

en 1623, Tommaso Campanella describe en esta forma la iglesia principal: "el templo es perfectamente redondo, con todos los lados libres, pero está sostenido por columnas poderosas y elegantes. El domo, un trabajo admirable, colocado en el centro o 'eje' del templo ... posee una abertura en el medio, exactamente encima del único altar situado en el centro ... En el altar no hay nada fuera de dos globos, de los cuales el más grande representa el celeste y el más pequeño el terrenal, y en el domo están pintadas las estrellas del cielo". Pese a la Contrarreforma, las iglesias centralizadas desempeñaron un papel predominante en la arquitectura de los siglos XVII y XVIII: la interpretación matemática neoplatónica del universo tenía todavía muchos años de vida.

Parte II El enfoque albertiano de la antigüedad en la arquitectura

1. La columna en la teoría y en la práctica de Alberti.

En sus *Diez Libros de Arquitectura*, Alberti expresa que la apariencia estética de un edificio depende de dos elementos: belleza y ornato. Según ya vimos,¹ define la Belleza como "la armonía y concordancia de todas las partes, lograda de tal modo que no sea posible agregar ni quitar nada ni efectuar cambio alguno sin disminuir su valor".² El ornamento es "una especie de brillo adicional y perfeccionamiento de la belleza. La belleza es algo encantador que cabe considerar como propio, innato e infuso en el todo, en tanto que el ornamento es algo agregado y adherido, más que propio e innato".³

De este modo, la belleza es, según Alberti, una armonía inherente a la construcción; una armonía que —como lo explica después— no proviene de un capricho personal, sino del razonamiento objetivo.⁴ Su principal

¹ Véase más arriba, página 15.

² Las citas en inglés [y vertidas al castellano] han sido tomadas de la traducción, no superada todavía, de James Leoni. (*The architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books...*, Londres, 1755). La cita incluida más arriba, como así también algunas de las que siguen, han sido resumidas y ligeramente modernizadas.

Libro VI, capítulo 2, edición de 1485, f.m vii v: "ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint: ita ut addi, aut diminui, aut immutari possit nihil, quam improbabilius reddat". ("por ser la belleza cierta armonía de todas las partes de un todo con la razón: de modo que nada pueda quitarse, agregarse o cambiar sin hacerlo menos probable.")

³ *Ibid.* "Erit quidem ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis, atque veluti complementum. Ex his patere arbitror, pulchritudinem quasi suum, atque innatum toto esse perfusum corpore quod pulchrum sit: ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati". ("Será el ornamento como un brillo o complemento agregados a la belleza. De esto se echa de ver, creo, que la belleza es algo propio e innato, difundido por todo el cuerpo bello; en cambio el ornato es, por su naturaleza, algo fingido y agregado, más bien que innato".)

⁴ *Ibid.* "Qui ita aedificant, ut quae aedificent probari velint, quod velle debent qui salem habent hos certa sane moveri ratione. Facere quidem aliquid certa cum ratione artis est". ("Los que edifican para que sus obras sean aprobadas y demuestren su ingenio, nos parece que buscan una cierta razón. Porque hacer algo con una razón cierta es lo propio del arte"). Cf. también las siguientes frases, en que Alberti ataca a quienes piensan que "pro cuiusque libidine variam et mutabilem esse formam aedificiorum nullis artium praeceptis adstringendam" ("a gusto de cada cual la forma de los edificios ha de ser varia y mudable, no ceñida a ningún precepto de arte").

característica es la doctrina clásica de mantener un sistema uniforme de proporción en todas las partes de un edificio.⁵ Y la clave para una correcta proporción es el sistema de la armonía musical de Pitágoras.⁶

El ornamento es un embellecimiento del edificio en el sentido más amplio de la palabra, y va desde las piedras utilizadas en las paredes hasta los candelabros.⁸ Alberti insiste más de una vez en que "el principal ornamento de toda arquitectura reside ciertamente en la columna".⁹ Esta ocupa, entonces, un lugar destacado en la teoría estética de Alberti y, en consecuencia, buena parte de la obra se halla dedicada a su estudio.¹⁰

Al colocar la columna en la categoría de ornamento, Alberti toca uno de los problemas centrales de la arquitectura renacentista. Pensando en función del muro —el principal elemento constitutivo de toda la arquitectura renacentista—, ve la columna, ante todo, como una decoración. Claro está que Alberti imaginaba que su teoría guardaba armonía con el espíritu de la arquitectura clásica. En efecto, no conocía los templos griegos, en que la columna es el elemento básico del edificio. La arquitectura imperial romana, su única guía, podría ser descrita superficialmente como estando a mitad de camino entre los griegos y el Renacimiento. Esencialmente, es una arquitectura de muros portantes con todos los compromisos exigidos por la transformación de los órdenes griegos en decoración; pero en muchos casos conserva todavía el significado originalmente funcional de los órdenes.

El puesto asignado por Alberti a la columna se contradice implícitamente con un pasaje en donde define a la columna como "cierta parte fortalecida del muro, levantada perpendicularmente desde los cimientos hasta la cúspide", y donde expresa que "una hilera de columnas no es, en realidad, más que un muro abierto y discontinuo en varios lugares".¹¹ De

⁵ Vitruvio, en su *De architectura* III, había resumido este axioma de toda la arquitectura clásica con las siguientes palabras: "Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum". ("Proporción es la armonización de cada parte de los miembros en todo el cuerpo, y así se logra la razón de las simetrías.") La misma idea alienta en la concepción central de la "concinnitas" de Alberti.

⁶ Libro IX, capítulo 5; cf. más adelante, parte IV, págs. 103 y sigs.

⁷ Libro VI, capítulo 5.

⁸ Libro VII, capítulo 13.

⁹ Libro VI, capítulo 13; edición 1485, fol. o vi: "In tota re aedificatoria primum certe ornamentum in columnis est". ("En todo edificio, el primer ornamento reside en las columnas".)

¹⁰ Principalmente los libros VI, VII, IX.

¹¹ Libro I, capítulo 10; ed. 1485, fol. b vi: "Ut de columnis et de his quae ad columnas pertinent dicendum sit: quando ipsi ordines columnarum haud aliud sunt quam pluribus in locis perfixus ad apertusque paries: Quia et columnam ipsam diffinissemus cum iuvet, fortassis non ineptae esse eam dicam firmam quandam et perpetuam muri partem excitatam ad perpendicularum ab solo, imo usque ad summum tecti ferendi gratia".

("Esto debe decirse de las columnas: los órdenes mismos de las columnas no son sino una pared agujereada y abierta en diversas partes. Si hace falta definir la columna misma, no estará mal que diga que es una parte firme y propia del muro que, para dar apoyo, va desde la fundación hasta el techo").

manera, entonces, que ve en la columna un residuo de un muro con espacios abiertos, concepción ésta diametralmente opuesta a la de la arquitectura griega según la cual la columna siempre fué una unidad escultórica autónoma.

La definición de Alberti de la columna como elemento esencialmente originado en el muro se basó en los edificios toscanos del primer Renacimiento, en el siglo XII, que a su vez adoptaron el uso de la columna de las últimas obras clásicas y bizantinas. La arcada de S. Miniato al Monte sólo puede ser interpretada en esta forma. Por encima de los arcos y entre ellos aparece el muro sólido, de manera que la arcada misma no es más —para decirlo con las palabras de Alberti— que "un muro abierto y discontinuo en varios lugares". Las construcciones como la de San Miniato tuvieron una influencia formativa en Alberti, y su definición, aunque constituye una interpretación evidentemente errónea de la columna clásica, guarda armonía con la concepción cristiana tradicional de toda la arquitectura como arquitectura de muro.

La columna como ornamento o como residuo mural no constituye la única expresión incongruente de Alberti sobre las columnas. En realidad, pese a lo dicho hasta ahora, Alberti comprendió mejor que ningún otro arquitecto del siglo XV el significado clásico de la columna. Cosa característica, Alberti no acepta el arco sostenido por columnas, uno de los motivos claves introducidos en la arquitectura renacentista por Brunelleschi y utilizado a partir de entonces. Pese a su definición de la columna como parte de una pared, Alberti debe haberse dado cuenta de que existía una contradicción entre la columna redonda y el arco. Este último pertenece realmente al muro, sobre el cual, por así decirlo, ha sido recortado; por lo que debe interpretárselo como un muro "discontinuo en varios lugares" (figura 2). De este modo, Alberti exige lógicamente el entablamento recto por encima de la columna,¹² y expresa que los arcos deben estar sostenidos por "columnae quadrangulae" esto es, por pilares.¹³

En sus edificios, Alberti evitó sistemáticamente la combinación de arco

¹² La combinación de la columna y el arco sólo es aceptable en los edificios de importancia secundaria, Libro VIII, capítulo 6; ed. 1485, fol. q: "Sed dignissimis in operibus templorum nusquam nisi trabeatae porticus visuntur". ("Pero en las obras de mayor dignidad, en los templos, solamente se ven pórticos"). Lo mismo vale para las casas particulares, Libro IX, capítulo 4; ed. 1485, fol. x vii v: "Atque praestantissimorum quaedam civium porticum trabeatam esse concedet: mediocrorum autem arcuatam". ("Y conviene que en casa de los ciudadanos más ilustres haya un pórtico de pilares; en casa de los mediocres, un pórtico de arcos"). Ver también más arriba, p. 16.

¹³ Libro VII, capítulo 15; ed. 1485, fol. r vii v: "Arcuatis imitationibus debentur columnae quadrangulae. Nam in rotundis opus erit mendosum..." ("A los arcos corresponden columnas cuadrangulares. Porque en las redondas hay mentira...") Como remedio, Alberti recomienda el uso de un plinto cuadrado entre la columna y el arco, en caso de que se utilicen columnas, solución ésta que Brunelleschi había introducido nuevamente en su Loggia degli Inocenti. De manera que, tras la primera frase revolucionaria, Alberti se reconcilia con la tradición, si bien todo el pasaje revela que esta solución no era muy de su gusto.

y columna. Cuando las utilizó, les dió, en efecto, un entablamento derecho; en tanto que cuando utilizó arcos, éstos descansaban sobre pilares con medias columnas o sin ellas aplicadas a manera de decoración. Alberti encontró los modelos para ambas formas en la arquitectura romana. Pero en tanto que el primer motivo es griego (con los romanos en el papel de mediadores), el segundo es romano. El primer motivo se basa en el significado funcional de la columna; el segundo, en la cohesión y unidad de la pared. Aclaremos este último punto. En el Coliseo cabe interpretar los pilares como residuos de un muro discontinuo, con las medias columnas que

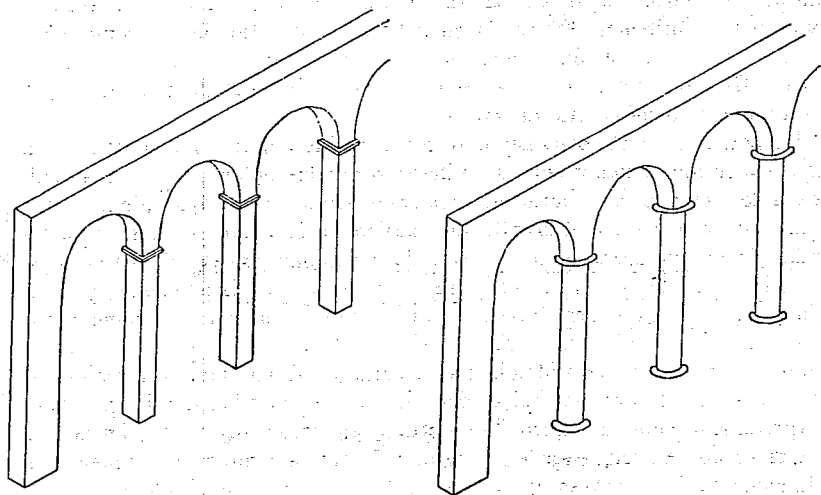


Fig. 2. Diagramas: Pilar y arco, columna y arco.

sostienen el entablamento derecho, colocado contra ellos a manera de decoración. En la práctica, por ende, la concepción de Alberti de la columna fué esencialmente griega, en tanto que su concepción del arco fué esencialmente romana; en ambos puntos, fué seguido por sus grandes sucesores Bramante y Palladio. Pero Alberti no se detuvo en esta discriminación entre las funciones del arco y de la columna. Con el transcurso de los años, descubrió las contradicciones intrínsecas de toda combinación de columna y pared. Para una mente metódica como la suya, la incompatibilidad entre la cualidad tridimensional y plástica de la columna y el carácter plano del muro debía tornarse, tarde o temprano, evidente. En su último período resolvió las contradicciones teóricas, y reemplazó las columnas por pilastras. La pilastra es la transformación lógica de la columna para servir a la decoración de la pared. Cabe definirla como una columna achatada que ha perdido su valor dimensional y táctil.

Alberti finalizó su obra *Diez Libros de Architectura* alrededor de 1450,¹⁴ cuando contaba 46 años de edad. Sólo comenzaba por entonces su carrera práctica de arquitecto —sus primeros planos datan de alrededor de 1445—, carrera que se extendió a lo largo de los veinticinco años siguientes. Pese a su afirmación de 1450, en el sentido de que las columnas eran el principal ornamento de toda arquitectura, decoró sus dos últimas fachadas, S. Sebastiano y S. Andrea de Mantua, con un sistema de pilastras. Pero eso no significa que Alberti se hubiera desviado de la antigüedad; significa más bien que había encontrado una manera lógica de trasladar la arquitectura clásica a la arquitectura de muros portantes propiamente dicha, sin efectuar concesiones.

La adaptación que hizo Alberti de los elementos de la arquitectura clásica a una arquitectura mural sistemática se cumplió en cuatro etapas claramente separables, señaladas por las fachadas de cuatro iglesias, a saber: S. Francesco de Rimini, Sta. Maria Novella de Florencia, S. Sebastiano y S. Andrea de Mantua, que estudiaremos en las páginas siguientes.

2. S. Francesco de Rimini

La primera obra eclesiástica de Alberti fué el exterior de S. Francesco de Rimini (Lámina 14a), proyectado en 1450.¹⁵ La labor le fué encomendada por Sigismondo Malatesta, señor de Rimini, quien deseaba convertir a S. Francesco en un monumento recordatorio de su propia persona, su esposa y los nobles de su corte.

Con sutil comprensión de su tarea, Alberti tomó de la antigüedad romana el motivo del arco triunfal¹⁶ y lo aplicó a la iglesia; bajo los arcos laterales más pequeños se proyectó originalmente colocar los sarcófagos de Sigismondo y de su esposa Isotta. Con la clausura de estos nichos se perdió la intención original de Alberti, a saber, la idea del triunfo sobre la muerte. Pero algo de ello sobrevive en el costado, donde los arcos contienen los sarcófagos de los *uomini illustri* (Lámina 14b). En realidad, dar sepultura a la gente bajo los arcos de las paredes de una iglesia es una concepción medieval; los ejemplos son numerosos, y

¹⁴ Cf. G. M. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, 1911, pág. 352. Véase asimismo M. Theuer, *Leon Battista Alberti Zehn Bücher über die Baukunst*, 1912, pág. xxxii y sigs, que trata de demostrar la posibilidad de una fecha posterior.

¹⁵ Ver C. Ricci, *Il Tempio Malatestiano*, p. 253.

¹⁶ Aunque es indudablemente cierto que el arco de Augusto en Rimini —que los estudiosos siempre mencionan como su modelo— sirvió de inspiración a Alberti para buena cantidad de detalles (base, medias columnas, discos, molduras), el prototipo de todo el sistema fué, naturalmente, el arco tripartito de Constantino.

Alberti los conocía bien.¹⁷ Las tumbas proyectadas para la fachada y el costado de S. Francesco derivan de esos modelos medievales. Pero al colocar sarcófagos con largas inscripciones romanas, y bajo serenos arcos romanos, Alberti convirtió la pared medieval de tumbas en un panteón de héroes.

Tal impresión es, en efecto, la que se apodera del espíritu cuando uno penetra en el edificio, aunque sólo para descubrir con asombro que se está en el interior de una iglesia gótica.¹⁸ Más tarde se hará evidente la razón por la cual Alberti dejó casi intacto el carácter gótico del interior. En el exterior obró con libertad, y construyó en torno a la iglesia del medioevo una estructura a manera de caparazón, ocultando las antiguas paredes con sus arcos romanos (Lámina 15b).¹⁹

Todo el exterior se levanta sobre una alta base que lo aísla de sus inmediaciones y da al edificio un carácter peculiar de severidad y aislamiento.²⁰ Ya vimos que una de las exigencias teóricas de Alberti era la de que los "templos" se elevaran sobre el nivel del mundo cotidiano.²¹

Ante este problema de la fachada de la iglesia, los arquitectos del siglo XV se encontraron en difícil posición, pues no existía ningún sistema clásico que fuera fácilmente adaptable a dicho fin.²² S. Francesco es la primera fachada del nuevo estilo que, con la incorporación del motivo del arco triunfal, significa una tentativa por alcanzar una solución coherente y lógica. A partir de entonces, el arco triunfal siguió utilizándose como una de las pocas ideas disponibles para las fachadas eclesiásticas.

Pero al recurrir a un sistema clásico con un fin completamente distinto, Alberti planteó dificultades que, en esta etapa de su desarrollo, sólo pudieron resolverse mediante transacciones. Como el arco de triunfo sólo tiene un piso, el problema fundamental consistió, naturalmente, en

la conexión y fusión de dos niveles en la fachada. En otras palabras, debía encontrarse algún medio de convertir un sistema de un piso en otro de dos pisos. Nunca se concluyó el piso superior, pero es posible reconstruirlo en sus líneas principales a partir de la medalla de Matteo de' Pasti, de 1450 (Lámina 15a). Las partes situadas por encima de los entrepaños laterales que ocultan el techado de las alas debían tener forma segmentaria, y la parte central, correspondiente a la nave, debía consistir en un amplio nicho con una ventana tripartita, con un arco en la parte superior y enmarcada por pilastras. Toda esta disposición se basa en ideas tradicionales; soluciones similares se encuentran en muchas iglesias góticas de los últimos tiempos, en Venecia y en la Terra Ferma.²³ El carácter tradicional hubiera adquirido aún mayor relieve merced al florido ornamento gótico de la última época, que alcanza a verse en la medalla sobre el arco central.

De este modo, Alberti trató de resolver el problema del segundo piso refugiándose en un sistema medieval, cuyo espíritu difería del carácter clásico del piso principal. En esta etapa de su carrera, se contentó con dicha mezcla de elementos clásicos y góticos de la última época.²⁴

Lo que planteó una dificultad específica en la coordinación de la zona inferior y la superior de la fachada fué el entablamento proyectado hacia afuera sobre cada columna, que debía resultar necesariamente de la unión del muro y la columna. Alberti tomó esa característica del arco de triunfo. Un entablamento derecho e ininterrumpido produce el efecto visual de una barrera horizontal; pero una discontinuidad en el entablamento hace que las partes salientes parezcan continuaciones verticales de las columnas. Si se utiliza este motivo, el ojo espera que el movimiento vertical se prolongue en el piso superior. Pero en este caso sólo las dos columnas medias se continúan en las pilastras superiores, y no ocurre lo mismo con las columnas laterales. Además, las columnas del medio se hallan unidas por el arco del segundo piso, pero separadas una de otra por la ruptura en el centro de la base, en tanto que cada una de ellas se halla vinculada con una columna lateral por una base común. Este complicado ritmo —entrepaños laterales cerrados al nivel del piso, pero abiertos y discontinuos más arriba; entrepaño central abierto a nivel del suelo, pero continuo y cerrado en el segundo piso (Figura 3)— se convirtió por obra de Alberti en un rasgo típico de la arquitectura de los siglos XVI y XVII.²⁵ Y a nosotros nos resulta tan natural que ya no nos damos

²³ Cf. los datos reunidos por Ricci, *op. cit.*, págs. 255 y sigs.

²⁴ Los detalles del piso superior tendrían que haber sido clásicos, por supuesto, especialmente por tener ventana tripartita y no la redonda tradicional. En cuanto a la oposición de Alberti contra la ventana circular, véase Ricci, *op. cit.*, pág. 259 y siguientes.

²⁵ Dicha característica ya se había anticipado en los arcos de triunfo. Aparte del tipo del Arco de Constantino, con iguales proyecciones del entablamento por encima de las columnas, existe otro tipo (por ejemplo, el arco de Tito, etc.; véase también

¹⁷ Por ejemplo, la fachada de Santa Maria Novella, de la cual Alberti mismo se ocupó algunos años más tarde. Para un análisis más detallado de esta cuestión, véase Ricci, *op. cit.*, pág. 281 y sig.

¹⁸ Debe recordarse que lo que vemos en la actualidad sólo es una pequeña parte de un esquema mucho más grande. La nave debió haber conducido a un enorme domo conformado de acuerdo con el modelo del Panteón (lámina 15a), con lo cual su importancia se hubiera reducido considerablemente.

¹⁹ La planta muestra los nuevos muros con siete nichos regulares a cada lado, colocados frente a los viejos muros con ventanas irregularmente distribuidas.

²⁰ Aunque la puerta de entrada debía hallarse, por razones obvias, a nivel de la calle; véase más adelante, pág. 57.

²¹ Libro VII, capítulo 5; ed. 1485, fol. p vi: "Mea quidem sententia aream porticus et templi totius, quando id ad dignitatem vehementer faciat, exaggeratam atque a caetero urbis solo extantem esse oportet". ("Es mi opinión que el área del pórtico y del templo todo, cuando se trate de conferirle dignidad, deberá estar elevada sobre el nivel del resto de la ciudad".)

²² La fachada de Brunelleschi para la Cappella Pazzi es, en realidad, la única fachada renacentista de importancia anterior a San Francesco. Pero, puesto que fué concebida como parte de un claustro, presenta un problema diferente del de la fachada de la iglesia aislada.

^{22a} Llamábase así a los territorios de la península itálica sometidos al estado de Venecia. (N. del T.)

cuenta de su complejo carácter y génesis, especialmente de la transacción requerida para aplicar directamente a una estructura no clásica un sistema clásico.

Fiel a su propia teoría, Alberti utilizó columnas a modo de ornamento principal; también conforme a sus exigencias, las columnas sostenían un entablamento recto y los arcos se apoyaban en anchas pilastras. Pero el análisis nos revela que la conexión de la columna con la pared planteaba dificultades que Alberti no podía, ni intentó siquiera, resolver.

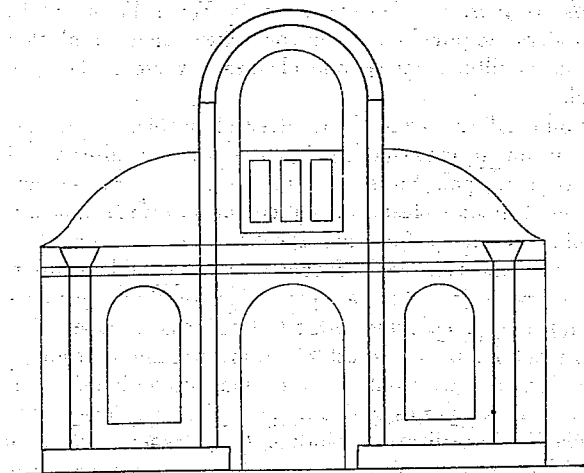


Fig. 3. Diagrama de la fachada de S. Francesco, Rimini.

Por otro lado, el pilar y el arco pertenecen a un mismo mundo, esto es, al del muro. Nadie expresó esto jamás con mayor claridad que Alberti en las fachadas laterales de S. Francesco (Lámina 14b). Aquí dejó el motivo de la pilastra y el arco sin la ornamentación de la columna; que reservó para la posición más privilegiada del frente. No es imposible que haya llegado a esta solución por la simple lógica de su tarea. Pero ningún arquitecto posterior volvió a estar tan cerca del verdadero espíritu de la arquitectura romana, tal como se manifiesta, por ejemplo, en las arcadas interiores del Coliseo.²⁶

la lámina 18. b), en el cual la proyección sobre las dos columnas medias se prolonga ininterrumpidamente, de manera que la sección central queda encerrada en una especie de edículo. Por consiguiente, no es posible ver las columnas como una sucesión simple (a, a, a, a), sino que su ritmo debe interpretarse como a, bb, a.

²⁶ Es posible que Alberti haya experimentado la influencia de las arcadas de la Tumba de Teodorico, en Ravena, que califica de "nobile clubrum" ("noble santuario"). (Libro I, capítulo 8).

3. Santa Maria Novella.

En Santa Maria Novella (Lámina 16b), el problema de Alberti fué similar al planteado en S. Francesco. También aquí existía ya una iglesia medieval a la que había que agregar una fachada. Pero la solución de S. Francesco —el ocultamiento del antiguo edificio mediante un frente totalmente nuevo e independiente— no era posible en este caso, pues algunas partes de la fachada seguían en pie y no se las podía destruir. Era necesario conciliar las tumbas góticas, las puertas de los costados bajo sus arcos ojivales, como también la gran ventana circular del centro, con las propias ideas de Alberti.

Por esta razón, la mayoría de los críticos de la fachada han admirado la forma como Alberti logró, pese a estos inconvenientes, imprimirle el sello de su nuevo estilo. Sin embargo, si hemos de ser perfectamente francos, convendremos en que cuando se contempla la fachada sin ningún prejuicio, ésta produce, a primera vista, la impresión de una estructura medieval.²⁷ Y, por extraño que parezca, muchos estudiosos, y entre ellos los más distinguidos historiadores del arte, dieron por sentado que una parte de la estructura de Alberti —esto es, las arcadas planas del piso principal— pertenecía a la fachada medieval.²⁸ Este error es explicable, pues no fué otra la impresión que Alberti se propuso producir. No cabe ninguna duda de que Alberti quiso que su fachada fuera una fiel continuación en la idea y en la forma, de las partes existentes del edificio.²⁹

Considerada desde este ángulo, la fachada nos presenta una peculiar paradoja histórica. En efecto, esta reconstrucción arqueológica, que de acuerdo con las intenciones de su autor debía recordar el pasado, se convirtió en la fachada más importante del nuevo estilo y, en realidad, sirvió de ejemplo —como es bien sabido— para el tipo corriente de fachadas eclesásticas en los siglos posteriores.

²⁷ Los autores más antiguos, como Bottari, Milizia y Quatremère de Quincy no vacilaron en sacar la conclusión de que la fachada contenía "troppo del tedesco" como para atribuirlo a Alberti. Ver Mancini, *op. cit.*, pág. 459 y sig.

²⁸ Cf. Jacob Burkhardt, *Der Cicerone* (9ª ed.), 1904, II, pág. 123. Stegmann, en *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, tomo III, 1885-1907, pág. 12, parece compartir esta opinión, pues comenta que "die Rücksichtnahme auf Vorhandenes ist hier noch mehr vernachlässigt wie in S. Francesco" ("aquí se respeta lo ya existente todavía menos que en S. Francesco"), juicio al cual Geymüller se opone vigorosamente en el mismo trabajo, Apéndice, página 6. Cf. también F. Schumacher, "Alberti und seine Bauten" (en *Die Baukunst*, ed. Borrmann y Grault, II, i), 1899, pág. 10, y J. W. Berrer, *L. B. Albertis Bauten und ihr Einfluss auf die Architektur*, 1911, pág. 15. El mismo error se ha difundido por obra de libros tales como el de J. Baum, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance*, 1926, pág. 321.

²⁹ E. Panofsky, "Das erste Blatt aus dem 'Libro' des Giorgio Vasari", en *Städel Jahrbuch*, VI, 1930, pág. 46; es, hasta donde llegan nuestros conocimientos, el único investigador que ha expresado esta idea.

Sin embargo, debemos subrayar ahora que la fachada de Alberti es, por cierto, arqueológicamente inexacta. Efectivamente, Alberti continuó en el estilo del primer Renacimiento florentino del siglo XII las partes góticas del edificio, que habían quedado inconclusas alrededor del año 1350. Si hiciera falta alguna prueba para demostrar que las arcadas ciegas del piso principal no pertenecen a la fachada prealbertiana, bastaría señalar el hecho de que constituirían un anacronismo imposible en la época en que fueron construidas las partes góticas.

De los escritos de Alberti cabe deducir las ideas que deben haberlo inspirado cuando encaró el problema de continuar la fachada gótica. Como ya vimos, Alberti aspiraba a la armonía y concordancia de todas las partes de un edificio ("concinnitas universarum partium"). Este principio entraña una correlación de partes cualitativamente distintas —el "finitio" de Alberti³⁰— y, en consecuencia, una cuidadosa conciliación de lo antiguo y lo nuevo. De este modo, la persecución lógica del concepto clásico de la "concinnitas" puede conducir a resultados no clásicos,³¹ y esto no es mera teoría. Mientras trabajaba en la construcción de S. Francesco, Alberti mantenía desde Roma un permanente contacto con Matteo de Pasti, el arquitecto de Rímíni. En una de sus cartas lo aleccionaba en los siguientes términos: "Lo que se quiere es embellecer lo que está construido, no estropear lo que uno tiene que construir", deduciéndose de ello que nunca debía perderse de vista el acuerdo mutuo entre las partes viejas y las nuevas.³² La moderada modernización del interior gótico de San Francesco —problema similar al de la fachada de Santa Maria Novella— constituye un ejemplo perfecto de lo que afirmamos.³³

Las ideas en que se inspiraba el proyecto de Alberti para Santa Maria Novella son, pues, claramente visibles: Alberti estaba convencido de que así continuaba fielmente la parte conservada de la fachada. Y como los arcos góticos de Santa Maria Novella tenían incrustaciones de mármol —método decorativo que el gótico toscano había tomado del Renacimiento—, parece haberse sentido justificado al interpretar toda la fachada en función de ese Renacimiento "clásico" y no del gótico "bárbaro".

En realidad, basta la incrustación para hacer de la fachada de Alberti

³⁰ Libro IX, cap. 5.

³¹ Cf. Panofsky, *op. cit.*, pág. 44 y sigs.

³² "Vuolsi aiutare quel che fatto è, non guastare quello che s'abbia a fare", Ricci, *op. cit.*, pág. 587.

³³ Ricci (pág. 255) utiliza las palabras de Alberti, citadas en la nota anterior, para confirmar su idea de que la modernización del interior de San Francesco no pertenece a Alberti. Pero esta interpretación parece contradecir el significado evidente de la frase. Para dicho autor constituye una prueba decisiva, para la atribución del interior a Matteo de' Pasti, el hecho de que la firma de este último fuera "architecti opus". Matteo fué, en verdad, el arquitecto encargado de las obras, pero el análisis detallado demuestra que no fué el proyectista. Esto ha sido plenamente demostrado por Geymüller, *op. cit.*, pág. 4, quien interpreta la frase de Alberti en el único sentido que, a nuestro entender, es admisible.

un miembro póstumo de la familia de edificios protorrenacentistas del siglo XII. Y lo que es más aún, la fachada contiene elementos definidos tomados de San Miniato y del Baptisterio de Florencia. Este último proporcionó algunos detalles, tales como las arcadas ciegas con las pilastras de las esquinas, y ciertas formas de incrustación como, por ejemplo, los arcos dentro de las arcadas. S. Miniato fué el modelo de la disposición de la fachada en dos pisos, el primero de los cuales sólo recubre la nave y se halla coronado por un frontón.³⁴

Pero son aquellos toques que a primera vista resultan casi imperceptibles, y que más cuesta definir, los que confieren a la fachada su carácter nuevo y, casi cabría decir, revolucionario. En primer término corresponde mencionar el novedoso elemento del alto ático entre la parte inferior y la superior de la fachada. El mismo ayuda a superar algunas de las dificultades que habían quedado sin resolver en S. Francesco de Rímíni. Las pilastras situadas hacia el centro, en la parte superior están sobre los mismos ejes que las columnas de abajo, pero las exteriores no tienen miembros que les correspondan y sobre los cuales puedan descansar. La existencia del ático disimula esta discrepancia, en tanto que en S. Miniato, donde los órdenes de los dos pisos son independientes entre sí, pero donde falta el ático, la discordancia resalta inmediatamente para cualquier ojo familiarizado con el estilo clásico. El ático de Santa María Novella es, al mismo tiempo, un eficaz elemento como barrera horizontal para neutralizar la tendencia vertical del entablamento que se proyecta por encima de las columnas, motivo éste que había planteado tantas dificultades en S. Francesco. Además, la fachada ha sido coronada ahora por un frontón clásico, así como los órdenes poseen entablamentos clásicos. Y la diferencia de ancho entre el piso superior y el inferior ha sido salvada mediante las famosas volutas laterales, de manera que, a diferencia de S. Miniato, la parte superior está completamente unida a la parte inferior.

Ante todo, Alberti volvió a usar columnas colosales para subdividir el piso principal, pues en esa época las columnas seguían siendo para él el ornamento más importante de toda arquitectura. Estas dan a la fachada una poderosa acentuación rítmica y, al mismo tiempo, las dos columnas exteriores, al hallarse atrevidamente vinculadas con los pilares, definen los límites de la estructura total (Lámina 15d).

Las dos columnas interiores enmarcan la parte más trabajada del frente, esto es, la entrada (Lámina 16c). Las pilastras firmemente unidas a estas columnas encierran un nicho lo bastante profundo para admitir otras dos pilastras a cada lado. El entablamento, situado encima de las pilastras, cruza el nicho transversalmente, y la pared posterior de éste se halla

³⁴ Esto, naturalmente, ha sido subrayado con frecuencia. M. Weinberger, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940-1, pág. 79, arguye convincentemente que la Santa Maria Novella de Alberti sufrió la influencia del proyecto de Arnolfo di Cambio para la fachada de la catedral de Florencia.

completamente ocupada, hasta el entablamento, por la puerta misma.³⁵ Muchas veces se ha subrayado la similitud de esta entrada con la de San Francesco (Lámina 15b). Pero en S. Francesco faltan todavía el carácter compacto y la precisión matemática de Santa Maria Novella. En todos los detalles hay cierta vaguedad³⁶ y un espíritu retozón en las decoraciones,³⁷ pero, sobre todo, la puerta da la impresión de flotar, por así decirlo, en el vasto espacio del nicho. La misma diferencia de concepción se hace evidente en todas las demás partes de los edificios,³⁸ y se pone de manifiesto con mayor nitidez aún en el remate de Santa Maria Novella, por medio del austero frontón clásico, y, en S. Francesco, por el arco ligeramente decorado.

Con frecuencia se ha discutido la fecha probable del frente de Santa Maria Novella. Ateniéndose a los datos documentales, algunos investigadores sitúan la fecha de su iniciación en 1448 y otros en 1456,³⁹ en tanto que, según la inscripción del entablamento superior, la fachada fué concluída en el año 1470. Sin embargo, otras obras de Alberti que datan aproximadamente de 1460 revelan un depurado y calculado clasicismo, y no cabe ninguna duda de que la entrada de S. Francesco, diseñada en 1450, no es más que un primer paso hacia el pleno desarrollo de la composición clásica desplegada en la de Santa Maria Novella. Por lo tanto, la fecha más probable para la iniciación de esta fachada es la de 1456.

Es un rasgo característico que Alberti se haya ajustado, en la construcción de la entrada de Santa Maria Novella, a los lineamientos principales de una obra clásica, a saber, a la entrada del Panteón. También aquí se presenta el motivo singular de las dos pilastras colocadas en ángulo recto con el portal a cada lado del profundo nicho; también en este caso encontramos la gran puerta con el entablamento y el arco más arriba.

Es evidente, entonces, que Alberti puso en su fachada protorrenacentista motivos extraídos directamente de los edificios antiguos. Esto era compatible con su teoría de que las ideas de los predecesores no sólo debían seguirse sino también, de ser posible, mejorarse: "vuolsi aiutare quello che fatto è".

³⁵ La puerta fué ejecutada por Giovanni di Bertino (Cf. Mancini, *op. cit.*, pág. 460), a quien algunos autores atribuyen erróneamente una participación activa en el proyecto de la fachada.

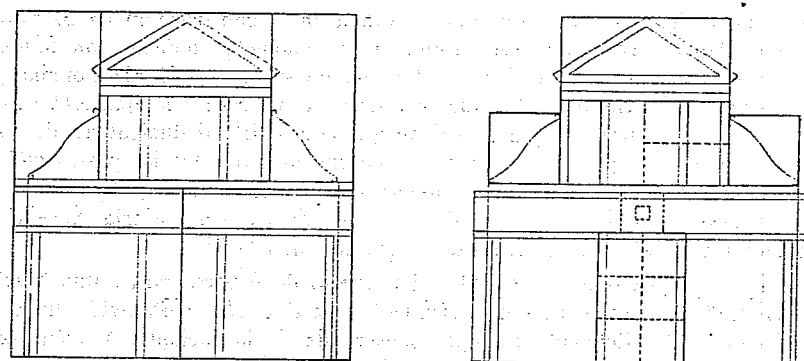
³⁶ Los capiteles que soportan el arco, por ejemplo, no coronan pilastras propiamente dichas, sino que surgen de grandes pilares.

³⁷ Véanse los pesados festones que cuelgan del frontón de la entrada y los diseños de mármol pintados debajo del arco.

³⁸ Compárese, por ejemplo, el motivo de la esquina de columna y pilastra apareadas, en Santa Maria Novella, con las columnas exteriores de San Francesco, más allá de las cuales se continúa la pared.

³⁹ Milanesi la sitúa "alrededor de 1456" en su edición de Vasari, II, página 451, nota 1, fecha que acepta, por ejemplo, Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien* ("Handbuch der Kunst."), tomo I, página 83. El año 1448 es mencionado en un documento publicado por Mancini, *op. cit.*, pág. 466, y Baum, como así también otros autores, acepta esta fecha en *op. cit.*, pág. 321.

Todos los elementos nuevos que Alberti introdujo en la fachada —las columnas, el frontón, el ático y las volutas— hubieran estado condenados a permanecer como elementos independientes, de no haber sido por la armonía global que servía de base y de fondo a toda su teoría. La armonía —la esencia de la belleza— consiste, como ya vimos, en la relación de unas partes con otras y de éstas con el todo, y, en realidad, un solo sistema de proporción gobierna la fachada, pues la colocación y tamaño de cada parte y detalle individuales se hallan precisados y definidos por aquél. Las proporciones recomendadas por Alberti son las simples proporciones de 1 a 1, 2 a 2, 1 a 3, 2 a 3, 3 a 4, etcétera,⁴⁰ que son los elementos de la armonía musical y que Alberti encontró en los edificios clásicos. El diámetro del Panteón, por ejemplo, guarda una exacta correspondencia con su altura, de manera que la mitad de su diámetro corresponde a la altura de la subestructura, así como a la de la cúpula, y así sucesivamente.



Figs. 4 y 5. Diagramas de la fachada de S. Maria Novella.

Tales, pues, los simples cocientes usados por Alberti. La fachada entera de Santa Maria Novella puede inscribirse exactamente dentro de un cuadrado (Figura 4). Un cuadrado, cuyo lado es igual a la mitad del cuadrado mayor, define también la relación de ambos pisos. El piso principal puede dividirse en dos de estos cuadrados, en tanto que el superior se halla comprendido dentro de uno solo. En otras palabras: el edificio total se halla relacionado con sus partes principales en la proporción de 1 a 2, que en términos musicales es una octava, y esta proporción se repite en el cociente entre el ancho del piso superior y el del piso inferior.

El mismo cociente de 1 a 2 reparece en las subunidades de cada uno de los pisos (Figura 5). El entrepaño central del piso superior forma un cuadrado perfecto y sus lados son iguales a la mitad del ancho de

⁴⁰ Libro IX, cap. 5, 6. Ver la Parte IV.

todo el piso. Dos cuadrados de igual tamaño circunscriben el frontón y el entablamento superior que, en conjunto, vienen a tener exactamente la misma altura que el piso que los sostiene. La mitad del lado de este cuadrado guarda correspondencia con el ancho de los entrepaños laterales superiores y es igual, asimismo, a la altura del ático.⁴¹ La misma unidad define las proporciones del entrepaño de la entrada. La altura de ésta es una vez y media su ancho, de modo que la relación del ancho con la altura es, aquí, de dos a tres. Finalmente, las oscuras incrustaciones cuadradas del ático son iguales a la tercera parte de la altura de éste, y dichos cuadrados se relacionan con el diámetro de las columnas en la proporción de dos a uno. De esta manera, toda la fachada se halla geométricamente construida en función de una duplicación progresiva —o, si se prefiere, de una reducción progresiva— de los cocientes a la mitad. Es evidente, entonces, que la exigencia teórica de Alberti de mantener en todo el edificio la misma proporción ha sido llevada cabalmente a la práctica. Es esta rígida aplicación de la concepción de la armonía la que señala el carácter no medieval de esta fachada pseudoprotorrenacentista, y la que la convierte en el primer gran exponente renacentista de la *euritmia* clásica.

4. S. Sebastiano y S. Andrea de Mantua.

En las otras dos fachadas eclesiásticas, S. Sebastiano y S. Andrea de Mantua (Láminas 17a, 19a), la completa ausencia de columnas revela un vuelco decisivo en las ideas de Alberti. Como se recordara,⁴² alrededor de 1450 Alberti consideraba que la columna era el principal ornamento de la arquitectura: por esa época, le resultaba inconcebible la más noble de las construcciones, esto es, el templo o la iglesia, sin esta forma de decoración; y, en realidad, puso sus principios en práctica al construir S. Francesco y Santa Maria Novella.

Por consiguiente, el repudio de la columna evidenciado en S. Sebastiano y en S. Andrea debe haber sido resultado de un cambio en la teoría de Alberti. Es posible que en ese lapso haya comprendido que debía decidirse entre la autoridad de la arquitectura clásica y las exigencias contemporáneas de una lógica arquitectura de muros portantes. En consecuencia, rechazó la transacción consistente en unir pared y columna —transacción que adoptaron tantos arquitectos renacentistas— y prefirió desarrollar, en cambio, un sistema de pared uniforme.

⁴¹ Las volutas forman la diagonal de un cuadrado, cuyo lado guarda con la altura del ático la relación de 5 a 3 y con la altura de la ringlera superior, la de 5 a 6.

⁴² Véase más arriba, pág. 40.

Ello no obstante, la arquitectura clásica siguió siendo el ideal de Alberti. Tras las fachadas de S. Sebastiano yace el frente del templo clásico, con sus columnas, entablamento y frontón. Pero la pared de la *cella* se ha proyectado, por así decirlo, hacia el orden, el cual, de conformidad con el carácter de la pared, ha pasado de las columnas a las pilastras.

En algunas ocasiones, los propios romanos habían realizado esta misma modificación del frente del templo griego, aunque no antes, probablemente, del siglo II de nuestra era, y nunca en templos. La tumba de Annia Regilla, del Valle Caffarella, cerca de Roma, que data de la segunda mitad del siglo II después de Cristo, es un ejemplo que indudablemente Alberti debía conocer.⁴³

En San Sebastiano, al igual que en San Andrea, la fachada está colocada frente al vestíbulo, y en ambos casos las proporciones principales son idénticas. Al igual que en Santa Maria Novella, el ancho de ambas guarda correspondencia con la altura, medida desde el nivel de la entrada hasta el extremo del frontón, de manera que se las puede encuadrar dentro de un cuadrado, con la proporción de 1 a 1, tan del gusto de Alberti. Pero sólo hasta este punto coincide la estructura de ambas fachadas. En otros aspectos responden a una concepción diferente e incluso antagónica. Ante todo, S. Sebastiano muestra la mayor cantidad posible de pared sólida, y S. Andrea la menor posible; aquí, aparte del enorme arco central, los entrepaños laterales presentan puertas, nichos y ventanas, una encima de otra. En S. Sebastiano, un entablamento inusitadamente pesado descansa sobre pilastras inusitadamente delgadas; en S. Andrea ocurre exactamente el fenómeno inverso. Por último, en S. Sebastiano el entrepaño central es sorprendentemente angosto y los laterales sorprendentemente anchos, en tanto que en S. Andrea se presenta, nuevamente, la relación inversa. Tal, entonces, la primera impresión que se experimenta al comparar estas fachadas. Es evidente que representan dos modos posibles y opuestos de revivir el frente del templo clásico, adaptados ambos a las necesidades de la arquitectura de muros portantes.

Cuando se ahonda la investigación de estas fachadas, se comprueba que plantean innumerables problemas. En primer término analizaremos la de San Sebastiano, puesto que es anterior en el tiempo. La construcción, que anuncia ya las estructuras en cruz griega del Renacimiento (Figura 6), fué iniciada en 1460 y, tras un rápido principio, avanzó con relativa lentitud.⁴⁴ En 1470, todavía no se había terminado el vestíbulo. Por fortuna se conserva una carta de este año en la que Lodovico Gonzaga —que había encargado la construcción— decía a Luca Fancelli —arqui-

⁴³ Cf. Rivoira, *Roman Architecture*, 1925, fig. 182. El edificio fué restaurado en época reciente, para quitarle todas las alteraciones medievales.

⁴⁴ Los documentos relativos a San Sebastiano fueron publicados por Braghirolli en *Archivio storico Italiano*, IX, 1869, pág. 3 y sigs., por E. Malaguzzi en *Rassegna d'Arte* I, 1901, pág. 13 y por Davari, *ibid.*, pág. 93 y sig. Véase asimismo Mancini, *op. cit.*, pág. 392 y sigs.