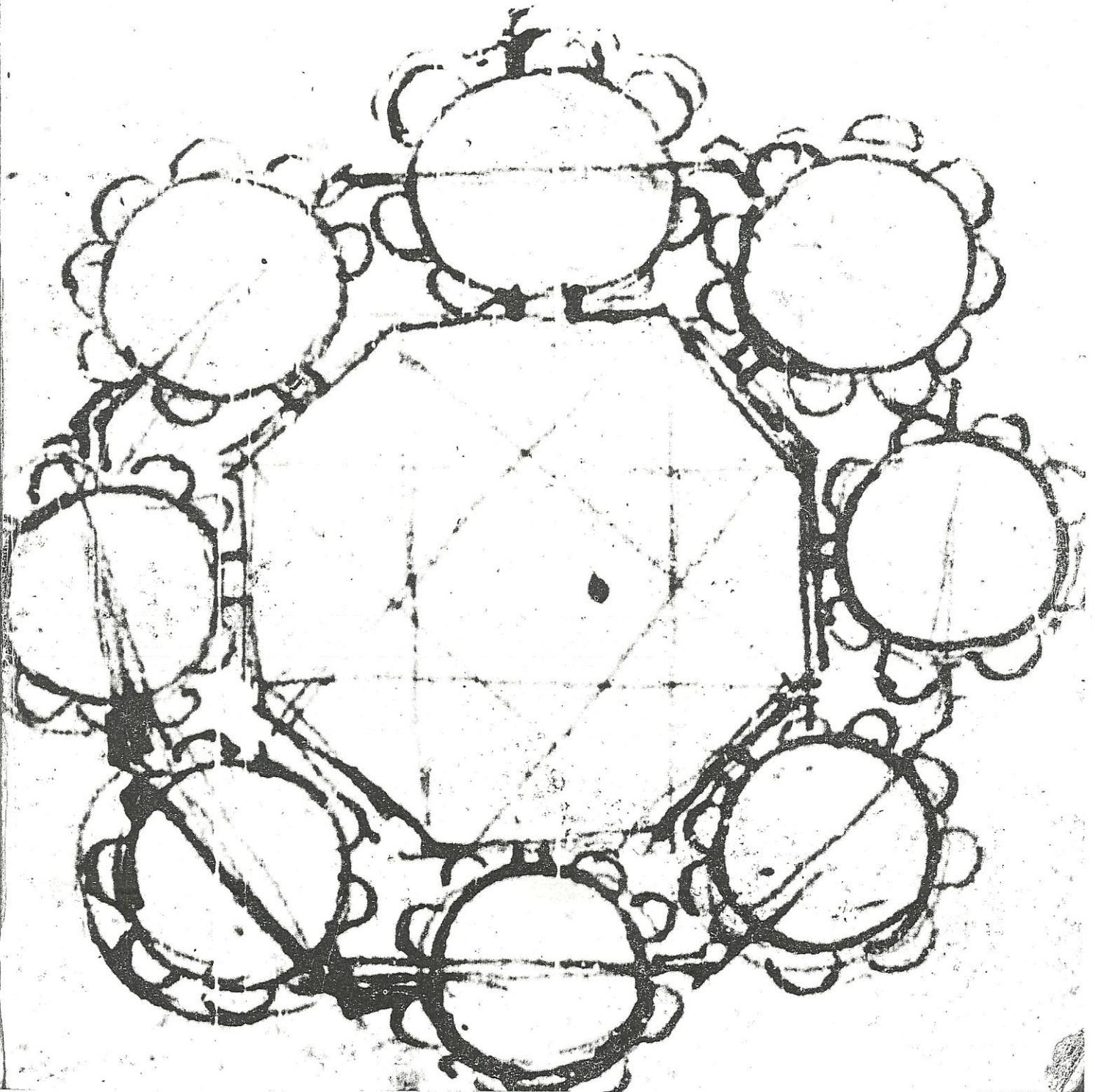
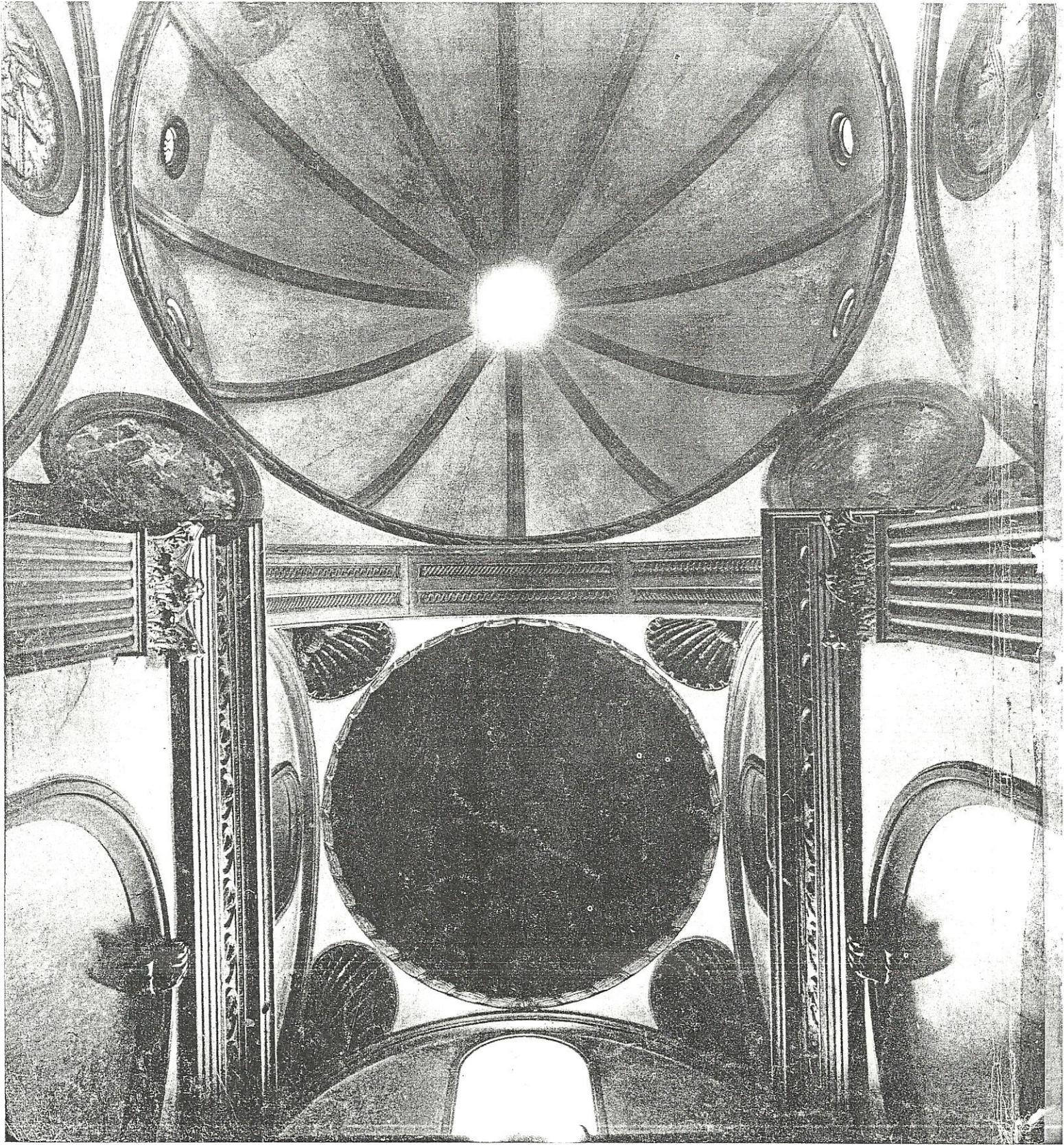


## VII. La arquitectura del Renacimiento





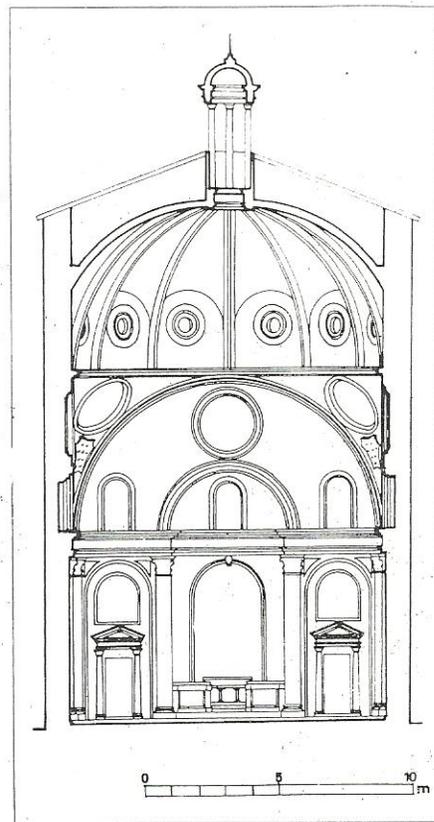
## Introducción

Como consecuencia de la revaluación de la Edad Media ha cambiado nuestra actitud hacia la cultura del Renacimiento, y la teoría en un "renacimiento" general tras siglos de "oscuridad" ya no resulta aceptable. Pero cuando contemplamos los edificios de Brunelleschi comprendemos por qué sus contemporáneos los consideraron la manifestación de una ruptura fundamental con la arquitectura medieval. Y esto es válido aun cuando investigadores modernos hayan llamado la atención sobre la presencia de muchos de los motivos de Brunelleschi en el "pre-Renacimiento" florentino. Brunelleschi sigue siendo uno de los más grandes innovadores en la historia de la arquitectura, y aceptamos sin reservas el parecer de Max Dvorák, según el cual Brunelleschi, Masaccio y Donatello son los "padres" del estilo renacentista.<sup>1</sup>

Los fines y los medios de la nueva arquitectura se ven claramente en la primera obra importante realizada por Brunelleschi, la Sacristía Vieja de San Lorenzo, en Florencia (1420-1429). Aparecen aquí tres características de fundamental importancia: una reintroducción intencional de miembros antropomorfos clásicos, como las pilastras corintias y las columnas jónicas, y un arquitecónico plenamente desarrollado; el uso exclusivo de relaciones geométricas elementales y una enérgica acentuación de la centralización espacial. Asimismo debería destacarse que los miembros primarios están realizados en piedra serena oscura y forman una figura trazada sobre fondo neutro, para lograr una inteligibilidad inmediata. En general, las formas diferenciadas y jerárquicas de la arquitectura medieval han sido reemplazadas por una simple adición de elementos espaciales y plásticos relativamente independientes, unificadas por la simetría formando una totalidad autónoma que obedece al principio de Alberti según el cual "nada puede agregarse, quitarse o modificarse sin dañar". Un nuevo concepto de "perfección" domina, evidentemente, la mente del maestro.

Ochenta años después, un edificio que marca la culminación de la arquitectura del Renacimiento, el Templo de Bramante en San Pedro en Montorio, en Roma (1502), posee aún las mismas cualidades fundamentales. La diferencia principal consiste en una acentuación más enérgica del carácter plástico de los miembros. Mientras la Sacristía Vieja reflejaba aún la estructura de esqueleto de los edificios medievales, el Templo aparece como un cuerpo plástico. Si bien no puede señalarse un prototipo directo en la antigüedad, el edificio representa un "renacimiento" de importantes cualidades clásicas.

Los ejemplos revelan que el espacio espiritualizado de la Edad Media ha sido sustituido por una concepción del espacio como contenedor concreto. También en esto encontramos un retorno a un principio más antiguo o, más exactamente, romano. El espacio renacentista muestra un nuevo deseo de orden geométrico, homogéneo. Este orden concreto, evidentemente, la convicción general de que la armonía y la perfección son valores absolutos. Las nuevas intenciones se manifiestan en todos los niveles ambientales y en todos los temas edilicios, sean eclesiásticos o seculares, aunque no con la misma intensidad. Es evidente que el hombre del Renacimiento creía en un cosmos ordenado, exactamente lo mismo que sus predecesores medievales, pero su interpretación del concepto de orden era básicamente diferente. No creía lograr la seguridad existencial ocupando su puesto en el Reino de Dios, sino que imaginaba el cosmos en términos numéricos y consideraba a la arquitectura como una ciencia matemática cuyo objetivo era hacer visible el orden cósmico. Surgió así un nuevo interés por la perspectiva como instrumento de descripción del espacio, y el problema de la proporción adquirió capital importancia frente al problema del carácter arquitectónico. En la antigüedad, las proporciones se relacionaban con el cuerpo humano. En esta concepción los artistas del Renacimiento hallaron la clave de la armonía intrínseca de toda creación. Sus obras eran sentidas simultáneamente como có-

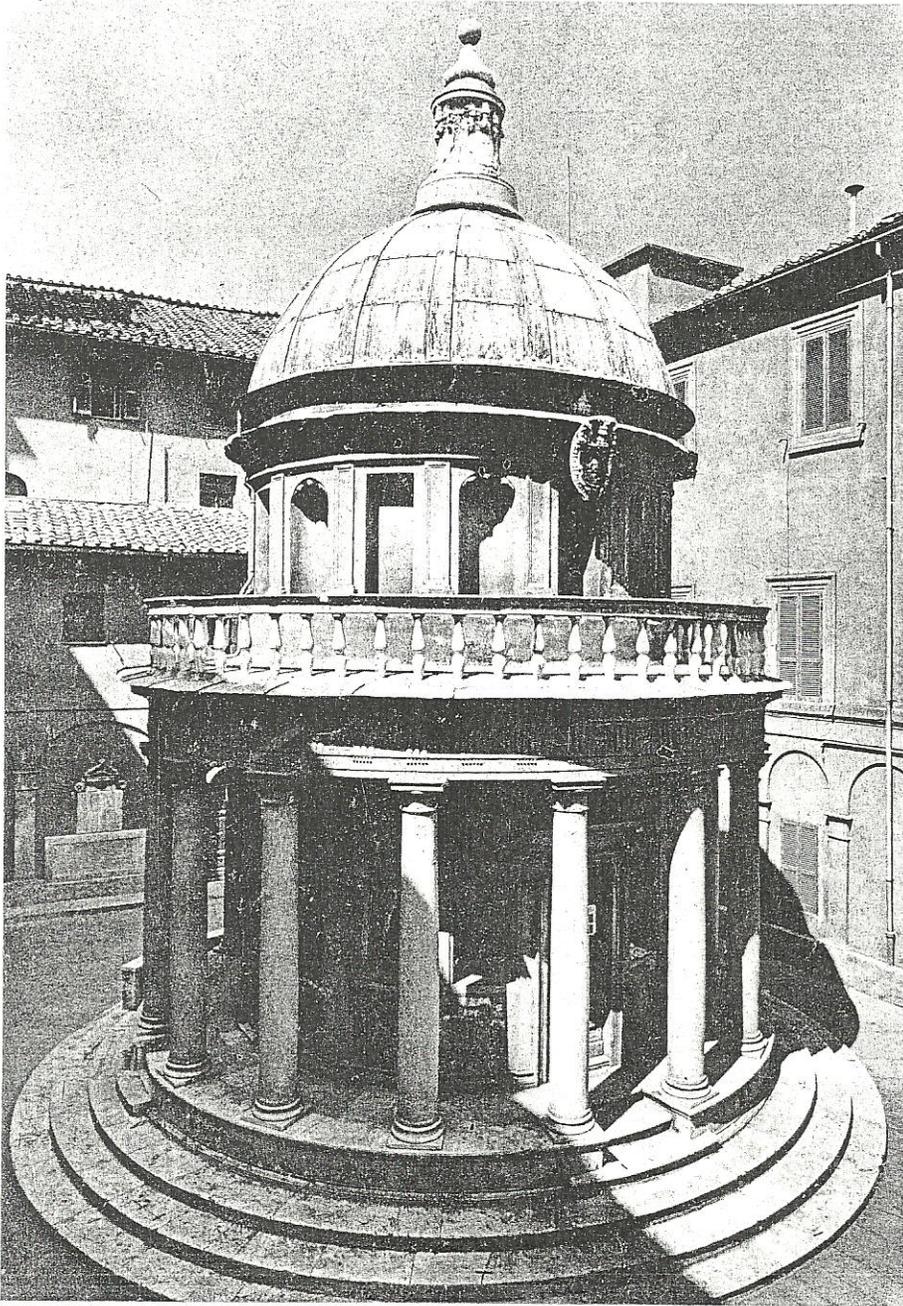


◁255. Leonardo da Vinci, dibujo arquitectónico, hacia 1490. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, MS. B.f 25v.

◁256. Florencia. San Lorenzo. Sacristía Vieja. Las dos cúpulas simétricas.

257. Florencia. San Lorenzo. Sacristía Vieja. Corte.

1 M. Dvorák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München, 1927.



258. Roma. Temple de San Pedro en Montorio.

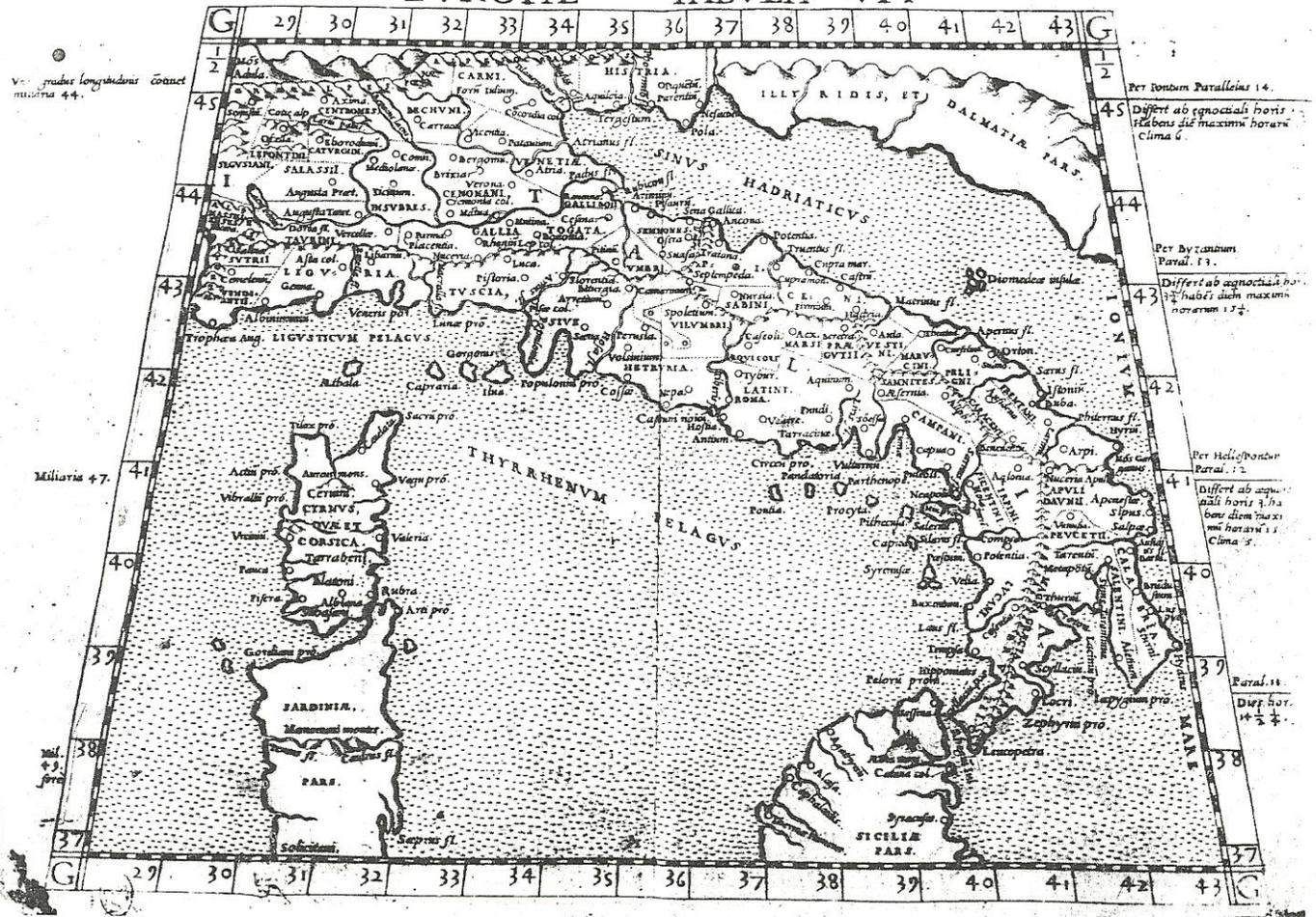
micas y como humanas. Este es el origen de la aversión del Renacimiento por el verticalismo medieval.<sup>2</sup>

### Paisaje y asentamiento.

La nueva imagen del espacio se manifiesta en el nivel ambiental más comprensivo, el geográfico. Si comparamos los mapas medievales del mundo con mapas del siglo XV, un importante cambio se pone de manifiesto.<sup>3</sup> Los mapas de la Edad Media no representaban el mundo "como es" sino que "ilustraban" la imagen cristiana de ese mundo. Por lo común se colocaba a Jerusalén en el centro y a veces la tierra era representada como el cuerpo de Cristo, con la cabeza hacia el este, las manos hacia el norte y al sur, y los pies al oeste. En cambio, la cartografía renacentista se proponía una representación geoméricamente correcta, por lo cual desarrolló diferentes "proyecciones" que culminaron con el mapamundi de Mercator (1569). Sin embargo, este realismo no destruyó la imagen general de un cosmos centralizado con la tierra como centro, la cual perduró hasta la revolución de Copérnico (1543). Por ello la cartografía renacentista unificaba el espacio empírico homogéneo y la forma ideal centralizada.

Esta imagen geográfica encuentra su expresión más precisa en la "ciudad ideal". En tanto que la ciudad medieval era "ideal" en cuanto a concreción viva de la "Civitas Dei", la ciudad del Renacimiento "aspira" a una forma ideal. Se convierte, en consecuencia, en objeto de estudios científicos, y varios arquitectos publican tratados que analizan los problemas de la ciudad y se proponen definir plantas "ideales". El primero de los teorizadores, y también el mayor de ellos, fue Leone Battista Alberti (1404-1472) quien partía de esta afirmación empírica: "El perímetro de una ciudad y la distribución de sus partes deben variar en relación con la variedad de lugares: es evidente que no puede construirse sobre una montaña una ciudad circular o cuadrada, o de cualquier otra forma regular, con la misma facilidad con que puede hacerse en una llanura abierta", pero llegó a la

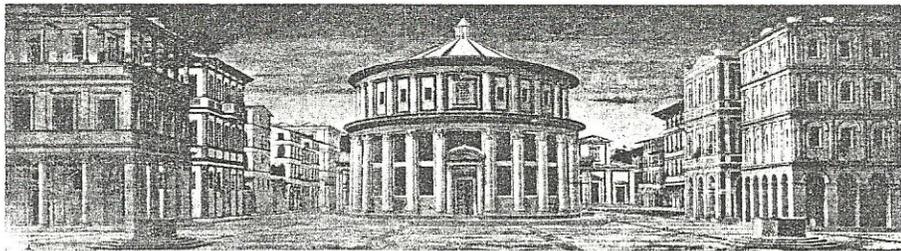
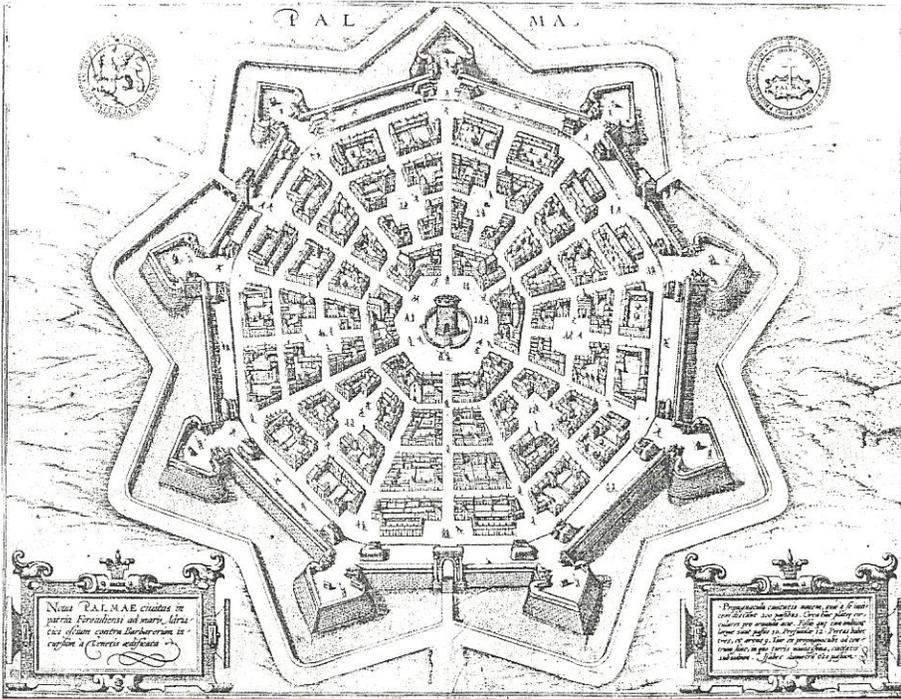
EVROPAE TABVLA · VI.



259. Mapa de Italia en 1525. Tomado de La Geografía de Ptolomeo.

2 R. Wittkower, La arquitectura en la edad del Humanismo, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

3 D. Frey, Gotik und Renaissance, Augsburg, 1929.



260. Palmanova. Plano.

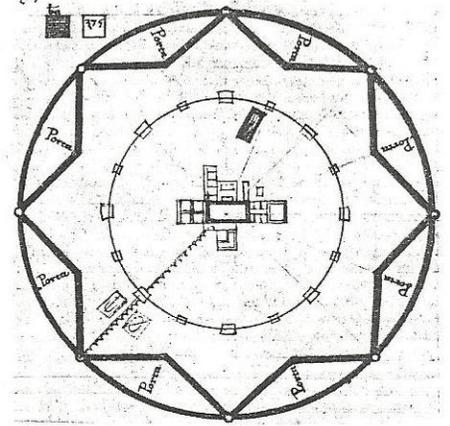
261. La Ciudad Ideal en un cuadro atribuido a Francesco di Giorgio. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

4 L. B. Alberti, *I dieci libri sull'Architettura*, IV, iii.

5 R. Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano, 1946. El primer ejemplo de genuinos bastiones es, en la medida de nuestro conocimiento, el fuerte existente en Nettuno, obra de Giuliano da Sangallo (1501-1503).

conclusión de que "entre todas las ciudades, la mejor es la que tiene planta circular".<sup>4</sup> El primer plano de una ciudad ideal, la "Sforzinda" de Filarete (1464), se basa, en efecto, en un círculo que lleva inscrita una estrella, con una plaza y una iglesia de planta central al medio. En el tratado de Francesco di Giorgio (1432-1502) encontramos multitud de planos centralizados para sitios diversos, en los cuales se han unificado los factores empiricos con los ideales. En algunos de sus proyectos, Francesco di Giorgio tomó también en consideración las nuevas armas de fuego y desarrolló mejores sistemas de fortificaciones.<sup>5</sup> La ciudad ideal del Renacimiento ya no expresa una forma comunal de vida, como la ciudad de la Baja Edad Media, sino que constituye el centro de un pequeño estado autocrático. En el centro de la ciudad ideal hallamos, pues, el palacio del "señor" que domina una amplia plaza. Sin embargo, los proyectos del "Quattrocento" italiano quedaron en el papel. Debemos esperar el fin del siglo siguiente para encontrar una ciudad ideal realizada: Palmanova, construida después de 1593 por los venecianos da Savorgnan y Scamozzi.

Sin embargo, varias realizaciones fragmentarias ejemplifican la concepción renacentista del espacio urbano y la relación entre asentamiento y entorno. Una solución interesante de este problema es la introducción de un edificio centralizado en el paisaje, tal como ocurre con Santa María de la Consolazione, obra de Bramante, en Todi (1508). En ella resulta tan evidente la ideal autosuficiencia de la obra creada por el hombre, que la iglesia podría haber sido erigida en cualquier lugar. El tratamiento del espacio renacentista se alejó del concepto de la Baja Edad Media de organismo urbano vivo, para orientarse hacia un ideal de perfección formal pura. La nueva concepción del espacio urbano interior se expresó como aspiración a una geometrización general, y así calles y plazas fueron definidas por edificios que parecían estar constituidos por idénticas unidades estereométricas. Una manifestación programática de esta actitud se presenta en

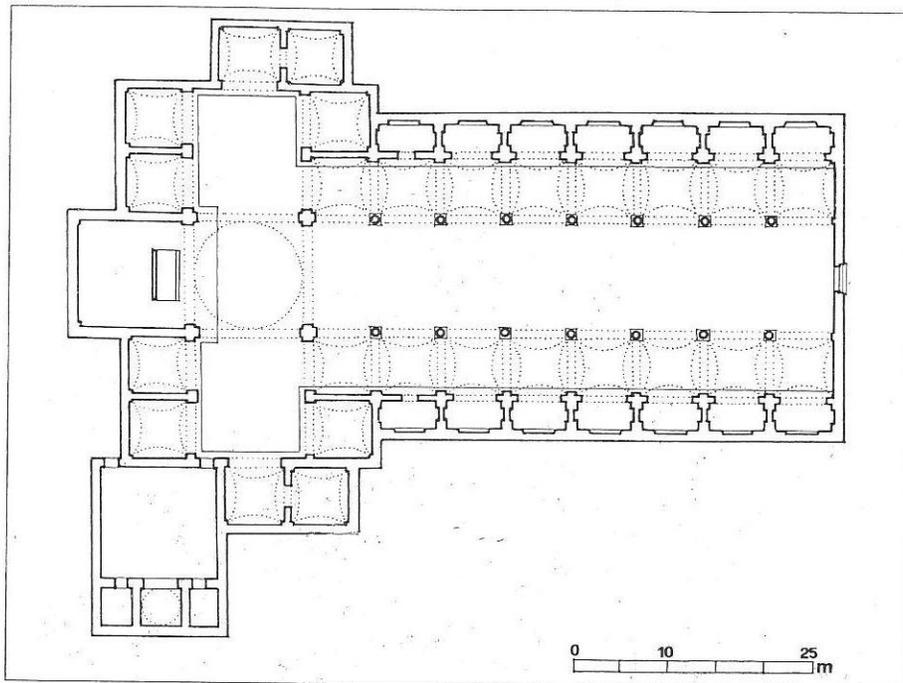


262. Florencia. Plaza de la Santísima Anunciación.

263. Todi. Santa María de la Consolación.

264. Filarete, plano de la ciudad ideal de Sforzinda.





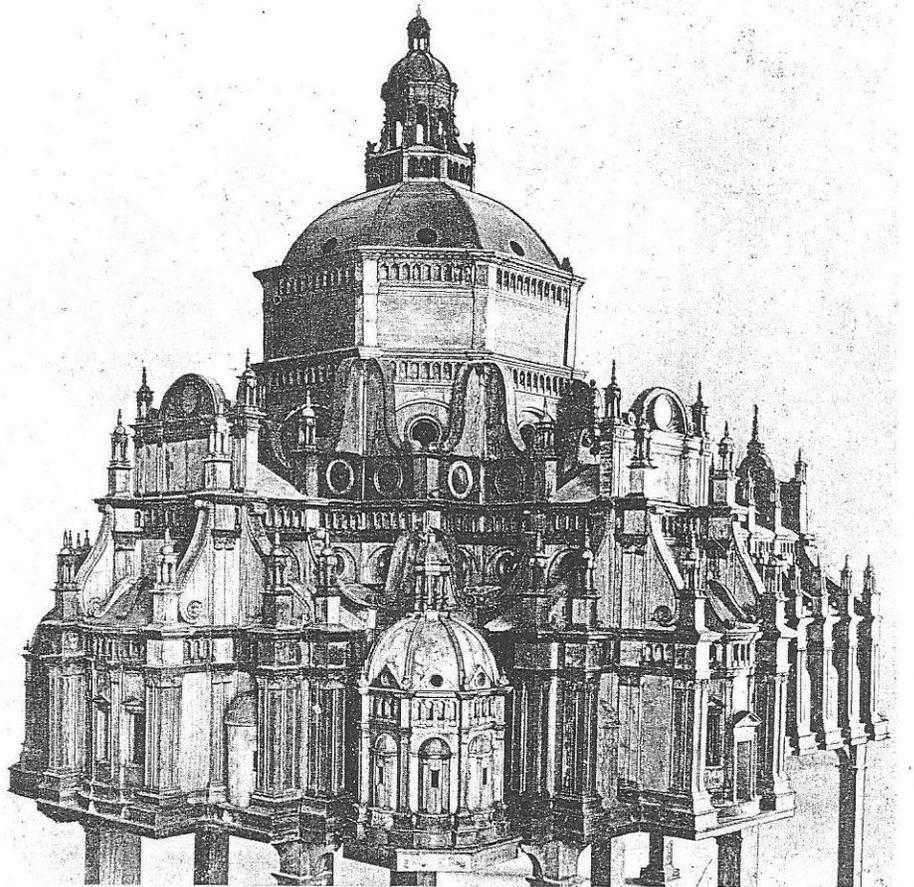
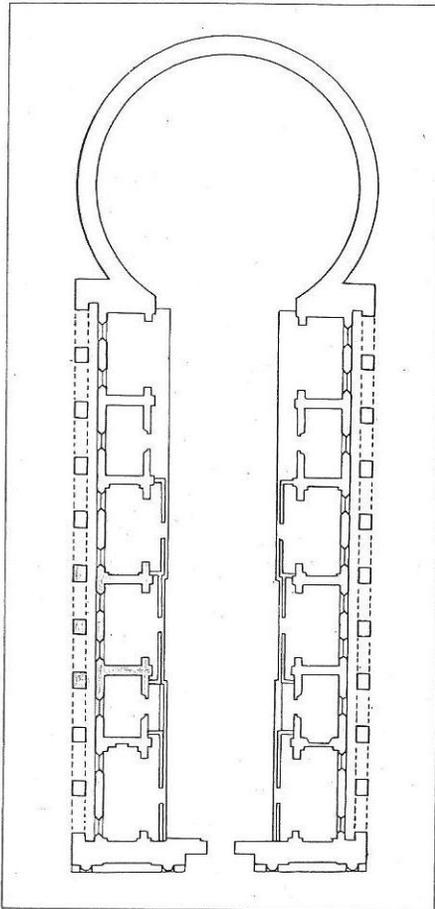
265. Florencia. San Lorenzo. Planta.

266. Florencia. San Lorenzo. Interior.

los famosos paisajes urbanos de Francesco di Giorgio y de Luciano Raurama. Entre las realizaciones concretas puede citarse la reconstrucción de Pienza, obra de Bernardo Rossellino (1459-1464), en la que un grupo de edificios en torno de una plaza es concebido como una obra de arte aislada, y los diversos elementos se relacionan proporcionalmente entre sí. Este ejemplo testimonia la concepción general del orden geométrico como valor absoluto.

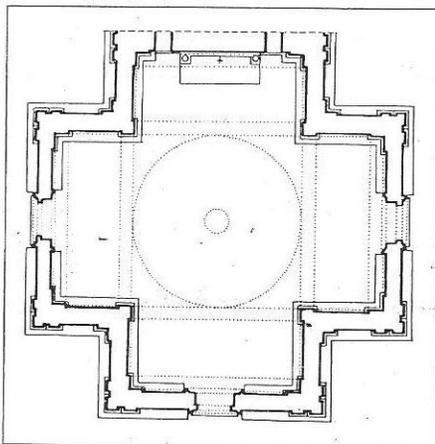
### El edificio

La arquitectura del Renacimiento es el producto de una civilización urbana. Al igual que la catedral gótica, los principales tipos edilicios del "Quattrocento" italiano tenían la misión de dar sentido a un ambiente urbano. Hemos visto, sin embargo, que la ciudad renacentista difería considerablemente, en forma y contenido, de la ciudad medieval. No representaba ya la concepción de una "Civitas Dei" operante, sino que concretaba la imagen de un universo organizado matemáticamente. Estaba, además, regida por un autócrata cuya residencia constituía un nuevo centro de significado. Esto no implica, empero, que la iglesia perdiera su importancia primordial. La armonía cósmica era entendida aún como armonía divina reflejada por el estado centralizado. La iglesia seguía siendo el tema edilicio más importante, pero su forma tuvo que adaptarse al nuevo concepto de orden. Hemos dicho en la introducción que esta adaptación consistió en una "geometrización" general y en una acentuación de la centralización, y hemos visto que ambas intenciones aparecen en las obras precursoras de Brunelleschi. Este construyó algunas pequeñas iglesias de planta central,<sup>6</sup> pero en sus principales edificios religiosos tomó la basilica longitudinal como punto de partida. San Lorenzo, en Florencia (1421), ejemplifica su enfoque: una planta en forma de T, del tipo italiano tradicional, ha sido interpretada rigurosamente en términos de unidades geométricas elementales, y la articulación tridimensional sirve para traducir esta forma en un agregado de simples elementos estereomé-



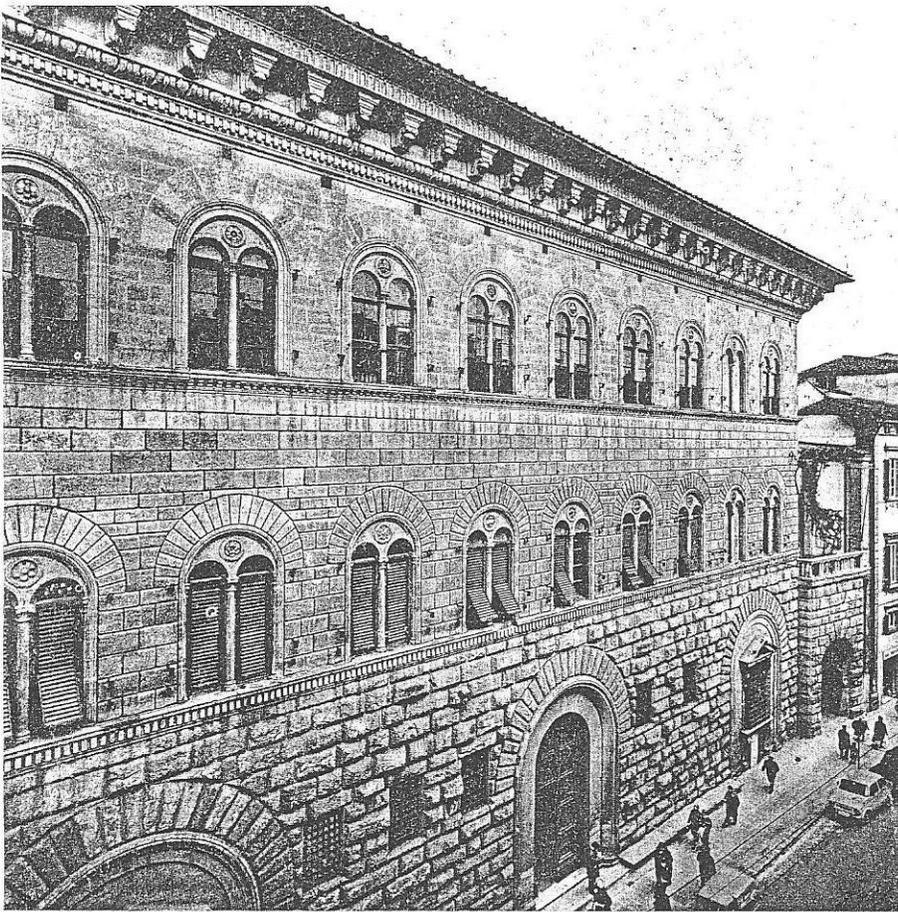
267. Rimini. Templo Malatesta. Presunta planta según el proyecto de L. B. Alberti.

269. Maqueta en madera de la Catedral de Pavia. Museo del Castillo, Pavia.



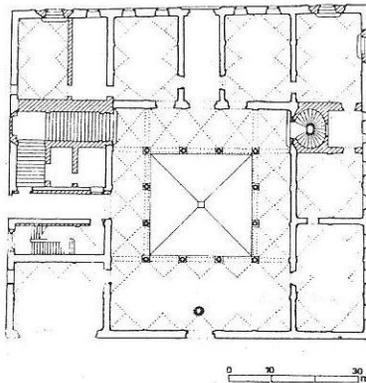
268. Prato. Santa María de las Cárcels. Planta.

6 A la Sacristía Vieja la siguió la Cappella de'Pazzi (1430) y Santa María de los Angeles (1433, inconclusa). Las dos primeras son monumentos conmemorativos, hecho que no debe olvidarse cuando se explica su forma centralizada.



270. Florencia. Palacio Medici-Riccardi. Fachada.

271. Florencia. Palacio Medici-Riccardi. Planta.



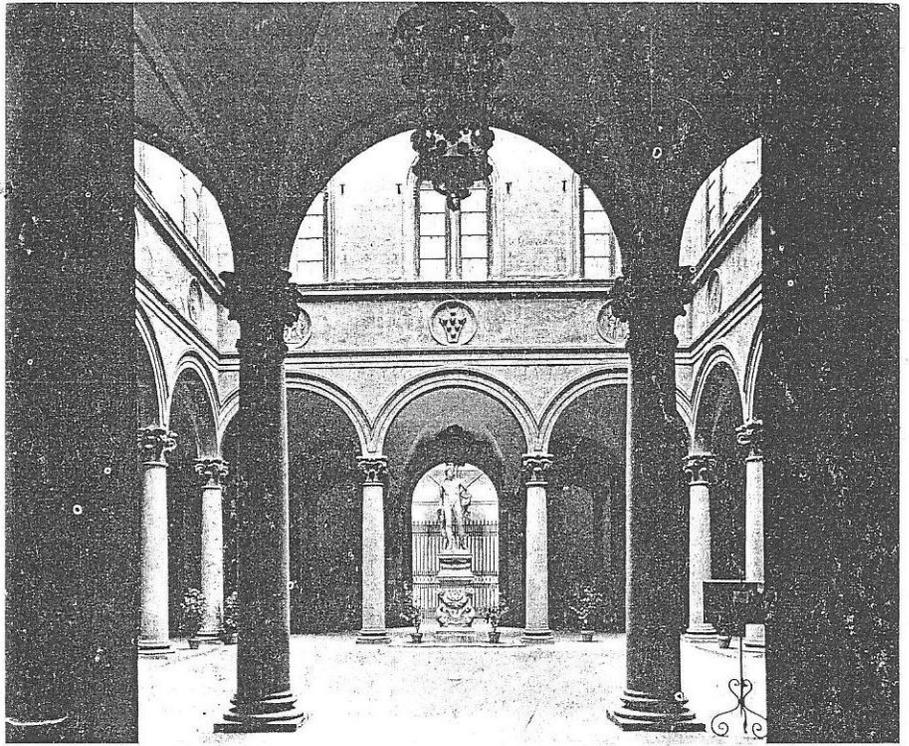
tricos. Aún prevalece un aspecto longitudinal, ya que el efecto centralizador de la pequeña cúpula es relativamente débil. A la larga, este proyecto no podía resultar realmente satisfactorio, y ya en 1447 Alberti proyectó añadir una rotonda del tipo del Panteón a la nave central de San Francisco, en Rímini.<sup>7</sup> Es posible que la idea de agregar un espacio central dominante a una nave longitudinal haya sido sugerida por la catedral de Florencia, en la que la gran cúpula imaginada por Arnolfo di Cambio (1296) y Francesco Talenti (1375) fue ejecutada por Brunelleschi (hacia 1420). Sin embargo, debió transcurrir un largo lapso hasta que Bramante logró una integración geoméricamente satisfactoria de la nave longitudinal y la cúpula dominante en la catedral de Pavía (1488), solución que prelude la magnífica planta de San Pedro, en Roma. En Pavía, la cúpula abarca tanto la nave central como las naves laterales. Los intentos de combinar un espacio central con una nave deben ser considerados, sin embargo, como una concesión a exigencias de los comitentes.<sup>8</sup> El interés de los arquitectos se concentró sobre todo en el desarrollo de la planta central. Lo demuestra una serie de edificios terminados, así como gran número de proyectos, entre ellos los de Leonardo da Vinci. Las iglesias de planta central del Renacimiento italiano presentan un margen de variación mucho mayor que el de sus predecesoras bizantinas. Como resultado del nuevo enfoque "científico" del problema del espacio, se intentaron todas las combinaciones posibles de plantas circulares, poligonales y en cruz griega con el agregado de capillas secundarias. Para la composición se utiliza el principio "aditivo", según el cual cada elemento espacial conserva un alto grado de independencia dentro del conjunto.

El nuevo rol representado por el señor y la aristocracia creó un nuevo tema arquitectónico: el "palacio urbano". Mientras el castillo medieval había sido un baluarte y un símbolo de poder, el palacio del Renacimiento se presenta, además, como una manifestación de la "cultura" que forma la base de la auto-

ridad aristocrática. El macizo castillo medieval fue, pues, geometrizado y "humanizado" mediante la introducción de los órdenes clásicos. Este proceso se inició con los palacios proyectados por Brunelleschi y culminó con edificios como el Palacio de la Cancillería, en Roma (Bramante, hacia 1489). El tipo fundamental se desarrolló en Florencia durante el siglo XV y puede ser descrito como un volumen cuadrangular cerrado, centrado en un patio circundado por dos o tres filas superpuestas de arcadas. Este tipo está bien ejemplificado por el palacio Medici-Riccardi proyectado por Michelozzo (1444-1464) y por el palacio Strozzi, obra de Benedetto da Majano y acaso también de Giuliano da Sangallo (1489). Básicamente, el palacio urbano era una sede "familiar", y con sus dimensiones y su articulación indicaba la posición de la familia en un contexto cívico más vasto. Por ello estaba, al mismo tiempo, cerrado y en comunicación con el ambiente circundante mediante la geometrización.

### Articulación

Según ya hemos dicho, la articulación renacentista tenía dos propósitos básicos: la geometrización y la antropomorfización. El primero se logró mediante el uso exclusivo de formas geométricas elementales y de relaciones matemáticas simples; el segundo mediante la reintroducción de los órdenes clásicos. Si se compara un macizo palacio del "Quattrocento", con almohadillado, como el Palacio Pitti, en Florencia (construido después de 1457), con el Palacio Viejo de la misma ciudad (1299-1314),<sup>9</sup> los nuevos objetivos resultan evidentes. El muro almohadillado, perforado por ventanas distribuidas irregularmente, se ha convertido en una composición "matemática", disciplinada. Los tres pisos del palacio Pitti son elementos individuales sumados, y la sucesión de anchos arcos semicirculares es perfectamente regular. Incluso el almohadillado ha sido sometido a la disciplina geométrica. El palacio combina, así, la apariencia sólida y poderosa exigida por el tema con la expresión de una cul-

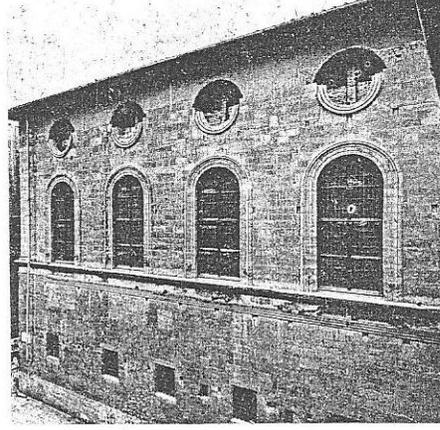
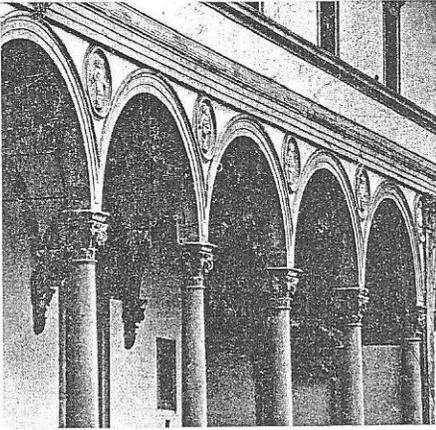
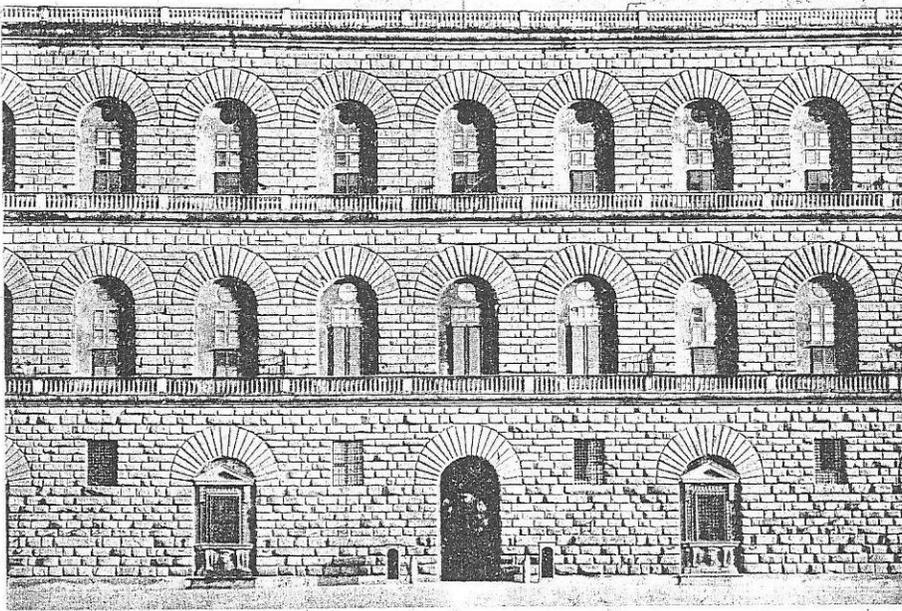


272 Florencia. Palacio Medici-Riccardi. Patio.

7 También aquí la planta central puede relacionarse con la función de la iglesia, como mausoleo para Sigismondo Malatesta.

8 Un análisis de los problemas funcionales que plantean las plantas centrales y las longitudinales se hallará en S. Sinding-Larsen: "Some Functional and Iconographical Aspects of the Centralized Church in the Italian Renaissance", en *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. II, Roma, 1965.

9 El palacio Viejo es obra de Arnolfo di Cambio, en tanto que el palacio Pitti fue construido probablemente sobre un proyecto de Brunelleschi, antes de su muerte en 1446. El proyecto original solo comprendía las siete crujías centrales del edificio actual. Véase P. Sanpaulesi, *Brunelleschi*, Milano, 1962, pág. 95 y ss.



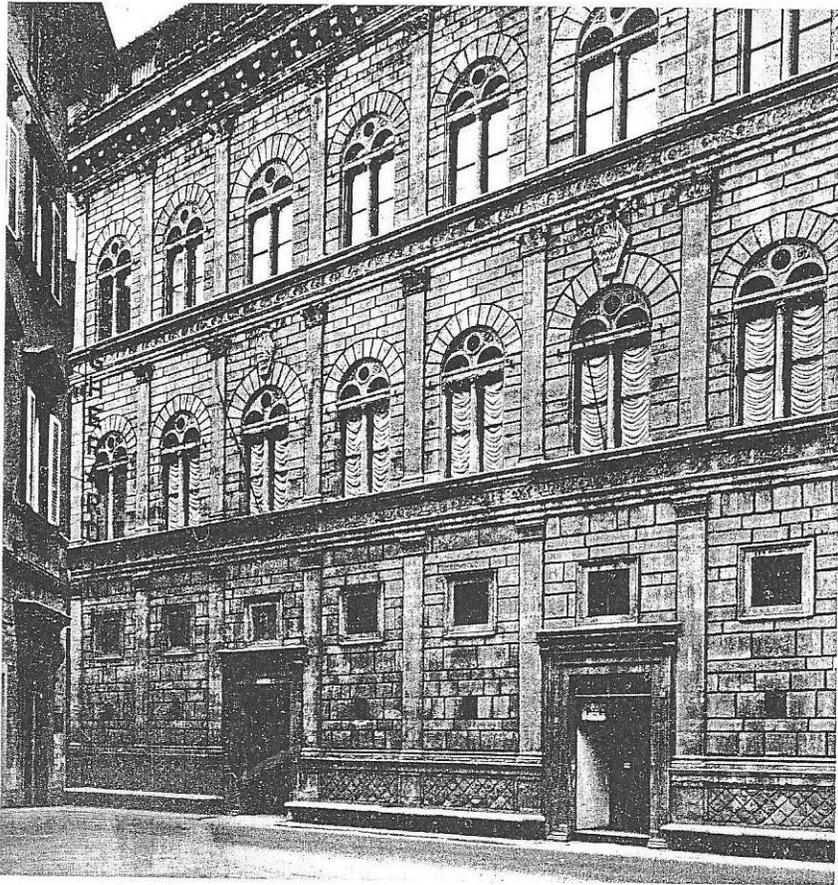
273. Florencia. Palacio Pitti. Fachada.

274. Florencia. Hospital de los Inocentes. Detalle de la "loggia".

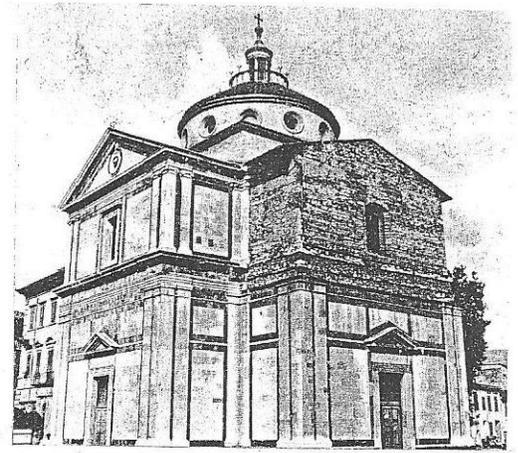
275. Florencia. Palacio de la Parte Guelfa.

tura fundada en el concepto de armonía cósmica. Los exteriores de los primeros palacios del "Quattrocento" no estaban por lo común sujetos a los órdenes clásicos, pero en el patio se encuentran miembros antropomorfos como partes integrantes de las "loggias" circundantes. Se traza así una significativa distinción entre el exterior algo "reservado" y el interior más explícitamente expresivo. Hay, empero, importantes excepciones a esta regla. Cuando Brunelleschi construyó el Hospital de los Inocentes, en Florencia (1419), creó una "loggia" exterior de carácter excepcionalmente ligero y elegante. Considerando la función pública y social del edificio así como su marco urbano, la solución resulta natural, como lo es el uso de pilastras exteriores gigantescas en el "Palacio de la Parte Guelfa" (aproximadamente 1420). Como sede de un partido político, este edificio tenía que manifestar su "contenido" más explícitamente que el palacio urbano privado. Su sala conciliar muestra también, por vez primera en la arquitectura del Renacimiento, el uso de pilastras clásicas como articulación mural interior. Así, el palacio ejemplifica cabalmente el concepto de espacio geométrico homogéneo.

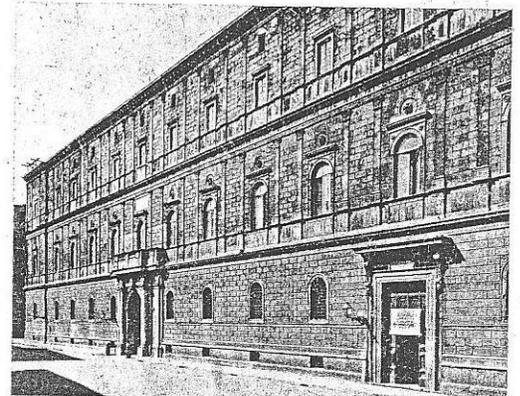
En 1450, aproximadamente, Alberti superpuso órdenes clásicos en la fachada almohadillada del palacio Rucellai en Florencia, iniciando con esto una nueva fase en la articulación mural renacentista.<sup>10</sup> Se trata aun de una simple adición de planos y de una secuencia horizontal de entrepaños. En el Palacio de la Cancillería, en Roma, la articulación varía tanto horizontal como verticalmente. La planta baja aparece como una base maciza que sostiene dos órdenes de pilastras dispuestas rítmicamente. A pesar de la moderación "quattrocentesca" de la fachada, parece corporizar cierta vida orgánica, sobre todo si se la compara con las composiciones más esquemáticas y más abstractas de la primera época del Renacimiento. En general, la introducción de los órdenes antropomórficos abrió toda una gama de posibilidades expresivas que constituyeron un punto de partida



276. Florencia. Palacio Rucellai.

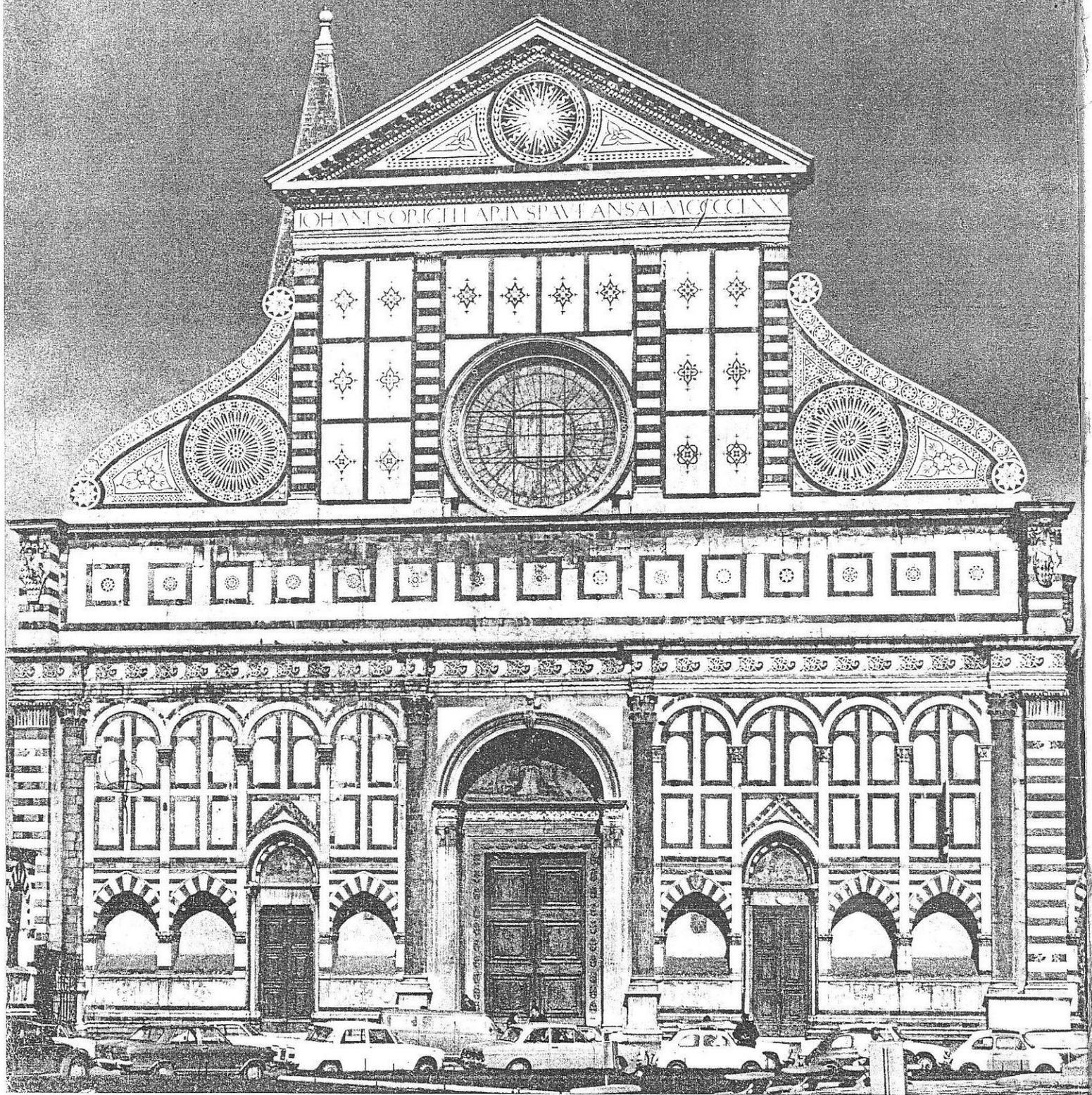


277. Prato. Santa María de las Cárcels.



278. Roma. Palacio de la Cancillería.

10 Sin embargo, la idea no fue aceptada unánimemente, como lo demuestran algunos palacios posteriores, como el palacio Pitti y el palacio Gondi (Giuliano da Sangallo, 1490). Este último muestra una refinada diferenciación del almohadillado de los tres pisos, que corresponde a los "caracteres" de la superposición clásica.



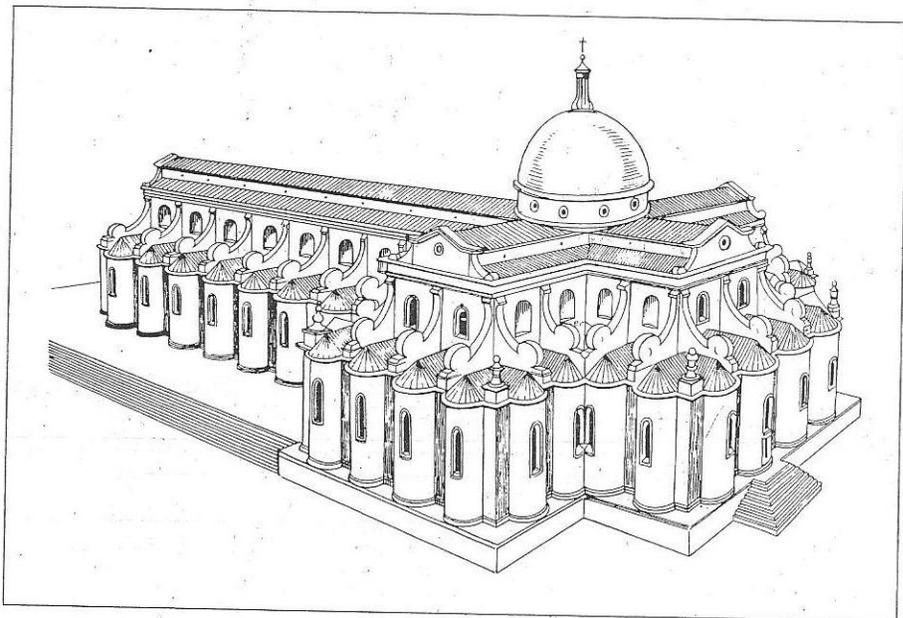
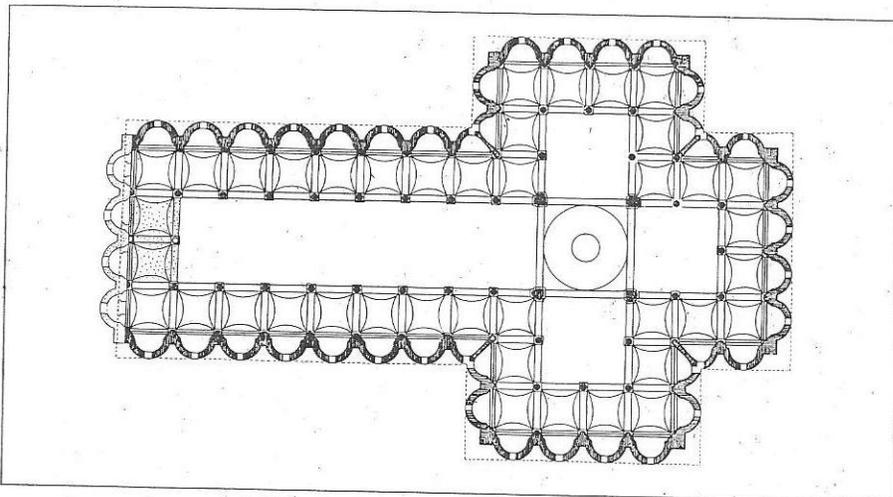
para la arquitectura manierista del siglo siguiente.

La articulación de la iglesia presenta una evolución fundamentalmente análoga a pesar de la diversidad del tema edilicio. Los interiores de iglesias de Brunelleschi están articulados mediante la repetición regular de miembros clásicos que hacen visible la geometría espacial. El tratamiento exterior es similar (San Lorenzo), pero relativamente menos importante. Alberti ofreció, una vez más, una contribución fundamental con la invención de la fachada de la basílica renacentista, en Santa María la Nueva, en Florencia (1456). No solo empleó órdenes clásicos y proporciones esmeradamente calculadas para organizar la compleja sección de la basílica sino que introdujo las volutas para resolver la difícil transición entre el primero y el segundo plano.<sup>11</sup> Hacia el fin de su vida, Alberti aplicó la misma articulación rítmica del Palacio de la Cancillería en el interior de la iglesia de San Andrés, en Mantua (hacia 1470). El problema de la fachada de iglesia fue resuelto definitivamente por Bramante con la introducción de un orden gigantesco para definir la nave central en la iglesia parroquial de Roccaverano (hacia 1510).<sup>12</sup> La obra madura de Bramante se caracteriza por una riqueza rítmica y plástica desconocida de sus predecesores.

La articulación renacentista no corresponde, por lo común, a la estructura técnica del edificio, según lo demuestra la inconclusa Santa María de las Cárceles, en Prato, obra de Giuliano da Sangallo (1484), en la que un muro macizo está revestido con un esqueleto "ficticio". El ejemplo demuestra el carácter ideal del espacio renacentista, confirmado por la luz "neutra" uniformemente distribuida, de los interiores "quattrocentescos".

### Espíritu Santo

El nombre de Filippo Brunelleschi ha aparecido repetidamente a lo largo de nuestra exposición de los principios generales de la arquitectura renacentista. Nacido en Florencia en 1377, Brunelleschi fue el primer gran intérprete del



280. Florencia. Espíritu Santo. Planta del proyecto original.

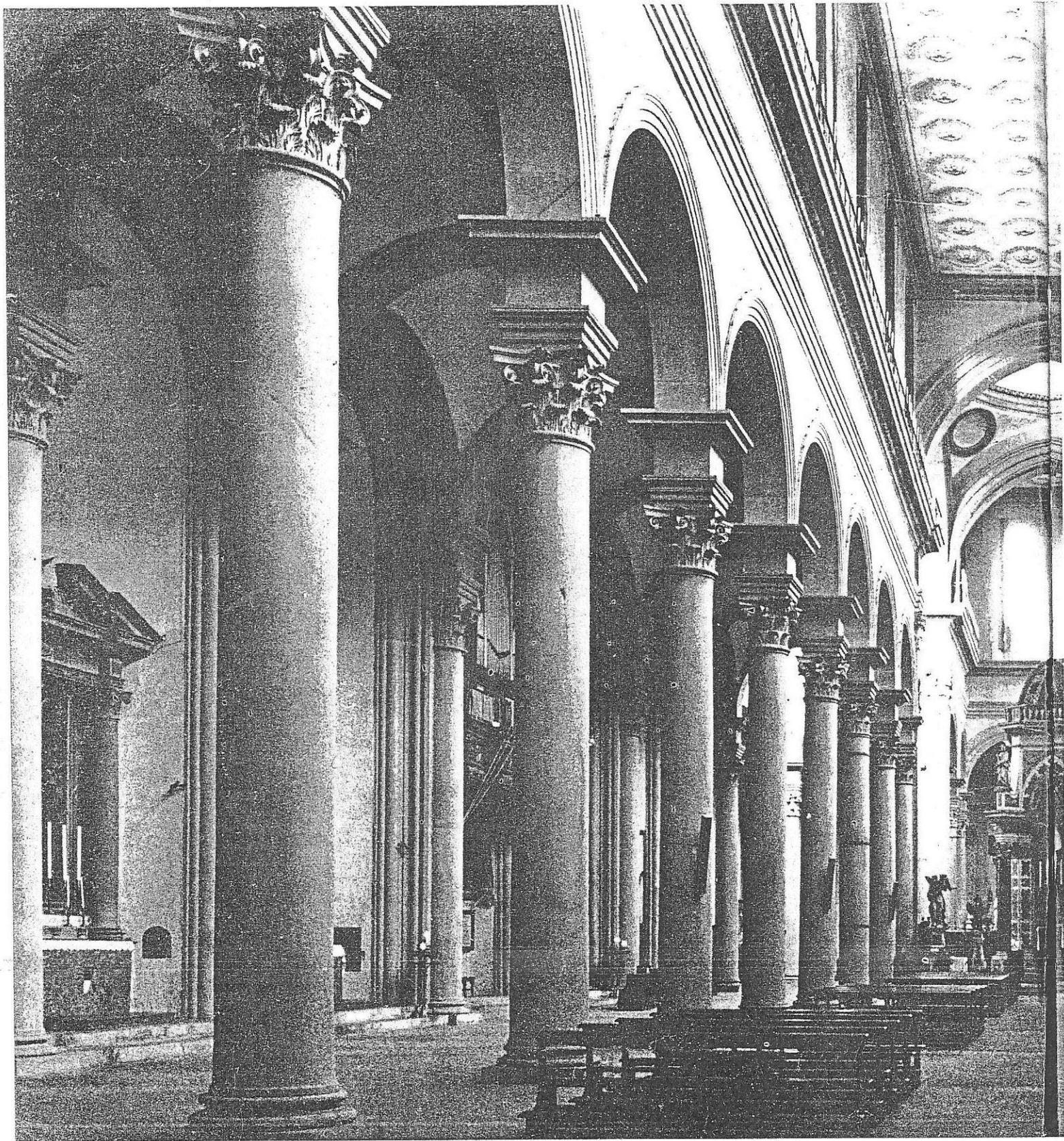
281. Florencia. Espíritu Santo. Reconstrucción hipotética del proyecto original por Sanpaulesi.

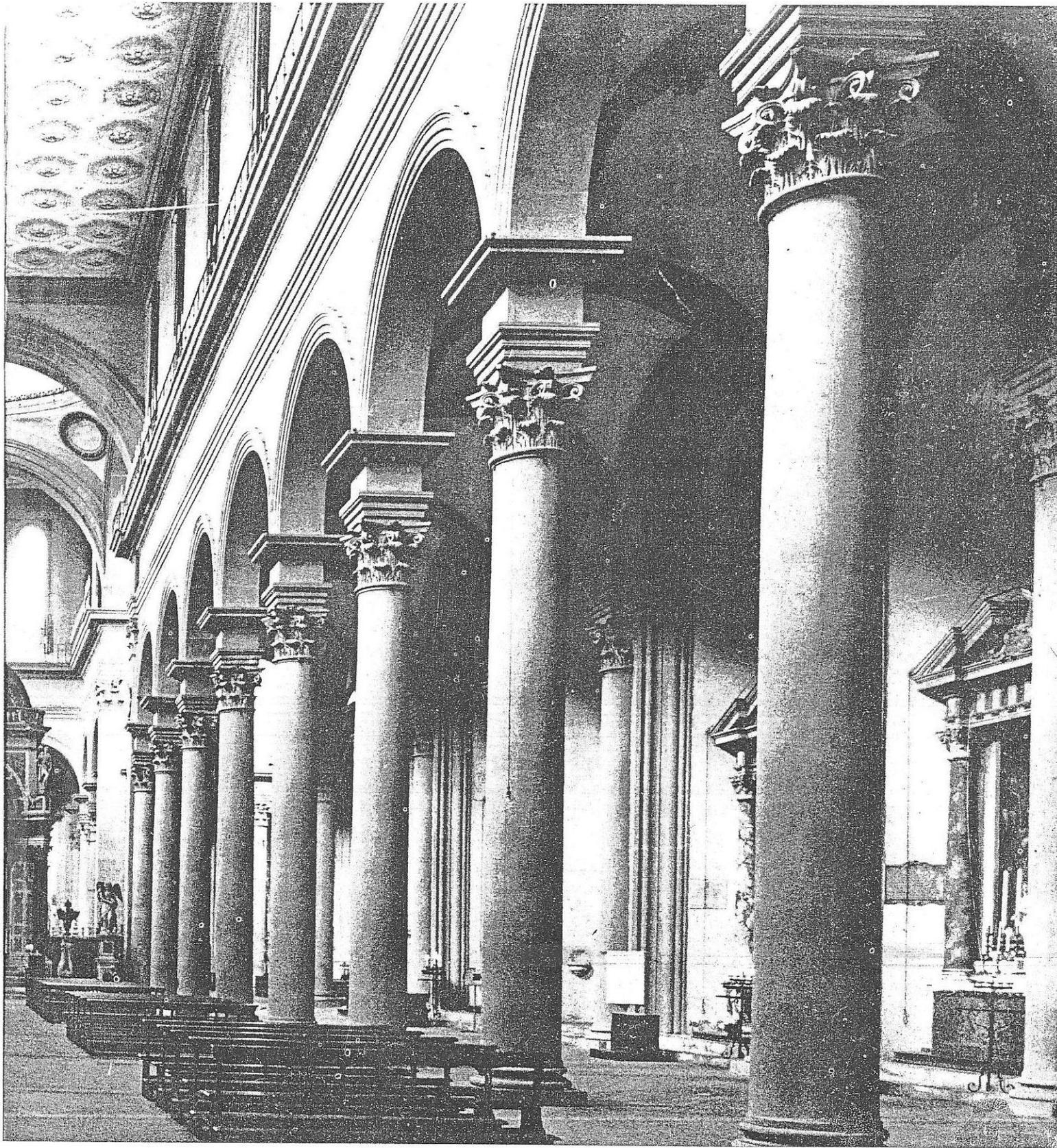
11 Wittkower, op. cit., pág. 36 y ss.

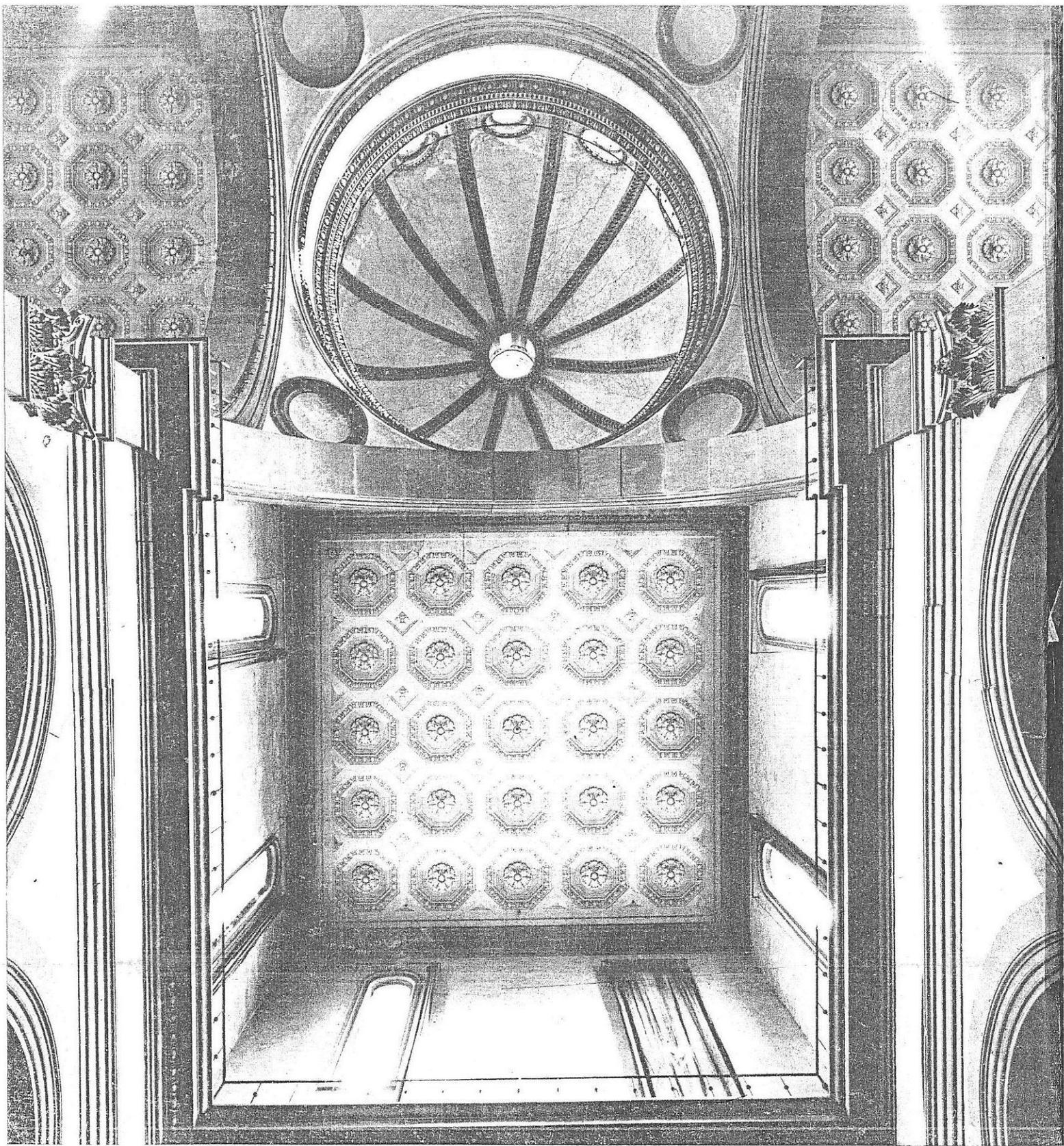
282. Florencia. Espíritu Santo. Interior. ▷

12 A. Bruschi, *Bramante Architetto*, Bari, 1969, pág. 237 y ss. La solución fue el punto de partida para las fachadas de iglesia de Palladio.

279. Florencia. Santa María la Nueva.







nuevo estilo. Después de un comienzo algo desafortunado como escultor, trabajó principalmente como ingeniero militar hasta 1418, año en que ganó el concurso para la ejecución de la cúpula de la catedral de Santa María de las Flores, en Florencia. Hasta su muerte, en 1446, fue el arquitecto más importante de su época. Se lo considera también el inventor de la perspectiva científica (hacia 1415) y el primer verdadero arquitecto de la historia. Mientras los arquitectos de la Edad Media participaban en una obra colectiva, Brunelleschi es señalado como el primer genio creador individual. Hoy sabemos, sin embargo, que los arquitectos medievales eran hombres cultos y dotados de genio creador, y podemos sostener con sólido fundamento que la historia de la arquitectura siempre se ha desarrollado a través de personalidades creadoras y que lo que representa Brunelleschi es, tan solo, un nuevo papel social. Entre sus obras, la iglesia del Espíritu Santo, en Florencia, puede ser considerada su realización más madura. El proyecto estaba terminado en 1436 (acaso ya en 1432), pero la construcción se inició en 1444. El edificio concluido difiere algo del proyecto original, sobre todo en el exterior, donde la sucesión continua de absidiolas semicirculares ideada por Brunelleschi ha sido incorporada a muros rectos convencionales. Brunelleschi no se proponía dar al edificio una fachada de significación especial, pero después de 1475 se le agregó un frente basilical con un pórtico en el centro. Es posible que el interior haya sido ejecutado conforme al proyecto original, y solo el altar mayor (1599) perturba el espacio, singularmente armonioso. La iglesia es de dimensiones considerables, con una longitud interior de 97 metros. Espíritu Santo es una obra maestra de planeamiento geométrico. La solución recuerda la precedente de San Lorenzo, pero representa un decisivo paso adelante. Brunelleschi ha logrado derivar toda la planta de un simple cuadrado y, como ha demostrado Luporini, también el corte del edificio responde al mismo módulo.<sup>13</sup> La planta es de cruz latina con una cúpula sobre el cruce y

naves laterales continuas que rodean todo el espacio. Estas naves laterales están constituidas por una sucesión regular del módulo cuadrado, mientras el cruce, el crucero y el presbiterio se basan, individualmente, en un cuadrado cuádruple. La nave central comprende cuatro cuadrados mayores.<sup>14</sup> Las naves laterales están acompañadas, en toda su extensión, por absidiolas semicirculares. Salvo en el caso de la nave, que es más larga, la planta es perfectamente simétrica alrededor del cruce. De hecho, Espíritu Santo podría definirse como "edificio central alargado". Su centralización es fortalecida por la división en dos crujeas de las paredes terminales de la nave, de los cruceros y del presbiterio. Los ejes de la planta cruciforme no tienen, pues, el significado de "recorridos". Si bien la planta de Espíritu Santo puede recordar la de las iglesias medievales de peregrinaje, en especial la de Santiago de Compostela, el significado es diferente. En Espíritu Santo, los ejes no representan "recorridos de redención" que parten de los cuatro ángulos de la tierra sino que forman parte de un sistema simbólico centralizado autónomo. La nave longitudinal es, probablemente, un compromiso debido a exigencias tradicionales y funcionales.

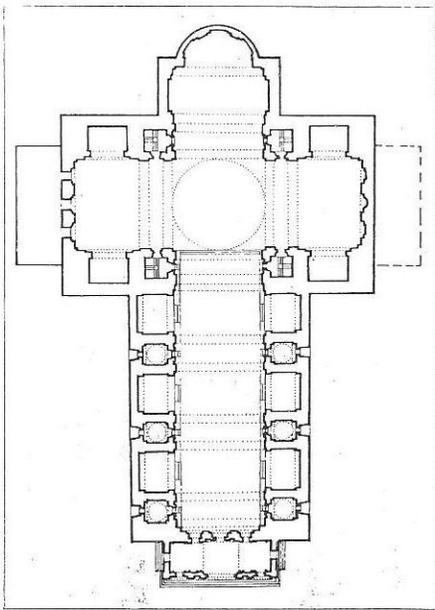
La articulación interior expresa visualmente el sistema geométrico mediante miembros oscuros, en piedra serena, que tienen carácter figurativo en relación con las superficies murales secundarias revocadas de blanco. El resultado es uno de los más serenos y perfectos interiores que existan. El exterior original de Espíritu Santo ha sido reconstruido por Sanpaolesi.<sup>15</sup> La planta central se expresa aquí mediante la ausencia de fachadas propiamente dichas, sustituidas por la sucesión continua y envolvente de las absidiolas. Estas predisponen para la cúpula relativamente pequeña que se relaciona con las alas que hay abajo, y funciona como el centro dominante de un todo armonioso. A pesar de la composición aditiva, Espíritu Santo se presenta como una totalidad unificada y profundamente significativa. Con admirable destreza, Brunelleschi ha logrado crear una consu-

283. Florencia. Espíritu Santo. Interior hacia la cúpula.

13 E. Luporini, *Brunelleschi*, Milano, 1964.

14 Desgraciadamente, la nave lateral a lo largo del muro de acceso, proyectada por Brunelleschi, fue omitida en la ejecución, creándose así una grave ruptura en el sistema regular.

15 Sanpaolesi, op. cit., lámina D.



284. Mantua. San Andrés. Planta.

mada obra maestra y ha dejado abierto el camino para décadas de fecundo diseño arquitectónico.

### San Andrés de Mantua

Aun más que Brunelleschi, Leone Battista Alberti (1404-1472) representa el nuevo papel social del artista. Como veremos, este papel está íntimamente relacionado con la imagen renacentista del "hombre universal". Alberti no solo fue un arquitecto creador sino también el primer teórico del arte y de la arquitectura del Renacimiento, un versátil hombre de letras y, por añadidura, se supone que era un atleta de notables aptitudes físicas. Su obra "De re aedificatoria" ("Diez Libros de la Arquitectura") fue escrita hacia 1450 y sigue siendo una de las obras más esclarecedoras e incitantes sobre el tema.<sup>16</sup> Con ella, Alberti trató de reemplazar el clásico tratado de Vitruvio con una obra más completa y sistemática. Su teoría se basaba tanto en su gran experiencia práctica como en el profundo conocimiento de la arquitectura de la antigüedad, lo que también se refleja en sus proyectos arquitectónicos. Así, su inconclusa fachada de San Francisco, en Rímini, se inspira en el arco triunfal romano, y la fachada original de San Sebastián, en Mantua (1460), deriva de fachadas de templos romanos tardíos. Alberti poseía una conciencia histórica más profunda que Brunelleschi, y estaba menos dominado por problemas de geometría aditiva. Por ello, sus obras son más variadas y permiten un margen más amplio de caracterización significativa. Sin embargo, en razón de sus múltiples actividades, su producción arquitectónica fue pequeña.

La iglesia de San Andrés, en Mantua, fue proyectada en 1470, pero su construcción se inició en 1472, poco después de la muerte de Alberti. Probablemente la decoración interior, bastante confusa, no fue prevista por él, y la elevada cúpula fue agregada por Juvvarra después de 1732.<sup>17</sup> El exterior no se terminó nunca, y en la actualidad está en parte oculto por casas. La planta de cruz latina está constituida

por espacios principales muy amplios, sin naves laterales. En cambio, la nave central está acompañada por una serie de capillas, alternativamente abiertas y cerradas, que forman una sucesión rítmica. El ritmo se repite en los cruceros y en el presbiterio, y este último termina en un ábside. Todos los espacios principales están cubiertos por bóvedas de cañón corrido; el cruce debería haber estado cubierto por una cúpula hemisférica como la de las pequeñas capillas cerradas. En general, la distribución corresponde a las instrucciones contenidas en el libro séptimo de "De re aedificatoria", y las proporciones también corresponden a sus teorías. En lugar de la repetición regular de Brunelleschi, diversas proporciones constituyen una sucesión significativa: la relación de los intervalos entre las pilastres de la fachada del nártex es de 1:3; en la nave central, la tensión es menor, con una proporción de 1:2; los muros terminales de los cruceros presentan una proporción 2:3 y, por último, en el ábside, la tensión se ha sosegado hasta una "perfecta" relación 1:1.<sup>18</sup> Exterior e interior quedan así unificados mediante la repetición del mismo "motivo mural", mientras que las diferentes partes del edificio, proporcionalmente diferenciadas, llevan hacia la articulación ideal del ábside.

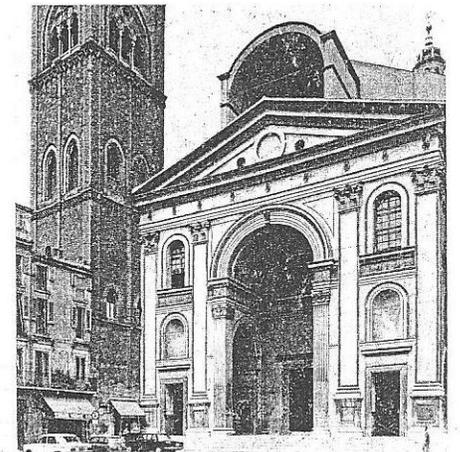
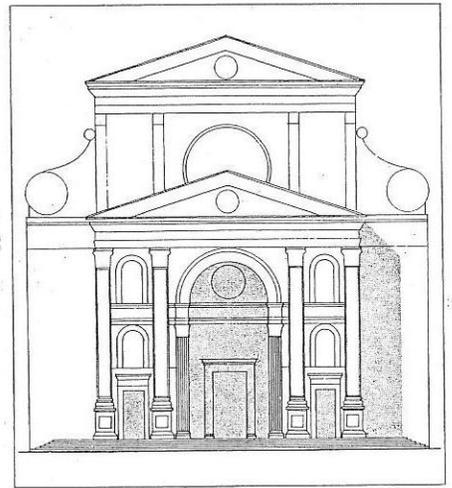
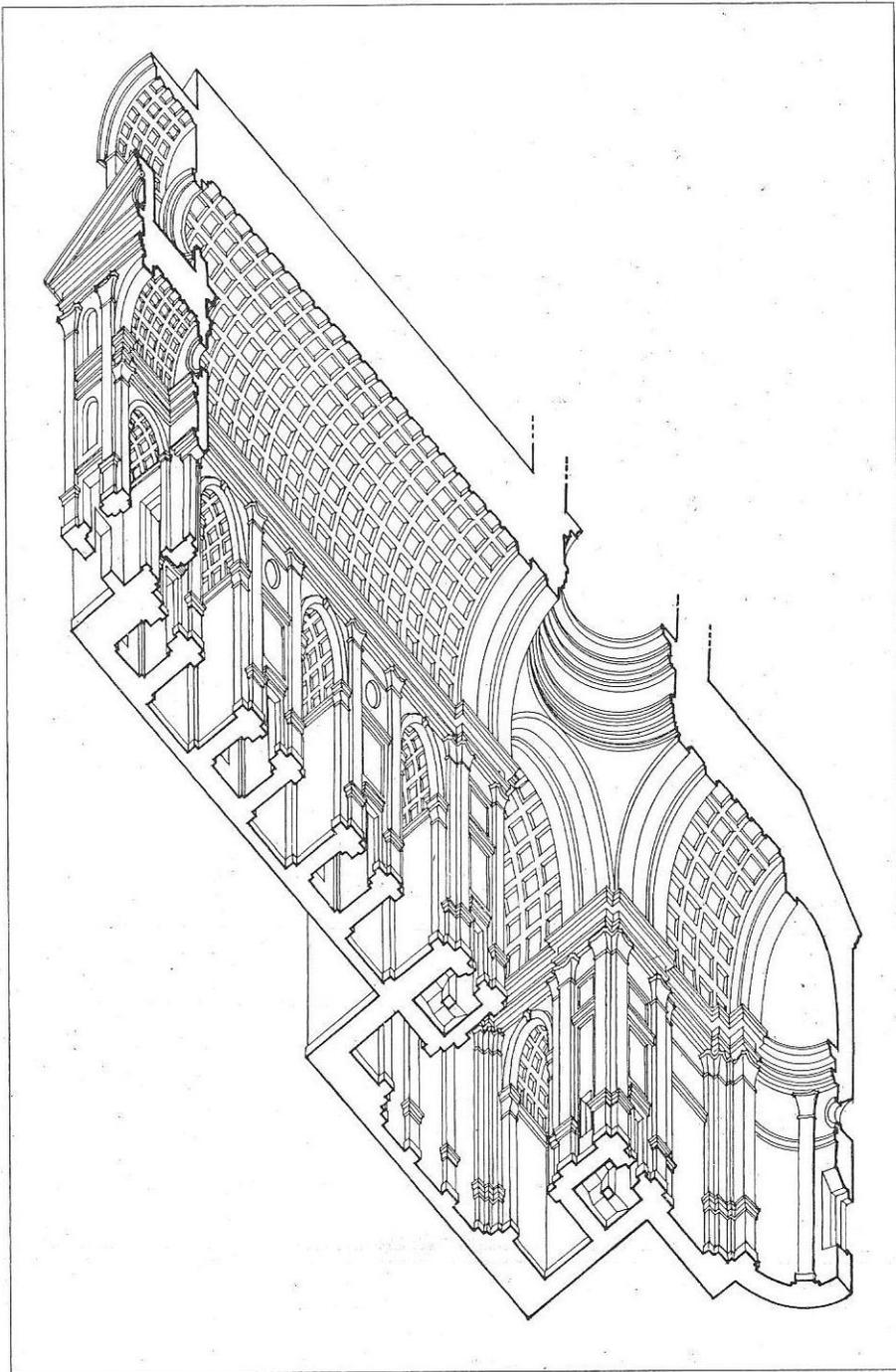
La bibliografía corriente sobre arquitectura del Renacimiento presenta, por lo común, la planta de San Andrés con un solo nártex. Sin lugar a dudas, la planta original debía de prever accesos similares para los cruceros; sobre el costado septentrional se encuentra, en efecto, un nártex y la fachada del crucero inconclusos. Podemos deducir que la iglesia había sido proyectada como un edificio de planta central alargada, con tres fachadas idénticas.

San Andrés pertenece, así, a la gran tradición de las iglesias apostólicas, y habría que interpretar en este sentido el uso del arco triunfal romano en las fachadas del nártex. También es importante destacar que el frente, que por lo común se describe como fachada de la iglesia, solo es parte de la originalmente proyectada. La fachada propiamente dicha se encuentra detrás del

16 Una espléndida edición crítica en dos volúmenes, preparada por Paolo Portoghesi, fue publicada en Milán en 1966. La edición inglesa de James Leoni (1729) fue reeditada en Londres en 1955, con prólogo y notas de Joseph Rykwert.

17 Al mismo tiempo, los cuatro anchos pilares del cruce sobre los que descansa la cúpula fueron reforzados, perturbando la continuidad de la nave central, de los cruceros y del presbiterio. Un análisis detallado de San Andrés se encontrará en C. Norberg-Schulz: "Le ultime intenzioni di Alberti", en *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. I, Oslo, 1962.

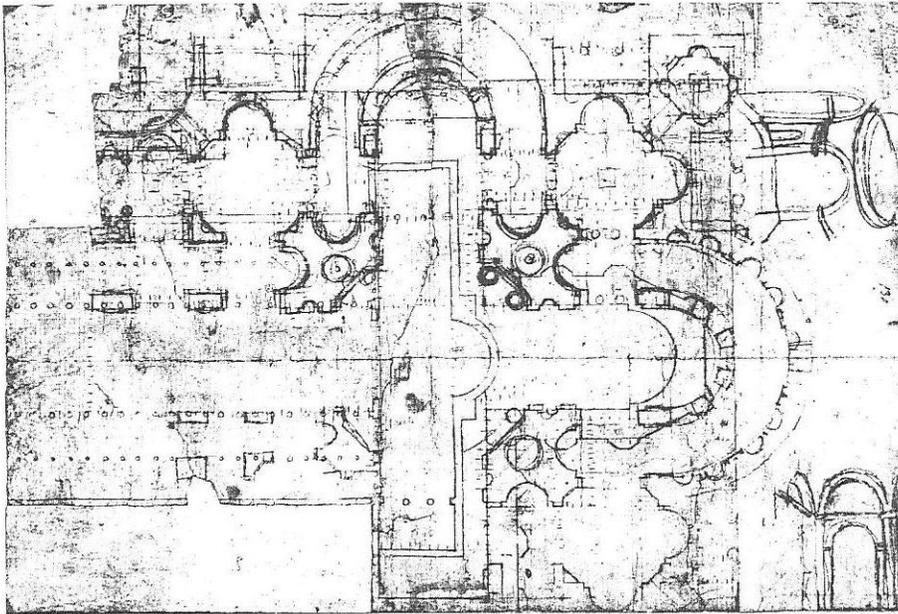
18 En su libro noveno, recomienda Alberti las proporciones 1:1, 1:2, 1:3, 2:3 y 3:4, y remite a la teoría de la armonía musical.



285. Mantua. San Andrés. Axonométrica.

286. Mantua. San Andrés. Intento de reconstrucción de la fachada (Norberg-Schulz).

287. Mantua. San Andrés. Fachada.



288. Bramante, dibujo para la planta de San Pedro (A20). Florencia. Uffizi. Gabinetto dei Disegni.

289. Bramante, primer proyecto para la planta de San Pedro. Florencia. Uffizi.▷

290. Planta de San Pedro según el primer proyecto de Bramante.▷

291. Caradosso, medalla conmemorativa de la fundación de la basílica de San Pedro, según el proyecto de Bramante. Berlín. Staatliche Museen.▷

292. Bramante, segundo proyecto para la planta de San Pedro.▷

293. Miguel Angel, planta de San Pedro (según Dupérac).▷

19 La gran bóveda exterior que en la actualidad protege la ventana circular sobre el nártex es un añadido que data de 1702.

20 A. Bruschi, op. cit., pág. 134.

21 También aparece el pentygirion en un dibujo de Filarete.

22 O. H. Forster, *Bramante*, Wien, 1956, pág. 120.

nártex y, obviamente, debía de poseer volutas laterales y estar coronada por un frontón triangular.<sup>19</sup> En general, San Andrés representa una interpretación renacentista de antiguos temas simbólicos. Una vez más aparece la combinación de centro y recorrido y el uso deliberado de motivos romanos hace, en verdad, que el edificio constituya una de las principales expresiones del renacimiento de la cultura clásica. La idea de usar proporciones como medio de organización es genuinamente renacentista. Gracias a tales proporciones, los diversos elementos son sentidos como partes de un espacio homogéneo. De este modo, Alberti adoptó la concepción espacial de Brunelleschi y la convirtió en un instrumento flexible, capaz de expresiones significativas.

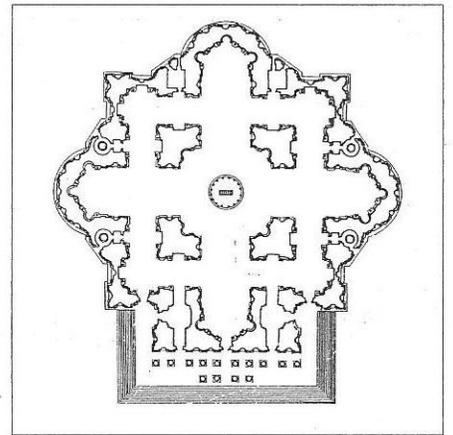
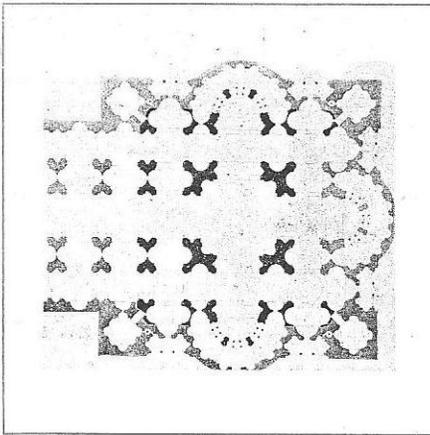
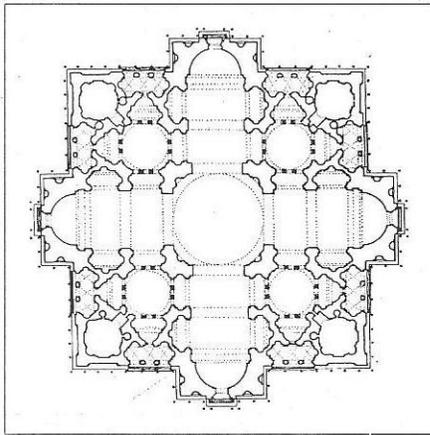
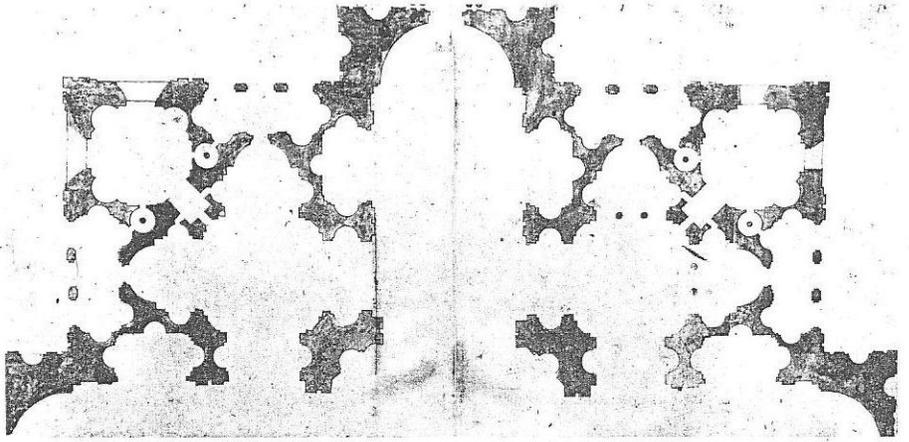
### San Pedro, en el Vaticano

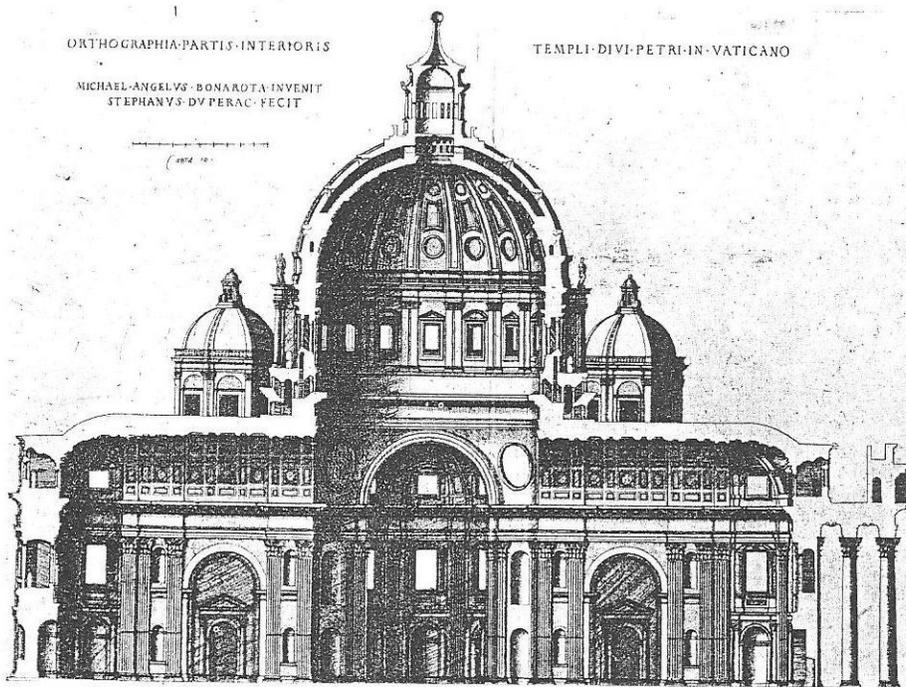
La evolución de la iglesia renacentista de planta central culminó en el proyecto de Bramante para San Pedro (1505). Donato Bramante nació en Urbino en 1444 y actuó en el norte de Italia hasta el año 1500, en que se trasladó a Roma. En 1503 fue nombrado arquitecto por el Papa Julio II y dirigió el proyecto y la construcción de la nueva iglesia de San Pedro hasta su muerte, en 1514. Durante su período milanés reconstruyó la iglesia de Santa María presso San Satiro (1482). Era imposible adaptar la planta central al angosto terreno, pero gracias a la ilusión de la perspectiva, Bramante logró hacer aparecer el interior en forma de T como una iglesia de planta central cabalmente desarrollada.<sup>20</sup> Este ejemplo demuestra la importancia fundamental de la centralización en la arquitectura del "Quattrocento". En el proyecto de San Pedro, Bramante interpretó la planta central como un "pentygirion" con torres en los cuatro ángulos.<sup>21</sup> De este modo aparece la iglesia en la medalla conmemorativa de la colocación de la piedra fundamental, en 1506.

Existen dos proyectos muy similares de Bramante para San Pedro. En ambos, una ancha cruz griega constituye el núcleo de un complejo organismo espa-

cial. La cruz griega está modificada por un considerable ensanche del cruce a fin de conceder a la cúpula una función dominante. En los ángulos entre los brazos de la cruz se han agregado cuatro unidades menores, también con planta de cruz griega, que aparecen como iglesias centrales completas, mientras que sus brazos interiores forman un deambulatorio cuadrangular en torno de la cúpula principal. Sacristías octogonales coronadas por altas torres se agregaron entre los brazos exteriores de las unidades pequeñas. La principal diferencia entre el primero y el segundo proyecto es un fortalecimiento general de los pilares portantes y la adición de nártex semicirculares alrededor de los cuatro ábsides del espacio principal. En general, la composición puede definirse como una adición jerárquica de unidades espaciales completas. El resultado es un organismo que combina claridad y riqueza de un modo más convincente, quizás, que cualquier otro proyecto en toda la historia de la arquitectura occidental. Es posible que Bramante tuviera la intención de agregar una nave longitudinal a la planta central: sin perturbar la unidad del diseño podría haberse extendido uno de los brazos del espacio principal y dos brazos de las pequeñas unidades de cruz griega habrían podido formar las naves laterales.<sup>22</sup> Si la nave fue realmente proyectada, puede considerársela una concesión a exigencias funcionales o una expresión del nuevo interés por el dinamismo espacial que pasó a primer plano durante el "Cinquecento".

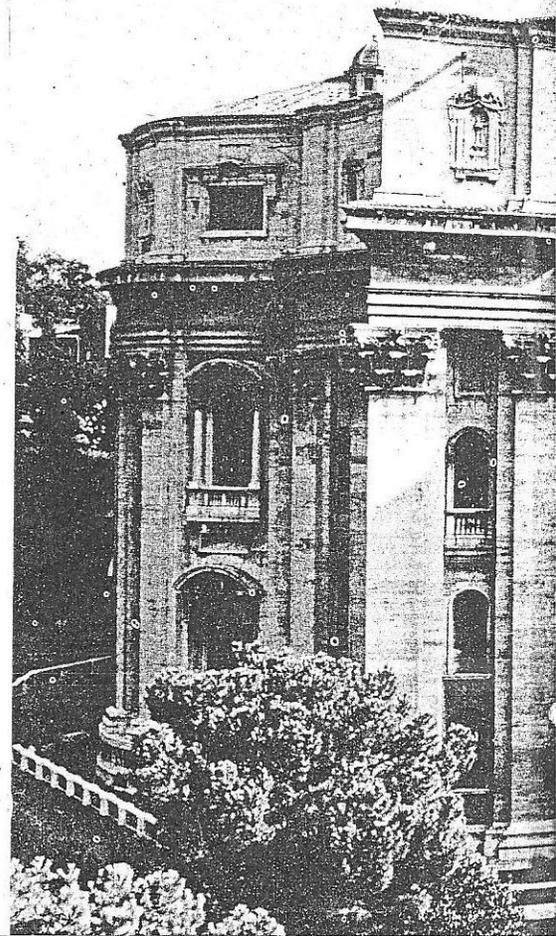
El interior del proyecto definitivo de Bramante preveía una articulación de pilastras gigantes y una gran cúpula semiesférica sostenida por un tambor con columnas. El sereno y monumental espacio era una extraordinaria concreción de la imagen renacentista de la armonía cósmica. Como en Espíritu Santo, el exterior carecía de una verdadera fachada, y en consecuencia era de importancia secundaria. La gran cúpula constituía un centro significativo no solo para la ciudad de Roma sino para todo el mundo cristiano. No pretendemos exponer aquí la compleja historia de los proyectos poste-

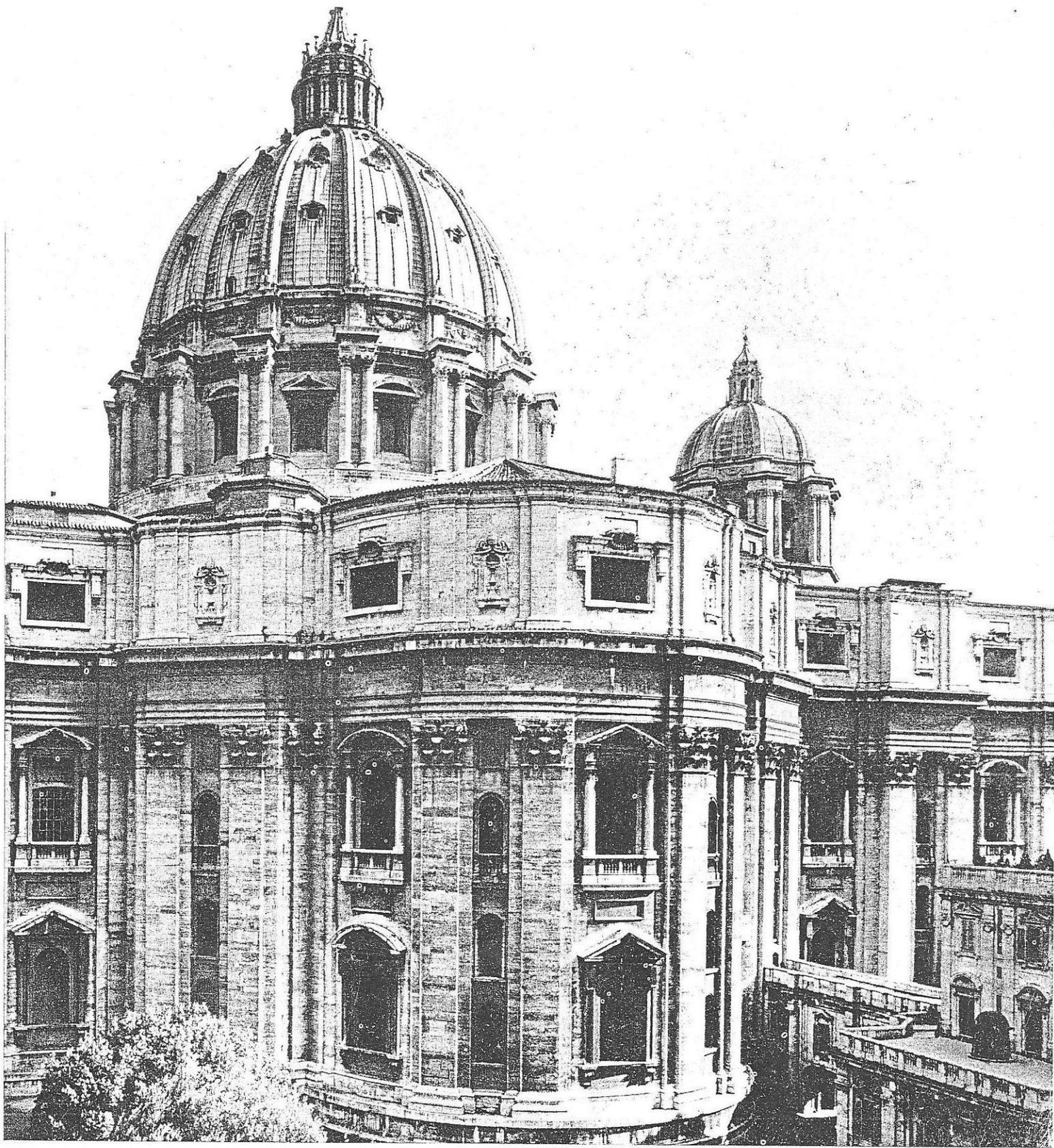




294. Dupérac, corte de San Pedro según el proyecto de Miguel Angel.

295. Roma. San Pedro. Cúpula y ábside.▷

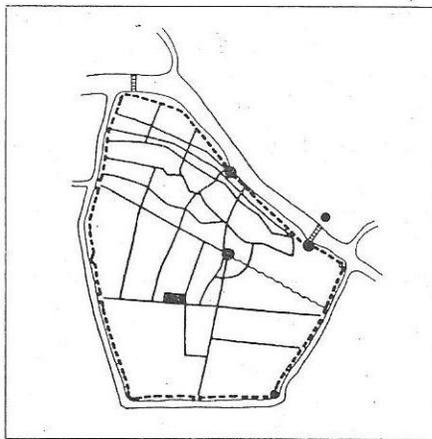






296. Ferrara. Palacio Roverella.

297. Ferrara. Plano de la ciudad.



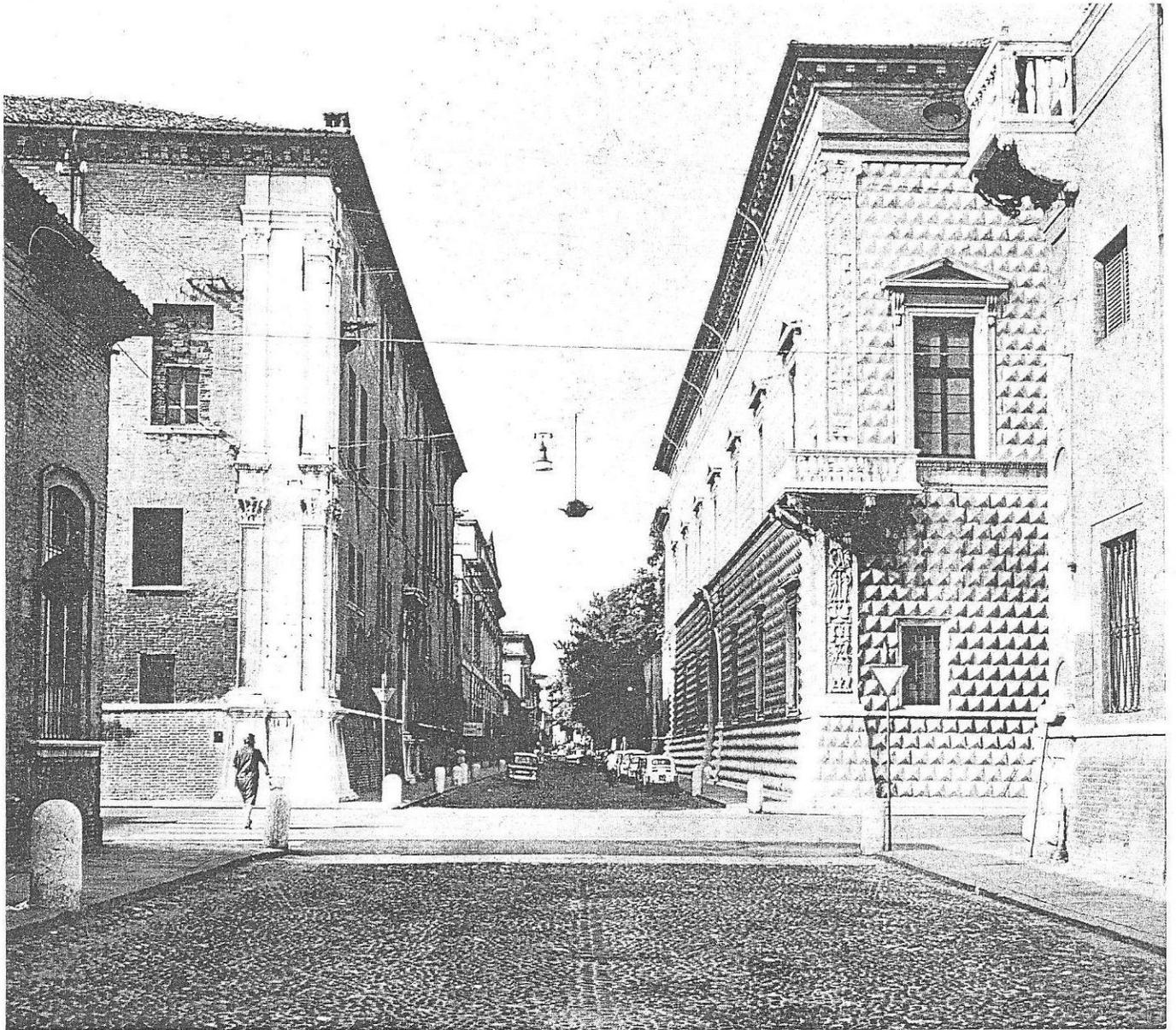
23 R. Wittkower, "Zur Peterskuppel Michelangelos" en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. II, 1933.

24 Confirma la interpretación un poema de Miguel Angel: "Squarcia 'l vel tu, Signor. Rompi quel muro / che con la sua durezza ne ritarda / il sol della tua luce al mondo spenta."

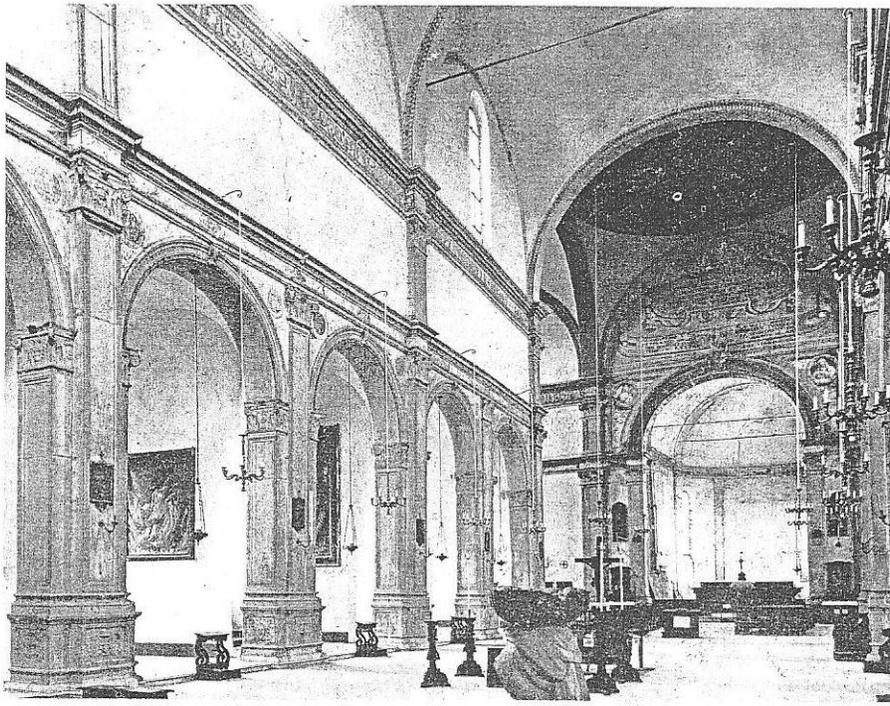
rios para San Pedro, realizados después de la muerte de Bramante, acaecida en 1514. Es decisivo el año de 1546, cuando Miguel Angel fue nombrado arquitecto de la obra. Ante todo, Miguel Angel modificó radicalmente el carácter de la planta, eliminando los brazos exteriores de las unidades pequeñas de cruz griega y las sacristías diseñadas por Bramante. Al hacer esto, transformó los límites exteriores del espacio en un muro envolvente continuo. La adición de volúmenes relativamente independientes prevista por Bramante fue sustituida por un cuerpo "muscular" coherente. La articulación se ha empleado, sobre todo, para expresar un conflicto entre fuerzas verticales y horizontales.<sup>23</sup> Las primeras son enunciadas con vigor mediante una serie continua de pilastras colosales en torno de todo el edificio. El impulso hacia lo alto se repite en las columnas del tambor y en las costillas de la cúpula. Pero a las fuerzas verticales se oponen por doquier otras fuerzas horizontales-circulares. En consecuencia el carácter renacentista estático y armonioso buscado por Bramante, se transforma en una totalidad dinámica, cargada de tensiones simbólicas. El significado implícito se revela en el proyecto de Miguel Angel para la cúpula, en la que el movimiento ascendente de la articulación interior termina en una linterna oscura. Como se ve en el corte, realizado por Dupérac, del proyecto de Miguel Angel, un delgado cielorraso inserto entre la cúpula y la parte superior de la linterna debía impedir que la luz divina penetrara en el interior de la iglesia.<sup>24</sup>

## Ferrara

Si queremos tener una idea del ambiente urbano y del carácter espacial de la arquitectura del siglo XV, Ferrara es la única ciudad existente que ofrece un ejemplo bien conservado y de vastas proporciones. Sus orígenes se remontan a la época romana (y tal vez etrusca) y la ciudad fue amurallada durante la Edad Media. El burgo medieval que se extendía a lo largo de un brazo del río Po ha permanecido casi intacto. El carácter unitario de la ciudad se debe a la



298. Ferrara, Palacio de los Diamantes  
(a la derecha) y cruce de calles.



299. Ferrara. San Cristóbal en la Certosa. Interior.

25 B. Zevi, *Biagio Rossetti*, Torino, 1960.

26 B. Zevi; op. cit., pág. 143 y ss.

frecuente aparición de motivos arquitectónicos característicos y al uso del ladrillo como material de construcción. La catedral (a partir de 1135), el palacio del señor y el mercado constituyen el centro urbano. Cerca del centro, en la periferia septentrional, fue construido el grandioso castillo Estense, después de 1385. En 1492, el duque Ercole I d'Este encargó la ejecución de una extensión urbana hacia el norte, la llamada "Addizione Erculea". El proyecto fue obra del talentoso arquitecto local Biagio Rossetti (aprox. 1447-1516), quien actuó como urbanista y asimismo como proyectista de gran número de palacios e iglesias.<sup>25</sup> El resultado fue un paisaje urbano extraordinariamente uniforme que traduce el carácter de la Ferrara medieval al lenguaje geométrico del siglo XV. Jakob Burckhardt define a Ferrara como "la primera ciudad moderna de Europa". La solución de Rossetti muestra una interesante combinación de planta ideal y de adaptación empírica a las circunstancias locales. En vez de concebir la extensión urbana como una figura geométrica regular, Rossetti siguió las condiciones topográficas naturales de la zona e incorporó pequeños suburbios que ya existían fuera de la ciudad medieval. El perímetro de la planta resulta, por ello, algo irregular. Según teorías contemporáneas, un esquema vial radial, centrado en el castillo Estense, habría representado la solución ideal.<sup>26</sup> Sin embargo, Rossetti dividió el área en cuatro zonas mediante dos calles principales, que se cortan en ángulo recto. El eje norte-sur (el cardo) conduce desde el castillo hasta una puerta de la ciudad, en tanto que el eje este-oeste (el decumano) une las otras dos puertas. Entre las calles principales, Rossetti introdujo un sistema secundario, aproximadamente ortogonal, que une la zona nueva con los recorridos ya existentes en el burgo medieval. Evidentemente era su intención que toda la ciudad se convirtiera en un solo organismo vivo. La distribución de los principales edificios y de la espaciosa plaza nueva debe entenderse en relación con este propósito. Sin embargo, las consideraciones empíricas no impidieron que la extensión urbana adquiriese un carácter regular y armo-

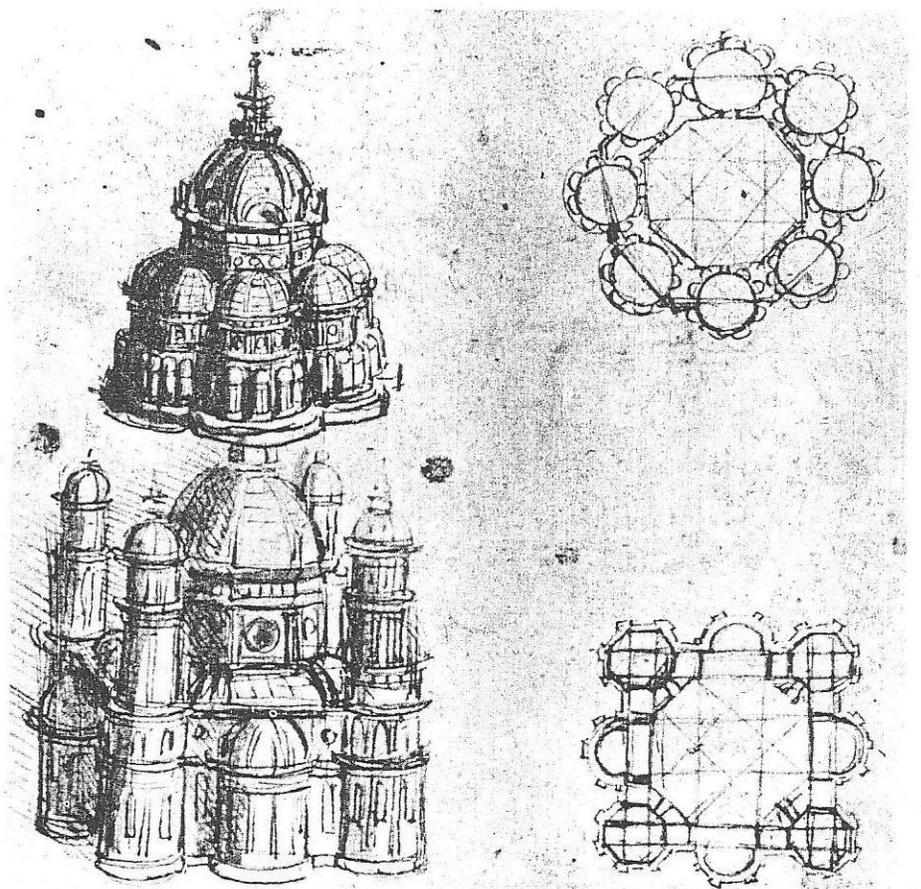
nioso. A pesar de las adaptaciones, el sistema de calles es sentido como ortogonal y los ejes principales constituyen un instrumento de organización sumamente eficaz.

Las nuevas calles solo en parte estaban definidas por edificios. Incluso hoy, dentro de la "Addizione" quedan grandes espacios. Las calles, o, mejor aún, los espacios son de importancia primaria respecto de los edificios; la ciudad está concebida como un sistema espacial. Esto resulta especialmente evidente cuando consideramos cómo Rossetti empleó pilastras y balcones en los ángulos de los edificios a fin de definir el cruce de las calles. Hasta el edificio más importante de la ciudad nueva, el palacio de los Diamantes (1493 y años siguientes), está adaptado al cruce. En sí, el palacio constituye un caso singular de geometrización renacentista: el símbolo natural del almohadillado ha sido transformado en un abstracto tejido ideal de diamantes.

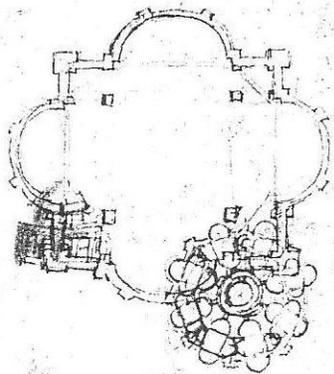
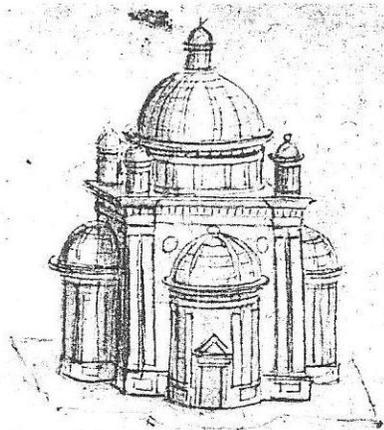
La versatilidad de Rossetti queda demostrada cuando comparamos el aristocrático refugio ideal del palacio de los Diamantes con las elegantes arcadas que rodean la Plaza Nueva o con el Palacio Roverella (aprox. 1508), situado sobre la calle principal que une el burgo medieval con la "Addizione". El Palacio Roverella es el único edificio de Rossetti articulado mediante órdenes de pilastras clásicas superpuestas. La original distribución de las ventanas se inspira en modelos ferrareses medievales y, al mismo tiempo, anticipa las sutiles tensiones de las fachadas manieristas. Por último, las iglesias de Rossetti presentan interesantes variaciones de motivos del siglo XV. Se basan, en general, en la adición de unidades estereométricas introducida por Brunelleschi, pero los interiores son más variados, aunque menos puros, y los exteriores, rítmicos y articulados, tienen una activa función urbanística. La preferencia por plantas longitudinales confirma las tendencias empíricas de Rossetti.

### La concepción del espacio y su evolución histórica

Para entender la concepción espacial de la arquitectura renacentista resulta



300. Leonardo da Vinci, dibujo arquitectónico. Aprox. 1490. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, MS. B.f. 25v.



301. Leonardo da Vinci, dibujo arquitectónico. Aprox. 1490. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris, MS. BN 2037, f. 3v.

27. A. Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Libro IV, Proemio ai lettori, Venezia, 1570.

28. Alberti, op. cit., IX, viii.

29. J. White, *The Birth and Rebirth or Pictorial Space*, London, 1967.

útil partir de una idea básica, común con la arquitectura gótica: la concreción del orden cósmico. Lo mismo que sus predecesores medievales, también el hombre del Renacimiento creía en un universo ordenado y en la perfección divina. Pero su interpretación era absolutamente diferente. La "lógica visual" de la arquitectura gótica es de carácter "funcional" y los miembros separados solo son comprensibles como partes de una totalidad. (En el Renacimiento encontramos otro tipo de lógica: la lógica del orden geométrico absoluto y eterno. El significado funcional reemplaza a la perfección de la forma. Según Alberti, la forma más perfecta, y por ende más divina, es el círculo. La centralización está implícita, por consiguiente, en el concepto de orden geométrico.) Este concepto implica también que cada parte del edificio debe aparecer como una forma nítida, fácil de reconocer y relativamente independiente. A esto se debe que el espacio renacentista se vuelva homogéneo y que los edificios de la época sean composiciones estáticas autónomas en las que "nada puede agregarse, sustraerse o modificarse sin perjuicio". De este modo, la obra del arquitecto se convirtió en un símbolo del orden cósmico. En 1570 escribió Palladio que "si consideramos esta bella máquina del Mundo, con cuántos maravillosos ornamentos está llena; y cómo los cielos, con su continuo girar, van cambiando las estaciones según lo exige la naturaleza, y cómo con su movimiento conservan ellos mismos la más dulce armonía de la temperatura, no podemos dudar de que los pequeños templos que hacemos deben asemejarse a este tan grande, el cual, por su inmensa bondad, quedó perfectamente realizado con una sola palabra suya".<sup>27</sup> El espacio homogéneo es una imagen ambiental fundamentalmente nueva que, por vez primera en la historia de la arquitectura permitió la integración formal de los diferentes niveles ambientales. Mientras los romanos aplicaron el mismo motivo simbólico (es decir, los ejes que se intersectan) en todos los niveles sin llegar al concepto de una continuidad espacial homogénea, el espacio del Renacimiento es básicamente

el mismo en todos los niveles. El espacio se convirtió en una especie de "sustancia" estructurada mediante la geometría y descripta visualmente mediante la perspectiva. Sin embargo, el concepto de espacio homogéneo no impidió una significativa diferenciación espacial. Hemos demostrado mediante ejemplos cómo a diferentes edificios se les dio diferente carácter, según la naturaleza privada, pública o sagrada del tema edilicio. Esto se consiguió mediante el uso de formas más o menos perfectas y mediante una articulación mural significativa. Sin dejar de formar parte de un espacio homogéneo, un edificio puede tener, por ejemplo, un carácter más o menos cerrado. Alberti tenía cabal conciencia de la necesidad de una diferenciación de significados y sostenía que las formas más perfectas debían reservarse para las iglesias y que los edificios públicos debían construirse siguiendo rígidamente sus principios formales. En cambio podían aceptarse desviaciones de estas reglas en el caso de casas privadas.<sup>28</sup> Alberti quería establecer, en consecuencia, una jerarquía de temas edilicios mediante una jerarquía formal.

El concepto renacentista del espacio se desarrolló en Florencia a principios del siglo XV.<sup>29</sup> Lo anticipó el llamado "pre-Renacimiento" que se distingue por el uso de los órdenes clásicos y por una claridad general de composición. Algunos ven influencias bizantinas en el ideal renacentista de una forma estática centralizada. En efecto, el centro, el círculo y la cúpula celestial son formas básicas en ambos lenguajes arquitectónicos. Sin embargo, estas formas se vuelven completamente inevitables cuando se quiere interpretar el concepto de armonía cósmica en términos geométricos. (Resulta interesante destacar a este respecto que los arquitectos que "crearon" la arquitectura bizantina, Antemio e Isidoro, eran matemáticos los dos.) En la arquitectura del Renacimiento no se encuentra ni la desmaterialización ni el espacio espiritualizado, que son los dos aspectos fundamentales de la arquitectura bizantina. La estructura de doble envolvente que disuelve los límites fue reemplazada, así

302. Rafael Sanzio, "La Escuela de Atenas". Vaticano, Roma.▷



por la adición de volúmenes nitidamente definidos y autónomos, y la resplandeciente superficie mural por una articulación antropomórfica sustancial.

## Significado y arquitectura

Encontramos por primera vez el concepto de forma perfecta e ideal cuando relacionamos la arquitectura griega con la teoría platónica de los "arquetipos". Para Platón, "cosmos", "orden" y "belleza" eran sinónimos; y Pitágoras definió la armonía cósmica con las palabras "todo es número". La imagen existencial del Renacimiento puede considerarse una síntesis del platonismo y del cristianismo. En la época gótica Dios se acercó al hombre, se humanizó. Sólo un corto paso era necesario para transformar la imagen del Dios-hombre en la imagen del hombre-Dios.<sup>30</sup> La perfección divina no consistía ya en trascender la naturaleza sino que se la encontraba en la naturaleza misma. La belleza natural era interpretada como expresión de la verdad divina, y la creatividad humana adquirió extraordinaria importancia dado que acercaba las capacidades de la criatura a las del mismo Dios. La confianza en las fuerzas humanas que está implícita en la nueva interpretación de la relación entre Dios y el hombre produjo una enorme liberación de la creatividad humana. El hombre se sintió grande, "hombre universal", y la apoteosis y la ascensión pasaron a ser temas principales de la iconografía renacentista. La adaptación del arco triunfal a la fachada de la iglesia (Alberti) es significativa en este sentido. "Todo esto

no es tanto una paganización del cristianismo cuanto una cristianización de la antigüedad pagana".<sup>31</sup>

Contra este fondo debe interpretarse la reintroducción de los órdenes clásicos en la arquitectura. Como símbolos antropomorfos ya no representaban un mundo natural que el hombre debía negar, sino que se convirtieron en instrumentos mediante los cuales se daba belleza divina a los edificios. De hecho, Alberti distingue dos tipos de cualidades estéticas en un edificio: "la belleza y el ornamento".<sup>32</sup> La belleza consiste en la "armonía de todas las partes" y es el resultado de "proporciones y relaciones"; en otras palabras, de la geometrización de la que ya se ha hablado. El "ornamento" es algo "agregado" y significa un "mejoramiento de la belleza". La articulación mural, con el almohadillado y los detalles clásicos, pertenece, obviamente, a la categoría de los ornamentos. El propio Alberti afirmó que la columna es el principal ornamento de toda arquitectura, pero no usó los órdenes clásicos para caracterizar los distintos temas edilicios. Bramante retomó el concepto de los caracteres expuestos por Vitruvio y optó por el orden dórico para su Templete, que se levantó en el lugar donde, según la leyenda, fue crucificado San Pedro mártir. Al proceder así, inició la deliberada cristianización de la iconografía clásica.<sup>33</sup> La arquitectura del Renacimiento adquirió así una nueva dimensión psicológica que habría de convertirse en una de las preocupaciones fundamentales de los arquitectos del siglo XVI.

En cierto sentido, la dimensión psicoló-

gica estuvo presente desde el comienzo del Renacimiento, pero en principio se manifestaba solo como una libertad general de "elección". El hombre del Renacimiento no era, pues, automáticamente divino; por el contrario, debía demostrar su divinidad mediante la acción moral. Según Pico della Mirandola, el hombre tiene una naturaleza indeterminada y puede degenerar hasta las formas más bajas y bestiales de la vida o bien puede "renacer" en las formas más elevadas, que son divinas. La elección lleva en sí la "duda", pero durante todo el siglo XV el hombre siguió creyendo en sus triunfantes poderes creadores. Esta fe en la capacidad del hombre para conquistar el lado oscuro de la existencia fue bien expresada por Alberti: "La belleza produce efecto hasta sobre un enemigo rabioso, desarmando su ira e impidiéndole causar daño. Y esto es tan cierto que puede decirse que para ninguna obra existe mayor seguridad contra la violencia y el daño que la belleza y la dignidad".<sup>34</sup> La meta primordial del hombre es la creación de la belleza y de una existencia digna; y puede sentirse orgulloso si logra realizarla. La cultura era, pues, la base primordial de la autoridad renacentista; una cultura "humanista" fundada en la certeza de las capacidades morales e intelectuales del hombre. Solo en este sentido puede hablarse de un "renacimiento" de la antigüedad griega, ya que en aquella época no existía el mismo concepto de espacio homogéneo. Con él, el Renacimiento concretó la síntesis de cristianismo y platonismo que constituye su sentido más profundo.

30 Sedlmayr caracteriza este cambio con las expresiones "Dios-hombre" (en el período gótico) y "hombre-Dios" (en el Renacimiento). Editorial Labor, Barcelona, 1950.

31 Sedlmayr, op. cit., pág. 226.

32 Alberti, op. cit., VI, ii.

33 E. Forssman, *Dorisch, jonisch, korinthisch*, Stokholm, 1961, pág. 20.

34 Alberti, op. cit., VI, ii.