleza de sus relaciones con los grandes maestros.

Las sugerencias más importantes provienen de Leonardo: la composición, equilibrada y sabia, de las figuras dentro del paisaje, la delicadeza con que pasa de la luz a la sombra, los colores velados, que transcriben la atmósfera. Rafael elabora estos aportes en la serie de las Vírgenes con el Niño y otras figuras: la *Virgen Condestable*, la *Virgen de Terranova*, la *Virgen del Gran Duque*, la *Virgen del Prado*, la *Virgen del Jilguero*, la *Bella Jardinera*, la *Sagrada Familia con el Cordero*, la *Virgen de Casa Colonna*, la *Sagrada Familia Canigiani*, las dos *Vírgenes Cowper*, la *Virgen Tempí*.

La variedad de modelos compositivos y el número elevado de sus cuadros, prueban que Rafael pretende en cada uno de ellos mucho menos que Leonardo: no trata de captar la totalidad del universo visible, sino de aislar solamente un episodio de la vida universal. La serie de sus obras y su prodigiosa capacidad para renovar espontáneamente la manera de enfocar sus temas, muestran por otra parte su ilimitado interés por cualquier circunstancia humana (figs. 299-302). Este amor al pormenor personal, al detalle peculiar, alcanza los resultados más extraordinarios en los retratos: el de la mujer encinta, los del matrimonio Doni, el conocido con el nombre de la *Muda de Urbino*; tampoco aquí debemos olvidar los precedentes leonardescos, sobre todo el de la *Gioconda*, aunque falte la tensión intelectual tras la que oculta Leonardo la individualidad de la persona representada. Rafael capta la verdad del sujeto, y al mismo tiempo prescinde con impar firmeza de los caracteres episódicos y anecdóticos; aísla los aspectos esenciales del modelo y con ellos reconstruye su personalidad —valga la expresión— dentro del mundo inalterable de su pintura. La noble compostura de estas figuras no tiene parangón en todo el arte del Renacimiento; de ahí que su dilatado prestigio las desplace del campo del arte para servir de puntos de referencia de la vida cultural y de las costumbres.

Hacia el final de su estancia florentina, el cuadro del *Descendimiento Borghese* documenta la asimilación de los procedimientos de Miguel Angel; la composición está determinada por la caída de un peso (en este caso el cuerpo muerto de Cristo, sostenido y contrastado por los gestos de las figuras que lo sostienen) que genera un equilibrio dinámico, claramente derivado de los modelos de Buonarroti; en este cuadro, la hábil composición de Rafael supera airoosamente una de las pruebas más difíciles, pero el resultado no es completamente satisfactorio, y deja entrever la profunda incompatibilidad que existe entre las intenciones de los dos maestros.

⁶⁴ L. VENTURI, *Storia della critica d'arte* (1936), trad. It., Turin, 1964, p. 119.



- FIG. 299. *La Sagrada Familia* (Museo del Louvre, de París).
 FIG. 300. *La Virgen del Jilguero* (Galería de los Uffizi, de Florencia).
 FIG. 301. *La Virgen del Gran Duque* (Galería Pitti, de Florencia).
 FIG. 302. *La bella jardinera* (Museo del Louvre, de París).

La tensión dinámica de las composiciones de Miguel Angel es en efecto inseparable de la intención emotiva, que Rafael debe eliminar para salvar la espontaneidad de su representación. La influencia de Miguel Angel aquí, y especialmente en sus últimas obras romanas, se traduce en un agobiador virtuosismo técnico, criticado ya por Vasari.

La originalidad de Rafael no puede entenderse sin poner de relieve su distanciamiento, discreto pero decisivo, de la situación cultural de la pintura.

El propósito de asimilar las contribuciones de los demás artistas constituye efectivamente la base de su trabajo; su gran mérito fue plegarse a las experiencias de los más viejos maestros —las cuales no podían ya mantenerse como hipótesis teóricas— aprehendiéndolas como experiencias humanas, es decir, en su aspecto más justo y fructífero. Su contribución innovadora, destinada fatalmente a ser mal interpretada en el ámbito intelectual, podía dar fruto en el campo moral, y la pintura, enriquecida por esta contribución suya, podía ser empleada para armonizar el comportamiento civil de los hombres, es decir, para confluír en un patrimonio común de modelos de comportamiento, transmisible por los cauces de una jerarquía social, ya completamente desarrollada.

Vasari, sagaz como siempre, pese a sus teorías, capta este mérito fundamental de su pintura, cuando escribe que la naturaleza «quiso en Rafael ser dominada por el arte y las habituales usanzas a un mismo tiempo»; siendo así que «la mayor parte de los artistas que han existido hasta ahora, habían extraído de la naturaleza una cierta irracionalidad primaria»; y puesto que les había convertido en «abstractos y fantasiosos...», era comprensible que en Rafael, por el contrario, resplandeciesen claramente todas las preciadas virtudes del espíritu»⁶⁵.

El carácter que Vasari atribuye a Rafael como persona es la prerrogativa más profunda de su obra; el circuito establecido entre arte y costumbres deshace el bloqueo de la *impasse* intelectual propia de la experiencia de Leonardo y Miguel Angel, es decir, la contradicción entre la universalidad del programa y la singularidad de la experiencia individual, y debe ser considerado como la más importante de las contribuciones internas que habrán de posibilitar más adelante la nueva síntesis cultural romana.

Llegados a este punto, puede decirse que todos los componentes de la *terza maniera* han sido debidamente enunciados; falta describir los acontecimientos decisivos; es decir, el momento en que Miguel Angel y Rafael son llamados para trabajar en Roma —Leonardo permanece apartado y comparece en la corte romana posteriormente, sin abandonar su personal línea de conducta— y el encuentro de los dos maestros más jóvenes con Bramante.

⁶⁵ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., IV, pp. 8-9.

La llegada a Roma significa también acudir a una cita con la arquitectura, que en el ambiente florentino había llegado a ser imposible o inactual.

La elección de Julio II para ocupar el solio pontificio de Roma, el año 1503, da lugar a una situación nueva. El papa, sobrino de Sixto IV, está dispuesto a continuar el programa políiticocultural establecido por Nicolás V, y dejado de lado momentáneamente por las ambiciones familiares de los Borgia. El conflicto entre Francia y España permite a la Santa Sede participar políticamente a nivel europeo; las relaciones de la jerarquía eclesiástica con el nuevo capitalismo bancario, italiano y germánico, hacen posible la acumulación de grandes riquezas con las que financiar tanto las operaciones militares como las empresas artísticas (el afrontar alternativamente estos dos capítulos de gastos, decidirá la suerte de muchas obras de arte, cosa que Miguel Angel tendrá ocasión de lamentar)⁶⁶.

Por otra parte, la difusión de la cultura neoplatónica imprime al programa tradicional de Nicolás V y de Sixto IV un tono distinto: no solamente alienta y justifica teóricamente la incorporación de la cultura pagana al nuevo prestigio de la Sede papal cristiana, sino que autoriza un intercambio, no siempre desinteresado, entre prestigio religioso y gloria mundana, y permite a los artistas exaltar juntamente, cuando procede, religiosidad, poder y riqueza; la conciliación entre estos valores, lograda ya en el plano social, puede ser confirmada, o al menos no ser refutada, en el plano cultural.

También la confianza en grandes cambios —expectativa que se extiende en los últimos decenios del xv a todos los estratos sociales— puede ser naturalmente encauzada hacia el programa imperial de la Santa Sede.

Cristóbal Landino, en 1481, recoge la expectación de los astrólogos ante la próxima conjunción de Júpiter y Saturno en Escorpión que había de verificarse el 25 de noviembre de 1484 y la relaciona con la profecía dantesca de Veltro⁶⁷; Pablo de Middelburg, en 1484, publica los *Pronostica ad viginta annos duratura*, y afirma que los efectos del acontecimiento celeste se desarrollarán a lo largo de veinte años aproximadamente. Pico de la Mirandola —que proyecta para el año 87 una gran convención filosófica en Roma— y Ficino —que escribe en el 92 a Pablo de Middelburg una carta entusiástica interpretando el movimiento neoplatónico de Careggi como el preludio de una palingenesia universal⁶⁸— conciben esta renovación en la esfera intelectual, mientras Savonarola, en su dramático experimento florentino que tiene lugar del 94 al 98, transfiere esta aspiración a una esfera política y moral y no duda en afrontar el conflicto con el papa.

⁶⁶ F. DE HOLLANDA, *Dialogos em Roma* (1548), Diálogo III; ver R. J. CLEMENTS, *Michelangelo, le idee sull'arte*, p. 158.

⁶⁷ C. LANDINO, *Dante*, Venecia, 1596, fol. 7v.

⁶⁸ A. CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Ginebra, 1954, p. 61.

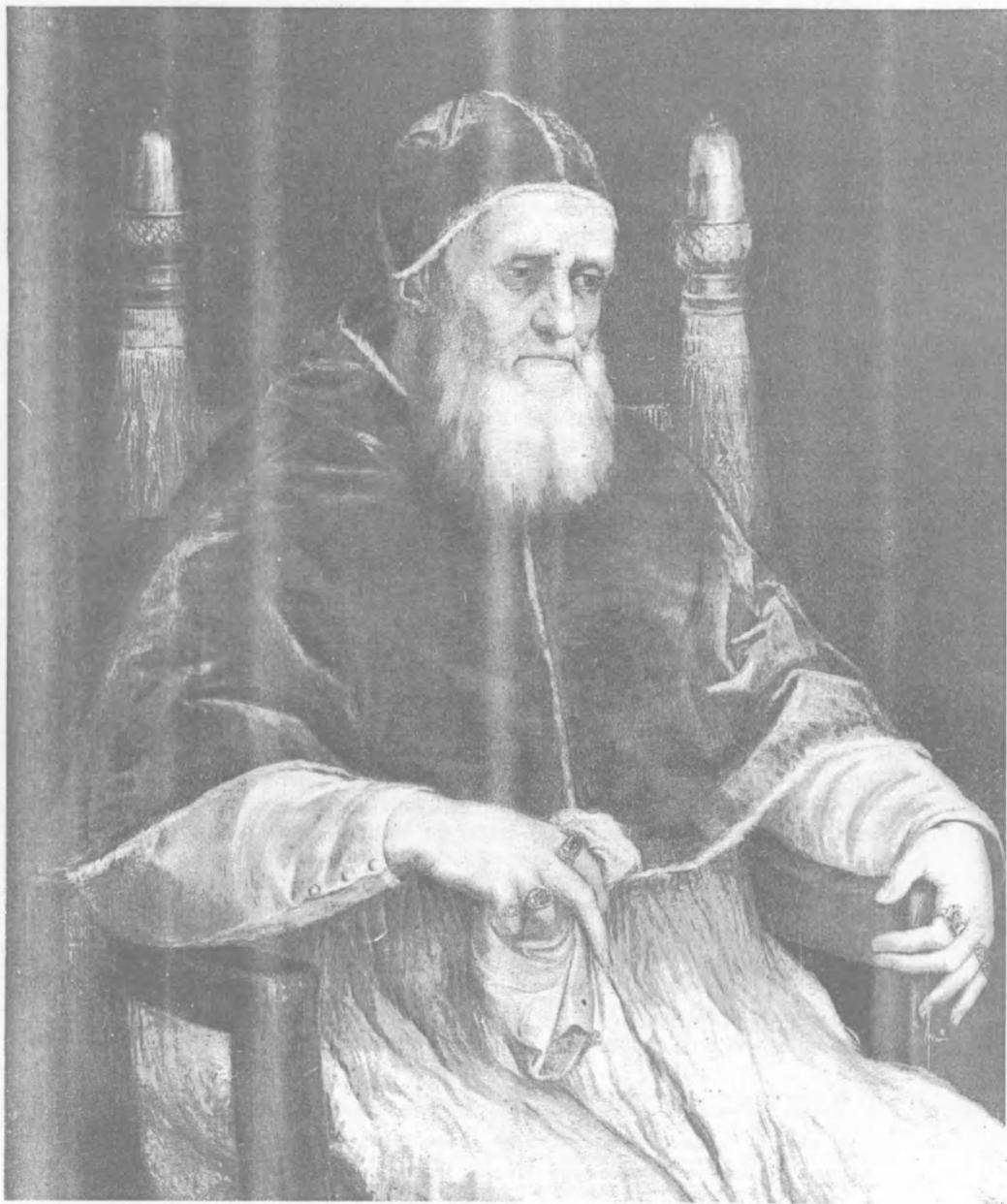


FIG. 303. *Retrato de Julio II*, de Rafael (Galería Pitti, de Florencia).

Después del suplicio, Savonarola es atacado violentamente por su expartidario Verino⁶⁹ y por Ficino⁷⁰; los frescos de Signorelli de Orvieto, realizados entre 1499 y 1502, son quizá producto de la reacción contra Savonarola, e insisten en la temática del fin del mundo y de las postrimerías, desarrollando el parangón —ya antes presentado por Ficino— entre Savonarola y el Anticristo⁷¹.

Independientemente de estas extremosas manifestaciones, la mayor parte de los intelectuales —partidarios o contrarios del célebre dominico— rechazan unánimemente el aspecto intransigente de su polémica; Pablo Orlandi, escribe un breve poema en el que presenta a Savonarola, Ficino y Pico de la Mirandola, conciliados y apaciguados en un castillo celestial⁷²; Rafael, cuando pinta los frescos de las estancias del papa Julio II, incluye su retrato, identificándole con uno de los teólogos que toman parte en la Disputa del Sacramento.

La gravitación del ideal cultural hacia el conformismo religioso y el conformismo social, es inevitable; Fra Nanni de Viterbo —que el año 80 publica su interpretación del Apocalipsis y el 92 señala a Pinturicchio el programa decorativo de las habitaciones de los Borgia— hace circular en el 98 una falsa crónica de Fabio Pictor, *De aureo saeculo et origine urbis Romae*, que renueva el interés por la tradición romana; Francisco Albertini, que publica en 1506 el *Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*, dedicado a Julio II, reúne la descripción de las maravillas antiguas, y de las modernas realizadas por el nuevo papa; Edigio de Viterbo —que alrededor del año 90 había elogiado a Ficino como «enviado de la divina providencia» para instaurar los «reinos de Saturno»⁷³— en el discurso inaugural del concilio Laterano de 1512, afirma que en el nuevo destino de la Iglesia se cumplirá lo anunciado por los profetas y el Apocalipsis.

Hacia esta atmósfera esperanzada, pero llena al mismo tiempo de contradicciones, se sienten atraídos los maestros de la arquitectura, de la pintura y de la escultura; sus reacciones personales van desde la sociabilidad de Rafael al hermético distanciamiento de Leonardo, pasando por las periódicas crisis de Miguel Angel, torturado por el deseo de integrarse en la sociedad y el ansia de escapar de ella; pero no basta considerar estos hechos como manifestaciones superpuestas a un concierto político limitado y en gran medida caduco. Los artistas son, de alguna manera, el centro de este sistema social al que proporcionan no sólo una envoltura de prestigio formal sino también en gran parte los contenidos efectivos.

Miguel Angel, afirmando que el culto a las artes debe coincidir con el culto a la paz, expresa en forma convencional la más profunda

⁶⁹ A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, p. 408.

⁷⁰ *Apologia pro multis Florentinis ab Antichristo Hieronymo ferrariense... deceptis* (1499); A. CHASTEL, *op. cit.*, pp. 347-48.

⁷¹ A. CHASTEL, "L'Apocalypse en 1500; la fresque de l'Antéchrist de la chapelle Saint-Brice d'Orvieto", en *Humanisme et Renaissance*, 1952, p. 124.

⁷² Cit. en E. GARIN, *Ritratti di umanisti*, Florencia, 1967, p. 183.

⁷³ P. O. KRISTELLER, *Supplementum ficinianum*, Florencia, 1937, II, p. 314.

exigencia del régimen instaurado por Julio II; las ambiciones políticas y militares son, en efecto, el resultado de un cálculo a corto plazo, que en tiempos de Clemente VII se revelará insostenible, pero el propósito de renovar las formas del arte cristiano —realizando una síntesis definitiva entre tradición clásica y tradición moderna, y ofreciendo a una sociedad jerarquizada en vías de transformación, una serie de modelos culturales universalmente imitables— pone en marcha una operación de vasto alcance, que es, en el plano mundano, lo único que puede parangonarse al programa religioso de la Iglesia.

Un programa de este género está en condiciones de movilizar las mejores energías culturales de la época y justifica el significado del realismo romano, en el que desemboca el «idealismo» florentino. En la esfera del arte, los elementos de la cultura moderna (lo que concierne a la historia y lo que concierne a la naturaleza, la continuidad de las experiencias y la identificación de los elementos inmutables en el curso de sucesivas experiencias) pueden hacerse mensurables y fundirse en una imagen unitaria; el único elemento que resulta irreductible a esta síntesis —no obstante el interés de los que encargan las obras y de los propios artistas— es precisamente el elemento religioso, es decir, la fe en un orden sobrenatural, que se revela tanto más heterogéneo respecto al natural, cuanto más claramente queda definido este último. En la medida en que está presente, la instancia religiosa debilita y anula el equilibrio del ideal artístico: ésta es la dramática alternativa que vive Miguel Ángel, y con menos intensidad, otros artistas de este mismo período; baste recordar a Bartolomé de la Porta —que se hace fraile influenciado por Savonarola y no vuelve a dedicarse a la pintura hasta 1505— o dentro del ambiente germano, a los pintores que reaccionan de muy distintos modos frente a la reforma luterana, desde Durero —que en 1526 interrumpe un retablo de la Virgen y pinta cuatro apóstoles que ofrece como regalo a su ciudad natal de Nüremberg— a Matías Grünewald, que después del año 20 deja de pintar, toma parte en la revuelta de los campesinos, y se gana la vida haciendo trabajos de mecánica hasta su muerte, en 1528.

El programa de Julio II, que pretende la renovación del arte cristiano, fue realizado firme y resueltamente por los maestros de la *terza maniera*, pero pierde precisamente este calificativo, y acarrea más bien el final del arte cristiano, en el sentido histórico propio de la tradición medieval; la síntesis romana se convierte en síntesis civil y queda como punto muerto dentro de la historia de la sociedad, hasta los umbrales de la era industrial, momento en que el arte tiene como función elaborar los módulos de comportamiento de la clase dirigente, que deben transmitirse, por la vía jerárquica, al resto del cuerpo social.

El espléndido ciclo artístico de la *terza maniera* no constituye una experiencia aislada, atrincherada frente a los problemas civiles y religiosos de la época de Carlos V, Lutero y Erasmo, sino que produce

en el sector del arte algunos cambios de situación complementarios, estrechamente ligados a estos problemas: los frescos de las estancias vaticanas y de la Sixtina son la expresión y el soporte de un sistema de significados mundanos y religiosos, que ya no volverán a coexistir de la misma manera y, precisamente mediante este esfuerzo de representación, quedan sometidos a un examen crítico decisivo. A partir de este momento, la pintura llevará la carga de un sistema bien definido de valores humanos y sociales; la reflexión sobre el fin último del hombre y los valores espirituales, que inquietan periféricamente a la esfera social, se llevará a cabo fuera de este ámbito, en las disertaciones y escritos de Lutero, San Ignacio y Calvino.

Veamos cómo suceden los hechos: inmediatamente después de la elección de Julio II, llega a Roma Julián de Sangallo, que espera actuar en el primer plano del programa artístico del nuevo papa; en ese momento, Bramante trabaja en él como arquitecto, y los pintores umbros o sieneses contratados por Alejandro VI (Perugino, Sodoma y Pinturicchio) decoran algunas salas.

Julián de Sangallo representa entre todos ellos el sector más ambicioso de la cultura florentina, y más rico también en nexos intelectuales; asume —como en otras ocasiones— no la parte del protagonista, sino la del consultor a alto nivel, y precipita los acontecimientos persuadiendo al papa, durante la primavera de 1505, para que reclame a dos maestros escultores que se hallan en Florencia (Andrés Sansovino y Miguel Ángel). El primero debe ocuparse de las tumbas del ábside de Santa María del Popolo, y el segundo de realizar el mausoleo de Julio II, destinado a la iglesia de San Pedro (figuras 304-306).

Miguel Ángel se entrega a fondo al nuevo tema, proyectando un túmulo independiente de tres alturas escalonadas que debe servir de base a cuarenta estatuas de tamaño superior al natural: en la parte inferior, los prisioneros y el grupo de las virtudes en lucha con los vicios; en la zona intermedia, las grandes estatuas sedentes de Moisés, de San Pablo, de la vida activa, y de la vida contemplativa. En la parte alta, el féretro del pontífice sostenido por ángeles. Las tres zonas simbolizan el ámbito de las contraposiciones terrenas, la perfección espiritual, y el triunfo de la gloria divina.

Los precedentes de este organismo debemos buscarlos en las tumbas o en los altares del xv, que continúan la tradición medieval de asociar arquitectura y escultura, aunque en el nuevo contexto arquitectónico, regulado por los cánones respectivos, se resuelvan necesariamente como estructuras aisladas donde la lógica de esta asociación está desarrollada según sus leyes propias, hasta determinar un sistema espacial autónomo; el último ejemplo importante es el monumento fúnebre de Sixto IV (realizado por Antonio Pollaiuolo), que dirigió, después de la muerte del papa, el futuro Julio II, sobrino suyo.

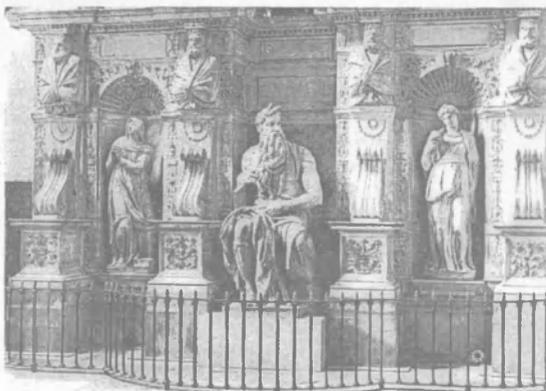


FIG. 304. Miguel Angel: *Esclavos para la tumba de Julio II* (Museo del Louvre, de París).

FIG. 305. Reconstrucción del primer proyecto de Miguel Angel para la tumba de Julio II (De Tolnay).

FIG. 306. La tumba en el estado actual en San Pedro in Vincoli

En estos organismos y en el proyecto de Miguel Angel, la unidad compositiva admite la incorporación de figuras de distintos tamaños según la jerarquía que el programa iconográfico sugiera, y las relaciones internas entre los distintos elementos plásticos predominan sobre la relación externa con la escala humana, manteniendo la imagen más bien dentro de la esfera figurativa que de la arquitectónica.

El problema crucial, aun en el caso de un volumen aislado como éste, lo constituye precisamente su colocación dentro del espacio construido; Miguel Angel propone colocarlo en el coro comenzado por Róssellino⁷⁴, y Sangallo dentro de una nueva capilla donde «esta obra parecerá más perfecta»⁷⁵; en este punto, la discusión se complica hasta el extremo de provocar un importante problema arquitectónico. La nueva capilla sugerida por Sangallo, hubiera sido naturalmente de planta central, es decir, hubiera reproducido en negativo el implante del mausoleo regulado por un eje vertical; pero la misma basílica —anticuada y necesitada de una restauración, ya proyectada tiempo atrás— está considerada como un templo funerario edificado sobre la tumba de San Pedro apóstol; de ahí la propuesta, plenamente coherente con el programa político-religioso del papa Julio II, de disponer las dos sepulturas en un mismo lugar, y de construir encima de ellas un templo grandioso con cúpula, que fuese el núcleo monumental del nuevo San Pedro. Esta propuesta pudo ser debida a Julián de Sangallo o al papa, pero difícilmente a Miguel Angel como se ha pretendido⁷⁶; supone en efecto trasladar el problema del plano figurativo al arquitectónico, e invertir los términos de la lógica compositiva que figuran en el proyecto del mausoleo, claramente inadecuado a las proporciones del nuevo edificio; además, reduce el mausoleo a un elemento no esencial, y de hecho el papa termina por diferir su ejecución concentrando los fondos disponibles en la realización de la obra de fábrica.

Tres son los elementos que deben coordinarse: el templo de planta central con el mausoleo de Miguel Angel (cuya posición está determinada por la de la tumba de San Pedro) y las dos estructuras existentes a suficiente distancia de aquélla, es decir, el coro inacabado de Róssellino y el cuerpo de cinco naves de la iglesia constantina. Comienza así, en el verano de 1505 —mientras Miguel Angel está en Carrara eligiendo los mármoles— una acalorada discusión: Julián de Sangallo, Bramante (dedicado a los trabajos de reordenación de los palacios vaticanos) y Fra Giocondo (venido expresamente de París como técnico, respondiendo a la llamada de Roma) presentan sucesivamente una serie de proyectos cuyo orden no está suficientemente claro todavía⁷⁷. Sabemos sólo con certeza que, en octu-

⁷⁴ A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo*, XXVII.

⁷⁵ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., III, p. 540.

⁷⁶ C. DE TOLNAY, art. *M.*, en la *Enciclopedia dell'Arte*, vol. IX, col. 279.

⁷⁷ O. H. FÖRSTER (*Bramante*, Viena, 1956) discute la sucesión tradicional y propone una nueva, acogida con muchas reservas por otros estudiosos; v. también G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il giovane*, Roma, 1959.

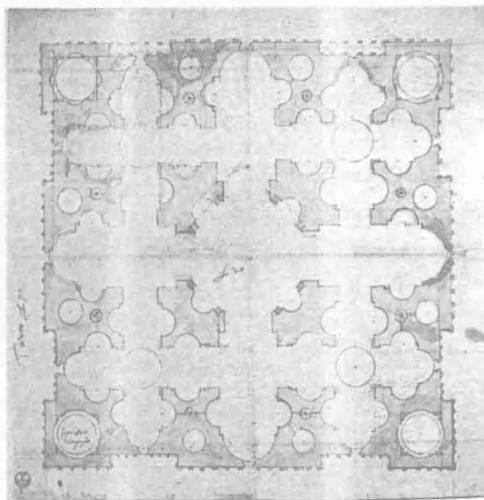
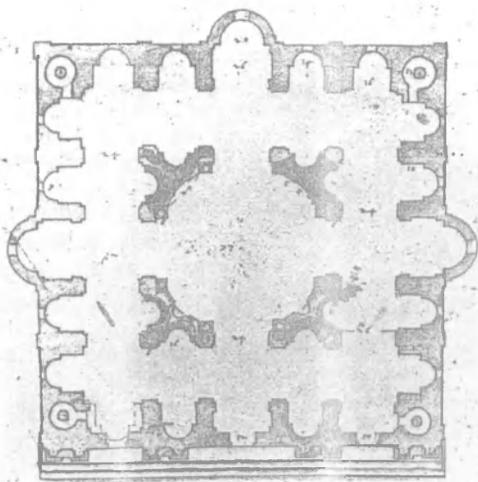
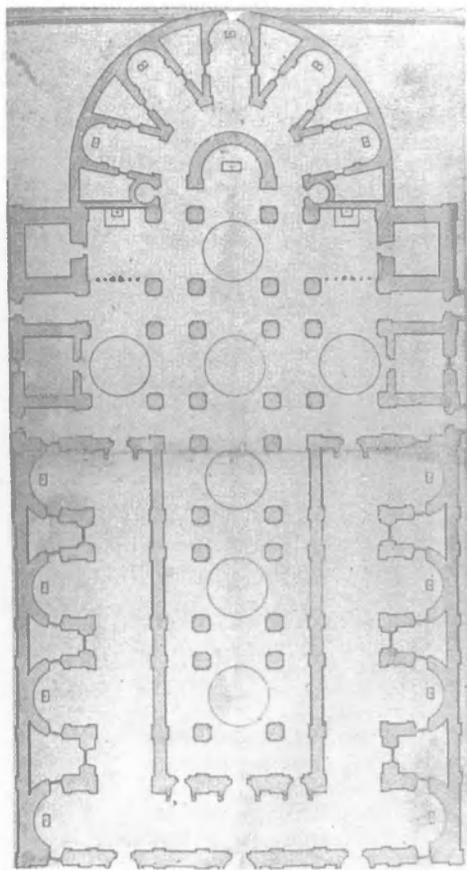


FIG. 307. (A la izquierda.) Planta para el nuevo San Pedro, por Fra Giocondo.

FIGS 308 y 309. (A la derecha.) Dos plantas de Julián de Sangallo para el nuevo San Pedro (la segunda procede de Bramante; Galería de los Uffizi).

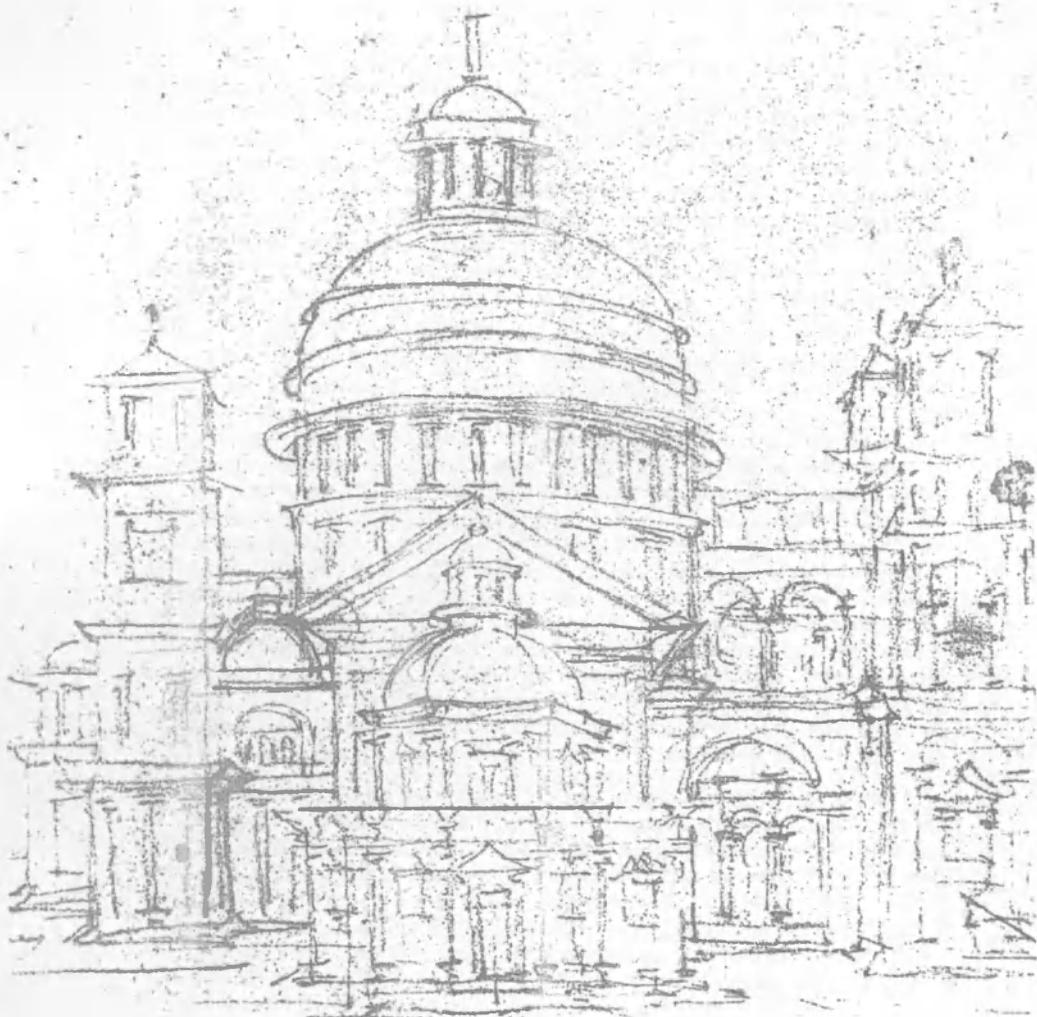


FIG. 310. Dibujo de Altdorfer, con el alzado del nuevo San Pedro de Bramante (de Förster).

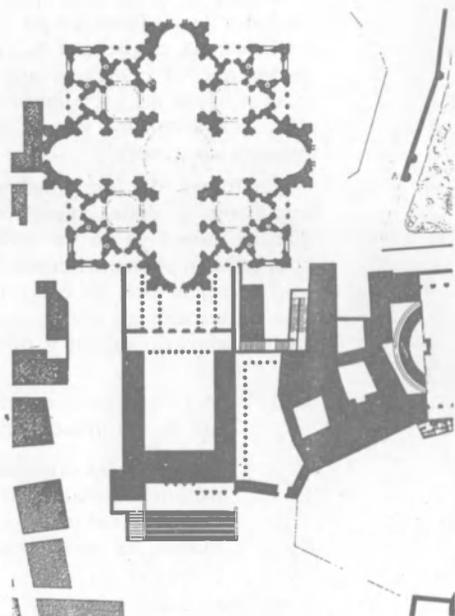
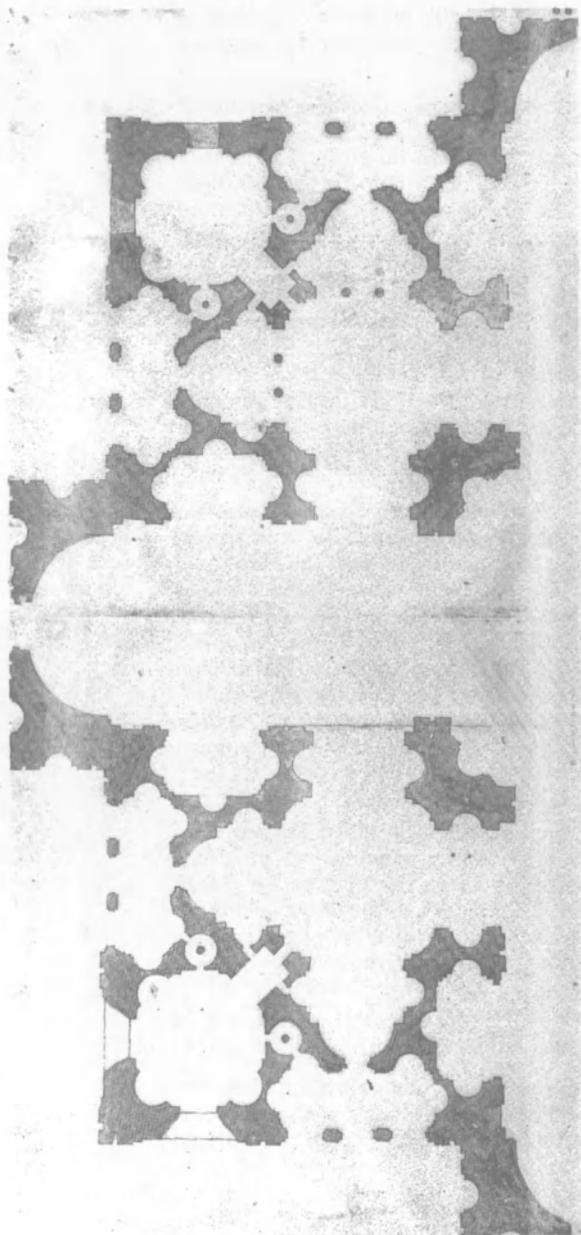


FIG. 311. Dibujo de Bramante para la planta de San Pedro (n.º 1) (Galería de los Uffizi, de Florencia).

FIG. 312. Proyecto de Bramante para San Pedro, colocado entre los edificios colindantes, según Letarouilly.

bre de este mismo año, Julio II pone fin a la polémica, eligiendo a Bramante como arquitecto de la nueva iglesia y colocando la primera piedra el 18 de abril de 1506.

El proyecto de Bramante está recogido en distintos diseños ⁷⁸ además de en la medalla conmemorativa de Caradoso, acuñada el año 1506; pero no se sabe si el proyecto preveía un edificio de planta central aislado, o adosado a un cuerpo longitudinal. En todo caso, el nuevo elemento arquitectónico —el organismo de cúpula centrado sobre la tumba— prevalece sobre los demás y posee una característica articulación que permanecerá como motivo invariable en los posteriores desarrollos.

Esta articulación está basada en el tipo geométrico de «cruz inscrita» que emplea la arquitectura bizantina a partir del siglo IX, y que Bramante conoce a través de los ejemplos de la Italia septentrional (el oratorio de San Satiro de Milán, restaurado precisamente por él, es un ejemplar mínimo de este tipo; es característico de su mentalidad haber transferido este modelo desde la escala mínima de San Satiro a la enorme de San Pedro).

El modelo bizantino es, respecto al organismo de San Pedro, lo mismo que el modelo gótico de iglesia longitudinal de tres naves, respecto de los organismos brunelleschianos de San Lorenzo o el Espíritu Santo. En ambos casos el arquitecto renacentista aísla la jerarquía de niveles, propia del tipo tradicional, y la regulariza empleando los órdenes arquitectónicos. Además, en este caso, el paso de la escala pequeña a la grande, produce una nueva conformación de los apoyos centrales que ya no pueden ser considerados puntiformes como en los ejemplos tradicionales, y adquieren una medida relacionada con los vanos, modificando en consecuencia el esquema geométrico general.

La forma de las pilastras centrales es la clave estructural del organismo y debe considerarse una «verdadera invención de Bramante» (como ya se ha dicho) ⁷⁹ tan clara y convincente, que será adoptada en todas las cúpulas que se proyecten en adelante. Su planta está formada por un cuadrado cortado en el vértice interno por un bisel, que permite distanciar a la medida deseada los pies derechos de los arcos de sostén y que, respecto del organismo:

- 1.º) incrementa el diámetro de la cúpula central respecto a la luz de los brazos principales cubiertos con bóveda de cañón;
- 2.º) distancia las cúpulas laterales de los brazos principales, permitiendo desarrollar, alrededor de éstos, cuatro sistemas cruciformes menores, que ofrecen una reproducción del sistema mayor, en proporciones reducidas.

⁷⁸ Uffizi, núms. 1, 8 y 20.

⁷⁹ R. BONELLI, *Da Bramante a Michelangelo*, Venecia, 1960, p. 36.

De este modo, se instaura en el organismo una jerarquía mucho más significativa: la cúpula central resulta levemente acentuada respecto de la cruz principal y vale como coronamiento dominante de la totalidad del edificio; la presencia de los sistemas cruciformes menores establece la confrontación de dos escalas de construcción distintas (como hemos señalado en otras obras precedentes) y procura una transición intermedia entre la escala gigantesca de la cúpula y la habitual de los edificios circunvecinos. Esta jerarquía está enteramente regulada por los pares de órdenes arquitectónicos que forman los pies derechos de los dos sistemas, ligados entre sí en cuanto el orden mayor del sistema pequeño coincide con el orden menor del sistema grande.

Es interesante poner de relieve que la forma de la cúpula —tal como está reproducida en el tratado de Serlio— es análoga a la del templete de San Pedro en Montorio, e incluso los detalles del coronamiento, dibujados en las dos ilustraciones del tratado, son exactamente las mismas, si bien las proporciones de los dos remates sean enormemente diferentes (figs. 313 y 314). La cúpula no está pensada como una estructura constitucionalmente más grande, sino como una estructura «agrandada»; de ahí la necesidad de interrumpir la gradación perspectiva entre la cúpula y los elementos colindantes, para valorar el efecto de expansión con el que Bramante contaba. En la actualidad este efecto ha sido destruido en el exterior y subsiste parcialmente en el interior, porque sigue siendo posible el parangón visual entre la amplitud de las bóvedas de cañón menores (si bien Miguel Angel eliminase su disposición cruciforme), la amplitud de las bóvedas de cañón mayores, y la amplitud del vano debajo de la cúpula; estos tres espacios forman todavía una sensacional progresión y dan una idea concreta del organismo originario.

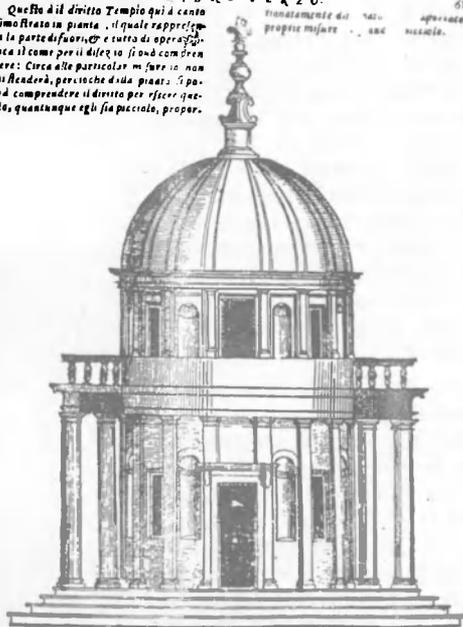
Las sucesivas puntualizaciones contenidas en las variantes estudiadas por el propio Bramante y por los proyectistas posteriores, hasta 1546, no menoscaban el interés de este organismo fundamental; por otra parte Bramante se había preocupado de establecer una vinculación perdurable entre los puntos nodales del organismo, iniciando la construcción de los pilares centrales, de los arcos de engarce y de una parte de las estructuras perimetrales. Los elementos secundarios, lo mismo que en el templete de San Pedro en Montorio, tienen un interés secundario; en 1508, el arquitecto ordena a los canteros reproducir los capiteles del Panteón de Agripa, agrandados en la relación de 12 a 5.

Fijando con la máxima claridad la concepción compositiva del nuevo San Pedro, y procurando que este concepto, por la lógica de sus nexos, permanezca estable en el curso de la ejecución, es decir, pueda absorber las variantes que vaya exigiendo la obra, Bramante establece un punto de llegada en concreto en el que se concentra la búsqueda selectiva de la cultura arquitectónica post-albertiana.

LIBRO TERZO.

Questo è il diritto Tempio qui è tanto
dimostrato in pianta, il quale rappresenta
la parte di fuori, e tutto di sopra
tutta il tutto per il dietro si può com-
prendere: Circa alle particolarità mi farei
non mi fenderà, perché che di sua pianta
si può comprendere il diritto per essere que-
sto, quantunque egli sia piccolo, proper.

trionfante da
proprie misure . . . and
apertamente li
ricorda.



DELLE ANTICHITÀ

Questo è il diritto di dentro, e di
fuori una pianta sofferta dai suoi fi-
gliò comprendere la gran massa, e
si può veder che tutto quello edificio
si fonda sopra quattro pilastri di tanto al-
tezza: la qual massa (il come io di
avanti) doverà mettere pensiero ad
ogni prudenza. Architetto a farla al-
quanto di terra, non è che in tanta al-
tezza: e però lo giudice, che l'Ar-
chitetto deve aver più presto signore
timido che troppo animoso: per-
ché se farà timido, egli farà la sua
colte ben finire, e anco non degne
rà di vedere il consiglio d'altri, e così
facendo, avrà volte perire: ma se fa-
rà troppo animoso, forse non vorrà l'ai-
tarsi consiglio: anzi si confiderà fa-

lamente nel suo ingegno, onde
spesse volte precipitaranno le cose
da lui fatte, e però io concludo
che la troppo animosità proceda
dalla profusione, e la profusione
dal poco sapere: ma che lo timi-
do è fuor di misura, e non si sem-
pre è credere di sapere è tanto, è
poco. Le misure di questa opera si
trouveranno con i palmi piccioli
che sono qui a destra.

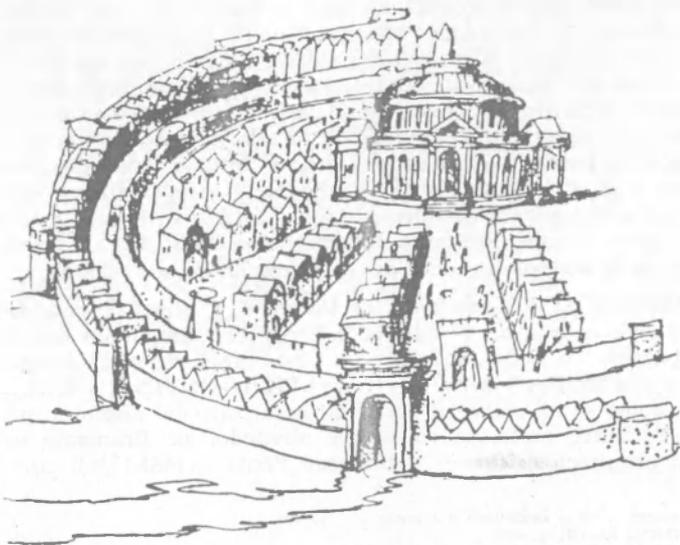
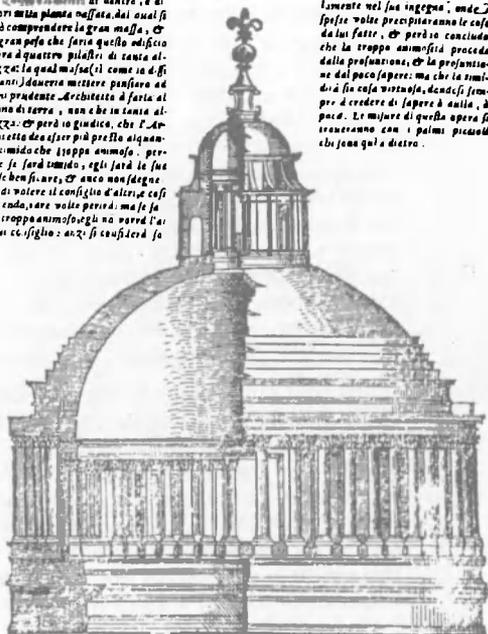


FIG. 313. Dos páginas del tratado de Serlio que reproducen el templete de San Pedro en Montorio y la cúpula de San Pedro.

FIG. 314. Escala del templo dentro de la nueva ciudad (dibujo de Fra Giocondo).

DELLE ANTICHITÀ

Questo è il diritto di dentro, e di fuori della pianta passata, dal qual si può comprendere la gran massa, & il gran peso che faria questo edificio sopra à quattro pilastri di tanta altezza: la qual misura (si come io d'essi avanti) doueria mettere pensiero ad ogni prudente Architetto à farla al piano di terra, non ebe in tanta altezza: & però io giudico, che l'Architetto dee esser più presto alquanto timido che troppo animoso: perché se sarà timido, egli sarà le sue cose ben sicure, & anco non sdegnera di volere il consiglio d'altri, e così facendo, rare volte perirà: ma se sarà troppo animoso, egli non vorrà l'aiuto del consiglio: anzi si considererà so-

lamente nel suo ingegno, onde spesso volte precipitaranno le cose da lui fatte, & però io concludo che la troppo animosità proceda dalla profunzione, & la profunzione dal poco sapere: ma che la similitudine sia cosa virtuosa, dandoci sempre à credere di sapere di nulla, è poco. Le misure di questa opera si troveranno con i palmi piccioli che sono qui à dietro.

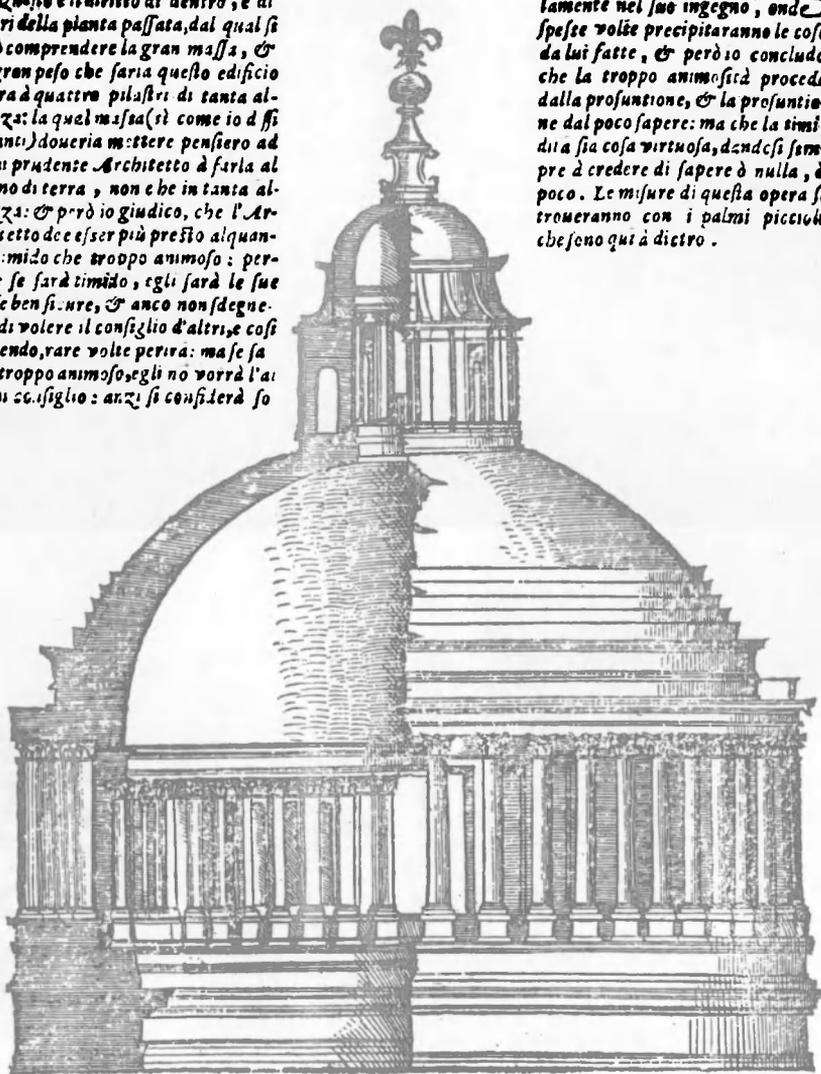


FIG. 315. Las dos páginas del tratado de Serlio reproducidas a la proporción real de los edificios.

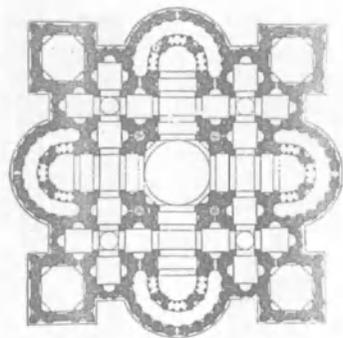
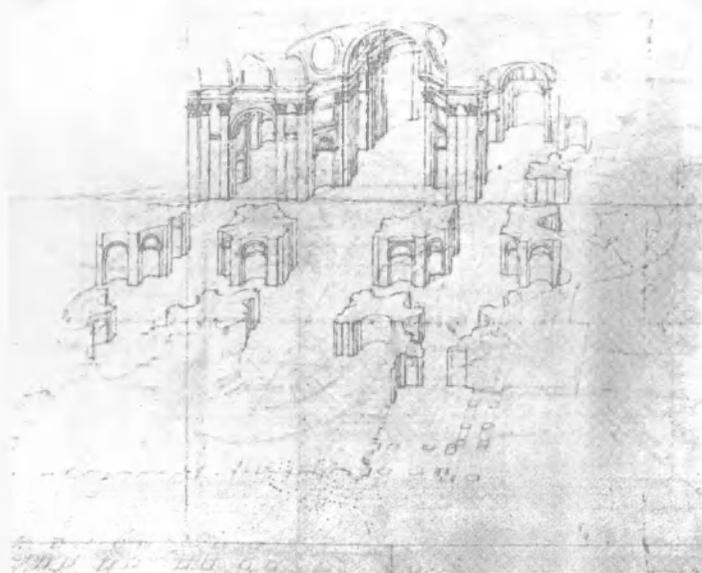


FIG. 316. Vista del interior de San Pedro desde la cúpula.

FIG. 317. Dibujo de Peruzzi para San Pedro (Galería de los Uffizi, de Florencia).

FIG. 318. Planta de San Pedro diseñada por Peruzzi (del tratado de Serlio).

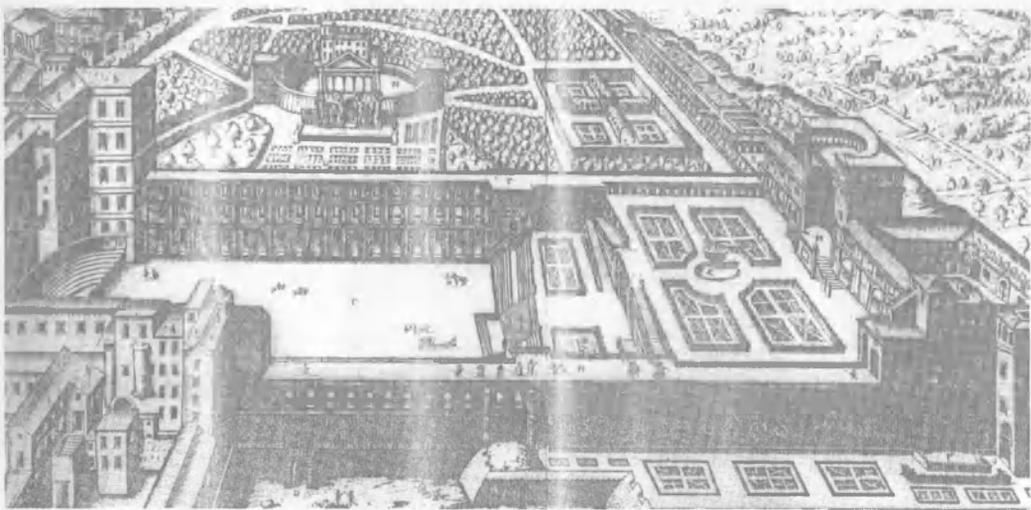
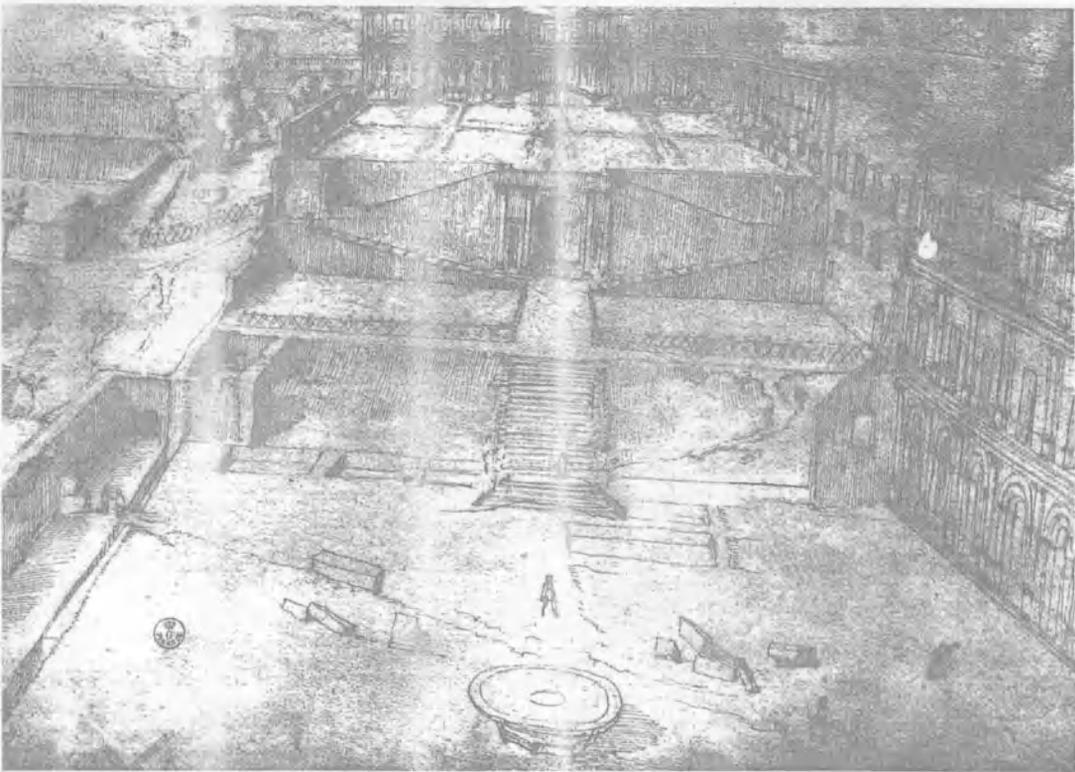
La referencia a los modelos romanos (expresa en la célebre frase: la cúpula del Panteón colocada sobre las bóvedas del templo de la Paz) es sólo uno de los elementos sintetizables que corresponde más que nada a los elementos decorativos secundarios; el organismo está extraído en parte de las experiencias de Brunelleschi —iglesia del Espíritu Santo— y de Alberti —iglesia de San Andrés de Mantua— en lo que se refiere al mecanismo de los dos órdenes de bóvedas, apoyadas o enmarcadas por dos órdenes arquitectónicos y, en parte, de la tradición paleocristiana (considerada quizá como patrimonio de las formas originarias de la arquitectura cristiana) en lo que respecta a la estructura geométrica. De esta manera Bramante «intentaba realizar una síntesis de todos los principios esenciales. Trataba de combinar juntamente el prestigio histórico, el de la belleza matemática, y el de un simbolismo universal: en definitiva, trataba de concluir las búsquedas de una generación»⁸⁰.

El celo cuidadoso de los que construyeron San Pedro, retrasa la ejecución de los trabajos que por entonces se estaban realizando en el palacio Vaticano; Bramante, a pesar de ello, lleva a término el ala de San Dámaso —primer fragmento de la nueva y grandiosa fachada que debía unificar el efecto del complejo arquitectónico de cara a la ciudad— y una parte del patio del Belvedere, que enlaza el núcleo medieval con la villa de Inocencio VIII. También aquí trabaja Bramante a una escala monumental que hasta este momento no se había ensayado; el patio, dispuesto en terrazas a tres niveles distintos, introduce, dentro del organismo del palacio, una perspectiva de 300 metros aproximadamente, y los cuerpos de fábrica laterales complementan el perfil altimétrico del enorme ambiente en toda su longitud, de forma que los órdenes superpuestos de las fachadas corresponden cada uno a los sucesivos desniveles. Esta utilización de los órdenes como instrumento de control métrico, está ampliada aquí a escala paisajística. En este caso, las sucesivas variantes han desvirtuado casi por completo el organismo ideado por Bramante, pero aún es posible percibir el carácter unitario de la disposición, pensada para todo el complejo vaticano, iglesia y palacio. Una y otro están atentamente proporcionados a los pies forzados de la situación concreta, pero al mismo tiempo interpretados como tipos ideales, obtenidos de la síntesis de todas las investigaciones precedentes.

Los trabajos de Bramante en el Vaticano, y especialmente los que corresponden a la nueva iglesia de San Pedro, adquieren pronto gran resonancia; la discusión sobre los tipos planimétricos da lugar a un gran número de diseños en diversos talleres italianos, y orienta sin duda, como se ha dicho, el posterior desarrollo del diseño arquitectónico⁸¹. Entre tanto, se constituye alrededor de Bramante un grupo de arquitectos jóvenes —Baltasar Peruzzi (1481-1536), cono-

⁸⁰ A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, cit., p. 477.

⁸¹ A. CHASTEL, *op. cit.*, p. 476.



Figs. 319 y 320. Patio del Belvedere; dibujos de G. A. Dosio (1562) y de Cartaro (1574).

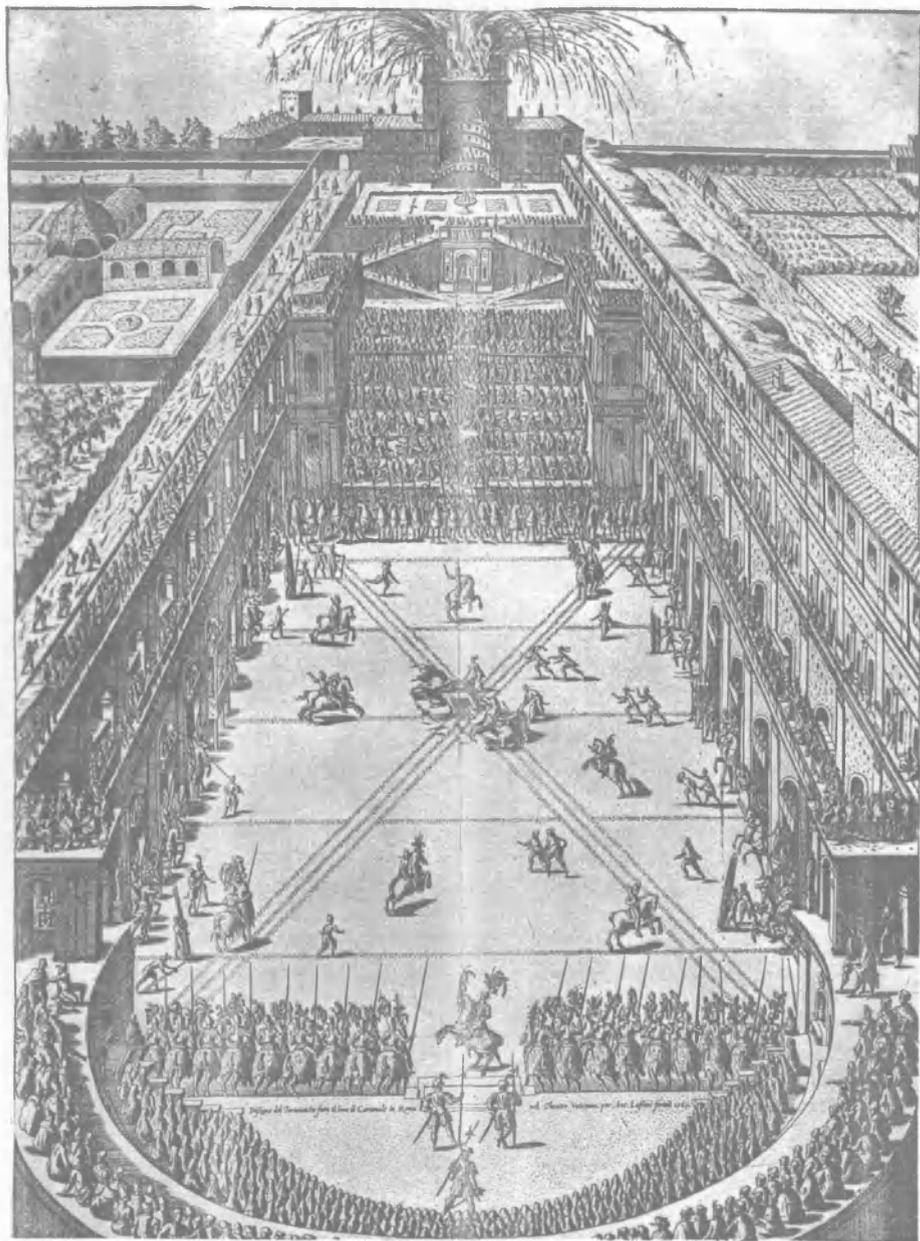


FIG. 321. Torneo celebrado en el patio del Belvedere durante los carnavales de 1565 (Biblioteca Nacional, de París),₁

cido ya por haber construido en 1505 la «villa» de Agustín Chigi; Antonio de Sangallo el joven (1483-1546), Jacobo Sansovino (1486-1570), y desde 1508, Rafael, coetáneo de Sangallo—, los cuales recogieron directamente, en la propia obra vaticana recién iniciada, las enseñanzas del maestro de Urbino, cuarenta años más viejo. Se forma así una escuela de arquitectura, que orienta, no sólo la tendencia del gusto artístico, sino un patrimonio de ideas transmisibles y verificables racionalmente.

El interés centrado en la *dispositio* debe proporcionar un equilibrio entre *inventio* y *elocutio*; la arquitectura como arte de la distribución de los espacios debe convertirse nuevamente en actividad dominante y reguladora del sistema de las artes.

Este imponente ciclo de trabajos convierte en superfluo, o en menos importante para los fines del programa pontificio, el mausoleo proyectado por Miguel Angel, en el que los propios contenidos ideales están expresados en forma elíptica y con una impronta florentina que resulta ya inadecuada al ambiente romano.

Julio II y su *staff* de consejeros exigen ante todo a las artes figurativas una ilustración prolija del patrimonio cultural implicado en este programa; de ahí las divergencias y problemas habidos con Miguel Angel, la determinación de suspender los trabajos del mausoleo (en vísperas de la guerra de la Romaña, cuando los nuevos compromisos económicos obligan a elegir entre las muchas iniciativas proyectadas); posteriormente, la vuelta de Miguel Angel a Roma, durante la primavera de 1508, y la llegada de Rafael, cuya colaboración se solicita en el otoño de ese mismo año. Los dos artistas son comisionados para realizar, en el mismo momento, dos ciclos pictóricos complementarios y adecuados al carácter de los trabajos arquitectónicos bramantescos: la bóveda de la Sixtina y la estancia de la Signatura⁸².

La bóveda de la Sixtina se decora con nueve episodios del Génesis: de la creación hasta el pasaje de la embriaguez de Noé, es decir, el prólogo misterioso de la historia del hombre en el que aparecen los dos grandes motivos de todo el acontecer subsiguiente: Dios y el pecado, el impulso del Creador y la debilidad del ser creado.

Para ordenar esta representación, Miguel Angel proyecta sobre la bóveda de la capilla el sistema arquitectonicoescultórico ideado para la tumba de Julio II. Este sistema sirve de marco a las historias propiamente dichas, pintadas en los recuadros centrales, pero por su inusitado desarrollo caracteriza fuertemente la composición general y hace de esta obra un *unicum* singular, donde el artista trata de fundir, desde su punto de vista, las tres artes mayores. Sólo algunas de las figuras que adensan el marco arquitectónico son estatuas

⁸² *Speculum historiae* y *Speculum doctrinae*, según la interpretación de A. CHASTEL, *op. cit.*, páginas 482 ss.



FIG. 322. Miguel Angel: Bóveda de la capilla Sixtina, de Roma.

pintadas; los profetas, las sibilas y los «desnudos», están representados como figuras policromas, análogas a las de los recuadros y los personajes de la zona inferior, colocados sobre los capiteles y dentro de los lunetos, adquieren un singular relieve.

Las figuras del marco, dispuestas en varias zonas, introducen otra serie, de contenido más sutil y mediato, que procede del simbolismo neoplatónico: las figuras de la faja inferior son los antecesores de Cristo, detenidos en el limbo por el pecado, y las figuras de la faja intermedia son profetas y sibilas que anuncian el reino de la gracia; las dos series simbolizan además la transición del alma, desde el nivel de las pasiones materiales, al nivel de las emociones purificadas, y finalmente, al de la libertad espiritual, que corresponde a la zona de los desnudos; lograda esta liberación, nos permite constatar la veracidad de la historia sagrada.

Prescindiendo de una unidad perspectiva y mediante los grandes saltos de escala que se establecen entre las distintas representaciones, quedan aislados los personajes singulares o los grupos, que de esta manera adquieren un extraordinario resalte. La policromía, basada en los colores complementarios, propios de la tradición florentina —rojo y verde, naranja y azul, morado y amarillo—, está estrechamente vinculada al relieve, y sirve para modular, en mayor o menor grado, los efectos volumétricos; pero en ciertos casos, sobre todo en las historias de la creación y en las figuras colindantes —las últimas que se pintaron— la neutralidad tonal obtenida con el equilibrio de los campos contrapuestos se rompe, a causa de la prolongación de algunos dilatadísimos campos, amarillos o violetas, determinados por tonalidades cambiantes; el color se convierte entonces en un medio alternante, que va debilitando los valores plásticos. Este abuso del relieve alcanza su máximo grado en la figura de Jonás, colocada en el eje de la pared del fondo, y dominada por la masa irisada del pez.

Se sabe que Miguel Angel pintó las historias en orden inverso al cronológico, y sin valerse de ninguna ayuda; analizado bajo este punto de vista, el fresco es ilustrativo de su progresivo dominio de la técnica ejecutiva y refleja además, según una de las interpretaciones⁸³, el sentido «anagógico» del relato principal, que se remonta del pecado a la inocencia y a la divina acción originaria; a medida que se aproxima a la divinidad, Miguel Angel atenúa la consistencia plástica de la representación, no sólo mediante un artificio estilístico, sino merced a una especie de contención, en violento contraste con su temperamento agresivo. En esta obra, rica en incomparables invenciones formales, el resquebrajamiento de la forma se hace ya evidente, con enorme anticipación respecto de sus posteriores experiencias.

⁸³ C. DE TOLNAY, *op. cit.*, col. 282.



FIG. 323. Detalle del *Diluvio universal* (capilla Sixtina, de Roma).

Los frescos de la estancia de la Signatura presentan en cambio un compendio del universo doctrinal de la época, dividido en cuatro materias: teología, filosofía, poesía y moral, que están personificadas en las pinturas alegóricas de la bóveda (la moral está representada por la Justicia, la primera de las cuatro virtudes cardinales). Tres de las cuatro paredes están cubiertas por complejas representaciones unitarias: la disputa del Santísimo Sacramento, la Escuela de Atenas y el Parnaso; la cuarta, en la que se recorta la ventana, está decorada con dos escenas históricas y las alegorías de las tres restantes virtudes cardinales: Prudencia, Fortaleza y Templanza (figuras 324-327).

En las tres paredes principales Rafael acepta el principio clásico de la perspectiva unitaria, y compone una multitud de personajes agrupados en un fondo apropiado: cósmico, arquitectónico o paisajístico. Aun respetando un complejo programa simbólico, Rafael tiene la habilidad de sustituir siempre las alegorías abstractas por personajes reales, y a menudo juega a superponer dos identidades diferentes, la antigua y la contemporánea; en la Escuela de Atenas, por ejemplo, Platón parece tener el aspecto de Leonardo, y Heráclito recuerda a Miguel Ángel. En el Parnaso, el dios Apolo toca un instrumento actual y en el grupo de los poetas, se mezclan los antiguos —Homero, Virgilio, Ovidio, Catulo, Propertio, Safo, Ennio— con los modernos —Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tebaldeo y Sannazaro—. Las múltiples aspiraciones de la aristocracia romana, y en primer lugar la necesidad de conciliar clasicismo y modernidad —que cubre la exigencia de consolidar la función rectora, al alcance ya de esta clase—, encuentran en estos frescos una sistematización clara y sugestiva. Rafael entra en contacto en Roma con los modelos de la antigüedad y se propone estudiarlos a fondo; organiza, para llevar a cabo su tarea, un inmenso trabajo de sistematización filológica —en el que intervienen primeramente Peruzzi y Sangallo el joven, y más tarde sus colaboradores—, fundamental para la cultura del siglo XVI. Pero éste no es sino uno de los elementos de su búsqueda; estudiando con suficiente profundidad la estratificación de las formas tradicionales, descubre Rafael una raíz común, testimonio directo de ese clasicismo perenne que se proyecta en la cultura moderna; este punto de equilibrio no puede ser extraído directamente de las obras antiguas, sino reconstruido con imperceptibles operaciones de injerto y dosificación, partiendo de la totalidad de experiencias de la tradición histórica. El éxito de esta operación en el campo de la pintura, establece la confianza en una síntesis de todos los datos culturales; una síntesis que, poseída por una clase, haga permanente y justificada la posición directa que dimana de las riquezas, los hechos de armas, o la autoridad religiosa.

Los dos ciclos pictóricos, el de la Sixtina y el de la Signatura, resumen las exigencias religiosas y civiles de la corte de Julio II; son obras difíciles, indescifrables, sin un precedente ilustrativo, rea-



Figs. 324, 325 y 326. Frescos de la estancia de la Signatura: la *Escuela de Atenas*, la *Disputa del Santísimo Sacramento* y el *Parnaso* (palacios Vaticanos, de Roma).

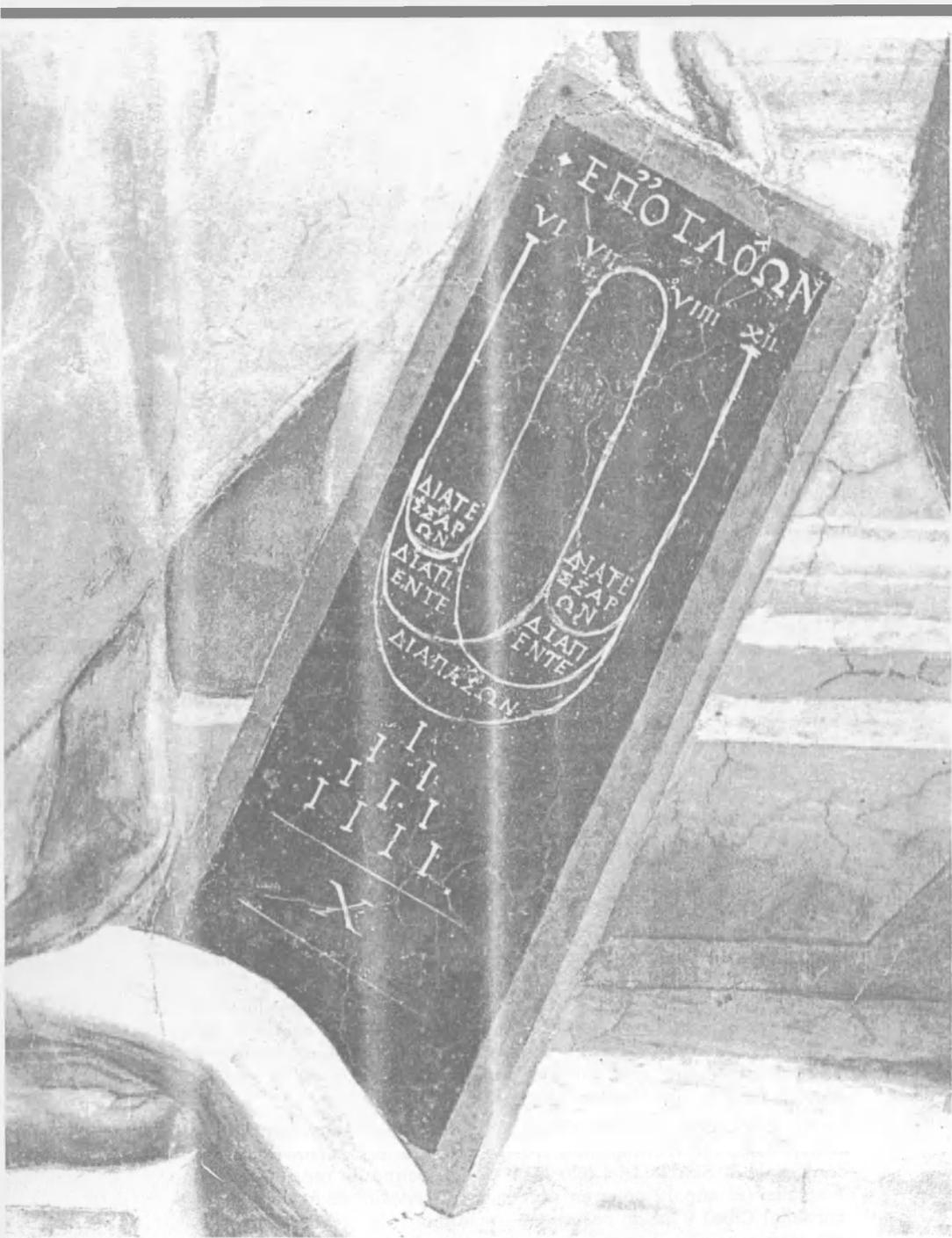


FIG. 327. Detalle de la *Escuela de Atenas*, en la estancia de la Signatura.

lizadas bajo la anuencia de teólogos, filósofos y literatos. Intentan traducir a formas visuales un sistema de significados intelectuales y morales, recibidos del conjunto de la tradición; al igual que en la arquitectura de Bramante, se pretende llevar a cabo una síntesis vastísima, en parte inalcanzable y destinada a quedar aprisionada en sí misma.

Este momento de tensión excepcional dura pocos años: en 1513 muere Julio II, y en 1514, Bramante. La elección del cardenal Médicis, León X, introduce grandes cambios en el ambiente cultural romano, que se hace heterogéneo y menos exigente. La prosperidad económica, la tregua política y religiosa que sucede a la paz de Noyon y el concordato de Bolonia, favorecen las iniciativas culturales; los lazos que unen al papa con Florencia (donde el año 12 ha sido restaurado el poder mediceo) hacen afluir a Roma muchas personalidades de la ciudad toscana, y al mismo tiempo proporciona a los artistas de la corte romana nuevos campos de trabajo. En Roma se establecen los artistas y literatos más importantes de Italia: Pedro Bembo, Jacobo Sadoletto, Leonardo de Vinci, Pedro Aretino, Baltasar Castiglione, Bernardo Bibbiena.

La seriedad de la síntesis intelectual intentada en el decenio precedente, ha perdido valor por obra de una crítica de tono distinto, como lo prueba el éxito del *Elogio de la locura* de Erasmo, publicado en 1511. El nuevo ideal cultural —que está difundido ya en la sociedad de este momento— se enuncia en *El cortesano* de Castiglione (escrito de 1508 al 14). En el problema de la lengua —o lo que es lo mismo, de la comunicación—, instrumento fundamental de las relaciones humanas, se centran las polémicas literarias. La secretaría pontificia está a cargo de los ciceronianos Bembo y Sadoletto. Bembo elige los temas de los frescos de Roma que han de decorar las estancias vaticanas y orienta a los escritores hacia la conveniencia de seguir el ejemplo de los artistas que estudian la antigüedad⁸⁴. Rafael ocupa entonces el centro de la atención artística. Durante los últimos años del mandato de Julio II, pinta los frescos de la estancia de Heliodoro; los temas no pertenecen ya a la esfera histórica sino a la historia eclesiástica —la expulsión de Heliodoro del templo, la Misa de Bolsena, la liberación de San Pedro, el encuentro de León I con Atila; en los dos primeros episodios está retratado Julio II con su séquito, con sorprendente objetividad—. La crónica histórica, compuesta y plasmada por el pintor, penetra así en la historia, o mejor aún, ocupa un primer plano en la representación, dando lugar a una singular ambigüedad narrativa. Una parte de los espectadores están en el fresco y esto supone poder contemplar la obra

⁸⁴ "Esta ciudad está viendo constantemente cómo vienen a ella muchos artifices de tierras lejanas, los cuales tratan de estudiar las formas de las bellas figuras de mármol o de bronce, las termas y los teatros y otros diversos edificios para reproducirlas en el pequeño espacio de sus papeles o ceras" (P. BEMBO, *Prose*, cit. en H. GMELIN, "Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance", *Romanischen Forschungen Organ*, vol. XLVI, fasc. 1 y 2, p. 209).



FIG. 328. Rafael: *Retrato de León X* (Galería Pitti, de Florencia).

como si fuera un espejo ideal, en el que es posible conversar con los personajes del pasado; León X personifica al papa León I (figura 329) con ropajes modernos, mientras los bárbaros llevan la antigua indumentaria arqueológica.

En este segundo ciclo de frescos, Rafael emplea una gama extensísima de procedimientos pictóricos y empieza a introducir la selección tonal de los colores que han creado los venecianos en el decenio precedente.

Las relaciones entre el ambiente romano y el véneto son abundantes y regulares a partir de este momento. Lorenzo Lotto se halla en Roma en 1509, probablemente hasta el año 12; Sebastián del Piombo, después de compartir un trabajo con Giorgione y con el joven Tiziano, pinta en Roma en 1515 los frescos de la Farnesina. Tiziano rechaza en 1513 una propuesta de Bembo para establecerse en Roma como pintor de corte. Rafael, con su proverbial talento, incorpora a su obra las nuevas aportaciones, y precisamente en este período independiza su obra, con un impresionante esfuerzo creador, de los modelos precedentes; después de la *Virgen de Foligno* (1511-12) pinta la *Virgen Sixtina* y la *Virgen de la Silla* (hacia 1514); posteriormente, el retrato del Cardenal del Museo del Prado (1513), el de Baltasar Castiglione (1516) y el de León X entre dos cardenales (fig. 328).

El pleno dominio de las técnicas lineales y coloristas permite entonces a Rafael graduar todos los efectos con increíble seguridad; sus últimas Vírgenes siguen siendo retratos femeninos, dentro de la precisa realidad del espacio perspectivo, pero al mismo tiempo, un algo imperceptible las separa del mundo del espectador; los protagonistas de la historia y de la cultura contemporánea posan para estos retratos con plena conciencia de su trascendencia y al mismo tiempo revelan la tensión propia de sus respectivos sometidos sociales, a través de pequeños signos —por ejemplo el complejo juego mímico de los tres personajes del retrato de León X— que el ojo del pintor registra con infalible seguridad. La armonía de las formas fijadas por el artista resulta ser la parte más genuina y menos percedera de la condición histórica del cuadro.

Durante mucho tiempo, y a través de infinitas reproducciones, estas imágenes seguirán usufructuando un prestigio sin par y serán aceptadas como módulos de belleza, dignidad y nobleza, incluso después de cancelada, tras muchos cambios y evoluciones, la situación histórica en la que fueron creadas.

En este período, Rafael tiene que cumplir con sus compromisos artísticos, cada vez más numerosos; prepara los cartones para los tapices de la Sixtina (del año 14 al 17), se ocupa de representaciones teatrales (el año 19 pone en escena los *Suppositi* de Ariosto para el cardenal Cibo) y ha de recurrir a un número de colaboradores cada vez mayor —Julio Romano, Juan de Udine, Perin del Vaga, Francisco Penni, Polidoro de Caravaggio, Pellegrino Aretusi, Vicente de San



FIG. 329. Retrato de León X, representando a León I, en el fresco de la *Expulsión de Atila* (Roma).



FIG. 330. Un detalle de las logias vaticanas, decoradas por discípulos de Rafael.



FIG. 331. Uno de los tapices del Vaticano, que fueron realizados sobre cartones de Rafael.

FIG. 332. La Virgen de la Silla (Galería Pitti, de Florencia).

Gimignano— para llevar a cabo la ejecución de obras de gran envergadura: los frescos de la loggia de la Farnesiana, la sala del incendio de Borgo —en las logias vaticanas— e incluso algunos lienzos como la *Transfiguración* (comenzado el año 17); desde 1510, desempeña el cargo de redactor de los «breves» apostólicos y su clarísima escritura cursiva (que un moderno perito en paleografía⁸⁵ considera estrechamente relacionada con su trazo pictórico, como en el arte chino) se convierte en el modelo obligado de la escritura oficial de la Cancillería pontificia; de ella toman Marco Antonio Raimondi⁸⁶ y Jacobo Mazzocchi⁸⁷ los caracteres de la caligrafía cursiva romana, que posteriormente fueron universalmente usados hasta el siglo XVIII. Raimondi, que reside en Roma desde 1509, prepara las planchas grabadas, cuyas reproducciones, ampliamente difundidas, dan a conocer su pintura en todas partes.

A partir de 1510, Rafael se ocupa de problemas arquitectónicos, siguiendo la huella de Bramante; su primera obra fue probablemente la iglesia de San Eligio, ligada aún a los modelos toscanos y terminada por Peruzzi. Poco después, alrededor de 1512, Rafael inicia su colaboración con Agustín Chigi; el resultado más logrado de esta relación, fue la capilla Chigi de la iglesia de Santa María del Popolo, comenzada entre el 12 y el 14. En ella adapta, siguiendo un típico procedimiento bramantesco, el modelo de la cúpula de San Pedro a un vano de reducidísimas dimensiones: el tambor se apoya sobre las típicas pilastras y, bajo los cuatro arcos, un leve retranqueamiento de los muros alude a los cuatro brazos de un virtual organismo de cruz griega; en estas zonas se prolonga la cornisa, pero los resaltes de las molduras —reducidos a una especie de bajorrelieve— introducen en el espacio real la referencia a un espacio figurado. También las tumbas laterales representan, con un discreto relieve, la consabida y elemental forma de la pirámide de base cuadrada; el tambor de la cúpula, sobresaliendo del cerco anular⁸⁸, sugiere una ficticia dilatación de las estructuras terminales.

Invirtiendo acertadamente la regla toscana, que habitualmente oscurece el entramado de los órdenes arquitectónicos, se revisten en este caso las pilastras y cornisas con mármol blanco, y las demás superficies con mármoles de color rosa o tostado, pinturas o mosaicos; la cúpula tiene un revestimiento de mosaico en azul y oro realizado por el veneciano Luis de Pace en 1516; Rafael facilita también los dibujos de las estatuas destinadas a las hornacinas angulares (una de ellas fue esculpida por Lorenzetto y las demás, posteriormente, por Bernini).

⁸⁵ B. Wolpe, cit. en A. PETRUCCI, "Raffaello calligrafo", *Il Messaggero*, 10 oct. 1969.

⁸⁶ En los grabados que reproducen los frescos de la Farnesina, con la fábula de Polixeno.

⁸⁷ En el libro de A. FULVIO, *Illustrium imagines*, publicado en 1517 y dedicado al papa León X.

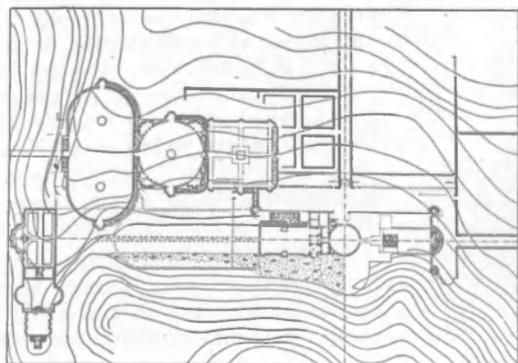
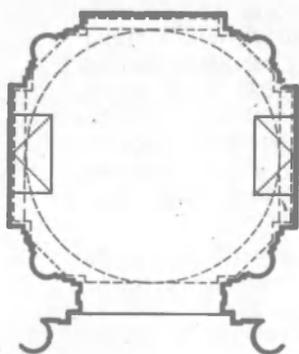
⁸⁸ R. BONELLI, *op. cit.*, p. 54.

Los temas iconográficos de la capilla alternan imágenes sagradas y profanas; entre estas últimas, se representan en las bóvedas los signos del zodiaco, que aluden al horóscopo de Agustín Chigi, como en las pinturas de la Farnesina. Todas las partes de esta disposición arquitectónica fueron proyectadas y dirigidas por Rafael, aunque ninguna fue realizada por su propia mano; el artista estaba entonces en condiciones de expresar su talento como director de un trabajo colectivo, al contrario de Miguel Ángel, que en el año 12 termina la decoración de la Sixtina, realizando toda la obra personalmente (figuras 333-335).

Esta distribución de energías —no menos compleja que la realizada en Urbino por la generación anterior, pero caracterizada precisamente por la presencia de un coordinador competente, absolutamente consciente del papel que desempeña, permite perfeccionar y sofisticar las formas hasta un grado hasta entonces no experimentado. El «equipo» que Rafael dirige, se mueve dentro de la línea bramantesca, si bien la desvía buscando finalidades distintas: no pretende un esclarecimiento intelectual, sino una distinción social; la suma de los efectos calculados y el altísimo nivel de todas las contribuciones, colocan a una obra como ésta en una esfera exclusiva, muy distinta a la que corresponde a la tradición local del xv; la nueva cultura artística rompe sus vínculos con la antigua cultura popular y asume la misión de orientar nuevamente, desde una posición de prestigio, las diversas clases de producción.

En el año 1514, a la muerte de Bramante, Rafael es nombrado director de los trabajos de San Pedro, junto a Fra Giocondo (que muere el año 15) y a Julián de Sangallo (que regresa a Florencia en 1516); es así como llega a convertirse, en 1516, con poco más de treinta años, en el único responsable de la gran empresa romana, teniendo como colaborador —con la mitad del estipendio que él percibe— a Antonio de Sangallo el joven, que se convierte en su más eficaz *partner* en los trabajos de arquitectura. La obra de San Pedro avanza lentamente por dificultades económicas, y también por la falta de interés de León X. Rafael desarrolla algunas de las hipótesis teóricas importadas por Bramante, entre ellas la del desarrollo longitudinal —como prueba el dibujo de Serlio—, y en todo caso, permanece fiel al organismo bramantesco. Entre tanto, recibe otros cargos importantes: en 1515 es nombrado *praefectus marmorum et lapidum*, lo que significa que debe controlar los hallazgos de inscripciones, que los literatos y puristas de la secretaría apostólica consideran testimonios preciosísimos de la cultura antigua; el año 17, recibe el nombramiento de comisario de antigüedades y empieza a trabajar en el gran plano de la Roma antigua al que hace referencia la famosa carta de León X⁸⁹; en el 18, es nombrado maestro del

⁸⁹ O. H. FORSTER (*op. cit.*, pp. 284 ss.) atribuye este escrito a Bramante; en todo caso fue reelaborado (o compuesto) por Castiglione, a quien Rafael encomendó este trabajo.



Figs. 333, 334 y 335. Capilla Chigi de Santa María del Popolo, de Roma, realizada por Rafael.

Fig. 336. Planta de villa Madama, de Roma (de Geymüller).

urbanismo local (junto con Antonio de Sangallo el joven) y estudia la disposición de la plaza del Popolo y sus dos calles convergentes: Rippeta y el Corso (fig. 337).

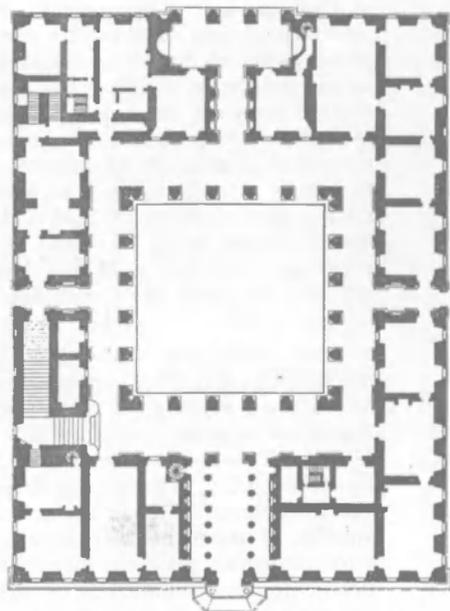
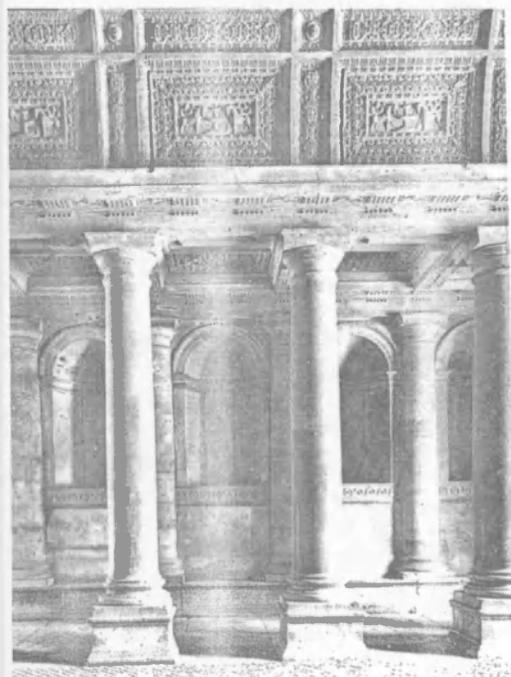
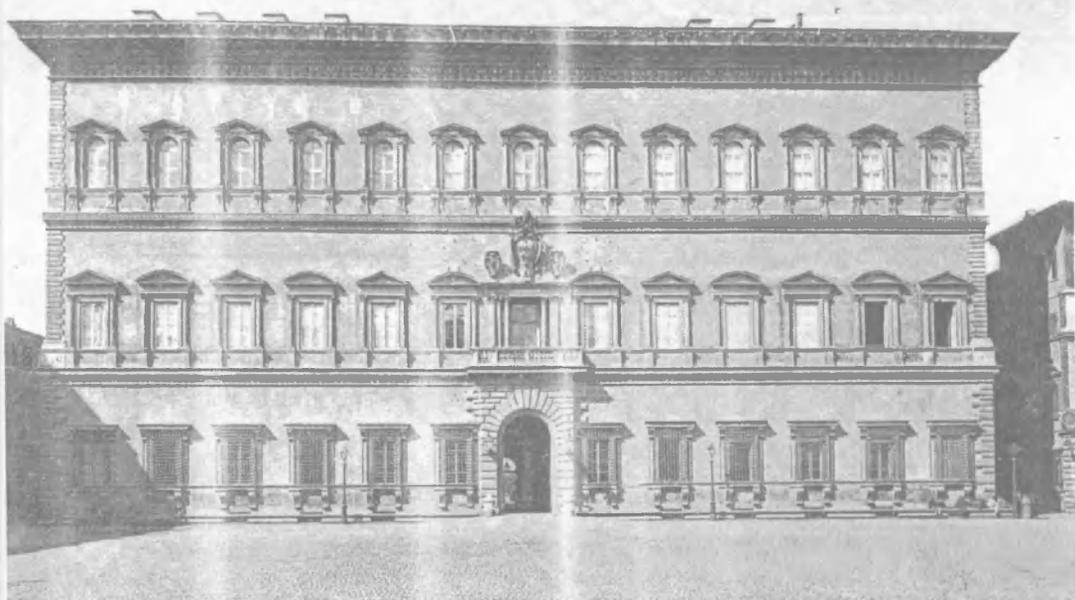
Simultáneamente proyecta, hacia el año 16 —siempre en compañía de Sangallo—, la villa Médicis, en la pendiente del Monte Mario, conocida posteriormente con el nombre de villa Madama (fig. 336); injerta el repertorio bramantesco en la tradición toscana de la villa con jardín, iniciando así la espléndida serie de villas romanas del siglo XVI; la posibilidad de atribuir a Rafael otras obras —como el palacio Vidoni, o el palacio Pandolfini de Florencia— no es tarea fácil, no sólo por la densidad del repertorio arquitectónico utilizado por los discípulos de Bramante, sino por el hábito de hacer trabajos en colaboración. En este momento, no sólo Rafael realiza sus obras más importantes; también Peruzzi, Julián y Antonio de Sangallo: el año 13, Julián proyecta el palacio papal de plaza Navona y Antonio empieza la construcción del palacio Farnesio (figs. 338-340), en 1515, Peruzzi presenta el modelo para la catedral de Carpi, desarrollando el motivo bramantesco de la cruz inscrita.

En 1520, muere prematuramente Rafael. Hemos señalado la profunda impresión que causó este acontecimiento y de qué manera contribuyó a situar su figura dentro de una esfera mítica que ha hecho difícil el juicio sereno y ponderado de sus últimas obras. Tanto en el campo de la arquitectura como en el de la pintura, las últimas obras de Rafael son consecuencia de un trabajo colectivo que debe considerarse como el más singular resultado de su talento artístico y de su personalidad humana; esta manera de trabajar, no es sólo una forma práctica de abarcar una enorme cantidad de encargos, sino también la manera de ensayar nuevamente la objetividad y la posibilidad de transmitir un estilo; los primeros resultados, naturalmente, son deficientes y no resisten la comparación con sus espléndidas pinturas autógrafas, pero debemos tener en cuenta que este experimento fue truncado prematuramente; el retablo de la Transfiguración, los frescos de las últimas estancias y la ordenación de villa Madama, no son sólo el epílogo calculado de un acontecer idealizado, sino fragmentos de una experiencia en pleno desarrollo, aislada fortuitamente del juego de las circunstancias; esta experiencia, continuada durante un tiempo sensiblemente más largo, habría dejado impresas en el tlasicismo romano modificaciones imprevisibles, que apenas podemos entrever. Baste recordar que está en abierta oposición con la dirección individualista que los más importantes intelectuales de la época, desde Maquiavelo a Miguel Angel, mantienen en los distintos sectores de la cultura.

A distancia de una generación, el clima de esta experiencia resulta incomprensible para Vasari, que desdobra su opinión sobre Rafael en dos partes: una en que habla del arte y otra en que habla de su comportamiento humano; sin embargo, el paralelismo de los juicios



FIG. 337. Roma: el tridente de la plaza del Popolo en la actualidad.



FIGS. 338 y 339. Palacio Farnesio, de Roma.

vasarianos sigue constituyendo la fuente de información más sugestiva sobre las características de este breve período:

Era tal la magnitud de este hombre, que disponía de dibujantes en toda Italia, en Pozzuolo y hasta en Grecia; no dejó de poseer todo lo bueno que este arte puede proporcionar.

Se dice que a todos los pintores que le conocieron, e incluso a los que no le habían conocido, si le hubiesen pedido algún dibujo que les fuera necesario, él les hubiera complacido, desatendiendo su propia obra; siempre tuvo a muchos trabajando con él, ayudándoles y enseñándoles con ese amor que se dedica, más que a los artifices, a los propios hijos⁹⁰.

Y concluye con este elogio:

En verdad poseemos gracias a él el arte, los colores y la invención, unitariamente reducidos a una finalidad y perfección que apenas si podría esperarse; como tampoco imagine espíritu alguno superarle a él. Y además de este beneficio que proporcionó al arte, entregándose a él, no se cansó de probarnos a lo largo de su vida, cómo se tratan los asuntos con los hombres importantes, con los medianos o con los de ínfima condición. Ciertamente entre sus dotes singulares prefiero ésta, de tan extraordinario valor que a mí mismo me asombra: que el cielo le diese fuerza para poderse manifestar dentro del arte de una forma tan contraria a la que corresponde a nuestro temperamento de pintores: es decir, que de una manera espontánea, nuestros artifices, no sólo los de inferior condición, sino aquellos que tienen la pretensión de ser grandes (que muchos de esta clase produce nuestro arte) cuando trabajaban en compañía de Rafael, estaban unidos y en tal armonía, que todos sus malos humores se mitigaban al verle, y cualquier pensamiento que fuera bajo y vil, se olvidaba; esta unión no existió nunca en otro tiempo que no fuera el suyo⁹¹.

La muerte de Rafael coincide casualmente con una serie de acontecimientos que alteran durante un cierto tiempo la base institucional y social de su indagación artística: en 1519, la elección de Carlos V para el trono imperial; en 1520, la bula *Exsurge Domine*, con la excomunión de Lutero; en 1521, la muerte de León X. Las circunstancias no sólo encierran su obra en un espacio de tiempo muy breve (Rafael permanece en Roma, en total, doce años), sino que transforman también radicalmente en pocos años, las condiciones de estos trabajos y contribuyen a presentarlos como un episodio afortunado y compacto totalmente condicionado por una serie de acontecimientos decisivos.

Estas circunstancias afectan y perturban en cambio el trabajo de Miguel Ángel, que en tiempos de León X permanece al margen del ambiente artístico romano.

Desde 1513 hasta 1516, el artista se hace cargo de nuevo del monumento funerario de Julio II: prepara un nuevo proyecto, hace

⁹⁰ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., IV, pp. 51 y 69.

⁹¹ *Ibid.*, p. 68.

otro contrato con los herederos del pontífice, y alquila una casa cerca del Foro Trajano en la que esculpe, durante tres años, las primeras estatuas: el Moisés y los dos esclavos del Louvre. El monumento resulta una composición frontal, aunque mantiene aún su conformación piramidal, y las estatuas adquieren mayor importancia respecto del soporte arquitectónico. Como se ha indicado, Miguel Angel utiliza la experiencia de la bóveda de la Sixtina, disponiendo, sobre un plano, un complejo sistema de figuras, distintas por escala y por resalte plástico.

Las estatuas están como es lógico vinculadas a la frontalidad del conjunto, pero contrapuestas a ella mediante acentuadas torsiones; la representación del movimiento se hace compleja, buscando plasmar la transición del estado de reposo a la acción o bien de la tensión dinámica a la distensión. Incluso en el Moisés, terminado todo él con absoluta precisión, el relieve de los miembros está acentuado en algunas partes y atenuado en otras mediante un modelado que ilumina y casi cromatiza el juego de las formas. Estas figuras se quedaron reducidas a partes aisladas del conjunto y no podemos valorar, en razón de esta circunstancia, el efecto definitivo que hubiera derivado de su integración al fondo arquitectónico.

En el contrato de 1513, se fija en siete años el tiempo de la ejecución; pero en aquel accidentado segundo decenio del xvi, era contar con un plazo muy largo. En 1516, surge el conflicto entre los Della Rovere y León X; Miguel Angel firma un nuevo contrato para realizar un monumento reducido y se dispone a aceptar del papa nuevos encargos. León X se propone llevar a cabo dos grandes empresas arquitectónicas: terminar la iglesia medicea de San Lorenzo de Florencia y construir la iglesia de San Juan de los Florentinos en Roma; para la primera se convoca un concurso en 1515 (que tras algunas dudas se adjudica a Miguel Angel, el cual se hace cargo de la obra el año 18) y para la segunda se convoca otro en 1518 (que gana Jacobo Sansovino).

El proyecto para la fachada de San Lorenzo está considerado como el primer trabajo arquitectónico importante de Miguel Angel; se entrega a él con excepcional entusiasmo y el año 18 se traslada a Florencia y encarga también los bloques que ha de utilizar para esculpir las estatuas del sepulcro de Julio II; pero se pasa meses enteros en Carrara, eligiendo los mármoles para su nuevo trabajo.

La gran fachada de San Lorenzo, la concibe Miguel Angel todavía como un sistema plástico autónomo —análogo al proyectado para las distintas versiones del sepulcro, y al representado en la bóveda de la Sixtina—, si bien aquí agrandado a escala arquitectónica; la obra de fábrica, quizá basada en los diseños de Julián de Sangallo, está intencionadamente desarticulada para destacar la profusión de estatuas y relieves que también aquí desempeñan un complejo cometido iconográfico y simbólico. La fachada se independiza así de la iglesia, convirtiéndose casi en un retablo gigante para ser colocado a la in-

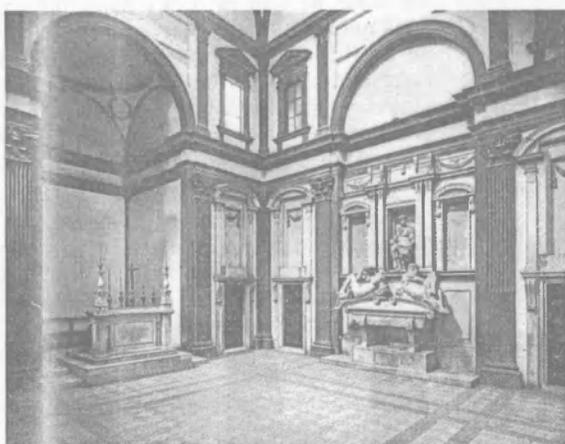
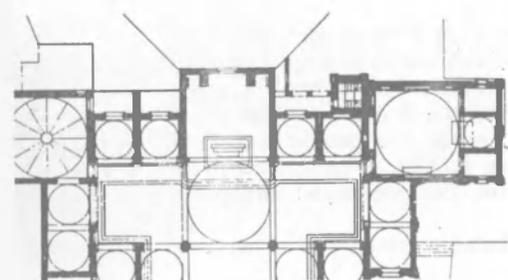
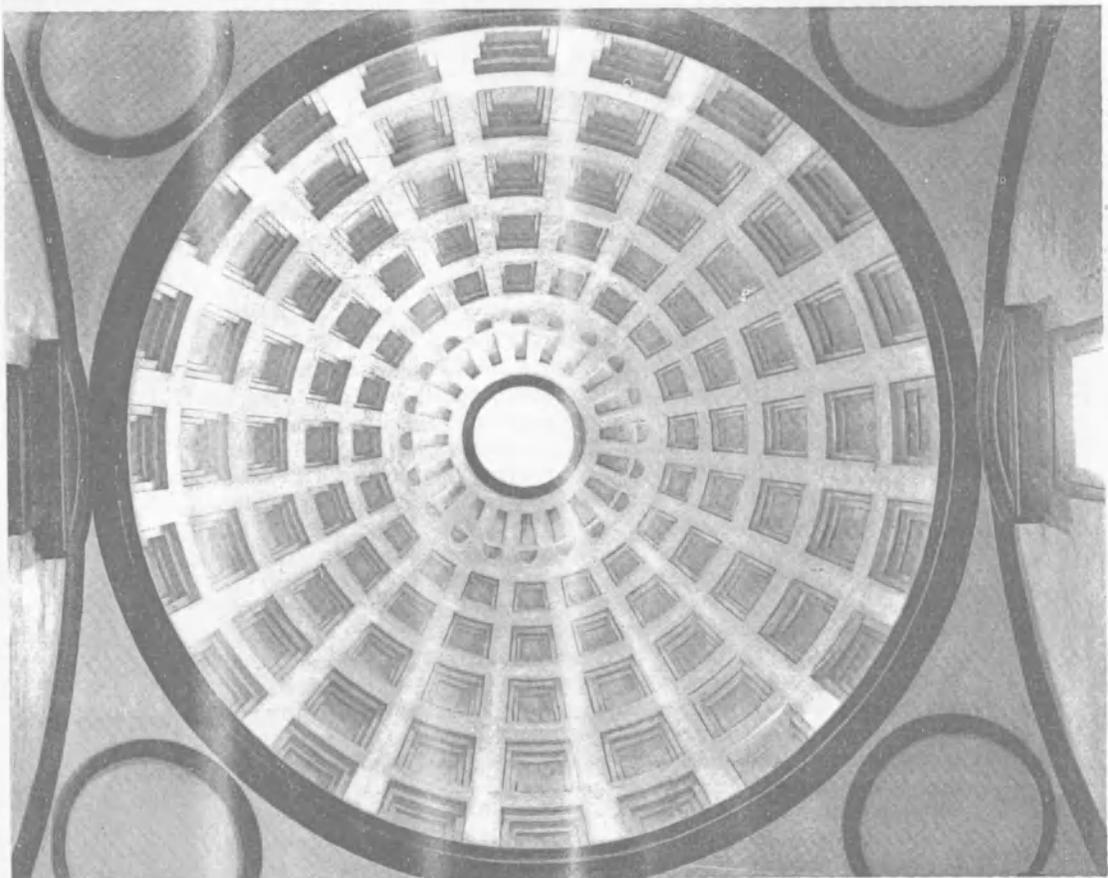
temperie; dotado de una particular coherencia figurativa, habría destacado como elemento predominante entre los edificios y espacios próximos.

Pero también este encargo se anula en 1520. En compensación, encargan a Miguel Angel disponer las tumbas mediceas en la sacristía de San Lorenzo, simétrica a la de Brunelleschi. En 1521 muere León X; los herederos de Julio II continúan interesados en la obra del sepulcro, pero el año 23 sube al solio pontificio otro Médicis, Clemente VII, y compromete a Miguel Angel con nuevos trabajos en San Lorenzo: la biblioteca Medicea (a partir del año 24) y el cimborrio para la misma iglesia (en el 25), obras que le obligan a dedicarse de nuevo a la arquitectura.

La sacristía de San Lorenzo estaba ya construida en parte, según el modelo de Brunelleschi (figs. 340-342), y probablemente el orden arquitectónico, en piedra arenisca, había sido ya levantado. Miguel Angel proyecta reunir las tumbas en un monumento colocado en el centro del vano, en contraste con el revestimiento arquitectónico; posteriormente identifica las tumbas con el revestimiento, y trata toda la superficie interna como un monumento en negativo: confía en poder introducir al espectador dentro de una composición plástica análoga a las precedentes, pero replegada sobre sí misma, capaz de determinar un espacio segregado y de producir en este espacio una excepcional concentración de efectos figurativos y simbólicos.

El significado de la capilla resulta de esta manera en extremo ambiguo, como un íntimo ambiente sagrado y al mismo tiempo profano; la representación de los personajes mediceos, asume la evocación del destino humano, desde los valores perecederos de la vida terrenal a los eternos de la vida sobrenatural; el tema que se repite en toda la composición es el de la muerte, concebida como tránsito de una a otra vida, y aludiendo por última vez, en una especie de recapitulación, al repertorio neoplatónico. Al mismo tiempo, la capilla exalta la síntesis de las artes, y resume, con análogo sentido retrospectivo, el repertorio personal de Miguel Angel, deseoso de dejar, al menos esta vez, esa anhelada obra, completa y definitiva, que en tantas otras ocasiones había proyectado en vano.

Para sostener este andamiaje figurativo y conceptual, el organismo arquitectónico ha sido desprovisto previamente de su originaria articulación espacial: la decoración de la capilla es totalmente bidimensional y exige una simplificación de la disposición tridimensional, que destaca inmediatamente al compararla con la sacristía de Brunelleschi; en ésta, el conjunto de los elementos plásticos no hace sino independizar todas las articulaciones del organismo mural; en aquélla, el organismo se reduce a un prisma de cuatro lados iguales y los elementos plásticos distribuidos sobre los planos están sistemáticamente desvinculados de las articulaciones: en efecto, la presencia del vano menor queda reducida a un episodio secundario, mediante la repetición del arco en las otras paredes y el leve retranqueo de los



FIGS. 340, 341 y 342. San Lorenzo, de Florencia: Sacristía nueva, de Miguel Angel (en la planta, a la derecha).

paneles murales inscritos; por otra parte, el ángulo donde se pliega el muro, no corresponde a la pilastra sino a un espaldar en piedra arenisca colocado en el costado de la pilastra; de esta manera Miguel Angel defiende la presencia frontal del orden, y puede superponer al primero un segundo orden de pilastras, que no interfiere la moldura de los arcos y que distancia la cúpula terminal; impide por tanto toda confrontación con los elementos del pie derecho y destruye la similitud entre el vano cupulado mayor y el menor.

Los campos de la zona inferior comprendidos entre los elementos contruidos en piedra arenisca, están compuestos por una textura arquitectónica secundaria de mármol blanco que sirve como fondo a las esculturas; en la zona superior iban a estar pintados, acentuando la gradación entre los dos órdenes.

Las estatuas señalan los puntos de máxima acumulación plástica y están vinculadas a la arquitectura mediante un calculado equilibrio; sin embargo, las cuatro figuras yacentes exceden de sus respectivos soportes mediante un salto de escala que probablemente se decidió desde un principio; de este modo se separan como figuras autónomas, y el violento efecto que producen debilita el precario acabado de la composición general; volveremos sobre este punto más adelante.

La biblioteca Medicea, situada en uno de los lados del claustro de San Lorenzo, está organizada como una secuencia de ambientes cerrados: vestíbulo, sala de lectura y sala de libros raros, que no es continuación de la sala de lectura; cada uno de estos ambientes se caracteriza por una decoración mural autónoma, como la de la sacristía: en este caso la deformación de los elementos canónicos —columnas, pilastras, cornisas, marcos de puertas y ventanas, etc.— es mucho más pronunciada y llega casi a comprometer su identificación; Miguel Angel obtiene así una fusión muy estrecha de estos elementos con los decorativos secundarios (pavimentos, techos, muebles; las estatuas que estaban previstas para ser colocadas en el vestíbulo no se llegaron a realizar). De ahí la importancia de esta obra como fuente del repertorio manierista, en la segunda mitad del xvi.

Miguel Angel trabaja en la sacristía y en la biblioteca hasta 1527 en que el saco de Roma provoca la expulsión de los Médicis de Florencia y la restauración republicana.

En la primavera del año 29 se pone al servicio de la ciudad: es elegido miembro de los nueve de la milicia y gobernador general de fortificaciones; sin embargo sus relaciones con el gobierno son dudosas: en agosto de ese año es enviado a Ferrara a estudiar la muralla y entra en contacto con Alfonso de Este; un mes después huye de Florencia a Ferrara, y posteriormente a Venecia; se le declara en rebeldía, pero en noviembre regresa a la ciudad, ya asediada, y participa en su defensa hasta su caída en agosto de 1530.

Cuando regresan los Médicis, se esconde en la torre de San Nicolás; poco después el papa Clemente VII solicita sus servicios para reanudar la obra de San Lorenzo: Miguel Angel trabaja en las escul-



FIG. 343. Entrada de la Biblioteca Laurenciana, de Florencia.

turas de las tumbas hasta el año 1534, fecha en que abandona este trabajo, deja sin terminar la capilla y la biblioteca, y se establece definitivamente en Roma.

No resulta fácil la interpretación de estos hechos. Hasta un cierto punto, Miguel Angel separa su trabajo de artista de su responsabilidad política: probablemente sigue trabajando en la tumba de los Médicis incluso durante el conflicto, e inmediatamente después esculpe un Apolo para Baccio Valori, capitán de las fuerzas de ocupación; su celo patriótico es sincero, pero contrapuesto a sus preocupaciones de orden personal; entre estos dos impulsos se le ve actuar y desenvolverse entre dudas y contradicciones. Todos los intentos efectuados para descubrir en su obra artística la expresión inmediata de sus decisiones políticas, han resultado inútiles, tanto en lo que se refiere a las intenciones simbólicas (la interpretación de la Noche en relación con el «daño y oprobio» sufrido por Florencia, está expresada en un epigrama que compuso quince años más tarde)⁹², como en lo que se refiere a las características expresivas (los dibujos para la fortificación de Florencia estudiados por Gotti y De Tolnay, son el resultado de una casual intromisión en el campo de la ingeniería militar; Miguel Angel trabaja utilizando su fantasía, combinando y modificando las formas de las obras defensivas, de la misma manera que en la Biblioteca Laurenciana reelabora y combina los órdenes; pero aquí su iniciativa se convierte en un juego gratuito y se ejerce dentro de los límites de una constante abstracción bidimensional. En este episodio, como en algunas de las esculturas contemporáneas —Apolo y el Cristo de la Minerva— su atención al estilo llega a acercarse al formalismo).

La inconsistencia de una interpretación política y patriótica de las obras de este episodio, ha sido demostrada por De Tolnay⁹³; pero para entender mejor los hechos, es necesario descartar como punto de partida el concepto moderno de ideología, es decir, de una postura mental que sitúa al mismo nivel los móviles políticos y los religiosos, y considerar en cambio la clara distinción entre estos dos órdenes de valores, que es una condición característica de la mentalidad de la época.

Los compromisos familiares, sociales y patrióticos del artista, quedan situados en el plano común de los valores humanos; él mantiene estos compromisos de una manera totalmente normal, y no los mezcla con su arte más que ocasionalmente. Sobre esta base resulta válida la opinión de De Tolnay: «No modeló su propia vida de acuerdo con un ideal artístico, ni trató de reflejar su existencia en el arte; ...su vida, modesta y burguesa, fue siempre la del antiguo artesano»⁹⁴.

En cambio, su celo religioso está en lucha continua con su dedi-

⁹² Rime, ed. cit., núm. 247 (1545 ó 46).

⁹³ C. DE TOLNAY, *The Medici Chapel*, Princeton, 1948, p. 110.

⁹⁴ C. DE TOLNAY, art. *M.* de la *Enciclopedia dell'Arte*, vol. IX, col. 263.

cación artística; concibe el neoplatonismo como un aprendizaje obligado para ascender de los valores humanos a los divinos, y la belleza física como un reflejo de la belleza espiritual. Miguel Angel no sólo considera que «la pintura excelsa... es precisamente aquella que más se aproxima e imita la obra inmortal de Dios»⁹⁵, y establece una gradación de temas según su proximidad a la realidad divina (en cuya cima está la figura humana, hecha a semejanza de Dios), sino que compara incluso el quehacer del artista con el proceder de Dios creador:

*Se 'l mie rozzo martello i duri sassi
forma d'uman aspetto or questo or quello
dal ministro che 'l guida, iscorge e tiello,
prendendo il moto, va con gli altrui passi.
Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,
altri, e sé più, con propio andar fa bello;
e se nessun martel senza martello
si può far, da quel vivo ogni altro fassi.
E perché 'l colpo è di valor più pieno
quant'alza più se stesso alla fucina,
sopra l' mie questo al ciel n'è gito a volo.
Onde a me non finito verra meno,
s'or non gli dà la fabbrica divina
aiuto a farlo, c'al mondo era solo*⁹⁶.

Pero este parangón va resultando menos convincente a medida que el artista asimila el concepto de la infinita desproporción entre Dios y el mundo, uno de los motivos fundamentales que condicionan la crisis religiosa de la primera mitad del XVI. La rapidez con que se suceden los acontecimientos externos, influye en estos pensamientos en la medida que aleja el recuerdo del ambiente florentino y romano, a caballo sobre los dos siglos en que la síntesis de estos dos órdenes de valores ha sido más enérgicamente formulada.

Así, mientras el ideal clásico establecido en los primeros decenios del XVI pierde su carácter religioso y se coloca, definitivamente ya, dentro de la esfera de los valores civiles, Miguel Angel, paralelamente, va perdiendo su confianza en la dedicación al arte y considera su entrega religiosa como una real y verdadera alternativa de la entrega artística:

⁹⁵ F. DE HOLLANDA, *Dialogos em Roma*, cit. en R. J. CLEMENTS, *op. cit.*, p. 115.

⁹⁶ *Rime*, ed. cit., núm. 6 (posterior a 1528 aproximadamente):

Si mi rudo martillo da a las duras piedras la forma humana de éste o de aquél, / recibiendo el movimiento del ministro que lo tiene en su mano, lo dirige y lleva, / [puede decirse que] se mueve con pasos ajenos.

Pero aquel ser divino que habita en el cielo, / con su movimiento da belleza a otros, y aún más a sí mismo; / y pues ningún martillo puede fabricarse sin martillo, / de Aquel vivo se forma cualquier otro.

Y por ser el golpe más placario cuanto más se alza sobre la forja, éste se ha alzado sobre el mío en vuelo hacia el cielo.*

Y así a mí, inocluso, ha de faltarme, si no le da la fábrica divina ayuda para hacerlo, / pues no tenía par en el mundo.*

[* este martillo: entiéndase el alma de Vittoria Colonna, cf. C. Guasti.]

*Né pinger né scolpir fie più che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia*⁹⁷.

Tampoco en este caso existe ninguna razón para hacer intervenir el concepto romántico del arte como categoría universal y para tratar de resolver este conflicto dentro del arte, considerándolo sólo como una circunstancia del último estilo de Miguel Angel. Sus declaraciones pueden tomarse al pie de la letra: a partir de un cierto momento, salta del arte a la religión y el resultado final de su crisis se oculta en el fondo de su conciencia.

La *impasse* de esta situación procede del concepto neoplatónico del arte como entrega incondicional; todo conflicto abierto entre esta entrega y las obligaciones mundanas, sociales y políticas, puede ser resuelto con el compromiso, pero el conflicto con las exigencias religiosas sólo puede conducir a una polarización total: debe renunciar a su arte (como así sucede en cuanto a pintar y esculpir) o bien limitarse a la obediencia (como sucede con algunas de sus pinturas y una gran parte de sus obras arquitectónicas).

Esta evolución se lleva a cabo gradualmente y conviene distinguir en ella al menos dos fases: la primera va desde la caída de Florencia (1530) hasta la muerte de Victoria Colonna (1547), y se caracteriza por una oscilación entre los temas religiosos y los neoplatónicos; la segunda comprende una gran parte de los trabajos arquitectónicos realizados a partir de 1546 y coincide con la ruptura con el ideal neoplatónico originario.

La escultura sigue siendo su campo de expresión más íntimo y menos convencional. En la capilla Médicis, sobre la tumba inacabada de Lorenzo el Magnífico y su hermano Julián, está la estatua de la *Virgen que amamanta al Niño* (fig. 344), aislada sin relación alguna con la arquitectura de las paredes; la espléndida figura, con el rostro impassible y levemente inclinado, como en los dibujos mitológicos de Picasso, comunica la turbación y el descorazonamiento del artista frente a la piedra que debe esculpir y reducir a una forma definida y basta para percibir el artificio del montaje decorativo modelado que rodea el ambiente.

La vuelta de Miguel Angel a Roma coincide con un nuevo ciclo de febril actividad. En el año 32 se despierta su gran pasión por Tomás Cavalieri, que inspira al artista una serie de dibujos mitológicos y un nuevo interés por la belleza corpórea; el año 34 el nuevo papa Pablo III concede a Miguel Angel plena confianza y le encarga completar la decoración de la capilla Sixtina pintando al fresco los dos paneles terminales; en el 36 ó 38, Miguel Angel conoce a Victoria Colonna y empieza a frecuentar su círculo, del que forman parte Ochino, Pole, Julia Gonzaga, Contarini y Valdés.

⁹⁷ *Rime*, ed. cit., núm. 285 (1552-54):
[Ni el pintar ni el esculpir serenan ya el alma, entregada a ese amor divino / que se abre, para acogernos, con los brazos en cruz.]



FIG. 344. *Virgen*, de la tumba de los Médicis, Florencia.

El fresco del *Juicio Final* que ideó el año 35, lo realiza del 36 al 41. Su gran novedad estriba en la renuncia a cualquier tipo de encuadre arquitectónico: las figuras desnudas están suspendidas en un espacio vacío, carente de cualificación ambiental, sólo en parte análogo al espacio perspectivo de los grandes frescos tradicionales cuya historia va de Signorelli a Rafael. Faltan o quedan reducidas a un segundo plano las sugerencias de profundidad, puesto que las figuras se amontonan en primer plano; la composición del conjunto no está ordenada jerárquicamente en cuanto a la posición de las figuras dentro de una continuidad perspectiva, sino por una serie de roturas de esta continuidad que imprimen a las figuras o a los grupos de figuras unos impulsos dinámicos concatenados. La figura de Cristo, aislada de las otras por un leve salto de escala, está compensada por el violento gesto de los brazos que ejecutan dos movimientos opuestos; siguiendo la rotación que resulta de este gesto, todas las demás figuras se mueven alrededor de Cristo, arrastradas por la misma fuerza irresistible. El movimiento del conjunto se complica con los movimientos secundarios de los personajes «incontables» según Vasari, no tanto por el número de ellos, como por la variedad de sus posturas, que sugieren un panorama universal de la humanidad. Miguel Angel utiliza aquí muchas de sus invenciones plásticas estudiadas en obras precedentes; pero precisamente su carácter de movimientos secundarios dominados por la rotación general, despoja a los personajes de una gran parte de su vigor intencional. Los gestos se aplacan en el aire, los movimientos apasionados se repliegan en los escorzos de miembros sobrecargados por su propio peso. El afán de acumulación figurativa en algunas zonas del fresco contrasta abiertamente con otras zonas vacías, coloreadas por la viva tonalidad azul, uniforme e irreal del cielo; ésta es una de las premisas teóricas que Miguel Angel, en este mismo período, aconseja seguir a Francisco de Holanda⁹⁸, usado sin embargo en este caso con libertad desconcertante. La composición resulta similar a un *collage*, y sugiere la idea de un agregado infinito que sólo puede captarse aislando sucesivamente las partes. Incluso los indicios del proceso de ejecución, efectuado por pequeñas zonas yuxtapuestas, siguiendo la técnica tradicional del fresco, son perceptibles porque así lo quiso el artista.

Esta obra coincide con un período en el que Pablo III desarrolla el más decisivo esfuerzo para reformar la Iglesia católica y enfrentarse con los protestantes; fue comenzada mientras Pole y Cantarini preparaban el *Consilium de emendanda Ecclesia* y terminada en los momentos del enfrentamiento de Ratisbona. La gran «historia» miguelangelesca capta verdaderamente el clima cultural de los primeros años del pontificado: un momento efímero en el que prevalece una mentalidad religiosa vinculada a la tradición humanística, neoplatónica y erasmista. Este clima hizo viable un encargo semejante, y quizá inspiró a Miguel Angel la exaltación del misterio religioso, a

⁹⁸ Cfr. R. J. CLEMENTS, *op. cit.*, p. 215.

través de la representación exclusiva de la figura humana; sin embargo, la participación del artista con el grupo que comisiona la obra no es tan completa como en los tiempos en que pinta los frescos de la bóveda. La evolución ideológica de Miguel Angel influye ahora de manera decisiva en su figuratividad artística, y su actual falta de fe en el valor del mundo visible prevalece en su visión del futuro fin del mundo; así, mientras plasma todo un repertorio de desnudos en múltiples y variadísimas posturas, se entretiene Miguel Angel en descomponer la forma humana de distintas maneras, hasta llegar a los cadáveres y a los grotescos demonios colocados en la parte inferior de la composición.

En el *Juicio Final*, Miguel Angel pretende plasmar exhaustivamente su temática pictórica, y quema en cierto sentido, sus últimas oportunidades. Cuando, el año 42, Pablo III le encarga los frescos de la capilla Paulina, Miguel Angel pinta la caída de San Pablo —entre 1542 y el 45— y la Crucifixión de San Pablo —entre 1546 y el 50— no sólo con gran esfuerzo físico —como confiesa a Vasari⁹⁹— sino con un espíritu distinto, indiferente y sumiso. Los más esforzados análisis estilísticos no han podido justificar la endeblez de estas pinturas, dentro de las cuales la maestría del artista se manifiesta con singular contención; Miguel Angel, entonces, sólo trabaja por obediencia.

Con el mismo espíritu lleva a cabo, entre 1542 y el 45, la tumba de Julio II, quedando así en paz con los herederos del papa; en el centro del monumento coloca el Moisés, terminado en 1516, y manda que las demás esculturas las ejecuten sus ayudantes.

En este punto, Miguel Angel entra a formar parte de la actividad arquitectónica romana, haciéndose portador de la herencia de la escuela bramantesca.

Después del saco de Roma, muchos artistas abandonan la ciudad; Sansovino y Sanmicheli se establecen en el Véneto, Peruzzi en Siena, Julio Romano reside en Mantua el año 24; Antonio de Sangallo el joven —que ha permanecido aislado, aunque protegido por una eficiente organización colectiva— sigue dirigiendo la ejecución de las grandes obras inacabadas (el palacio Farnesio, los palacios Vaticanos, la iglesia de San Pedro) desarrolla una gran actividad como ingeniero militar, centraliza en su estudio un gran número de encargos y alcanza una sobresaliente situación en el campo profesional; entre el año 40 y el 46, construye para él y su familia dos palacetes en la calle Giulia, y después del 37 construye para Pablo III una ciudad en el alto Lazio: Castro, donde proyecta simultáneamente las fortificaciones, y un complejo unitario de edificios públicos.

Peruzzi colabora con Antonio de Sangallo en San Pedro, del 31 al 36, y realiza entre tanto el palacio Massimo, espléndida culminación de su personal trayectoria artística; en este edificio y en otros proyectos que no llegaron a realizarse, desarrolla la hipótesis de una

⁹⁹ *Vite*, ed. cit., VII, p. 458.



FIG. 345. Miguel Angel: *El juicio final* (Roma, capilla Sixtina).



FIG. 346. Detalle del *Juicio final*.



FIG. 347. Detalle del *Juicio final*.

arquitectura basada en el uso de la columna libre, que no tuvo ningún eco inmediato, pero sí constituyó para el futuro un sugestivo ejemplo.

Después de la muerte de Peruzzi (1536), Antonio de Sangallo concreta su proyecto definitivo para San Pedro y hace construir la gran maqueta en madera que hoy se conserva en el museo de dicho templo. Había presentado ya el año 21 un primer modelo para San Pedro —que conocemos a través de algunos dibujos de los Uffizi—¹⁰⁰, concebido como una ordenación lógica de las variantes propuestas, entre 1514 y 1521, por Peruzzi, Rafael, fra Giocondo, Julián de Sangallo y el propio Antonio, sobre la base del organismo bramantesco. Hemos tratado de describir antes las características fundamentales de este organismo, establecidas por Bramante como vínculos constantes de los desarrollos ulteriores; debemos ahora considerar la casuística de las variantes y explicar la evolución de las controversias promovidas, hasta el momento en que —entre la propuesta de Antonio de Sangallo y la de Miguel Ángel— llega la discusión a un momento crítico y vuelve a considerarse el organismo de base.

El proyecto de Bramante comprende un sistema cruciforme mayor y cuatro sistemas cruciformes menores; tanto en el interior como en el exterior, está basado en la gradación de los dos órdenes de estructuras, similares entre sí pero de distinta escala.

En el proyecto inicial (dibujo Uffizi, n.º 1 [fig. 311] y en la medalla de Caradosso) los ábsides del sistema mayor emergen del perímetro del edificio y vinculan por tanto la solución a la cruz griega, puesto que la incorporación de un cuerpo de naves longitudinales habría producido una dificultad de acoplamiento imposible de solucionar.

En el segundo proyecto (dibujo Uffizi, n.º 20, fig. 348), la variante principal consiste en la introducción de los deambulatorios, que permiten colocar, a lo largo de todo el perímetro, una serie de estructuras dependientes de los sistemas menores; estuviese o no prevista en este proyecto la introducción de un cuerpo longitudinal, el hecho es que dicha variante hace efectivamente posible esta inserción, en cuanto que las naves laterales pueden depender de sistemas menores y aparecer como prolongación de una serie de estructuras bajas, que corren en torno al edificio; de esta manera la gradación entre el sistema mayor y el menor se establece, desde el exterior, en sentido altimétrico.

En este segundo proyecto trabajaron Rafael y sus colaboradores, entre el año 1514 y el 1520; Antonio de Sangallo y Peruzzi, entre el 20 y el 27; el modelo de 1521 responde a una de las soluciones propuestas, no muy feliz en algunas partes (la cúpula, con el tambor macizo, decorado con arquerías ciegas) pero perfectamente lógica (figuras 351 y 352).

En el modelo del año 38 (figs. 353 y 354) Antonio de Sangallo introduce dos modificaciones sustanciales:

¹⁰⁰ Uffizi, núms. 66, 67 y 259.

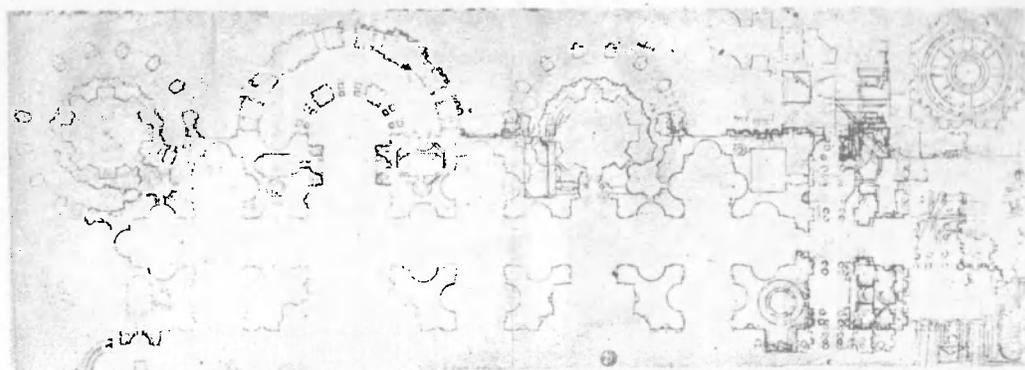
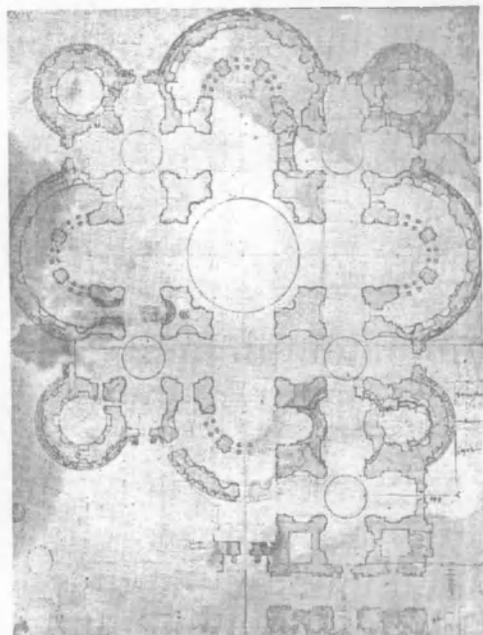
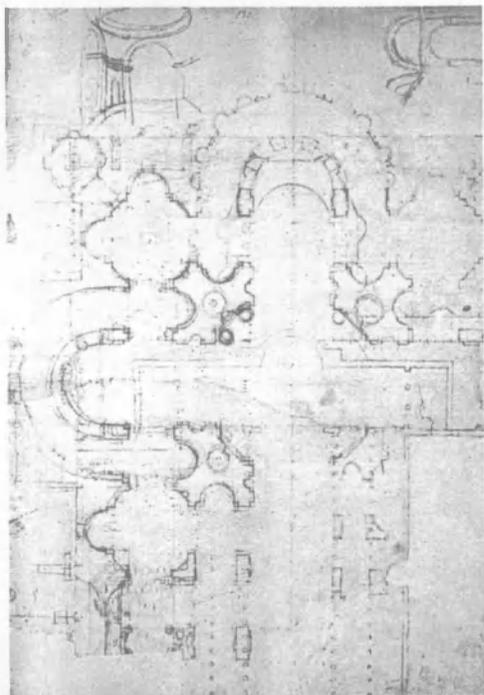
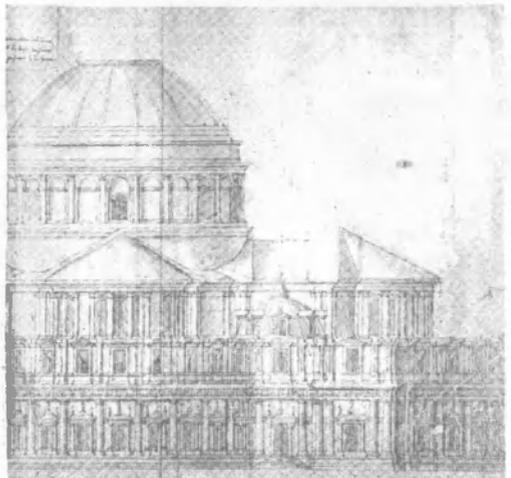
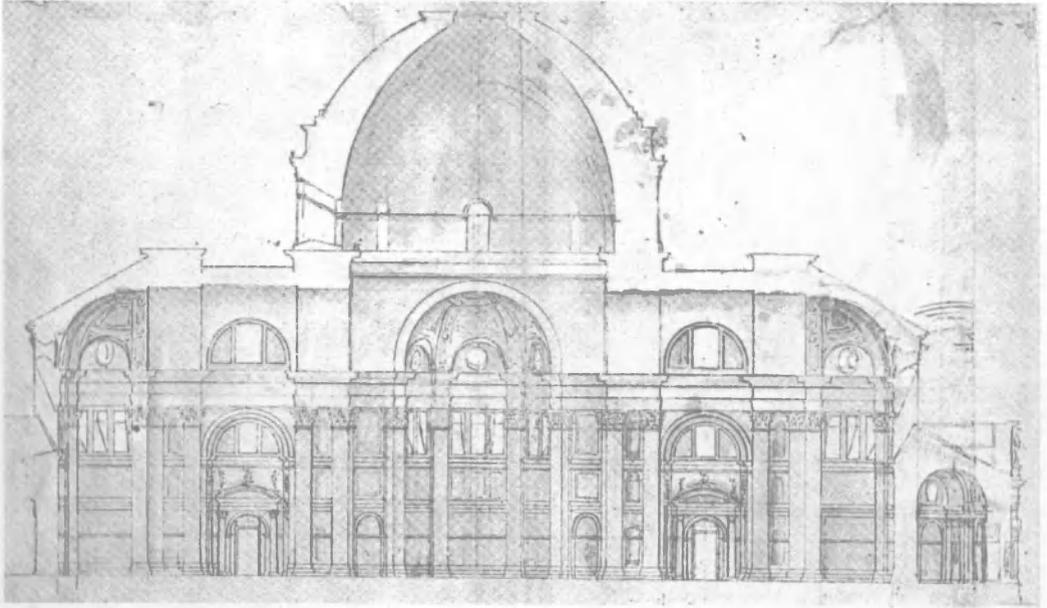
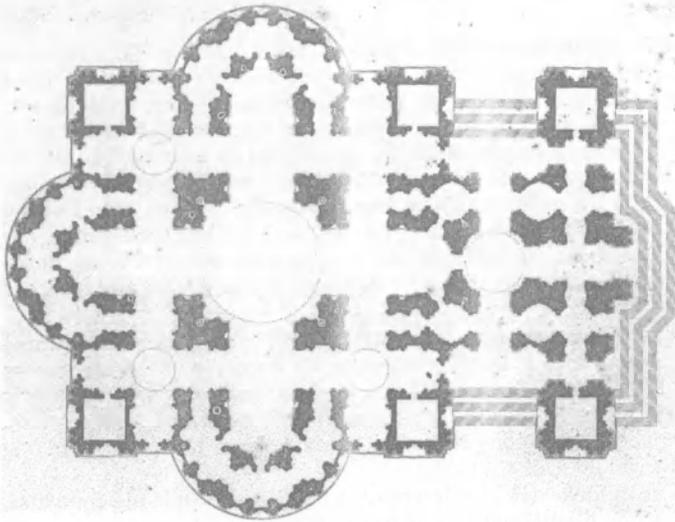
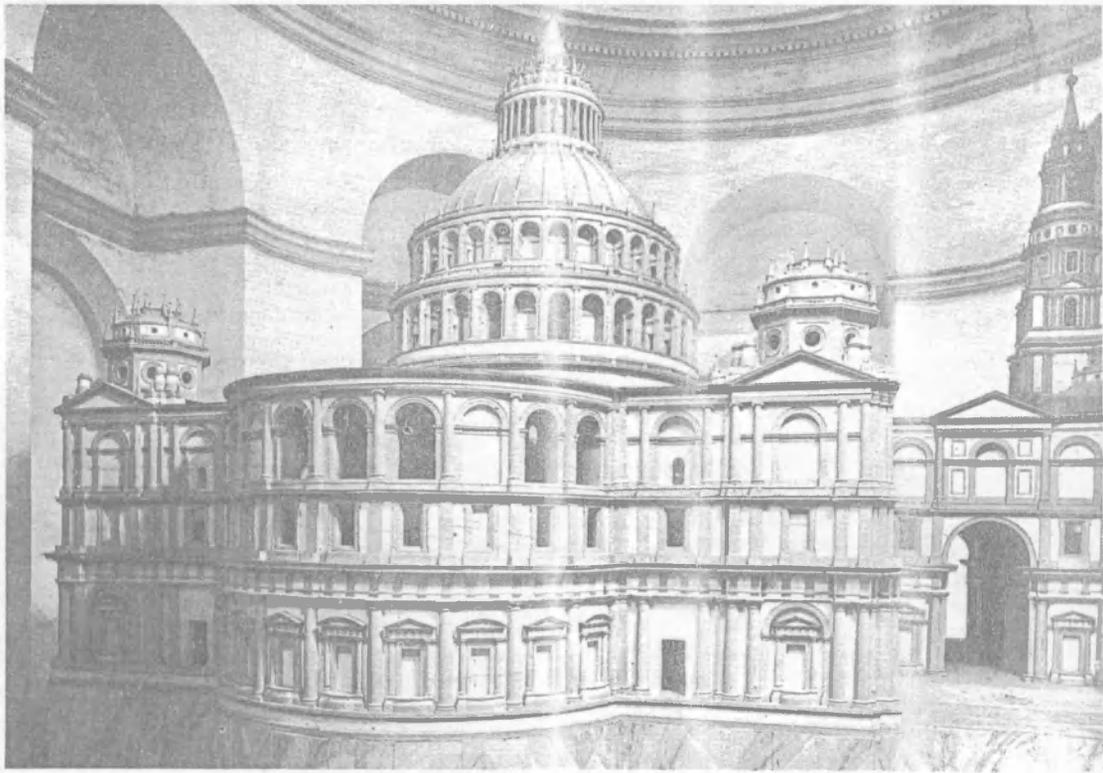


FIG. 348. (Parte superior izquierda.) Dibujo de Bramante para San Pedro (Uffizi, n.º 20).

Figs. 349 y 350. Diseños de Antonio de Sangallo para San Pedro (Uffizi, n.º 37 y n.º 39).



Figs. 351 y 352. Proyecto de Antonio de Sangallo para San Pedro, fechado en 1521 (Uffizi, núms. 66 y 259).



FIGS. 353 y 354. Proyecto de Antonio de Sangallo para San Pedro, fechado en 1538 (la maqueta se conserva en el Museo Petriano).

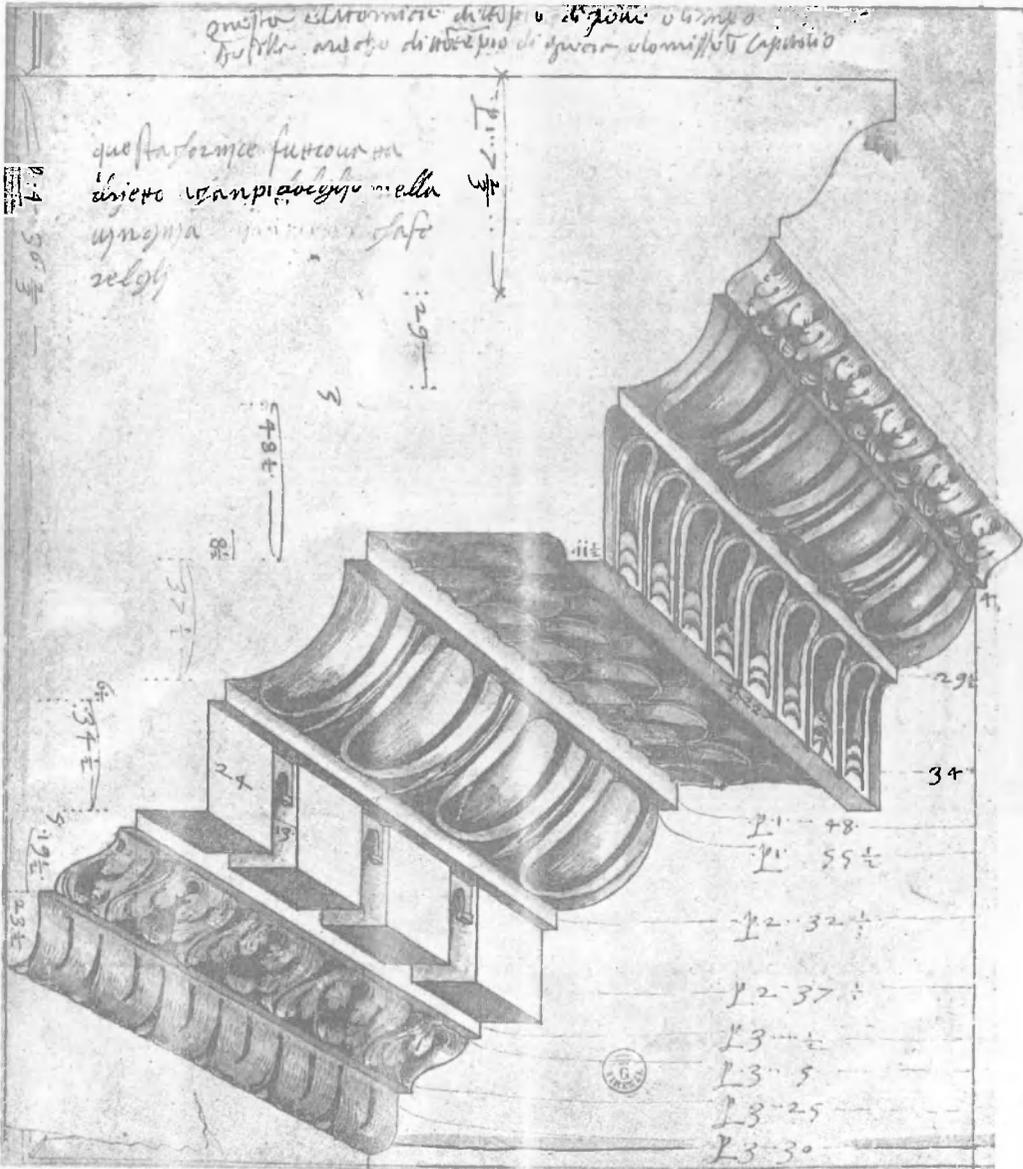


FIG. 355. Desarrollo de una cornisa antigua diseñada por Antonio de Sangallo, el Joven (Galería de los Uffizi, de Florencia).

- 1) revierte el organismo de la iglesia al trazado de cruz griega y sustituye el cuerpo longitudinal por un atrio con la logia de las bendiciones, que se comunica con la iglesia mediante un pórtico abierto entre dos campanarios;
- 2) eleva los deambulatorios para lograr alrededor del organismo una pared de igual altura a los tres órdenes superpuestos.

La segunda modificación es la más importante. Antonio de Sangallo no consigue eliminar la jerarquía que establece Bramante entre los dos sistemas, pero la proyecta en una superficie, considerando que el primer orden del muro exterior corresponde al orden mayor del sistema interior (o al orden menor del sistema superior); el segundo orden, debidamente contraído, corresponde al desnivel entre éste y el orden mayor del sistema superior (o al desarrollo de las bóvedas del sistema inferior), y el tercer orden al desarrollo de las bóvedas del sistema superior. La cúpula central, para que pueda dominar el organismo, está fuertemente elevada y el tambor se descompone en dos órdenes de arquerías, las primeras abiertas y las segundas ciegas, mientras las cúpulas laterales quedan ocultas por las vertientes del tejado.

El sistema de los tres órdenes murales permite una solución impecable de engarce con el cuerpo sobresaliente frontal; incluso los campanarios, en plantas escalonadas en disminución, equivalen a una prolongación del sistema plástico inferior.

Este proyecto, poco logrado ciertamente, es un desarrollo del organismo bramantesco llevado al extremo; salva la lógica de las adiciones y deja intacto el interior del organismo (que Sangallo considera definitivamente establecido) pero hace intervenir nuevas exigencias de coordinación visual, heterogéneas respecto del tema inicial, e independiza en gran medida el interior del exterior. La libertad y la audacia experimental de Bramante han sido ya olvidadas, mientras que la precisión, la elegancia y la monumentalidad, importan mucho más que antes. El gran edificio se imagina ahora como un volumen compacto y el efecto que se quiere hacer perceptible al exterior no es ya la gradación entre los dos sistemas espaciales de distinta escala, sino la articulación entre el cuerpo de la iglesia y el cuerpo avanzado de la logia; precisamente para subrayar esta articulación, el proyectista oculta la articulación interna de la iglesia, recubriendo el organismo con una fachada deducida toda ella sustancialmente de las medidas de los sistemas menores; tanto es así, que los ambientes del sistema principal no reciben nunca luz directa del exterior, sino sólo a través de los ambientes de los deambulatorios —que en el tercer orden equivalen en gran parte a logias— o por adecuadas aberturas practicadas en las bóvedas.

Miguel Angel critica este proyecto por el «desmenuzamiento de los elementos» que recuerdan «la obra germana», más bien que el «buen modo antiguo» o la «vaga y bella manera moderna»¹⁰¹; cuando

¹⁰¹ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., VI, p. 460.

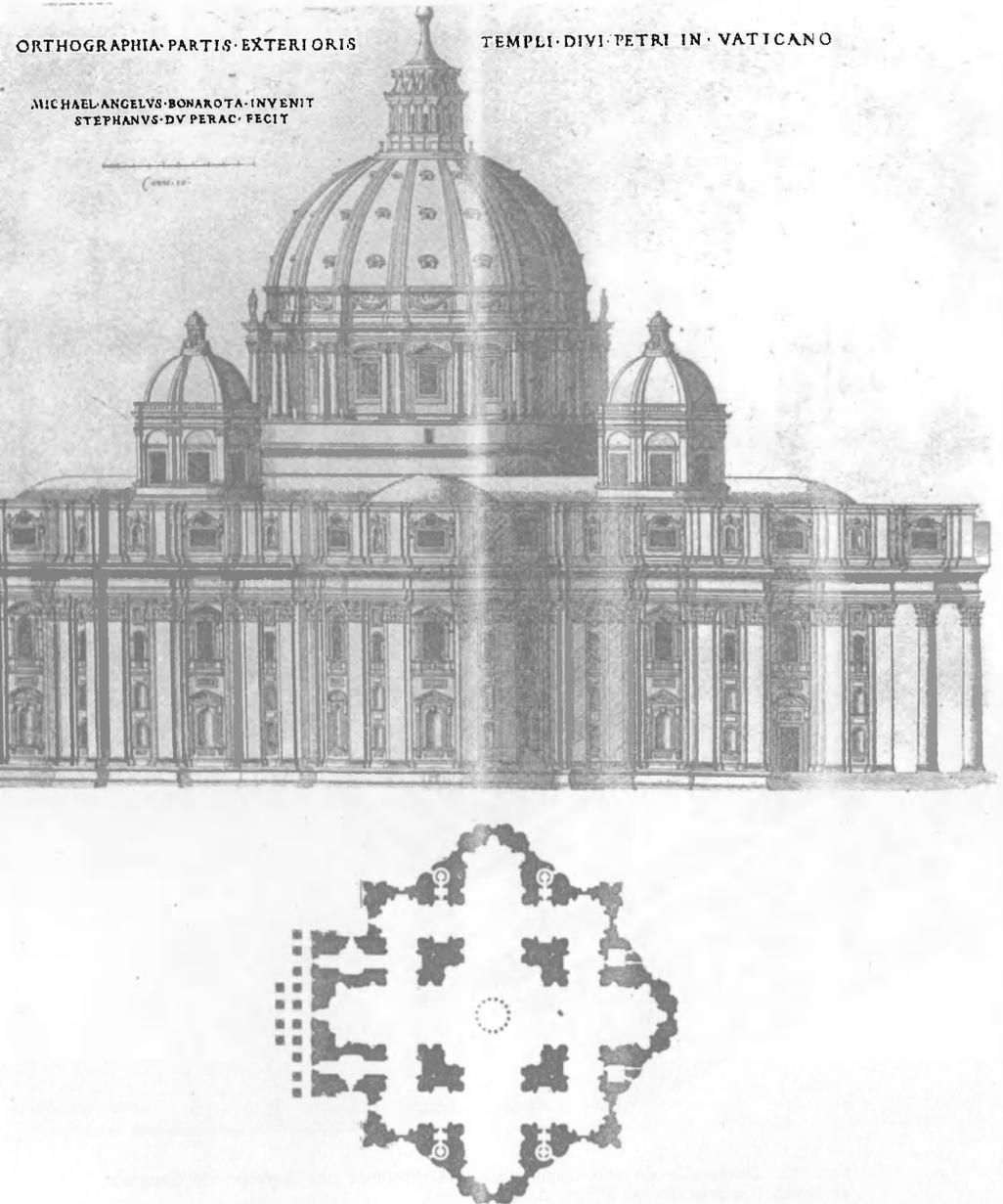
después de la muerte de Sangallo (1546) el papa le invita a hacerse cargo de la dirección de la construcción, prepara durante el invierno del 1546-47 un nuevo modelo de todo el edificio, al que luego se atendrá fielmente; posteriormente, en una carta que escribe el año 55, elogia a Bramante, «valioso en la arquitectura, como ningún otro arquitecto lo ha sido desde los antiguos hasta hoy», y añade: «El presentó la primera planta de San Pedro, no llena de confusión, sino clara y sencilla, luminosa y aislada de su dintorno, para no perjudicar en nada al palacio; fue tenida entonces como obra bella, lo mismo que ahora, poniendo de manifiesto que aquel que se separa del dicho orden de Bramante, como ha hecho Sangallo, se aparta de la verdad»¹⁰².

La solución de Miguel Angel equivale pues a un reencuentro con la solución de Bramante, pero no resulta coherente. El «desmenuzamiento» de los elementos proyectado por Sangallo, tenía precisamente por objeto mantener la correlación entre la arquitectura externa y el organismo interno; Miguel Angel evita «desmenuzar», pero conserva la exigencia de Sangallo de una pared continua que ciña a la misma altura todo el organismo, y sacrifica a esta exigencia la integridad del propio organismo; suprime efectivamente no sólo los deambulatorios circulares, sino también los brazos exteriores de los sistemas cruciformes menores, y salva solamente el par de brazos interiores que forman, alrededor del vano cupulado central, un gran deambulatorio cuadrado. El muro adosado a este deambulatorio y a los ábsides de los brazos mayores, adquiere un trazado no sólo más denso, sino también parcialmente independiente de los vanos interiores, porque los ángulos que penetran entre el deambulatorio y los ábsides, están apeados por chaflanes de 30 grados, para acentuar la impresión de continuidad; además, su textura queda completamente desvinculada de la arquitectura interior: un único orden gigante, montado sobre un ático, rodea la iglesia y enmarca una serie de ventanas y hornacinas que ni en planta ni en alzado corresponden a la secuencia de los espacios interiores (figs. 356 y 357).

La reducción del perímetro abarata la obra en relación al presupuesto anterior, argumento que también utiliza Miguel Angel contra el proyecto de Sangallo; procediendo en este sentido, suprime totalmente el cuerpo sobresaliente de la fachada, con la logia y los campanarios, y deja aislado un organismo de cruz griega (no derruye la antigua fachada con logia medieval, ni empieza la nueva; traspasa pues el problema, sin resolver, a la siguiente generación); por otra parte, estrechando el muro perimetral y acercándolo por consiguiente al núcleo del edificio, favorece la visibilidad de la cúpula y elige nuevamente un casquete hemisférico o casi hemisférico que se apoya sobre un solo orden de sostén.

Impostada así la cúpula, se hace inevitable la referencia a la obra

¹⁰² G. MILANESI, *Le lettere di M. B.*, Florencia, 1875, p. 535.



FIGS. 356 y 357. Proyecto de Miguel Angel para San Pedro (el alzado procede de Du Perac; la planta, de Letarouilly).

maestra brunelleschiana, es decir, al sistema estructural que Brunelleschi había establecido y llevado a la práctica¹⁰³.

También aquí la elección de los detalles complementarios tiene un valor decisivo, y produce un resultado completamente distinto del precedente. En efecto, en la cúpula florentina, la nervadura de mármol señala los ángulos del volumen geométrico que es un gallo-nado octogonal; allí donde termina, en el punto de confluencia de las aristas, la linterna convierte el esquema geométrico en motivo plástico. En San Pedro, como hemos visto, el organismo de la cúpula desarrolla el motivo de la linterna brunelleschiana¹⁰⁴, pero se basa en un sistema de resaltes (formados por los contrafuertes del tambor y del ático, por las aristas y por los tabiques radiales de la linterna), independientes del volumen en que se apoyan. Su número (dieciséis en lugar de ocho) impide reconstruir ópticamente el retículo espacial general, y hace casi imposible percibir la redondez de los campos intermedios, a no ser a muy corta distancia. Esta disposición de elementos, lo mismo que los órdenes de la sacristía nueva de San Lorenzo, sirven para representar frontalmente el organismo tridimensional, traduciendo su redondez en un juego de luces y sombras; por eso tienen el mismo color de los campos intermedios, de los que se destacan únicamente por el juego de sombras, que varían según la curvatura.

Esta solución, que fue aprobada con admiración por los contemporáneos porque correspondía a las aspiraciones de la época (simplificación del volumen, disminución de gastos, transferencia del interés artístico de la ordenación espacial al tratamiento de paredes y detalles complementarios: cúpula y fachada), fue aureolada posteriormente de un prestigio desproporcionado —al que da lugar en un principio el tendencioso relato de Vasari, verdaderamente difamatorio en cuanto a las comparaciones que establece con la «secta sangallescá»— o bien desprestigiada por motivos genéricos, fuera de lugar históricamente (falta de funcionalidad, formalismo clásico), y aún está necesitada de una crítica objetiva que la reconsidere dentro de sus reales condiciones históricas.

Esta obra señala el verdadero punto de ruptura dentro de las problemáticas vicisitudes que concurren en la construcción de San Pedro; todos los acontecimientos posteriores —incluida la ampliación de Maderno— son consecuencia de esta elección de Miguel Ángel, decidida en unos meses. El organismo de Bramante, mutilado en su parte más delicada, es decir, en la similitud de los dos sistemas espaciales) se reduce a una caja mural independiente; lo que queda de los sistemas menores, incluidas las cúpulas, se esconde a gran

¹⁰³ R. DI STEFANO (*La cupola di San Pietro*, Nápoles, 1963) ha estudiado las diferencias entre el sistema portante o de sostén de la cúpula de Brunelleschi —donde los nervios internos sirven solamente para robustecer un casquete mural continuo y la de Miguel Ángel, donde los nervios externos corresponden a otros tantos tabiques internos independientes y llevan los bajos intermedios. Pero el diverso funcionamiento, estático no ha conducido a la elección de un perfil distinto; las dos variantes corresponden principalmente a la ejecución y responden a un mismo concepto estructural

¹⁰⁴ C. BRANDI, *Struttura e architettura*, Turín, 1967, p. 181.

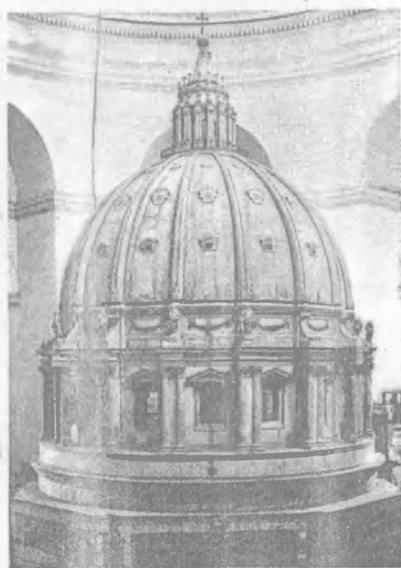
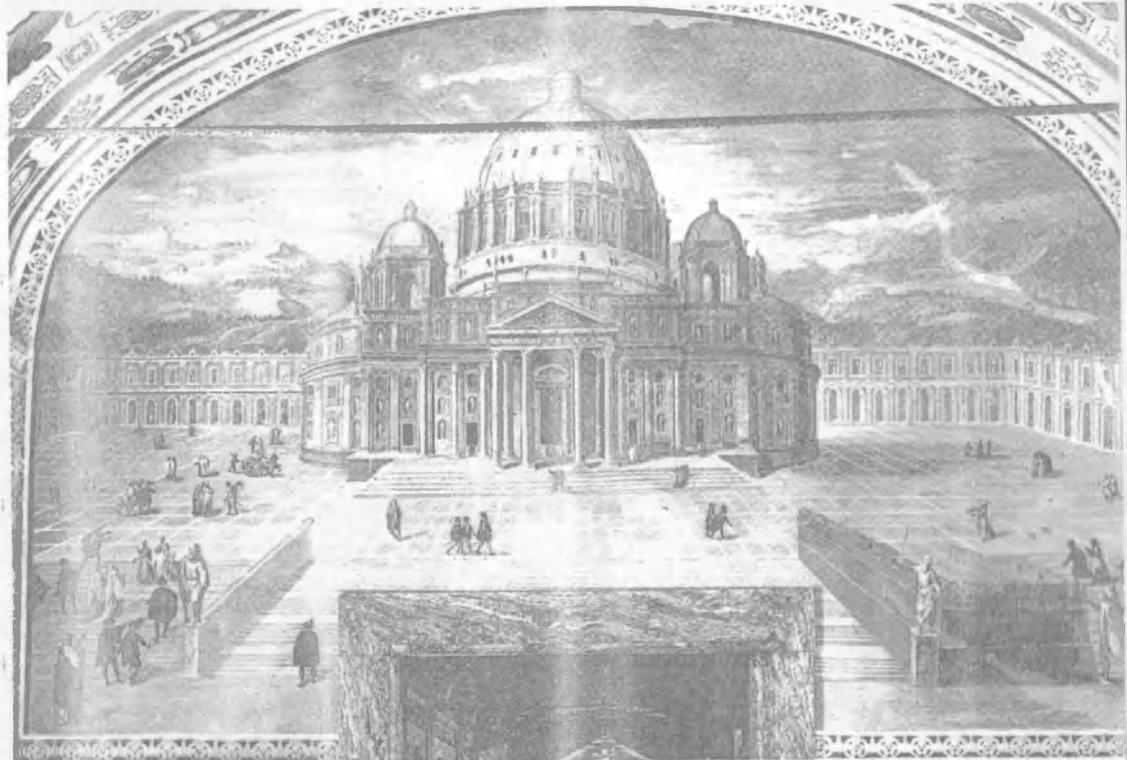


FIG. 358. El San Pedro de Miguel Angel, representado en el fresco de la biblioteca vaticana.

FIGS. 359 y 360. Maqueta de la cúpula de Miguel Angel (Museo Petriano de Roma) y fachada actual de San Pedro, vista frontalmente.



FIG. 361. Cúpula de San Pedro.

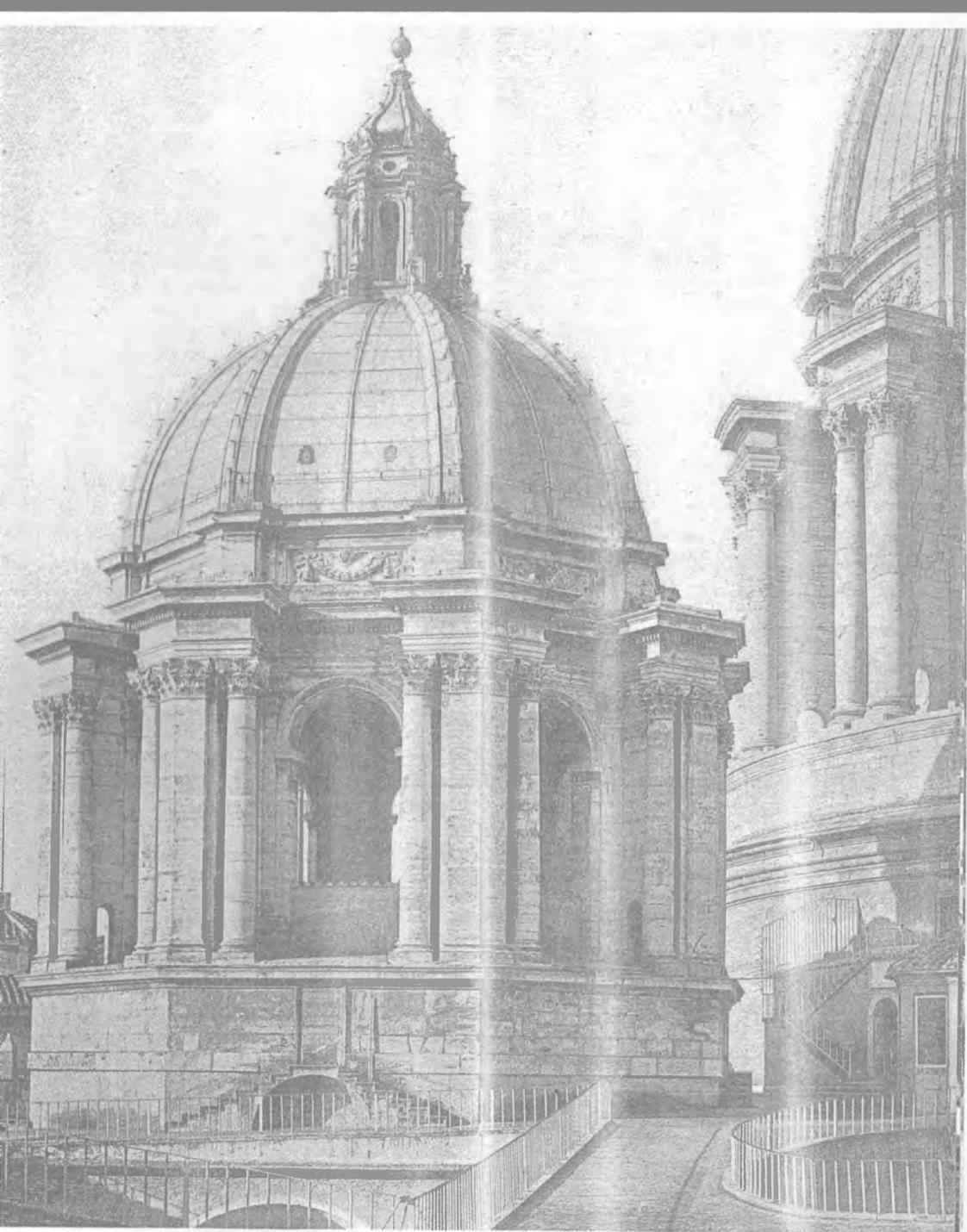


FIG. 362. Una de las cúpulas menores de San Pedro.

profundidad bajo el nivel del muro perimetral, de tal manera que el artista, para hacer intervenir los volúmenes de las cúpulas menores que deben flanquear la cúpula principal, tiene que proyectar cuatro pabellones o quioscos vacíos, sobre los huecos circulares, que den luz a las verdaderas cúpulas subyacentes (dos de ellos serían contruidos por Vignola, después de la muerte de Miguel Angel [figura 362]).

De entonces en adelante no se volverá a hablar de ordenación espacial y sí, en cambio, de ordenación visual, o lo que es lo mismo, de la relación entre la cúpula y la fachada, de los inconvenientes o ventajas que puedan derivarse de una fachada avanzada o retranqueada, de la curvatura de la cúpula y de alzarla más o menos. Miguel Angel, que vuelve a la cruz griega, elimina la posibilidad de valorar la simetría constitucional del implante interno, hace depender la elección de cruz griega o cruz latina de una valoración visual variable según los cambios del gusto, y señala (como en casi todas sus obras arquitectónicas o figurativas) un eje rector que debe controlar esta valoración; nace así el problema de las relaciones axiales entre la iglesia y la ciudad, resuelto felizmente por Bernini en la disposición de la plaza, y que se utiliza después desacertadamente en la ordenación del barrio que precede a la plaza, partiendo siempre de la idea miguelangelesca; incluso los proyectistas de la calle de la Conciliazione declararon querer restablecer esta vista, reducida a una inerte noción académica.

La naturaleza de esta casuística depende exactamente de la naturaleza del proyecto de Miguel Angel; el artista, que cuenta ya setenta años, interviene para poner fin a este viejo problema y no actúa de manera distinta a como lo hiciera en la ejecución del monumento de Julio II; sacrifica la complejidad del problema, ignora el carácter del organismo y le superpone una escenografía solemne, superficialmente concebida.

No existe razón alguna para no tomar al pie de la letra sus declaraciones: las dudas iniciales, «diciendo, para descargar su responsabilidad, que la arquitectura no era su arte propia»¹⁰⁵; la manera de explayarse con Pablo III en su descargo: «Considerad, Padre santo, lo que yo gano, que si estos esfuerzos no me satisfacen espiritualmente, pierdo mi tiempo y mi trabajo»¹⁰⁶; la carta dirigida a Vasari en 1557:

Pongo a Dios por testigo, de que en contra de mi voluntad, enérgicamente manifiesta, fui colocado por Pablo III en la obra de San Pedro de Roma hace diez años, y si se hubiera continuado el trabajo hasta hoy en dicha construcción, como se hacía entonces, yo estaría ahora ocupado en es obra a la que me gustaría volver [en la de Florencia, donde había sido invitado por el duque], pero por falta de dinero se ha retrasado mucho y se retrasa desde que ha llegado a las más complicadas y difíciles partes, de manera que abandonándola

¹⁰⁵ G. VASARI, *Vite*, ed. cit., p. 460.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 475.

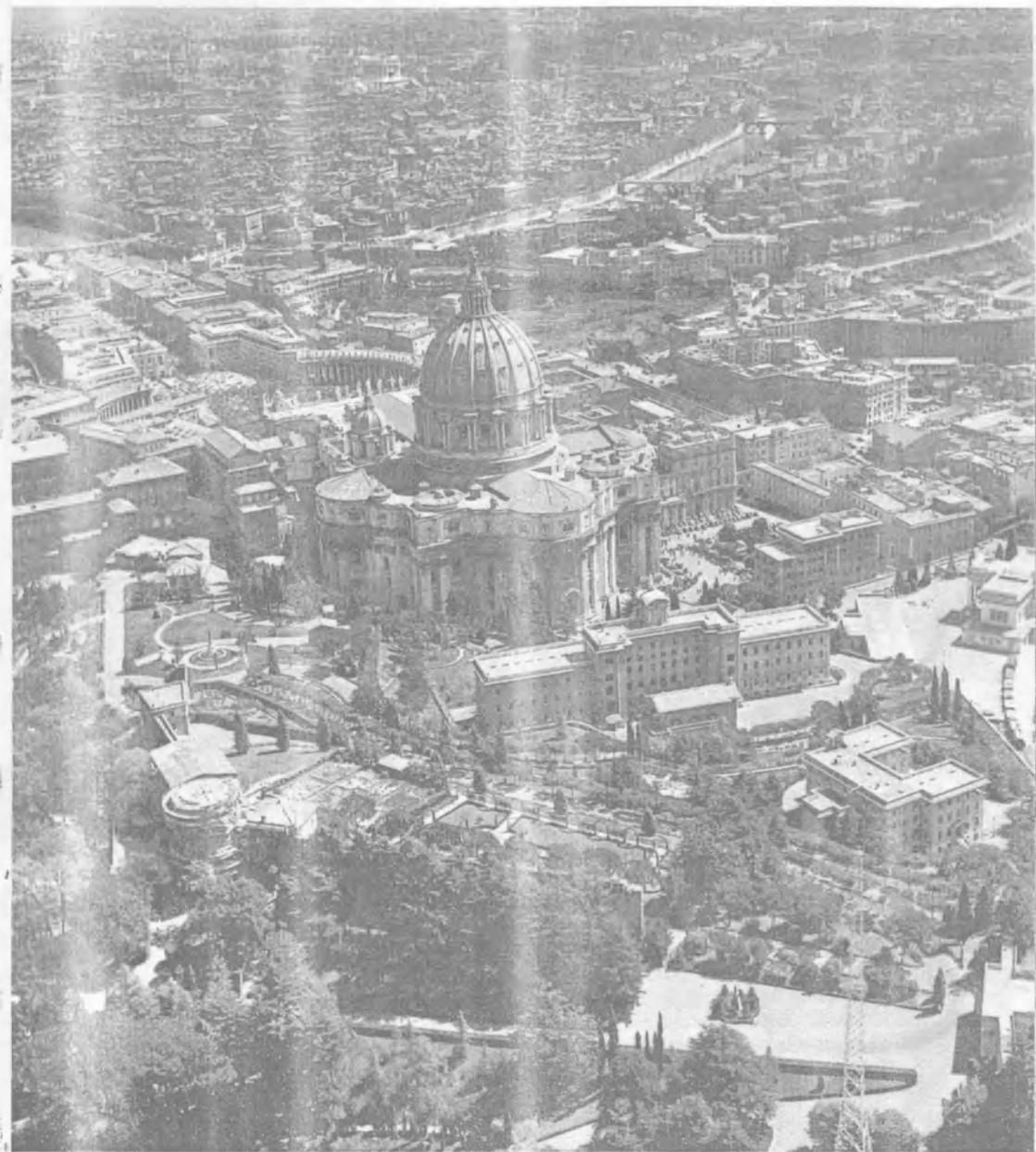


FIG. 363. Roma: la cúpula de San Pedro dentro del panorama de la ciudad.

ahora no conseguiría otra cosa que, con gran vergüenza y pecado, perder el premio de todas las fatigas que he pasado durante los susodichos diez años, por amor de Dios¹⁰⁷.

Miguel Angel trabaja estimulado por su sentido del deber, con la obsesiva idea de finalizar la obra; este comportamiento suyo concuerda con el programa de Pablo III para la reforma de la Iglesia y más tarde —aunque con mayores reservas— con el programa de la Contrarreforma: de ahí su puesto de consultor permanente de todas las iniciativas romanas, desde el año 1546 en adelante, y finalmente la tranquilidad de poder actuar sin interferencias externas.

Mientras está comprometido en la construcción de San Pedro, Miguel Angel proyecta otras muchas obras: la plaza del Campidoglio, la terminación del palacio Farnesio, las puertas de la muralla aureliana, la iglesia de Jesús para San Ignacio, la iglesia de Santa María de los Angeles en el *tepidarium* de las termas de Diocleciano; la más importante es la ordenación del Campidoglio, que el artista afronta con especial entusiasmo y seguridad —teniendo como colaborador a su amigo Tomás Cavalieri— y que en el programa de Pablo III supone la contraposición profana de San Pedro, el polo civil de la nueva Roma (figs. 364-367).

Tampoco en este caso Miguel Angel tiene que crear un organismo, sino sólo rematar y modificar lo que ya está hecho: la acrópolis de la ciudad antigua ha cambiado de orientación y el palacio del Senado, apoyado en el Tabularium, mira hacia la ciudad, determinando el eje de la composición. Realiza delante del palacio una plaza trapezoidal, construyendo a los lados dos fachadas simétricas (e ignorando que sólo una de ellas puede tener detrás un edificio, puesto que la otra es sólo un bastidor que esconde el costado de la iglesia del Ara-coeli); consigue así una terraza suspendida sobre los tejados de la ciudad y aislada de las edificaciones circunvecinas, que puede ser decorada con un conjunto de estatuas antiguas. Aquí el procedimiento conmemorativo y simplificador, adoptado en San Pedro, resulta más apropiado al tema porque se trata de aludir a un organismo del pasado y a una función ya inexistente; los edificios no tienen otra misión que la de componer una escenografía evocadora y retrospectiva.

Las demás obras romanas son fragmentos de una decoración escénica más amplia. Roma está pensada como el monumento de sí misma: la imagen de la ciudad antigua ya no se estudia y se reconstruye como en tiempos de Rafael, para servir de término de confrontación de la nueva ciudad que se pretende construir, sino que tiende a identificarse, retóricamente, con la ciudad actual des poblada y empobrecida después del saqueo y las epidemias. Miguel Angel registra esta tendencia y la interpreta fielmente, desarrollando los temas arquitectónicos en sentido decorativo; los verdaderos inte-

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 481.

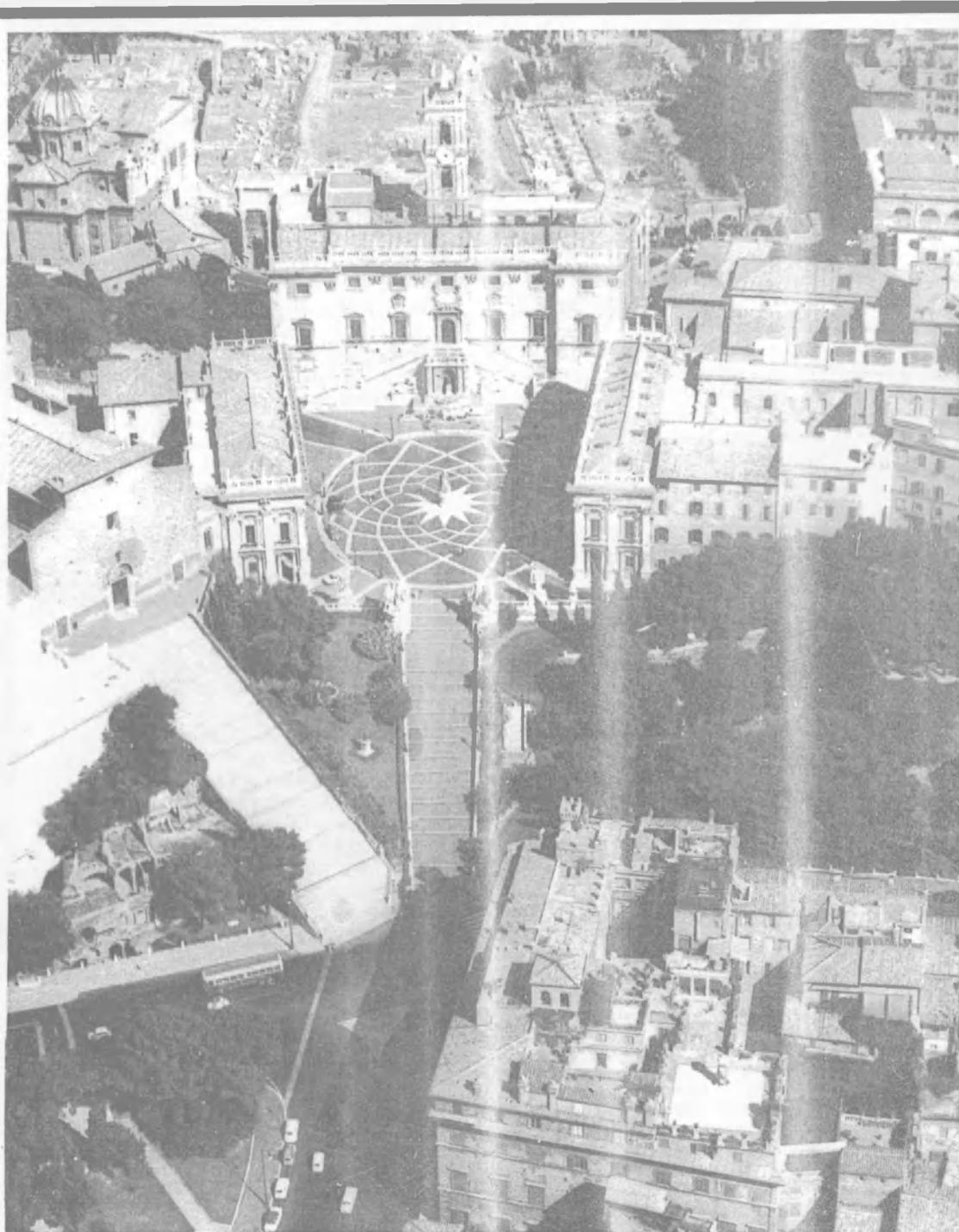


FIG. 364. Roma: el Campidoglio, ordenado por Miguel Angel.

reses del artista y de muchas otras personalidades comprometidas en este difícil momento histórico, son otros, y no encuentran ya correspondencia en las formas arquitectónicas. Hoy nos inclinamos a percibir, más allá de esta impostación, la aportación personal del artista, es decir, el tono caduco e inactual de estas evocaciones; pero sus contemporáneos y en especial la siguiente generación se sintieron profundamente impresionados por la total transferencia de la experiencia arquitectónica a la esfera conmemorativa y por la mezcla singular del tono áulico y el tono evocador y emotivo; la *dispositio* se reduce a la *elocutio*, como admiten, dentro de este mismo período, con satisfacción o con nostalgia, los teóricos de la literatura Sperone Speroni (en 1542) y Francisco Patrizi (en el 62). De ahí la enorme resonancia de estas obras, tanto a finales del XVI —cuando el contraste entre el sentimiento individual y las normas colectivas se vive con la máxima intensidad— como en el XVII, cuando se concilian ambas exigencias y la arquitectura se practica conjeturando sus efectos emotivos.

Este argumento es, en parte, distinto por lo que hace a las últimas obras escultóricas; es distinto porque aquí no existe ya ningún compromiso con el clima externo, ni siquiera ningún género de relación con personas extrañas. Miguel Angel trabaja para sí mismo, sin depender de encargos, y vuelve insistentemente a un único tema: la Piedad. Alrededor de 1550, empieza el grupo destinado a su tumba, y hacia 1552 otro grupo, el conocido como *Piedad Rondanini*; el primero queda inconcluso el año 55 y el segundo es modificado en 1555, y luego en el 64, pocos meses antes de su muerte.

La primera *Piedad* es un grupo piramidal que parte de un esquema simétrico —el cuerpo de Cristo esta sostenido por la Virgen y María Magdalena que le sujetan por las axilas, mientras José de Arimatea le mantiene por los hombros —que se complica con la doble torsión del cadáver pendiente, en contraste con los gestos de las otras figuras—. El otro grupo está basado en un contraste más simple entre el cadáver y la Virgen que sostiene el cuerpo.

La *Piedad Rondanini* es el resultado de un montaje de elementos realizados en tres fases de trabajo; la proximidad de las dos figuras produce una especie de *flash back* impresionate y pone ante nuestros ojos las sucesivas intervenciones que «a base de eliminar» han llegado casi a destruir el bloque de mármol; en la última versión, el cuerpo de Cristo está compenetrado con el de la Virgen, y los rostros desdibujados son como máscaras insensibles a los movimientos mímicos, es decir, a la expresión de sentimientos positivos (fig. 368).

El estetismo tradicional ha trabajado mucho sobre esta obra y ha acumulado una buena cantidad de juicios arbitrarios que, de entrada, la reserva del artista convierte en inútiles. La forma, tensa al máximo, procede de una experiencia que en su parte esencial escapa del campo artístico; en este sentido, las esculturas revelan una condición humana análoga a la que encontrábamos respecto de la arquitectura.

Pero los móviles son distintos: aquí una experiencia personal celosamente guardada; en la arquitectura, el espíritu de obediencia a una serie de exigencias colectivas; ambas cosas son irreductibles al puro análisis estético.

En el año 52 —mientras empieza la *Piedad Rondanini*— Miguel Angel escribe:

*S'a tuo nome ho concetto alcuno immago,
non è senza del par seco la morte,
onde l'arte e l'ingegno si dilegua*

y añade:

l'arte e la morte non va bene insieme ¹⁰⁸.

Pocos años más tarde, San Juan de la Cruz —fuera de toda metáfora literaria— describe este estado de renuncia con palabras comprensibles y aplicables a todos los hombres.

*Solo, sin forma y figura,
sin hallar arrimo y pie,
gustando allá un no sé qué
que se halla por ventura* ¹⁰⁹.

La gran aventura de la *terza maniera* termina así, en la segunda mitad del xvi, fuera de los confines del arte. La tensión excepcional creada en el campo de la cultura artística, se ha trasladado a otros campos, y los artistas se encuentran enfrentados a otros cometidos más modestos y más precisos.

La síntesis cultural elaborada en los dos primeros decenios del xvi no puede plantearse ya como propuesta resolutive de los conflictos en curso. La reforma de la Iglesia —es decir, la reforma del mundo, puesto que «entonces la Iglesia es el mundo» ¹¹⁰— ya no puede ser objeto de representaciones genéricas, porque es ya materia de elecciones inmediatas, dramáticas; la organización técnica del mundo no puede estar unificada ni guiada por el magisterio del arte porque en todos los sectores de la experiencia técnica se ha formado un patrimonio autónomo de métodos y en breve plazo estos métodos encontrarán su centro de gravedad en la investigación científica, fuera de la estructuración de la cultura tradicional.

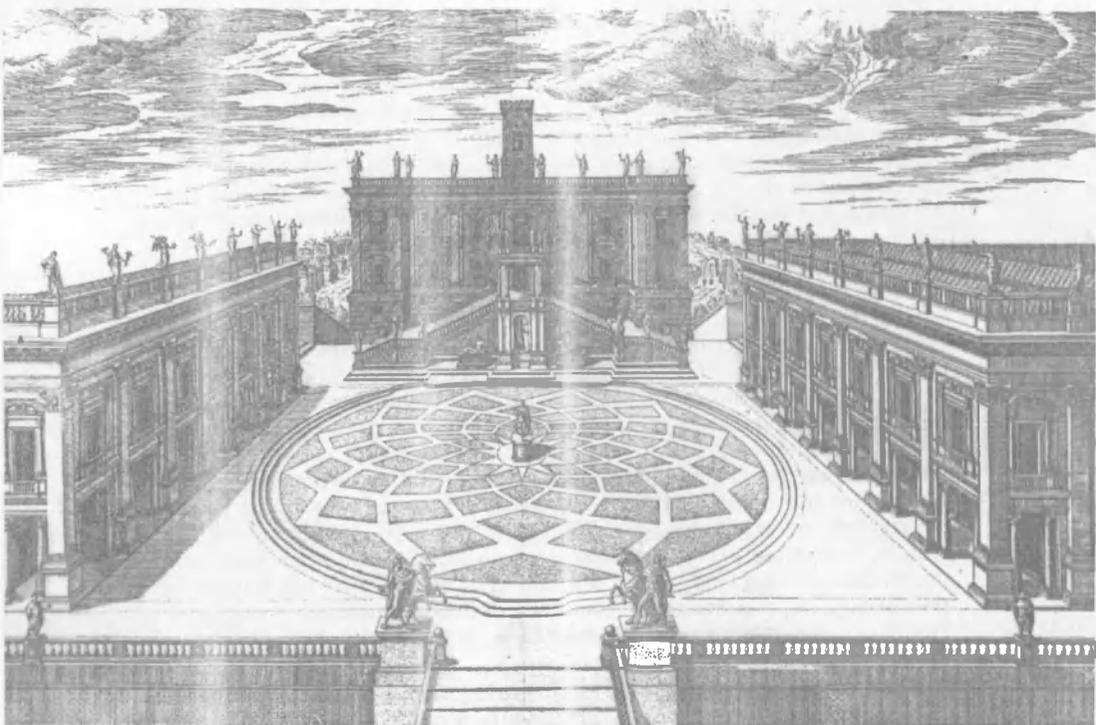
¿Qué es, pues, lo que queda de esta ambiciosa propuesta?

Quedan dos órdenes distintos de consecuencias que conciernen a la tradición artística común y a la tradición romana.

¹⁰⁸ "Si en tu nombre he concebido alguna representación / no ha sido sin acercarme a la misma muerte, / en la que arte e ingenio desaparecen". *Rime*, ed. cit., núms. 284 y 283 (1552).

¹⁰⁹ *Obras* de San Juan de la Cruz. *Poesías*: XVI "Glosa a lo divino", Rivadeneyra, Madrid, 1926.

¹¹⁰ E. BRZER, en la *Storia del mondo moderno*, de la Cambridge University Press, vol. II (1965), trad. it., Milán, 1967, p. 205.



FIGS. 366 y 367. El Campidoglio, en un grabado de Du Perac y en un fresco de la Biblioteca Vaticana.

Dentro de la tradición común queda el recuerdo de una experiencia ejemplar que se convierte en punto de referencia obligado en la nueva ordenación institucional del trabajo artístico. Bramante, Rafael y Miguel Ángel, no sólo proporcionan algunos modelos estilísticos a pintores, arquitectos y escultores, sino que justifican el prestigio y la función social de los pintores, los arquitectos y los escultores; son los «genios» que demuestran las enormes posibilidades del arte. Sus distintas y admirables expresiones, no se manifiestan mediante un único sistema estilístico, ni pueden medirse con el mismo patrón. Castiglione escribe:

Dentro de la pintura, son extraordinarios Leonardo de Vinci, Mantegna, Rafael, Miguel Ángel, Jorge de Castelfranco; por supuesto, todos son entre sí diferentes en su manera de hacer, de modo que no pareciendo que a ninguno falte cosa alguna dentro de su manera, a cada uno se le considera perfectísimo en su estilo»¹¹¹.

Chastel supone que la cultura neoplatónica no sólo proporciona la falsilla de esta exaltación, sino que sugiere a los artistas una gama de tipos ideales personalizables.

Leonardo, Miguel Ángel y Rafael han reaccionado frente a la cultura «moderna». Según el respectivo origen, la formación, el temperamento y finalmente la edad, cada uno de ellos ha individualizado o desarrollado un aspecto u otro; ha realizado a su manera una de las facetas del artista ideal, de ese «genio» invocado por el pensamiento de la época, y se ha identificado con él. La forma que la gloria de cada uno de ellos ha alcanzado, no es sino el reflejo de su personalidad, el aspecto externo y espectacular de la orientación tomada. Si cada uno de los «grandes» tiene una personalidad definida, eso se debe a que ha cultivado dentro de sí mismo, y conscientemente encarnado, aquello que, entre los principios de la vida del espíritu, afirma su propia «gloria». Con Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, nos encontramos frente a personalidades que han plasmado con tanta fuerza la idea del artista, que han sabido asegurarla con valor tan pleno, que el significado de sus figuras trasciende el campo específico del arte. Proporcionan pues una justificación a la estética del quinientos, que prefiere referir a los artistas, antes que a los filósofos o a los doctos, los principios de la cultura. En última instancia, cada uno de estos maestros no ha hecho quizá sino encarnar preferentemente el conjunto de los problemas conexos a una cierta perspectiva esencial: Rafael, la de Eros; Leonardo, la de Hermes; Miguel Ángel, la de Saturno. Resultará más fácil de esta manera comprender por qué la estética, la iconografía y la historia artística del Renacimiento terminan por cristalizarse alrededor de estas figuras predominantes y en torno a los temas del neoplatonismo; al mismo tiempo podrá entenderse mejor la transición desde el mito de la *renovatio humana* al del hecho consumado y este modificado comportamiento, propio de la edad de las academias, mediante el cual se buscan, dentro del pasado próximo, las huellas de una «edad de oro» que ya ha concluido»¹¹².

Esta sugestiva hipótesis puede ser literalmente cierta o sólo verosímil; en todo caso el proceso de tipificación de las figuras de los

¹¹¹ B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, I, XXXVIII, 43.

¹¹² A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze*, pp. 504-5. Los tres tipos psicológicos referidos a Eros, Hermes y Saturno están tratados en el *De vita triplici* de Ficino.



FIG. 368. La *Piedad Rondanini*, de Miguel Angel (Milán, Museo del Castillo).

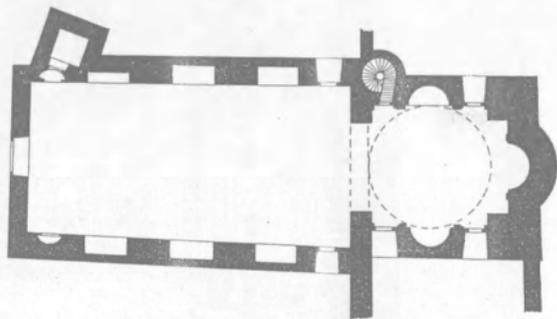
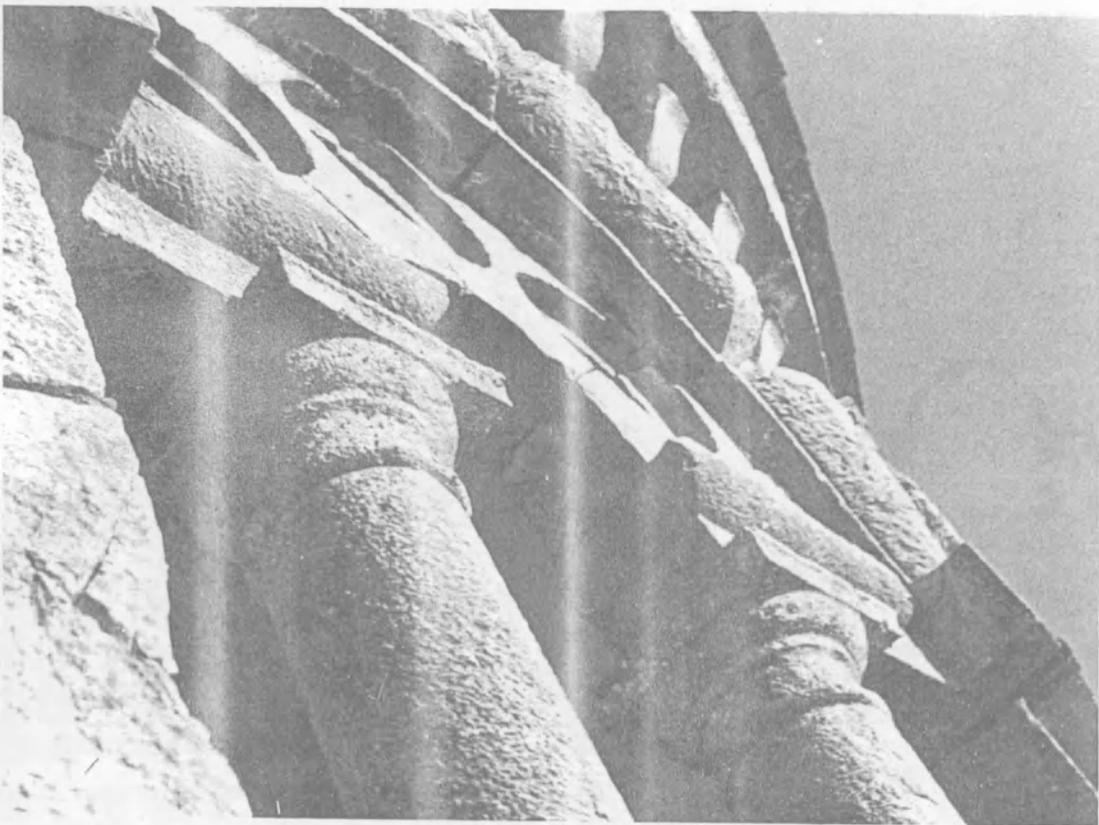
maestros surge como consecuencia de su fama y ha atenuado algunas de sus características; al mismo tiempo los modelos conceptuales ideados por la generación precedente, son sustituidos por una serie de personas concretas pertenecientes a un determinado momento histórico.

El ideal de perfección que impulsa la búsqueda artística desde los comienzos del xv en adelante, se encuentra ahora localizado en un punto del pasado; de este modo la búsqueda adquiere una estabilidad social absolutamente nueva y pierde ese ritmo acelerado e incontrolable que caracteriza los primeros cien años del movimiento renacentista.

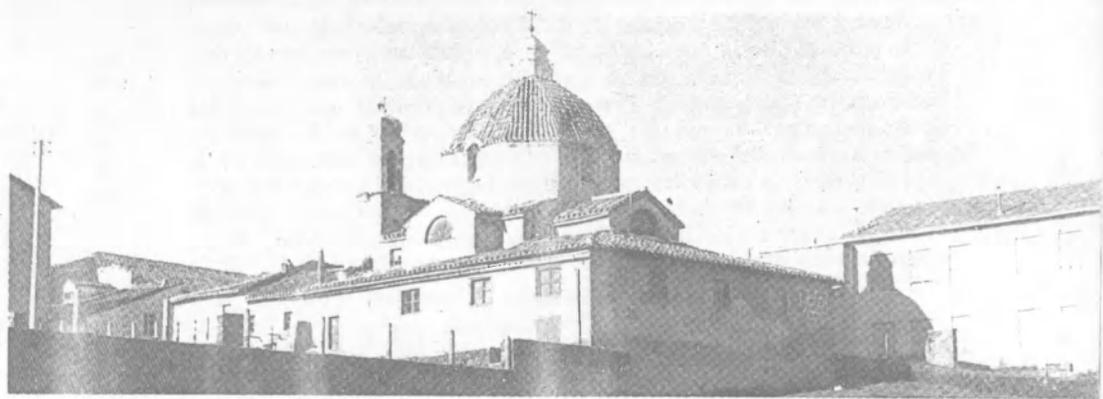
En lo que respecta a la arquitectura, esta argumentación debe restringirse aún más. La *terza maniera* desarrolla hasta sus últimas consecuencias la tesis de la primacía de las artes figurativas sobre la arquitectura. Sólo la valentía de Bramante ha podido hacer penetrar en este movimiento e imponer hasta cierto punto, como experiencia dominante, la investigación arquitectónica (pero sólo durante un breve paréntesis de tiempo, desde 1505 a 1514 aproximadamente). La exploración de Bramante es demasiado arriesgada y difícil para convertirse en experiencia colectiva y el personaje «Bramante» no resulta reductible a modelo ideal, como había ocurrido con Leonardo, Rafael o Miguel Ángel; de ahí que la admiración de sus contemporáneos y de la posteridad resulte en definitiva genérica y convencional, lo que mismo que la dedicada a Brunelleschi, setenta años atrás.

Bajo León X se desarrolla y concluye prematuramente la experiencia de Rafael, que sólo marginalmente alcanza a la arquitectura, y deja prever la posibilidad de un trabajo de grupo, interrumpido casi en su nacimiento; si esta experiencia hubiese sido duradera, habría quizá abarcado la arquitectura y habría cambiado el curso de los acontecimientos futuros. Pero también en este caso el poco tiempo transcurrido (del año 1512 al 20 aproximadamente), incompatible con la naturaleza de los problemas arquitectónicos, impide alcanzar resultados decisivos. Finalmente la llegada de Miguel Ángel desmonta el programa de una arquitectura dominada por el cálculo intelectual, y cancelando el monumento más importante de este programa que es el nuevo San Pedro. En arquitectura pues, el balance de la *terza maniera* es prevalentemente negativo; queda el recuerdo de una audacia mental extraordinaria pero irrepetible, en parte difícil de comprender y sin duda inadecuada a la amplitud y variedad de los nuevos objetivos arquitectónicos y urbanísticos. Llega así rápidamente la tradición bramantesca a un punto muerto y un nuevo proceso de investigación arquitectónica surgirá de acuerdo con otras directrices de las que hablaremos en el próximo capítulo.

En el ambiente romano, esta experiencia deja naturalmente huellas imperecederas; desde este momento Roma se convierte en la capital de la cultura artística europea, la fuente genuina del clasi-



Figs. 369 y 370. Capranica Prenestina, la iglesia con la tribuna de 1520.



FIGS. 371 y 372. Monterosi, la iglesia del siglo xvi.

cismo internacional, y nace también la organización que ha de administrar este patrimonio de cultura.

En 1542, Claudio Tolomei promueve la formación de la «Academia delle Virtù», dedicada a los estudios vitrubianos; el año 82, Gregorio XIII instituye la Academia de San Lucas; en el 93, Federico Zucaro funda la Academia del Dibujo, tomando como modelo la creada en Florencia en el 62. Un repertorio de 1550¹¹³ cita un centenar de colecciones arqueológicas romanas, entre las cuales la más importante es la de los Farnesio, iniciada por Pablo III. El tratado de Sebastián Serlio (1575-1554)¹¹⁴ recoge una parte de lo hecho en Roma en los tres primeros decenios del siglo, que alcanza un gran éxito en los más importantes países de Europa.

A pesar de ello, en Roma no llega a constituirse una tradición artística local, comparable, en cuanto a riqueza y valores ejemplares, a la de Florencia o Venecia; junto a la producción monumental correspondiente a la corte pontificia (que en parte depende de la florentina) existe una producción menor, o sencillamente rudimentaria, donde la influencia de la *terza maniera* se desvanece en un ambiente arcaico y sin tiempo. Ya en el período de León X los elementos de la arquitectura bramantesca se encuentran constreñidos y empobrecidos en el presbiterio de la iglesia de Capranica Prenestina (que lleva la fecha de 1520; figs. 368-370) y en el «ninfeo» de villa Colonna en Gennazzano. Más tarde, no sólo los elementos que forman parte del canon artístico, sino también los saltos de escala típicos de Bramante y de sus continuadores, son utilizados con intención paradójica y evasiva en la villa Orsini de Bomarzo¹¹⁵ (figs. 386-389); las formas del repertorio clásico que se mantienen prueban su posibilidad de combinación, tanto con las aportaciones exóticas como con las autóctonas del más remoto pasado (medieval y etrusco). En la otra villa Orsini de Pitigliano¹¹⁶, el proceso de degradación de las formas clásicas llega a un punto límite: órdenes y molduras se confunden en una sucesión de masas y vanos elementales, inspirados en la antiquísima técnica de excavación de rocas tobosas (figs. 390-392).

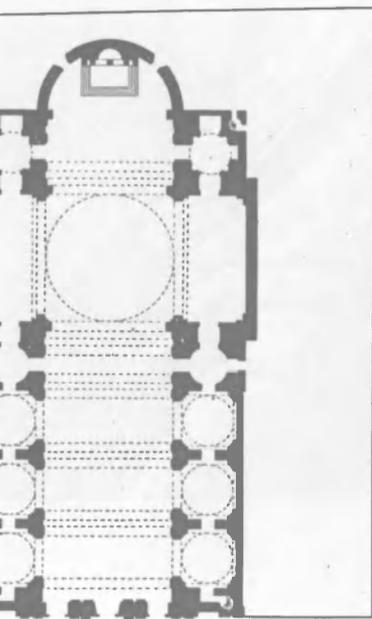
Jacobo Barozzi de Vignola (1507-1573) que sucede a Miguel Angel en la dirección de la obra de San Pedro, puede ser considerado protagonista de la liquidación de esta herencia de la *terza maniera*. Con su polifacética actividad, tanto en obras públicas monumentales en Roma, como en ciudades menores y finalmente en los más pequeños centros del Lacio, sirve de enlace entre el ambiente de la capital y el de la provincia; por otra parte, en 1562 publica un acertadísimo tratado donde la herencia de la *terza maniera* está reducida al elenco esquemático de los elementos constantes, es decir, de los cinco órdenes arquitectónicos. Su obra más importante es la iglesia

¹¹³ F. H. TAYLOR, *Artisti, principi e mercanti*, trad. it., Turin, 1954, p. 121.

¹¹⁴ Publicado de 1537 a 1557.

¹¹⁵ *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Roma, 1954, núm. 7.—A. BRUSCHI, "Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane di Bomarzo", *ibid.* núms. 55-60 (1963), pp. 13 ss.

¹¹⁶ P. PORTOGHESI, "Nota sulla villa Orsini di Pitigliano", *Quaderni*, cit., núms. 7-9 (1954), página 74.



Figs. 373, 374 y 375. Roma, iglesia de Jesús, proyectada por Vignola, con la fachada realizada por Jacobo de la Porta.

de Jesús en Roma, que la Compañía de Jesús adopta como «tipo» uniforme para construir sus iglesias, en todo el mundo católico. Miguel Angel había presentado a San Ignacio, el año 54, un dibujo que probablemente utilizó Vignola cuando proyectó el año 68 el organismo de la iglesia: una nave cubierta con bóveda de cañón, a la que sirven de contrafuerte muros de mampostería entre los que están dispuestas las capillas; a la altura del presbiterio, esta gran sala se convierte en brazo anterior de un pequeño sistema cruciforme que se abre en el ancho de las capillas y está coronado por cúpula (figuras 373-375).

Este organismo puede estar inspirado en iglesias del gótico final, en estructuras de termas romanas, o en la iglesia de San Andrés de Alberti; pero es también la realización esquemática de un sistema estructural más o menos obligado, puesto que pretende realizar una gran sala con estructuras murales continuas. Por eso —además del valor ritual del tipo de edificio— resulta repetible en todas partes y dentro de cualquier condición cultural, en las ciudades y en los pueblos pequeños, apta para ser encargada por toda clase de gentes —sean o no jesuitas— y para ser realizada por cualquier tipo de ejecutores.

La renovada tendencia a la normalización explica el dilatado éxito del modelo de Vignola en el último tercio del quinientos y en la primera mitad del seiscientos. Después del paréntesis de la *terza maniera*, la cultura arquitectónica —dentro del nuevo espíritu de la Contrarreforma— prosigue el trabajo de selección de los tipos de edificios para la nueva ciudad. Ya continuaremos tratando este tema en el próximo capítulo; señalaremos entre tanto, que dentro de las infinitas repeticiones de este modelo se logran en breve plazo tipificaciones estilísticas y se convierten en preponderantes las características técnicas; queda todo lo más la cúpula como testimonio cronológico de un organismo elemental y sin historia, sobre todo en los ejemplares más modestos. Es así cómo la tendencia hacia lo *standard* acelera la desaparición del repertorio áulico de la *terza maniera*.

El campo donde la nueva generación de arquitectos dedicados a obras romanas obtiene resultados más notables, es el de la ordenación de jardines. Partiendo de los modelos del Belvedere de Bramante (proyectado en 1505) y de villa Madama (proyectada en 1516), Juan Lippi diseña los jardines de villa Médicis (1544), Pirro Ligorio (hacia 1500-1583) la villa Este de Tivoli (1550 [fig. 376]) y la casita de Pío IV en el Vaticano (1558); Vignola, en colaboración con Ammannati y Vasari, la villa Giulia (1551), posteriormente la villa Farnesio de Caprarola (1559 [figs. 377-382]) y la villa Lante de Bagnaia (1578 [figura 383]); finalmente, Giacomo della Porta, la villa Aldobrandini de Frascati (1598 [384]). Estas ordenaciones aíslan una gran parte del ambiente natural para supeditarlos a las reglas de la simetría arquitectónica, y parecen basarse en el rechazo de la casualidad natural, propia de la tradición artística romana. En este sentido las

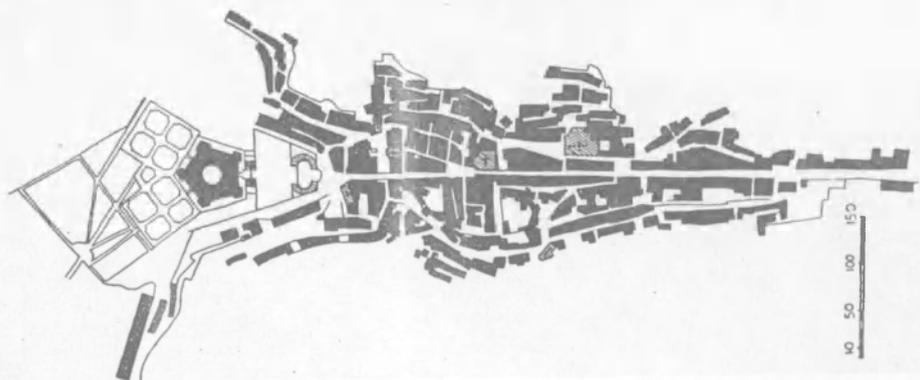
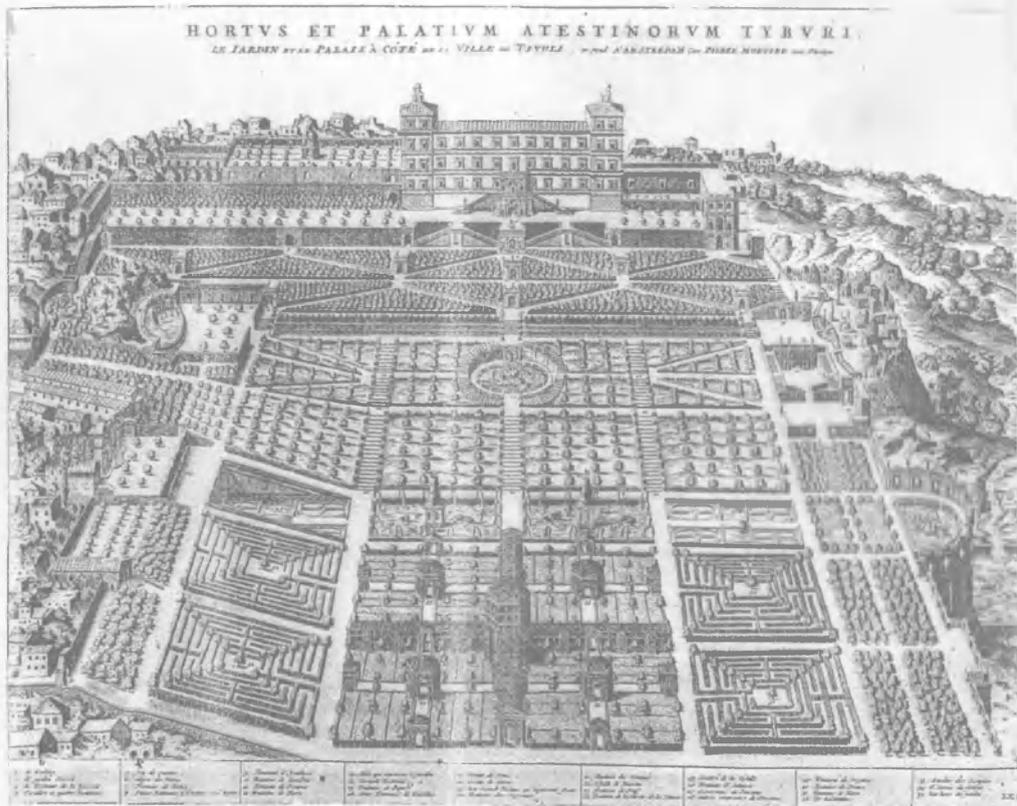
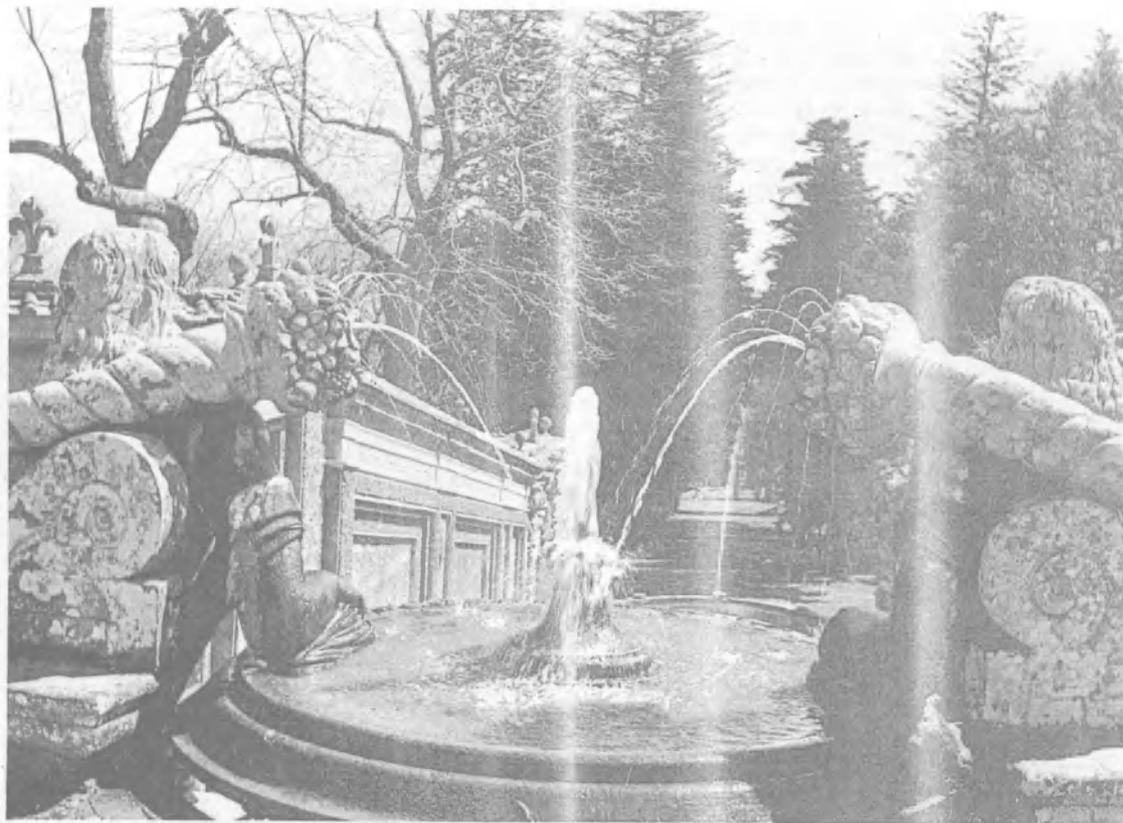


FIG. 376. Tívoli, villa de Este.

FIG. 377. Planta de Caprarola con la villa Farnesio.



FIG. 378. Caprarola, vista aérea de villa Farnesio.



Figs. 379, 380 y 381. Caprarola, detalles del jardín superior de villa Farnesio.



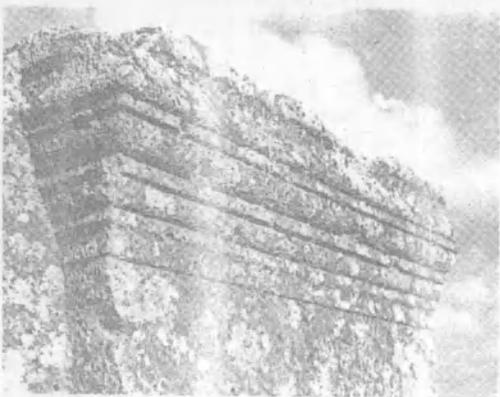
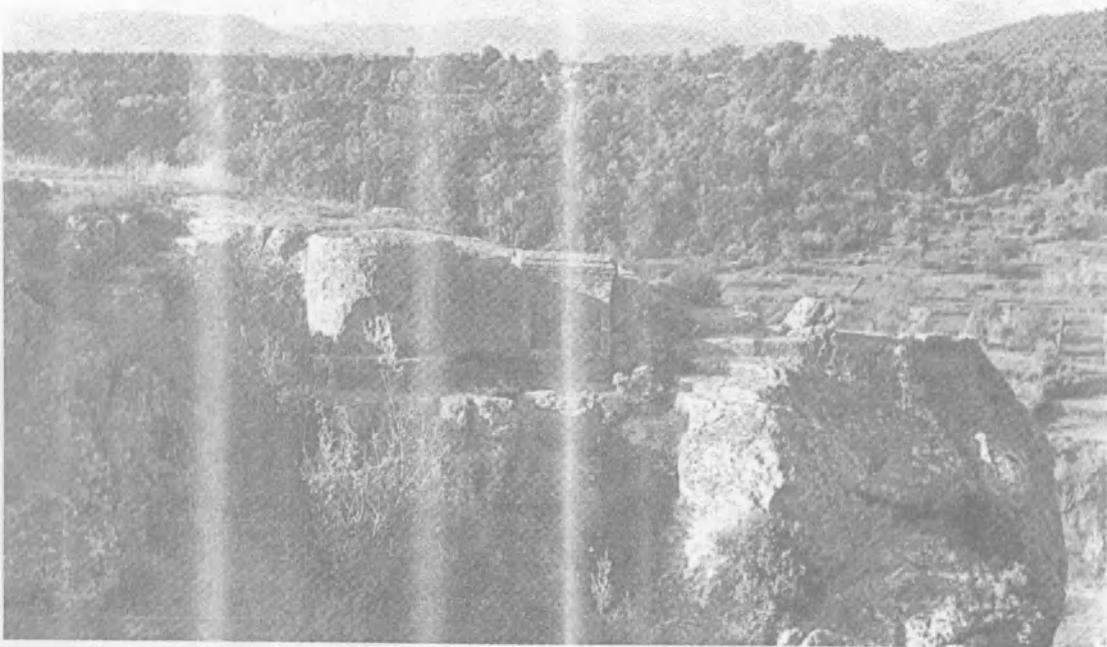
FIG. 382. Detalle de figura en el jardín superior de Villa Farnesio.



FIG. 383. Bagnaià, vista aérea de villa Lante.



Figs. 386, 387, 388 y 389. Bomarzo, detalles del "bosque sagrado" de los Orsini.



FIGS. 390, 391 y 392. Pitigliano, detalles de la villa orsiniana destruida



FIG. 393. Zagarolo: detalle de la entrada monumental, llegando de Roma.

ordenaciones romanas —junto con las toscanas del mismo período, de las que hablaremos en el capítulo IV— son tomadas como ejemplo en toda Europa.

Pero en los citados ejemplos de Roma y del Lacio, la exigencia de imponer a la naturaleza una regla intelectual está contrapesada por la exigencia opuesta de incorporar las ordenaciones artificiales dentro del ambiente paisajístico originario. Se eligen lugares apartados y accidentados, y a menudo la parte arquitectónica es una insignificante faja, como el jardín alto de Caprarola, rodeado por el bosque. En la más lograda de estas obras —la villa Lante de Bagnaia— existe una gradación continua entre la parte superior, casi empotrada en la montaña, y la inferior, rígidamente arquitecturada y con escasa vegetación. Se hacen posibles al máximo las ordenaciones informales de Bomarzo y Pitigliano, donde el ambiente de la naturaleza prevalece en gran medida sobre las modificaciones artificiales.

La fusión, figurativamente logradísima, entre modelos áulicos, *standards* constructivos populares y ambiente natural, no produce ninguna transformación dentro del ambiente urbano o rural, comparable a la que sufre la campiña toscana o la llanura véneta; las formas áulicas pierden pronto su lógica ordenatriz, y quedan absorbidas dentro de un cuadro arcaico siempre igual a sí mismo. Los palacios, los castillos y los maravillosos jardines no logran imprimir un nuevo carácter ni sugieren una nueva posibilidad de desarrollo al territorio, donde generaciones de campesinos y pastores repiten siempre los mismos trabajos y tienen el mismo comportamiento humano.

El repertorio de la *terza maniera*, elaborado por una clase restringida que aspira a subrayar su separación jerárquica de las demás clases subalternas, se usa como instrumento de distinción social, contrapuesto a la tradición general; carente pues de relaciones con el patrimonio de la cultura popular, sirve para colocar a la cultura romana dentro del cuadro de la cultura internacional, pero hace imposible la formación de una cultura provincial compacta, capaz de integrar, aunque sea jerárquicamente, a todas las clases sociales. A pocas millas de la obra de San Pedro, el fervor de la vida cultural romana no deja el menor rastro y no atañe de manera alguna a la vida cultural del común de las gentes.