

LUCIANO PATETTA

*HISTORIA DE  
LA ARQUITECTURA  
ANTOLOGIA CRITICA*

*CELESTE EDICIONES*

---

© Primera Edición Etas Libri  
1997 RCS Libri e Grandi Opere S.p.A.

Título original: Storia dell'Architettura. Antologia critica.  
1.ª Edición castellana: Hermann Blume

Copyright de esta edición:  
© 1997 CELESTE EDICIONES, S. A.  
Fernando VI, 8. 28004 Madrid  
Tels. 91/310 05 99. Fax 91/310 04 59

Traducción: Jorge Sainz Avia  
Ilustración de cubierta: Thomas Cole. *The Architect's Dream*.

Quedan rigurosamente prohibidos, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ISBN: 84-8211-084-5  
Depósito legal: M-11.259-1997

Impresión: Fareso, S. A.  
Impreso en España - Printed in Spain

# El Renacimiento

**Arnold Hauser**

CONCEPTO DE RENACIMIENTO. ARTISTAS Y VIDA SOCIAL EN EL SIGLO XV

Cuanto hay de caprichoso en la separación que se acostumbra a hacer de la Edad Media y la Moderna, y cuán indeciso es el concepto de Renacimiento se advierte sobre todo en la dificultad con que se tropieza para encuadrar en una u otra categoría a personalidades como Petrarca y Boccaccio, Gentile da Fabriano y Pisanello, Jean Fouquet y Jan van Eyck. Si se quiere Dante y Giotto pertenecen ya al Renacimiento, y Shakespeare y Molière todavía a la Edad Media. La opinión de que el cambio se consuma propiamente en el siglo XVIII, y de que la Edad Moderna comienza con la Ilustración, la idea del progreso y de la industrialización, no se puede descartar sin más. Pero sin duda es mucho mejor anticipar esta cesura fundamental, situándola entre la primera y la segunda mitad de la Edad Media, esto es, a fines del siglo XII, cuando la economía monetaria se revitaliza, surgen las nuevas ciudades y la burguesía adquiere sus perfiles característicos; pero de ningún modo puede ser situada en el siglo XV, en el que, si muchas cosas alcanzan su madurez, no comienza, sin embargo, ninguna cosa nueva. Nuestra concepción del mundo, naturalista y científica, es, en lo esencial, una creación del Renacimiento; pero el impulso hacia la nueva orientación en la que tiene su origen la concepción que ahora surge lo dio el nominalismo de la Edad Media. El interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales, el sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte y en la literatura no comienzan en modo alguno con el Renacimiento. El naturalismo del siglo XV no es más que la continuación del naturalismo del gótico, en el que aflora la claramente la concepción individual de las cosas individuales. (.....)

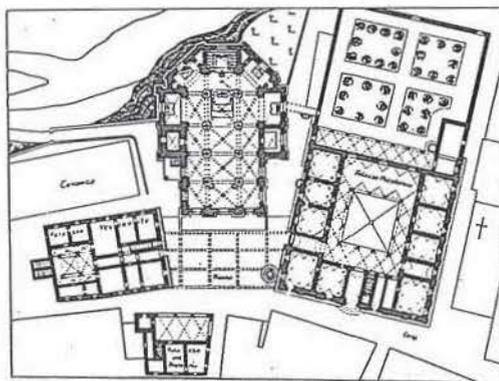
Aún hoy ambos campos ensalzan el Renacimiento como la gran lucha de la razón por la libertad y el triunfo del espíritu individual, cuando en realidad ni la idea del «libre examen» es una conquista del Renacimiento ni la idea de la personalidad fue totalmente desconocida para la Edad Media. El individualismo del Renacimiento fue nuevo solamente como instrumento de lucha y como grito de guerra, ... (...) Con el Renacimiento se da un cambio sólo en el sentido de que el simbolismo metafísico se desvanece totalmente y el artista se limita siempre, resuelta y conscientemente, a representar el mundo sensible. (...) Lo esencial en esta concepción artística es el principio de la unidad y la fuerza del efecto total, ... (...) La forma fundamental del arte gótico es la adición. (...) ..., el principio predominante es siempre el de la expansión y no el de la concentración, el de la coordinación y no el de la subordinación, la secuencia abierta y no la forma geométrica cerrada. La obra de arte se convierte así en una especie de camino, con diversas etapas y estaciones, a través del cual conduce al espectador, y muestra una visión panorámica de la realidad, casi una reseña, y no una imagen unilateral, unitaria, dominada por un único punto de vista. (...) El arte gótico lleva al espectador de un detalle a otro y ... le hace leer las partes de la representación una tras otra; el arte del Renacimiento, por el contrario, no detiene al espectador ante ningún detalle, no le consiente separar del conjunto de la representación ninguno de los elementos, sino que le obliga más bien a abarcar simultáneamente todas las partes.. (...)

El público del arte del Renacimiento está compuesto por la burguesía ciudadana y por la sociedad de las cortes principescas. En cuanto a la orientación del gusto, ambos grupos sociales tienen muchos puntos de contacto, a pesar de la diversidad de origen. De un lado el arte burgués conserva todavía los elementos cortesanos del gótico; además, con la reno-

vación de las formas de vida caballerescas, que no han perdido por completo su atractivo para las clases inferiores, la burguesía adopta unas formas artísticas inspiradas en el gusto cortesano; de otro lado los círculos cortesanos no pueden a su vez sustraerse al realismo y al racionalismo de la burguesía y participan en el perfeccionamiento de una visión del mundo y del arte que tiene su origen en la vida ciudadana. A fines del Quattrocento la corriente artística ciudadano-burguesa y la romántico-caballerescas están mezcladas de tal suerte, que incluso un arte tan completamente burgués como el florentino adopta un carácter más o menos cortesano. Pero este fenómeno corresponde simplemente a la evolución general y señala el camino que conduce de la democracia ciudadana al absolutismo monárquico. (...)

La función social de la vida cortesana es propagandística. Los príncipes renacentistas no sólo quieren deslumbrar al pueblo, sino también imponerse a la nobleza y vincularla a ellos. Pero no dependen ni de sus servicios ni de su presencia y, por tanto, pueden y quieren servirse de todo aquel que les sea útil, cualquiera que sea su origen. Las cortes italianas del Renacimiento se distinguen, pues, de las medievales ya por su composición. Acogen en su círculo a aventureros afortunados y comerciantes enriquecidos, humanistas plebeyos y artistas descortesados, exactamente como si fueran todas personas de sociedad. (...)

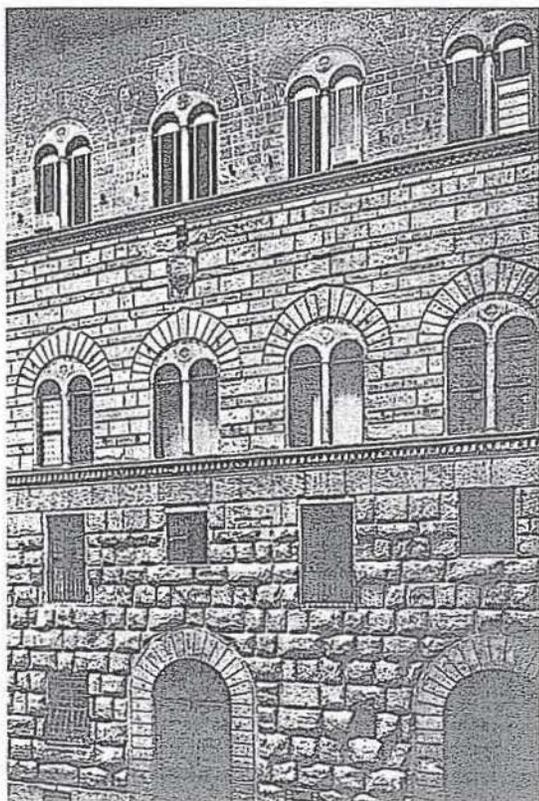
Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva. Para la Edad Media, que no reconocía ningún valor en la originalidad y en la espontaneidad del espíritu, que recomendaba la imitación de los maestros y que tenía por lícito el plagio, que a lo sumo se sentía afectada por el pensamiento de la concurrencia intelectual, pero en modo alguno dominada por él, tal concepto le fue completamente extraño. La idea del genio como don divino, como fuerza innata e intransferible; la doctrina de la ley propia y excepcional que puede y debe seguir el genio; la justificación del carácter especial y caprichoso del artista genial: todo este círculo de pensamientos aparece por vez primera en la sociedad renacentista, que, a consecuencia de su escena dinámica, penetrada de la idea de competencia, ofrece al individuo mejores oportunidades que la cultura autoritaria medieval, y, a consecuencia de la acrecida necesidad de propaganda de sus potentados, crea mayor demanda en el mercado artístico que la que hasta entonces tenía que satisfacer la oferta. Pero lo mismo que la idea moderna de la competencia se remonta a las profundidades de la Edad Media, la idea medieval de un arte objetivamente fundado, superior a las inclinaciones individuales, siguen operando largo tiempo, y aun des-



B. Rossellino. Planta de la Plaza de Pienza. 1460.  
(Redibujado.)



Planta de la ciudad de Ferrara.



G. da Maiano. Palazzo dello Strozzi. Florencia. 1462.

pués del fin de la Edad Media, la concepción subjetiva de la personalidad artística se va imponiendo sólo muy lentamente.

(De *Sozialgeschichte der Kunst und literatur*, 1950. Versión castellana: *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1962. Trad. A. Tovar y F. P. Vargas-Reyes, págs. 277, 280, 283, 311, 314, 332.)

## Eugenio Garin

### EXPRESION Y CULTURA DEL RENACIMIENTO

La conciencia del nacimiento de una nueva época con características opuestas a las precedentes es uno de los aspectos típicos de la cultura de los siglos XV y XVI. Se trata, en general, de una conciencia polémica, que no constituye, por sí sola, obviamente, la nueva época, pero que define algunos aspectos; y es sobre todo una voluntad concreta de rebelión, un programa de alejamiento de un mundo viejo para instaurar otras formas de educación y de convivencia, otra sociedad y otras relaciones entre el hombre y la naturaleza. El impulso más visible tuvo lugar en Italia, y se caracterizó por dos temas: el retorno al mundo antiguo y al saber clásico; y la proclamación de que una época de la historia humana, la medieval, ya había concluido. El mito de la antigüedad que ahora resurge se afirma al mismo tiempo que toma forma la idea de que ha terminado un período de transición situado entre la crisis de la civilización romana y la victoria sobre la «barbarie»: el mundo bárbaro ya había sido vencido en el terreno de la lengua al igual que en el de las artes y en el de la cultura en general.

(...)

Lo antiguo, opuesto a lo moderno y a lo viejo, es la revitalización de una escuela que se inspira en lo real, tanto de la naturaleza como del hombre, tal como hicieron los clásicos, recreándolo libremente con la fuerza del ingenio, siguiendo precisamente las enseñanzas de los clásicos. En esto Vasari es clarísimo: la naturaleza es un «ejemplo», los antiguos, una escuela; de ellos obtiene el artista el alimento para las obras originales. «Las «creaciones» de los artífices del Renacimiento «fueron todas producto, parte de su cerebro y parte del resto de las antiguallas que vieron». (...) El mito de lo antiguo y su invocación preceden a su imitación; la decisión de una renovación no es la consecuencia, sino la premisa del renacimiento efectivo, amplio y generalizado del clasicismo.

Precisamente en este tratamiento se encuentra el punto de máxima originalidad del auténtico Renacimiento, indicado bastante correctamente por sus artífices siete siglos después de la caída de Roma: en la invitación a reanudar el hilo de la historia cortado en el siglo V, pero con la conciencia clara de lo que son los «modernos» respecto a los antiguos. Los siglos intermedios no han ignorado a los clásicos; más bien los han conocido y usado, pero adulterándolos: es necesario retomarlos en su autenticidad, en su enseñanza real. (...)

El Renacimiento ha sido, podría decirse, un descubrimiento de la antigüedad justamente en la medida en que ha sido consciente del significado del mundo medieval; y ha sido una forma nueva y original de clasicismo y de humanismo en la medida en la que se ha dado cuenta del uso que también la Edad Media había hecho de la antigüedad, criticándolo y rechazándolo. De la lengua a las artes, la cultura renacentista ha actuado siempre en dos frentes: el de la restauración filológica y el de la conciencia histórica, para evitar tanto la imitación pasiva como la falsificación inconsciente, utilizando, al final, aunque de diversos modos, tanto los frutos de una antigüedad recuperada con amor como los resultados positivos del trabajo medieval.

(De *Die Kultur der Renaissance*, en *Propyläen Weltgeschichte*, VI, Berlín, 1964.)

## André Chastel

### EL CONFLICTO ENTRE LAS ARTES DEL RENACIMIENTO: PINTURA- ESCULTURA-ARQUITECTURA

El Renacimiento no se caracteriza por las grandes innovaciones técnicas, sino por el gusto por el experimento y por la iniciativa. Lo coherente y lo sistemático no son esenciales. Así pues, considerando el aspecto profesional del problema, se deben observar ante todo ciertas dificultades existentes entre las grandes formas de arte tradicionales: la más típica está en la disensión entre la pintura monumental y la arquitectura; otras están en ciertas disparidades en las artes de la representación: la más notable es la divergencia entre las formas de la «escena» y las de la figura; y, finalmente, la importancia adquirida por las nuevas técnicas o, al menos, los nuevos desarrollos del grabado y la taracea después de 1460.

Un repaso superficial nos permite constatar sin dificultad que los ciclos de la pintura moderna<sup>1</sup> sólo excepcionalmente se realizaban en los edificios modernos. (...)

La mayor parte de los grandes ciclos pictóricos del Renacimiento se ha llevado a cabo generalmente en edificios construidos en un estilo de otra época, y que no armonizaba con ellos. (...) Los principios de Brunelleschi tendían a constituir edificios articulados de modo que los muros continuos, aptos para los frescos, desaparecían; y el programa de Alberti, que exalta las relaciones puramente espaciales, contiene una condena implícita de la pintura mural. En Pienza, en la catedral pseudogótica, Pío II, dócil a las ideas albertianas de Rossellino, prefirió la desnudez y la claridad de los muros, *candorem*; y en la iglesia de la Annunziata, donde también el propio Alberti tuvo algo que ver, los frescos se trasladaron, como recomienda *De re aedificatoria*, a las paredes del patio de entrada; la «Natividad» de Baldovinetti se pintó en 1461. El ciclo pintado es exterior al edificio.

En las grandes iglesias de finales del siglo XV, Santa Maria del Calcinaio en Cortona, Santa Maria junto a San Satiro en Milán, Santa Maria delle Carceri en Prato, la Catedral de Pavía y

otras, todo el ingenio del arquitecto se ha empleado en organizarlas superficies siguiendo únicamente un ritmo arquitectónico, con arcos y juegos de decoración. Si existe un efecto cromático se debe a la diversidad de los materiales: las nervaduras se resaltan con «pietra serena» a la manera de Brunelleschi, o bien, en el estilo lombardo, con el juego de los medallones y los frisos, como en la Incoronata de Lodi, por ejemplo. La aparición de los tabernáculos, de los nichos, de lo que puede llamarse la estructura «de edículos», tiende a crear un orden puramente plástico que ya no libera el muro. Una de las consecuencias de la reforma moderna de la arquitectura es la abolición del fresco. En los edificios de estilo viejo<sup>2</sup>, en los que aquél conserva su razón de ser, la pintura se toma la revancha representando lugares ideales y sobre todo construcciones, como las basílicas o los templos circulares, en los que ya no hay lugar para la pintura, pero que ésta es capaz de reproducir.

No es difícil advertir una cierta competencia (también) entre la escultura y la arquitectura. Todo cuanto hemos observado a propósito de los frescos, ya eliminados de la arquitectura moderna, es aplicable también a los sarcófagos, a los polípticos de mármol, a los tabernáculos, es decir, a todas las formas en las que se manifiestan, entre 1440 y 1460, las nuevas ambiciones monumentales de la escultura. (...)

También aquí, por tanto, el Renacimiento se manifiesta en el carácter dispar de ciertos elementos. Las tumbas de estructura parietal terminan en los intercolumnios, o en las paredes laterales de las capillas. Los tabernáculos son pequeños edificios completos cuya cualidad principal es la tan buscada molduración. Respecto a ciertas composiciones (como la capilla del Volto Santo) en forma de templete, es difícil decir si se trata de una obra de escultura o de arquitectura; pero no tiene importancia, se entiende que la obra existe por sí misma y que forma parte de una tendencia general de la época.

La nueva arquitectura tiende de hecho a excluir completamente la pintura mural y a favorecer la difusión de los polípticos; asimismo tiende a limitar la escultura..

Sin embargo, al mismo tiempo se afirma el gusto por las composiciones en edículo: cornisas regulares, una dentro de otra, y nichos y aberturas que reproducen, como bien puede verse en la iglesia de la Madonna del Calcinaiò de Francesco di Giorgio Martini, el carácter modular de la estructura.

(De *Renaissance meridionale*, París, 1965.)

<sup>1</sup> En este texto el término «moderno» se refiere a renacentista. (N. del T.)

<sup>2</sup> Viejo es aquí sinónimo de medieval, o gótico. (N. del T.)

## Jacob Burckhardt

### EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS-REFINAMIENTO-VIDA EN LAS VILLAS Y FIESTAS RENACENTISTAS

(En el Renacimiento) ... con las excavaciones aumentó el conocimiento objetivo de la Roma antigua. Ya en tiempos de Alejandro VI se estudiaron los llamados grotescos, es decir, las decoraciones antiguas de muros y bóvedas, y se encontró en Porto d'Anzo el Apolo del Belvedere; con Julio II vinieron los gloriosos descubrimientos del Laocoonte, de la Venus vaticana, del Torso, de la Cleopatra, etc.; también los palacios de los nobles y de los cardenales empezaron a decorarse con estatuas y fragmentos antiguos. Para León X empezó Rafael aquella restauración ideal de toda la ciudad antigua de que habla su célebre carta (suya o de Castiglione). Después de amargos lamentos sobre la destrucción, que continuaba aún bajo Julio II, pide al papa protección para los escasos testimonios que quedaban de la grandeza y la fuerza de aquellas divinas almas de la Antigüedad, con cuyo recuerdo se inflaman todavía hoy los que son capaces de algo grande. Con penetrante criterio echó luego la base de una historia del arte comparada, y en el final fija el concepto de «plano» que ha imperado desde entonces: pide un plano para cada ruina, con planta, alzado y sección separadamente. ... desde entonces, la arqueología, vinculada estrechamente a la consagrada urbe y a su topografía,

Lo antiguo, opuesto a lo moderno y a lo viejo, es la revitalización de una escuela que se inspira en lo real, tanto de la naturaleza como del hombre, tal como hicieron los clásicos, recreándolo libremente con la fuerza del ingenio, siguiendo precisamente las enseñanzas de los clásicos. En esto Vasari es clarísimo: la naturaleza es un «ejemplo», los antiguos, una escuela; de ellos obtiene el artista el alimento para las obras originales. «Las «creaciones» de los artífices del Renacimiento «fueron todas producto, parte de su cerebro y parte del resto de las anti-guallas que vieron». (...) El mito de lo antiguo y su invocación preceden a su imitación; la decisión de una renovación no es la consecuencia, sino la premisa del renacimiento efectivo, amplio y generalizado del clasicismo.

Precisamente en este tratamiento se encuentra el punto de máxima originalidad del auténtico Renacimiento, indicado bastante correctamente por sus artífices siete siglos después de la caída de Roma: en la invitación a reanudar el hilo de la historia cortado en el siglo V, pero con la conciencia clara de lo que son los «modernos» respecto a los antiguos. Los siglos intermedios no han ignorado a los clásicos; más bien los han conocido y usado, pero adulterándolos: es necesario retomarlos en su autenticidad, en su enseñanza real. (...)

El Renacimiento ha sido, podría decirse, un descubrimiento de la antigüedad justamente en la medida en que ha sido consciente del significado del mundo medieval; y ha sido una forma nueva y original de clasicismo y de humanismo en la medida en la que se ha dado cuenta del uso que también la Edad Media había hecho de la antigüedad, criticándolo y rechazándolo. De la lengua a las artes, la cultura renacentista ha actuado siempre en dos frentes: el de la restauración filológica y el de la conciencia histórica, para evitar tanto la imitación pasiva como la falsificación inconsciente, utilizando, al final, aunque de diversos modos, tanto los frutos de una antigüedad recuperada con amor como los resultados positivos del trabajo medieval.

(De *Die Kultur der Renaissance*, en *Propyläen Weltgeschichte*, VI, Berlín, 1964.)

## André Chastel

### EL CONFLICTO ENTRE LAS ARTES DEL RENACIMIENTO: PINTURA- ESCULTURA-ARQUITECTURA

El Renacimiento no se caracteriza por las grandes innovaciones técnicas, sino por el gusto por el experimento y por la iniciativa. Lo coherente y lo sistemático no son esenciales. Así pues, considerando el aspecto profesional del problema, se deben observar ante todo ciertas dificultades existentes entre las grandes formas de arte tradicionales: la más típica está en la disensión entre la pintura monumental y la arquitectura; otras están en ciertas disparidades en las artes de la representación: la más notable es la divergencia entre las formas de la «escena» y las de la figura; y, finalmente, la importancia adquirida por las nuevas técnicas o, al menos, los nuevos desarrollos del grabado y la taracea después de 1460.

Un repaso superficial nos permite constatar sin dificultad que los ciclos de la pintura moderna<sup>1</sup> sólo excepcionalmente se realizaban en los edificios modernos. (...)

La mayor parte de los grandes ciclos pictóricos del Renacimiento se ha llevado a cabo generalmente en edificios construidos en un estilo de otra época, y que no armonizaba con ellos. (...) Los principios de Brunelleschi tendían a constituir edificios articulados de modo que los muros continuos, aptos para los frescos, desaparecían; y el programa de Alberti, que exalta las relaciones puramente espaciales, contiene una condena implícita de la pintura mural. En Pienza, en la catedral pseudogótica, Pío II, dócil a las ideas albertianas de Rossellino, prefirió la desnudez y la claridad de los muros, *candorem*; y en la iglesia de la Annunziata, donde también el propio Alberti tuvo algo que ver, los frescos se trasladaron, como recomienda *De re aedificatoria*, a las paredes del patio de entrada; la «Natividad» de Baldovinetti se pintó en 1461. El ciclo pintado es exterior al edificio.

En las grandes iglesias de finales del siglo XV, Santa Maria del Calcinaio en Cortona, Santa Maria junto a San Satiro en Milán, Santa Maria delle Carceri en Prato, la Catedral de Pavía y

otras, todo el ingenio del arquitecto se ha empleado en organizarlas superficies siguiendo únicamente un ritmo arquitectónico, con arcos y juegos de decoración. Si existe un efecto cromático se debe a la diversidad de los materiales: las nervaduras se resaltan con «pietra serena» a la manera de Brunelleschi, o bien, en el estilo lombardo, con el juego de los medallones y los frisos, como en la Incoronata de Lodi, por ejemplo. La aparición de los tabernáculos, de los nichos, de lo que puede llamarse la estructura «de edículos», tiende a crear un orden puramente plástico que ya no libera el muro. Una de las consecuencias de la reforma moderna de la arquitectura es la abolición del fresco. En los edificios de estilo viejo<sup>2</sup>, en los que aquél conserva su razón de ser, la pintura se toma la revancha representando lugares ideales y sobre todo construcciones, como las basílicas o los templos circulares, en los que ya no hay lugar para la pintura, pero que ésta es capaz de reproducir.

No es difícil advertir una cierta competencia (también) entre la escultura y la arquitectura. Todo cuanto hemos observado a propósito de los frescos, ya eliminados de la arquitectura moderna, es aplicable también a los sarcófagos, a los polípticos de mármol, a los tabernáculos, es decir, a todas las formas en las que se manifiestan, entre 1440 y 1460, las nuevas ambiciones monumentales de la escultura. (...)

También aquí, por tanto, el Renacimiento se manifiesta en el carácter dispar de ciertos elementos. Las tumbas de estructura parietal terminan en los intercolumnios, o en las paredes laterales de las capillas. Los tabernáculos son pequeños edificios completos cuya cualidad principal es la tan buscada molduración. Respecto a ciertas composiciones (como la capilla del Volto Santo) en forma de templete, es difícil decir si se trata de una obra de escultura o de arquitectura; pero no tiene importancia, se entiende que la obra existe por sí misma y que forma parte de una tendencia general de la época.

La nueva arquitectura tiende de hecho a excluir completamente la pintura mural y a favorecer la difusión de los polípticos; asimismo tiende a limitar la escultura.

Sin embargo, al mismo tiempo se afirma el gusto por las composiciones en edículo: cornisas regulares, una dentro de otra, y nichos y aberturas que reproducen, como bien puede verse en la iglesia de la Madonna del Calcinajo de Francesco di Giorgio Martini, el carácter modular de la estructura.

(De *Renaissance meridionale*, París, 1965.)

<sup>1</sup> En este texto el término «moderno» se refiere a renacentista. (N. del T.)

<sup>2</sup> Viejo es aquí sinónimo de medieval, o gótico. (N. del T.)

## Jacob Burckhardt

### EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS-REFINAMIENTO-VIDA EN LAS VILLAS Y FIESTAS RENACENTISTAS

(En el Renacimiento) ... con las excavaciones aumentó el conocimiento objetivo de la Roma antigua. Ya en tiempos de Alejandro VI se estudiaron los llamados grotescos, es decir, las decoraciones antiguas de muros y bóvedas, y se encontró en Porto d'Anzo el Apolo del Belvedere; con Julio II vinieron los gloriosos descubrimientos del Laocoonte, de la Venus vaticana, del Torso, de la Cleopatra, etc.; también los palacios de los nobles y de los cardenales empezaron a decorarse con estatuas y fragmentos antiguos. Para León X empezó Rafael aquella restauración ideal de toda la ciudad antigua de que habla su célebre carta (suya o de Castiglione). Después de amargos lamentos sobre la destrucción, que continuaba aún bajo Julio II, pide al papa protección para los escasos testimonios que quedaban de la grandeza y la fuerza de aquellas divinas almas de la Antigüedad, con cuyo recuerdo se inflaman todavía hoy los que son capaces de algo grande. Con penetrante criterio echa luego la base de una historia del arte comparada, y en el final fija el concepto de «plano» que ha imperado desde entonces: pide un plano para cada ruina, con planta, alzado y sección separadamente. ... desde entonces, la arqueología, vinculada estrechamente a la consagrada urbe y a su topografía,

fue desarrollándose hasta constituir una ciencia especial, y ... la Academia vitruviana presentaba un extensísimo programa, ... (...)

Toda la vida exterior en general se había refinado y embellecido en el siglo XV y comienzos del XVI como en ningún otro pueblo del mundo. Sobre las bien pavimentadas calles de las ciudades italianas se generalizó el uso de carruajes, mientras en otros países tenía que viajar a pie o a caballo, o dando tumbos si se iba en coche. Por los autores de «novelle» tenemos noticia de la existencia de cómodos y elásticos lechos, de blandas y preciosas alfombras y de útiles de tocador como no se nos habla en ninguna otra parte. Puede demostrarse que en Italia existieron, antes que en ningún otro país, todas estas pequeñas y grandes cosas que en conjunto constituyen la moderna comodidad: el *confort* moderno. Se subraya en modo especial la cantidad y finura de la ropa blanca. No pocos de los objetos que describen caen ya en la esfera del arte. Con admiración advertimos cómo el arte ennoblece el lujo en todos sentidos: no sólo adorna el aparador monumental y el fino anaquel con vasos magníficos, los muros con el animado esplendor de los tapices, la sobremesa con pastelería decorativa, sino que, de manera maravillosa, domina la labor del ebanista. El Occidente todo, en las postrimerías de la Edad Media, se esfuerza en seguir esta orientación con los medios que están a su alcance; pero al hacerlo no rebasa una infantil y abigarrada manera, o se encuentra presa en los límites de la decoración de estilo gótico; el Renacimiento, sin embargo, puede moverse con mayor libertad, se adapta al sentido de cada uno de los cometidos especiales y se dirige a las necesidades de un público cada vez más extenso. Hemos de relacionar con estos hechos la fácil victoria de las formas decorativas italianas de toda clase sobre las nórdicas en el transcurso del siglo XVI, si bien tal victoria obedece a causas de mayor trascendencia y de carácter más general. (...) Tanto en estas villas como en las del Brenta, de las estribaciones lombardas, en el Posílipio y el Vomero, la vida social adquirió un más desenvuelto e idílico carácter que en las salas de los palacios urbanos. La convivencia con los invitados, la caza y la vida al aire libre están ocasionalmente descritas con ingenio y gracia, pero también las más profundas creaciones del espíritu y las más nobles joyas de la poesía están, a veces, fechadas en una de esas residencias campestres.

No es por mero capricho que vinculamos a la consideración de la vida social la de los festivos y representaciones. El arte y la magnificencia de que hizo alarde la Italia del Renacimiento en tales materias sólo fue posible gracias a la libre convivencia de todas las clases sociales que constituyera el fundamento de la sociedad italiana. En el Norte, tanto los monasterios como las Cortes y los burgueses poseían sus fiestas especiales como en Italia, pero su estilo y su contenido eran distintos según la clase, mientras en la atmósfera del Renacimiento italiano el arte y la cultura comunes a toda la nación daban a las fiestas un carácter más elevado y más popular a la vez. La arquitectura decorativa, que colaboraba en estas fiestas, merece página aparte en la historia artística de Italia, aunque sólo haya llegado a nosotros como una visión de la fantasía que hemos de captar en las descripciones contemporáneas. La fiesta misma es lo que aquí nos ocupa como una intensificación de la existencia del pueblo, para el cual sus ideales religiosos, morales y poéticos adquirirían de esta suerte forma visible. Las fiestas italianas, cuando ofrecían su tipo superior, constituían un verdadero tránsito de la vida al arte.

(De *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basilea, 1860. Versión castellana: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Gráficas Diamante, Barcelona, 1964. Trad. Jaime Ardal, págs. 139, 277-278, 298-299.)

## Rudolf Wittkower

### LA PROPORCION ARMONICA EN LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO

Podríamos decir que el axioma básico de los arquitectos renacentistas es la convicción de que la arquitectura es una ciencia y de que cada parte de un edificio, tanto por dentro como por fuera, debe hallarse integrada en un solo sistema de relaciones matemáticas. Ya hemos visto que de ningún modo puede un arquitecto aplicar a su antojo, a un edificio, un sistema de rela-

ciones de su propia elección, que las relaciones deben adecuarse a las concepciones de un orden superior, y que el edificio debe reflejar las proporciones del cuerpo humano. Este último requisito, sobre todo, fue universalmente aceptado, dada la autoridad de Vitruvio. Así como el hombre es imagen de Dios y las proporciones de su cuerpo provienen de la voluntad divina, del mismo modo las proporciones de la arquitectura deben abarcar y expresar el orden cósmico. (...)

Diffícilmente haya perdurado prueba alguna más reveladora de lo antedicho que un documento relacionado con San Francesco della Vigna, en Venecia. El 15 de agosto de 1534 el dux Andrea Gritti colocó la piedra fundamental de la nueva iglesia, y se inició la construcción del edificio de acuerdo con el proyecto de Jacopo Sansovino. Pero pronto se plantearon disensiones en cuanto a las proporciones de su planta y el dux encargó a Francesco Giorgi, monje franciscano del monasterio anexo a la iglesia, que redactara un informe sobre el modelo de Sansovino. (...)

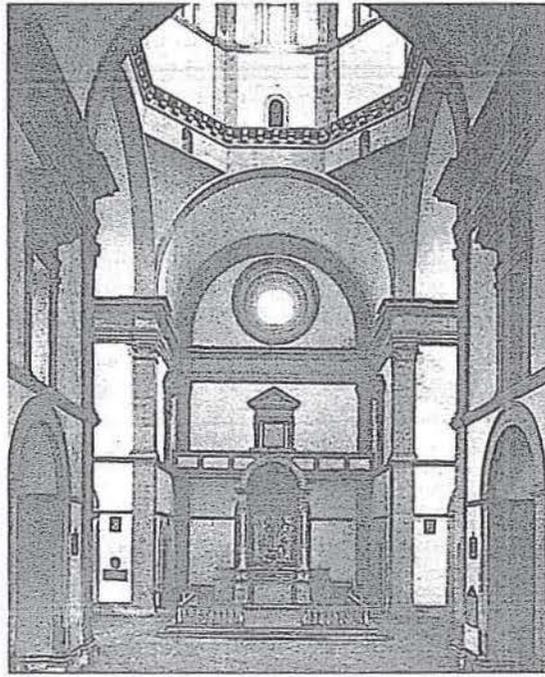
Giorgi sugiere dar a la nave un ancho de 9 pasos, que es el cuadrado de 3: «Número primo e divino». En la concepción pitagórica de los números, 3 es el primer número real porque tiene comienzo, medio y fin. Es divino por ser símbolo de la Trinidad. La longitud que propone dar a la nave es de 27 pasos, es decir, tres veces 9. El cuadrado y el cubo de tres —prosigue Giorgi— contienen las consonancias del universo, tal como lo demuestra Platón en el *Timeo*; y ni Platón ni Aristóteles, que conocían las fuerzas que actúan en la naturaleza, fueron más allá del número 27 en su análisis del mundo. Pero lo importante no son los números concretos, sino sus relaciones; y las relaciones cósmicas deben considerarse vigentes también en el microcosmos, como se desprende con toda evidencia de la orden de Dios a Moisés de construir el Tabernáculo siguiendo el modelo del mundo, y de la resolución de Salomón de dar al Templo las proporciones del Tabernáculo. Giorgi también expresa la proporción sugerida entre el ancho y el largo de la nave (9:27) en términos musicales; en efecto, dicha proporción forma —como él dice— un diapasón y un diapente. Un diapasón es una octava y una diapente una quinta. 9:27 constituye una octava y una quinta, si se considera esta relación en la progresión 9:18:27; porque 9:18=1:2=una octava, y 18:27=2:3=una quinta.

Para comprender el razonamiento de Giorgi debemos recordar que Pitágoras había descubierto que las notas podían interpretarse espacialmente. Había encontrado, en efecto, que las consonancias musicales se hallaban determinadas por las relaciones entre los números enteros menores. (...)

La descomposición de las relaciones a fin de hacer armónicamente inteligibles las proporciones de una habitación nos resulta sumamente extraña. Y, sin embargo, en esa forma se concibieron las proporciones durante todo el Renacimiento. Para la mentalidad renacentista, un muro es una unidad que contiene ciertas posibilidades armónicas latentes. Las unidades menores, en las cuales es posible descomponer la unidad total, son los intervalos consonantes de la escala musical, cuya validez cósmica está fuera de toda duda. En algunos casos sólo es posible una forma de generación; pero en otros es posible obtener dos y hasta tres generaciones diferentes de la misma relación.... (...)

Al analizar las proporciones de un edificio renacentista es necesario tener en cuenta el principio de la generación. Podemos decir, incluso, que sin él es imposible comprender cabalmente las intenciones de los arquitectos de la época. En este aspecto, rozamos los elementos fundamentales del estilo considerado en su totalidad, pues las formas más simples, los muros lisos y las divisiones netas son presupuestos necesarios de esa «polifonía de las proporciones» que la mente y los ojos renacentistas eran capaces de descubrir y apreciar. (...)

Para los hombres del Renacimiento las consonancias musicales eran las pruebas audibles de una armonía universal que tenía vigencia en todas las artes. Esta convicción no sólo se hallaba profundamente arraigada en la teoría, sino que —cosa que actualmente suele negarse— cristalizó en la práctica. Verdad es que, al tratar de demostrar que un pintor, escultor o arquitecto ha utilizado deliberadamente tal o cual sistema de proporciones, resulta fácil equivocarse y encontrar en una obra dada las mismas relaciones que uno se ha propuesto encontrar. En manos del investigador, los compases suelen ser demasiado dóciles. Si queremos evi-



Francesco di Giorgio. S. Maria del Calcinaiò. Cortona. 1485-95.

tar caer en la trampa de una inútil especulación, debemos buscar las prescripciones prácticas relativas a las relaciones, proporcionadas por los artistas mismos.

(De *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Oxford, 1949. Versión castellana: *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, págs. 102-104, 117, 126.)

## Erwin Panofsky

### LA TEORÍA DE LAS PROPORCIONES EN EL RENACIMIENTO Y SU DECADENCIA

..., el Renacimiento italiano consideró la teoría de las proporciones con ilimitada reverencia; pero no la consideró ya, a diferencia de la Edad Media, como un expediente técnico, sino como la realización de un postulado metafísico. (...) Podríamos decir que el Renacimiento fusionó la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones, corrientes en el período helenístico y en la Edad Media, con la noción clásica de «simetría» en un principio fundamental de la perfección estética. Así como se buscaba una síntesis entre el espíritu místico y el racional, entre el neoplatonismo y el aristotelismo, también la teoría de las proporciones fue interpretada tanto desde el punto de vista de la cosmología armonística como desde el punto de vista de la estética normativa; ... (...)

Este gran aprecio por la teoría de las proporciones no siempre iba, sin embargo, acompañado del deseo de perfeccionar sus métodos. (...)

Por lo que respecta a conocimiento sólido y procedimiento metódico, sólo dos teóricos artísticos del Renacimiento italiano dieron pasos decisivos hacia el desarrollo de la teoría de las proporciones más allá de las normas medievales: Leone Battista Alberti, profeta del «nuevo estilo grandioso» en arte, y Leonardo da Vinci, su inaugurador. (...)

Hemos visto ... que había tres circunstancias que podían obligar al artista a hacer una distinción entre las proporciones «técnicas» y las «objetivas»: la influencia del movimiento orgánico, la influencia del escorzo en perspectiva y la preocupación por la impresión visual del

espectador. Estos tres factores ... presuponen el reconocimiento artístico de la subjetividad. (...) Y es el Renacimiento el que, por primera vez, no sólo afirma sino que legitima y racionaliza formalmente estas tres formas de subjetividad.

En el arte egipcio sólo lo objetivo había contado porque los seres representados no se movían por voluntad y conciencia propias sino que parecían, en virtud de leyes mecánicas, estar detenidos eternamente en ésta o aquella posición; porque no se daba el escorzo; y porque no se hacían concesiones a la experiencia visual del espectador. En la Edad Media el arte se desposó, por así decirlo, con la causa del plano contra la del sujeto así como contra la del objeto, y produjo ese estilo en el cual, aunque se daba un movimiento «actual» —en oposición al «potencial»— las figuras parecían actuar bajo la influencia de un poder superior y no por su propia voluntad; y en el cual, aunque los cuerpos giran y se retuercen en diversas formas, no se logra ni se persigue una auténtica impresión de profundidad. Sólo en la antigüedad clásica alcanzaron reconocimiento los tres factores subjetivos del movimiento orgánico, el escorzo en perspectiva y el ajuste óptico; pero —y he aquí la diferencia fundamental— tal reconocimiento fue, por así decirlo, extraoficial. La antropometría policlítea no fue acompañada por una teoría igualmente desarrollada del movimiento ni por una teoría igualmente desarrollada de la perspectiva: todo escorzado que se encuentra en el arte clásico no resulta de la interpretación de la imagen visual como proyección central construible por estrictos métodos geométricos; y los ajustes destinados a justificar la visión del espectador sólo eran logrados, en la medida de nuestro conocimiento, «a ojo». Fue, pues, una innovación fundamental la del Renacimiento al complementar la antropometría con una teoría fisiológica (y psicológica) del movimiento a la par que con una teoría matemáticamente exacta de la perspectiva.

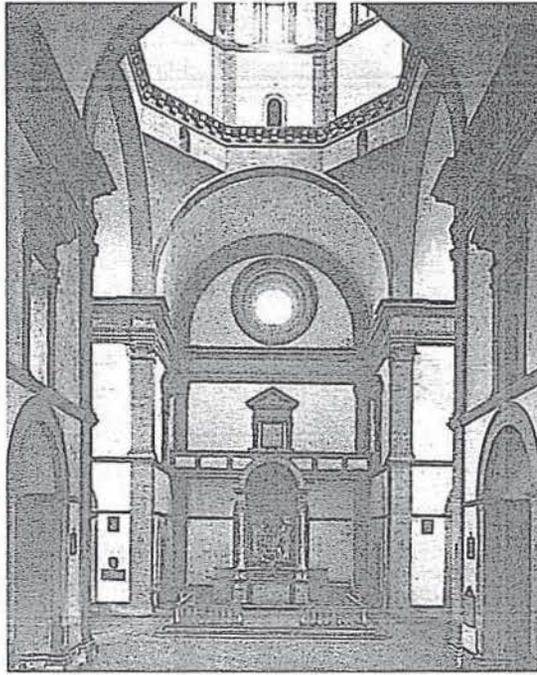
Posiblemente quienes se sienten atraídos por las interpretaciones simbólicas de los hechos históricos reconocerán en esto el espíritu de una concepción específicamente «moderna» del mundo que permite que el sujeto se afiance frente al objeto como algo independiente e igual; en tanto que la antigüedad clásica no permitía aún la formulación explícita de este contraste; y mientras que la Edad Media creía que sujeto y objeto se hallaban sumergidos en una unidad superior. La transición de la Edad Media al Renacimiento (y, en un sentido, más allá aún) puede observarse tal cual, como en condiciones de laboratorio, en el desarrollo del primer teórico alemán de las proporciones humanas: Alberto Durero. (...) *Los Vier Bücher von menschlicher Proportion* de Durero marcan una culminación que la teoría de las proporciones nunca había alcanzado hasta entonces... Marca también, no obstante, el comienzo de su decadencia. (...) Su importancia estaba predestinada a disminuir en la misma proporción en que el talento artístico empezara a hacer hincapié en la concepción subjetiva del objeto antes que en objeto mismo.

(De *The Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955. Versión castellana: *El significado en las artes visuales*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1970, págs. 81-83, 86-87, 89-90.)

## Rudolf Wittkower

### SIMBOLISMO RELIGIOSO DE LAS IGLESIAS DE PLANTA CENTRAL

Los artistas del Renacimiento se adhirieron firmemente a la concepción pitagórica de que «Todo es Número»; guiados por Platón y los neoplatónicos y al amparo de una larga cadena de teólogos, a partir de San Agustín, alentaron la convicción de que el universo, la creación toda, respondía a una estructura matemática y armónica. Si las leyes de los números armónicos lo regían todo, desde las esferas celestiales hasta las formas más humildes de la vida terrena, entonces nuestras almas también debían conformarse a esa armonía. Según Alberti, por un sentido innato tomamos conciencia de la armonía; en otras palabras, la percepción de la armonía a través de los sentidos es posible en virtud de esta afinidad de nuestras almas. Ello implica que, si una iglesia ha sido construida de acuerdo con la armonía matemática esencial, reaccionaremos ante ella instintivamente; en efecto, un sentido interior nos dice, sin análisis



Francesco di Giorgio. S. Maria del Calcinaio. Cortona. 1485-95.

tar caer en la trampa de una inútil especulación, debemos buscar las prescripciones prácticas relativas a las relaciones, proporcionadas por los artistas mismos.

(De *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Oxford, 1949. Versión castellana: *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, págs. 102-104, 117, 126.)

## Erwin Panofsky

### LA TEORÍA DE LAS PROPORCIONES EN EL RENACIMIENTO Y SU DECADENCIA

..., el Renacimiento italiano consideró la teoría de las proporciones con ilimitada reverencia; pero no la consideró ya, a diferencia de la Edad Media, como un expediente técnico, sino como la realización de un postulado metafísico. (...) Podríamos decir que el Renacimiento fusionó la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones, corrientes en el período helenístico y en la Edad Media, con la noción clásica de «simetría» en un principio fundamental de la perfección estética. Así como se buscaba una síntesis entre el espíritu místico y el racional, entre el neoplatonismo y el aristotelismo, también la teoría de las proporciones fue interpretada tanto desde el punto de vista de la cosmología armonística como desde el punto de vista de la estética normativa; ... (...)

Este gran aprecio por la teoría de las proporciones no siempre iba, sin embargo, acompañado del deseo de perfeccionar sus métodos. (...)

Por lo que respecta a conocimiento sólido y procedimiento metódico, sólo dos teóricos artísticos del Renacimiento italiano dieron pasos decisivos hacia el desarrollo de la teoría de las proporciones más allá de las normas medievales: Leone Battista Alberti, profeta del «nuevo estilo grandioso» en arte, y Leonardo da Vinci, su inaugurador. (...)

Hemos visto ... que había tres circunstancias que podían obligar al artista a hacer una distinción entre las proporciones «técnicas» y las «objetivas»: la influencia del movimiento orgánico, la influencia del escorzo en perspectiva y la preocupación por la impresión visual del

espectador. Estos tres factores ... presuponen el reconocimiento artístico de la subjetividad. (...) Y es el Renacimiento el que, por primera vez, no sólo afirma sino que legitima y racionaliza formalmente estas tres formas de subjetividad.

En el arte egipcio sólo lo objetivo había contado porque los seres representados no se movían por voluntad y conciencia propias sino que parecían, en virtud de leyes mecánicas, estar detenidos eternamente en ésta o aquella posición; porque no se daba el escorzo; y porque no se hacían concesiones a la experiencia visual del espectador. En la Edad Media el arte se desposó, por así decirlo, con la causa del plano contra la del sujeto así como contra la del objeto, y produjo ese estilo en el cual, aunque se daba un movimiento «actual» —en oposición al «potencial»— las figuras parecían actuar bajo la influencia de un poder superior y no por su propia voluntad; y en el cual, aunque los cuerpos giran y se retuercen en diversas formas, no se logra ni se persigue una auténtica impresión de profundidad. Sólo en la antigüedad clásica alcanzaron reconocimiento los tres factores subjetivos del movimiento orgánico, el escorzo en perspectiva y el ajuste óptico; pero —y he aquí la diferencia fundamental— tal reconocimiento fue, por así decirlo, extraoficial. La antropometría policlítea no fue acompañada por una teoría igualmente desarrollada del movimiento ni por una teoría igualmente desarrollada de la perspectiva: todo escorzado que se encuentra en el arte clásico no resulta de la interpretación de la imagen visual como proyección central construible por estrictos métodos geométricos; y los ajustes destinados a justificar la visión del espectador sólo eran logrados, en la medida de nuestro conocimiento, «a ojo». Fue, pues, una innovación fundamental la del Renacimiento al complementar la antropometría con una teoría fisiológica (y psicológica) del movimiento a la par que con una teoría matemáticamente exacta de la perspectiva.

Posiblemente quienes se sienten atraídos por las interpretaciones simbólicas de los hechos históricos reconocerán en esto el espíritu de una concepción específicamente «moderna» del mundo que permite que el sujeto se afiance frente al objeto como algo independiente e igual; en tanto que la antigüedad clásica no permitía aún la formulación explícita de este contraste; y mientras que la Edad Media creía que sujeto y objeto se hallaban sumergidos en una unidad superior. La transición de la Edad Media al Renacimiento (y, en un sentido, más allá aún) puede observarse tal cual, como en condiciones de laboratorio, en el desarrollo del primer teórico alemán de las proporciones humanas: Alberto Durero. (...) *Los Vier Bücher von menschlicher Proportion* de Durero marcan una culminación que la teoría de las proporciones nunca había alcanzado hasta entonces... Marca también, no obstante, el comienzo de su decadencia. (...) Su importancia estaba predestinada a disminuir en la misma proporción en que el talento artístico empezara a hacer hincapié en la concepción subjetiva del objeto antes que en objeto mismo.

(De *The Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955. Versión castellana: *El significado en las artes visuales*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1970, págs. 81-83, 86-87, 89-90.)

## Rudolf Wittkower

### SIMBOLISMO RELIGIOSO DE LAS IGLESIAS DE PLANTA CENTRAL

Los artistas del Renacimiento se adhirieron firmemente a la concepción pitagórica de que «Todo es Número»; guiados por Platón y los neoplatónicos y al amparo de una larga cadena de teólogos, a partir de San Agustín, alentaron la convicción de que el universo, la creación toda, respondía a una estructura matemática y armónica. Si las leyes de los números armónicos lo regían todo, desde las esferas celestiales hasta las formas más humildes de la vida terrena, entonces nuestras almas también debían conformarse a esa armonía. Según Alberti, por un sentido innato tomamos conciencia de la armonía; en otras palabras, la percepción de la armonía a través de los sentidos es posible en virtud de esta afinidad de nuestras almas. Ello implica que, si una iglesia ha sido construida de acuerdo con la armonía matemática esencial, reaccionaremos ante ella instintivamente; en efecto, un sentido interior nos dice, sin análisis

racional alguno, que estamos percibiendo una imagen del mismo Dios. Pacioli sostiene que las funciones divinas son de escaso valor si la iglesia no ha sido construida «con debita proporcione». Se desprende de aquí que la geometría perfecta es esencial para los edificios, aun cuando las relaciones precisas difícilmente se manifiesten a la vista.

La figura geométrica más perfecta es el círculo, por lo cual se le asignó especial importancia. Para comprender cabalmente esta insistencia, convendrá que nos detengamos a pensar en Nicolás de Cusa, que había transformado la jerarquía escolástica de las esferas inmóviles, de las esferas estáticamente relacionadas con un centro —la tierra—, en un universo de sustancia uniforme y carente de un centro físico o ideal.

En este nuevo mundo de relaciones infinitas, la incorruptible certeza de las matemáticas adquirió una importancia sin precedentes. La matemática es, para el Cusano, un vehículo necesario para penetrar en el conocimiento de Dios, quien debe ser planteado a través del símbolo matemático. El Cusano, que desarrolló una fórmula pseudohermética, visualiza a Dios como la figura geométrica menos tangible y, al mismo tiempo, la más perfecta, como el centro y la circunferencia del círculo; puesto que en el círculo o esfera infinitos, el centro, el diámetro y la circunferencia son idénticos. Otro tanto postula Ficino, basándose en la autoridad de las fuentes herméticas y en Plotino. Lo considera como el verdadero centro del universo, el punto más íntimo de todos los seres, pero, al mismo tiempo, como la circunferencia del universo, que sobrepasa a todo inconmensurablemente.

Los arquitectos del Renacimiento tenían conciencia de esto. Sus propios tratados no dejan ni la sombra de una duda. No queremos decir con ello que todos ellos, y ni siquiera la mayoría, estuvieran familiarizados con los intrincados vericuetos de la especulación filosófica. Pero sí que se hallaban impregnados de esas ideas que, con el auge del platonismo y en el neoplatonismo en el siglo XV, se habían extendido en forma rápida e irresistible. (...)

La creencia en la correspondencia del microcosmos con el macrocosmos, en la estructura armónica del universo, en la comprensión de Dios a través de los símbolos matemáticos de centro, círculo y esfera —ideas, todas éstas, íntimamente relacionadas entre sí, que tenían sus raíces en la Antigüedad y figuraban entre los principios indiscutidos de la filosofía y teología medievales— adquirieron nueva vida en el Renacimiento, y encontraron su expresión visual en la iglesia renacentista. Las formas de creación humana del mundo corpóreo eran las materializaciones visibles de los símbolos matemáticos inteligibles, y la relación entre las formas puras de la matemática absoluta y las formas manifiestas de la matemática aplicada resultaba inmediata e intuitivamente perceptible. Para los hombres del Renacimiento esta arquitectura, con su geometría estricta, con el equilibrio de su orden armónico, con su serenidad formal y, sobre todo, con la esfera de la cúpula, reflejaba y al mismo tiempo revelaba la perfección, omnipotencia, verdad y bondad de Dios.

---

(De *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Oxford, 1949. Versión castellana: *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, págs. 34-37.)

## LA CIUDAD IDEAL

**Sergio Bettini**

### SIGNIFICADOS DE LAS CIUDADES IDEALES DEL RENACIMIENTO

Eminentes historiadores, como por ejemplo Giedion, ... vieron en el Renacimiento un momento, si no de regresión, sí de detención del desarrollo de la urbanística europea, lo cual no parece estar justificado... En efecto, la constitución, la formación de la ciudad coincide con el proceso de salida de la Edad Media: y por ciudad no se ha de entender, naturalmente, sólo la construcción urbana. La ciudad es un orden social, político, jurídico, incluso religioso; es una dimensión particular del convivir así como del estar-en-el-mundo de los hombres;

y, por tanto, también del pensar y del actuar; y de su manera de expresarse y comunicarse y, en suma, de su modo de dar forma al mundo: una dimensión del espíritu, con la que se relacionan hasta las estructuras más secretas, no quedando a la zaga las de las artes.

Está claro que lo que da importancia a la cultura de la Edad Media respecto a la antigua y a la moderna es precisamente que no está en esa dimensión: no se rige por la ciudad. Su cohesión viene dada por los pueblos germánicos, los cuales, durante milenios, habían sido nómadas y, por tanto, inciviles en sentido etimológico: faltos de *civitas*. Y cuando ocuparon el Imperio Romano y conocieron las ciudades las destruyeron encarnizadamente, quizá más que por barbarie porque las veían como algo radicalmente diferente de toda la estructura, incluso espiritual, de su forma de ser y de vivir, o bien las abandonaron a los supervivientes latinos, fijando su original *Lebensraum* en los castillos, aislados en medio de la naturaleza. El núcleo residencial de la sociedad feudal no es la ciudad sino el castillo: el cual es un organismo de carácter no urbano, sino en cierto sentido incluso nómada, pues hace las veces del viejo campamento germánico realizado ahora con muros según el ejemplo del *castrum* militar romano, conocido por los bárbaros en todo el *limes*. Así pues, en la Europa medieval una estructura compartimentada, paratáctica, sustituye a la estructura sintáctica y orgánica antigua, no solamente en el orden social y jurídico (el feudalismo, compuesto por bloques sociales super o yuxtapuestos) o en el lingüístico, sino también en su extensión, entera y global. Aquel organismo interconectado que había sido la Europa romana, del que Roma había sido el corazón palpitante, se convierte en un *vacuum* donde incluso el trazado de las arterias, de las grandes vías consulares, desapareció progresivamente, vencido por la selva o engullido por los pantanos. Y en esta landa (que reflejaba el incurable nomadismo psíquico germánico... no surgen ciudades propiamente dichas, sino núcleos aislados y fortificados: los castillos o los conventos. Tan connatural es esta parataxis con la sociedad feudal de origen nómada que incluso en el siglo XVII el rey de Francia impondrá la preponderancia de su castillo sobre la ciudad: el *château royal* de Versailles, situado fuera de París en medio de la naturaleza, reivindicará el predominio de la residencia aislada del señor sobre la ciudad, residencia colectiva de los despreciados burgueses.

Después del año 1000, el proceso que resuelve la Edad Media —la lucha del principio ciudadano, es decir, el de convivir en un plano de convergencia competitiva dentro de un organismo unitario, pero articulado en sí mismo de acuerdo con las diversas funciones, frente al principio feudal, que impone una escala jerárquica fija de poderes preconstituidos e inmutables— es particularmente evidente y rápido en Italia, cuya historia en el segundo milenio se podría considerar como una especie de recuperación, progresiva e incesante, de la dimensión urbana. La ciudad, perdida de hecho con las invasiones, se había perpetuado como idea nostálgica, incluso en el ámbito religioso: la ciudad celestial de Agustín, de Ambrosio, de Fulgencio. La imagen fabulosa de la ciudad por excelencia, de la Roma *perennis*, permanece como una ilusión durante los siglos oscuros hasta que la actividad burguesa de los Municipios libres vuelva a constituir las auténticas nuevas ciudades de Europa. (...)

Por tanto, no es paradójico que el Renacimiento ... del principio de la ciudad como estructura fundamental de la convivencia entre los hombres se haya ocupado, casi obsesionado con el sueño de la ciudad ideal... Idealismo, sin embargo, no recesivo, sino fecundo, y moderno en todo, puesto que no sólo planteaba el problema de la urbanística, sino que formulando una solución ideal, apoyaba la racionalidad frente al empirismo y al dogmatismo teológico de la Edad Media.

Era, pues, obvio que esa ratio urbanística se realizase, figurativamente, con el medio que es típico de todas las demás configuraciones renacentistas, es decir, con el diseño perspectivo: siendo precisamente la perspectiva el método con el que el Renacimiento reduce la naturaleza, el espacio en sí informe, inconmensurable y, por tanto, irracional, a una cosa mental (...). La teoría del Renacimiento excluye la identidad entre existencia e imagen, que en cambio es el estímulo de las artes de nuestros días; no admite que el arte pueda no ser representación objetiva; ni que tal representación pueda realizarse fuera de los límites de ... un espacio racionalizado, es decir, geométrica y perspectivamente definido y rectificado. Esta es también la raíz de la regresión, según algunos (he citado a Giedion) imputable a la urbanística renacentista, con sus ciudades ideales de diseño perfectamente *angbulato* (escribe Filarete):

retículas, polígonos, cristales, estrellas. Tal diseño se obtiene sólo con una rigurosa selección y simplificación figurativa y, por tanto, sometiendo a todo *Erlebnis* o «cuanto» de existencia a la rarefacción de la idea, expresada en la obediencia a módulos aritméticos y estereométricos. Lo cual, obviamente, no crea una unidad urbanística, pues ésta no puede fundarse más que en la continuidad del espacio; al contrario, descompone en volúmenes singulares y cerrados incluso la continuidad que las ciudades medievales habían realizado empíricamente...; grandes sólidos geométricos cerrados en sí mismos, separados unos de otros por un «vacío» que es un bloque atmosférico entendido también plásticamente; las calles son divisiones perspectivas de esos bloques; las plazas, cubos de aire cerrados por cuatro volúmenes inmóviles. Se comprende, por tanto, cómo la poética de la ciudad ideal del Renacimiento, si bien ha tenido el mérito de plantear el problema urbanístico en términos racionales, no ha conducido después, no podía hacerlo, a éxitos prácticos...

(De *Palladio urbanista*, en «Arte Veneta», Annata XVI, 1961, págs. 89-92.)

## Eugenio Garin

### LA CIUDAD IDEAL DEL RENACIMIENTO

En la ciudad medieval, crecida desordenadamente sobre sí misma, con los edificios amontonados a lo largo de calles estrechas y tortuosas, se pretende introducir la nueva ciudad planificada según un diseño racional. Al mismo tiempo, ordenamientos complejos y contradictorios se quieren transformar en órdenes articulados orgánicamente. Es el punto en el cual una sociedad, ya madura, se repliega sobre sí misma, reflexiona sobre sus propias estructuras y busca en la lección del pasado una sugerencia para el futuro, proporcionando a la enseñanza de la historia experiencia y razón. (...)

Se ha hablado con frecuencia, a propósito de los urbanistas del Renacimiento, desde Alberti hasta Leonardo, de un predominio de preocupaciones estéticas, de un divorcio entre belleza y funcionalidad, es decir, de una supremacía del ornato, de una especie de prepotencia retórica sobre las concretas exigencias económicas, políticas y sociales. En realidad se trata más bien de un modo de entender y traducir la funcionalidad. Precisamente porque la ciudad debe tener escala humana, y el hombre en su más elevada actividad, el «gentile uomo», vive en la luz y en la armonía; precisamente por esto los edificios, las calles y los lugares deberán adecuarse a tal naturaleza. (...) La razón humana no está llamada a luchar contra fuerzas naturales hostiles (...) Hombre y naturaleza, razón humana y leyes naturales, y la ciudad racional: la ciudad construida de acuerdo con la razón y a medida del hombre, pero también la ciudad que responda perfectamente a la naturaleza del hombre. (...)

Los tratados de urbanística se convierten en tratados de política, y hacen hincapié en la demanda de una racionalización de la ciudad tanto en el plano legislativo como en el arquitectónico: siendo para las comunidades humanas, la ciudad debe estar hecha a su medida. Por otra parte, esta racionalización es a un tiempo armonización: búsqueda de un equilibrio que responda a una concepción de la vida más libre y más hermosa. (...) Así, arquitecto llega a ser sinónimo de regulador y coordinador de todas las actividades ciudadanas; retomando libremente la expresión aristotélica, Alberti presenta a la arquitectura como arte de las artes, unificadora y reina de todas las demás... León Battista Alberti, así, llega a decir que el hombre es, por naturaleza, constructor; que es hombre precisamente en cuanto que es arquitecto.

Por eso no se pueden comprender las concepciones políticas del siglo XV prescindiendo de los constructores de las ciudades: de aquel «murar» de Cosimo que parece un frenesí, de aquella manera de edificar de Nicolás V, de aquella manera de dar la vuelta a las ciudades porque habían cambiado las actividades... Y los urbanistas, más que responder a las exigencias, iban imponiendo sus planes «según las razones de la arquitectura» —como decía Francesco di Giorgio—. Y tales razones eran éstas: que se deben construir «viviendas proporcionadas y deleitantes... con deleitable apariencia y amena existencia», en torno a la plaza y

al mercado, que es «como el ombligo del hombre»... No es sorprendente, por tanto, que en esta atmósfera la imagen más impresionante de la ciudad ideal la haya trazado precisamente un arquitecto. Tal es justamente el caso de Filarete, es decir, Antonio Averlino, nacido en Florencia exactamente en 1400 y que entre los años 60 y 64 completó los veinticinco libros de su *Trattato d'Architettura*, dedicado a Sforza. (...)

En todo esto dominaba la confianza humanística en el hombre, en su razón, en su capacidad de edificar: el *homo faber* artífice de sí mismo y de su fortuna. Y, sin embargo, quien estudia los escritos del siglo XV se ve sorprendido ... por una creciente desconfianza en las fuerzas del hombre, por el sentimiento de que también aquellas ciudades perfectas de la antigüedad fueron al final derrotadas por el destino... Así, al terminar el siglo se desencadenan las profecías de desventura y resurrección, de catástrofes y rescates. La Florencia de Savonarola, la heredera mística de Jerusalén, la nueva ciudad santa, está muy lejos de la Florencia de Leonardo Bruni. ... Bajo un razonamiento riguroso, bajo un discurso de magistraturas e impuestos, de relaciones entre anchura de calles y altura de edificios, de planes reguladores y de tribunales se halla una visión de nuevas Jerusalenes, de ciudades solares, de monarquías universales... Tanto en la disconformidad de Savonarola como en la amargura de Maquiavelo se expresaba la catástrofe de una civilización. El siglo XV desvelaba su ambigüedad: además del anuncio de una renovación, la tristeza de un ocaso; y mientras las espléndidas ciudades caían en un clima religioso de expectación, se pedía una renovación total, una condición diferente del hombre y su liberación de la esclavitud de la naturaleza y sus leyes. Y es a estas demandas a las que responderán ahora, aunque de modos diversos, la Ciudad Solar de Fray Tommaso Campanella y la Nueva Atlántida del canciller Francis Baconis: una reforma religiosa por una parte y la ciencia moderna por otra, desvinculada ya de toda nostalgia del pasado.

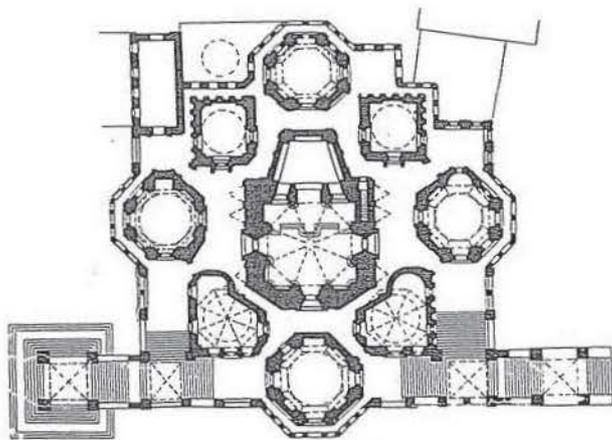
(De *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Laterza, Bari, 1965, págs. 34-37, 48-54.)

## BRUNELLESCHI Y BRAMANTE

### Guglielmo de Angelis D'Ossat

#### LA BIPARTICION SIMETRICA EN LAS COMPOSICIONES DE BRUNELLESCHI

En los estudios críticos sobre las obras de Brunelleschi... se ha eludido hasta ahora la esencia común de algunas particularidades arquitectónicas... Quiero recordar brevemente las expresiones



Moscú. S. Basilio. 1555-60.

siones de una extraña tendencia que sugiere una bipartición simétrica en los elementos compositivos y, a veces, en la misma unidad de algunas obras; tendencia que se concreta en la materialización del eje central de las arquitecturas de Brunelleschi, obtenida por medio de zonas construidas y subrayada con frecuencia por elementos decorativos. Las superficies están en tal caso claramente definidas por «sólidos» de fábrica y situadas en correspondencia con los planos de simetría de los edificios, justamente allí donde suelen existir, en cambio, aberturas, según la solución casi constante en las arquitecturas que se refieren de algún modo al ideal clásico. (...)

En S. Spirito encontramos la zona absidal dividida insólitamente en dos capillas terminales, y el motivo central constituido, consecuentemente, por una zona de masa; esta originalísima disposición, repetida en las terminaciones del transepto, se diferencia de las formas canónicas de los edificios cristianos, concediendo solamente una importancia limitada al altar mayor y a la zona del presbiterio.

No se puede afirmar que esta configuración característica constituya un residuo de la tradición gótica...; dicha anomalía no se encuentra elevada a la categoría de sistema en ninguna iglesia gótica, como sí ocurre, en cambio, en la Basílica de S. Spirito, donde también la parte anterior del edificio por el proyectado nártex interior y por la fachada creada por Brunelleschi debía reflejar, mediante la duplicación de las aberturas, la original disposición interior. (...)

Esta audaz posición de Brunelleschi demuestra cómo ha llegado a su propia formulación estilística a través de ciertas experiencias personales, muy lejanas de una simple continuación diligente de la vía de la tradición clásica, con la cual se quiere explicar con demasiada frecuencia su posición artística. Por tanto, me parece lógico pensar que la razón de la original solución de Brunelleschi... ha de explicarse con la búsqueda de un intencionado efecto arquitectónico o, más concretamente, perspectivo. Y que tales motivos tienen su raíz en las exigencias de la perspectiva queda confirmado, en el mismo edificio, por otros refinamientos particulares. En el pavimento una larga banda longitudinal de piedra se destaca cromáticamente del resto, en ladrillo, y lo divide claramente en dos partes iguales, como si quisiera conducir la vista hacia el fondo de la iglesia, hasta la columna que separa las dos capillas terminales.

Es verdaderamente interesante... observar que el mismo concepto, dada la coherencia de las obras de Brunelleschi, ha presidido la primitiva decoración del techo; en efecto, éste estaba originalmente compartimentado en un número insólitamente par de recuadros, presentando, por tanto, una nervadura media longitudinal que cumplía la misma función de acentuación perspectiva que ya hemos citado que se había confiado a la banda de piedra del pavimento. El efecto resultante, basado en la unión de todos estos elementos en una rígida y aparente continuidad, no estaba distorsionado, como lo está hoy, por el embarazoso baldiquino de Caccini. Las expresiones tangibles de este mismo deseo de concreción y sugestión perspectiva se encuentran igualmente en otras obras de Brunelleschi. En la iglesia de S. Lorenzo, comenzada en 1421, falta la terminación original adoptada en S. Spirito; se nota, no obstante, la banda central sobre el pavimento que dirige las líneas de visión... El lado corto que constituye el fondo perspectivo del salón del Palazzo di Parte Güelfa, cuya terminación comenzó Brunelleschi en 1425, se reparte en dos crujeas puntualmente divididas por el orden arquitectónico...

En la Capilla de S. Maria dei Pazzi, comenzada en 1429... se distingue igualmente el signo de permanencia de ese gusto particular en la desacostumbrada partición de los casetones que adornan el intradós de las bóvedas, los cuales muestran las nervaduras en la línea de la clave, marcando así las trazas de los planos verticales de simetría del edificio, tanto más eficazmente en cuanto que las molduras centrales de las bóvedas se continúan en las de la cúpula. Aquí es oportuno observar que las cúpulas «de gajos» erigidas por Brunelleschi y por sus más directos continuadores, como la de la Sacristía Vieja de S. Lorenzo (1428), la de la Capilla Pazzi y la de S. Maria delle Carceri en Prato (1485-91) están dispuestas de forma que presentan las nervaduras o, como se decía entonces, las «cestas» en correspondencia con los ejes principales del edificio —en contraste con todos los ejemplos de la antigüedad clásica, en los cuales están

indudablemente inspiradas, y con el uso que de ellas se hará constantemente en lo sucesivo— en vez de colocar allí los lunetos con ventanas que se curvan bajo cada uno de los gajos.

Y este hecho constituye otra prueba evidente del gusto de Brunelleschi por obligar a los elementos arquitectónicos a expresar su insistente deseo de acentuar la axialidad de la composición. De hecho, en estos casos los nervios de la cúpula asumen, como el resto de las decoraciones a base de fajas de «*pietra serena*» sobre el fondo blanco de las superficies murales, un valor dinámico de líneas de fuerza; además de acentuar la polaridad de la construcción centrada, contribuyen, especialmente cuando se enlazan con las de los encasetonados que adornan las bóvedas de cañón que sostienen la cúpula, a precisar y guiar las visiones perspectivas normales a lo largo de los dos principales planos de simetría de los edificios. Pero este uso que hace Brunelleschi no tiene continuación. Ya en la Capilla Portinari de S. Eustorgio en Milán, de Michelozzo, y en la Felicini en S. Maria della Misericordia en Bolonia, se encuentra aplicada la disposición habitual, que llega a tener carta de naturaleza incluso en una iglesia de Brunelleschi. En efecto, la cúpula florentina de S. Spirito, levantada entre 1479 y 1481 por Salvi d'Andrea, rechaza el canon establecido por Filippo, abriendo sus óculos en correspondencia con los ejes principales del edificio. (...) Los elementos arquitectónicos de Brunelleschi asumen junto con la rigidez geométrica de un eje, la función de traza del plano de simetría de la composición... El eje de la obra arquitectónica coincide ... con el de la perspectiva central; la arquitectura queda así resumida en el plano perspectivo.

(De *Un carattere dell'arte brunelleschiana*, extracto, Palombi, Roma, 1942.)

## Piero Sanpaolesi

### BRUNELLESCHI Y «LA INVENCION DE LA PERSPECTIVA»

La invención de la perspectiva puede considerarse la clave para comprender la concepción arquitectónica (de Brunelleschi). La regla perspectiva es, al mismo tiempo, un método de trabajo del artista y, sobre todo, un orden «natural». Fue definida, histórica e idealmente, por Manetti de tal modo que nos convence de que fue considerada una conquista de importancia superior a las mismas formas arquitectónicas de Brunelleschi, un método libremente elegido, pero vinculado a un orden matemático y, por tanto, natural, perteneciente en consecuencia al mundo sensible.

«Así, incluso en estos tiempos se expone y se realiza justamente lo que los pintores denominan hoy perspectiva porque es una parte de la ciencia que es, en efecto, colocar bien y con razón los aumentos y las disminuciones...» Sobre estas pocas líneas y otras cuantas de Manetti... se ha discutido y se discute mucho porque están cargadas de referencias y significados como pocas. Todo el mérito de esta invención es restituido a Brunelleschi en contra de la afirmación de Alberti (*Della Pittura*, págs. 72, ed. Mallé): «Encontré, pues, este modo óptimo», donde describe el método de la perspectiva central. Esta consiste en la regla científica (esto es, matemáticamente exacta, en un teorema, diríamos) para «colocar bien y con razón» (es decir, racionalmente) los aumentos y las disminuciones que se presentan a los ojos de los hombres «de las cosas de cerca y de lejos... de qué medida pertenece a qué distancia». «Colocar», o sea dibujar en el folio o en el muro, es decir sobre un plano, la medida de las cosas que se presentan ante los ojos, más grandes o más pequeñas según la distancia del observador. Lo que quiere decir medir al mismo tiempo estas «cosas» y la distancia a la que se encuentra del ojo, y llevar después estas medidas aparentes de las dimensiones y de la distancia al ojo sobre el folio, la tabla o el muro al lugar apropiado. Por tanto, Manetti ya no entiende el espacio como un dato ilusorio o accesorio artísticamente o, respecto a sus más cercanos predecesores, irracional y objetivamente indefinible, sino que lo incluye entre las premisas fundamentales e indispensables de la creación artística, deduciéndolo de una realidad objetiva. (...)

El espacio se racionaliza de un modo exacto en su capacidad de ser medido, en un aspecto general por la regla de la perspectiva, y en un aspecto tecnológicamente fundamental por la adopción del orden antiguo. Establecido el orden como vínculo estático y único método de

dimensionamiento de las estructuras resistentes (pues no se usaba otro, a no ser empíricamente; por ejemplo para calcular las cimentaciones no se debía colocar encima, sino sólo un aspecto de este peso, es decir, una dimensión del muro a construir o del pilar que apoyaría encima; faltando, en consecuencia, toda referencia a los diferentes pesos de los diversos materiales, esto es, a su peso específico), la valoración sensorial, es decir, la percepción de las dimensiones del edificio, y del espacio interior y del volumen exterior, ya no es empírica sino que ella misma está racionalizada, pues desde entonces superponemos mentalmente al mismo edificio su malla perspectiva. Este paso, importante para la apreciación gráfica proporcional de las dimensiones del edificio, es el primero de un largo camino que conducirá también a los métodos matemáticos de cálculo. Por primera vez ha puesto en evidencia la importancia de la investigación gráfica de las dimensiones, esto es, un procedimiento objetivo y exacto próximo a la solución intuitiva de las medidas de los miembros y de las secciones resistentes del edificio, es decir, próximo a un hecho subjetivo. Lentamente, de ahora en adelante, con el progreso de las investigaciones físicas sobre los materiales y sobre sus propiedades características y estructurales, sobre las formas que se pueden obtener con dichos materiales, se acentúa el predominio de la apreciación estático-matemática sobre la estático-intuitiva, sin que esta última pierda, sin embargo, su prestigio fundamental al caracterizar a los arquitectos como creadores de formas.

(De *Brunelleschi*, Milán, 1962, págs. 41-43-48.)

## Leonardo Benevolo

### BRUNELLESCHI Y «LA INVENCION DE LA NUEVA ARQUITECTURA»

La crítica moderna, ... 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 han señalado la fachada de San Miniato, el revestimiento exterior del Baptisterio y los Santos Apóstoles.

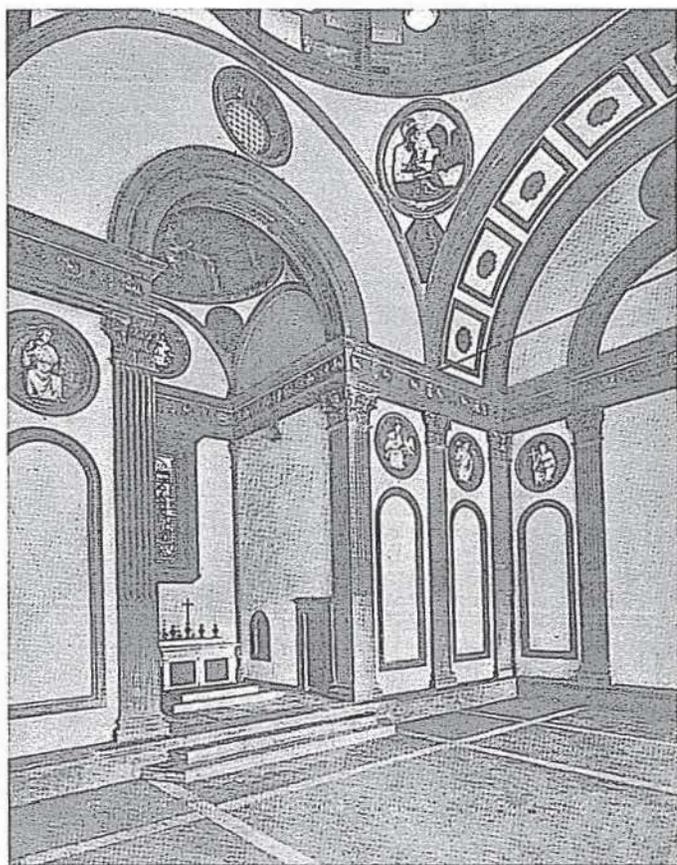
Lo mismo que en el campo literario, «toda investigación crítica encaminada a descubrir y analizar, dentro del pasado medieval, los contenidos específicos de los postulados renacentistas más solemnemente consagrados, fue fácilmente aceptada». Pero este tipo de afirmaciones —que transferidas al campo de 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 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» (E. Garin).

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 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», con sus proporciones correspondientes y casi todas sus particularidades decorativas; es decir, están,



F. Brunelleschi. Interior de la capilla Pazzi. 1430-45.

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. (...)

... 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 por todas mediante la referencia a los órdenes antiguos, se obtiene una nueva distribución de 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 podría ser repetida 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 elementos, 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 extender 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.

(De *Storia dell'Architettura del Rinascimento*, Bari, 1968. Versión castellana: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981. Trad. María Teresa Weyler y M. Galfetti, Vol. I págs. 65, 70-71.)

## Arnaldo Bruschi

### LA ARQUITECTURA DE BRAMANTE

... la diferencia entre Bramante y los florentinos como Giuliano da Sangallo y Miguel Angel era también el conflicto entre dos modos diversos de concebir la arquitectura. La de Bramante es la línea, por así decir, de los arquitectos «pintores» y «perspectivos» que, iniciada por Brunelleschi, continuada en parte por Francesco di Giorgio y Leonardo y consolidada con Bramante, se dedica a la representación tridimensional de organismos espacio-estructurales complejos. La de los florentinos es la línea de los arquitectos «escultores» que, partiendo de Ghiberti —en este sentido contrapuesto a Brunelleschi—, y en parte del propio Alberti, es retomada por Giuliano da Sangallo y continuada por su hermano Antonio el Viejo, por Andrea y después por Jacopo Sansovino y por el mismo Miguel Angel arquitecto. Es la línea de artistas dedicados más a la caracterización de la arquitectura a través de la cualificación decorativa y plástica —mediante «ornamentos»— de los entrapaños bidimensionales que a la creación de espacios, de organismos, cuyo «vacío» tenga un valor activo y obligue a las paredes a tomar formas tridimensionales más complejas de las que ofrece la geometría elemental. La de los florentinos es la línea, por así decir, del mármol; contrapuesta a la del ladrillo y la argamasa exaltados en su valor tectónico y en su aspecto también material a la búsqueda de una espacialidad pictórica. Si se quiere, en términos de referencia a la antigüedad, es la línea que se interesa más, por ejemplo, por los arcos triunfales, por las divisiones y decoraciones plásticas de los monumentos que —tal como hace, en cambio, Bramante— por las grandes organizaciones espaciales de las termas, por los esqueletos murales de la arquitectura romana, significativos por sí mismos hasta el punto de admitir incluso la ausencia de «ornamentos». Y si para Bramante el orden arquitectónico es sobre todo instrumento y parámetro espacial, medida y generador de espacios y volúmenes coordinados sintácticamente, para estos arquitectos «escultores» es sobre todo «ornamento», elemento plástico significativo en sí mismo, forma escultórica tendencialmente autónoma, capaz de producir por sí misma una emoción estética, como una estatua: caracterizable expresivamente (Antonio da Sangallo el Viejo), perfeccionable hedonísticamente (Jacopo Sansovino) o traducible en una forma exasperadamente personalizada (Miguel Angel). (...)

Con Bramante la realidad de la arquitectura se convierte en su «representación»; el espacio físico concreto en un espacio «artificial»; para mirar más que para vivir, en el que toda la realidad espacial se resuelve en la «ficción» del espectáculo. Y esto no es un aspecto ocasional, sino más bien casi un instinto y un modo de pensar, más que de hacer, la arquitectura. (...)

La perspectiva, de instrumento científico de ordenación, de medida, de posesión humanística del espacio, pasa a ser, como se dice en la *Carta a León X* arte de investigar «las medidas que parecen y no son», o, como escribe Castiglione en *El Cortesano*; de «hacer parecer (...) lo que no es»: instrumento «retórico» de persuasión, de sugestión; incluso complacencia cultural y juego intelectual preciosista y cortés.

A pesar de que esté basada en procedimientos científicos es en sí misma, en el fondo, un elemento de disolución de los compromisos conceptuales del Humanismo arquitectónico. También posee la capacidad, concretizando y llevando al límite, en las aplicaciones, las virtualidades de la visión perspectiva, de poner en evidencia la relatividad, el convencionalismo sustancial de la premisa teórica de la concepción del espacio, de poner en crisis la presunta «universalidad» científica. En la representación perspectiva así entendida, la idea absoluta, los principios y el método «universales», «objetivamente válidos», de la arquitectura descienden del no al fenómeno; se someten a la contingencia de la visión humana y al «arbitrio» personal del artista que establece previamente el espectáculo. Los resultados «universales» siguen siendo válidos en su apariencia desde un solo punto del espacio; para mantener su apariencia de universalidad, se «deforman»; pierden su metafísico carácter absoluto; para persuadirlo con más eficacia, «engañan» al observador. (...)

... paradójicamente, pero sólo en apariencia, el estudio «arqueológico» de los monumentos antiguos representará para Bramante, y después para la cultura arquitectónica del siglo XVI, también el estímulo al alejamiento, el principio de la negación de su autoridad. La recuperación filológica de la historia se identificará al menos en parte con el alejamiento de ella. Bramante no tendrá ningún complejo de inferioridad frente a los antiguos. Podrá rechazar las pedantes indicaciones de Vitruvio en la ejecución de su «períptero redondo» del Janículo; en su tambor; en el ábside de S. Maria del Popolo; en algunas partes de S. Pedro, del Belvedere, del palacio de los Tribunales; podrá proponer soluciones sintácticas y léxicas totalmente nuevas. Podrá seleccionar entre los muchos ejemplos de la arquitectura romana los que más encajen con su visión; y recibir estímulos para la creación de espacios «modernos». Y ningún edificio o elemento léxico del Bramante romano, ni siquiera aquellos que aparentemente más se aproximan a la antigüedad, será en realidad parecido a ningún monumento antiguo específico. Por lo demás, mientras que la antigüedad y sus «reglas» están aún por codificar, lo que existe es la alegría de la búsqueda y el descubrimiento, de avanzar en un mundo estimulante, rico en infinidad de diversiones, bastante más vitales y emocionantes en su realidad concreta de lo que la imaginación, exaltada por entusiasmos literarios, podría suponer. No un vínculo, una convención, un principio de autoridad, sino un estímulo para la imaginación. Y justamente Vasari podrá subrayar que «si bien los griegos fueron creadores de arquitectura y los romanos sólo imitadores», Bramante los imitó «con una creación nueva». (...)

(De *Bramante*, Laterza, Bari, 1973, págs. 311-319, 328.)

## Manfredo Tafuri

### BRAMANTE EN ROMA

Sin duda, se puede considerar infundada la escisión, defendida por la historiografía tradicional, entre la experiencia milanesa y la romana de Bramante. Si en Milán la síntesis experimental del de Urbino descansa sobre un ambiente profesional fraccionado y rico en múltiples componentes desde la presencia estimulante de Leonardo a la independencia inventiva de los gremios de constructores en Roma las nuevas condiciones sobre las que ensayar su verificación son la presencia determinante de los antiguos testimonios monumentales, la organización elemental del taller, el «vacío» de la tradición arquitectónica romana del 400. En tal situación, Bramante opta por renovar la operación de control total del producto edificatorio, llevada a cabo anteriormente por Brunelleschi, pero con instrumentos renovados que tomen en consideración la multiplicidad de los aportes acumulados en el curso del siglo XV. Identifica y delimita rigurosamente, por tanto, los problemas pendientes:

- a) la relación con las fuentes históricas y la organicidad del lenguaje;
- b) la disponibilidad de la mecánica combinatoria, de los órdenes clásicos;
- c) el problema de las relaciones dimensionales entre las partes del edificio y la constancia de las relaciones de escala;
- d) la tipología espacial y su constancia en el paso de organismos reducidos a organismos gigantescos.

Toda obra bramantesca, por consiguiente, antes que la demostración de un teorema arquitectónico se presenta como la exposición rigurosa y sobresaliente de los datos de una ecuación de varias incógnitas—cuya solución no está dada a priori, sino que, más bien, puede revelar en el curso de su elaboración lo inadecuado de los datos de partida. La búsqueda de «imágenes» se sustituye por la búsqueda científica de las leyes de configuración del organismo arquitectónico, como exploración de los límites extremos a los que los postulados del Clasicismo, oportunamente reconducidos a su esencialidad, pueden ser impulsados.

En el claustro della Pace Bramante articula la mecánica de los órdenes —aislando polémicamente el espacio cuadrado que asume claramente el papel de modelo de laboratorio— verificando con qué inconvenientes se encuentra cuando se desean «montar» los cuatro órdenes clásicos en el mismo edificio.

En el templete de S. Pietro in Montorio, que un dibujo de Serlio (lib. III, pág. 67) nos muestra aislado en un espacio de forma circular, la centralidad, deducida arqueológicamente del templete tiburtino, está sometida a una contracción dimensional que se hace confrontar polémicamente con las exigencias dictadas por la dimensión humana. Pero lo excepcionalmente pequeño del templete gianicolense verdadero manifiesto de la nuova maniera romana es sólo el primer término de una equivalencia ideal: a él corresponde lo excepcionalmente grande del patio del Belvedere y del nuevo San Pedro.

En este punto las fuentes arqueológicas pueden ser reducidas a instrumentos completamente disponibles, como elementos específicos del lenguaje. En el Belvedere, que une los palacios vaticanos con la villa de Inocencio VIII (1503-12), el arquitecto estimula al máximo la dimensión en perspectiva. El patio, aproximadamente de trescientos metros de largo, está tratado como un espacio natural, aterrazado y cerrado por un gran nicho y una teatral escalinata. Los recuerdos de la villa de Plinio y del templo de la Fortuna prenestrina se suman, por tanto, entre sí junto a otras referencias históricas, así como en los proyectos para San Pedro (desde 1505 a.) asistimos a un despreocupado «montaje» de la cúpula del Panteón sobre el organismo del templo della Pace, sin que falte una explícita referencia al tipo espacial de la cruz inscrita bizantina, citado por sus implicaciones simbólicas.

Y es precisamente en la trama de los espacios equilibrados del proyecto bramantesco para S. Pedro donde el ideal de la centralidad —apodíctico en el templete de S. Pietro in Montorio— se ofrece como una experiencia a recoger en su desarrollo: no como axioma, pues, sino como resultado de una compleja y directa experiencia intelectual.

La síntesis de los principios universales concluida de esta forma por Bramante, por más que esté toda ella rigurosamente resuelta en la especificidad de la arquitectura, entra en resonancia con el universalismo político-religioso del papado: por algo los escritores del 500 reconocieron en Bramante, y no en Brunelleschi, al renovador de la *buona maniera* de los antiguos. La operación bramantesca, en la coherencia de su criticismo, provoca dos fenómenos opuestos. De un lado, hace de golpe anacrónicos los inquietos y rígidos intentos de síntesis entre el intelectualismo toscano y la dimensión ampliada y diversa de los problemas romanos de un Giuliano da Sangallo, y de otro, induce a la formación de una serie de búsquedas diferenciadas que aíslan los temas singulares afrontados globalmente por Bramante, transformándolos en una serie de experimentos limitados pero llevados a sus últimas consecuencias.

(De *L'Architettura dell'Umanesimo*, Bari, 1969. Versión castellana: *La arquitectura del humanismo*, Xarait Ed. Madrid, 1978. Trad. Víctor Pérez Escolano, págs. 49-51.)

## Rudolf Wittkower

## BRAMANTE Y LA «PLANTA CENTRAL»

(En los *Quattro Libri*) ... Palladio nos muestra la planta y el alzado del *Tempietto* de Bramante en Roma, y nos da la siguiente explicación en el texto: «Puesto que Bramante fue el primero que devolvió al mundo una arquitectura buena y hermosa, olvidada desde la Antigüedad hasta sus días, creo razonable asignar a su obra un lugar entre la de los antiguos». El *Tempietto* de Bramante se nos presenta aquí como una prueba elocuente del programa de Palladio, esta estructura circular es la forma de construcción que demuestra más perfectamente —para repetir sus palabras una vez más— «la unidad, la esencia infinita, la uniformidad y la justicia de Dios».

El *Tempietto* cumple con todos los requisitos impuestos por Alberti a la iglesia ideal; su planta estaba situada en un hermoso parque, con todos sus lados libres, y se alzaba aislada sobre una alta plataforma; la perfecta redondez de las líneas, el sereno semicírculo de la imponente cúpula, el austero orden dórico con entablamento horizontal, la ausencia de decoraciones pintadas y la utilización prevista de las estatuas (que, cosa característica, se agregaron en la lámina de Palladio), todo ello —y esta enumeración dista de haber agotado los factores determinantes— nos revela que Bramante sigue la misma línea de Alberti; más aún, que ha llevado a la práctica sus ideas más queridas. Bramante, mediador cronológico y artístico entre Alberti y Palladio, representa al mismo tiempo la culminación de este trío de grandes arquitectos humanistas. (...)

Cuando se examinan las cosas retrospectivamente, parece casi una necesidad histórica que la iglesia madre del cristianismo, San Pedro, haya sido proyectada por Bramante y con una planta centralizada. Incluso podríamos llegar a decir que, en el año 1505, la santidad y singularidad de esta iglesia no podría haberse expresado mejor con ningún otro tipo de planta. (Comprendo perfectamente el hecho de que no todo el mundo esté de acuerdo con esta aseveración, puesto que hay fundadas razones para pensar que Bramante proyectó, en realidad, una iglesia de planta de cruz latina. Pero yo he llegado a dicha conclusión después de haber sopesado cuidadosamente todos los testimonios disponibles.)

Al elegir el tipo de planta de cruz griega, Bramante combinó —al igual que Giuliano da Sangallo y otros con anterioridad— el símbolo de la cruz y los valores representativos de la geometría centralizada. Pero —como es bien sabido— esta planta se desvía de la simple cruz griega de la *Madonna delle Carceri*. La figura dominante de la cruz griega, con su cúpula imponente, va acompañada en los ejes diagonales por pequeñas repeticiones de la misma figura, y a éstas se agregan, en los mismos ejes, cuatro recintos de forma cuadrada. El todo se halla limitado por un gran cuadrado, del cual sólo se proyectan los cuatro ábsides. La integridad de cada una de estas figuras geométricas ha sido conservada cuidadosamente, y las transiciones de una unidad geométrica a otra son en extremo sutiles. Una vez comprendida la lógica intrínseca de la planta, se advierte su precisión, su economía geométrica y su calidad. La planta es, en realidad, el ejemplo supremo de esta geometría orgánica, de ese tipo de «matemática espacial» proporcionalmente integrada que, según hemos comprobado, constituye un rasgo característico de la arquitectura humanista del Renacimiento. (...)

Aunque la planta de Bramante sufrió modificaciones múltiples y decisivas, siguió siendo un tremendo estímulo para los arquitectos de toda Italia, y fueron muchas las iglesias coronadas por una alta cúpula, sobre la cruz griega, que se erigieron por todas partes. El propio Rafael siguió la moda en la pequeña iglesia de S. Eligio degli Orefici de Roma, que con su immaculada blancura, su austeridad de formas y la claridad abstracta de su esquema geométrico combina la expresión del sentimiento religioso del Renacimiento con el de la Contrarreforma.

(De *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Oxford, 1949. Versión castellana: *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, págs. 31-33. El párrafo entre parentesis no aparece en la versión castellana.)

## LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA

**Anthony Blunt**

### ALBERTI Y EL PASO DE LA TRATADÍSTICA MEDIEVAL A LA DEL RENACIMIENTO

Con la generación de Brunelleschi, Masaccio y Donatello se realiza en Florencia un nuevo ideal artístico, expresión de las aspiraciones de los espíritus más progresistas de la ciudad-república en el momento en que ésta alcanza un alto estadio en su desarrollo. En tanto que los últimos vestigios del Gótico desaparecían, un nuevo estilo emergió, exponente de un nuevo modo de entender el mundo, del optimismo humanista característico de los hombres de esta época y de su confianza en los métodos de la razón. En pintura y escultura florece el naturalismo, pero un naturalismo basado en el estudio científico del mundo exterior gracias a los nuevos medios de la perspectiva y la anatomía. En el campo de la arquitectura se utilizó la vuelta a las formas romanas para crear un estilo que respondiera tanto a las necesidades de la razón humana como a las necesidades místicas del Catolicismo medieval. A este cambio en la práctica artística acompañó una modificación paralela de las teorías en que aquélla se apoya. En la Edad Media, los escritores de pintura gustaban dar enfoques eminentemente teológicos. Creían que las artes debían someterse a las directrices eclesiásticas; aceptaban una escala de valores que insistía en el elemento espiritual en detrimento del material proporcionado por el mundo exterior; por ello mismo no podían pretender que el artista imitase el mundo exterior. Crear los símbolos más apropiados para comunicar las enseñanzas morales y religiosas de la Iglesia era el deber del artista. (...)

La generación de 1420 adopta ante las artes una actitud diferente. En este período, pintar es primaria y esencialmente representar el mundo exterior de acuerdo con los principios de la razón humana. Esta generación no podía dar como válida, por más tiempo, una teoría que restaba importancia al naturalismo y al estudio científico del mundo real. Donde de una manera más acabada se plasman estas nuevas ideas es en los escritos de Leon Battista Alberti, persona a la que su espíritu universal cualificaba especialmente para ser el representante de una doctrina que abrazara todas las ramas de la actividad humana —tanto la vida política como la literaria y artística.

Es obvio que Alberti no habría desarrollado su teoría de un modo tan perfecto en un mundo que no hubiera estado preparado para su llegada. Personas que le precedieron anunciaron las teorías que él habría de enunciar con tanta claridad y competencia. Aun en Cennino Cennini encontramos rasgos del nuevo naturalismo en formación desde el Trecento; igualmente en Lorenzo Ghiberti aparece una nueva sensibilidad hacia la Antigüedad. Pero todos estos detalles que podemos descubrir en los escritores anteriores a la época de Alberti son sólo indicios de lo que más tarde ha de venir, y sólo adquieren relevancia con la nueva concepción del mundo y del arte están tan íntimamente relacionadas con su posición filosófica general, que muy bien merece esta última un examen detallado. Su concepción general del mundo era precisamente la de los humanistas de la primera mitad del siglo XV, corresponde a la concepción de la ciudad-estado, tal como existía en Florencia antes del triunfo final de Cosme de Médicis.

Para Alberti, el interés público es la forma suprema del Bien. Los príncipes y ciudadanos deben consagrarse igualmente a él. El príncipe debe gobernar en interés de los ciudadanos, salvaguardar sus libertades y obedecer las leyes de la ciudad. Si no actúa así se convierte en tirano. Pero sobre todo debe preservar la paz de la ciudad; Alberti nunca tiene palabras suficientemente severas para condenar las facciones ... (...)

Era clásico de una forma mucho más consciente que Brunelleschi y sus contemporáneos; su conocimiento de la Antigüedad era mucho más profundo que el de éstos y aplicó su cultura arqueológica de un modo mucho más científico. En arquitectura, elimina los últimos vestigios del Gótico, todavía muy evidentes en Brunelleschi, especialmente en la cúpula de la catedral. En el empleo de los órdenes es más respetuoso que Brunelleschi; (...)

Ya que, entre todas las artes, la arquitectura es la que más íntimamente relacionada está con las necesidades prácticas del hombre, es en las teorías arquitectónicas de Alberti donde

sus ideas generales sobre la sociedad se reflejan con más claridad. Para él, la arquitectura constituye enteramente una actividad cívica. En el prefacio de su tratado —especie de apología de la arquitectura— se refiere a la gloria que ésta da a la ciudad desde el punto de vista de la utilidad y del ornamento. La arquitectura favorece el comercio al que Alberti —como era de esperar— se refiere en términos extremadamente laudatorios; la arquitectura permite a la ciudad defenderse contra sus enemigos y la ayuda incluso a extender su poder mediante la invención de máquinas de guerra ofensivas; da a la ciudad sus espléndidos edificios públicos, sus residencias privadas y sus monumentos que perpetúan el recuerdo de los grandes hombres.

Estos son los principios de arquitectura civil que Alberti expone en su tratado: preconiza una arquitectura que no sea patrimonio exclusivo de los mecenas o que tan sólo sirva a los propósitos de la Iglesia, si bien las necesidades respectivas de individuo e Iglesia son objeto de un atento examen. La novedad de este método consiste en que propone un plan de conjunto para la construcción de una ciudad entera y que cada detalle sugerido se subordina al plan de conjunto de la ciudad.

(De *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1940. Versión castellana: *La Teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Ed. Cátedra, Madrid, 1980. Trad. José Luis Checa Cremades, págs. 13, 15-17, 19-20.)

## Manfredo Tafuri

### TRATADÍSTICA, TIPOLOGIA, MODELOS

El florecimiento de una vasta producción teórica en los siglos XV y XVI está relacionado con las propias bases sobre las que se apoya la hipótesis clasicista. Asumir el papel del intelectual significa en realidad, para el artista del 400 y del 500, no sólo reivindicar una nueva dignidad personal, sino también —y principalmente— reconocer en el arte un valor propulsor y activo en el seno de las perspectivas ofrecidas por las nuevas clases en el poder, traduciendo en programas ideológicos las más progresivas instancias civiles.

La tratadística tiene, por tanto, varias tareas que desarrollar. Sobre el plano ideal es la principal vía de coloquio con la historia y la antigüedad, y asegura la transmisibilidad y la perfectibilidad de las experiencias. Sobre el plano lingüístico define un «código» capaz de responder a los cometidos universales y cosmopolitas del nuevo lenguaje artístico. Sobre el plano de las relaciones de producción sanciona la nueva división social del trabajo, dado que a la racionalización de los métodos proyectuales corresponde una profunda revolución en la ejecución, en la organización de sus corporaciones, en los ritmos y en la extensión de la actividad edificatoria. El surgir de las biografías —recordamos de nuevo la del Anónimo brunelleschiano— señala claramente el reconocimiento oficial de la nueva condición del arquitecto como intelectual: desde el pseudo-Manetti a Vasari, ese género de literatura se desarrolla paralelamente a la de la tratadística propiamente dicha.

Tratadística que tiene una historia correlativa con la de la praxis arquitectónica: no sin razón los esfuerzos hechos para definir un estable y definitivo código lingüístico y sintáctico chocan contra la realidad histórica concreta.

Del sereno criticismo de Alberti se pasará, al final del 500, a la inquieta problematización de los «heréticos» modelos arquitectónicos de Montano o de los *Säulenbüchern* nórdicos. De cualquier modo, es muy significativo que los primeros tratados del 400 intenten un polémico coloquio con el único texto de la antigüedad sobre arquitectura aún conservado: los diez libros vitruvianos. Alberti, en particular, muestra explícitamente la intención de alcanzar la totalidad de un sistema lingüístico y metodológico que desde posiciones autónomamente conquistadas se oriente a los antiguos *exempla*. Pero si en los escritos albertianos se funden y se sobreponen teoría abstracta, análisis tipológico, análisis histórico-arqueológicos, normas prácticas para proyectar y compendios tecnológicos, en los escritos de los «románticos del 400» —Filarete y Francesco Colonna— y en los códices de los «antiquarios» —desde Maso

Finiguerra a Ciriaco de Pizzicollí da Ancona— lo antiguo sirve como mera ocasión de evocaciones míticas: y ya habíamos visto cómo la Sforzinda filaretiana oscila entre la dignidad de un modelo metodológico y la divertida evasión. Frente al universalismo albertiano, los escritos de Francesco di Giorgio asumen un carácter mucho más empírico. Incluso el antropomorfismo y el coloquio con la clasicidad se revisten de un ansia experimental claramente filtrada a través de una poética atenta a medir modelos y tipos arquitectónicos con el metro de un empirismo sin prejuicios. Mientras Francesco di Giorgio tiende a sustituir el «manifiesto» personal por el código universal, y Leonardo, en su asistematicidad, sitúa el primado del empirismo en el vértice de un método que prescinde de la casuística vitruviana hasta el punto de poder ser definido como «anticlásico», en los ambientes que se preocupan de oponer al predominio político y cultural de Florencia una hipótesis alternativa prospera el análisis filológico del texto de Vitruvio. (...)

Los estudios vitruvianos, desde finales del siglo XV a finales del XVI, constituyen así un filón teórico independiente. En los comentarios y en los grabados de los volúmenes de Fra Giocondo (1513), de Caporali (1536), de Barbaro (1556), de Bertani (1558), de Rusconi (1590) y en los textos franceses de Martin y Philander (1550), vive el ansia de alcanzar, por vía arqueológica y filológica, aquel código definido rigurosamente que la experiencia proyectual ponía en crisis día a día.

Pero también la recuperación arqueológica de la antigüedad, elegida como segunda y más perfecta naturaleza, entra bien pronto en crisis. Cuando, en 1540, Claudio Tolomei funda la Academia vitruviana con el propósito de resolver definitivamente tanto las contradicciones del oscuro texto latino como aquellas surgidas de su confrontación con los restos monumentales, está ya clara la polivalencia de la clasicidad misma, y lo insostenible de su reducción a un modelo ahistórico. Se abren, por tanto, dos vías opuestas, sólo sintetizables en el ámbito del proyecto: de un lado, la institucionalización del léxico arquitectónico, de otro, la exploración curiosa e inquieta de los márgenes de «herejía» concedidos por el propio léxico. La primera vía conduce, en el ámbito de la cultura italiana, a la *Regola dei cinque ordini* de Vignola (1562); la segunda al *modellismo* de Serlio y, por su conducto, de Du Cerceau, de De Vries, de Cataneo, de Montano, de Giorgio Vasari el Joven. Mientras de un lado se fijan de un modo ahistórico y abstracto los elementos del léxico del Clasicismo, desmembrando las leyes sintácticas con el fin de hacerlo disponible para una gama infinita de aplicaciones (se hace el último esfuerzo, con otras palabras, de universalizar la *langue* arquitectónica), de otro se pone entre paréntesis ese problema y se apunta por el contrario hacia las articulaciones sintácticas internas, en una obstinada búsqueda de modelos figurativos y espaciales inéditos y de complejos modos de combinación. Por tanto, norma y herejía: y es significativo que en el plano internacional ambas vías sean recibidas y sintetizadas.

---

(De *L'Architettura dell'Umanesimo*, Bari, 1969. Versión castellana: *La arquitectura del Humanismo*, Xarait Ed., Madrid, 1978. Trad. Víctor Pérez Escolano, págs. 120-122.)

## Renato De Fusco

### LA CONTRIBUCION DE ALBERTI A LA TRATADISTICA DE LA CIUDAD

La contribución de Alberti a la tratadística de la ciudad nos parece bastante más que una lectura de la urbanística medieval en clave vitruviana. No hay duda de que Alberti, como Vitruvio, teoriza sobre experiencias urbanísticas reales, poniéndose así de uno de los dos lados de la dicotomía utopía-realidad que siempre ha acompañado al estudio y la planificación de los hechos urbanos. De hecho él, aunque se refiere a ideales platónicos o a una realidad autónoma del pensamiento, avala continuamente su discurso con ejemplos históricos, con un proceso eminentemente pragmático.

Por el contrario, su contemporáneo Filarete da comienzo, con su ciudad ideal, al filón utópico de la urbanística, y en tal sentido se puede decir que en la civilización occidental el binomio Alberti-Filarete constituye la encarnación de los dos polos de la mencionada dicotomía.

Pero la concepción urbanística de Alberti implica muchas otras consideraciones y muestra aspectos ignorados u olvidados tanto en Vitruvio como en la ciudad medieval, que constituyen las partes más actuales de su reflexión sobre el fenómeno urbano. Veamos ante todo dónde se separa Alberti de su modelo vitruviano. Tienen en común el concepto de la íntima conexión entre edificio y ciudad, reconocido por otra parte por el propio Alberti cuando dice que debe a los antiguos la semejanza de la ciudad con una casa grande. Pero mientras que Vitruvio dedica a la ciudad sólo algunas páginas de su tratado o habla de ella sólo por elementos tipológicos y constructivos, Alberti dedica a la urbanística un auténtico tratado y discute los diversos aspectos de un modo bastante orgánico de lo general a lo particular.

(En el libro IV)... él, aunque refiriéndose todavía a los antiguos, mantiene el principio de la autosuficiencia de la ciudad que es propio de la concepción medieval, pero añade por su parte que esto es válido «en cuanto que mantiene la razón y la condición de las cosas humanas». Esta observación no sólo distingue la autonomía de la autarquía, sino que indica la posibilidad de apertura al exterior que era desconocida para las ciudades cerradas medievales.

Viene después, junto al problema de adaptar la ciudad al lugar, por lo que su forma puede ser variable, el de dimensionar el organismo urbano. Dimensionamiento que, como problema de previsión, anticipa, fuera de los esquemas de las ciudades ideales, el concepto de plano.

(De *Il Codice dell'Architettura. Antologia di Trattatisti*, ESI, Nápoles, 1968.)

## Giovanni Astengo

### UN JUICIO SOBRE LA CIUDAD DE SFORZINDA, DE FILARETE

(Con Filarete)... se inicia la creación de nuevos esquemas de ciudades ideales, los cuales, aunque bebiendo siempre en las fuentes de la mismísima experiencia medieval, se diferencian por la búsqueda de una concepción unitaria y abstracta que se traduce en la representación de modelos teóricos, cada uno geoméricamente individualizado y definido, rodeados todos por elaboradas murallas defensivas y caracterizados por composiciones espaciales originadas por la aplicación rigurosa de leyes de simetría bilateral, con frecuencia también doble, o de simetría rotatoria. En ambos casos el cruce de ejes o la retícula definen el baricentro geométrico de la ciudad, evidenciado por una plaza regular y a veces materializado, como en Sforzinda, por un edificio público de planta central: reviven así las antiguas concepciones cosmológicas.

(De la voz «Urbanística» en la *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, 1960-62.)

## Eugenio Garin

### LA CIUDAD DE SFORZINDA, DE FILARETE

... Sforzinda, la *ville radieuse* del Renacimiento, es «bella, buena y perfecta según el curso natural». Las construcciones responden orgánicamente a las necesidades de los ciudadanos, a su gobierno, a la justicia, a la educación, a la formación de los artesanos, a las exigencias de la defensa, a la curación de las enfermedades, a los ejercicios gimnásticos. Cada uno de los edificios de Sforzinda traduce en piedra un capítulo del ordenamiento económico y político de la ciudad... (...) (L. Firpo). Un historiador reciente ha observado que Averlino ha sido el primero en elaborar el plano orgánico de una ciudad entera, pero ha añadido que, si de los edificios aislados pasamos a la noción del todo, del campo de lo posible entramos en el de la utopía. Así pues, si consideramos la estructura política de Sforzinda, encontraremos «un organismo de tipo comunal, con sus ingenuas magistraturas cívicas, las rígidas corporaciones de oficios, una simplicidad patriarcal, costumbres severas, un profundo sentido de los intereses colectivos», y sobre todo, contradictorio e inútil, un príncipe del Renacimiento. Todo es cierto: pero, con frecuencia, ésta fue la situación real de las ciudades: estructuras

Finiguerra a Ciriaco de Pizzicolti da Ancona— lo antiguo sirve como mera ocasión de evocaciones míticas: y ya habíamos visto cómo la Sforzinda filaretiana oscila entre la dignidad de un modelo metodológico y la divertida evasión. Frente al universalismo albertiano, los escritos de Francesco di Giorgio asumen un carácter mucho más empírico. Incluso el antropomorfismo y el coloquio con la clasicidad se revisten de un ansia experimental claramente filtrada a través de una poética atenta a medir modelos y tipos arquitectónicos con el metro de un empirismo sin prejuicios. Mientras Francesco di Giorgio tiende a sustituir el «manifiesto» personal por el código universal, y Leonardo, en su asistematicidad, sitúa el primado del empirismo en el vértice de un método que prescinde de la casuística vitruviana hasta el punto de poder ser definido como «anticlásico», en los ambientes que se preocupan de oponer al predominio político y cultural de Florencia una hipótesis alternativa prospe- ra el análisis filológico del texto de Vitruvio. (...)

Los estudios vitruvianos, desde finales del siglo XV a finales del XVI, constituyen así un filón teórico independiente. En los comentarios y en los grabados de los volúmenes de Fra Giocondo (1513), de Caporali (1536), de Barbaro (1556), de Bertani (1558), de Rusconi (1590) y en los textos franceses de Martin y Philander (1550), vive el ansia de alcanzar, por vía arqueológica y filológica, aquel código definido rigurosamente que la experiencia proyectual ponía en crisis día a día.

Pero también la recuperación arqueológica de la antigüedad, elegida como segunda y más perfecta naturaleza, entra bien pronto en crisis. Cuando, en 1540, Claudio Tolomei funda la Academia vitruviana con el propósito de resolver definitivamente tanto las contradicciones del oscuro texto latino como aquéllas surgidas de su confrontación con los restos monumentales, está ya clara la polivalencia de la clasicidad misma, y lo insostenible de su reducción a un modelo ahistórico. Se abren, por tanto, dos vías opuestas, sólo sintetizables en el ámbito del proyecto: de un lado, la institucionalización del léxico arquitectónico, de otro, la exploración curiosa e inquietá de los márgenes de «herejía» concedidos por el propio léxico. La primera vía conduce, en el ámbito de la cultura italiana, a la *Regola dei cinque ordini* de Vignola (1562); la segunda al *modellismo* de Serlio y, por su conducto, de Du Cerceau, de De Vries, de Cataneo, de Montano, de Giorgio Vasari el Joven. Mientras de un lado se fijan de un modo ahistórico y abstracto los elementos del léxico del Clasicismo, desmembrando las leyes sintácticas con el fin de hacerlo disponible para una gama infinita de aplicaciones (se hace el último esfuerzo, con otras palabras, de universalizar la *langue* arquitectónica), de otro se pone entre paréntesis ese problema y se apunta por el contrario hacia las articulaciones sintácticas internas, en una obstinada búsqueda de modelos figurativos y espaciales inéditos y de complejos modos de combinación. Por tanto, norma y herejía: y es significativo que en el plano internacional ambas vías sean recibidas y sintetizadas.

---

(De *L'Architettura dell'Umanesimo*, Bari, 1969. Versión castellana: *La arquitectura del Humanismo*, Xarait Ed., Madrid, 1978. Trad. Víctor Pérez Escolano, págs. 120-122.)

## Renato De Fusco

### LA CONTRIBUCION DE ALBERTI A LA TRATADISTICA DE LA CIUDAD

La contribución de Alberti a la tratadística de la ciudad nos parece bastante más que una lectura de la urbanística medieval en clave vitruviana. No hay duda de que Alberti, como Vitruvio, teoriza sobre experiencias urbanísticas reales, poniéndose así de uno de los dos lados de la dicotomía utopía-realidad que siempre ha acompañado al estudio y la planificación de los hechos urbanos. De hecho él, aunque se refiere a ideales platónicos o a una realidad autónoma del pensamiento, avala continuamente su discurso con ejemplos históricos, con un proceso eminentemente pragmático.

Por el contrario, su contemporáneo Filarete da comienzo, con su ciudad ideal, al filón utópico de la urbanística, y en tal sentido se puede decir que en la civilización occidental el binomio Alberti-Filarete constituye la encarnación de los dos polos de la mencionada dicotomía.

Pero la concepción urbanística de Alberti implica muchas otras consideraciones y muestra aspectos ignorados u olvidados tanto en Vitruvio como en la ciudad medieval, que constituyen las partes más actuales de su reflexión sobre el fenómeno urbano. Veamos ante todo dónde se separa Alberti de su modelo vitruviano. Tienen en común el concepto de la íntima conexión entre edificio y ciudad, reconocido por otra parte por el propio Alberti cuando dice que debe a los antiguos la semejanza de la ciudad con una casa grande. Pero mientras que Vitruvio dedica a la ciudad sólo algunas páginas de su tratado o habla de ella sólo por elementos tipológicos y constructivos, Alberti dedica a la urbanística un auténtico tratado y discute los diversos aspectos de un modo bastante orgánico de lo general a lo particular.

(En el libro IV)... él, aunque refiriéndose todavía a los antiguos, mantiene el principio de la autosuficiencia de la ciudad que es propio de la concepción medieval, pero añade por su parte que esto es válido «en cuanto que mantiene la razón y la condición de las cosas humanas». Esta observación no sólo distingue la autonomía de la autarquía, sino que indica la posibilidad de apertura al exterior que era desconocida para las ciudades cerradas medievales.

Viene después, junto al problema de adaptar la ciudad al lugar, por lo que su forma puede ser variable, el de dimensionar el organismo urbano. Dimensionamiento que, como problema de previsión, anticipa, fuera de los esquemas de las ciudades ideales, el concepto de plano.

(De *Il Codice dell'Architettura. Antologia di Trattatisti*, ESI, Nápoles, 1968.)

## Giovanni Astengo

### UN JUICIO SOBRE LA CIUDAD DE SFORZINDA, DE FILARETE

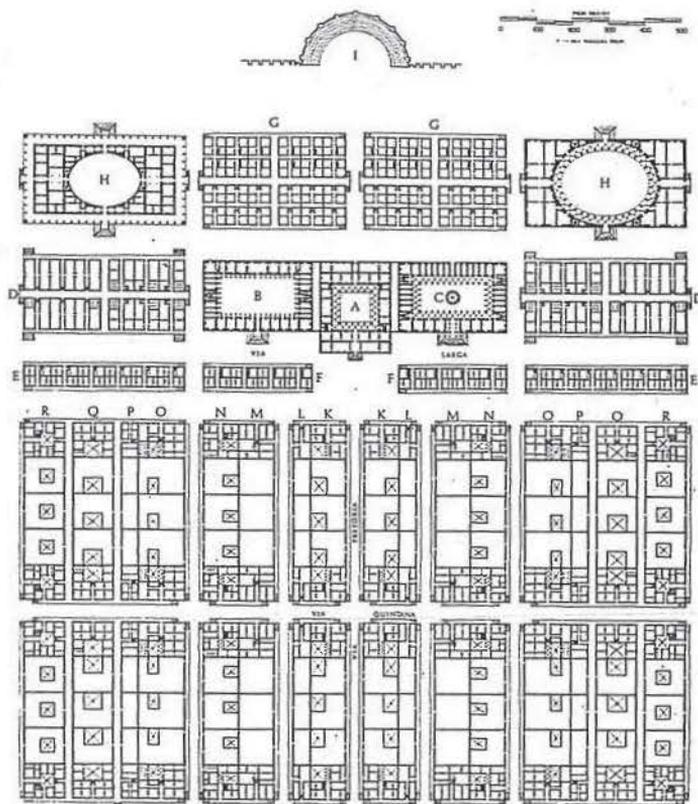
(Con Filarete)... se inicia la creación de nuevos esquemas de ciudades ideales, los cuales, aunque bebiendo siempre en las fuentes de la mismísima experiencia medieval, se diferencian por la búsqueda de una concepción unitaria y abstracta que se traduce en la representación de modelos teóricos, cada uno geoméricamente individualizado y definido, rodeados todos por elaboradas murallas defensivas y caracterizados por composiciones espaciales originadas por la aplicación rigurosa de leyes de simetría bilateral, con frecuencia también doble, o de simetría rotatoria. En ambos casos el cruce de ejes o la retícula definen el baricentro geométrico de la ciudad, evidenciado por una plaza regular y a veces materializado, como en Sforzinda, por un edificio público de planta central: reviven así las antiguas concepciones cosmológicas.

(De la voz «Urbanística» en la *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma, 1960-62.)

## Eugenio Garin

### LA CIUDAD DE SFORZINDA, DE FILARETE

... Sforzinda, la *ville radieuse* del Renacimiento, es «bella, buena y perfecta según el curso natural». Las construcciones responden orgánicamente a las necesidades de los ciudadanos, a su gobierno, a la justicia, a la educación, a la formación de los artesanos, a las exigencias de la defensa, a la curación de las enfermedades, a los ejercicios gimnásticos. Cada uno de los edificios de Sforzinda traduce en piedra un capítulo del ordenamiento económico y político de la ciudad... (...) (L. Firpo). Un historiador reciente ha observado que Averlino ha sido el primero en elaborar el plano orgánico de una ciudad entera, pero ha añadido que, si de los edificios aislados pasamos a la noción del todo, del campo de lo posible entramos en el de la utopía. Así pues, si consideramos la estructura política de Sforzinda, encontraremos «un organismo de tipo comunal, con sus ingenuas magistraturas cívicas, las rígidas corporaciones de oficios, una simplicidad patriarcal, costumbres severas, un profundo sentido de los intereses colectivos», y sobre todo, contradictorio e inútil, un príncipe del Renacimiento. Todo es cierto: pero, con frecuencia, ésta fue la situación real de las ciudades: estructuras



S. Serlio. Tipologías en la «ciudad-castrum», según Polibio (dibujo de P. Marconi).

republicanas en crisis, príncipes que fundan nuevos estados, y nacimiento de naciones más allá de los estados ciudadanos, mientras el estado-ciudad, que debía ser la obra maestra de una organización racional, se consume en el interior y es ahogado en el exterior. Los proyectos racionales de la polis se quiebran dentro de procesos históricos que las superan; entre desilusiones y derrotas nacen profecías apocalípticas, evocaciones de paraísos bíblicos y sueños de soluciones totalmente fuera de la realidad. No ya Sforzinda, sino ciudades solares y repúblicas imaginarias.

(De *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Laterza, Bari, 1965.)

## Paolo Marconi

### LA CIUDAD MILITAR DE SEBASTIANO SERLIO

... Pietro Strozzi... se inspira en Polibio tras consultar a Serlio en la corte de Fontainebleau para dar forma —apelando finalmente a una fuente más explícita de Vitruvio— a un modelo de ciudad para fines militares, pero no menos susceptible de un uso civil. Una ciudad concreta a la que —con la coartada de un hallazgo arqueológico no del todo fantástico— se añaden edificios de uso público como teatros, circos y termas públicas; típica de un asentamiento de frontera por su autosuficiencia, pero portadora de una serie de creaciones tipológicas «modernas» al nivel de los edificios residenciales, capaces de ser apreciados por una ciudadanía de hombres contemporáneos, y no necesariamente constituida sólo por militares. Ciudad de disposición ortogonal, naturalmente, complicada por la rígida ortodoxia en el cruce cardo-decumánico, hipoteca que la experimentación gótica y los mismos ejemplos exis-

tentes de origen helénico o romano hablan enseñado a evitar, para hacerlas más flexibles; pero se verá cómo la partición en cinco *strigae* de la *pars antica*, deuda específica de Polibio con la cultura helenística, será relevante en algunas realizaciones posteriores, constituyendo un indicio de la difusión, al menos verbal, de un modelo acreditado. Y era ciertamente más elástica y ampliable, en su disposición urbanística, que las ciudades nuevas construidas por Francisco I sobre diseños de arquitectos mediocres, encadenadas por dobles simetrías si no por cruces diagonales en obsequio a un concepto militarista de «ciudadela», que el esquema polibiano en la edición serliana, si se hubiera realizado, podía evitar. (...)

... la operación se presenta desde el principio como un ejercicio académico, y es quizá por esto por lo que Francisco I no la utiliza, prefiriendo un oscuro ingeniero militar para sus ciudades fronterizas. Pero precisamente en el momento en el que se declara la sustancia de modelo teórico, ésta asume importancia para nosotros: estamos frente a una primera expresión «tratadística» que se rescata del empirismo y del valor de *exemplum* de tipo medieval, proponiendo temas que, aunque aparentemente inútiles en un contexto empírico, en realidad llevan a cabo una mediación sustancial entre la tradición ortogonalista de procedencia gótica y una concepción «programada» y culta del diseño urbanístico, impregnada de significados culturales y casi sagrados que derivan de una ascendencia clásica. En particular al que escribe le parece extremadamente significativo el hecho de que el modelo polibiano proponga una estructura urbana por *strigae*, antes que la parcelación y la disposición casi cuadrada de la misma tradición clásica de derivación no castrense (Aosta, Turín, etc.). Una estructura tal plantea en realidad el problema de la casa en línea, por primera vez depurado y expuesto en sus rasgos esenciales, y afrontado de hecho por Serlio con gran seriedad y dignamente resuelto en su integridad (testeros, casas intermedias, soluciones especiales).

La formulación clasicista, por tanto, no sólo no impide llegar a una problemática de actualidad, sino que más bien estimula la presentación «típica» y una resolución que tenga, precisamente, valor de modelo y no de mero *exemplum*, como en la casuística propuesta en los libros VI y VII.

(De *L'VIII Libro inedito di Sebastiano Serlio*, en «Controspazio», núm. 1, 1969, pág. 54; y núms. 4-5, pág. 56.)

## MIGUEL ÁNGEL Y PALLADIO

James S. Ackermann

### LA ARQUITECTURA DE MIGUEL ÁNGEL

No es raro que los teóricos renacentistas relacionen las formas arquitectónicas con las del cuerpo humano; de un modo u otro esta asociación, que puede remontarse a la antigua Grecia y de la que se hace eco Vitruvio, aparece en todas las teorías de la edad del Humanismo. Lo que es genuino de Miguel Ángel es la concepción de la semejanza como una relación que puede llamarse orgánica, en contraste con la abstracta que proponían otros arquitectos y escritores del Renacimiento. Es la anatomía, más que el número y la geometría, lo que llega a ser la disciplina básica del arquitecto; las partes de un edificio se comparan, no a las proporciones globales ideales del cuerpo humano, sino, significativamente, a sus funciones. La referencia a los ojos, la nariz y los brazos sugiere incluso una idea de movilidad; el edificio vive y respira.

Cuando los escritores del siglo XV hablaban de la procedencia de las formas arquitectónicas a partir del cuerpo humano, no pensaban en el cuerpo como un organismo vivo, sino como un microcosmos del universo, una forma creada a imagen de Dios, y con la misma armonía perfecta que determina el movimiento de las esferas celestes o las consonancias musicales. (...) Las teorías de la proporción del primer Renacimiento, al ser aplicadas a los edificios, produjeron una arquitectura que era abstracta en el sentido de que su objetivo primor-

dial era lograr unas armonías matemáticas ideales a partir de la interrelación de las partes del edificio. Para la planta se preferían las figuras geométricas simples; las paredes y los huecos se entendían como rectángulos a los que se podía dar la cualidad deseada por medio de la razón entre anchura y altura. Establecido el concepto básico de las plantas bien proporcionadas, el fin último del diseño arquitectónico era producir una estructura tridimensional en la que los planos estuvieran interrelacionados armónicamente. En los mejores casos, este principio de diseño produjo una arquitectura muy sofisticada y sutil, pero fue vulnerable a la misma crítica que Miguel Angel dirigió contra el sistema contemporáneo de proporciones de la figura humana. Enfatizaba el elemento aislado y fracasaba al no tener en cuenta el efecto que sobre el carácter de las formas arquitectónicas produce el movimiento —en arquitectura, el movimiento del observador a través y alrededor de los edificios— y las condiciones ambientales, en particular la luz. Era más fácil producir una arquitectura de papel más afortunada sobre la mesa de dibujo que en tres dimensiones. (...) Visto desde esta perspectiva, el enfoque de Miguel Angel hacia la arquitectura parece apartarse radicalmente de la tradición renacentista. Su asociación de la arquitectura con la forma humana ya no era una abstracción filosófica, una metáfora matemática. Al pensar en los edificios como organismos, cambió el concepto de diseño arquitectónico pasando de uno estático generado por un sistema de proporciones predeterminadas a otro dinámico en el que los miembros estarían integrados por la sugerencia de una fuerza muscular. De este modo la acción y la reacción de las fuerzas estructurales en un edificio —que aún hoy denominamos tracción, compresión, tensión, etc.— podían interpretarse en términos humanos. Pero, si las fuerzas estructurales sugirieron un tema a Miguel Angel, él rechazó la idea de limitarse a expresar la manera en la que realmente actuaban: la humanización prevaleció en sus diseños sobre las leyes de la estática hasta el punto de que una masa tan pesada como la cúpula de San Pedro puede dar la impresión de elevarse, o de que un entablamento relativamente ligero parezca muy pesado.

Los dibujos de ventanas, puertas o cornisas intentan comunicar al que las tiene que realizar una experiencia viva más que unas instrucciones medidas y calculadas para la labra. Mientras sus contemporáneos dibujaban perfiles para garantizar la proporción adecuada entre una acanaladura y un toro, Miguel Angel trabajaba en la evocación de la fuerza física; mientras que ellos copiaban los capiteles y entablamentos romanos entre las ruinas para lograr una cierta ortodoxia en el detalle, las ocasionales copias de Miguel Angel son reinterpretaciones muy personalizadas precisamente de aquellos restos que reflejaban su propio gusto por la forma dinámica. Roma suministró a otros arquitectos un corpus de reglas, pero a Miguel Angel le dio la chispa para la explosión de su fantasía, una medida a la que hizo más honor por infracción que por cumplimiento.

Esta indiferencia hacia los cánones antiguos escandalizó a los contemporáneos de Miguel Angel, que consideraban que el hecho de haber revivido la arquitectura romana era el privilegio excepcional de su época. (...) En contraste con sus contemporáneos, educados en las proporciones del siglo XV, Miguel Angel raras veces indicaba medidas o escala en sus dibujos, nunca trabajaba con un módulo, y prescindía de la regla y el compás hasta que el diseño estaba definitivamente decidido. Desde el principio le interesaban más las cualidades que las cantidades. Al elegir las aguadas de tinta y la tiza, más que la pluma, evocaba las cualidades de la piedra, y hasta los bocetos iniciales, los primeros intentos, suelen incluir indicaciones de luz y sombra. (...)

Miguel Angel muy pocas veces hizo dibujos en perspectiva, pues pensaba en el observador como un ser en movimiento y ponía en duda el visualizar los edificios desde un punto fijo. Para estudiar los efectos tridimensionales hacía maquetas de arcilla. La introducción de las maquetas en la práctica arquitectónica prueba de nuevo la identidad de escultura y arquitectura en la mente de Miguel Angel. Es un signo más de su oposición a los principios del primer Renacimiento, puesto que la plasticidad del material excluye cualquier referencia a relaciones matemáticas o incluso a la independencia de las partes: solamente el todo se podía estudiar en terracota. (...)

Al hablar de la arquitectura moderna solemos asociar la sensibilidad hacia los materiales con una exposición de sus funciones técnicas, pero en la obra de Miguel Angel es caracterís-

tica la falta de este último aspecto. En los aparejos de fábrica Miguel Angel evitó claramente cualquier énfasis en la unidad (sillar o ladrillo). Disimulaba todo lo posible las juntas para eliminar conflictos entre la parte y el todo, y reforzar así la experiencia del edificio como un organismo. Fue el único arquitecto de su época que no usó piedras angulares, y muy pocas veces empleó la sillería almohadillada o lisa, el medio favorito del Renacimiento para reforzar la individualidad del sillar. Si sus edificios debían comunicar la fuerza muscular, las piezas cúbicas habían de disimularse.

La luz, para Miguel Angel, no era un simple medio de iluminar formas; era un elemento de la propia forma. Los miembros plásticos de un edificio no se diseñaban para verse como elementos estables y definidos, sino como configuraciones variables de luces y sombras.

(De *The Architecture of Michelangelo*, Londres, 1961.)

## Paolo Portoghesi

### LA BIBLIOTECA LAURENZIANA DE MIGUEL ANGEL

La Biblioteca Laurenziana es la más completa y la más intensa de las obras arquitectónicas de Miguel Angel. (...) En la Laurenziana la presencia de Miguel Angel es continua, total; tanto en la concepción orgánica del todo como en el mínimo acento plástico podemos apreciar las trazas de una búsqueda desprejuiciada y destructiva, llevada a cabo con una ejemplar continuidad en la inspiración y en el empeño. La sala de lectura en la que los muebles y la decoración, el techo, los bancos, el pavimento, son inseparables de la configuración espacial, es uno de los pocos interiores del Renacimiento que, habiendo mantenido inalterada su función, aún podemos disfrutar en su valor de uso comprendiendo también plenamente los más sutiles matices de orden psicológico. (...)

Tras un atento análisis se entrevén en la Laurenziana todos los presupuestos del *non finito*, como conciencia del acontecer existencial, como renuncia al prestigio de la forma cerrada o como voluntad de poner el acento más en el acto formativo que en su resultado, sobre el devenir de la forma, detenida en un proceso mental, más que en su carácter absoluto. Sólo que aquí esta voluntad no distrae a Miguel Angel del propósito de controlar la imagen en todos sus aspectos, de calcular con obstinado rigor todos los pasos de la construcción lógica, hasta en sus nexos más sutiles. Pero el hecho de que esté «acabado» no produce estatismo; hay ya, en la oposición de los espacios dispuestos en secuencia, una continua referencia recíproca que da a la obra una dimensión temporal, y en la multiplicidad estructural de algunos elementos —los edículos, los portales, la propia pared del «ricetto»—, en los que coexisten varias entidades individuales entrelazadas, se advierte una tensión interna que rompe cualquier ilusión de destacada serenidad.

Las arquitecturas renacentistas suelen exigir por parte del observador una adhesión contemplativa al ritmo formal en el que está basada la intuición de un momento de armonía entre hombre y cosmos y piden, por tanto, ser disfrutadas en todo su carácter absoluto. La Laurenziana presupone, como un texto literario, una lectura sistemática, una vivisección elemento por elemento, una interpretación de la acción en la que el propio observador se siente implicado y activo. (...) El vano prismático del «ricetto» aparece de repente como un extraordinario y enigmático conjunto de fuerzas plásticas que invierten la matriz geométrica del espacio poniendo en peligro la estabilidad. (...) La luz se derrama desde lo alto determinando una intensa pulsación de claroscuros y crea entre la zona inferior y la superior una relación de oposición opuesta a la continuidad vertical de los miembros. Las relaciones proporcionales del vano parecen de pronto extrañas a la tradición renacentista y se diría que están determinadas por una decidida voluntad destructiva. Un análisis geométrico, llevado a cabo con rigor, nos ofrece las pruebas de un estudio proporcional. El lado menor del rectángulo de la base está, respecto a la altura total, en la relación 1:1,41 que coincide, al menos en algunos decimales, con la relación  $1\sqrt{2}$ , conocida en el Renacimiento como proporción diagonal. Pero esta proporción, aconsejada también por Vitruvio para espacios rectangulares, en un ambiente casi cuadrado determina un efecto de inestabilidad, pues el observador, para percibir los nexos esenciales de la compo-

sición y recomponer la unidad, se ve obligado a moverse, a levantar la cabeza, a tomar posesión materialmente de la escena. Este mismo proceso de utilización de instrumentos habituales de un modo inédito y transfigurado se repite en toda la obra con rigurosa continuidad. (...) El carácter contradictorio alcanza su punto culminante en el orden mayor, doble y situado en unos entrantes dispuestos exactamente con ese objetivo. Antes que interpenetrarse con la pared como en los ejemplos romanos, la columna se destaca, exige un espacio propio de acción determinado puntualmente por sus dimensiones máximas, y queda reflejada a los lados por una pilastra que delimita el volumen saliente de las zonas estucadas. Estos paneles, que el valor luminoso de la superficie parece alejar, se proyectan sin embargo hacia el interior con el peso plástico de los edículos. De esta manera se da la vuelta a la relación clásica de pared de apoyo; el organismo ya no es un bloque unido y articulado como en el templete de Bramante o en San Biagio di Montepulciano, sino un contexto de acciones que se pueden descomponer. El orden, como una referencia cartesiana, parece continuar dentro y más allá de las paredes, dividiendo el espacio en células repetibles. La disposición se repite en el diseño de los nichos, donde los elementos se aíslan, conquistando respecto al organismo menor una individualidad propia. (...) La solución de esquina es el punto crucial en el que se revela plenamente el carácter consecuente del método compositivo. El encuentro en diagonal de las dos columnas se resuelve insertando un pilar que repite la moldura de las estrechas pilastras. (...) El tratamiento de los órdenes arquitectónicos es el aspecto de la Laurenziana que mejor permite comprender la relación entre Miguel Ángel y la tradición clásica, con sus convenciones gramaticales. De éstas acepta el principio formativo pero rechaza el dogmatismo; exige nuevos grados de libertad en el esquema proporcional. (...) La relación entre el espacio vertical del «ricetto» y la disposición longitudinal de la sala se realiza por medio del vertiginoso enlace de la escalera. Respecto a su envoltura prismática regulada por el ángulo recto, aquélla se dispone como un haz de directrices levemente divergentes que rompen la regularidad estereométrica del ambiente. (...) Apenas subidos los primeros escalones, en medio del enredo de líneas tensas y entrelazadas, se advierte en la cumbre la llamada de una luminosidad reposada, de una sucesión homogénea de acentos que prefigura un momento de distensión; desde la entrada la sala confirma esta intuición. (...)

El punto fundamental de disensión entre la obra florentina de Miguel Ángel y la síntesis del clasicismo romano no se encuentra tanto en el léxico como en la actitud de fondo frente a la antigüedad clásica. No se substraе a la fascinación de las construcciones romanas ni llega a rechazar el valor ejemplar de la gramática de los órdenes, pero desprecia el carácter dogmático suprahistórico que la cultura de su época concedía a aquellos modelos y a aquellas leyes. El concepto neoplatónico del mundo como teatro de la oposición dialéctica de las fuerzas, antes que guiarlo a la contemplación y a la búsqueda de un equilibrio absoluto, lo lleva a considerar la existencia y la historia como un devenir y a rechazar el éxtasis como un sueño del alma. Así, el cúmulo de convenciones lingüísticas reedificado pacientemente por la civilización renacentista, primero con la independencia sin prejuicios de los seguidores de Brunelleschi, y después con el cuidado filológico de Bramante y sus alumnos, vuelve a ponerse en tela de juicio y a contradecirse sistemáticamente por una especie de libre examen, de íntimo coloquio con las razones lógicas y formales de todos y cada uno de los elementos y relaciones.

(De *Michelangelo architetto*, Einaudi, Torino, 1964.)

## Bruno Zevi

### LA ACTUALIDAD DE MIGUEL ÁNGEL ARQUITECTO

... dentro de todo el panorama de la historia arquitectónica, Miguel Ángel, frente a cualquier otra apariencia, es la figura de la que más tienen que aprender los arquitectos de hoy, ya que actúa en una situación sociológica, lingüística y profesional que presenta extraordinarias analogías con la que hoy atravesamos. Esta tesis sonará herética para los muchos que están acostumbrados a pensar en Miguel Ángel en términos míticos, de genio solitario e irreducible dentro de un contexto cultural. Bastará, en cambio, sondear, aunque sea sumariamente, algu-

nos aspectos de la sociedad en la que vivió y actuó para que estas analogías se evidencien apremiantes y espontáneas.

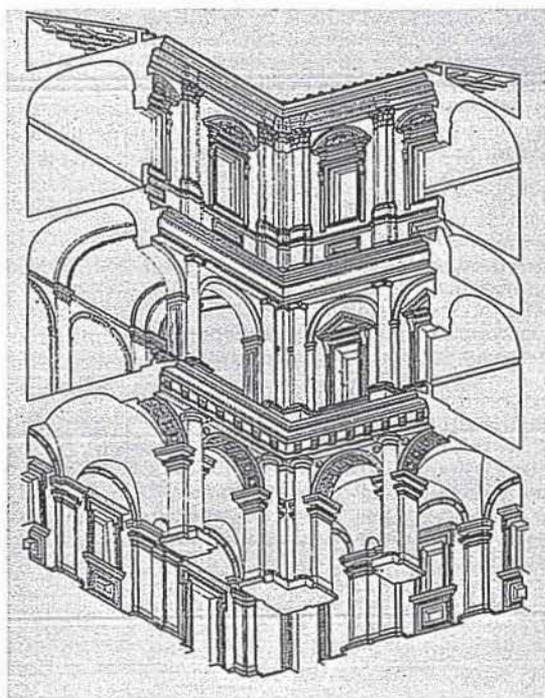
Partamos de algunas famosas referencias sociológicas. Miguel Angel crece en el ambiente florentino de Lorenzo de Medici, cuando el florecimiento económico del primer Renacimiento ya ha entrado en crisis, y a una época heroica de expansión capitalista sigue un periodo dominado por una clase que vive de las rentas y los privilegios de casta, por una generación, dice Hauser, de ricos herederos y de hijos envilecidos. (...) La época de Miguel Angel ofrece el panorama de un mundo alienado, de una sociedad que va a la deriva, de una humanidad que ya no consigue comunicarse, mientras acechan enormes peligros a los que las conciencias se adaptan con propensiones autodestructivas y suicidas, disfrazadas de las más diversas formas religiosas y mundanas.

El paso de la condición sociológica a la lingüística es directo. Si al sano capitalismo del primer siglo XV corresponden, para explicarlo de un modo simplificado pero exacto en sus líneas culturales genéricas, una actitud racional, antiescolástica y antiascética, la representación perspectiva elemental y homogénea, una equilibrada investigación proporcional, signos todos ellos de una cierta confianza en la sociedad, a la situación inestable de finales de siglo y especialmente a los cincuenta años sucesivos corresponde la crisis de todos y cada uno de estos valores y, por tanto, el hundimiento del racionalismo renacentista. Toda la vida de Miguel Angel puede interpretarse según la clave de este debatirse entre los valores fallidos del Renacimiento a los que no había con qué sustituir. Es un juego alterno, desmoralizante y atormentado: una continua renovación del repertorio lingüístico renacentista, el único que estaba a su disposición, y su inmediata denuncia. (...)

Estos condicionamientos sociológicos, lingüísticos y profesionales son comunes a todos los artistas de la época. Pero es por su modo de afrontarlos por lo que Miguel Angel no es asimilable a otros: ofrece una respuesta diferente, de cuya singularidad es testimonio su propia fortuna historiográfica. Incluso cuando se basaba en el elogio indiscriminado, en el mito del Renacimiento, la identidad de Miguel Angel arquitecto no podía subestimarse puesto que era evidente que consagraba el hundimiento del clasicismo toscano y más tarde del romano, rechazando cualquier simulación de equilibrio y de estabilidad, encarnando la crisis económica de Italia, la crisis espiritual de la Reforma, la crisis existencial que sigue al saqueo de 1527 y al asedio del '30. Cuando se recuperó el arte barroco, Miguel Angel es leído de nuevo en función del lenguaje del siglo XVII, de la liberación de los cánones y del objetivismo del siglo XVI, pero tampoco esta interpretación era convincente, pues estaba claro que personificaba la profecía de aquel mundo, pero sobre todo la resistencia a él; así pues, Miguel Angel permanece en equilibrio entre Renacimiento y barroco sin pertenecer ni a una ni a otra cultura. Después viene el gran descubrimiento del manierismo, la revalorización de una cultura que corroe el racionalismo clásico desde el interior, por exasperación intelectual, por un gusto refinado y dirigido hacia lo metafísico, o bien por una convulsa renovación religiosa. Se comprendió el significado positivo de la disolución de la estructura renacentista del espacio. Miguel Angel dejó entonces la paternidad del barroco para asumir la del manierismo y no hay duda de que la crítica que mejor ha enfocado su obra ha forjado sus instrumentos de investigación en el ámbito manierista.

Sin embargo, bien pronto nos hemos tenido que convencer de que también escapaba a las categorías de este arte por muy amplio y heterogéneo que fuese. Quizá Hauser es demasiado esquemático cuando afirma que no se entiende el Manierismo si no se comprende que su imitación de los modelos clásicos es una huida ante la amenaza del caos, y el agudo subjetivismo de sus expresiones denuncia el temor de que la forma pueda fracasar ante la vida. De todas formas Miguel Angel no se defiende de la amenaza del caos, no busca mediaciones, compromisos, vías de supervivencia. Su forma no se comercializa, pero tampoco se sublima para evitar el fracaso ante una vida alienada, sino que más bien declara y exalta en el *non-finito* esta derrota de la forma respecto a la vida.

Es, pues, útil subrayar este aspecto para que no se sospeche que el tema miguelangelesco es culturalmente intercambiable con el del manierismo, o que desemboca en él. Ocurre exactamente lo contrario, y con esto desmienta ciertos esquematismos conceptuales que se encuentran por todas partes, especialmente en la historiografía alemana. Al igual que la reva-



A. Sangallo y Miguel Angel. Sección del Palazzo Farnese. (1513-50).

lorización del barroco impulsa a D'Ors a postular una categoría suprahistórica para este lenguaje, la recuperación del manierismo llega a provocar el mismo equívoco... (...) Ahora el estudio de Miguel Angel arquitecto sirve no sólo para refutar esas generalizaciones de categorías, sino también para mostrar cómo, durante el manierismo histórico del siglo XVI, hubo una posición diferente y herética, anticlásica y antibarroca, y además antimanierista. (...)

Miguel Angel recorre todo el itinerario de una tragedia que la humanidad todavía espera poder detener. También él participó en el reformismo católico de tipo humanístico, es decir, al intento de mediar la tradición con la renovación, de abrir las viejas estructuras ideológicas a las fuerzas liberadoras. Pero asistió después a todos los fenómenos de intolerancia que siguieron al final de aquella breve apertura. (...)

Se pueden mencionar algunas expresiones miguelangelescas que revelan sorprendentes analogías con experimentos actuales: piénsese en la brutal erosión de las superficies, en la agresiva reconquista del espesor del muro en el «ricetto» de la Laurenziana o en el ábside vaticano, en las masas excavadas con una impetuosidad material que hace recordar las pruebas del «betón-brut» o las desgarradas marañas de la corriente informal; o bien en los deslumbrantes flujos luminosos de la capilla Sforza que, también en la versión original, golpean no ya las paredes plásticamente torturadas, sino directamente el espacio ya violentado por las columnas salientes, en una imagen que recuerda el uso de la luz en el último Le Corbusier, especialmente en la masa tempestuosa de orificios resplandecientes de Ronchamp. (...) Miguel Angel rechaza la ideología renacentista de lo abstracto sin aceptar tampoco una concepción que se materializa en el proceso dinámico de su realización. La suya es una «action architecture» que no pretende reflejar, ni siquiera construir, un orden lingüístico. El *non-finito* tiene un cometido moral más que ser un estado psicológico. (...)

En el *non-finito* arquitectónico hay... una componente que aun escabulléndose racionalmente porque no es racional, solícita e inquieta, llama nuestra atención. La historia de la arquitectura de Miguel Angel descrita en los textos tradicionales está impregnada de pesar por todo lo que no se terminó o lo que se alteró, desde el baldaquino del palacio Senatorio a

la ventana central de los Conservatori y la fachada de San Pedro, pero ¿tienen una justificación concreta? ¿No había en la misma inspiración de Miguel Ángel un factor que ha promovido estos hechos, una voluntad de apertura orgánica y generosa, una confianza en la poética de las probabilidades y del azar, que constituye la sustancial aportación positiva de la alternativa de Buonarroti a las reglas del Renacimiento, a los modos y modas del manierismo, a los procedimientos barrocos? Jamás se podrá responder con certeza a estas interrogantes: aunque el non-finito es un método y un sistema, su matriz es la angustia, una angustia tan auténtica y obstinada que no permite teorizar sobre sus productos.

El arquitecto moderno puede sacar, por tanto, muy pocas cosas tangibles, o instrumentales, del non-finito miguelangelesco; pero, meditando sobre ello puede obtener extraordinarios incentivos para sus propias investigaciones.

(De *Michelangelo architetto*, Einaudi, Turín, 1964.)

## Manfredo Tafuri

### MIGUEL ÁNGEL Y EL MANIERISMO

En contra de la actitud manierista, que prefiere aceptar, *resemantizándolo*, el alejamiento consumado de la historia, de los postulados humanísticos, de un clasicismo de origen ético, se yergue la atormentada búsqueda miguelangelesca que, por el contrario, quiere recuperar la ética perdida, quiere ofrecer nuevas bases a la identificación humanística entre pensamiento y acción civil, quiere tender un nuevo puente entre el idealismo neoplatónico y una fenomenología pasada por el tamiz de un control *directo* de la conciencia, participando en las vicisitudes manieristas con insuperada violencia expresiva, llevada personalmente hasta el espasmo del último *silencio de la forma*. (...)

Respecto a las indecisiones y ambigüedades que se han querido ver como algo general en el fenómeno manierista, la personalidad de Buonarroti se ha aislado con frecuencia dentro de una dimensión propia e inalcanzable —no sólo a nivel cualitativo, ya que entonces esto mismo podría haberse repetido con los grandes *creadores de forma* del siglo XVI, sino también al nivel de la problemática— hasta el punto de excluir su figura del contexto del Manierismo o, bastante más a menudo, de considerarla como el origen de ese mismo fenómeno. Bastaría reconsiderar las fuentes y los problemas de partida que se combinan en nuestra concepción ampliada del concepto de Manierismo, para reconocer, en los temas afrontados por Miguel Ángel, una sustancial homogeneidad de fondo respecto a los que son propios de toda la cultura italiana del siglo XVI. También Miguel Ángel siente la imperiosa necesidad de partir de elaboraciones formales dadas, para oponerse al apriorismo y reinsertarlas en un contexto dominado por una organicidad recreada por medio de la autonomía de la instrumentación lingüística; también es genuinamente suyo un intento directo de romper la instancia de estatismo olímpico escondido tras la adopción de un léxico ceremonioso, como el clasicista, para alcanzar una síntesis en la que domine la transparencia de una emoción exaltada y de la autobiografía; también está interesado en fenomenizar el proceso de la proyección, rompiendo el artificioso equilibrio bramantesco de historicismo y creación; está presente aún en toda su obra ese naturalismo emblemático destinado a neutralizar un antinaturalismo de fondo, que se puede encontrar en casi todas las experiencias manieristas.

Miguel Ángel no es, por tanto, el dato de partida del Manierismo —como se ha repetido más de una vez, con la ayuda de la interpretación de Vasari—, sino el que, con insuperada intensidad, ensaya la coagulación en procesos sincréticos de la totalidad de los nuevos problemas que los demás protagonistas de aquella época histórica particularizan o resuelven lingüísticamente de acuerdo con poéticas tendentes a extrapolar problemas generalmente aislados o relacionados entre sí, pero con muchos residuos marginales dejados entre paréntesis. (...)

Miguel Ángel llega a condensar en la biblioteca Laurenziana toda la problemática relativa a su concepción de la crisis de la forma como límite ideal a la expansión de la materia en for-

ma de energía pura, o como límite también de la dialéctica entre dimensiones figurativas escultóricas y arquitectónicas en su intercambio de valencias autónomas que vuelven a poner sobre el tapete la cuestión de la autonomía de las artes, propia de las obras arquitectónicas del período 1504-24 (de la primera idea para la tumba de Julio II a la Laurenziana, exactamente). El espacio, en esta obra central de su búsqueda, está ya totalmente desvinculado de emblemas apriorísticos, no es el símbolo de verdades eternas ni de un ceremonial absoluto: la sucesión de tres ambientes —en el proyecto, realizado sólo parcialmente por lo que respecta al excepcional espacio de la *librería secreta* de planta triangular— invita ya en su estructura a una lectura que da por supuesto el movimiento en profundidad y la actividad de conexión de la memoria para su comprensión, mientras que el estudio atento de las articulaciones de los miembros y de los motivos arquitectónicos, perturbados en su institucionalidad clasicista, nos lo revela como partes integrantes de esa contracción y expansión del espacio que debía haber culminado en la concentración de acumulaciones plásticas de la *librería secreta*, solución figurativa elevada y sin prejuicios para un problema de simple adaptación a circunstancias extracompositivas.

En la Laurenziana la arquitectura ha asumido de nuevo su propia autonomía, y no es casualidad que en ella sean los miembros, su colocación y sus formas de relacionarse en el espacio los que se han sometido a una sistemática deformación. Miguel Ángel no vuelve a proponer la simbología antropomórfica con una acentuación de sus posibles caracteres orgánicos —como sucederá en tanta arquitectura del Manierismo europeo— sino que queda completamente absorbida en una operación de idealización que tiene como correspondiente el hecho de estar basada en una fenomenología espacial totalmente desvinculada de emblematismos no directamente relacionados con razones y valores meramente autobiográficos.

(De *L'Architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina, Roma, 1966.)

## Giulio Carlo Argan

### EL ANTICLASICISMO DE PALLADIO

Todavía hoy en día se considera a Palladio como un neoclásico, al cual es lícito reprochar una cierta frialdad de erudito, pero del que es elegante alabar la severa corrección y la rígida seriedad del estudioso. Pero cuando tratamos de comparar este juicio con el de algún crítico neoclásico, advertimos que éstos tienen una clara conciencia de los límites de su gusto y que la arquitectura palladiana, lejos de hacer de estos límites su propio esquema, escapa hacia algo no del todo definido, pero extraño, no obstante, al gusto neoclásico.

En 1768 Francesco Milizia publica sus «Vidas de arquitectos» destinadas a reflejar, en lo tocante a la arquitectura, las nuevas ideas de Winckelmann y Mengs. Los arquitectos griegos y romanos y, subsidiariamente, los italianos del Renacimiento, eran sus unidades de medida: todos ellos habían alcanzado la razón del arte, la pura belleza, coherencia bella de partes bellas, representación absoluta del espacio a través del valor constructivo del relieve plástico. Ante estos «filósofos», Palladio sorprende por su «extravagancia».

Estos «filósofos» habían fijado su canon en los órdenes de arquitectura «los cuales, más que ornamentos, son realmente el esqueleto del edificio, y partes esenciales de él. Se pueden definir, por tanto, como ornamentos necesarios producidos por la naturaleza misma del edificio». La sucesión de estos órdenes, desde el más sólido al más delicado, debía, por tanto, ser la representación sumaria de una coherencia espacial y constructiva, la relación entre la solidez monumental del edificio y la línea del horizonte, entendida como límite entre lo finito y lo infinito, entre lo determinado y lo no determinable. Cuando Palladio superpone a un orden rústico un orden compuesto, insensible ante los términos medios de la serie, Milizia se sorprende como si se tratase de la afirmación de algo absurdo.

Precisamente con este absurdo, con esta interpretación arbitraria de un valor de espacio, con esta rebelión suya a una subordinación perspectiva de su edificio, Palladio se opone claramente al gusto clásico antiguo y al del Renacimiento florentino y romano... Cuando se pien-

sa que Palladio mantiene en líneas generales los elementos arquitectónicos de la preceptiva romana, disponer, como hace él, el mismo elemento en diversas condiciones espaciales o diversos elementos en idénticas condiciones espaciales, significa la pérdida total de cualquier significado espacial por parte de tal elemento, significa también dar a dos intensidades espaciales diferentes el mismo valor formal, negando ese sentido de paralelismo y coherencia entre forma y espacio que era la base del gusto clásico...

Todos los esquemas válidos para el gusto clásico son, por tanto, absolutamente incapaces de explicar el gusto de Palladio... Del mismo modo, no son válidos los esquemas de movimiento, de luminosidad, de sugerencia, los cuales expresan una antítesis de lo estático, de lo plástico, del amor a la definición, propias del gusto clásico. También frente al Barroco la posición de Palladio no se apoya, por tanto, en una solución análoga del problema de espacio, sino sobre todo en la oposición general de «extravagante» frente a «filósofo» y en la sustitución de una estética de lo arbitrario por una estética del precepto. En el fondo, el Renacimiento y el Barroco no hacen más que resolver el mismo problema de dos modos diferentes, problema que Palladio, si bien no renuncia del todo a plantearse, da al menos como resuelto en todas las ocasiones (es significativo que los elementos estilísticos de Palladio no entren en los esquemas que ha trazado Wölfflin...). Esta solución del problema espacial, que Palladio sobreentiende en sí mismo, se mantiene para él solamente como una posibilidad y un punto de apoyo: la posibilidad de yuxtaponer dos formas arquitectónicas que «nacen de un mismo plano» como dos tonos de colores; y, puesto que esas formas tenían en sí mismas, desde su origen, una relación de claro y oscuro, y tal relación —creada con fines plásticos— había quedado destruida como paso o efecto plástico por una subversión de la disposición espacial, la mencionada yuxtaposición será una yuxtaposición de claro y oscuro, en sus valores, no ya cuantitativos, sino cualitativos y cromáticos.

Así se pasaba de un claroscuro indicador del relieve a una pura oposición cromática, a través de la negación del espacio como profundidad. Y puesto que en esta negación está implícita una necesidad de antítesis, el espacio como profundidad se sustituye por el plano como frontalidad absoluta; no ya el plano de Leon Battista Alberti, preciosidad geométrica definida por una precisión perspectiva lineal, sino el plano como negación perspectiva, como proyección súbita de elementos espaciales sobre la superficie para conseguir una decidida afirmación cromática. En el fondo, todos los edificios de Palladio están concebidos como escorzos de arriba abajo; y la necesidad de este escorzo es la misma que la de Veronés. Los elementos palladianos están puestos casi siempre sobre altos pedestales... Su posibilidad cromática... se agotaba en el absurdo espacial y perspectivo de llevar el mayor peso lo más arriba posible... El ático... asume en Palladio un interés mayor de continuación del edificio además de una definición espacial, hacia un carácter perspectivo hiperbólico y absurdo. (...)

Palladio se opone al gusto clásico precisamente en su manera de entender, subordinándola, la función en la representación, la realidad en la apariencia. El efecto visual de una columna o de una cornisa será, por tanto, independiente del peso que tal columna o tal cornisa soporte o ejerza. (...) Como en los pintores venecianos del siglo XVI, la condición del arte palladiano es una súbita emoción pictórica... Este cromatismo... se distingue del cromatismo bizantino precisamente por ser tan inmediatamente adherente a una yuxtaposición antiespacial de elementos espaciales. (...) La fórmula del cromatismo tonal es la única, de hecho, que puede explicar el valor luminoso, que es fundamental para la expresión artística de Palladio. El efecto máximo al que tiende este artista es la yuxtaposición del negro y del blanco, es decir, de la máxima intensidad de oscuro y la máxima intensidad de claro...

(De *Andrea Palladio e la critica neo-classica*, En «L'Arte», 1930.)

## Erik Forssman

### PALLADIO Y LA ANTIGÜEDAD

Eran... los despojos de la antigüedad un testimonio de una gran época, de los que (Palladio) trataba, gracias a las enseñanzas de Vitruvio, de extraer varios tipos de una arquitectura abso-

luta, que conservase su valor en todas las épocas. Este renacimiento de una arquitectura clásica que, precisamente, era ahistórica y, por principio, siempre actual, podía realizarse a varios niveles: 1) Se podía partir del edificio completo, como había hecho Palladio cuando concibió la casa privada sobre la base de la casa de los antiguos griegos y romanos; 2) Se podían utilizar las partes características y colocarlas juntas en una nueva unidad (así ocurrió, por ejemplo, cuando Palladio unió los elementos de la basílica y del templo en su arquitectura sagrada); 3) Se podían tomar detalles singulares que respondieran a la exigencia de un «decoro» comprensible en todas las épocas. En ninguno de estos casos era oportuno hablar de una imitación puramente formal de la antigüedad, sino de una aplicación meditada y motivada de un lenguaje arquitectónico como en el caso del pórtico de un templo jónico que debía conferir una dignidad tranquila y armónica a la casa privada. Palladio puso en práctica con bastante frecuencia estas tres fases al mismo tiempo y en el mismo edificio. A diferencia de los demás teóricos, encontraba en las enseñanzas de Vitruvio la materia con la que podía realizar sus propias ideas. De Vitruvio no tomó las fórmulas que podían utilizarse sin discriminación para conferir a cualquier arquitectura un aspecto arcaizante, sino que dedujo modelos arquitectónicos sabiendo que debían presentar un aspecto diferente en la Italia septentrional del siglo XVI que la que habían tenido en Atenas y Roma, en la antigüedad.

Evidentemente, es lógico querer argumentar que estos tipos, considerados en sí mismos, no tienen nada que ver con el genio creador y con la poesía de Palladio. También otros han estudiado a Vitruvio y no han conseguido realizar una arquitectura moderna. Pero aunque puede parecer una paradoja, podemos decir que su interpretación creativa de Vitruvio le preservó de convertirse en un imitador neoclásico.

(De *Palladio e Vitruvio*, en «Bolletino del Centro Internazionale Andrea Palladio», IV, 1962.)

## Cesare Brandi

### POR QUE PALLADIO NO FUE NEOCLASICO

En el uso que se había hecho de los elementos clásicos del Renacimiento existía el principio de la transmutación de un elemento figurativo de imagen a signo.

Y precisamente esta transmutación, que puede parecer tan breve que no pueda configurarse ni siquiera como un viaje, sino como un relámpago, una iluminación diferente, es la que, una vez advertida, permite seguir la extraordinaria parábola que lleva de Brunelleschi a Palladio y al Estilo Imperio.

La estructuración clásica, convertida en emblemática en la nueva visión espacial provocada por la perspectiva, seguirá desarrollándose durante cuatro siglos de manera siempre diferente, en la extraordinaria activación del espacio perspectivo. Palladio representa una fase culminante de este viaje de cuatro siglos. Pero sólo por medio de la emblemática clásica se puede alcanzar el punto crítico al que llevó la resurrección de lo antiguo.

En tanto que la puesta en evidencia del elemento clásico por medio de la activación espacial de la perspectiva acabó por aislar el propio elemento de un modo emblemático, desde Brunelleschi a Alberti, de Francesco di Giorgio a Peruzzi, de Sangallo a Miguel Angel, en un segundo momento, una vez aislado del contexto y de la preceptiva vitruviana, se trataba de reabsorber integralmente el elemento clásico en el nuevo contexto espacial, en donde mantenía su valor emblemático, su significado clásico inequívoco, pero como un latinismo en el contexto de la lengua vulgar. Lo que existe en cambio en Palladio es la preocupación por mantener en este elemento clásico un valor emblemático aún más claro, una puesta en evidencia todavía más ejemplar, y todo esto allí donde Palladio es más original: no tanto, pues, en la Basílica, como en la Rotonda, no tanto en el palacio Valmarana como en el Chiericati, no tanto en la fachada, como en el Coro del Salvatore. Se descubre entonces que el núcleo esencial de esta revitalización al límite de la abstracción que hace Palladio de la emblemática clásica, hay que asumirla de nuevo en su aspecto figurativo más ortodoxo, hay que resucitarla en su vitalidad secular; pero, una vez obtenida esta fermentación que la saca del sueño del

pasado, hay que congelarla de repente, inmovilizarla como una estatua de sal. En ese momento Palladio alcanza el supremo equilibrio entre signo e imagen, un equilibrio jamás obtenido de un modo tan perfecto sobre una cuerda tan sutil. Y todo esto porque roza el Neoclasicismo sin dejarse alcanzar nunca por esa hibernación mortal de la emblemática clásica que se perpetuó en el neoclasicismo del Estilo Imperio. Si no se tiene la vista, y diríamos también el oído, lo bastante sutil para entender cómo Palladio rozó el límite de rotura de este equilibrio entre valor de imagen y valor de signo, nunca se podrá comprender cómo y por qué esta arquitectura llega al mismo tiempo al límite de la perfección y al de la muerte.

En esta congelación de la imagen aislada, separada, puesta en evidencia como un signo algebraico fuera del paréntesis, próxima a deshacerse de cualquier valor menos de la figuratividad, pero con la súbita luz blanca que esta presentación sobre la otra mitad de la conciencia le proyecta encima como un haz luminoso, es donde se encuentra el vertiginoso nivel de la obra de Palladio. (...) El modo que tiene Palladio de poner en evidencia, no ya con un propósito funcional, ni por medio de una meticulosidad gramática, el elemento clásico y, en general, el elemento arquitectónico, le llevaba a hacerlo lo más individual posible, y a dejarlo fuera del contexto en el mismo momento en que lo insertaba. No era que con esto siguiera una intencionalidad antiplástica, pues la columna continúa siendo su elemento fundamental, sino que precisamente en la contraposición de muro y columna acentuaba la diferenciación emblemática de los elementos. (...)

Entendida en su aparente ortodoxia clásica, la arquitectura de Palladio no podía más que congelarse en esa hibernación de la que hemos hablado respecto al Neoclásico: o bien aprovechar la ocasión de una potente regeneración de la misma visión plástica, como la de un Bernini o de un Rainaldi.

Y es por esto por lo que la arquitectura de Palladio no cierra ni abre, no continúa y no inicia: maravillosamente singular, casi se aparta de su propia época a la que ilustra sin poder arrastrarse por su camino. Ese camino en el que diseminó tantas obras maestras.

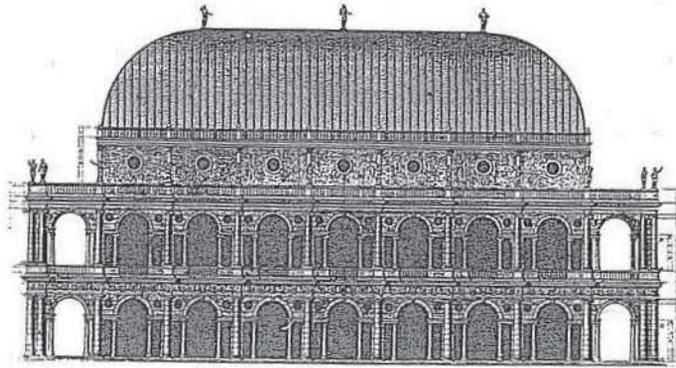
(De *Perché il Palladio non fu neoclassico*, en *Struttura e Architettura*, Einaudi, Turín, 1967.)

## Roberto Pane

### «I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA» DE PALLADIO

El éxito conseguido por los «Quattro Libri» fue debido principalmente a la multiplicidad y claridad de sus ejemplificaciones. Se puede decir que Palladio ha proporcionado al mundo civil la versión más persuasiva de lo que Geoffrey Scott, aludiendo a la temática predominante del Renacimiento, ha denominado «idealización de las estructuras». Las columnas salientes respecto al muro, desde sus villas a las «creaciones según los diversos sitios» que, aun sin ser realizadas, han influido en tanta arquitectura neoclásica, se convierten en elementos claves de una composición susceptible de innumerables variantes; el instrumento más conveniente y seguro para una representación de dignidad cívica. Además, la aplicación práctica de sus enseñanzas se ve favorecida por la demostración que ofrece de cómo se puede «reducir con mucha facilidad la magnificencia de los edificios... a la verdadera belleza y elegancia de los antiguos»; y esto sin tener que recurrir necesariamente al costoso empleo de la piedra, puesto que «los edificios se estiman más por la forma que por la materia». Por tanto, será posible también alcanzar la belleza construyendo con ladrillos, tanto los muros como las columnas, y revistiéndolos de un buen «enfoscado, o digamos esmaltado exterior». (...)

Ya había dedicado a su Tratado un largo período de tiempo cuando a la edad de 62 años, es decir, en 1570, publicó «I Quattro Libri». La tarea que se propone llevar a cabo ya está claramente enunciada en el prefacio inicial, donde Vitruvio es el primero y el último nombre que menciona... En el primer libro trata de las maneras de construir, de los cinco órdenes y de las casas privadas con sus elementos constitutivos; es decir, de las proporciones de las estancias, de las bóvedas, de las escaleras, etc. En el segundo se incluye una ilustración extremadamente sintética de gran parte de su obra, o sea, «Las casas situadas dentro y fuera de la ciudad»; a ésta, que para nosotros es la parte más interesante de todo el Tratado, la subordina



A. Palladio. Alzado de la Basílica de Vicenza (de Bertotti-Scamozzi).

a una función puramente subsidiaria, como ejemplo imitable de construcciones realizadas de acuerdo con las buenas reglas; y con plena coherencia, tal concepto de estricta subordinación le induce algunas veces a alterar en las ilustraciones la estructura real de algunos edificios.

El tercer libro está dedicado a las vías, puentes, plazas, basílicas y palestras, y el cuarto a los templos antiguos «que están en Roma y algunos otros que están en Italia y fuera de ella». De todos modos, la parte de mayor longitud es la dedicada a la interpretación de las reglas de Vitruvio y a la ilustración de monumentos de los que ofrece una reconstrucción gráfica, pero también aquí nuestro mayor interés se centra en el sentimiento personal con el que añade cosas suyas allí donde las ruinas no proporcionan suficientes indicios; así ocurre en el exterior del templo de Venus y Roma y en la basílica de Majencio; y todo esto del mismo modo en el que nuestra atención se ve atraída por los motivos de su creación que aparecen aquí y allá en los dibujos de la antigüedad conservados en Londres.

Sin embargo, hay que tener presente que ningún otro maestro del Renacimiento ha realizado una ilustración tan sistemática y rigurosa de la arquitectura romana; aunque algunas veces la reconstrucción gráfica propuesta por él puede parecerse arbitraria y no «científica».

Alegar, como alguien ha hecho, que no tenía un conocimiento auténticamente «científico» del texto vitruviano no solamente es un error en cuanto que proyecta en el pasado una exigencia de objetividad arqueológica que sólo es peculiar de nuestra época, sino que también es un modo de ignorar que el genio mismo del Renacimiento se configura en el conocimiento artístico, en una experiencia vital que subsiste también en los errores objetivos. En este sentido, a las interpretaciones personales del Vitruvio palladiano se asocian las interpretaciones que Maquiavelo ha realizado de la historia romana que, aunque ricas de significado, son también a veces arbitrarias respecto a los hechos que las han inspirado. Una comparación entre los levantamientos palladianos y los de un Giuliano da Sangallo o de un Pirro Ligorio (el erudito, anticuario y arquitecto que el maestro conoció en Roma cuando estuvo junto con Daniele Barbaro) permite algunas deducciones legítimas acerca de las intenciones que los arquitectos de los siglos XV y XVI tenían al levantar las ruinas antiguas. La observación de la aparente antítesis, presente en el mismo dibujo, entre la parte documental y la parte fantástica personal, nos puede aclarar algunas cosas, de manera intuitiva y directa, a propósito de la imitación ideal del mundo romano; al igual que la inmediatez de la representación gráfica permite a Palladio «*buir de la longitud de las palabras*».

(De *I Quattro Libri dell'Architettura* en el «Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio», I, 1959.)

## Lionello Puppi

### EL DRAMATISMO EN EL LENGUAJE ANTICLASICO DE PALLADIO

Palladio se consideró siempre, y con toda la serenidad, un clasicista convencido y respetuoso. Piénsese: en 1570 el arquitecto publica el Tratado profesando con sinceros acentos su pro-

pia fe en Vitruvio y en la «Arquitectura Romana», que rebate con sorprendente vehemencia un poco más tarde, con ocasión de la diatriba sobre la erección de la fachada de San Petronio en Bolonia, mientras que, en lo que se refiere a indicaciones «externas», por ejemplo la cuarteta de un contemporáneo veneciano anónimo (1560-70?) publicada por Temanza (*Non va Palladio per male a puttane / che se tal volta pur gli suole andare / lo fa perché le esorta a fabbricare / un atrio antico in mezzo Carampane*) me parece, por su irridente vulgaridad, mucho más sintomática. Pero todo esto no desmiente ni la carga dinámica, interna e inquieta, pero jamás aferrada a complacientes autocontemplaciones, del devenir estilístico, ni tampoco la «puesta al día», en todas sus fases, del arte palladiano: precisamente por sus posibilidades, inherentes a la formación de Andrea, al final insiste, en las estructuras de su dimensión mental, en incluir, escoger y transfigurar, con una sensibilidad decidida y «pragmática» pero con una coherencia impertérrita y destacada en el contexto del propio lenguaje, experiencias cada día más aproximadas, desde las inquietudes manieristas hasta Miguel Ángel; recuperando de este modo una actualidad que propone el arte como uno de los testimonios poéticos más extraordinarios de la época.

Está demasiado claro que el clasicismo programático del artista queda desmentido por la concreción formal de las obras que se han apoyado en un lenguaje anticlásico y que proponen, de hecho, soluciones de un verdadero anticlasicismo mucho más evidente, y dramático hasta el punto de que en las obras maestras más extremas el mismo uso de una morfología clásica aparece dominado por una urdimbre sintáctica tan agitada y extraña, que naufraga y se deshace en la «presencia» de una afirmación que es pura y simplemente visionaria. Pero el proceso, y éste es el problema, debía completarse sin drama, sin conocimiento, *tout court*, y de acuerdo con las aspiraciones de la clientela (...). Si se colocan en los dos polos cronológicos opuestos del que hacer palladiano —que constituyen también dos polos antiguos en el orden de las «valencias» lingüísticas y estilísticas—, la Basílica y el Teatro Olímpico nacen de un sueño idéntico e inmutable de restituir a la «propia» sociedad —satisfaciendo las aspiraciones al decoro y ennobleciéndolas— con pleno acuerdo y en un plano de correspondencias formales, de ambiciones, la «verdadera belleza y elegancia de los antiguos». Por otra parte, ya tenemos bien aprendido gracias a György Lukás que «para los fines del autoconocimiento del presente, y para la historia, lo que es de decisiva importancia es la imagen que la obra nos da del mundo, lo que proclama, mientras que es totalmente secundario en qué medida esto esté de acuerdo con las opiniones de su autor».

(De *Palladio*, Sadea Sansoni, Florencia, 1966.)

## Rudolf Wittkower

### LA GEOMETRIA PALLADIANA: LAS VILLAS

En el proyecto de sus villas y palacios, Palladio se ajustó a ciertas reglas de las cuales jamás se apartó. Así, por ejemplo, exigía un vestíbulo en el eje central, y una absoluta simetría de las habitaciones más pequeñas, a ambos lados. «*Y debe observarse que las situadas a la derecha correspondan a las de la izquierda, de manera que el edificio sea igual en una y otra parte.*»

Los arquitectos renacentistas consideraban la simetría como una necesidad teórica del proyecto, y ya se encuentran planos rígidamente simétricos en Filarete, Francesco di Giorgio y Giuliano da Sangallo. Pero esa teoría casi nunca se cumplió en la práctica. La comparación de planta de Palladio con una construcción renacentista típica, tal como la Farnesina de Roma (1509) revela inmediatamente su completa ruptura con la tradición anterior. El rasgo más característico de los palacios y villas de Palladio era la disposición de la planta. En Cricoli, Trissino se anticipó a las plantas de Palladio; en efecto, todo lo realizado posteriormente por Palladio no es sino el desarrollo de ese arquetipo. (...)

Ese carácter localista y tradicional, que se hace tan evidente en el frente de la Villa Godi, desapareció por completo tras la estancia de Palladio en Roma. Pero las plantas de las múltiples casas de campo que construyó en su carácter de solicitado arquitecto de Vicenza, desde

poco antes de 1550 en adelante, son todas variaciones orquestales del mismo tema. El diseño de estas plantas se funda en las necesidades directas de la villa italiana: arcadas y un amplio vestíbulo en el eje central; dos o tres cuartos de estar o dormitorios de diversos tamaños a los costados y, entre ellos y el vestíbulo, un espacio para otras habitaciones pequeñas y escaleras. El análisis de unas cuantas plantas típicas, que abarcan un período de unos quince años, demostrarán que derivan de una sola fórmula geométrica. La Villa Thiene, en Cicogna, construida poco después de 1550, nos muestra este diseño con suma claridad. Las habitaciones se hallan definidas, junto con los pórticos, por un rectángulo dividido por dos líneas longitudinales y cuatro transversales. Una variación de este modelo es la Villa Sarego, de Miega, construida probablemente después de 1560 y de la cual sólo se conservan algunas partes; aquí también se extiende el pórtico a todo lo ancho de las escaleras. Alrededor de 1560, Palladio diseñó una versión más simple de esta planta para la Villa Poiana. La Villa Badoer de Fratta Polesine —alrededor de 1566—, se amolda al mismo patrón, pero esta vez con un pórtico colocado fuera del cubo del edificio. La Villa Ceno, en Cessalto, construida entre 1558 y 1566, pertenece a esta clase (invertida), pero a cada lado del vestíbulo se han unido dos pequeñas habitaciones, formando habitaciones más amplias, con sus ejes perpendiculares al vestíbulo. Volvemos a encontrar este rasgo en la Villa Cornaro, en Piombino, mencionada en 1566, donde las escaleras han sido trasladadas a las alas; el vestíbulo, que es por ende casi cuadrado, tiene ahora el mismo ancho que los pórticos. Mediante otra variación de estos elementos, se obtiene la planta casi contemporánea de la Villa Pisani, en Montagnana, que encontramos nuevamente, invertida, en la Villa Emo, en Fanzolo, alrededor de 1567. (...) ¿Qué se proponía Palladio cuando experimentaba una y otra vez con los mismos elementos? Una vez que encontró el modelo geométrico básico para resolver el problema «villa», lo adaptó con la mayor claridad y simplicidad posibles a las necesidades particulares de cada encargo. Así concilió Palladio la tarea que tenía entre manos con la «verdad necesaria» de las matemáticas, que es definitiva e inmutable. Esta clave geométrica se impone, más subconsciente que conscientemente, a todos aquellos que visitan las villas de Palladio, y en ello reside el convincente carácter que revisten todas sus construcciones.

Sin embargo, esta agrupación y reagrupación de los elementos del mismo modelo no es una operación tan simple como podría parecer. Para realizarla, Palladio puso el mayor cuidado en emplear proporciones armónicas, no sólo dentro de cada habitación, sino también en la relación de unas habitaciones con otras; es precisamente esta exigencia de una relación exacta la médula de la concepción palladiana de la arquitectura.

---

(De *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949. Versión castellana: *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, págs. 74-77.)

---

Para una mayor profundización en el tema, además de las obras de las que se han entresacado los textos precedentes, ver también: A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana*, Milán, 1938 (*Arte Italiano*, Ed. Labor, Barcelona, 1930); G. Giovannoni, *Saggi sull'Architettura dell'Umanesimo*, Bari, 1939; L. Hautecoeur, *Histoire de l'Architecture Classique en France*, vols. III y IV, París, 1955; G. C. Argan, *Brunelleschi*, Milán, 1955 (Brunelleschi, Xarait Ed., Madrid, 1981); R. Pane, *Palladio*, Turín, 1948; D. Frey, *Architettura della Rinascenza*, Roma, 1924; H. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze...*, Turín, 1964; J. Ackermann, *Palladio*, 1966; B. Zevi, *Biaggio Rossetti, architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno*, Turín, 1960; G. De Angelis d'Ossat, *Preludio romano del Bramante*, en «Palladio», 1966; R. Bonelli, *Da Bramante a Michelangelo*, Venecia, 1960; E. Luporini, *Brunelleschi, forma e ragione*, Milán, 1964; G. Simoncini, *Gli Architetti nella cultura del Rinascimento*, Bolonia, 1967; M. Tafuri, *J. Sansovino e l'architettura del '500*, Venecia, 1969; P. Portoghesi, *Roma nel Rinascimento*, Milán, 1971; P. Murray, *Architecture of the Renaissance*, 1971 (*Arquitectura del Renacimiento*, Ed. Aguilar, Madrid, 1972); G. Scott, *The Architecture of Humanism*, 1939 (*La arquitectura del Humanismo*, Barral Ed., Barcelona, 1970.)