

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

LA EVOLUCION
DE LA FACHADA
EN EL PALACIO
RENACENTISTA
ITALIANO

1450 - 1537

T E S I S D O C T O R A L

D E

AQUILES GONZALEZ RAVENTOS

" LA EVOLUCION DE LA FACHADA EN EL PALACIO
RENACENTISTA ITALIANO. 1450-1537 "

DIRIGIDA POR EL DOCTOR ARQUITECTO
D. IGNACIO DE SOLA-MORALES RUBIO .



ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA
UNIVERSIDAD POLITECNICA DE BARCELONA

ENERO 1984

Reg. 20.653

A MIS PADRES, A MI ESPOSA
Y A MI HIJO.

AGRADECIMIENTO

Este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración y apoyo de numerosas personas que de uno u otro modo han conocido de su azaroso y difícil recorrido, a quienes estaré siempre agradecido.

Pero sería injusto por mi parte no dejar constancia expresa de mi gratitud a quienes desde su inicio lo han impulsado.

A Manuel Baquero Briz, Catedrático de Dibujo I, por su colaboración y paciencia.

A mis compañeros de Cátedra, quienes en más de una ocasión fueron interlocutores de mis disquisiciones, en especial a Santiago Castán Gómez, quien leyó pacientemente mis primeros borradores.

A Ramón y Helena Aguado-Jou, sin cuyo apoyo no habría podido dedicar todo este tiempo a este estudio.

Debo agradecer también a José Rcsas Vera, por sus observaciones durante el recorrido que realizamos juntos, por los palacios italianos, desde la Basílica Palladiana.

Mi reconocimiento a Rafael Moneo, quien hace ya algunos años, me sugirió iniciar un estudio sobre el Palazzo del Te.

A Michael Graves, por sus útiles observaciones en nuestros encuentros en Princeton.

Mi agradecimiento a Pilar Rodríguez por su inestimable ayuda en la redacción final de este texto, y a Mari Carmen Aguado por sus sugerencias y su transcripción.

Finalmente, debo agradecer en especial, a Ignacio de Solá-Morales, por su inapreciable dedicación y apoyo y por sus continuas observaciones que fueron perfilando una y otra vez, la forma con que este trabajo se presenta.

I N D I C E

INTRODUCCION Y ORIGEN DE ESTE ESTUDIO.

LA EVOLUCION DE LA FACHADA EN EL PALACIO RENACENTISTA ITALIANO.

METODO DE ANALISIS.

CAPITULO I.

LA SITUACION URBANA EN ROMA Y FLORENCIA DURANTE EL SIGLO XV.

ROMA. EL SENTIDO DE UNA VOLUNTAD FUNDACIONAL.

FLORENCIA. REFLEJO DE LO ROMANO.

TRES EJEMPLOS SIGNIFICATIVOS PARA LA DETERMINACION DE UN TIPO.

EL PALAZZO MEDICI-RICCARDI.

EL PALAZZO RUCELLAI.

EL PALAZZO STROZZI.

LA ARQUITECTURA COMO PLANO EN LA PARED. LA DEFINICION DE DOS ALTERNATIVAS TIPOLOGICAS.

CAPITULO II.

DOS EJEMPLOS DE TRANSICION. EL PALAZZO CAPRINI Y EL PALAZZO BRANCONIO DALL'AQUILA.

EL PALAZZO CAPRINI, COMO RUPTURA TIPOLOGICA O LA SUSTITUCION DE UN TIPO FORMAL POR UN CANON TIPOLOGICO.

EL PALAZZO BRANCONIO DALL'AQUILA. UNA ALTERNATIVA TIPOLOGICA INTERRUMPIDA.

CAPITULO III.

EL ORIGEN Y DESARROLLO DEL DIBUJO ARQUITECTONICO
O LA INVENCION DE LA FORMA ALUSIVA. CUATRO
EJEMPLOS.

EL PALAZZO DEL TE. LA APARIENCIA EN LA TRADI-
CION ROMANA.

EL PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE. LA PARED COMO
ABSTRACCION VOLUMETRICA.

EL PALAZZO BEVILACQUA. EL SENTIDO DUAL DE LA
PARED.

EL PALAZZO CORNER DEL CA GRANDE. LO COMPLEJO Y
MONUMENTAL EN LA ALUSION A LA ROMANIDAD.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES.

LA ADECUACION METODOLOGICA FUE, EN UN PRINCIPIO
UNA DISOCIACION.

LA EVOLUCION DEL PALACIO RENACENTISTA ES UNA EVOLU-
CION DE SU FACHADA. TRES PERSPECTIVAS.

LA FACHADA ES EL TEMA DE LA COMPOSICION EN CON-
TRAPOSICION DE LA PLANTA. LA PLANTA. LA
FACHADA. LA EVOLUCION DEL PLANO DE LA PARED.

LA EVOLUCION DE LA PERSPECTIVA Y LA INVENCION
DEL DIBUJO ARQUITECTONICO COMO TAL.

LA EVOLUCION DE LAS ACTITUDES ARTISTICAS Y SU
RELACION CON LA COMPOSICION DE LA FACHADA DURAN-
TE ESTE PERIODO.

UN APENDICE.

APENDIX Y BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

INTRODUCCION

Detrás del enunciado de una tesis suele haber más motivaciones que las que el enunciado mismo reclama. Las sucesivas precisiones que un trabajo investigativo supone, muchas veces relegan sus orígenes o sus intuiciones primeras.

Esas intuiciones fueron sugeridas años atrás, como una respuesta casi natural, a la irrupción de las aparentemente nuevas imágenes que se anteponían a aquellas que revelaban una idea de arquitectura de la que éramos contemporáneos. Unas nuevas imágenes que nos sugerían tanto un cambio de sensibilidad, como a la vez, nuevas referencias en los elementos de composición de la arquitectura. La nueva situación en la que ésta hoy se encuentra, era en aquel entonces tan polémica como para motivarnos a una reflexión sobre el modo de entender y hacer la arquitectura, esto es, sobre el modo de composición de sus elementos.

Cualquier situación arquitectónica contemporánea parece evidente que está precedida por otra que la condiciona, lo que no significa desde luego,

reconocer una literalidad de causa y efecto. Aún en los casos de ruptura siempre hay algo que la origina. Por esto no es de extrañar que remontarse hasta el renacimiento, considerado éste como el momento original de la arquitectura moderna, haya sido una consecuencia y al mismo tiempo un punto de partida para iniciar esta reflexión. Una consecuencia porque el renacimiento es el primer momento de la historia moderna en que se puede hablar de unos "principios arquitectónicos" (1), por lo que nos parecía un momento propicio para iniciar una indagación sobre el modo en que los elementos de la arquitectura se organizaban. Y un punto de partida, porque si la arquitectura renacentista logró manifestarse como corpus fué porque, entre otras cosas, implicó un normativismo hasta entonces ausente en la práctica arquitectónica.

Al mismo tiempo, existía la intención de hacer esta reflexión específicamente desde la arquitectura, desde la obra arquitectónica. Esto es, que el hilo conductor del argumento se hiciese desde el edificio mismo más que desde una historia del arte o desde una evolución y desarrollo de la tratadística. Sin que ello signifique que no se las considere, sino más bien se ha optado por un método inductivo de análisis, que parece más en consonancia con ésta intención arquitectónica.

(1) Rudolf Wittkower, "Architectural Principles in the Age of Humanism". London 1944. New York 1965. Ludwig Heydenreich-Wolfgang Lotz, "Architecture in Italy 1400-1600". Harmondsworth 1974, cap. 4, p. 37 y ss.

Ese normativismo renacentista apuntaba hacia una manifestación concreta de identificación con el ideal antiguo. De este normativismo se dedujo la idea de un canon artístico que en arquitectura no aparece claramente definido en su letra, esto es, en su expresión formal. O dicho de otra manera, que de la lectura del tratado de Vitruvio no se deducía una forma arquitectónica paradigmática. En cambio, su espíritu estaba definido por aquel compromiso de reencuentro con las formas y contenidos de la arquitectura antigua, que sí se recogían en los tratados.

Pero cuando uno se detiene frente a las obras más significativas del período, siglos XV y XVI, llama la atención la gran variedad en la composición de los edificios, que desde una perspectiva de una clasificación tipológica, nos parece a veces contraria a cualquier normativismo que una tipología pueda entrañar. Por otra parte, el carácter estrictamente literario de los tratados -que es donde se manifiesta por primera vez este normativismo- hacía difícil que se dedujera una única norma formal.

De este modo, al inicio de la reflexión se planteaba un primer interrogante, cual era la definición de una norma formal para los edificios. Si el concepto norma, que proviene del griego "Kanon", esto

es, regla, escuadra o juego de escuadras, debía implicar una expresión definida a la vez que contener un cierto carácter programático, y si estas características no se reconocían como tales en las obras, se hacía necesario definir un concepto para ellas. Así, hemos llamado tipo, a aquella expresión formal relativa a un determinado edificio y que se inicia con Brunelleschi. Es un concepto que aún no tiene esa condición programática que se reconocerá en las obras del último Bramante. Con este matiz diferenciador entre el concepto de canon o norma y el concepto de tipo, pretendemos especificar que éste último representa la expresión formal arquitectónica hecha fundamentalmente desde un empirismo, a la vez que reconocer en la idea de canon una cierta identificación con contenidos programáticos, que en el caso del Renacimiento aludirían, tanto a una interpretación fiel de los tratados, como a visualizar en la obra arquitectónica una capacidad trascendente.

Durante el siglo XV es común suponer que las ideas que alentaban la composición se inspiraban, por sobre otros, en el tratado de Vitruvio. Pero "Los Diez Libros de Arquitectura" (2), como antes apuntába-

(2) El primer manuscrito del Vitruvio se cree se debe a Poggio quien lo habría sacado a la luz en Florencia en el 1413. Los distintos manuscritos se agrupan y publican finalmente en latín en Roma, 73 años más tarde, como "De Architectura Libri Decem", dos años más tarde que la "editio princeps" de la obra de Alberti en Florencia. El tratado de Vitruvio había circulado hasta entonces en copias manuscritas con un texto generalmente corrompido y sin purificar por la crítica filológica. Alberti mismo se quejaba de su ininteligibilidad y feo estilo. La voluntad renovadora del Vitruvio por parte de Alberti es evidente. Julius von Schlosser, "La literatura Artística", Libro II, p. 122 y ss.

mos, más que un tratado era un manual de difícil lectura y a veces críptico (3), por lo que la formalización de sus recomendaciones planteaba siempre dudas en cuanto su expresión definitiva. De esta difícil lectura e interpretación parecía improbable su traducción en un canon formal para los edificios. Por otra parte, hay que considerar también que el conocimiento exacto del tratado no se extendió hasta después de su publicación en 1486. Las sucesivas y posteriores reediciones, ya entrado el siglo XVI, revelan, a la vez que un mayor interés por su divulgación, una influencia más directa en el diseño del edificio (4).

(3) Andrea Palladio, quien era buen conocedor de los monumentos de la antigüedad de Roma desde que escribió su pequeña obra "Antichità di Roma" (Venezia 1554) y por haber además ilustrado los comentarios de Daniele Barbaro sobre el Vitruvio (Venezia 1556) escribe en el comienzo de su libro respecto de Vitruvio llamándolo "su maestro y guía". Pero al mismo tiempo señala que cuando Vitruvio habla de la casa de la antigüedad sus palabras "son muy difíciles y oscuras y deben ser usadas con gran precaución". Palladio, "Li Quattro Libri dell'Architettura" (Venezia 1570), Libro II. Heydenreich-Lotz, op. cit. p. 303 y ss.

(4) La segunda mitad del siglo XV ve la luz de un número importante de tratados sobre arquitectura. Entre 1444-1452, L.B. Alberti escribió su "De Re Aedificatoria Libri X" aunque su primera edición del original latino no ve la luz hasta 1485 en Florencia, trece años después de su muerte. Este texto se haría conocido por las distintas traducciones que se harían en la segunda mitad del siglo XVI. Schlosser ha señalado argumentos que efectivamente el libro se conocía más de oídas que de una lectura a fondo. ("La literatura artística" Viena 1924. Madrid 1976, Libro II, c. II, p. 121). Entre los años 1451-1464 Antonio Averlino, Filarete escribe su "Trattato di Architettura" que se conoce también por manuscritos y una traducción latina de finales del Quattrocento. Francesco di

Casi cuarenta años después del primer manuscrito vitruviano aparece la obra de L.B. Alberti, "De Re Aedificatoria Libri X" (5). A diferencia de Vitru-

di Giorgio Martini compuso su "Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare" con posterioridad a 1482. Los tres libros de Piero de la Francesca "De prospettiva pingendi" que es divulgado posteriormente a 1492, año de su muerte, aunque no son directamente de arquitectura ya que tratan de óptica y perspectiva, tiene incidencia en su representación. El tratado de Luca Pacioli "De Divina proportione" ya es de 1497, finales del siglo XV, aunque no fue impreso hasta 1509.

Durante todo el Quattrocento el principal tratado que sobrevalaba todas las cuestiones referentes a la arquitectura era sin duda los manuscritos de Vitruvio, "De Architectura Libri Decem", que circularon durante todo el siglo desde 1413 que se descubre el primer manuscrito. La primera edición del conjunto de ellos que se tenga evidencia está hecha en Roma en 1487, directamente de los manuscritos en latín. La primera versión ilustrada es la de Fra Giocondo editada en Venecia en 1511 "M. Vitruvius per Iocondum Solitor Castigator Factus", y que contiene ilustraciones de grabados en madera.

La versión de Cesare Cesariano "Di Vitruvio Pollione De Architectura Libri decem traducti de Latino in Vulgare Affigmati" hecha en Como en 1521. La primera versión en lengua vulgar es un extracto que del tratado hay al final del Codex Magliabecchiano. La edición de G.B. Caporali en Perugia 1536, "Architettura con il suo commento et figure Vitruvio in volgar lingua rapportato" es prácticamente una edición del texto de Cesariano, y en la que sólo se agrega un pasaje en el que el autor, I.E. Caporali habría tomado parte en un simposium con Perugino, Luca Signorelli y Pinturicchio en casa de Bramante, en la que se discutía la descripción del antiguo templo peripteral. Heindenreich-Lotz, op. cit. cap. 3, nota 14, p. 363. En 1556 Daniele Barbaro hace su conocida edición con ilustraciones de Palladio, "De Architettura Libri Decem" en Venecia. Once años más tarde, Barbaro hace su propia traducción al italiano "I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio". Venezia 1567.

Claude Perrault en el siglo XVII publica su "Compendio de los X libros de Arquitectura de Vitruvio", escrito en francés, París 1674, del que en 1761 Joseph Castañeda hace una versión al castellano, Madrid 1761. En 1787 Joseph Ortiz y Sanz traduce del latín "Los Diez Libros de Arquitectura". Oviedo 1974.

(5) "De Re aedificatoria Libri X" se publicó después de la muerte de Alberti (1472) en una "editio princeps" dedicada a Lorenzo el Magnífico en Florencia 1485. Comparada con la obra de Vitruvio de amplia divulgación en el siglo XVI, esta obra de Alberti pasó

vio, Alberti recoge en su tratado una intencionalidad que va más allá de una correcta pero simple transcripción literal de la antigüedad. La real influencia de Alberti, si bien a su generación y a la que le siguió fué indirecta, consistió en haber establecido una jerarquía de valores universales, esto es, los primeros principios de arquitectura.

Nos parece importante hacer notar que, tanto el tratado de Vitruvio como el de Alberti (6), no contenían ninguna expresión gráfica mensurada donde se pudiera ver ejemplificada la aplicación correcta del "numerus, finitio y collocatio". La obra construída de Alberti, aunque en toda ella es posible reconocer el espíritu que la alienta, no refleja en sí misma la expresión unitaria que un concepto normativista entrañaría. Tal vez porque Alberti nunca construyó él mismo sus obras, o quizás porque están imbuidas en aquella condición común a toda la arquitectura de la segunda

bastante desapercibida hasta 1546, en que Pietro Lanzo hace la primera traducción italiana. Paradójicamente la obra de Alberti despertaría mayor interés fuera de las fronteras de Italia a comienzos del "Cinquecento" como lo atestiguan las ediciones de Estraburgo de 1511 y de París en 1512 y 1543.

La edición de Cosimo Bartoli, entendido en arte y amigo de Vasari, es la primera que se acompaña con grabados en madera y es la más comunmente utilizada. Está fechada en Florencia, 1550.

Schlosser op. cit. Libro II, p. 125.

(6) Es a partir de mediados del siglo XVI que comienzan a aparecer gráficos arquitectónicos en posteriores ediciones de estos tratados, siendo el primero de ellos el libro de Sebastiano Serlio. En el siglo XV las ilustraciones del tratado de Filarete Antonio Averlino, Filarete, "Trattato di Architettura" (Milán 1454-1464),

mitad del siglo XV, una condición de "varietà"; o quizás finalmente, por ese carácter investigativo e innovador de Alberti, es que en ninguna de ellas se reconoce una impronta personal, al ser todas construidas en régimen de colaboración,(7) y ser al mismo tiempo, una suerte de experimento en sí mismas, como un ejemplo práctico de su idea de arquitectura.

primera edición facsímil y traducción al inglés editadas por John R. Spencer 2 vols. Yale University Press, New Haven 1965. Ultimamente, una versión crítica y revisada con los Codices Maglabechiano completo y parte del Palatino por A.M.Finoli y L. Grassi, 2 vols. Milán 1972), hoy incorporadas al Codice Maglabechiano y al Codice Palatino, son en general dibujos desproporcionados y en ninguno de ellos se sugiere la relación geométrica o numérica. Tampoco las ilustraciones del tratado de Di Giorgio nos dan señas de la escala o dimensionalidad de la mayoría de las imágenes. Sus dibujos de los monumentos antiguos que a menudo incluían algunas medidas tomadas por el propio di Giorgio, hoy han desaparecido, por lo que se hace imposible una verificación de esos datos con la realidad. Los demás tratados que se escriben a finales del siglo XV no incluyen específicamente ningún tipo edificatorio. El tratado de Piero della Francesca ("De prospettiva pingendi" anterior a 1492, fecha de la muerte de Piero, editado por primera vez por C. Winterberg, Estrasburgo 1899 con traducción alemana) se refiere en sus tres libros a los puntos, las líneas y los planos (1); a los cuerpos estereométricos y de su construcción (2); y a la realización de perspectivas de las casas y las estructuras arquitectónicas (y 3). El texto de Luca Pacioli "De Divina Proportione" es "la célebre sección áurea de las matemáticas antiguas infinitas veces aplicada a la teoría del arte figurativo" (Schlosser op. cit. p.137 y ss.). Por último, el tratado de la pintura de Leonardo remata la serie de tratados del Quattrocento. De toda esta enumeración se desprende una relación pertinente con la arquitectura y más comprometida con un espíritu humanista en el que se recoge un interés por la teoría, por otorgar un corpus teórico a las distintas disciplinas del arte.

(7) Así por ejemplo el Templo Malatestiano fué construído por Matteo de Pasti, Matteo Nusti, Alvise Carpentiere y Agostino di Duccio. La iglesia de Santa Maria Novella en Florencia fué construída por Giovanni di Bertino. Santa Andrea de Mantua fué construída por Luca Fancelli. Heydenreich-Lotz, op. cit. p. 27 y ss.

Alberti entendía cada una de sus obras como un ejercicio compositivo aislado y desconectado de su obra anterior (8).

(8) Quizá un rápido repaso sobre las iglesias de Alberti, por su condición de tipo edificatorio preciso, nos ayudaría a comprender mejor esta característica de "varietà" en sus diseños. En la arquitectura civil el Palazzo Rucellai constituye un único ejemplo de su producción, aunque su influencia es evidente en la obra posterior de B. Rosellino como en el Palazzo Piccolomini en Pienza. Así por ejemplo, el Templo Malatestiano (1450) construido para Segismundo Malatesta (Carlo Ricci "Il Templo Malatestiano" Milán-Roma 1924; una bibliografía más extensa sobre el templo en Heydenreich-Lotz, op. cit. c.4, n.14), que fué un proyecto inconcluso para transformar un modesto convento y cementerio de los antepasados de Segismundo Malatesta, en un monumento y mausoleo de sí mismo, se inspiró en la composición del Arco de Augusto de Rímini. A pesar de no ser muy grande, no cabe duda que Alberti consiguió un efecto monumental, a partir de una compleja -para la época- relación de proporciones. Su fachada es la primera composición arquitectónica que se origina como totalidad en la relación de sus elementos y particiones. A pesar de haber quedado inconclusa, la imagen que hay en la conocida medalla de Matteo de Pasti nos enseña lo que debería haber sido el proyecto acabado.

La composición de Santa Maria Novella (1455-1460) es muy diferente. La aparición de una ventana circular en la fachada es una evidente conexión con un pasado gótico. Al mismo tiempo, el remate superior lateral de la fachada, en forma de voluta, y que oculta a modo de pantalla las naves laterales, sirve de elemento de transición en la composición entre el nivel inferior y aquel de la nave central. Estas espirales o volutas es la primera vez que aparecen en la composición de la fachada de la iglesia y se constituyen en un recurso compositivo ampliamente utilizado posteriormente. e.g. Santa María del Popolo (1472-1480) en Roma, San Agustín (1479-1483) Roma, San Francesco (1494) Ferrara).

La iglesia de San Sebastiano en Mantua (1460) que Ludovico Gonzaga encargó a Alberti ha sido tan alterada por sucesivas restauraciones que no podemos considerarla como referencia para ejemplificar una variante más de aquella "varietà". Estas restauraciones, especialmente las que se llevaron a cabo a partir de 1925 para convertirla en monumento a los caídos de la guerra, la han desfigurado completamente.

Finalmente el diseño para la segunda iglesia mantovana, Santa Andrea (1470) que también le encarga el Duque Ludovico es también muy diferente a las dos anteriores, y quizá sea la más cercana a la concepción ideal de Alberti. El diseño, una propuesta alter-

La relación de la arquitectura del siglo XV y el tratado de Vitruvio, radica más que nada en una exaltación de la Antigüedad. Vitruvio se transformó en un valedor de la arquitectura antigua y de su forma de construcción. Los textos de Vitruvio se refieren enfáticamente a aquello que significa una buena construcción; así recordemos como los tres primeros libros

nativa a otra de Antonio Manetti, arquitecto conocido por su completa biografía de Brunelleschi, fué primero realizada en un modelo por Luca Fancelli. En febrero de 1472 la antigua iglesia se demolió y en agosto del mismo año, Alberti moría. La iglesia fué construída por el mismo Luca Fancelli sin variar en absoluto las recomendaciones de Alberti.

Tal vez lo más destacable en Santa Andrea sea la solución adoptada para la iluminación del interior. De aquella solución conectada al gótico vernacular, con su alusión simplificada al rosetón, de San Sebastiano, donde la ventana circular estaba ligada al plano de la fachada, en Santa Andrea se ha retranqueado la altura total de la nave central, y la bóveda de cañón que la forma, se deja abierta, pero en el plano anterior del acceso. Es evidente que hay aquí algo más que una solución constructiva y funcional en el diseño de Santa Andrea. La composición en base a la utilización de cuatro columnas gigantes y un frontón como remate está directamente relacionado al ejemplo romano que tanto seducía a Alberti.

Lo que queremos sugerir a la reflexión es que, a partir del análisis compositivo de los ejemplos anteriormente reseñados, parece obvio que Alberti no ha partido de su propia experiencia compositiva anterior para apoyarse en sus diseños. Tal vez el hecho de que nunca haya construído sus obras ha permitido una cierta "distancia" respecto de la obra construída, por lo que su idea compositiva siempre partía sin condicionamientos que a veces la experiencia nos enseña o influye.

Por otra parte, el querer ver en esta "variedad" de la composición albertiana un cierto "eclecticismo" es un error craso de anacronismo, que ocasionalmente se puede encontrar. Esta perspectiva, a nuestro entender, obedece más a una especie de suplantación de la intención compositiva de aquella época, por otra en que los criterios de clasificación son muy posteriores a la obra misma, mitificando así su original significado.

recogen el concepto de "firmitas"...(9) La descripción por Vitruvio de la manera romana de construir y la posterior identificación renacentista de su texto con un ideal superior, hicieron de sus recomendaciones una suerte de catecismo constructivo.

A pesar de todo ello ninguno de los dos tratados sentó precedente modélico de cómo debía ser la forma de los edificios, de cual debía ser la expresión formal de cada tipo arquitectónico, tanto por el conocimiento parcial que de ellos tenían los arquitectos de la época, como por ese lenguaje hermético aludido y por la ausencia de documento gráfico mensurado alguno. De este modo, los arquitectos en sus edificios debían referirse más a una tradición formal anterior, como el gótico, por ejemplo, o a expresiones populares más directas, que a las recomendaciones que los tratados indicaban.

Por esto en la arquitectura del siglo XV este reconocimiento del valor de lo antiguo se realizó más desde un empirismo, que desde una posición teórica asumida. Roma se transformó así en el destino obligado de un continuo peregrinaje.

De esta manera, venimos a sugerir que en este período la composición arquitectónica o la expresión formal de cada tipo edilicio, no obedecía directamente a los contenidos de los tratados, sino que se fundaba por una parte, en la tradición popular, de la que podemos reconocer algunos rastros en los edificios, y por otra, en el estudio de los monumentos antiguos de Roma, motivado por la exaltación que de ella hacían los tratados, y a cuyo estudio se remite la aparición de un concepto nuevo adscrito a la composición de los edificios, que caracterizó y unificó toda la producción arquitectónica, como fué el de la monumentalidad.

Por una razón metodológica, el estudio se remite a la arquitectura secular y a los palacios urbanos en particular. Otros tipos de edificios públicos como podían ser bibliotecas, casas de moneda, villas e incluso edificios religiosos, no tenían una continuidad y evolución histórica significativa, como para plantear una definición de la expresión formal del tipo. En cambio, el rápido desarrollo de la ciudad, permitía una indagación a través de un gran número de ejemplos, entre los que escoger los más significativos para el análisis.

El análisis de la expresión formal del edificio, lo referiremos principalmente a la consideración de la fachada, como el lugar donde la expresión

arquitectónica alcanzó un pleno desarrollo formal. Es en el análisis de la pared y en el análisis del espacio que esa pared implica, que nos podremos acercar a la comprensión de aquella arquitectura.

La planta en la arquitectura civil del Quattrocento, a diferencia de la religiosa, no fué tema de diseño. Esto no sucedería hasta mediados del siglo XVI aparejado con el desarrollo de la tratadística. Esta observación la podemos inferir que en repetidas ocasiones vemos cómo la distribución de las ventanas es arbitraria respecto del interior, lo que no sucede con el exterior. La organización de la planta quedaba supeditada a la composición de los elementos de la fachada.

En este mismo sentido es interesante contrastar que mientras para Alberti el diseño del proyecto se originaba a partir de la planta, la práctica arquitectónica nos enseñaba algo distinto, incluso en el caso mismo de Alberti en el Palazzo Rucellai, donde el diseño de la planta estuvo mediatizado por la edificación preexistente.

Esta doble perspectiva de reclamar -como opción válida- la especificidad de la arquitectura en el análisis del edificio, a la vez que aludir a la pared como el lugar de análisis, respondía a la intención ar-

quitectónica de aquellas primeras intuiciones mencionadas anteriormente.

Del análisis historiográfico y formal de los palacios urbanos del renacimiento, se originó casi de manera natural el esquema en que este trabajo se presenta. En él es posible reconocer tres momentos históricos significativos, ilustrados por algunos ejemplos, en los que destacan algunos edificios, que son fundamentales para comprender una evolución de la fachada renacentista.

Un primer período se refiere a la producción arquitectónica que se inicia prácticamente a mediados del siglo XV, que coincide con la aparición del tratado de Alberti, y que termina en los albores del siglo siguiente. De este período sobresalen tres ejemplos significativos de cuyo análisis se pueden inducir las características que definen un tipo formal específico para el palacio urbano. Así tanto el Palazzo Medici, como su casi contemporáneo Palazzo Rucellai, definen aún en su univocidad, dos alternativas tipológicas de distinto desarrollo ulterior, siendo la iniciada por el Palazzo Medici la que alcanzaría una máxima expansión y un pleno desarrollo formal, tal como se reconoce en el tardío Palazzo Strozzi.

Como veremos más adelante el Palazzo Medici

y el Palazzo Strozzi, definen una idea tipológica para la fachada, y el Palazzo Rucellai otra distinta. Lo que las diferencia sustancialmente es la aparición del orden como elemento compositivo unido a una trama o malla que regula la composición del conjunto. En cambio, las fachadas del Palazzo Medici y del Palazzo Strozzi obedecen a una idea compositiva distinta, en la que predomina la división tripartita horizontal con un alomohadillado cuyo tratamiento o expresividad varía según la capacidad económica de cada propietario.

La evocación de lo romano como compromiso con el ideal antiguo se manifiesta de manera distinta en ambos casos. En el Palazzo Medici y en el Palazzo Strozzi se recurre a la monumentalidad, a la "imponenza", tanto en su dimensionamiento, que es exagerado (hemos de pensar que para los tres niveles las fachadas tienen 24 y 27 metros de altura respectivamente), como también en el dimensionamiento de las piedras del alomohadillado, acordes con la dimensión total. Esta dimensionalidad era extraña a toda construcción anterior en Florencia. Era la expresión tangible de lo antiguo, que residía ejemplificadoramente en Roma, donde la monumentalidad, además de consubstancial a la ciudad, reflejaba su calidad de "Caput Mundi".

En el Palazzo Rucellai esta evocación y jerarquización es distinta y se remite al uso de la pilastra y al orden, cuyo uso Alberti pudo haber tomado del Coliseo. La razón de esta diferencia quizá se deba a que el Palazzo Rucellai se origina a partir de una edificación preexistente, cosa que no sucede en los ejemplos anteriores, así las paredes estructurales organizan los vanos. Por el mismo motivo Alberti no podría haber dado una mayor altura al palacio sin afectar a su estructura.

Un segundo período que, a pesar de coincidir con la plena madurez y expansión del Renacimiento, en arquitectura, lo reconoceremos, paradójicamente y a diferencia de lo que sucede en las otras artes, como un período de transición. En este período aparecen dos ejemplos de la edificatoria civil que, aunque mantienen muchas de las características que definían el tipo formal anterior, se reconoce ya en ellos una voluntad diferenciadora de distintas características y distinta suerte. En este sentido el Palazzo Caprini define por primera vez lo que vendremos en llamar un "canon tipológico" y en el que se inspiraron reiteradamente los artistas de la generación siguiente, aunque no siempre de un modo literal. Por otra parte, el Palazzo Branconio Dall'Aquila constituyó una alternativa tipológica formal, cuya influencia sólo se haría reconocible a finales del siglo XVI y en coincidencia con las primeras manifestaciones del barroco.

Y finalmente un tercer período de ruptura, de sustitución de aquel "canon tipológico" reconocido en el Palazzo Caprini, por otro tipo formal caracterizado por la invención de la forma alusiva. Esto no es más que la transgresión controlada de los elementos de la composición. Es decir, que aún reconociendo una deuda formal con el ejemplo bramantesco, esencialmente en su composición bipartita y en la subdivisión armónica de la fachada, aparece en la composición de los elementos arquitectónicos una voluntad más radical, caracterizada por un uso más libre y muchas veces equívoco de dichos elementos. Esta voluntad iba reñida subrepticiamente con la tradición vitruviana ya ampliamente divulgada; de este modo veremos que criterios compositivos como los de la simetría, o de relaciones de medidas en elementos singulares como columnas y pilastras serán alterados pero se presentarán ilusoriamente como clásicos. Una arquitectura de la apariencia ha hecho su irrupción.

El que en un primer período sea Florencia donde se concentran los ejemplos que definen la expresión tipológica formal del palacio, y luego sea en Roma, donde en un segundo período, se genera esta idea definida arbitrariamente como "canon tipológico", significa reconocer la existencia de dos polos esenciales, que en distintos períodos históricos reflejaron lo más significativo de la arquitectura. En cambio, este último

período de ruptura se caracteriza por una dispersión geográfica evidente, consecuencia de un hecho histórico fundamental como fué la diáspora producida por el Saqueo de Roma, en 1527. Tanto el Palazzo del Te en Mantua, o el Palazzo Bevilacqua en Verona, como el Palazzo Corner del Ca Grande en Venecia y el Palazzo Massimo de Roma, son en gran medida, producto de ella.

Estos cuatro palacios revelan modos distintos de concepción de la expresión formal de sus fachadas. Tienen en común, aparte de lo sintomático de su contemporaneidad, el reflejar una actitud diferenciadora frente al "canon tipológico", inventiva e imaginativa, en la que la apariencia, su alusión a una tradición hecha en clave de transgresión, se transforma casi en un método compositivo.

La complejidad compositiva que revelan estos ejemplos, es difícil de imaginar si no hubiera ido acompañada de un sistema de representación que ordenase los distintos elementos de aquella manera nueva. Nos parece que no es nada especulativo afirmar que el desarrollo del dibujo arquitectónico, que culminó con la invención -por Rafael- del sistema diédrico u ortogonal de representación, permitió una nueva concepción del diseño. La arquitectura conoció por primera vez, un instrumento eficaz con el que visualizar sus proyectos de un modo ajustado a la realidad.

Es curioso constatar que en el aspecto historiográfico de la edificatoria civil, este período de ruptura imaginativa coincide en su declive con la aparición y rápida divulgación del Libro IV de Sebastiano Serlio, que constituye el primer tratado que contiene documentos gráficos según la fórmula rafaeliana. Las recomendaciones sobre el uso de los órdenes en los distintos tipos de edificación, así como la ordenación de los elementos arquitectónicos en sus fachadas expresada en sus dibujos, hizo de los ejemplos de Serlio un modelo a seguir, de lo cual queda constancia en muchos de los palacios que se construyeron posteriormente (10). Como complemento a este tratado aparecería ocho años después, las "Regole delle Cinque Ordini di Architettura" (11) de Giacomo Barozzi de Vignola y más tarde el "Li Quattro Libri di Architettura" (12) de Andrea Palladio.

(10)c.f. el Palazzo Corner en San Polo de Michele Sanmicheli con la fachada del palacio veneciano según Serlio en su Libro IV.

(11) Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) "Regola delli Cinque Ordini di Architettura". Roma 1562.

(12) Quizá una de las razones por las que la obra de Andrea Palladio (1508-1580) haya concitado tanta atención e imitación en la historia de la arquitectura es por una doble condición inherente difícil de encontrar en otro arquitecto, esto es, por una parte, lo que sus edificios reflejan en sí mismos, tal vez por la austeridad de su ornamentación, por la alusión del color y por un intencionado recurrir a formas simples y básicas, es una condición abstracta cuya contemporaneidad nos aparece como atemporal. Y por otra, por la pedagogía implícita en su tratado. En efecto, en sus "Quattro Libri di Architettura" se recupera la tradición literaria humanista que había en Alberti y Vitruvio, ausente en Serlio, aunque la combina con el carácter ilustrativo de éste último. Palladio resume ambas tendencias.

dio, los que dotaron a la arquitectura de un corpus iconográfico definitivo para los distintos tipos edificatorios, y que desembocaron, en nuestra opinión, en una concepción más ortodoxa, si cabe, y más en consonancia con una propia identidad disciplinar.

La pintura y la escultura ya no eran disciplinas fundamentales a la creación arquitectónica, como lo habían sido hasta entonces, sino que se recluyeron a sus propias áreas de representación.

Así como el tratado de Alberti, está escrito para humanistas y no para el arquitecto cuyo origen se asentaba en una cultura manual (en tiempos de Alberti la arquitectura no formaba parte de las artes liberales. Este, como un nuevo Vitruvio, se dirigía al lector no como arquitecto, sino como escritor, quizá por esto sea explicable la ausencia de dibujos en su tratado), los tratados de Serlio y Vignola se dirigen al arquitecto como tal. El texto suele constituir una mera explicación de la ilustración. Andrea Palladio en su "Quattro Libri di Architettura" resume ambas tendencias.

CAPITULO I.

CAPITULO I

LA SITUACION URBANA EN ROMA Y FLORENCIA DURANTE EL SIGLO XV.

ROMA (13). EL SENTIDO DE UNA VOLUNTAD FUNDACIONAL.

Así como en Florencia el renacimiento es considerado desde un principio un movimiento de renovación y reencuentro con los ideales antiguos, en la Roma de comienzos del siglo XV, la situación general era lo suficientemente caótica como para difícilmente imaginar un movimiento de este tipo.

El exilio papal en Avignon, trajo como principal consecuencia la de frenar el desarrollo natural de la ciudad. La emigración que este exilio produjo entre el resto de la población fué considerable. Por este motivo la población romana disminuyó fuertemente en este período. Tan sólo 17.000 habitantes ocupaban Roma a comienzos del Quattrocento (14) a diferen-

(13) Para el estudio de los palacios de la Roma del Quattrocento hemos partido de dos textos fundamentales como son la obra de Piero Tomei "L'Architettura a Roma nel Quattrocento" Roma 1942, y el muy documentado estudio de Torgil Magnuson "Studies in Roman Quattrocento Architecture" Stockholm 1958, III parte, "Palaces of Rome", p. 217-339.

(14) P. Tomei, op. cit. p. 5.



Fig.1 Roma. Grabado S.XV. Anónimo

cia de los 100.000 que habitaban Florencia en la misma época (15). La población se concentraba en la parte baja de la ciudad, en Campo Marzio, en el Velabro y en el Trastevere. Roma ya había sufrido devastaciones por terremotos e incendios durante el Trecento, que habían destruido basílicas y monumentos; al mismo tiempo, las calles acusaban las secuelas de las inundaciones del Tiber. La Iglesia del Laterano había quedado casi destruida por dos incendios consecutivos y la Iglesia del Capitolio no estaba en mejores condiciones.

El aspecto físico de la ciudad era de ruina general. En el aspecto social los distintos condotieros asolaban los barrios y la inseguridad iba a la par que los desmanes. La situación política no era más próspera. Piero Tomei, citando a un romano anónimo del Quattrocento describía la situación en estos términos: "Li pellegrini, i quali vengono per merito delle loro anime alle sante chiese, non erano difesi ma erano scannati e derubati: li preti stavano per mal fare; ogni lascivia, ogni male; nulla giustizia, nullo freno: non c'era più rimedio, ogni persona periva. Quello più aveva ragione lo quale più poteva con la spada" (16).

(15) R. Ketchum "El Renacimiento. Cultura y Arte de una época" Barcelona 1962 .

(16) "Vita di Cola di Rienzo", Libro I, cap. V. Anónimo Romano siglo XV. Tomei, op. cit.



(dal Supplementum Chronicarum, Venezia, 1941)

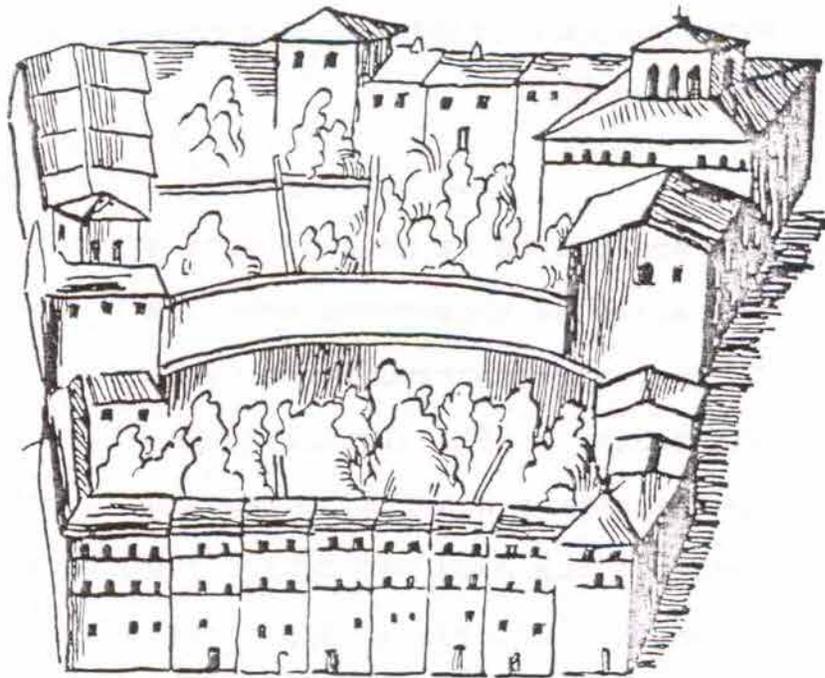
Fig.2 Roma a finales del S.XV.

En este estado de cosas no podía surgir en Roma un tipo de arquitectura como la que estaba surgiendo en otros lugares de Italia. En este período en Italia se desarrollaba una arquitectura tan rica en enseñanzas y plena de fuerza y sabiduría técnica, que Roma, comparativamente, aparecía en un total abandono y depresión.

Lo único paradójico y envidiable a la vez era que en la Roma de este período convulsivo lo que mejor se conservaba eran los monumentos antiguos lo que, por contraposición, aumentaba la desolación existente. Sólo algunos humanistas, entre los que se encontraba Alberti, comenzaban a preocuparse y defender todos esos monumentos que día a día eran saqueados. Alberti en una carta a Giovani de Medici, marzo de 1443, se lamentaba en estos términos: "Restavanci gli esempi delle cose antiche ancora intatte, dalle quali como da perfetti maestri si potevano imparare molte cose, ma io le vedevo non senza mie lacrime, consumarsi di giorno in giorno" (17).

Todo este caos era el ámbito menos apropiado para desarrollar aquel ideario de encuentro con el mundo antiguo. Se hacía necesario un mínimo de orden para comenzar la reorganización y más tarde la remodelación de la Ciudad. Este orden no llegaría sino hasta el retorno del Papado a Roma.

(17) Fabroni II, p. 165, cit. por Tomei op. cit. p. 7.



(dalla pianta del Losi)

Fig.3 Un modelo de "ínsula" de casas.
Roma. S.XV.

Es sorprendente imaginar que de una ciudad atomizada urbanísticamente donde convivían ruinas antiguas con las edificaciones del Trecento, y que políticamente estaba sumida en una anarquía general, a merced de la voluntad de los distintos condotieros que imponían sus propias leyes, iba a transformarse en el corto lapso de ochenta años, en el "caput mundi" de Occidente.

La singularidad de Roma se manifestará así, tanto desde un comienzo del renacimiento como al final, aunque de signo contrario.

La evolución política, económica y urbanística de Roma está así estrechamente ligada al ascendente predominio del poder papal. El papado cuando abandona Avignon -en la que estuvo casi treinta años- y retorna a Roma, tiene que abocarse a una doble tarea de reconstrucción. La primera, moral, para poder hacer de Roma el centro de la espiritualidad de Occidente, y la segunda, material, que implicó un proyecto y un proceso de reconstrucción de toda la ciudad. Esta empresa que iba a durar prácticamente todo el siglo, hizo posible no solo el resurgimiento político y económico, sino también el desarrollo urbanístico y artístico de la ciudad. La morfología que Roma hasta hoy presenta es debida justamente a ese poder y a esa voluntad.

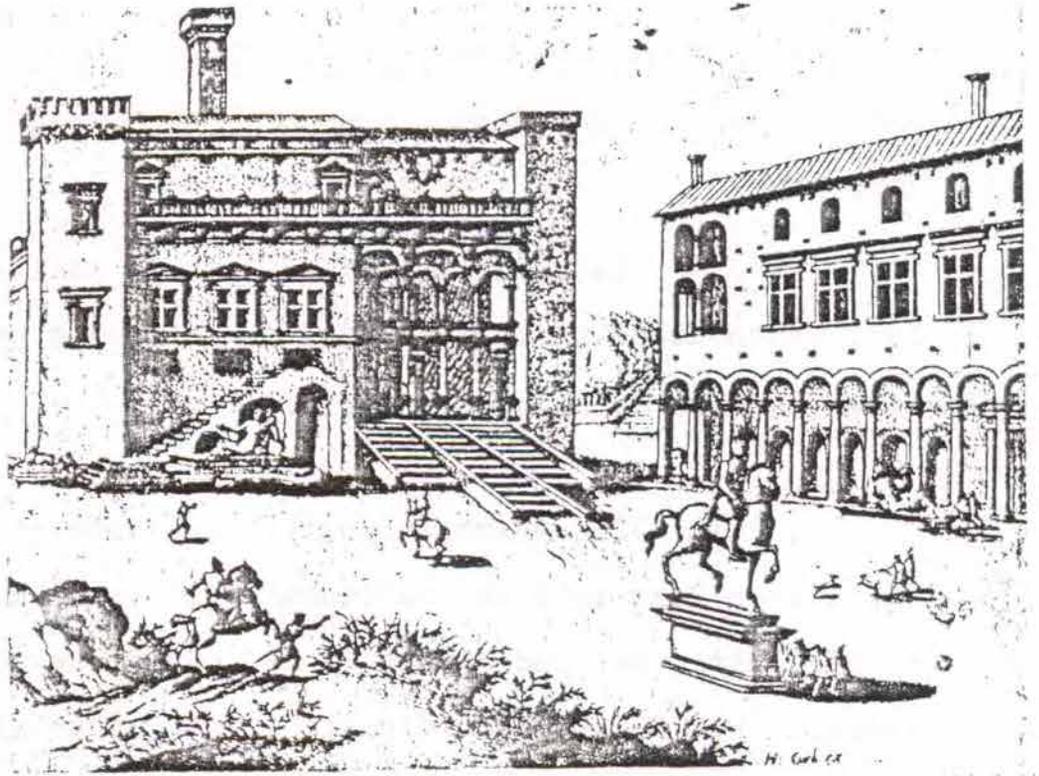
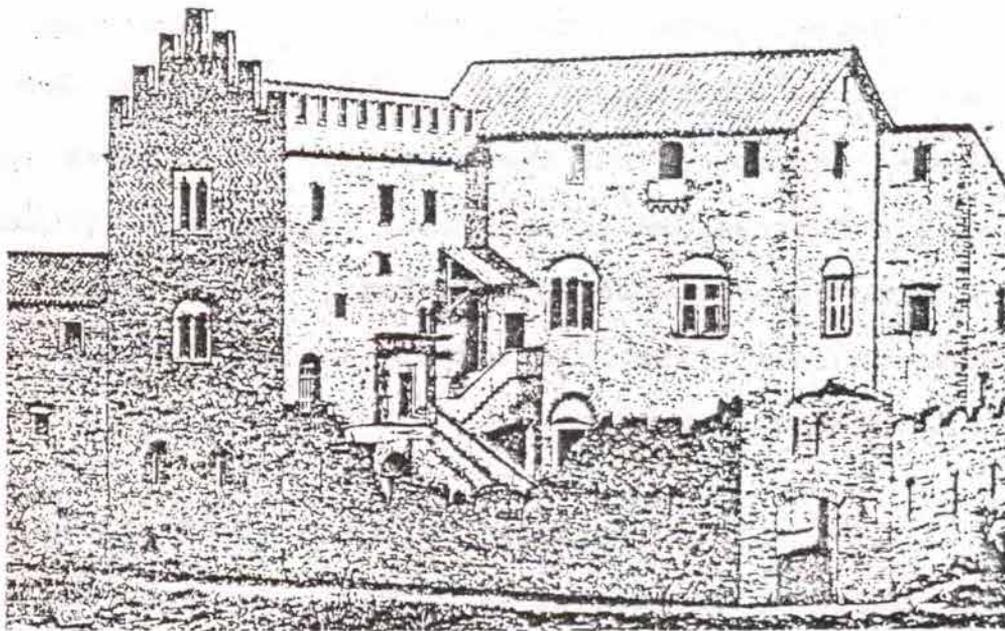


Fig.4 Palazzi del Campidoglio.

A comienzos del siglo XV, Roma, a diferencia del resto de las ciudades italianas, era una ciudad que carecía de "centro". En el interior de la muralla aureliana el paisaje no era tan distinto al del exterior. Destacaba un conglomerado disperso de edificaciones en ruinas, en cuya proximidad se agrupaban construcciones heterogéneas donde vivía la mayoría de una exigua población que no sobrepasaba los 17.000 habitantes. Geográficamente destacaban sus siete colinas principales, entre las que sobresalían el Laterano, Capitolio y Vaticano, en torno a las que se constituían pequeños centros que agrupaban edificios religiosos, iglesias y plazas donde se situaba el comercio.

La restauración de la ciudad que comenzó con la reconstrucción de la muralla, así como los nuevos trazados y empedrados de calles, plazas, la reconstrucción del acueducto, puentes y fuentes, coincidió con la llegada de Martín V (1417-1431) primer Papa romano, lo que significó una empresa que atrajo a un gran número de artesanos y humanistas, así como la aparición de una corte cardenalicia que promovió muchas de las obras que se construyeron en esos años. La restauración de Roma se propagó rápidamente como una obra del espíritu. De esta voluntad y de esta mixtura de profesiones diversas, se gestó aquel arquetipo del artista humanista. Al mismo tiempo, esta colaboración entre artesanos, mecenas



(disegno del Giovenale)

Fig.5 Palazzo Diaconale di S.Maria
in Cosmedin. Roma. S.XV.

y humanistas, caracterizó un "modus operandi", sobre todo en la última mitad de siglo en el que las obras personalizadas prácticamente desaparecen (18).

Para todo este conglomerado de artistas, Roma era, en sí misma, fuente de aprendizaje e inspiración. Era tan solo familiarizándose con sus monumentos y ruinas, con su estructura, con su grandeza comprendida tanto en su amplitud como en los detalles, que estos artistas podían encontrar las bases que sirvieran para los nuevos proyectos. La especificidad de Roma se hizo, desde el comienzo, del estudio de ella misma. Este estudio permitió realizar una experiencia que sólo era específica a Roma: la confrontación con lo monumental. En Roma, donde todo era de gran escala, la monumentalidad representaba una condición natural. La necesidad de pensar las nuevas obras en términos de gran escala afectó la concepción de los nuevos diseños. La forma monumental se transformará así en la expresión específica de la romanidad.

(18) El problema de las atribuciones respecto de los distintos proyectos y obras de este periodo es un reflejo, entre otras razones, de ese "modus operandi" que había inaugurado Alberti años antes. En los palacios que analizaremos más adelante veremos el grado de influencia que tenía el cliente y como también los artesanos eran fundamentales a la hora de continuar los trabajos, como en el caso del Cronaca y el Palazzo Strozzi.

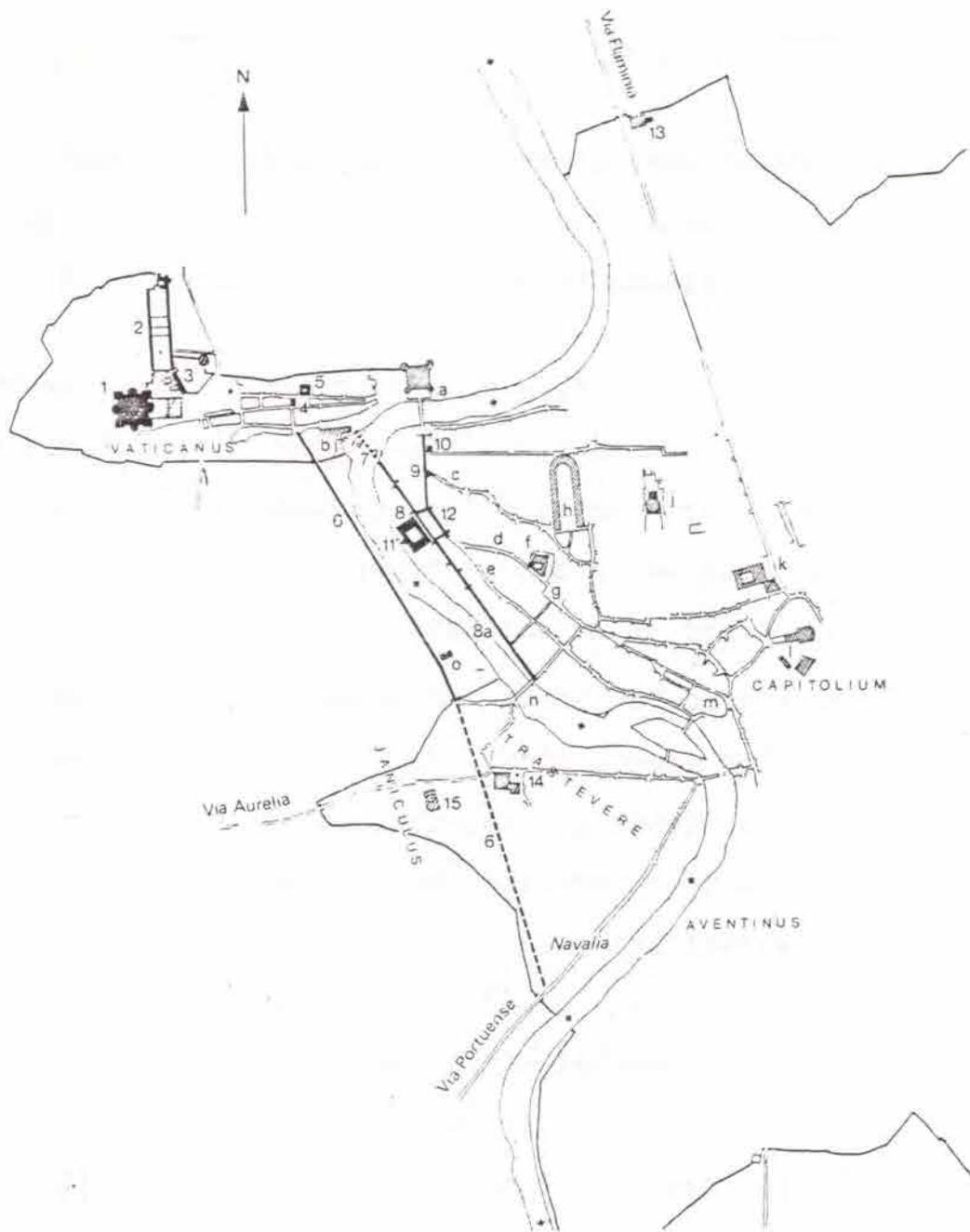
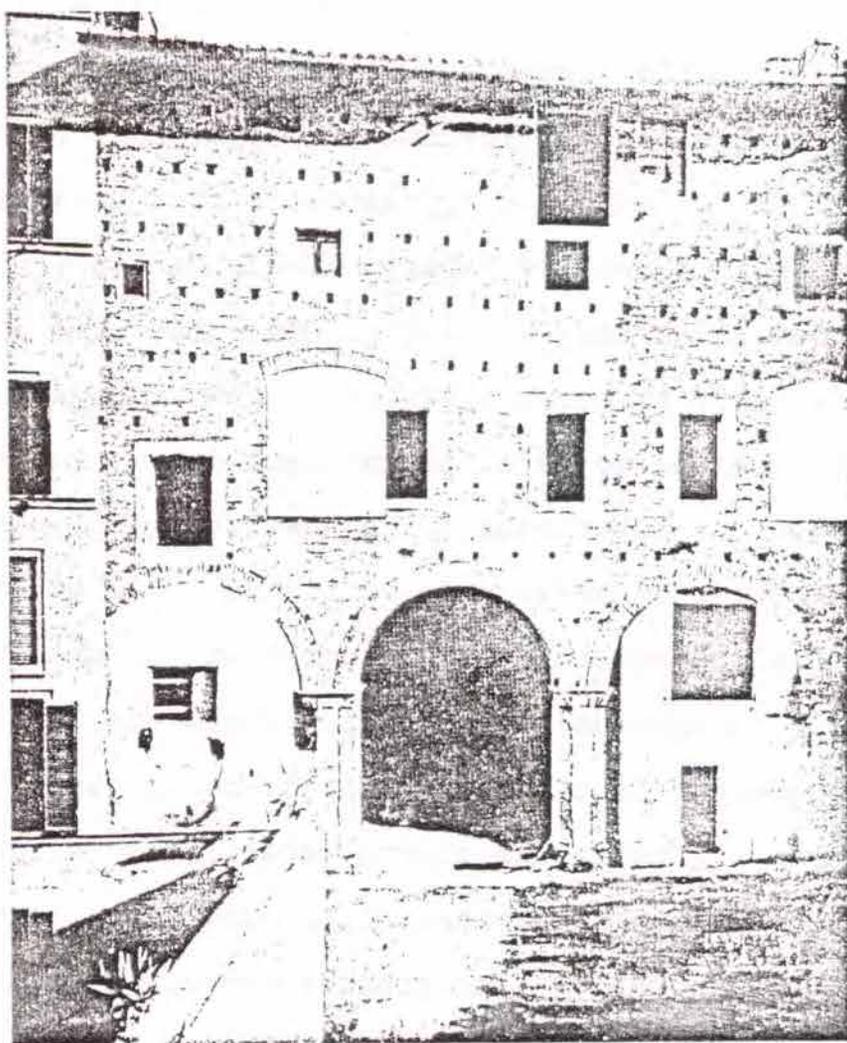


Fig.6 Roma: planta con las obras proyectadas y parcialmente ejecutadas por Julio II y Bramante.

1 St Peter's, 2 Belvedere, 3 logge of S. Damaso, 4 House of Raphael, 5 palace of Cardinal Corneto, 6 Via della Lungara (the southern extension is conjectural), 7 Ponte Giulio or Ponte Trionfale (conjectural positions), 8 Via Giulia (8a: see Ill. 133), 9 Via dei Banchi Vecchi (del Banco di S. Spirito), 10 S. Celso, 11 Palazzo dei Tribunali, 12 piazza in front of the Old Apostolic Chancellery (Palazzo Sforza-Cesarini), 13 S. Maria del Popolo (choir), 14 fountain at S. Maria in Trastevere, 15 Tempietto of S. Pietro in Montorio
 a Castel S. Angelo and bridge, b Hospital of S. Spirito, c Via dei Banchi Nuovi, d Via Peregrinorum, e Via Monserrato, f Cancelleria, g Campo de' Fiori, h Piazza Navona, j Pantheon, k Piazza Venezia, l Campidoglio, m Theatre of Marcellus, n Ponte Sisto, o Villa Farnesina

El proceso de consolidación física de la ciudad entrañó una simultaneidad de todo tipo de edificación, tanto así se abrían calles, se cubrían iglesias como se levantaban palacios. Destacaban desde un comienzo los proyectos de gran envergadura emprendidos por los Papas. Desde Martín V (1417-1431) hasta Alejandro VI (1492-1503) Roma vivió un período de continua transformación. Fué un proceso complejo que iba desde el pragmatismo de una nueva legislación que autorizaba a los "magistri edificiorum et statorum" (maestros de edificios y calles) a demoler aquellos edificios que estorbaban las vías principales, vía Peregrinum, vía Papali y vía Recta -pasando por una serie de alianzas político-religiosas y militares que aseguraban una cierta estabilidad en los Estados Pontificios potenciando la figura del "condottiere"- hasta abocarse a los grandes proyectos urbanísticos de la ciudad entre los que cabe mencionar las tres avenidas que dividen el Borgo entre el Castillo de Sant'Angelo y la Plaza Vaticano, y la creación de un espacio monumental delante de San Pedro. Es muy probable que Alberti no hubiera sido ajeno a estos proyectos, pues ya había sido llamado a la curia con Eugenio IV (1431-1447) a quien, entre otros, se le debe la restauración del Panteón, liberándolo de los comercios y talleres que había en su interior, y reconstituyendo su pavimento. Los grandes proyectos de



1911 B. 200000

Fig. 7 Palazzo Pontificio en S. Maria
Maggiore. Arcada del patio.
Roma.

Nicolás V y Pío II fueron en gran medida supervisados por Alberti aunque de esta asesoría no existe una verificación documentada. De esta época cabe mencionar el comienzo de San Pedro cuyo proyecto constituirá una referencia continua en la producción artística de Roma.

Durante el papado de Martín V (1417-1431) primer Papa que reanuda su pontificado en Roma, comienza la restauración de las murallas y la de los puentes Milvio y Capitolio. Las numerosas iglesias -la mayoría de ellas en mal estado- fueron cubiertas y comenzó un proceso de restauración y decoración de sus interiores lo que llevaría un tiempo más largo. A este período corresponde la iniciación de los trabajos de San Pedro, que no acabarían hasta mediados del siglo siguiente, y de San Juan de Letrán. Los "magistri viarum" o "maestri di strada" que hasta entonces habían pertenecido a la comuna, son reorganizados y se restituye este oficio a la vez que se adscribe a la Curia, con lo que los Papas también pasaron a controlar bajo su autoridad la administración municipal, que la Curia se encargó permanentemente de reprimir (19).

(19) Sobre los "magistri viarum" ver E. Re "I Maestri di Strada" Archivio Società Romana Storia Patria, XLII Roma 1920, p. 5-102. Tomei, op. cit. p. 21; Magnuson op. cit. p. 34 y ss.

Lo único que hoy podemos observar de las obras de Martín V es el pavimento de la basílica laterana.

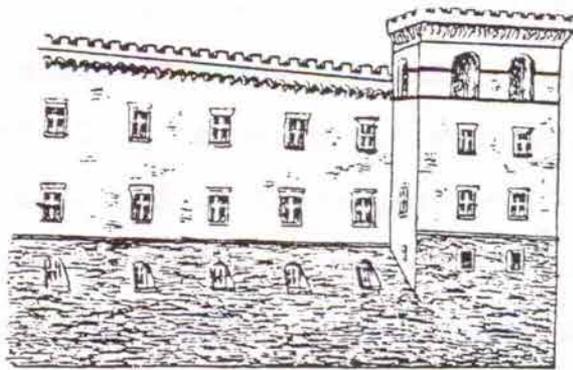
Roma para hacerse hubo de devorarse a sí misma. De hecho los "magistri viarum" tenían poderes para extraer columnas, mármoles y frisos de iglesias abandonadas para utilizarlos en otros edificios. Varios textos de este período recogen ese sino trágico sentido por la mayoría de los arquitectos de entonces (20).

A diferencia de Martín V, iniciador de esa voluntad regeneradora de la ciudad, la obra de Eugenio IV (1431-1447) fué interrumpida por diez años de exilio en Florencia, desde 1434 a 1444. Este exilio en el que el Papa, rodeado de un grupo de notables humanistas, entre los que se encontraban Ciriaco de Ancona, Flavio Biondo y, por supuesto, el mismo Alberti, sirvió para propagar la idea de la restauración de Roma.

(20) Aparte de la carta de Alberti citada anteriormente, un cronista de la Roma de 1445 comparaba los nuevos con los antiguos edificios: "Le cose moderne ci sono molto triste, cioè i monumenti e il bello di Roma sono le cose disfatte". A. Graf "Roma nelle memorie e nelle immaginazioni del Medioevo" Torino 1923, p. 41. Cuando Martín V comienza la restauración de San Juan de Letrán existen documentos que recuerdan este trabajo donde se decía: "cavar pietre, rompere pietre, cavar marmi, como si trattase di cave vere e proprie. Così si avessero su artisti e su opere, tante notizie quante abbiamo su questi oscuri e incongrui autori di tanta barbarie". Tomei, op. cit. p.7.

Pensemos por un momento la importancia que tuvo este exilio para el desarrollo del Renacimiento, ante la evidencia de unos hechos que obligadamente se relacionan entre sí. En esos pocos más de quince años de Curia papal en Florencia, el grupo de humanistas de la corte, a la que por esos mismos años se incorporará Alberti (1434), propagó esta idea de renacimiento en lo antiguo. En esta época precisamente Alberti escribe sus tratados "De pintura" y "De Statua". Brunelleschi había ya completado el Duomo de la Catedral de Florencia (1436) que era admirado y comparado con los mejores tesoros de la Antigüedad, especialmente con el Panteón. La coincidencia ejemplificante de la extensa y variada obra de Brunelleschi, con los ideales que estos humanistas propagaban, hizo de Roma un lugar obligado de referencia en las obras de arquitectura. Brunelleschi mismo a comienzos del Quattrocento había redescubierto el valor que los edificios de la Roma antigua tenían y su obra arquitectónica fué en un principio el espejo en el que el nuevo espíritu podía reflejarse.

De la obra de Eugenio IV sabemos poco y lo que se sabe es a través de la obra de Flavio Biondo da Forli, "Roma instaurata". De allí se deduce que Eugenio IV hizo restaurar el puente de la isla, y



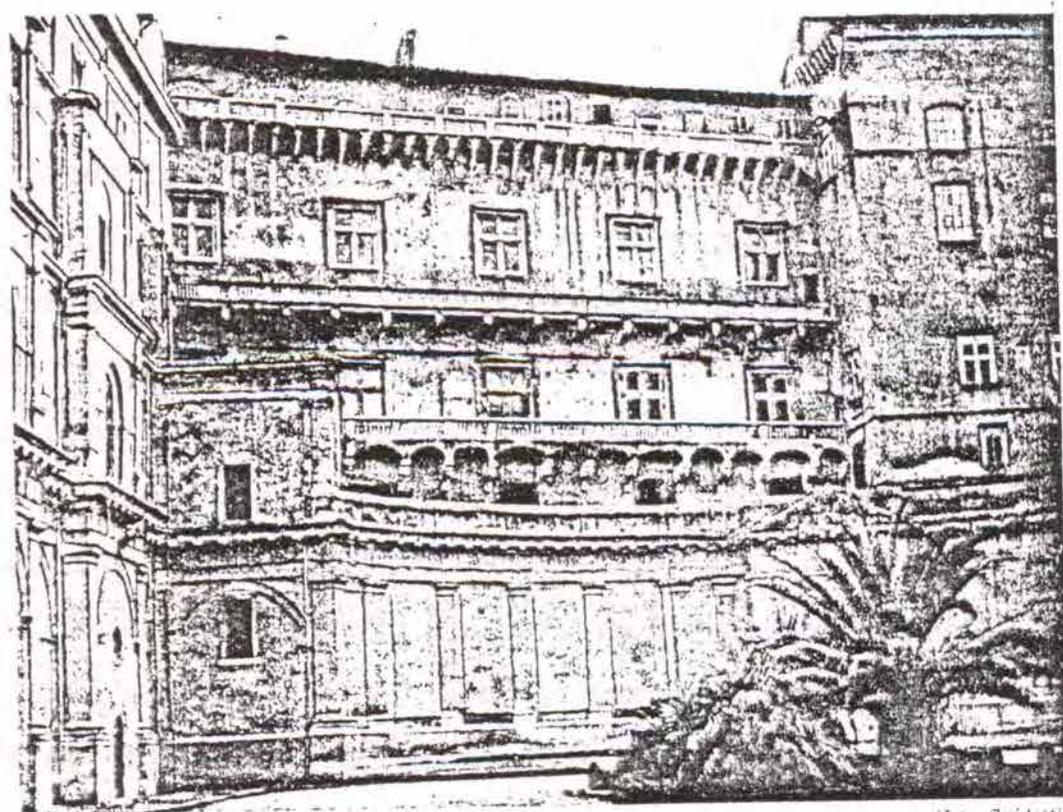
(dallo Stevenson)

Fig.8 Palazzo di Nicola V y Torre Borgia. Vaticano, Roma.

demoler los comercios que habían invadido la columnata del Panteón, al tiempo que mandó restaurar la cúpula y pavimentar la planta que le enfrenta.

Nicolás V (1447-1455), a quien Alberti había conocido en sus años de estudio en Bologna como Tomaso de Sarzana, fué el primer Papa de este período que abordó sistemáticamente los grandes proyectos para la restauración de la ciudad. Nicolás V, cultivado y enérgico, fué el carácter que necesitaba Roma para ser reconstruida. Parece evidente que contó con el auxilio de Alberti. Durante su pontificado se produjo el cambio de residencia de los papas al Palazzo Vaticano. Anteriormente los papas utilizaban palacios seculares como residencia, como el caso de Martín V, que habitaba el palacio de su propia familia, los Colonna. La reconstrucción comenzó con la obra de la Sala Vaticana, que es la principal del complejo conglomerado de habitaciones que forman el edificio. Nicolás V continuó la reconstrucción de San Pedro, especialmente la restauración de las cuarenta estaciones. Reconstruyó además el Palazzo dei Conservatori y restaura el Palazzo dei Senatori, los cuales no fueron acabados hasta la normalización miguelangelesca (21).

(21) La plaza del Campidoglio era el lugar de residencia del gobierno civil de Roma ya desde el medioevo. La plaza estaba situada entre dos lomas del Monte Capitolinus. En el lado este



(fot. Guilotti)

Fig.9 Palacio de Nicolás V en el Vaticano, Roma.

Obras más importantes fueron las fortificaciones del Vaticano, y del Castillo de San Angelo, la reconstrucción del Ponte Milvio y la reactivación del acueducto Vergine. Con este acueducto la población romana por primera vez en muchos años pudo beber agua de vertiente y no de pozo, o del Tiber como lo venía haciendo hasta entonces. La reedificación del acueducto fué entendida en su época como una obra digna de la antigüedad. Las fuentes comenzaron a funcionar y la principal de ellas, la Fontana di Trebi, restaurada

se ubicaba el "Palazzo dei Senatore", un edificio destinado a la administración de la ciudad. En el lado norte se levantaba un costado de la iglesia de los franciscanos, Santa María de Ara-coeli. El "Palazzo dei Conservatori" con las oficinas de las distintas cofradías en planta baja, era un edificio del siglo XV, construído bajo el papado de Nicolás V. Miguel Angel alteró ambas fachadas, aunque dejó los palacios en sus sitios originales. Redujo, en cambio, el tamaño de la plaza y eliminó la iglesia de la vista general. No es hasta 1539 en que documentos de la época mencionan a Miguel Angel. Hasta el día de hoy no se ha podido dilucidar el completo desarrollo de la reconstrucción del conjunto de la plaza. Aún así se sabe que en 1550-1553 fué agregada una "loggia" al "Palazzo dei Conservatori" así como una escalera frente al "Palazzo dei Senatore." Parece obvio que estas construcciones se realizaron bajo un esquema que Miguel Angel conocía. La remodelación que deja la plaza tal cual la conocemos, comenzó en 1561, tres años antes de la muerte de Miguel Angel. Tommaso dei Cavalieri, amigo de éste, se hizo cargo de la reconstrucción del "Palazzo dei Senatore" y Guido Guidetti, arquitecto, de los dibujos para el "Palazzo dei Conservatori", de acuerdo a sus instrucciones. La fachada del "Palazzo dei Conservatori" se terminó en 1584 y la del "Palazzo dei Senatore" en 1600. El arquitecto de las obras fué Giacomo della Porta. Heydenreich-Lotz, op. cit. p. 250 y ss. Para la obra de Miguel Angel hemos consultado aspectos particulares en el texto fundamental de James Ackerman, "The Architecture of Michelangelo", London 1964, y en el texto de P. Portoghesi y B. Zevi "Michelangelo Architetto", Torino, 1964.

también en este período, lleva una inscripción de reconocimiento a Nicolás V por haber traído el agua a la ciudad. "NICOLAUS V, PONT. MAX. POST ILLUSTRATAM INSIGNIBUS MONUM. URBEM DUCTUM AQUAE VIRGINIS VET. COL. REST. 1453."

Según la biografía contemporánea de Gianozzo Manetti, Nicolás V tuvo cinco objetivos básicos para la reconstrucción de Roma: la reconstrucción de las murallas de la ciudad; la de las Cuarenta Estaciones, la transformación del Borgo en un centro adaptado para la Curia, la ampliación del Palazzo Vaticano y la reconstrucción de San Pedro.

El breve pontificado, en cambio, de Calixto III, el primer Papa español de la casa de los Borgia (1455-1458) no llevó a cabo ninguna obra importante digna de mención.

La ascensión del cardenal Aeneas Silvius Piccolomini, Paulo II (1464-1471) significó el triunfo y la consolidación de la cultura y humanismo para Roma y el resto de Italia, ya que durante su mandato, aunque no se lleva a cabo ninguna obra significativa, sí en cambio dictó la famosa bula del 28 de Abril de 1462, por la que se ponía freno a la devastación de los monumentos antiguos. Sin embargo, no podemos dejar de

mencionar que a este período corresponde la finalización de la ampliación del Palazzo Venezia, a la sazón su palacio cardenalicio.

En cambio, Paulo II tuvo mayor importancia por sus obras extramuros, especialmente en Pienza y Siena. La reconstrucción de Pienza pasa por ser el ejemplo de la ciudad ideal del Renacimiento. Su diseño y ejecución son obra de Bernardo Rossellino quien estaba ligado a la Curia desde tiempos de Eugenio IV. Rossellino conocido generalmente por haber construido el Palazzo Rucellai diseñado por Alberti, se hizo cargo en Pienza del diseño y construcción del Palazzo Piccolomini, que guarda estrechas relaciones formales con la obra de Alberti.

Pero no iba a ser hasta Sixto IV (1471-1484) que la historia edilicia de Roma le debería más a un Papa. Siguiendo la tradición iniciada por Nicolás V, Sixto IV llegó a ser reconocido como señala una inscripción en el Campidoglio "Restaurator Urbis" (22), lo que da una idea de la vastedad e importancia de su obra. Este Papa construyó la ampliación de las principales arterias que nacían de la Piazza di Ponte S. Angelo y agregó una cuarta conocida hasta hoy como la vía Tor di Nona.

Inocencio VII (1484-1492) fué el continuador de las numerosas obras comenzadas por sus antecesores, especialmente aquellas del Vaticano.

(22) Tomei, op. cit., p. 10.

Alejandro VI (1492-1503) llevó a término la construcción de la Loggia Papale, y en el Vaticano construyó la Torre Borgia uniéndola a la Sala de Nicolás V configurando así el famoso apartamento que sería luego pintado al fresco por el Pinturicchio.

A la muerte de Alejandro VI, subiría al trono papal un cardenal de la familia de los Rovere, conocido por su genio y ambición y que influiría considerablemente en la arquitectura del Cinquecento: Julio II.

En estos primeros años podemos apreciar que en Roma no se consolida una trama urbana propiamente dicha. La ciudad medieval que se desarrollaba a partir de un centro fortificado, en Roma, en cambio, encuentra un gran espacio libre cuyas edificaciones iban a la par que esta trama urbana en ciernes. Esta cualidad morfológica iba a condicionar también la expresión formal del palacio romano del Quattrocento.

La primera impresión que da el palacio romano de este período es la de una inmensa masa. La condición monumental natural a Roma tiene en el palacio una resonancia directa. Esta romanidad, en el sentido de lo monumental, será una de las características principales, que se reconocerán posteriormente en el tipo formal del palacio, que aunque florentino en origen, como tal tipo mantiene un reflejo de esa romanidad.

Pero el palacio romano tiene otras características formales que difícilmente tendrán continuidad. A diferencia de lo que sucede en Florencia y en el resto de las ciudades italianas, el palacio romano tiene su origen en la voluntad de implantación en una ciudad "nueva", en vez de una evolución de la casa medieval, como sucede en el palacio florentino. En este sentido tanto su emplazamiento como su aspecto exterior reconocen esta condición. No hay por consiguiente, en el palacio romano esa conexión con las condiciones que una ciudad medieval implica. No es un producto derivado de la casa urbana, y no está conectado con esa tradición formal. El palacio romano solo se puede entender como un tipo de edificio que se deriva del castillo feudal de la nobleza. En los palacios seculares de las familias tradicionales romanas, como los Orsini o los Colonna, hay evidentes reminiscencias de sus fortificaciones de la campiña. De este modo, el desarrollo del palacio romano del Quattrocento se llevó a efecto bajo una influencia tanto de las condiciones locales como de la tradición peculiar de la ciudad. Una de estas condiciones locales, como señalábamos antes, era la gran cantidad de espacio de que se disponía para las nuevas construcciones. Esta disponibilidad de espacio tuvo una influencia directa en la conformación del palacio romano que se refleja en su relativa gran superficie de edificación, así como en su asimétrica y arbitraria

disposición con respecto a su localización en el terreno. La ausencia de alineaciones dadas, ya sea por un trazado de calles o una edificación vecina, hacía del palacio un edificio que, aunque sito en la ciudad, estaba aislado en medio del terreno. Es por esto que quizá la primera impresión que el espectador tiene del palacio romano sea su inmensa masa y una cierta severidad en la fachada (23). En la composición de su fachada sobresalen dos características propias como son su asimetría y la ausencia de una relación simple entre sus dimensiones. A pesar de la austeridad de su decoración hay en ella una cierta dignidad. La aparición de las hiladas en la fachada acentuando su horizontalidad así como la relación existente entre la masa de la pared y las aberturas generalmente pequeñas, dan énfasis a esa condición monumental (24). La existencia de al-

(23) Esta impresión nos viene sugerida por la relación que hay entre la dimensión misma de la totalidad del edificio y sus aberturas, comparativamente muy pequeñas. Característica ésta común, a la casi totalidad de la producción edificatoria romana de este siglo. Bástenos comparar si acaso el "Palazzo Diaconale de Santa Maria in Cosmedin", el "Palazzo Pontificio en Santa Maria Maggiore" o el "Palazzo Capranica." El caso del Palazzo Venezia lo veremos más adelante.

(24) Una condición que es inherente a Roma misma. No tan solo en una dimensionalidad colosal, ya sea en el conjunto como en los detalles singulares, sino también porque vemos en esta condición monumental una intención evocativa de la Roma antigua, que tal vez era inevitable incorporar o verse influido por ella, al pensar la ciudad "ex novo". Así, cuando utilizamos el concepto de monumental no sólo estaremos aludiendo a una cuestión de tamaño sino también a un aspecto conmemorativo, de asunción de un pasado que se entiende modélico.

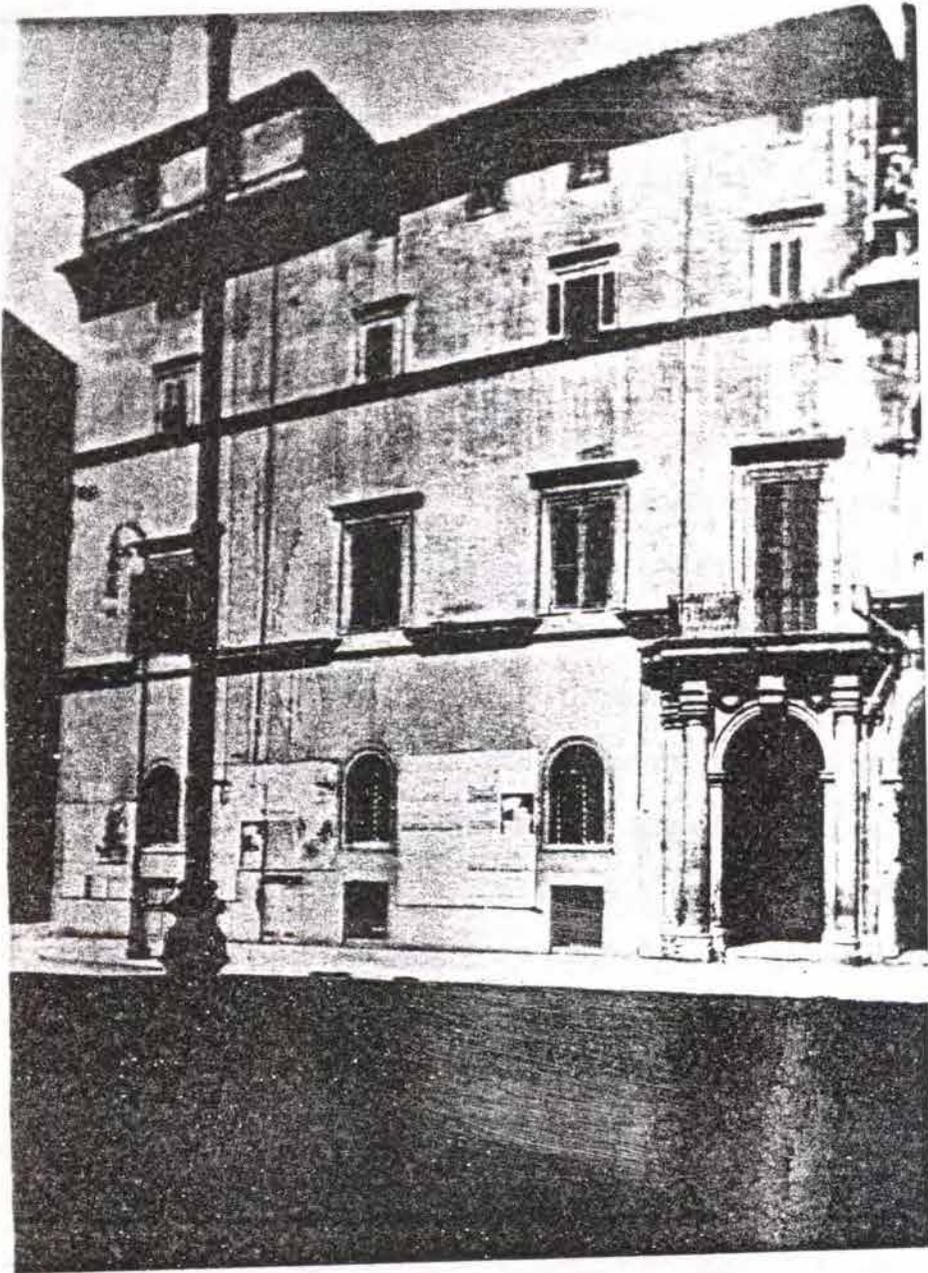


Fig.10 Palazzo delle Rovere. Roma.
S.XV. Giuliano da Sangallo.

menas y matacanes en la mayoría de las fachadas por razones de defensa, cumplía una doble función, tanto de elemento decorativo como también de símbolo de la fuerza y dominio de la nobleza feudal romana. Las torres constituían el único elemento vertical de la fachada. Tanto las torres como las almenas, que son elementos originarios del castillo feudal, permanecerán en el palacio romano.

Como veremos más adelante, así como la fachada del palacio florentino presentaba una apariencia de regularidad en las alturas de sus plantas, en el palacio romano el "piano nobile" destacaba por sobre las otras, en el exterior. Su altura era mayor que el resto de los pisos y se acusaba exteriormente. Además de esta diferencia de altura, la importancia del "piano nobile" quedaba de manifiesto en la utilización de ventanas cruciformes, que solo se colocaban en este nivel, y que caracterizan diferenciadamente al palacio romano. En ellas, es realmente notable constatar que tanto las molduras de sus travesaños y montantes como las del arquitrabe son típicamente romanas. Con esto queremos llamar la atención de que nada hay en este tipo de ventanas, que se encuentran en todos los palacios romanos del Quattrocento, que pueda ser considerado una derivación o una evolución de la ventana gótica francesa, cuyas huellas en cambio sí podemos re-

conocer en los palacios del norte de Italia. El uso de elementos formales como cimacios o golas, fajas en el arquitrabe conformando su marco, y coronadas por una cornisa consistente en cavetos y cimacios refleja un estilo clásico que curiosamente ha pervivido en Roma.

A estas características habría que agregar que los estilos decorativos, en el palacio quattrocentesco romano, llegan de la mano de aquella población de artesanos y albañiles que llegaban de toda Italia, en especial de la Toscana y el norte, para trabajar en la ciudad que se formaba. Sin embargo, la influencia de estas inmigraciones solo se hace reconocible en detalles específicos del edificio, como los portales, arquitrabes de ventanas o molduraciones. Aunque nunca fué una influencia que afectara al diseño total del edificio. En este sentido la tradición romana prevaleció.

Se podrían resumir así las características formales del palacio romano en tres aspectos fundamentales. El primero de ellos su monumentalidad, señal inequívoca de la romanidad, condición ésta que trascendía sus fronteras y tiempo. Dentro de esa monumentalidad se inscriben las características formales de una fachada cuyos elementos, pocos en número, la caracterizan austera y digna. El segundo de estos aspectos es su relación con las condiciones locales: así el pa-



Fig.11 Palazzo dei Cavalieri di Santo Sepulcro. S.XV. Via della Conciliazione. Roma.

lacio romano está morfológicamente conectado con la "ínsula" que era la unidad urbana característica en el interior de las murallas. La "ínsula" o islote de viviendas, grupo heterogéneo de casas medievales, se relacionan con el palacio romano en su trazado irregular, por la ausencia de una simetría ordenadora de su fachada, e incluso por la disposición de sus espacios interiores. En la "ínsula", al igual que en el palacio romano, un gran jardín domina el patio interior al que se abren balcones, terrazas y "loggias". Igualmente es de la "ínsula" que el palacio romano recoge la "botteghe", especie de taller y comercio simultáneo, situado en planta baja. Este espacio se hará tradicional dentro de los elementos que organizarán la composición de la fachada romana.

Y finalmente un tercer aspecto, es la pervivencia de los elementos formales y constructivos de la simple casa romana, como lo es la preeminencia del "piano nobile", y el uso de elementos tradicionales como las ventanas cruciformes y la molduración clásica. Años más tarde, a Bramante, esta preeminencia del "piano nobile" y esta conexión vernácula en el uso de estos elementos no le pasará desapercibida y la desarrollará hasta encontrar una expresión máxima en el Palazzo Caprini.

De los palacios erigidos en esta época

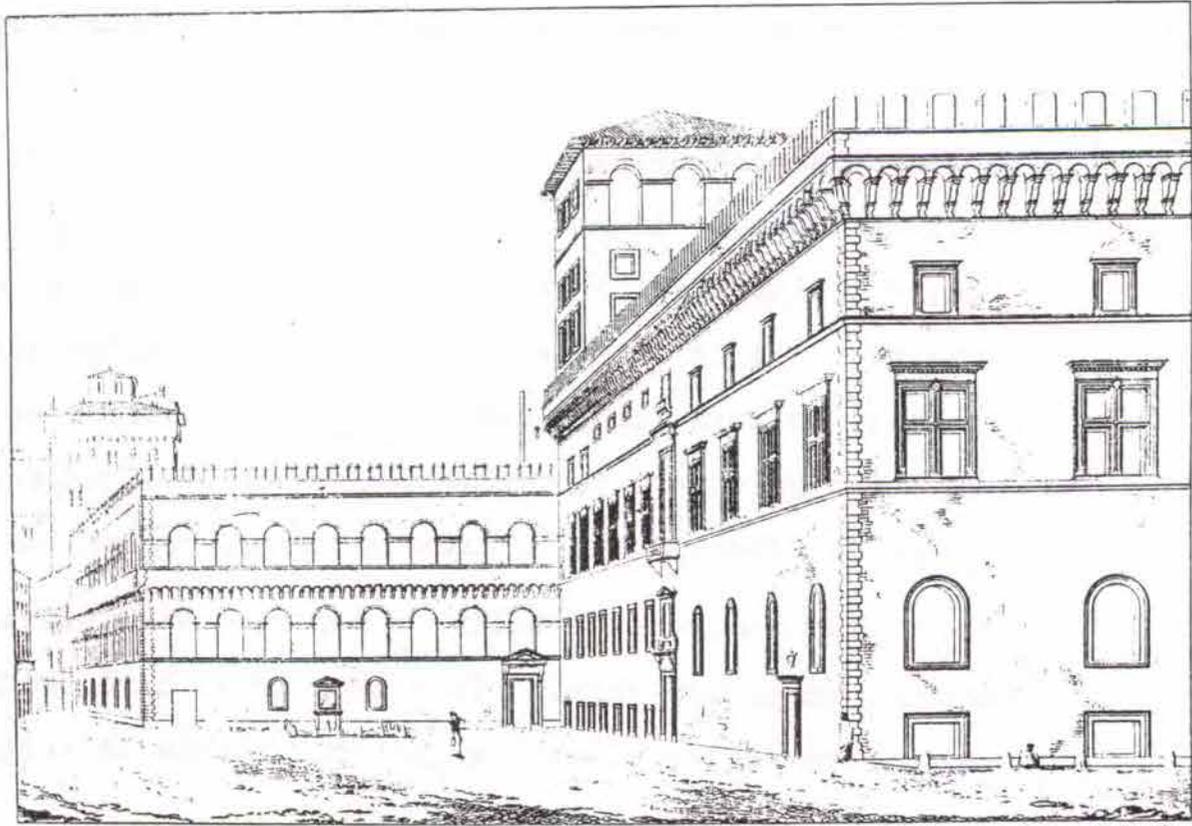


Fig.12 Vista del Palazzo Venezia. Roma.
(del Letarcully).

en Roma, y que mantienen las características del palacio romano, aunque de manera irregular, tendríamos que citar por ejemplo, la casa de Los Caballeros de Rodas, situada sobre el Foro de Augusto y el palacio del Reloj del Cardenal Francesco Condulmer, sobrino de Eugenio IV, sito en el campo de Flora.

Pero el ejemplo más perfecto y único del palacio romano quattrocentesco se revela en el Palazzo Venezia del cardenal Pietro Barbaro, más tarde Papa Paulo II, primado de Venecia. Comenzado a construir en 1455, fué proyectado inicialmente como vivienda cardenalicia, que se complementaba con un patio ajardinado. A esta vivienda, llamada palazetto, se le agragó posteriormente el palacio y la iglesia, formando un conjunto monumental. Fué completado casi totalmente en 1471.

El Palazzo Venezia, una de las pocas edificaciones civiles de este período en Roma, recoge todos aquellos aspectos descritos anteriormente como propios del palacio romano. La forma monumental domina toda la fachada, esto es, que la articulación de sus elementos arquitectónicos queda inhibida como fundamento compositivo ante la preeminencia de una condición de dimensionamiento. Las distintas formas de ventana, cuadradas en el semisótano, semicirculares en la planta baja y las tradicionales cruciformes en el

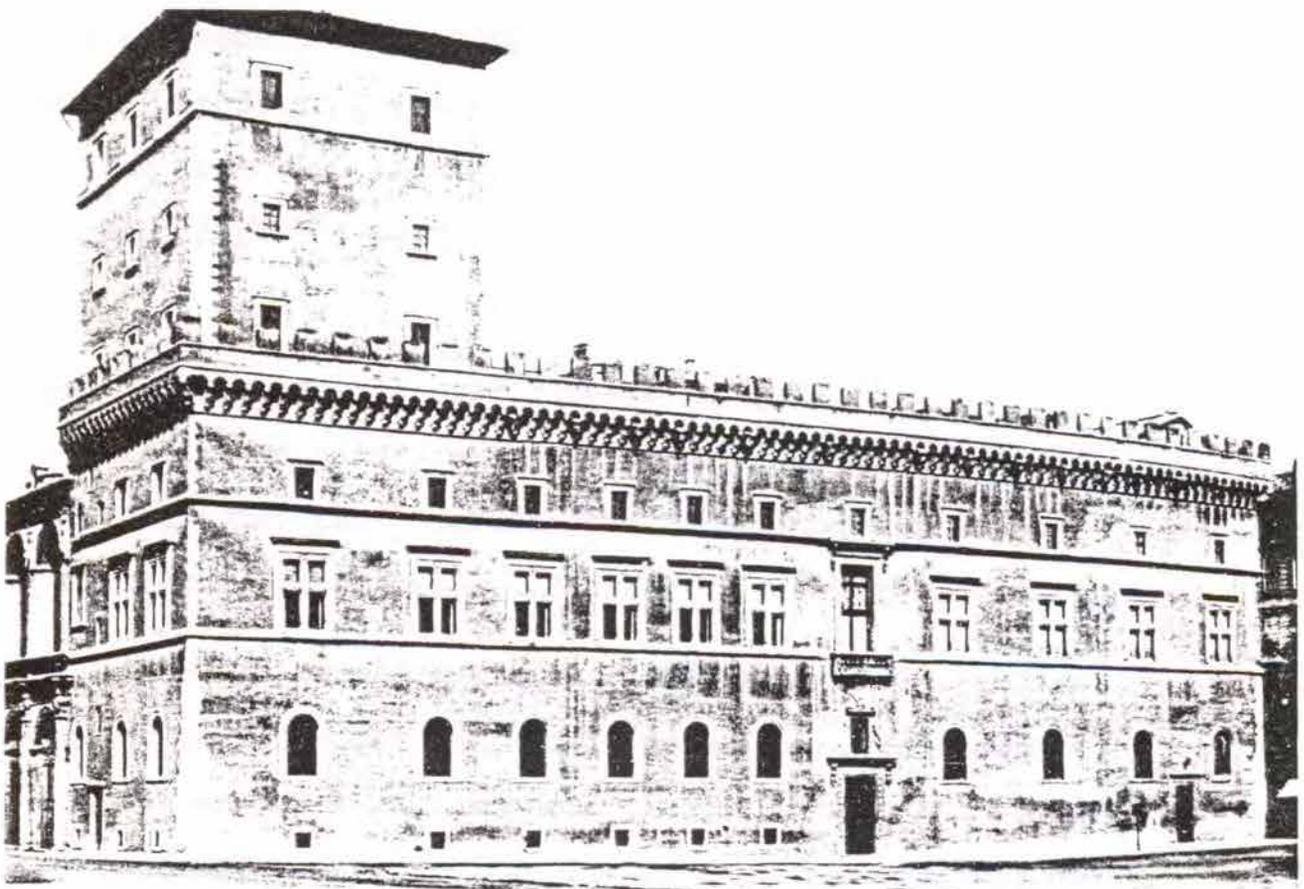


Fig.13 Palazzo Venezia. Roma.

"piano nobile", así como las pequeñas ventanas en el segundo piso, forman un conjunto de aberturas que en nada menoscaban a esa condición monumental. Las almenas y matacanes así como su torre sugieren esa relación, más cercana a la tradición formal de la fortaleza medieval de la nobleza, que a aquella de las "insulas". Al igual que en la mayoría de las construcciones de este período en Roma, no podemos atribuir paternidad alguna a este palacio (25). En este sentido constituye un ejemplo de esta colaboración entre propietario, consejero y artesano, que caracterizó el "modus operandi" romano.

(25) En algunos textos se suele señalar a Giuliano de Sangallo como arquitecto a cargo de la obra en algún período de la construcción del edificio entre 1469 y 1470, que habría sido asistido por doce albañiles y treinta peones. (E. Muntz, "Les arts à la cour des papes pendant le XVe. siècle", Paris 1878, 9, 32. v.II, p. 70) aunque Tomei difiere de ellos (Tomei, op. cit. p. 110) al igual que Magnuson (op. cit. p. 213). El nombre de Francisco del Borgo, "scriptor apostolicus" representante del Papa y superintendente de todos los trabajos y contratos que la Curia realizaba, aparece nombrado en los libros de cuentas como "architectus ingeniosissimus" del "Palazzo Venezia." Pero esto no debe significar que se le considere como autor del proyecto. Del mismo modo como la mayoría de los edificios de la época, el Palazzo Venezia es un ejemplo de cooperación entre el cliente, el o los asesores, y los arquitectos constructores propiamente tales. La solución, por ejemplo, de la bóveda de cañón de la entrada principal, así como las arcadas del patio, han sugerido que Alberti podría haber sido llamado a aconsejar sobre algunos detalles del edificio aunque es obvio que no se le puede adscribir paternidad directa alguna. La disputa historiográfica se puede ver en Heydenreich-Lotz, op. cit. c.6, p.54, n.34.

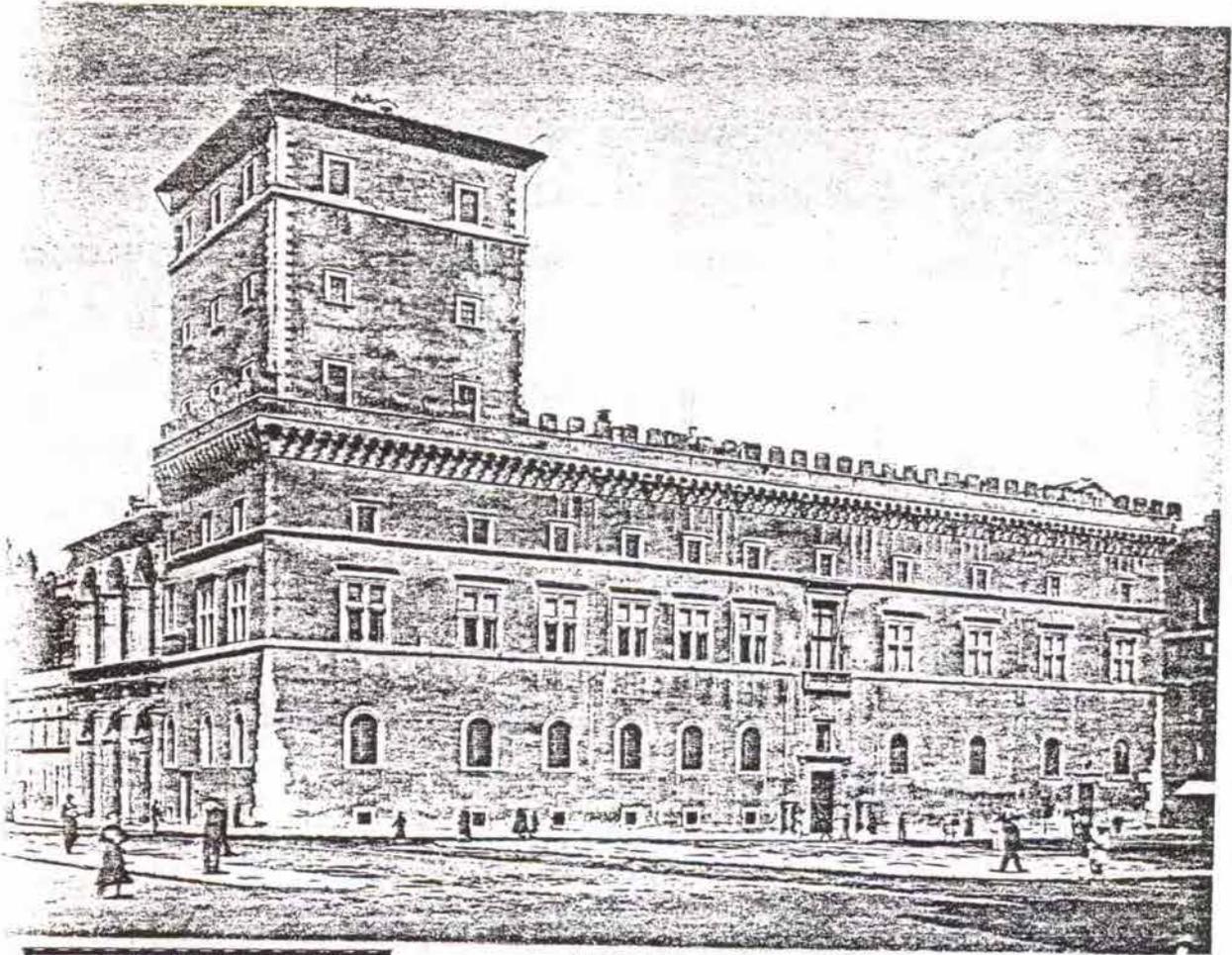
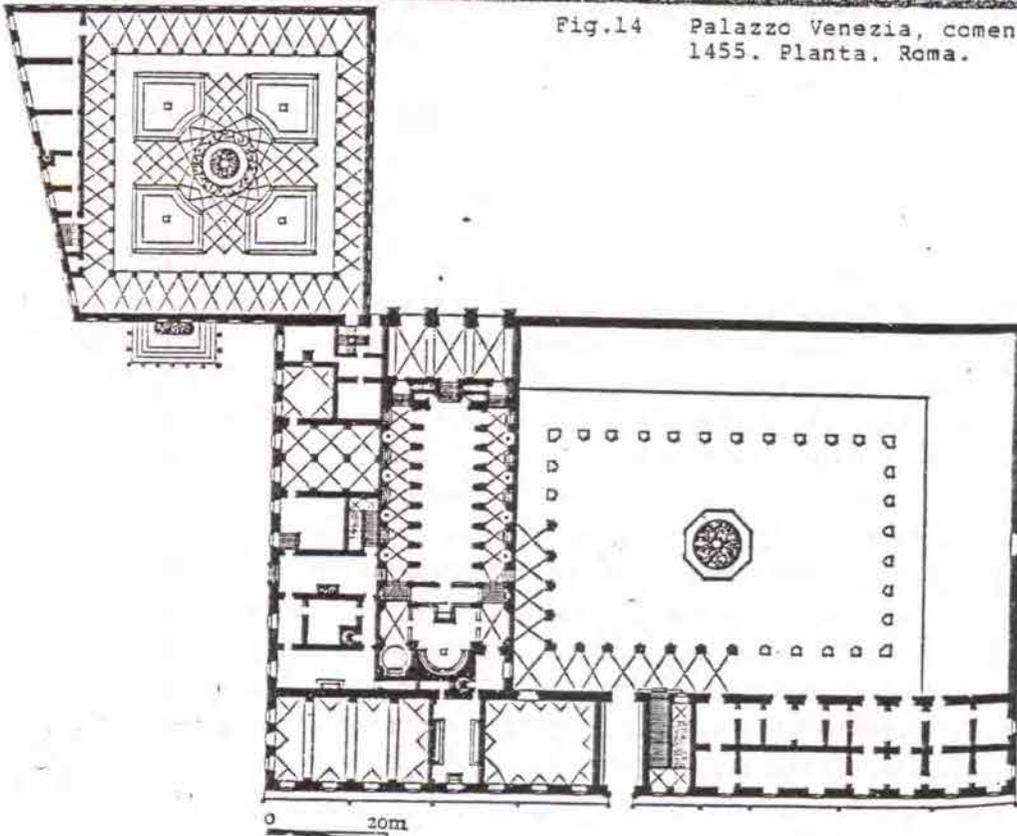


Fig.14 Palazzo Venezia, comenzado en 1455. Planta. Roma.



De modo similar al Palazzo Venezia, el Palazzo de la Cancillería (26) fué inicialmente la residencia romana de un cardenal, el cardenal Riario. La Cancillería constituye un ejemplo único de edificio secular en cuanto a que fué construído completamente de nuevo, sin contar con la edificación existente anterior, como en el caso del Palazzo Venezia, un caso de evolución de residencia cardenalicia en conjunto monumental, con palacio, iglesia, palazetto y giardino. El cardenal Riario demolió la antigua iglesia y las dependencias existentes y diseñó el conjunto totalmente de nuevo. Tanto la planta como su exterior están organizados solamente bajo consideraciones estéticas, entre las que destacan la solución dada en las esquinas del edificio donde sobresalen ligeramente los vanos que las conforman. Esta solución completamente innovadora la volveremos a encontrar cien años más tarde en Cataluña, en la remodelación del Palau de la Generalitat (1595) obra de Pere Blay, una de las obras más significativas del Rena-

(26) El nombre de Bramante ha sido durante años asociado a la autoría de este palacio. Pero últimas investigaciones han demostrado que cuando Bramante llega a Roma, las principales partes del edificio ya estaban levantadas. Así, el arquitecto de la Cancillería se ha de buscar entre los arquitectos en activo en Roma entre 1485 y 1495. Suponer que las pilastras y el tipo del almohadillado liso es una influencia de Alberti es generalizar demasiado, toda vez que habían pasado quince años de la muerte de éste al inicio de las obras. No aparecen nombres de arquitectos en los libros de cuentas. Aunque el hecho de que Francesco di Giorgio estuviese en Roma en esos años sugiere nuevas relaciones. La influencia en la posterior evolución formal de la fachada en el palacio romano se aprecia en su casi contemporáneo Palazzo del Cardinal Adriano (1496-1499).

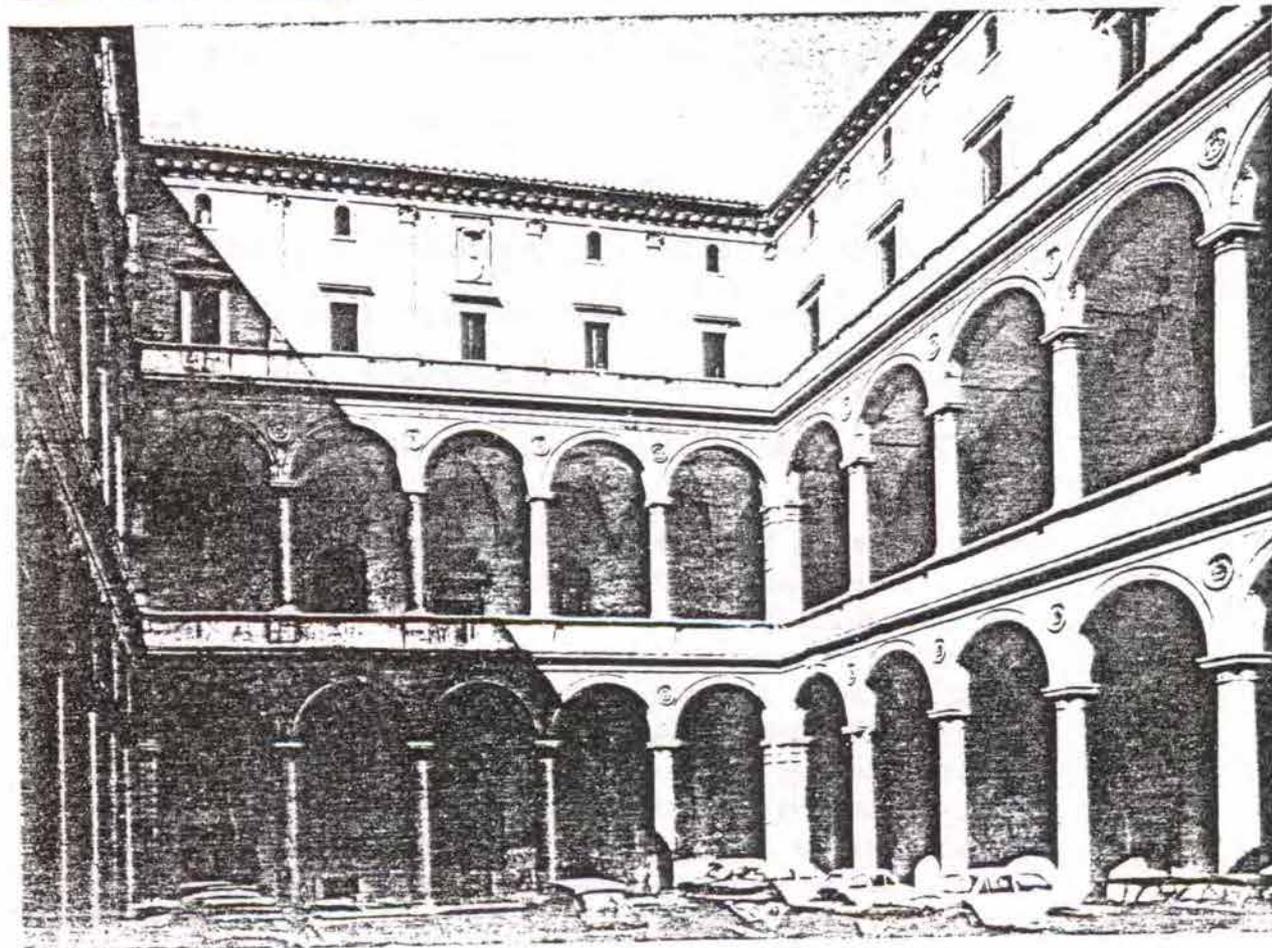
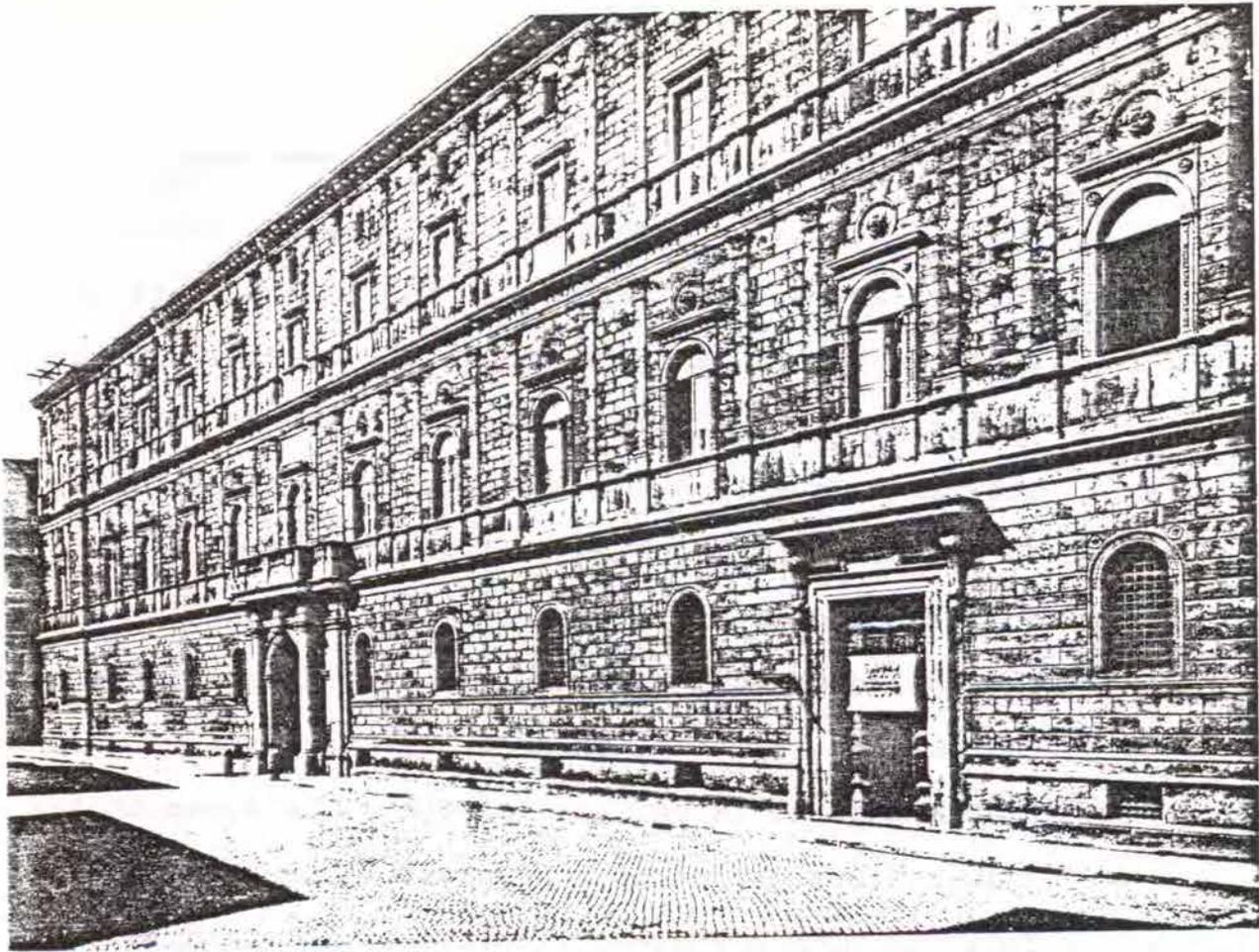


Fig.15 Palazzo della Cancelleria.
Roma. Giuliano da Sangallo.
Alberti. B.de Maiano.
Roma 1485.

cimiento tardío en Cataluña. De igual manera como sucederá en el palacio veneciano, esta proyección de las esquinas son una forma evocativa de la torre característica del palacio romano quattrocentesco. Las paredes, de gran dimensión, se organizan a partir del "piano nobile", en base a una subdivisión de pilastras adosadas de orden corintio alternadas en ritmo.

La incorporación de "botteghe" en la planta baja del bloque de la calle Pellegrini como elementos compositivos se reconocen como otra innovación. La existencia de las "botteghe" en otros palacios venía de antes del proceso de remodelación de Roma, inscritos en la "insula". La secuencia de pilastras así como el almohadillado liso que cubre toda la fachada rematan el conjunto de innovaciones que este palacio aporta al espectro formal de los demás palacios de este período. Antes solo en el Palazzo Rucellai en Florencia y en el Palazzo Ducale de Urbino, aunque con variaciones, se había utilizado este tipo de composición clasicista. Esto no significa que se pueda hablar de influencias. La Cancilleria es un ejemplo de transición menor entre el "estilo clásico" romano y lo que va a ser la arquitectura del Cinquecento.

De los ejemplos comentados aquí, podemos concluir que ninguno de ellos llegó a definir la expresión formal de este tipo edificatorio, tal como se con-

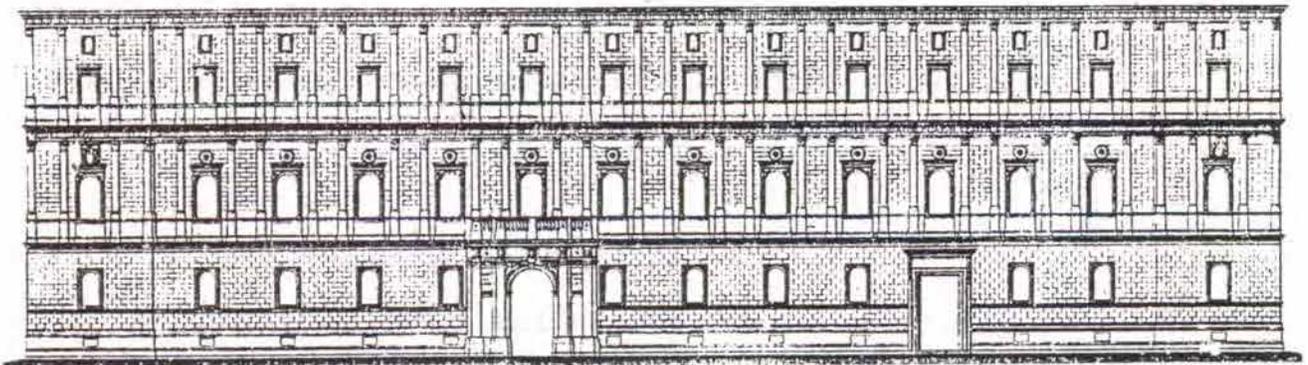
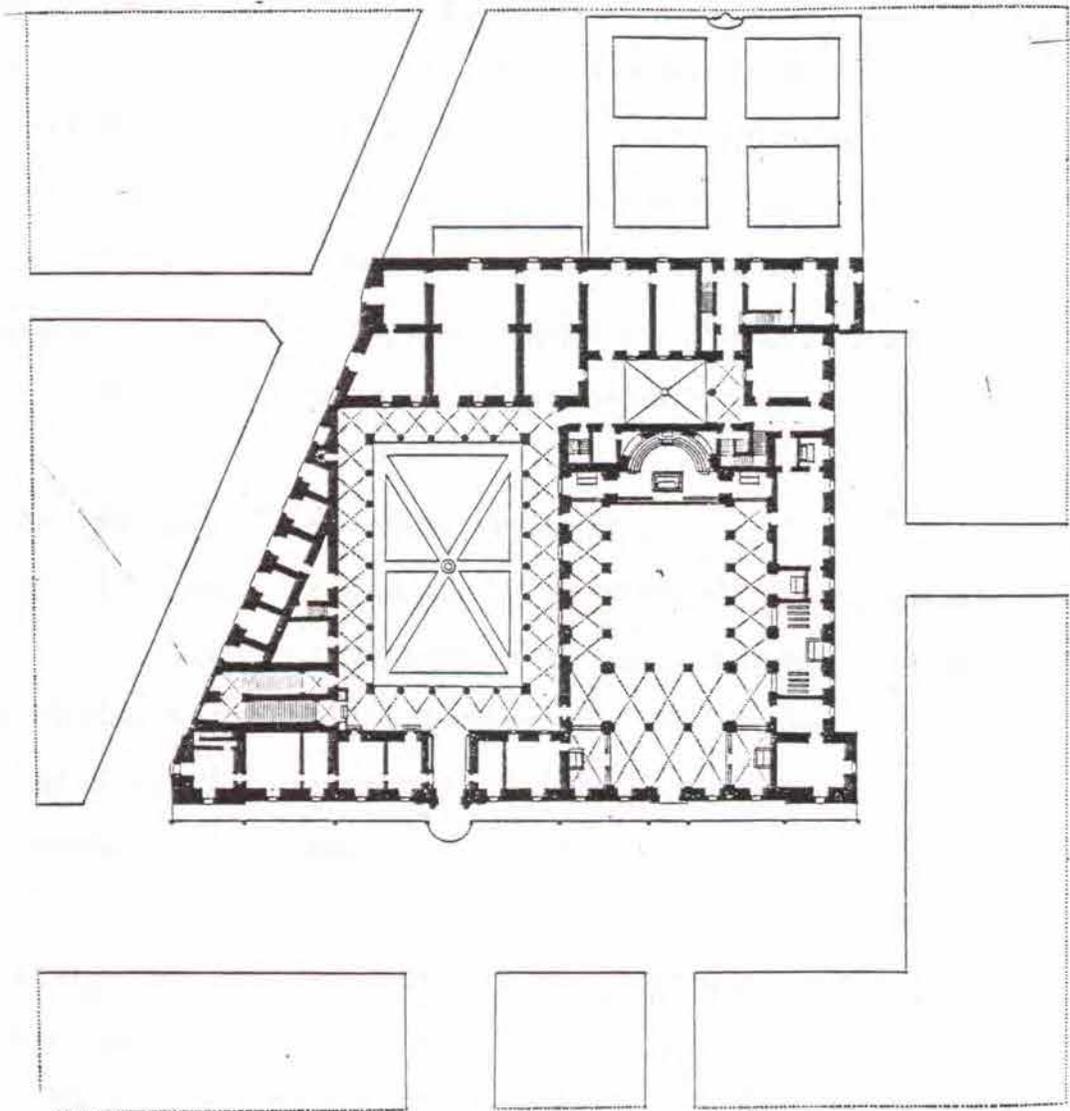


Fig.16 Palazzo della Cancelleria.
Fachada. Roma, 1485.

sidera al palacio urbano. Los ejemplos que se encuentran en este período recogen esa condición de "varietà" tanto en su formulación como en su ejecución. En su formulación, porque su composición incluye tanto aquellos elementos del mundo antiguo como aquellos de su entorno próximo, y en su ejecución, por ese régimen de colaboración característico que incluyó una serie de motivos decorativos que aportaban los artesanos de sus lugares de origen.

Dentro de las generalidades características al palacio romano, de monumentalidad, de relación con la "ínsula" y de pervivencia de ciertos elementos de la casa romana, reconocemos en la producción arquitectónica una falta de unidad y casi de voluntad normativa en su expresión formal, así como una discontinuidad por los pocos ejemplos producidos en el período. No se reconocen en la edificatoria secular romana "quattrocentesca" suficientes elementos comunes y característicos como para que podamos hablar de un tipo formal edificatorio consolidado. Las generalidades comunes a los ejemplos comentados son ajenas a aquella especificidad que un tipo formal entraña.



FLORENCIA (27). REFLEJO DE LO ROMANO

En Florencia fué donde se desarrolló y consolidó la expresión del tipo formal del palazzo renacentista. La situación de Florencia a comienzos del siglo XV era en todo distinta de la de Roma. Contaba ya entonces con una estructura socioeconómica estable y una trama urbana consolidada. Una trama urbana que aún siendo similar a la del resto de las ciudades medievales de Italia, presentaba una singularidad notable como lo era el estar situada en un valle que la hacía más indefendible, y mucho de la historia de Florencia es la historia de su defensa frente al acoso de sus vecinos, en especial aquellos que formaban parte de los Países Papales, así como las repúblicas del norte.

(27) El principal texto sobre la Toscana del Renacimiento es la obra de C. von Stegman y H. von Geymuller, "Die Architektur der Renaissance in Toscana", 2 vols. Munich 1885-1908 (ver bibliografía). Nosotros hemos trabajado con la versión inglesa, 2 vols. New York, 1925. También ha sido útil en algunos aspectos el texto dirigido por Robert Ketchum "El Renacimiento, Cultura y Arte de una época", Barcelona 1962. En particular los ensayos de Kenneth Clark, Jaw Bronowick y George Mattingly. El texto de André Chastel, "Arte y humanismo en Florencia, en la época de Lorenzo", Ed. Madrid 1982, nos ha mostrado desde una perspectiva moderna, a la luz de nuevas interpretaciones historiográficas, una visión de Florencia no tan unívoca y compacta en su papel de encarnación paradigmática de los ideales del Renacimiento.

La defensa de la ciudad a través de su historia, siempre fué un problema que los florentinos trataron de solucionar generalmente por otras vías que no fueran las de la guerra. Así, Florencia desarrolló un estilo de diplomacia que apoyado por un poderío económico y comercial se hizo característico.

Estas dos características de consolidación, la de la estructura socioeconómica y la de la trama urbana, posibilitaron que el Renacimiento tuviera su origen y primer desarrollo en esta ciudad. Durante los últimos años del Trecento, en Florencia se desarrolló una consolidación de su trama urbana, a medida que llegaban los primeros inmigrantes, venidos del norte especialmente, atraídos por su riqueza y creciente influencia tanto en lo político como en lo cultural. Con esta inmigración, al interior de las murallas que rodeaban la ciudad, las que junto al Arno creaban una primera línea de protección, se desarrolla una estructura socioeconómica a partir del progresivo desarrollo de los gremios (siete en total). La ciudad medieval también crecía y sus edificios empezaban a adquirir mayor notoriedad. La edificación, a partir de la obra magna de Santa Maria in Fiori comenzada a mediados del Trecento, (1367) atrajo el interés de numerosos artistas, desde que en 1418 se abrió el concurso para la construcción del Duomo, que ganaron Brunelleschi y Ghiberti con una maqueta hecha conjuntamente. Así estas dos caracterís-



Fig.17 Santa Maria in Fiori.
Brunelleschi. Florencia.
1423.

ticas de consolidación, una urbana y la otra económica, posibilitaron que un movimiento espiritual tuviera acogida y desarrollo en esta ciudad.

La estructura socioeconómica se organizaba en base a gremios, que representaban las distintas actividades artesanales y comerciales. Estos gremios agrupaban cerca de cuatro mil hombres y tenían influencia sobre una población cercana a los cien mil, eran los generadores de la riqueza que hacía de Florencia un centro de intercambio entre Oriente y Occidente.

La estructura política estaba claramente influenciada por la actividad de los gremios y de las familias poderosas adscritas a alguno de ellos. La ciudad estaba dividida en cuatro distritos, los que a su vez estaban divididos en cuatro barrios. De cada barrio salía un gobernador que bajo la denominación de prior se integraba en la Signoria que era la forma colegiada de la república. Tanto las familias como los gremios que aportaban el dinero para el mantenimiento de esta organización influían para elegir sus candidatos. De entre estas familias, la de los Medici ejerció el poder político durante casi todo el Quattrocento. Así con Juan de Medici, Cosme el Viejo, Pedro y su hijo Lorenzo, Florencia conoció su mayor esplendor.

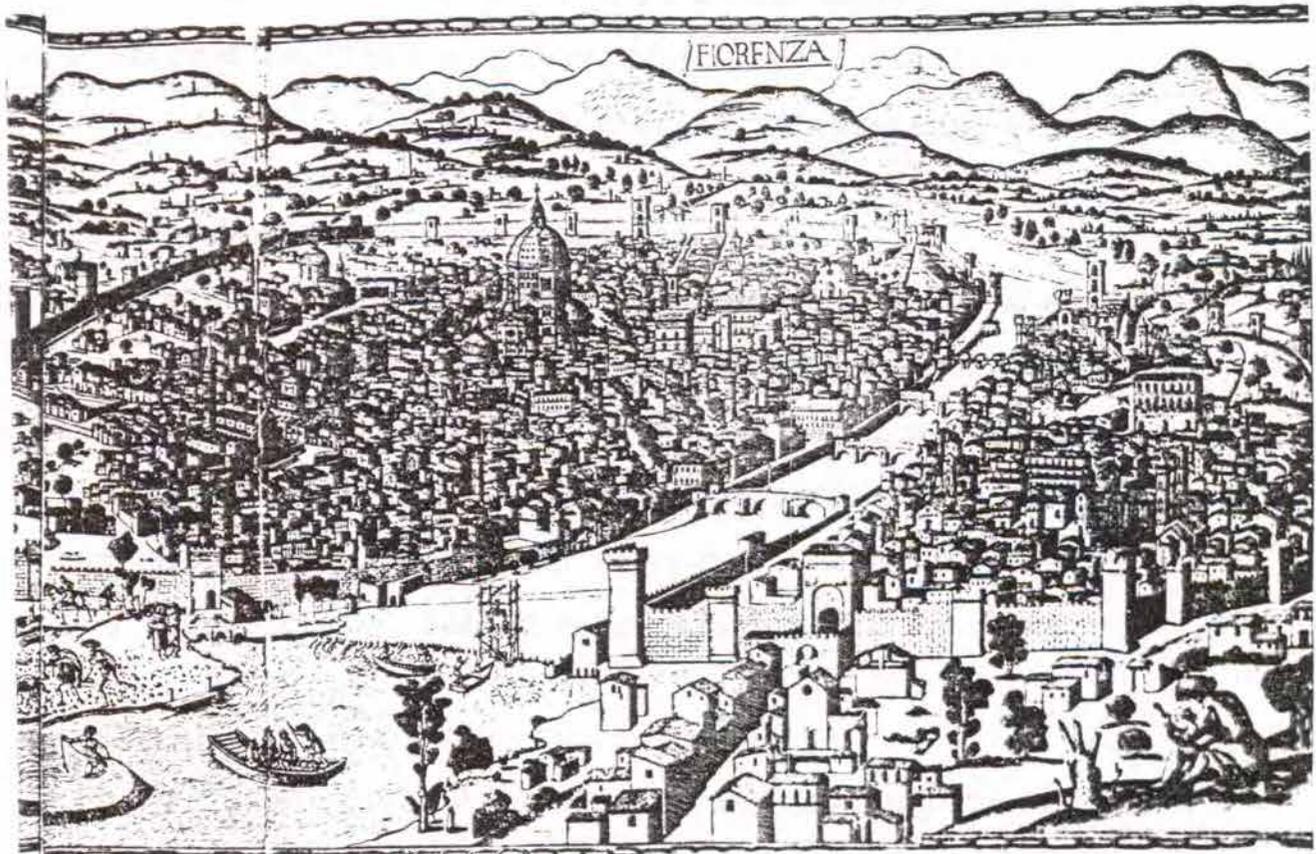


Fig.18 Florencia. Grabado anónimo sobre madera. 1486. Destacan las torres feudales y la cúpula de Brunelleschi.

Por otra parte, cuando Brunelleschi y Ghiberti se hacen cargo de la construcción de la cúpula de Santa Maria in Fiore, en el año 1418, Florencia era una ciudad ya morfológicamente consolidada. De esta manera, mientras Roma estaba aún en ruinas, Brunelleschi utilizaba de nuevo las formas armónicas de aquel mundo clásico. La ciudad se caracterizaba por sus callejuelas estrechas y los edificios se agrupaban unos junto a otros aprovechando al máximo el poco espacio libre en el interior de las murallas. La Piazza Dei Signore, uno de los pocos espacios abiertos, constituía el centro de los eventos públicos.

Si el renacimiento se originó como un reencuentro con las formas del pasado, para la Florencia del Quattrocento, esta relación era ya entonces antigua. Fué a mediados del siglo XIV cuando, en la esfera gubernamental de la república, comenzó a germinar la idea de que Florencia era la heredera de las mejores tradiciones de la Roma republicana. Poggio y Salutati (28) estudiaban ya entonces a Cicerón y Platón como

(28) Poggio (Gian Francesco Poggio Bracciolini, 1380-1459), humanista italiano florentino, fué un conocido descubridor de manuscritos clásicos latinos. Inventó además la escritura de letra cursiva a partir del alfabeto carolingio, durante sus años de copista de manuscritos. A comienzos del siglo XV (1403) se traslada a Roma y llega a ser secretario del Papa Bonifacio IX. El descubrimiento de los antiguos manuscritos entre los que se encontrarían muchos de los tratados que se hicieron conocidos durante el siglo XV, se encuentran generalmente relacionados con su nombre. Luego de una temporada en Inglaterra (1418-1423) vuelve a Roma como secretario de la Curia. La nostalgia de Tos



Fig.19 Villa Medici en Poggio a Caiano. Giuliano da Sangallo. Florencia. 1486.

complemento a sus actividades. La relación con la Roma Antigua era fuente de inspiración e imitación. El interés por los clásicos y el arte antiguo, existe en Florencia antes que los Papas decidieran abandonar Avignon. El valor que se le daba a la erudición clásica, así como la convicción del valor ético del estudio de la filosofía, hizo que se fueran creando las condiciones histórico-culturales en las que se desarrollaría el renacimiento italiano.

No es de extrañar entonces, que tanto Brunelleschi como Donatello pasaran largas temporadas estudiando los monumentos de Roma (29). Ni tampoco que los Medici fundaran y alentaran la Academia Platónica, donde las ideas desarrolladas por Marsilio Ficino

cana y el ofrecimiento por parte de la "Signoria" de Florencia para ocupar el puesto de Canciller en reemplazo de Carlo Aretino, hizo que Poggio dejara su puesto en la Curia y volviese a Florencia y a su villa en la que guardaba una gran colección de manuscritos antiguos. Su "Historia Florentina" en ocho tomos es una narración completísima de las guerras de Florencia entre 1350 y 1445. Entre sus descubrimientos de tratados antiguos, cabe destacar el "Frontinus, De Aquaeductibus".

(29) La principal y más completa biografía sobre Brunelleschi es aún hoy la obra de Carl von Fabriczy, "Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine werke", Stuttgart 1892. Para la composición historiográfica de las obras de Brunelleschi, hemos consultado el documentado texto que sobre la vida y obra de Brunelleschi editó Howard Saalman, "The life of Brunelleschi by Antonio Manetti" editado por Pennsylvania University Press, Pennsylvania 1970, y London 1970. Este texto está basado en la transcripción literal hecha por Carl Frey (1857-1917) del Codex Magliabecchiano II, e incluye además de las notas críticas de H. Saalman, una versión bilingüe del texto de Manetti (1423-1497).

iban a acortar esa distancia con el pasado (30). Es fácil comprender por qué fué en Florencia donde cristalizó con mayor intensidad ese movimiento de reencuentro con las formas antiguas.

En este contexto de auge, tanto económico como cultural, a mediados del siglo XV aparecen en Florencia dos nuevos tipos de edificio, el de la biblioteca y el del palacio urbano. Ambos son dos tipos de edificación conectados estrechamente con las esencias del renacimiento significado en el reencuentro de las formas antiguas. Por un lado, la biblioteca representa el cenit de la preocupación de aquellas cuestiones del espíritu, manifestada tanto por una avidez en la colección y búsqueda de manuscritos de textos antiguos -entre los que destacan los distintos tratados- como por un auge de toda la literatura en general, que es donde el renacimiento se manifiesta inicialmente de modo más intenso. Obviamente la invención de la imprenta no está desconectada de este auge, pero su expansión lle-

(30) Marsilio Ficino (1433-1499). Destinado por su padre a la medicina, entró al servicio de Cosme de Medici quien le animó a dedicarse por entero al estudio de Platón. Desde 1462 forma una academia dedicada al estudio del pensamiento platónico. Lorenzo el Magnífico, hijo de Cosme se convierte en su protector y oyente. En 1473 Ficino fué ordenado sacerdote y continuó su enseñanza hasta la llegada de los franceses (1494). Tradujo las "Eneadas" de Plotino, así como las obras de Platón (1477) y publicó una "Teología Platónica" (1482). La admiración de Ficino por el pensamiento antiguo no fué irreconciliable con el espíritu del catolicismo, sino que intentó armonizar la tradición religiosa con la libre práctica filosófica. Ed. Larousse, vol. IV, pag. 823.



Fig.20 Michelozzo di Bartolomeo.
Biblioteca de San Marco.
Florenzia 1430.

gó solo en un principio hasta el norte, Milán, venida de Francia y Alemania. A Florencia llega en el último cuarto de siglo. La biblioteca diseñada por Michelozzo para el convento de San Marco en Florencia, es el primer ejemplo de este tipo de edificio y su esquema general fué seguido posteriormente por otros arquitectos (31). Por otro lado, las grandes familias comienzan a construir nuevas viviendas, que de algún modo debían recoger aquel espíritu del tiempo, así como manifestar una condición urbana del poder. Así nace el palacio urbano. Como una evolución de la casa medieval de la burguesía, y aunque mantiene algunos rasgos de su estructura, incorpora en su expresión formal una cierta interpretación de los nuevos ideales que animaban a la sociedad, entre los que estaba la admiración e interpretación de las formas antiguas. De ellas, aprendidas más que nada en los restos de Roma, se recoge aquella condición natural de la monumentalidad, que era ajena a Florencia. Esta condición, visualizada por primera vez en Santa María in Fiore, en los palacios urbanos se transformaría en elemento esencial.

(31) Esta biblioteca forma parte del Convento de San Marco, de Florencia que los Medici encargan a Michelozzo en los años treinta del siglo XV. Definido por Vasari como el más hermoso monasterio de Italia (Vasari, op. cit. II, p. 441), la biblioteca tuvo una influencia fundamental para posteriores ejemplos de este tipo de edificios. Sus capiteles jónicos lisos fueron una innovación original y diferente a los ejemplos similares de la época (Heydenreich, op. cit. cap.2, p. 19). La biblioteca Laurenziana de Miguel Angel, por ejemplo, mantiene la misma idea compositiva.

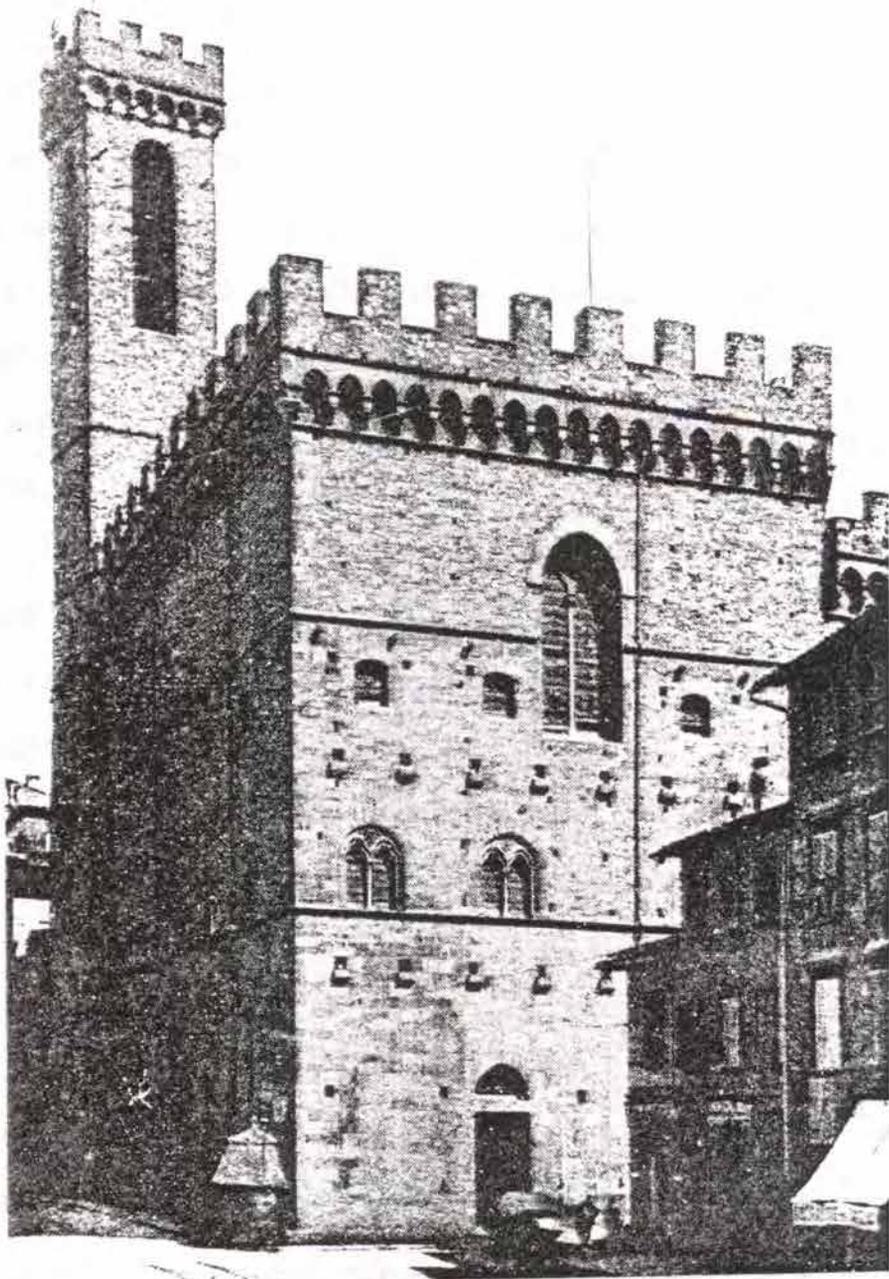


Fig.21 Palazzo Podesta. Fra Sisto y
Fra Ristoza. Florencia,
S.XIII-XIV.

La preeminencia de las grandes familias no solo era el producto de un poderío económico sino también de una identificación con el mundo de la cultura y las artes. Identificación que venía dada por un mecenazgo acompañado de un reconocimiento social. Así, estas familias iban a encontrar en la vivienda un medio de resaltar estas características y de este modo el edificio se transformó en su tiempo en un hito urbano de evidente contenido simbólico. Esta voluntad de hacer de la morada un emblema de la belleza y del poder, trajo como consecuencia el desarrollo de una idea formal con doble significado. Por una parte, determinaría el lugar físico donde se representaría esta idea de la belleza, y por otra implicaría una manera específica en que se organizarían los elementos de la composición. Ese lugar físico no era otro que la fachada, la pared exterior, que es donde se representa externamente la arquitectura, su conexión con la sociedad y las formas de composición eran aquellas inspiradas en la confrontación de los monumentos antiguos y las prácticas constructivas tradicionales.

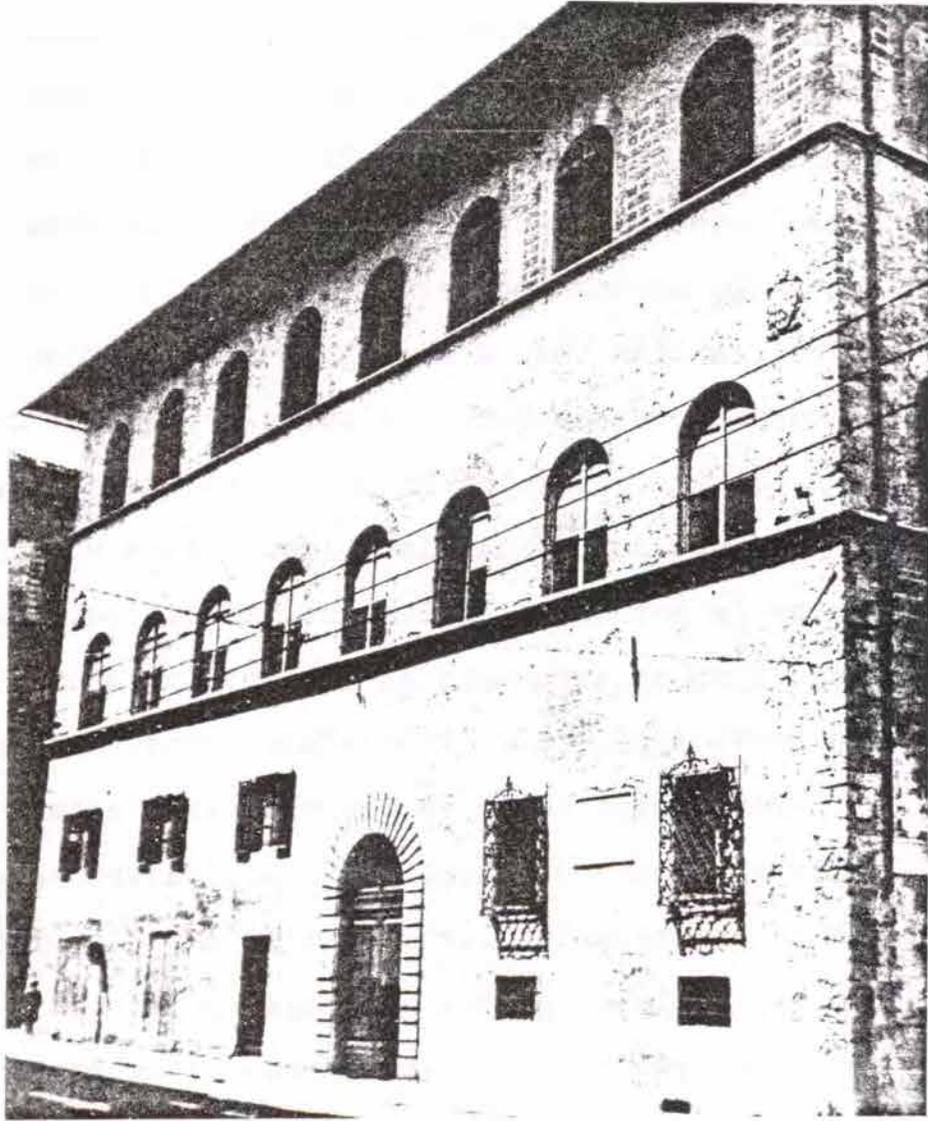


Fig.22 Palazzo Bardi-Busini.
Brunelleschi. Florencia 1420.

Bajo estas condiciones hemos de entender inicialmente el nuevo tipo edificatorio que constituye el palacio urbano. Este tipo de edificio comienza a desarrollarse efectivamente a mediados de siglo, y podríamos decir que los ejemplos analizados son los más característicos. Por una parte, porque obedecen a los diseños de un solo arquitecto fundamentalmente, lo que les da una singularidad que incide en su diseño; y por otra porque son edificios que aún mantienen su diseño original, no han sido sustancialmente modificados por posteriores alteraciones y se pueden considerar como manifestaciones veraces de su tiempo. En este sentido las obras de Michelozzo, Alberti y Giuliano de Sangallo aparecían como las más sugerentes para, por medio del análisis de sus edificios, poder definir la expresión formal tipológica del palacio renacentista.

En cambio, la obra secular de Brunelleschi, dedicado como es sabido casi de por vida, a la cúpula de Santa María in Fiore, no tuvo una influencia similar a su obra religiosa.

Por otra parte la documentación existente sobre sus casas y palacios es escasa e insuficiente como para demostrar que tanto la Casa Lapi, el Palazzo Eusini y el Palazzo Bardi, atribuidos generalmente a él,

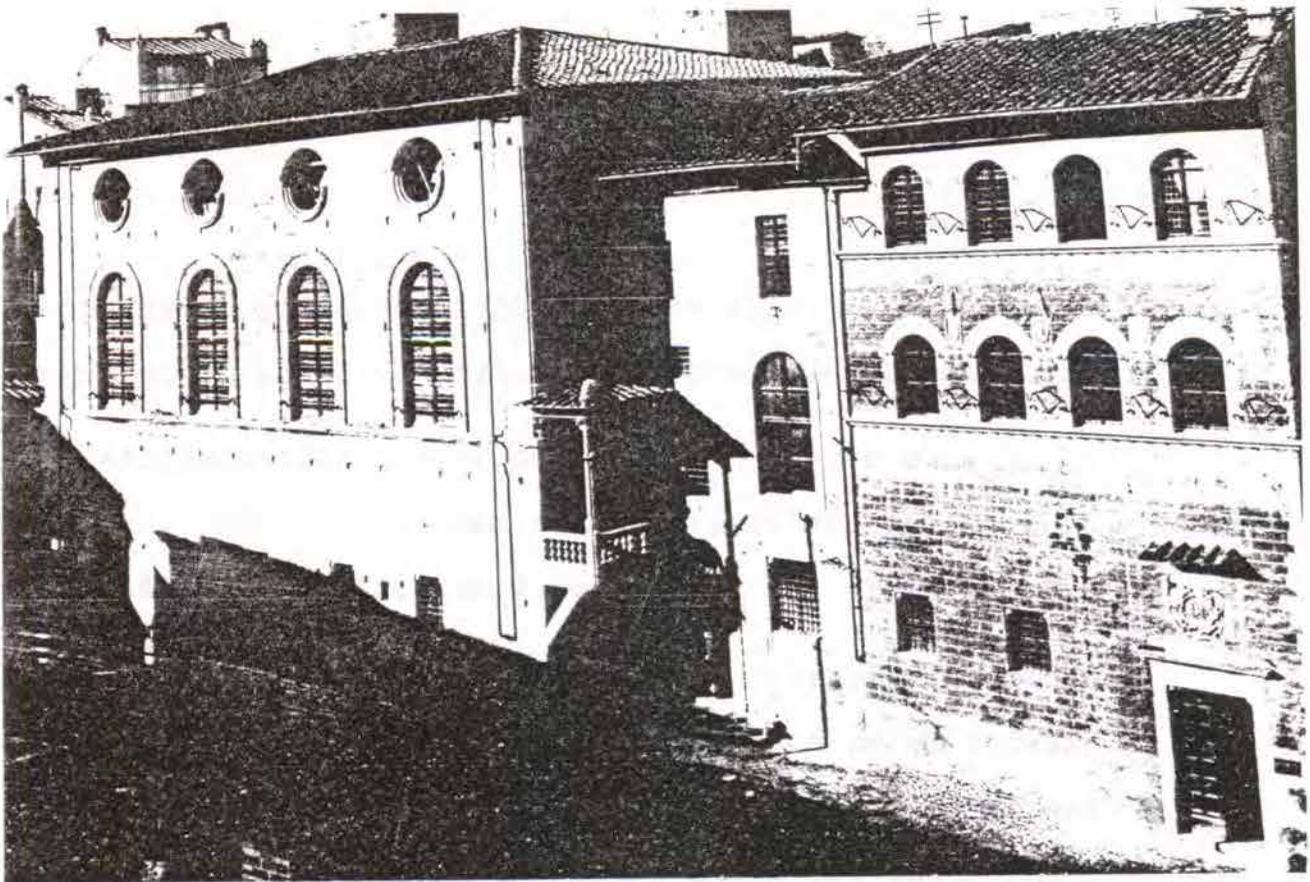


Fig.23 Palazzo della Parte Guelfa.
Brunelleschi Florencia 1430-5.

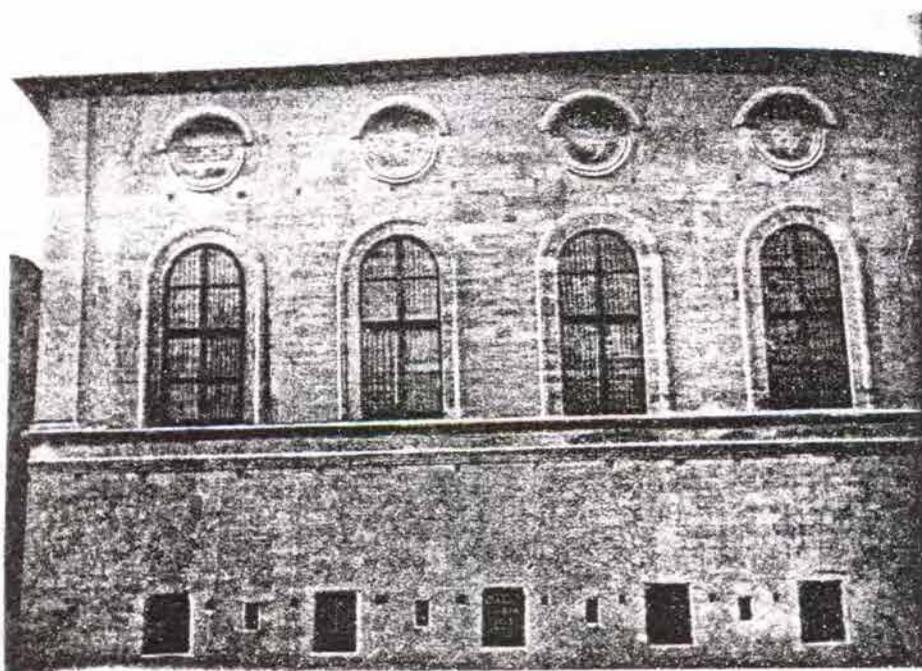


Fig.24 Palazzo della Parte Guelfa.
Detalle "piano nobile".

son obras propias (32). De su obra secular, a pesar de la aseveración del libro de Vasari (33) solo nos queda el proyecto de reconstrucción del Palazzo della Parte Guelfa, comenzado en 1420 y en el que ya se reconoce la simplicidad formal brunelleschiana que se verá en posteriores obras, así como una cierta dignidad monumental.

(32) El Palazzo di Apollonio Lapi, heredado por su hijo Bartolomeo y donado al Hospital de Santa María Nueva en el año 1480, es una obra que se relaciona con Brunelleschi principalmente por el parentesco sanguíneo que lo unía a la familia Lapi.

La Casa Lapi aún sobrevive y Saalman la data entre 1415 y 1450, firmando: "Le sue colonne ottagonali ed i capitelli a console con foglie d'acqua sono (esequiti) nello stile della cerchia di Michelozzo, e possono datarsi dal 1419 circa agli anni 50" (H. Saalman "Zeitschrift für Kunstgeschichte" XXVIII, 1965, p. 1-2):

"Quale parte il Brunelleschi abbia avuto in questa costruzione se mai vi mise mano, e la sua data esatta restano una questione aperta". Saalman, op. cit. p. 150 n. 15.

El Palazzo Quaratesi-Busini no pasó a propiedad de la familia Busini hasta el siglo XVII (1647); se suele atribuir según G. Marchini a Maso di Bartolomeo, por la interpretación estilística que hace del capitel y "peducci delle reale". (G. Marchini, "Donatello e il suo tempo". Atti dell' VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1968, p. 243.)

El Palazzo Pitti, a veces atribuido a Brunelleschi, comenzó a construirse en 1458, catorce años después de la muerte de Filippo, lo que lo descarta como presunto autor del proyecto. Aún así, historiadores como G.C. Argan en "Brunelleschi" (Verona 1955) p. 155 y Piero Sanpaulesi en su "Enciclopedia dell'Arte" vol II., p. 322 han atribuido a Brunelleschi el diseño de la planta que es la que había utilizado en el desaparecido diseño de Filippo para el Palazzo Medici que Vasari aseguraba habría realizado. (Vasari op. cit. vol. II p. 241).

El principal trabajo sobre la autoría del Palazzo Pitti es el ensayo de Karl Busse "Der Pitti Palast, Seine Erbanung, 1458-1466 und seine Darstellung in den Ältesten Stadtansichten von Florenz 1469", en "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LI (1930), p. 110 y ss. Heydenreich-Lotz, op. cit., p. 337.

(33) Vasari "Vitte...", op. cit. Milanesi II, p. 371.

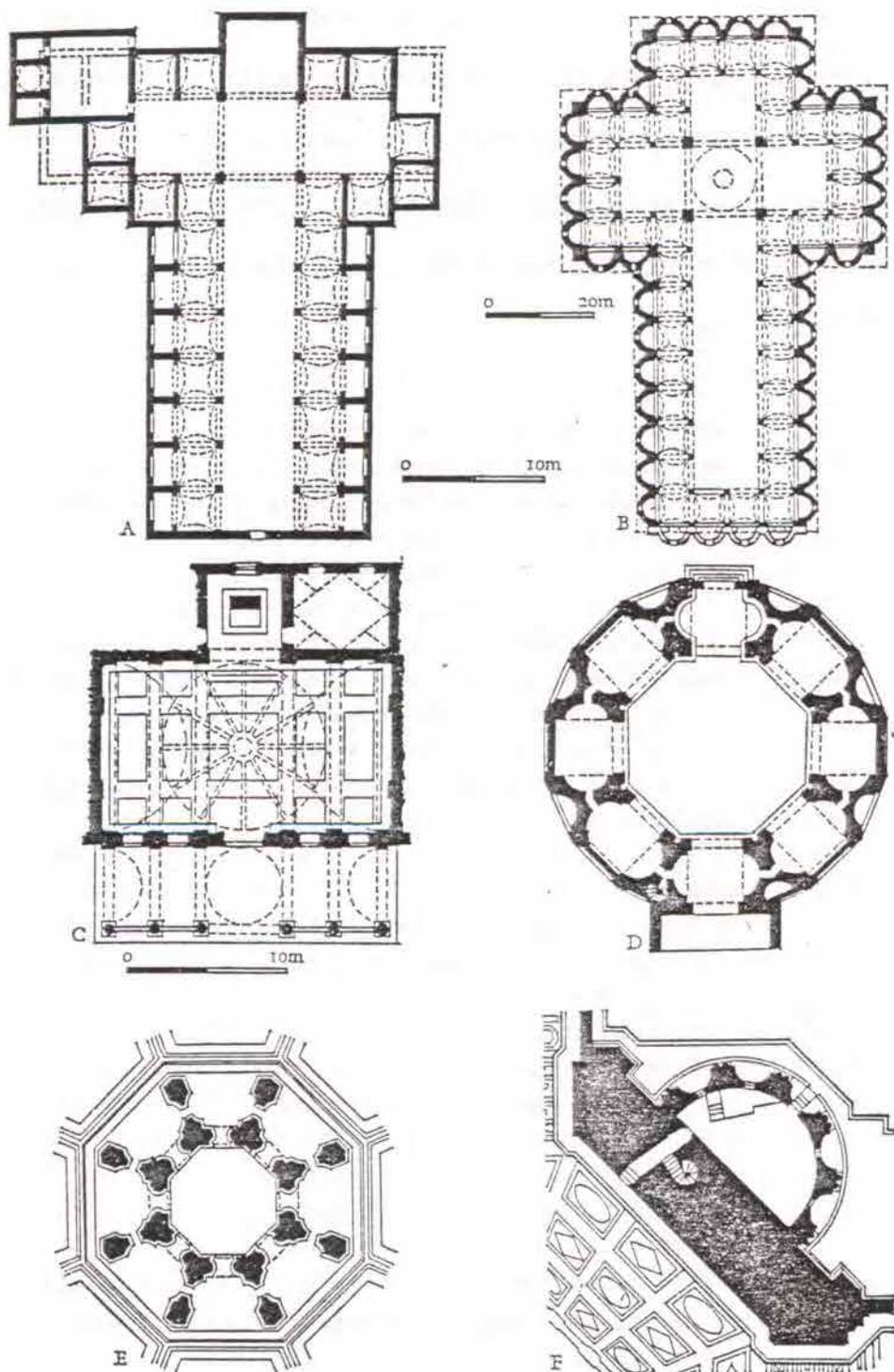


Fig.25 Filippo Brunelleschi Plantas de iglesias florentinas: (A) S.Lorenzo, comenzada en 1421; (B) S.Spirito, comenzada en 1436; (C) Capilla Pazzi, encargada en 1429; (D) S.Maria degli Angeli, 1434-7; (E) Catedral, linterna, maqueta 1436, ejecutada en 1445-67; (F) Catedral, exedra, 1438.

Si bien es cierto que las características formales de la obra de Brunelleschi permanecieron en el posterior desarrollo del renacimiento en Italia, no podemos caer en la confusión de que su influencia fué la única autoridad que interpretaba cabalmente la arquitectura antigua. Sin desconocer que su obra y su influencia es fundamental, no es menos cierto que junto a ella se desarrollaron corrientes distintas de interpretación de esa dialéctica que comentamos antes entre las formas tradicionales, por una parte, y el reencuentro con la antigüedad clásica, por otra. Muchas y variadas se podían encontrar dentro del nuevo estilo que emergía y donde los artistas deducían variadas concepciones que estaban en gran medida determinadas por las condiciones regionales. Dentro de este espectro general a Italia, aún en Florencia se podía distinguir una tendencia estilística que aunque le debe mucho al creador del nuevo estilo aportó nuevas y originales soluciones. El artista más importante de esta tendencia fué Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472). A pesar de que nada se sabe fehacientemente de su aprendizaje arquitectónico, diversos documentos lo asocian durante largas temporadas a Ghiberti y Donatello. En comparación a Brunelleschi, Michelozzo muestra una dependencia mucho mayor a la tradición gótica inmediata.

Heydenreich (34) ha demostrado, por ejemplo, como la bóveda de cañón adoptada por Brunelleschi pertenece más al mundo formal clásico, y que la solución adoptada por Michelozzo en el caso de la iglesia de Antella es una solución constructiva mas bien gótica.

Este sentido de lo tradicional de Michelozzo, aparte de una larga experiencia adquirida al lado de esos maestros como Ghiberti y Donatello lo hizo favorito de Cosimo de Medici. De esta estrecha relación, Michelozzo llevará a cabo numerosas obras de las que la más importante fué el Palazzo Medici, situado en la Calle Larga, entonces en las afueras de la ciudad aunque al interior de las murallas.

(34) Heydenreich-Lotz, op. cit. cap. II, p. 19.

TRES EJEMPLOS SIGNIFICATIVOS PARA LA DETERMINACION
DE UN TIPO FORMAL.

EL PALAZZO MEDICI-RICCARDI (35).

La antigua vía Larga, hoy Cavour, que era continuación de la vía Martelli, en comparación al resto de las calles de la ciudad medieval, estrechas y tortuosas, parecía insólitamente espaciosa. Cosimo el Viejo pensó en construir un nuevo palacio en esta amplia y nueva calle como expresión del nuevo tiempo. Así el centro de la ciudad, la Plaza de la Signoria, que era donde habitaba el Señor de la ciudad, se desplazó hacia este nuevo eje cuyo centro político se situaba ahora en el Palazzo Medici y que remataba en el centro religioso que era el Convento de San Marco, situado también en la misma vía Larga.

El mismo año de la muerte de Brunelleschi, 1444, Cosme de Medici el Viejo, encargó a Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi (1396-1472) (36), la construc-

(35) Para el análisis del Palazzo Medici y su reconstrucción gráfica, nos hemos basado en el fundamental trabajo de C.M. von Stegman y H. von Geymuller (op. cit. vol.I, p. 33-41) y para su desarrollo historiográfico en la obra de Piero Bargellini "Firenze", p. 203 y ss. (Firenze 1976).

(36) Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi (1396-1472) fué un arquitecto del que se tiene, por lo general, poca información y al que la historiografía sitúa por primera vez como colaborador de Donatello y Ghiberti quienes lo introducen en la escultura y posteriormente en la arquitectura.

Desde sus primeras obras: la "Loggia dei Larsi" en el monasterio

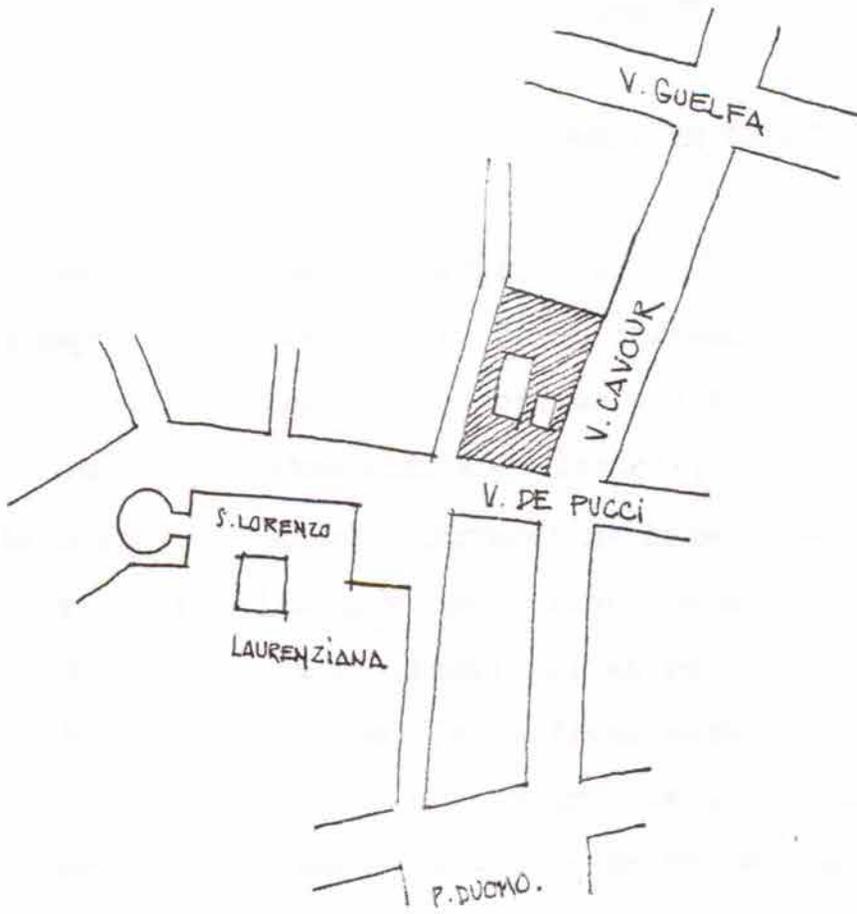


Fig.29 Palazzo Medici. Plano de situación. Florencia.

ción de un nuevo palacio, que recogiese tanto la tradición del "palazzo quattrocentesco" florentino como las formas que la nueva época anunciaban.

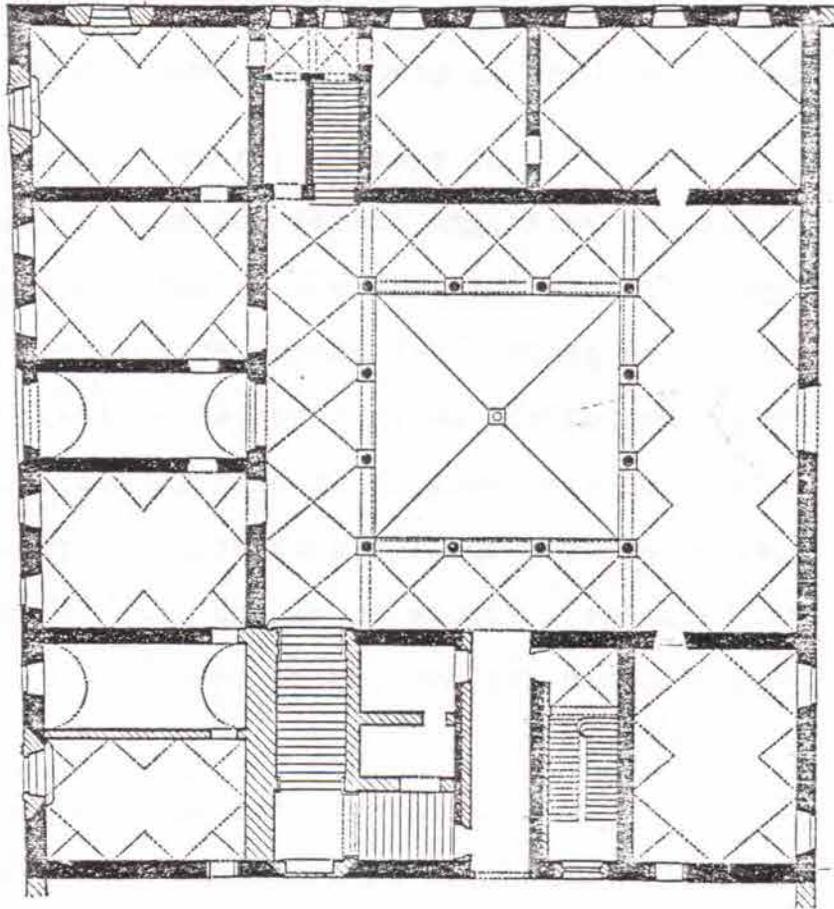
El palacio que se constituiría en gran medida en paradigma formal del palazzo renacentista, era de planta cuadrada con un patio porticado de columnas en su centro. Y aunque Michelozzo se basó en el tipo tradicional de la fortaleza-palacio medieval incorporó elementos de la casa urbana, como los portales exteriores en la planta baja, cerrados por Miguel Angel posteriormente en el año 1517, insertándoles las ventanas con que hoy los conocemos.

Si actualmente el palacio recoge una dimensión mayor que la original, puesto que en el

de San Mateo o la pequeña iglesia en el monasterio de San Francesco del Bosco en Angello, se aprecia una conexión más estrecha con la tradición antigua, aquella que estaba introduciendo Brunelleschi.

A finales de 1530, Michelozzo construyó el convento de frailes de San Marco en Florencia en el que ya manifiesta un lenguaje formal propio. La planta muestra una organización del programa muy comedida y hermosa en su sutileza. Su biblioteca fué una referencia obligada para muchos ejemplos posteriores, incluso la construída por Miguel Angel en el claustro de la iglesia de San Lorenzo, con la que guarda estrecha relación formal.

La simplicidad en el diseño, sin menoscabo de esa idea nueva de grandiosidad, se reconoce definitivamente en la reconstrucción y ampliación de la Iglesia de Santa Annunziata en Florencia comenzada en 1444. Brunelleschi había terminado ya su trabajo en Santo Spirito e incluso en Santa María degli Angeli, en los que el problema de la asimilación de las formas antiguas quedaba definitivamente expresado, por lo que es más sorprendente que Michelozzo haya incorporado en la ampliación una rotonda que era copia exacta del templo Minerva Medica de Roma. Esta adición



0 30m

Fig.26 Michelozzo de Bartolomeo.
Palazzo Medici. Comenzado en
1444. Planta. Florencia.

Quattrocento el palacio tenía la forma de un dado perfecto, de modo similar como luego lo tendría el Palazzo Strozzi, ahora presenta una superficie mayor. La fachada inicial tal como la hemos reconstruido, las ventanas diseñadas por Michelozzo eran solo diez. Las otras siete ventanas, con que actualmente cuenta, fueron agregadas en el 1670, cuando la familia Riccardi amplió el palacio. Mientras en la esquina del palacio inicial se puede ver el escudo de armas de la familia Medici y el emblema personal de Piero (1416-1469) hijo de Cosimo, en la ventana primera de la ampliación se puede ver "la llave", emblema de la familia Riccardi. La construcción del palacio que comenzó con Cosimo el Viejo, "Pater Patriae" de Florencia, continuó con Piero quien se encargó de su alhajamiento, hasta que

fué objeto de controversias durante veinticinco años de si esta reproducción infringía las normas y reglas que entonces convenían a un edificio religioso.

La obra dejada inconclusa por Michelozzo, fué completada años después de su muerte, bajo la supervisión de Alberti. Hoy en día, la capilla ha sufrido variadas alteraciones, especialmente durante el siglo XVIII, que sólo la hacen visible a través de reconstrucciones de dibujos.

Michelozzo además del Palazzo Medici que se analiza en este trabajo, construyó o proyectó numerosos edificios seculares, a diferencia de Brunelleschi, como en el diseño del Banco Mediceo, en la restauración del Palacio de los Rectores en Durnovnik. Así mismo en la remodelación de una serie de villas que los Medici tenían en Careggi, Tebbro, Caffagusolo y Fiesole (Morisani, op. cit., p. 53 y 92) Heydereich-Lotz, op.cit. vol.2, p. 13 y ss. La principal obra que sobre Michelozzo existe es la obra de Otaviano Morisani "Michelozzo Architetto" (Torino 1951) en una colección dirigida por Bruno Zevi. En ella se pueden encontrar las referencias historiográficas necesarias para situar la obra de este arquitecto florentino.

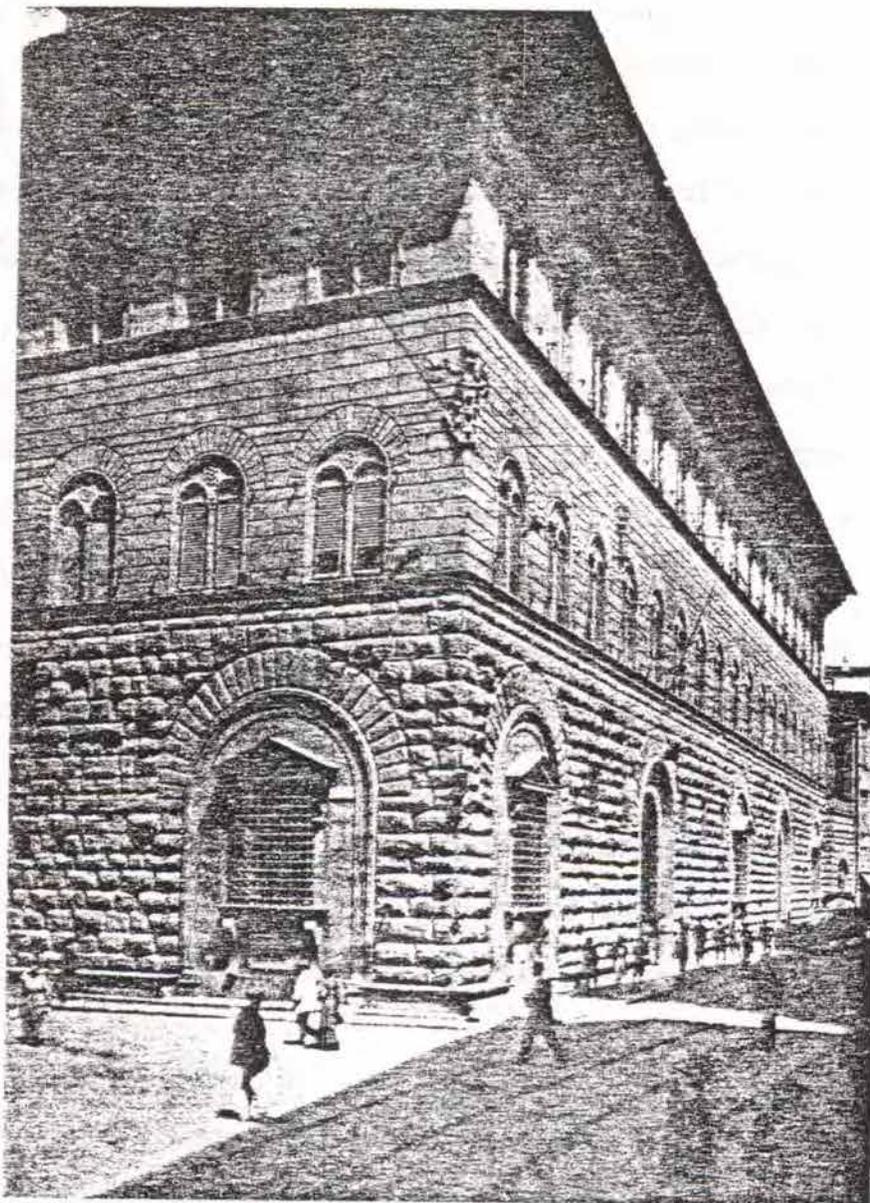


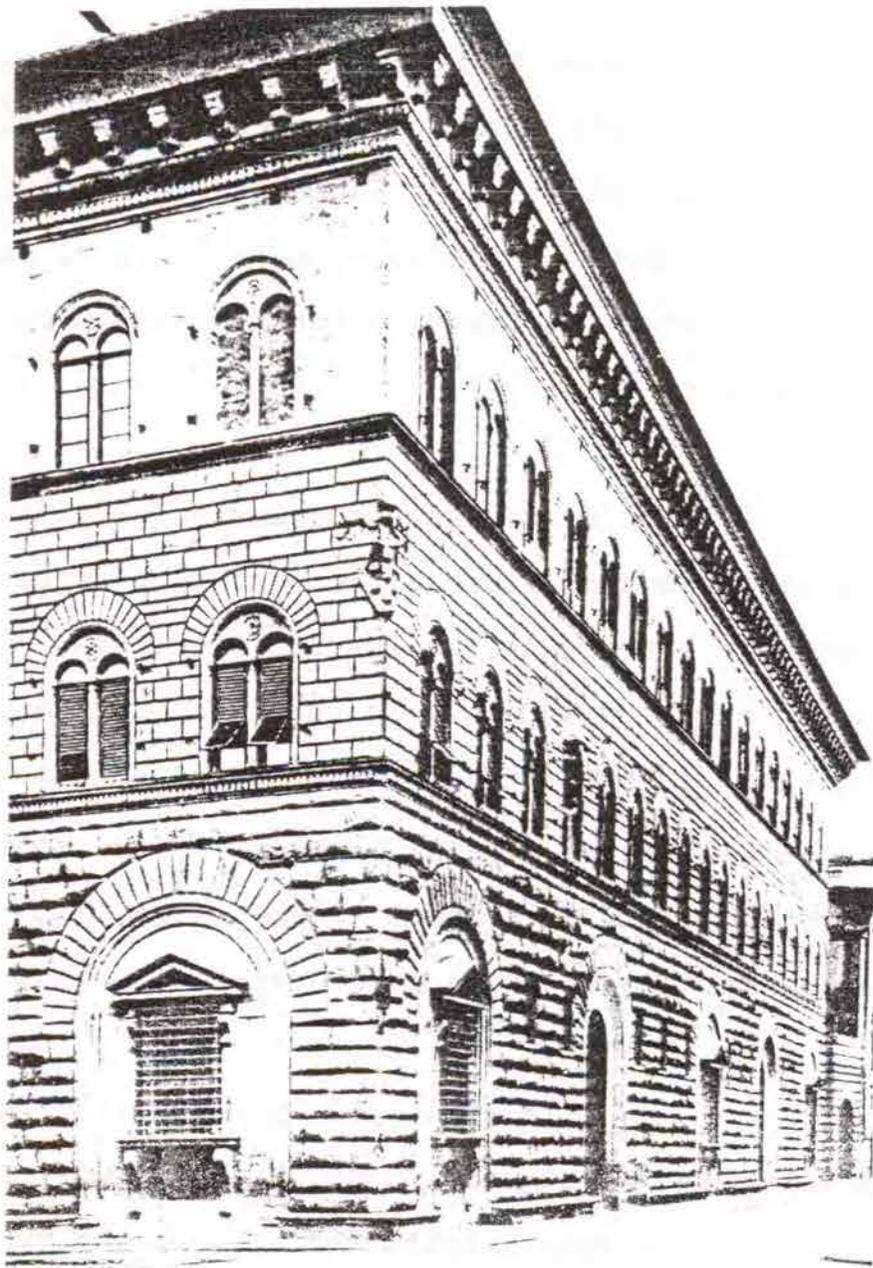
Fig.27 Palazzo Medici. Florencia.

finalmente Lorenzo el Magnífico (1448-1492) pudo alojar allí junto a toda su corte. La mayoría del resto de los príncipes de la Italia de la última mitad de siglo, fueron huéspedes de Lorenzo en su palacio. Los Malatesta, los Saboya y los Sforza dan cuenta del esplendor de éste (37).

El gobierno popular salvó al palacio del saqueo cuando Piero di Lorenzo de Florencia, se fuga a la entrada de las fuerzas francesas. Muchas de las obras de arte que lo adornaban fueron vendidas o llevadas a otro sitio. Después de dieciocho años los Medici, en la persona de Alejandro de Medici, volvieron a ocupar el palacio, habiendo recibido Alejandro la investidura de Duque de Florencia de manos de Carlos V.

En el año 1540, por decisión unánime de la Signoria, el segundo Duque de la ciudad, Cosimo I, transfiere la sede oficial de la familia y su corte desde el palacio de la via Larga al Palazzo Vecchio, que había sido para los florentinos durante más de dos siglos y medio residencia del gobierno ciudadano. El

(37) Robert Hartfield, "Some Unknown Description of the Medici Palace in 1459". Art Bulletin LXII, 1970, p. comenta, a raíz de una visita oficial de Galeazzo Maria Sforza, hijo de Francesco, Duque de Milan, como Cosimo el Viejo utilizó esta visita para afianzar más la alianza de Florencia con los Sforza por medio de una serie de regalos, atenciones y disfrute en el Palacio, sede entonces de la Signoría. Las dos cartas y un poema que Galeazzo Sforza escribe a su padre, son las primeras descripciones que existen sobre el Palazzo.



Palazzo Medici. Florencia.

palacio quedó solo de propiedad de la familia y muchas de las obras de arte que allí habían fueron transferidas a la nueva sede del gobierno, y luego al edificio de los Uffizi, donde Vasari por orden de Cosimo I, instaló agencias de los distintos bancos de la familia. Así por ejemplo, el David de Donatello, como el David de Verocchio, habitaban el patio del palacio desde que los Medici encabezaban la Signoria.

Michelozzo, en su diseño, cambió el sistema de articulación de los elementos compositivos de la fachada. La organización de los espacios de la planta no tiene mayor incidencia en la ordenación de los elementos de la fachada. Este criterio se repetirá en la mayoría de los palacios quattrocentescos. Así la fachada se subdivide armoniosamente en sus aberturas sin consideración del interior. Las ventanas, por esto, no guardan ninguna relación de simetría al interior de las habitaciones. La secuencia de las ventanas en el exterior está determinada más por la búsqueda de una armonía intuitiva (una alusión a la idea del "concinnitas" del que Alberti hablaría años después) que por una funcionalidad de la ventana.

La composición de la fachada está concebida como un todo dividido en tres partes, donde los materiales están dispuestos para enfatizar una idea

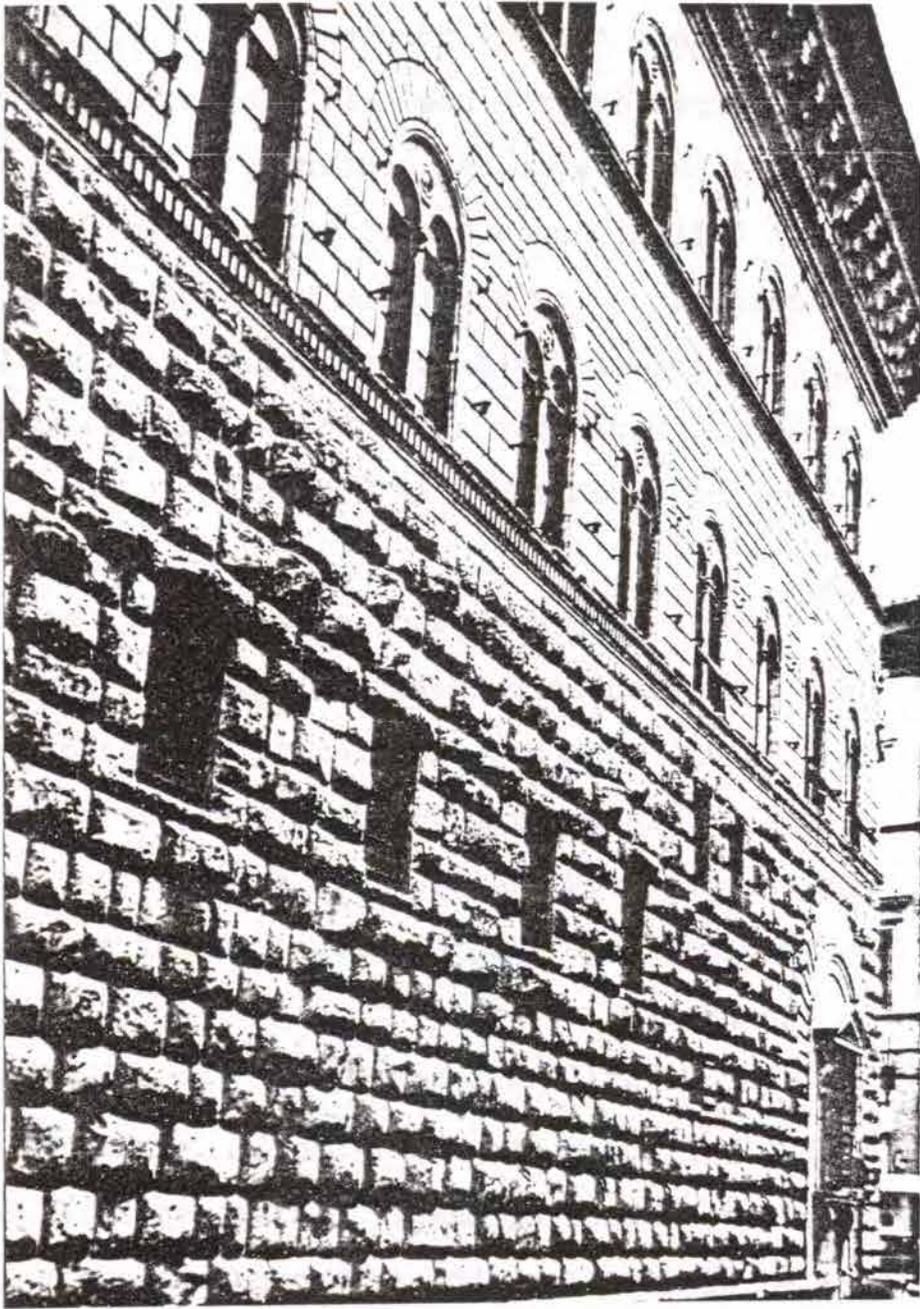


Fig.28 Palazzo Medici. Florencia.
Detalle del almohadillado.

estructural, un esquema estructural del edificio. Ese es el sentido con que podríamos explicar la gradación del almohadillado en tres niveles distintos. Desde una planta baja con gruesos y rústicos bloques hasta uno muy suave en la tercera, pasando por un muy cuidado almohadillado en el "piano nobile".

El giro vigoroso que se puede reconocer en el arco de cada ventana, la belleza simple de las ventanas bipartitas en las plantas superiores, en la que se reconoce una alusión a la tradición gótica, así como la cornisa construída como referencia clara al cornisamiento romano, otorgan a este edificio toda aquella apariencia mezcla de nobilidad y tradición, que sería característica de la formalidad secular renacentista.

La principal innovación que reconocemos en la fachada del Palazzo Medici, en relación a cualquier otro ejemplo anterior, es la utilización, por vez primera, de bloques de piedra de gran tamaño en la construcción de la pared; una innovación, por una parte, como alternativa constructiva, y por otra, expresiva, en ambos casos por todo diferente a los pequeños bloques característicos de la casa medieval. El uso del "bugnato", material costoso y raro a la tradición florentina, llegó a constituirse en un símbolo inicialmente de status. Tanto en el Palazzo Pitti como en el

Palazzo Strozzi estaba explícitamente usado como símbolo de poder político y económico (38). El Palazzo Rucellai será, como otras tantas, una excepción en este sentido. Años más tarde, Serlio institucionalizará el uso de este material en la fachada, al identificar su uso con un sistema de construcción "alla antica".(39).

Si comparamos el Palazzo Medici con ejemplos anteriores, como el ya citado Palazzo Bardi-Bussini atribuido a Brunelleschi, podremos situar más claramente las diferencias compositivas que propone el ejemplo mediceo.

El Palazzo Bardi-Bussini, por ejemplo, utiliza aquellos pequeños bloques de piedra de la casa medieval. El friso que divide cada planta, a diferencia del que propone Michelozzo, carece de cualquiera ornamentación. La planta baja "brunelleschiana", muestra en su fachada una ordenación tradicional de "mezzanina", "botteghe" y vivienda. La expresión formal de este programa es completamente arbitrario, tanto en su situación como en la variación del tamaño de sus aberturas. En la fachada de esta planta baja no hay ninguna armonía u ordenación de las ventanas ni hay una relación simple en la proporción general de la fa-

(38) Heydenreich-Letz, op. cit., p. 25.

(39) S. Serlio, op. cit.

chada. La ausencia de ornamentación queda rota tan solo por los sillares que enmarcan la puerta de acceso a las viviendas superiores y por los pequeños escudos que rematan las ventanas del "piano nobile". La cornisa del Palazzo Bardi-Bussini recoge una relación simple y meramente estructural, sin que por tanto se observe alguna alusión ornamental. Hay que hacer notar que tan solo la ordenación de las ventanas de los pisos superiores y un cierto carácter monumental de la pared, al mismo tiempo que la aplicación en ella de la técnica del "sgraffite" (40) como tema único de decoración, han sugerido a los historiadores que la paternidad del edificio se deba a Brunelleschi (41). Pero lo cierto es que no hay un indicio historiográfico que lo demuestre (42). De cualquier modo, es un ejemplo significativo y esclarecedor sobre cual era la expresión formal del palazzo florentino antes del proyecto de Michelozzo.

(40) La técnica del "sgraffite" se remonta al Trecento en forma de bandas ornamentales lisas de cuyo colorido hoy en día casi no quedan rastros. En el patio del Palazzo Medici se encuentran ejemplos con esta técnica.

(41) Carl von Fabriczy op. cit. p. 52 y 286, y G. Carlo Argan op. cit. p. 143, coinciden en la autoría del Palazzo Bardi-Bussini.

(42) Heydenreich-Lotz, op. cit. p. 40, n.12. Entre estos historiadores están G.C. Ayan, op.cit. p. 150 y ss., y P.Sanpaolesi en su "Enciclopedia del Arte, II, col 822". Otros como H. Willich en "Bankunst der Renaissance in Italien" I (Potsdam 1914), p. 57, señala a Alberti como el autor. La versión de Vasari citando a Luca Fancelli como su autor ha sido la más generalizada.

La fachada del Palazzo Medici será, en cambio, el primer ejemplo de concepción global de su diseño. De este modo, desde la disposición de las aberturas hasta la ornamentada cornisa están formando parte de la composición. La fachada del Palazzo Medici es una composición esencialmente plana y horizontal. Esta horizontalidad se enfatiza con un friso ornamentado que divide cada planta y que remata en la ya comentada cornisa "alla antica" en la que las vigas que sobresalen de la pared, a modo de modillones, conforman un ritmo similar al de los triglifos y metopas.

La fachada recoge con singular intensidad aquella relación con la romanidad, en una monumentalidad que la caracteriza y destaca especialmente. Una monumentalidad que se aprecia ya en el dimensionamiento de las piedras que forman el almohadillado de planta baja, y que destaca merced a ese elemento común a todos los palacios del "Quattrocento", como es un banco de piedra que a la manera de un plinto se sitúa bajo las ventanas y que se interrumpe en cada arco. Este banco o plinto, hace las veces de podium de toda la composición.

La monumentalidad, originada inicialmente en las grandes alturas que dividen cada planta, se ve acentuada exteriormente por la situación del friso

que divide horizontalmente la composición. Este friso está situado a la altura del antepecho de las ventanas, por lo que la separación de los niveles que este friso pudiera sugerir, queda exagerado. Este criterio compositivo variará a partir de los ejemplos de Bramante y Rafael en el siglo siguiente.

EL PALAZZO RUCELLAI (43).

La interpretación de la fachada de este palacio, tuvo planteados hasta hace muy poco, una serie de interrogantes historiográficos que se hacía necesario aclarar para poder referirnos a ella como una obra propia de Alberti (44). El principal de estos venía dado por las distintas interpretaciones que se habían realizado a raíz de su condición de fachada inacabada. Hacia comienzos de 1960, se tenía la convicción de que efectivamente la obra estaba inconclusa y que obedecía a un proyecto de mayor envergadura de la que actualmente tiene (45).

Pero durante los trabajos de restauración, a cargo del profesor Piero Sanpaolesi (46) del sistema constructivo que el palacio mostraba, se dedujo que los vanos de la fachada no fueron construidos en unidades separadas, como hasta entonces se había supuesto,

(45) Leone Battista Alberti (1404-1472) fué, desde todo punto de vista, diferente a Michelozzo. Hijo de una familia de antiguos patricios de Florencia nace en el destierro un 18 de Febrero de 1404 en Genova. Allí comienza a recibir una excelente educación, que continuará en Padua, especializándose en Ley Canónica en Bologna, donde posteriormente toma los hábitos. Aquí en Bologna conoce a Tomaso di Sarzana, futuro Papa Nicolas V, quien tuvo una trascendental importancia en el desarrollo urbanístico y archi-

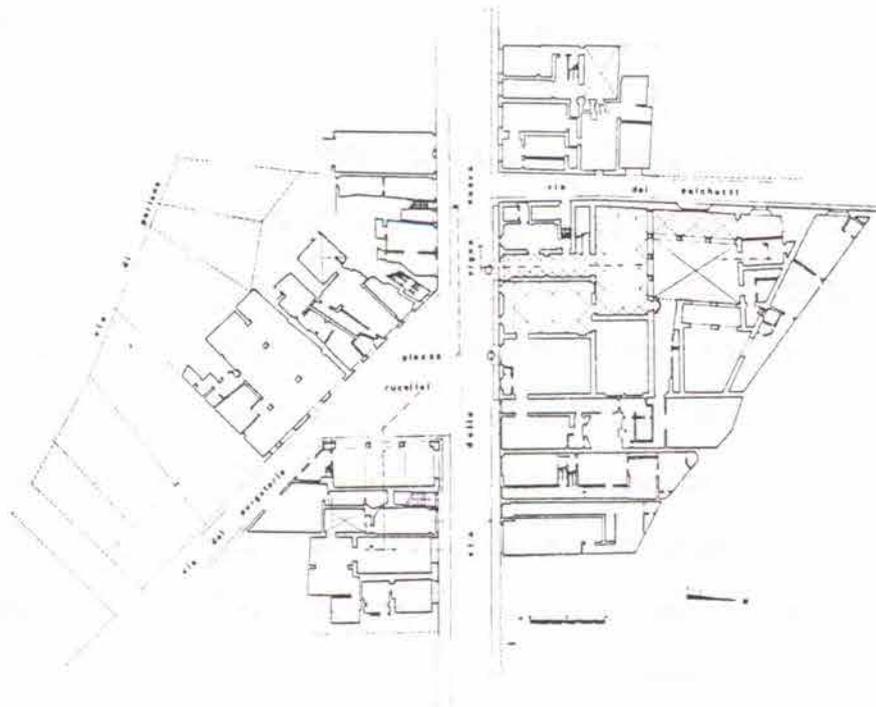


Fig.30 Palazzo Rucellai. Plano de situación. Florencia.

sino que había sido construído como un todo. Que en general, el revestimiento, esto es, la decoración, había sido aplicada de izquierda a derecha, hilada por hilada a lo largo de toda la fachada. Y que la fachada estaba construída a partir de menos cantidad, aunque de más grandes bloques que los que aparecen del dibujo de su superficie. Así, casi todos los bloques horizontales corresponden a las líneas reales de las hiladas, pero a menudo un bloque largo estaba atravesado por una junta vertical de manera que éste daba la apariencia de un único bloque de piedra. Así, por ejemplo, se podía ver que algunos de los bloques utilizados para las pilastras continuaban en la albañilería adjunta. En nuestra opinión, este detalle significa que no sólo la fachada fue concebida como una totalidad sino que además, paradójicamente, no sólo las pilastras formaban parte de la ornamentación de la fachada, sino que toda ella estaba tratada como tal ornamentación, lo que suponía que la dicotomía ornamento-estructura propuesta por Alberti, no seguía las recomendaciones por él mismo fijadas.

tectónico de Roma y de quien fué un estrecho consejero. Alberti llegará así a la arquitectura desde una posición socialmente privilegiada, y su aproximación intelectual a ella será, desde el principio, acorde a su formación de "uomo letteratto", todo lo contrario que Michelozzo quien desde la práctica se hizo arquitecto.

Alberti, hombre de versátil cultura representaba aquel dilettante del conocimiento, nunca fué arquitecto de profesión. Pero su preocupación por la pintura, escultura y arquitectura, lo motiva-

PALAZZO RUCELLAI

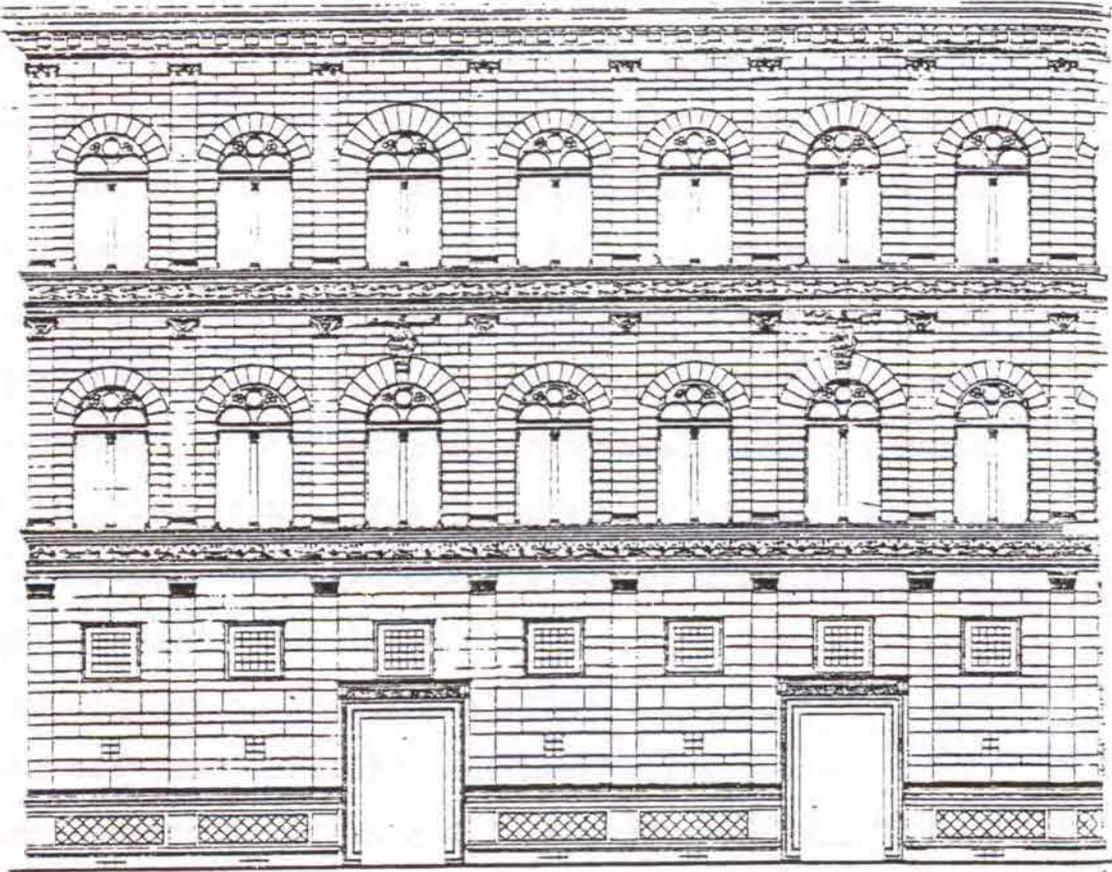


Fig.31 Alzado segun Borsi.

Sanpaolesi observó que en la planta baja los bloques de piedra remataban en la sexta pilastra, esto es, en el quinto vano. En cambio, en los pisos superiores seguían hacia la derecha y las hileras estaban conectadas al menos en una junta, con la albañilería, de más allá del quinto vano, esto es, la sexta pilastra. Esto hizo deducir a Sanpaolesi que el palacio había sido pensado originalmente con cinco vanos, quedando la composición original organizada a partir de la puerta central. Por otra parte, y reafirmando esta teoría, Giovanni Rucellai había adquirido la casa vecina con el objeto de ampliar el palacio una vez comenzadas las obras de la fachada. Este es lo que hace que el revestimiento aparezca cortado en la planta baja y no en los pisos superiores..

ron a unir en estas artes tanto sus principios estéticos como unas normas prácticas para su buen hacer. Su preparación filosófica, científica y matemática, más una incansable curiosidad, lo catalogó desde un principio como un experto. Desde su posición de "abreviator apostolicus" del Vaticano entra en contacto directo con miembros de los círculos cercanos a los Medici, a los del Este, a los Montefeltro y a los Gonzaga. Su primer contacto con la arquitectura se remonta a sus primeros años en Roma (1432) donde su interés por los monumentos de la antigüedad le servirá para escribir sus tratados. Pero es posible que, en definitiva, haya sido la voluntad papal de comenzar la restauración de Roma y dar comienzo así a la fundación de la capital de Occidente, siendo Eugenio IV, Papa, lo que haya despertado su vocación por la arquitectura. Aún así, su relación directa con la arquitectura de Roma no se establecerá hasta el papado de Nicolas V (1447-1455).

Desde 1434 hasta 1444 reside en Florencia en la corte papal de Eugenio IV durante el destierro de éste. Fué en este período que escribe su tratado "De Statua" (1434-1435) y "De Pictura" (1435-1436). También debiéramos recordar su anterior "Descriptio urbis Romae" (1432-1434) y su "Elementa Picturae" (1435). Así mismo

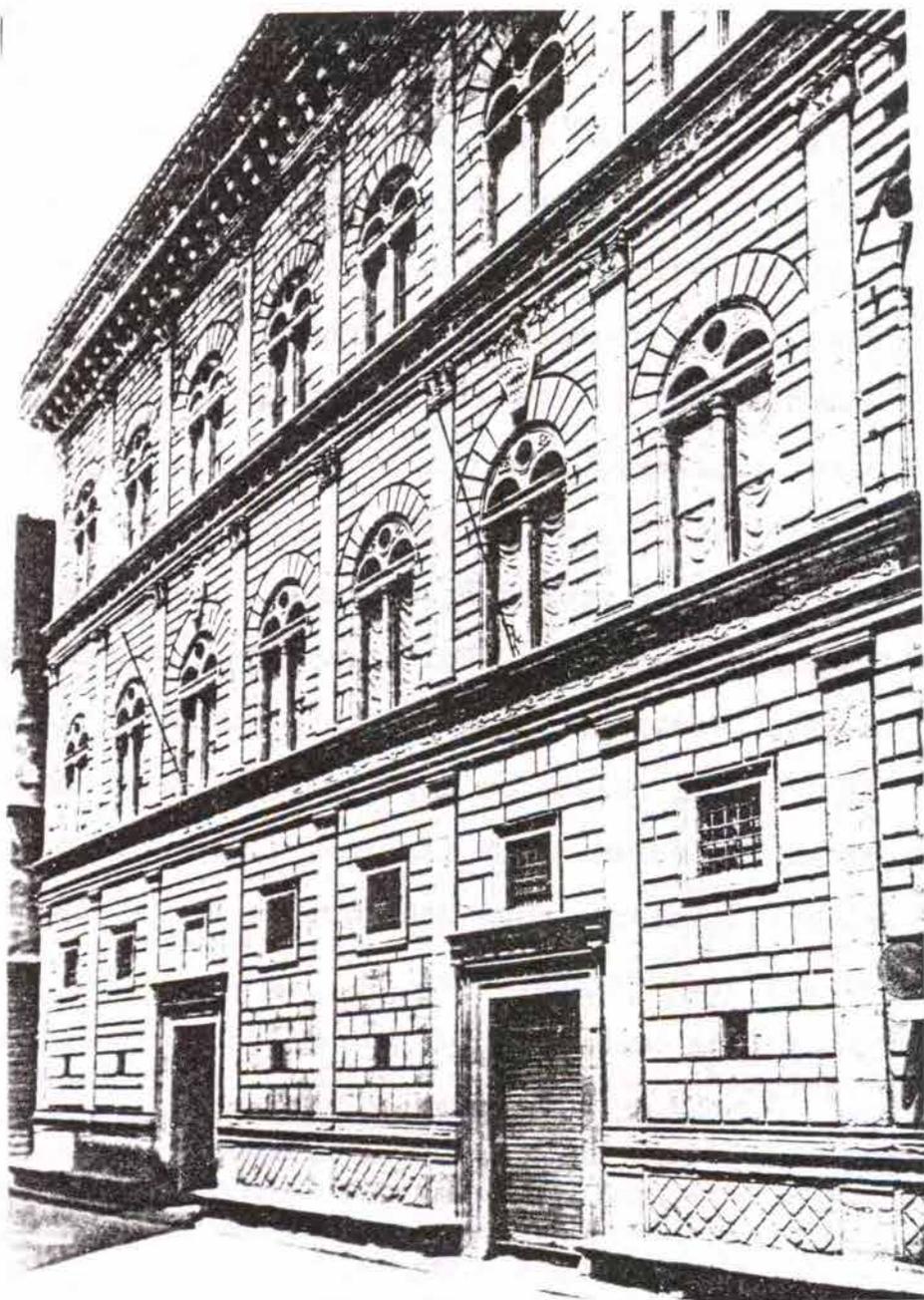


Fig.32 Palazzo Rucellai. Florencia.
Proyecto 1452. Ejecución 1465.

Las pequeñas variaciones que se aprecian en los anchos de los vanos, son debidas precisamente a estas casas preexistentes, ya que Alberti, solo recompuso la fachada dejando las paredes maestras de las dos casas primitivas, que abarcaban los cinco vanos iniciales.

Hasta el artículo de Sanpaolesi, la fachada había sido siempre considerada como diseñada en su totalidad y que simplemente había quedado inconclusa. La especulación histórica sobre el diseño original había llegado a asignarle ocho vanos y aún hasta once vanos, quedando la fachada como la de un palacio regular con dos o tres puertas de acceso, como los palacios ya existentes.

Pero hay una clara evidencia visual cuando miramos con detenimiento los dos últimos vanos donde se aprecia una diferencia de calidad en el revestimiento, que indica que fueron ejecutados separadamente sabe que trabajó en un tratado "Della prospettiva" del que no se halla rastro (ver Heydenreich-Lötz, op. cit. cap 4, notas 1-5). En estos años prepara también su "De Aedificatoria" (1444-1452) que presenta a Eugenio IV dos años después de tomar su primer encargo independiente para Segismundo Malatesta (1450). La transformación de San Francesco en Rimini, iglesia conventual y tumba de la familia de Segismundo, inicia al menos dos tradiciones. La primera de ellas, es una idea de monumentalidad que acompañará toda la obra de Alberti. La iglesia, que no es muy grande, impresiona por su monumentalidad. La segunda, es la relación entre cliente, arquitecto y constructor. Alberti en todos sus edificios, no participó directamente de su construcción sino que aconsejó y dejó a los "capo maestre" la solución de los detalles. (Ver nota 7).

te y no solo en la planta baja sino en toda la fachada. Casi en todos los detalles de los dos últimos vanos se aprecia un modelo repetitivo en sus capiteles, con una sensibilidad distinta, ya que fueron realizados por distintos artesanos. Finalmente, de todo esto, podemos afirmar que la fachada no solo fué construída originalmente con cinco vanos, sino que además fué así diseñada.

De manera similar a lo que ocurre en el Palazzo Medici, las ventanas de la fachada del Palazzo Rucellai no guardan relación alguna con lo que pasa en el interior. Nos referimos a la existencia de aquellas paredes maestras ya mencionadas. Las ventanas se dispusieron centrales respecto a los vanos exteriores

(44) La más completa y fiable fuente de documentación sobre la vida de Alberti es aún la obra de Giovanni Mancini, "Vita di L.B. Alberti", 2ª ed. Florencia 1911 y la obra reciente de Franco Borsi "Leoni Battista Alberti - L'Opera Completa", Milano 1980.

Para el análisis historiográfico de la fachada y su reconstrucción gráfica, aparte de las indagaciones in situ nos hemos basado en la obra de Borsi, así como en la de Stegmann y Geymuller, op. cit. v. I, p. 61-63. Nos parece fundamental la obra de A. Perosa, B. Preyer, F.W. Kent y P. Sanpaolesi, de reciente publicación, "Giovanni Rucellai and his Palace", London 1981, en el que Brenda Preyer y Piero Sanpaolesi dirimen las dudas arqueológicas e históricas que habían sobre la fachada.

(45) Borsi, op. cit. p. 59 y ss. Brenda Preyer, op. cit. p. 179 y ss., dirime la fecha de construcción de la fachada a partir de evidencias físicas y estilísticas ya que no existen libros de cuentas del palacio. Así se han encontrado evidencias directas de su construcción. Finalmente se coincide con otros historiadores que la fecha del proyecto inicial es de finales de 1452, y su construcción a partir de 1465.

(46) P.Sanpaolesi, op. cit. p. 132 y ss.

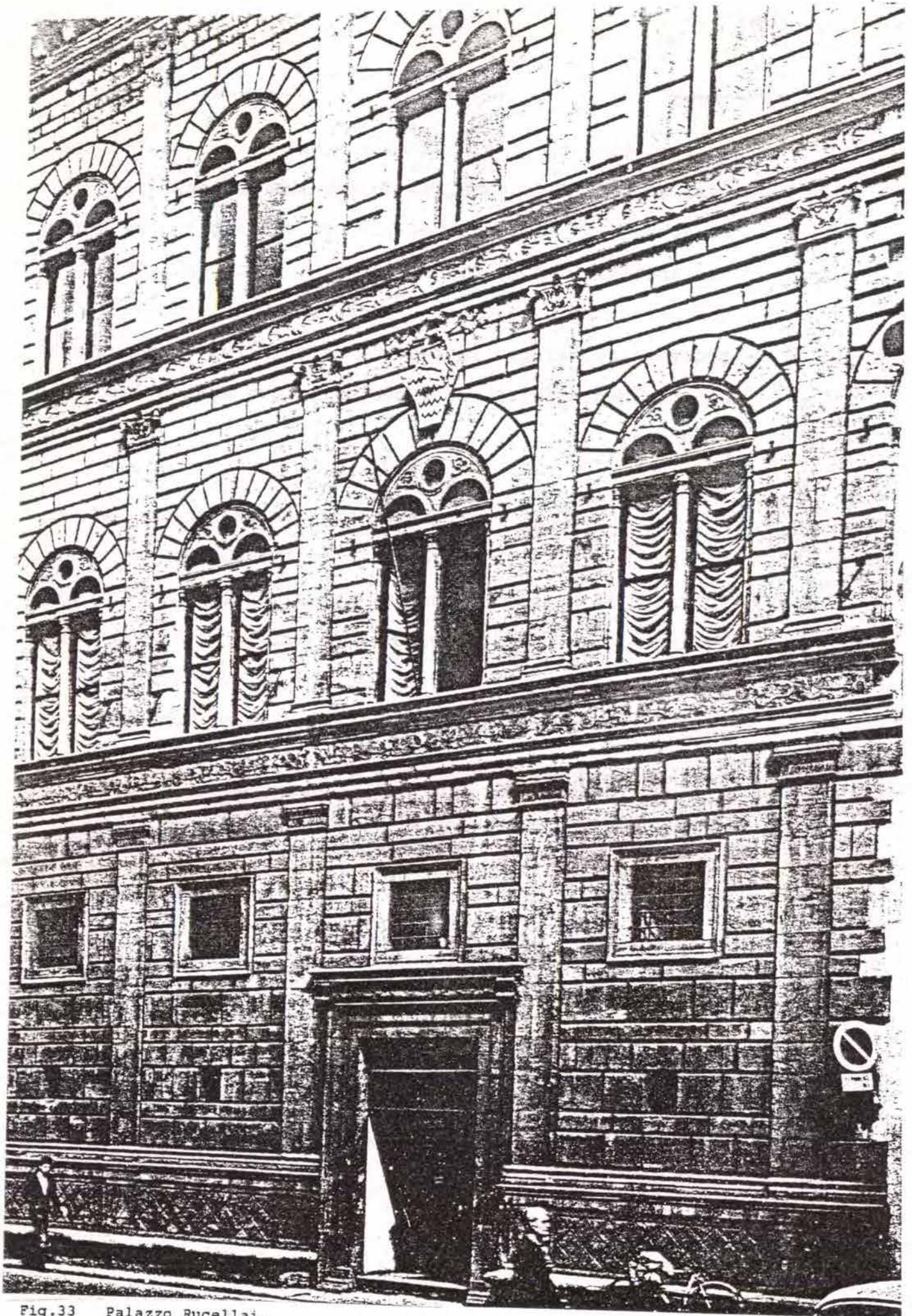


Fig.33 Palazzo Rucellai.
Entrada.

que eran iguales, salvo el del centro, un poco más ancho.

Debido a que los dos últimos vanos son una adición al proyecto original debiéramos, por un prurito de rigor, considerar para el análisis principalmente el proyecto y construcción inicial. Pero si hemos optado por considerarla en su totalidad es porque las diferencias son puramente de tipo constructivo, ya que dudamos que en la ampliación no se contase con la asesoría de Alberti.

Los elementos que organizan la composición de la fachada no se diferencian de aquellos del Palazzo Medici, salvo en uno fundamental, el uso del orden en un sistema articulado de pilastras y entablamiento. En la composición de la fachada podemos reconocer ahora tres elementos básicos: la albañilería, las aberturas y un sistema de pilastras y entablamiento. En esta fachada aparece a por primera vez el uso del orden. Este elemento compositivo la diferenciará de las demás fachadas de los palacios "quattrocentescos".

La albañilería está articulada en un sistema de bloques que, a pesar de su aparente uniformidad en planta baja, tiene irregularidades en las alturas de estos. En cambio, en los pisos superiores, sobre las sillerías que enmarcan las ventanas, las hiladas son iguales entre sí e iguales a las más estrechas de aquellas de la planta baja. Como hemos dicho ya, las

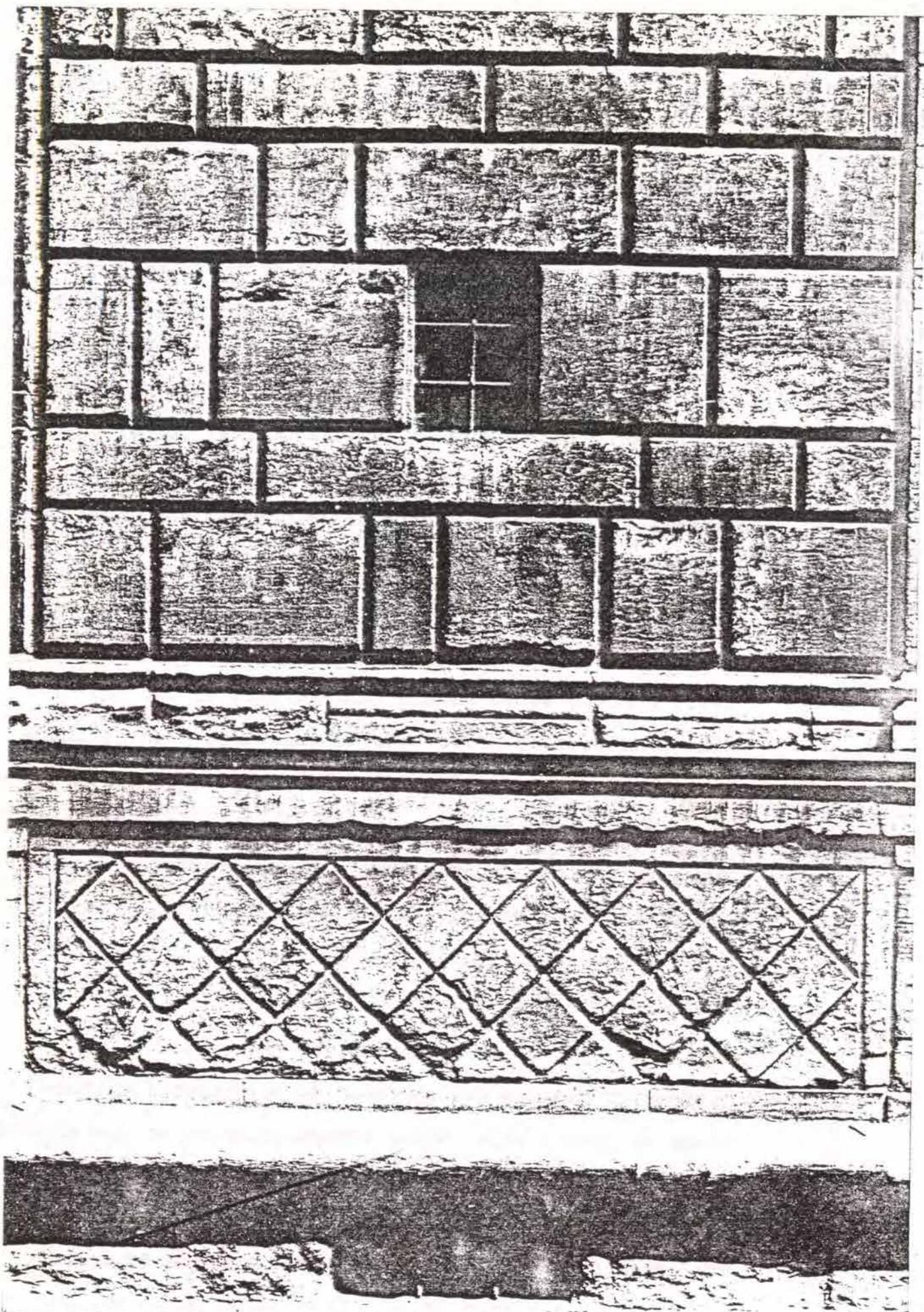


Fig.34 Palazzo Rucellai.
Detalle de ventana planta
baja y "spalliera" y "bugnato".

aberturas están centradas respecto de los vanos, y en ambos pisos superiores tienen la misma dimensión excepto en el vano central, donde tanto éste como la ventana, son levemente más anchos. Los sillares de las ventanas bipartitas -similares a las del Palazzo Medici-, se apoyan a diferencia de aquel, en los entablamentos de cada piso en vez de en el almohadillado, y están enmarcadas por las pilastras quedando así "sujetas" a la trama. En la planta baja, la ventana del vano central está apoyada en el dintel de la puerta y sirve de referencia para la colocación de las otras ventanas. Las ventanas más bajas son simples agujeros situados entre las hiladas del almohadillado.

Toda la pared está surcada de arriba a abajo por irregulares juntas verticales, lo que le confiere a toda ella, o más bien, al almohadillado del interior de los vanos, un diseño aparentemente casual y homogéneo. Las pilastras no interrumpen las líneas horizontales de las cornisas o frisos, que al igual que en el Palazzo Medici, también dividen cada planta a nivel de la ventana. El friso, en este caso, adquiere una notoriedad ornamental mayor transformándose más en un entablamento. Así estos entablamentos se distinguen claramente por sobresalir del nivel del almohadillado. Tanto las pilastras como los entablamentos forman un sistema cerrado que debe ser entendido como una trama que organiza el área donde se "coloca" el almohadillado.

Los entablamentos dividen la fachada en tres áreas de altura levemente decreciente y las pilastras que también se adelgazan subdividen la pared en vanos.

La relación que existe entre el sistema de pilastras y la pared almohadillada es compleja y aún ambigua. De hecho podríamos interpretarla de dos maneras. Por una parte, que la trama -pilastras y entablamentos- sea entendida como una malla que está superpuesta a toda la pared, aunque el poco resalte de ésta, sobre todo si percibimos con claridad las juntas horizontales del almohadillado sobre las pilastras, haga pensar que no está separada de la pared, sino más bien pertenece a ella. Pero la irregularidad del almohadillado, con sus juntas verticales a destiempo, repetida en toda la altura, nos sugiere que éste forma una pared continua por detrás de las pilastras. El hecho que en el interior de cada vano, el diseño que forman las hiladas sea distinto, hace difícil entender cada vano como una unidad repetida.

Otra manera de entender esta trama es desde una perspectiva estructural, esto es, que aquella trama forma parte de la pared, y por el contrario no es una malla sino una prolongación de la pared formalizada en sucesión de marcos, en la que el almohadillado y aberturas hacen las veces de motivo compositivo al interior de estos vanos. El detalle de un acanalado

vertical a ambos lados de las pilastras, de igual profundidad que el resto de las juntas entre los bloques, respaldaría aquella otra interpretación de que la malla estaría superpuesta al almohadillado, y no a la pared, entendida conceptualmente como el conjunto de los dos sistemas. La "spalliera" une formal y constructivamente los dos sistemas. La "spalliera" o respaldo del banco que recorre la fachada y que de modo similar a la que en el Palazzo Medici le sirve de podium, está conformada aquí en base a unos paneles lisos que, dispuestos bajo las pilastras de la "malla" a modo de zócalos, establecen una continuidad con el banco. Estos zócalos dividen la "spalliera" en vanos con un diseño similar al "opus reticulatum" romano. De este modo queda trabada a la pared, por la base, la trama o malla.

Estas dos interpretaciones de la composición de la fachada, ya sea como un sistema de pilastras y entablamento que en forma de malla se superpone a la pared, o bien como una estructura emergente de ella aunque contradictorias entre sí, se remiten más que nada a puntos de vista, interpretativos asépticos sobre distintos modos de composición, ya que no aluden a aspectos que conectan con una visión que de la arquitectura antigua tendría Alberti, de la que el Palazzo Rucellai constituiría un ejemplo práctico y que significó un cambio notable en la tradicional expresión formal del palacio florentino.

Desde luego la innovación más importante dentro de esta tradición formal fué la aparición de los órdenes en la fachada. Tanto el uso de los órdenes, siguiendo la tradición que se reconoce en el Coliseo, como el diseño de la "spalliera", así como la proporción y forma rectangular de las puertas evitando la forma curva del arco en las entradas, nos remiten a una manifestación de la romanidad distinta a aquella del Palazzo Medici. Así ya no es solo la monumentalidad el reflejo principal.

Pero aún dentro de estas innovaciones, quizá sea la aparición de la pilastra, como elemento decorativo, la más sugerente, a la vez que su confrontación con el texto albertiano sea la más polémica. El uso que hizo Alberti de la pilastra, planteó una innovación a la vez que un compromiso original con la utilización de una forma antigua -como lo era la columna- que Wittkower explicó ya lúcidamente (47). Esta forma antigua, como elemento de la composición, adquiere otra función, en palabras del mismo Alberti, derivada de aquella división esquemática que propone para el edificio: la Belleza y el Ornamento. La primera entendida como "la armonía y concordia de todas las partes conseguidas de manera tal que nada puede ser agregado o quitado o alterado sino para peor" (48) y

(47) Rudolf Wittkower, "Architectural Principles in the Age of Humanism". New York, 1965, p. 31 y ss.

(48) L.B. Alberti, "De Re Aedificatoria Libri X", 1ª Edición. Florencia 1485. 1ª ed. inglesa James Leoni, London 1755, libro VI, cap. 2.

la segunda como "una clase de brillo adicional que aumenta la Belleza. La Belleza es algo hermoso que es propio e innato, y se difunde por todo el conjunto, mientras que el Ornamento es algo agregado o adherido más que propio e innato". Agregando a continuación: "el principal ornamento en toda arquitectura reside ciertamente en la columna" (49). Tal como nos sugiere Wittkower, parece evidente deducir de estas definiciones, que Alberti se habría inspirado más en los ejemplos de la Roma Imperial que en la arquitectura griega, que aparentemente no conocía, donde la columna constituye un elemento básico del edificio y no adherido u ornamental. Esta inspiración romana se hace más notoria cuando observamos la relación formal que hay entre el Arco de Augusto en Rimini y el portal de San Francesco (50). Esta contradicción, en unos casos, o ambigüedad en otros, albertiana, queda de manifiesto cuando define a la columna como "cierta parte reforzada de la pared que va perpendicularmente desde la fundación hasta arriba" o cuando dice que "una fila de columnas no es más que una muralla abierta y discontinuada en varias partes" (51). La columna parece ser así un remanente de la

(49) L.B. Alberti, op. cit. Leoni. Libro IV, cap. 13

(50) Heydenreich-Lotz, op. cit. cap. 4, p. 32.

(51) L.B. Alberti, op. cit. Leoni. Libro I, cap. 10.

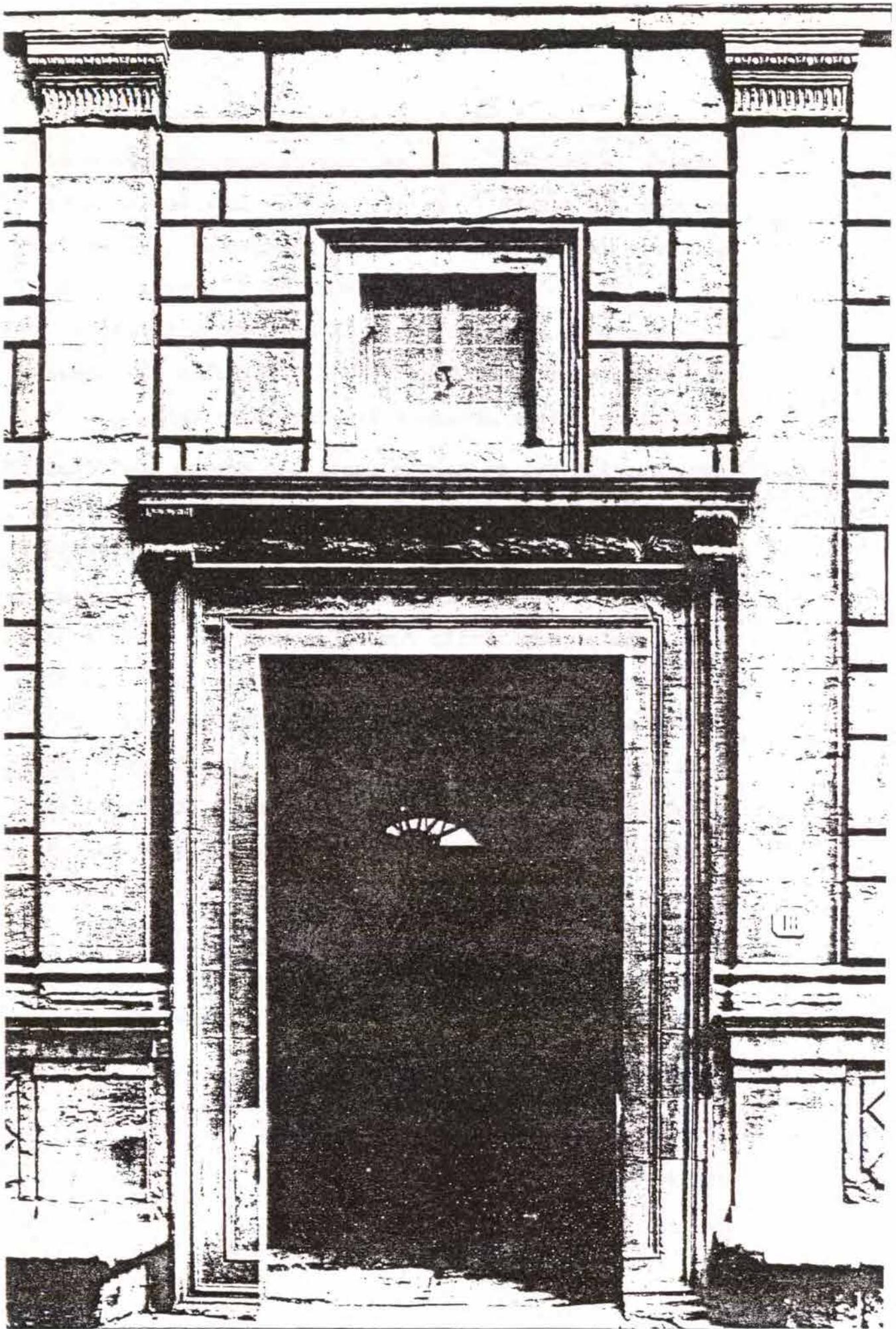


Fig.35 Palazzo Rucellai.
Detalle de entrada y ventana
de mezanina.

pared, un trozo de pared. Nada más alejado de aquella idea ornamental. Y por supuesto, una concepción diametralmente opuesta a la de los griegos para quienes la columna era una unidad escultórica en sí misma.

Sin embargo, esta contradicción de Alberti en su consideración de la columna, ya como ornamento o ya como residuo de la pared, se manifiesta también en la articulación del arco con la columna, introducida por Brunelleschi (52). Alberti, debe haber supuesto como contradictorio, que una forma redonda como la columna soportase el arco que era parte de la pared y por tanto una forma rectangular. Por este motivo Alberti indica que los arcos deben ser soportados por una "columnae quadrangulare" (53). Pero todas estas reiteraciones respecto a la columna han de ser entendidas considerando que cuando Alberti termina su "Re aedificatoria" tenía 48 años y comenzaba, entonces, su práctica como arquitecto. Fue en la práctica constructiva donde Alberti fue percibiendo esta discriminación y descubriendo que las cualidades plásticas y tridimensionales de la columna eran incompatibles con el carácter liso de la pared. De este modo la experiencia y su natural sensibilidad, hicieron devenir la columna en pilastra, una forma más acorde con el carácter planimétrico de la pared.

(52) Heydenreich-Lotz, op. cit. cap. I, p. 6.

(53) L.B. Alberti, op. cit. Leoni. Libro VII, cap. 15.

El Palazzo Rucellai reconoce ya esta transformación de la definición albertiana, y las investigaciones de Sanpaolesi no hacen sino reforzar aquella condición meramente decorativa de la pilastracolumna. En nuestra opinión lo que Alberti inaugura con la fachada de este palacio, es una arquitectura de la pared. La pared en sí misma se constituye en objeto de diseño. Ya no existe la alusión a las tradiciones populares o a las interpretaciones literales de las formas antiguas, sino que los elementos de la composición adquieren una significación propia. Una autonomía como formas singulares y una abstracción en su expresión, así como en sus relaciones de proporción, alejándolas de una identificación puramente regional y haciéndolas válidas para cualquier otra arquitectura. Así, el Palazzo Rucellai, es una muestra singular de unos principios de arquitectura que plantean una formalidad muy distinta a cualquiera de las habitadas en Florencia y una alternativa tipológica formal diferente a la del Palazzo Medici.

En este contexto de arquitectura de la pared, Alberti usa la pilastra, para enfatizar un concepto de belleza, utilizando los órdenes según lo que él había podido observar directamente en Roma y que muchas veces difiere de las aseveraciones vitruvianas.

En este sentido por ejemplo, recurre a la sutileza del orden corintio que se podía encontrar en algunas casas de patricios en Roma como alusión a la nobleza del propietario, en vez de asociarla con una grandiosidad monumental.

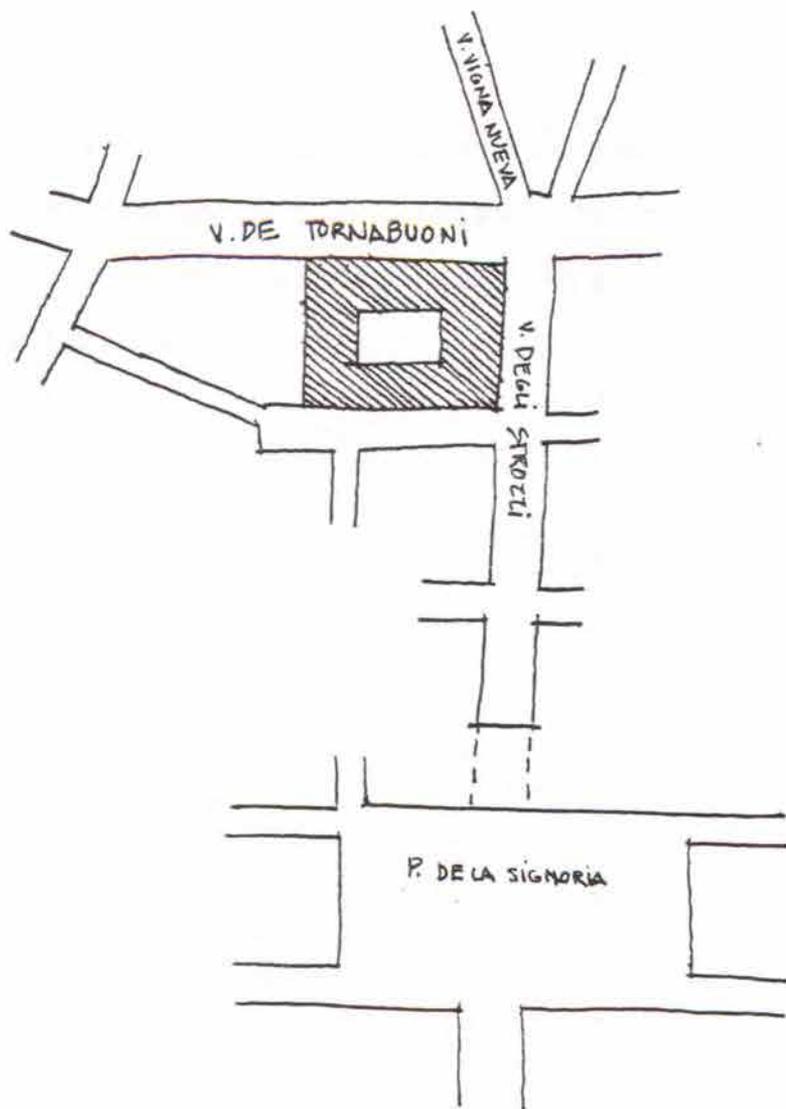


Fig.36 Palazzo Strozzi. Plano de situación. Florencia.

EL PALAZZO STROZZI (54).

Más de cuarenta años separan aquella idea de arquitectura de Michelozzo con la obra más significativa de Giuliano de Sangallo. Casi en los finales del siglo XV, precisamente el 6 de Agosto de 1489 (55), Filippo di Mateo Strozzi había puesto la primera piedra de su nuevo palacio que concitaría la admiración y estupor de los ciudadanos de la época. Admiración y estupor desde el inicio porque después del Palazzo Medici, del Palazzo Pazzi-Quaratesi de Brunelleschi y Maiano, del Palazzo Pitti aún en construcción y del Palazzo Rucellai, el Palazzo Strozzi prometía por la extensión que se iba a ocupar, superar cualquier edificio de la Florencia del primer renacimiento.

La autoría de este edificio ha sido un problema historiográfico durante mucho tiempo con di-

(54) Para el análisis del Palazzo Strozzi nos hemos basado tanto en la obra de Stegman-Geymuller, op. cit., v. I p. 131 y ss., como en la de Guido Pampaloni, "Palazzo Strozzi" (Roma 1963) quien es finalmente el que dirige la discusión historiográfica sobre la autoría del edificio a partir de los libros de cuentas de la misma familia Strozzi en los que se señala que se encarga una maqueta del palacio a Giuliano de Sangallo, autor del proyecto por la que recibe tres pagos entre el 19 de Septiembre de 1486 y el 6 de Febrero de 1490. Pampaloni, op. cit. p. 2.

(55) Pampaloni, op. cit., p. 64.

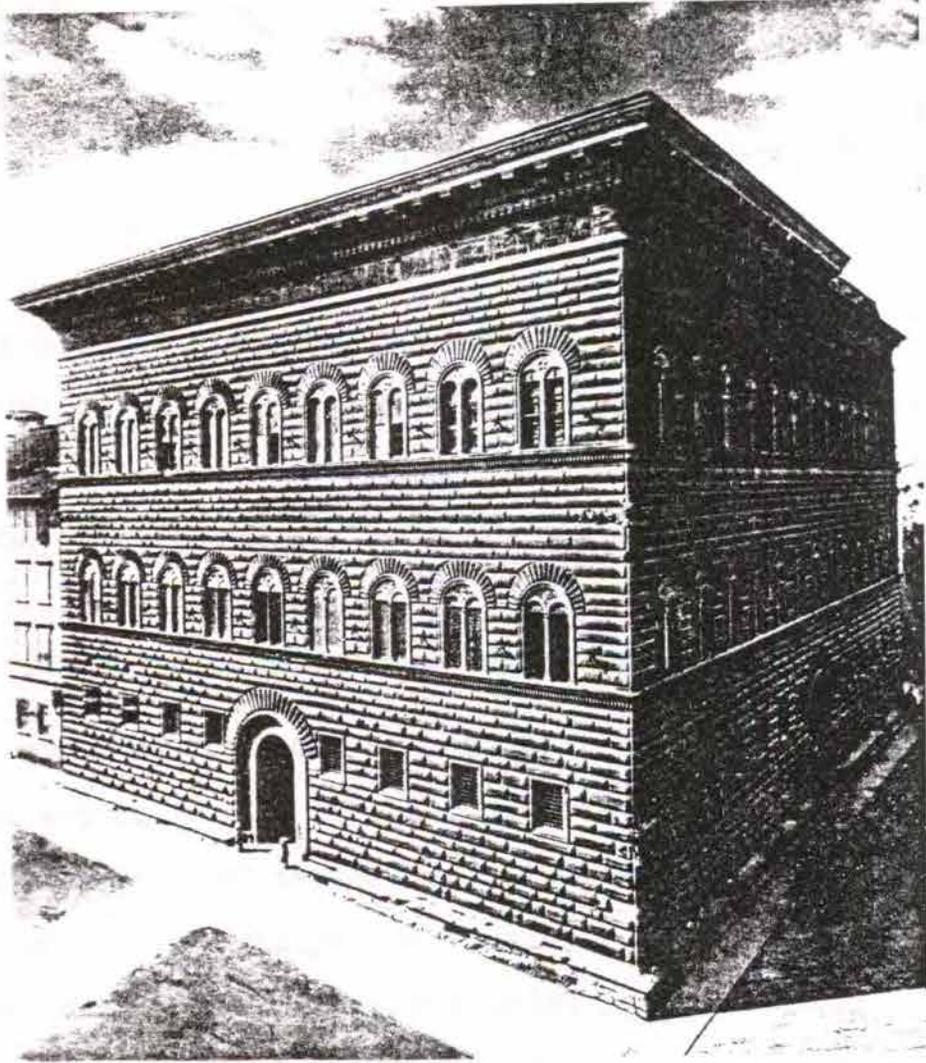


Fig.37 Palazzo Strozzi. Florencia

versas interpretaciones (56). Sin entrar en detalle en la polémica, nos parece necesario resumir brevemente que de ésta, al menos se infiere que tanto Benedetto de Maiano, Simone de Pollaiuolo, llamado El Cronaca, y Giuliano de Sangallo han estado comprometidos en distinta medida durante el largo período de construcción del palacio (57).

La intervención de Sangallo había sido explicada durante largos años como una deferencia de Filippo Strozzi para con Lorenzo de Medici, con el

(56) Esta confusión se origina con Vasari quien lo atribuye a Benedetto de Maiano ("Le vite di ..." op. cit. Ed. Milanese, Vol. III, p. 340 y Vol. IV p. ~~445-444~~). Vasari dice: "il parere di Benedetto che gli ne fece un modello e che secondo quello fu cominciato: sebbene fu requitato e poi finito dal Cronaca". Al mismo tiempo, el que Simone de Pollaiuolo, el Cronaca, se hubiese hecho cargo del "bugnato" y que se hiciese cargo de las obras y diseñase la cornisa a la muerte de Sangallo hizo que también se le atribuyese el proyecto. Pero Benedetto de Maiano muere el 14 de Mayo de 1491, cuando el palacio sólo se había elevado "insino alle campanelle" del suelo, lo que hace incierta su verdadera participación.

(57) El palacio estaba habitado por los hijos de Filippo y se ha querido ver en la organización de la planta, que se divide en dos partes, una relación con ellos. Así una parte era para Alfonso, hijo de la primera mujer de Filippo, Fiammata Adinari, sobre la vía Tornabuoni; y la otra para Lorenzo que será habitada posteriormente por Giovan Battista, hijo de la segunda mujer de Filippo Selvaggia Gianfigliuzzi, sobre la plaza hoy llamada Strozzi. Si bien el palacio comienza a construirse en 1489 no fué hasta 1504 que pudo acoger a Lorenzo Strozzi y su esposa Lucrezia Rucellai, el hijo segundo de Filippo. La parte del palacio que da a la vía Tornabuoni no pudo ser habitada por el primogénito Alfonso hasta el 26 de Abril de 1533. Pampaloni, op. cit., p.19.

objeto de no despertar recelos ni envidias (58). Giuliano de Sangallo, por entonces el arquitecto protegido de los Medici y de gran reputación en Florencia, había hecho una maqueta que luego Strozzi había desestimado por otra de Benedetto de Maiano. Esta teoría, fundada principalmente en las afirmaciones que Vasari hace cuando se ocupa de Maiano (59), atribuyéndole la obra y agregando que a la muerte de éste, Cronaca se había hecho cargo total de ella. Ultimamente de los libros de cuentas de la familia Strozzi, que es el medio historiográfico más específico para determinar encargos hechos por estas familias a los artistas de la época, Guido Pampaloni (60) ha demostrado que efectivamente hubo un encargo a Sangallo para hacer una maqueta del futuro palacio, y que por el contrario es muy difícil que fuera motivado por un cierto temor a Lorenzo de Medici. El hecho de que Maiano estuviese en

(58) La relación existente entre Lorenzo de Medici y Filippo Strozzi era cordial y amistosa, según demuestra Pampaloni, quien ha querido ver entre la diferencia de la maqueta con el proyecto construido, de acuerdo al gráfico desarrollado por Stegman y Geymuller (ver figura), una intención por parte de Filippo de mostrar a Lorenzo el deseo de levantar un palacio que no fuese ambicioso. Que enfrente del ejemplo mediceo no resultase superior en grandiosidad y evitar así la envidia del Magnífico (Pampaloni op. cit. p. 7). Nosotros pensamos que fué la ausencia de un sistema gráfico preciso -aún Bramante no realizaba los cartones para el coro simulado en Santa Maria presso San Satiro, que fueron una innovación muy importante por la construcción de la falsa perspectiva- lo que indujo a errores de interpretación de las medidas que sugiere la maqueta.

(59) Vasari, "Vita ..." op. cit., Milanesi, vol.4, p. 443-444.

(60) Pampaloni, op. cit. p. 66.

Nápoles al inicio de las obras (61), y que no volviese hasta tres años después, nos hace pensar que, como lo demuestra la maqueta de Sangallo -que aún existe en el palacio- las obras se habían iniciado siguiendo su proyecto.

Heydenreich en una más reciente publicación (62) también es de la opinión que fue Sangallo el autor principal del proyecto y que Cronaca, que estuvo a cargo de la mampostería desde el inicio, había diseñado solo la última planta, adaptando la variante vitruviana del "cornicione" en vez de la variante tradicional florentina de la "loggia", que era propia de la arquitectura secular.

Sin pretender dirimir la polémica, aquí genéricamente esbozada, nos parece que hay una relación formal evidente entre la maqueta de Sangallo y la obra terminada. Es probable que las alteraciones que el palacio presenta sean debidas precisamente a las intervenciones de estos dos arquitectos.

De cualquier modo el Palazzo Strozzi en su tiempo, caracterizado por un período de renovación, constituyó un hito formal notable tanto para la ciudad como también dentro de una evolución del palacio urbano renacentista. Alrededor de la última mitad del

(61) Pampaloni, op. cit. p. 55.

(62) Heydenreich-Lotz, op. cit., cuya primera edición es de 1974, London y Harmondsworth.

Quattrocento, el espíritu de renovación había llegado ya al casco viejo de Florencia y las nuevas casas se levantaban al tiempo que las viejas se demolían. Era una época próspera para Florencia. Filippo Strozzi, que era ya muy rico, no podía sustraerse al deseo de construir una casa para una familia que crecía, más aún cuando el construir tenía una implicación social (63). Desde su regreso de Nápoles (1466) hasta el inicio de las obras (1489) Strozzi pudo verificar cual era el tipo de palacio que podía reflejar mejor su posición social y económica. ¿Pero cuál era la expresión formal que reflejaba esa magnificencia de la rica y nueva burguesía? Sin duda era el "bugnato". Era el muro grueso de piedra con su almohadillado exterior que Michelozzo había instaurado. Era difícil imaginar en la Florencia de entonces un palacio sin ese almohadillado. Pero esta será solamente una característica florentina quattrocentesca.

Pero detengámonos antes en el palacio y veamos su composición. El edificio se origina en una

(63) Una familia como la de Strozzi que quería permanecer definitivamente en las riberas del Arno, no podía dejar de pensar en construir un palacio, no tanto por una necesidad de espacio en una familia que crece, "ma soprattutto perche deve dimostrare a stesso e ai propri concittadini di esseri rifatto (non si dimentichi che egli aveva lavorato duramente proprio...) e di aver ripostato in condizione la casata: e il murare, stante appunto lo spirito del tempo, me sarebbe stata la prova delle prove, la prova inconfutabile. Perciò, il desiderio della fabbrica nuova nasce e matura nell'animo di Filippo stari per dire naturalmente e quasi per germinazione spontanea". Pampaloni, op. cit. p.50.

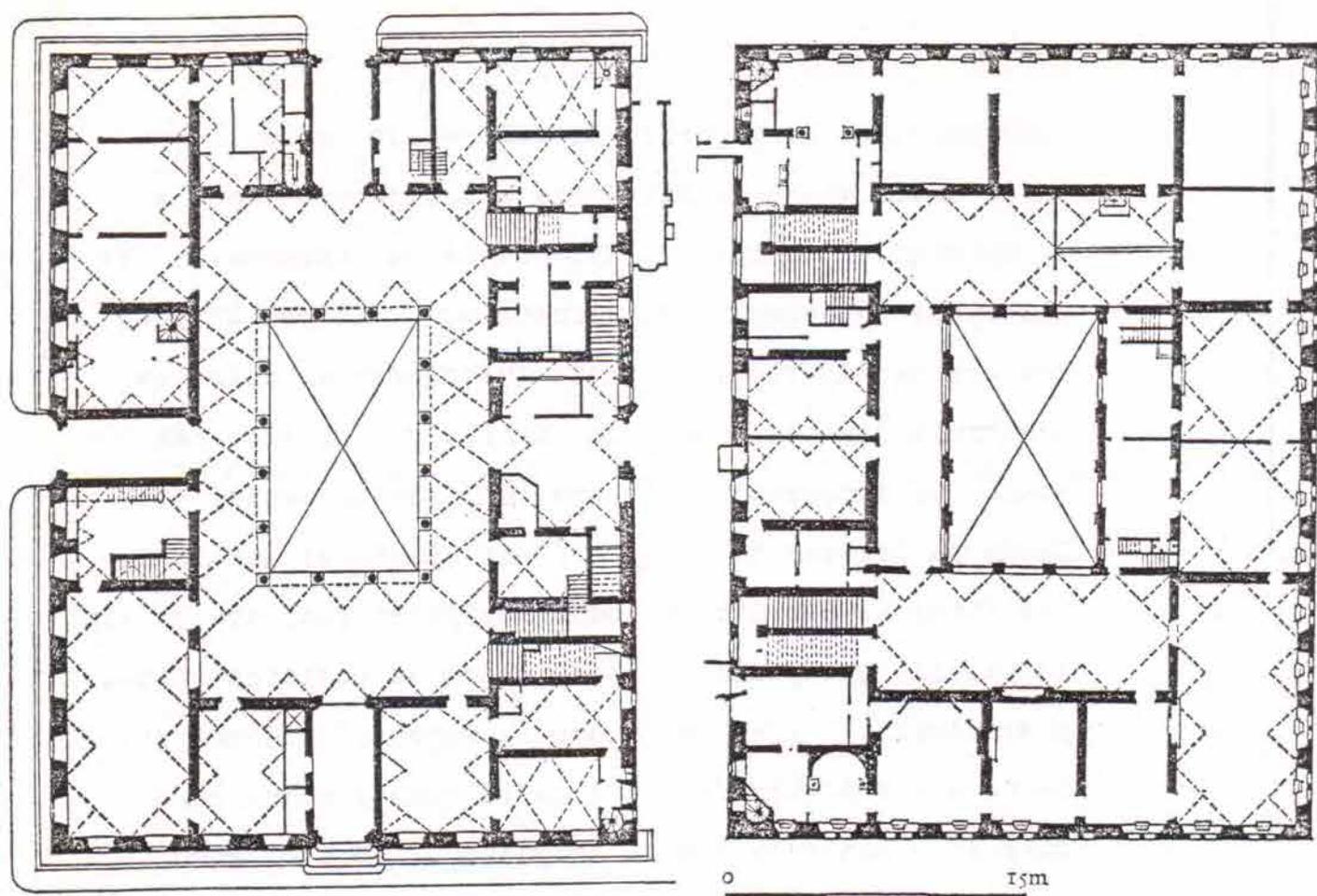


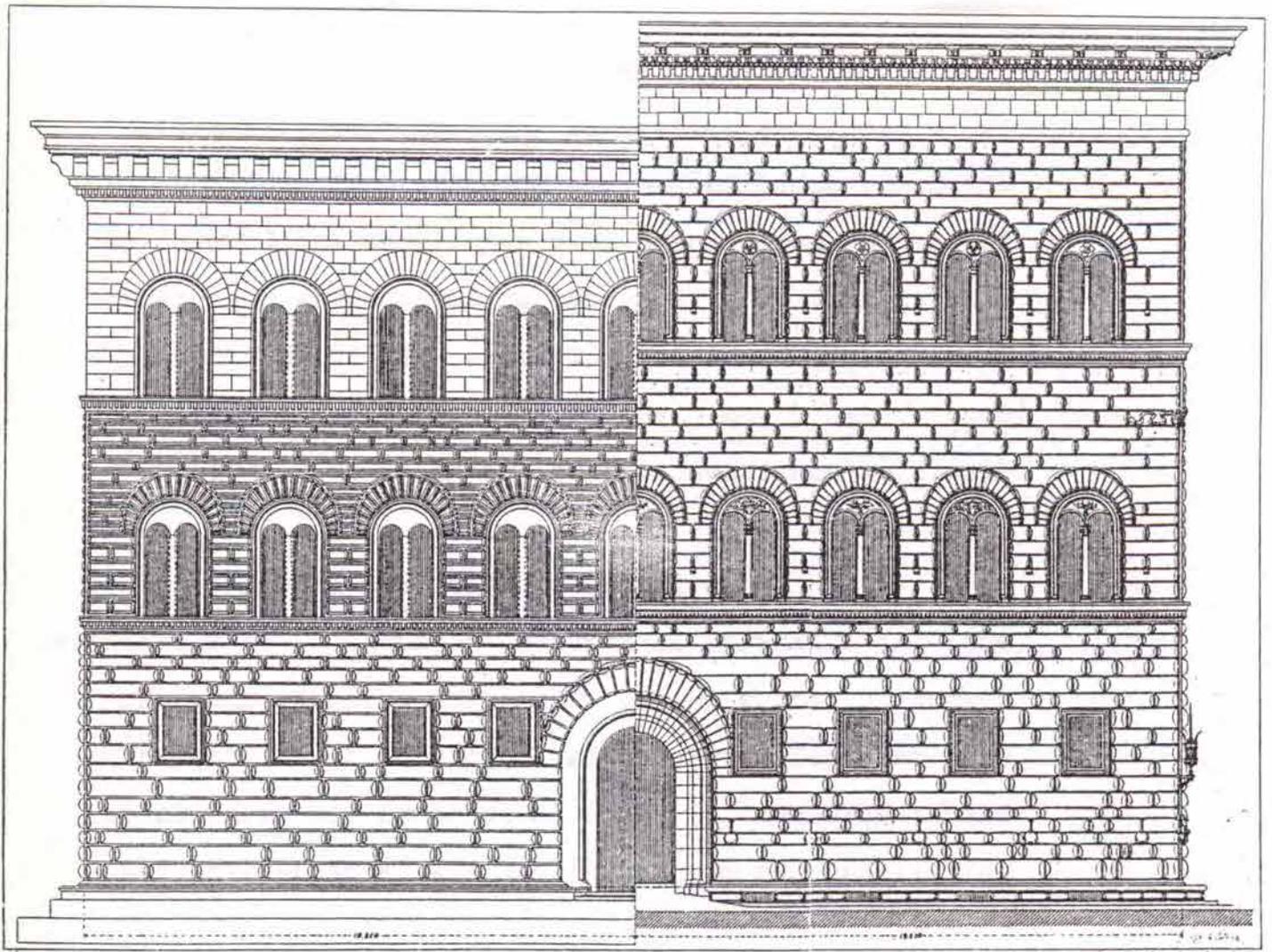
Fig.38 Palazzo Strozzi. Florencia
Planta baja y primer piso.
Diseñado 1489-90.

planimetría rectangular, con tres lados libres que daban a distintas calles, la vía Tornabuoni, la plaza Strozzi y sobre la hoy vía Strozzi. Al igual que el Palazzo Medici, consta de tres plantas exteriores, pero a diferencia de éste, desde un comienzo la planta baja es cerrada y exenta de pórticos. En su interior, recoge un patio con claustro y "loggia" que organiza los distintos apartamentos para los hijos de Filippo.

Sus fachadas exteriores siguen a grosso modo las líneas de la maqueta en madera. La diferencia esencial, radica en que la maqueta presenta una solución más equilibrada en la proporción de los distintos pisos; en cambio, el edificio presenta una masa más desarrollada, una monumentalidad que la maqueta no tiene.

El edificio mantiene también tanto el número como la forma bipartita de las ventanas de la maqueta y recoge una que otra variación en las alturas de sus plantas. Tal como muestra el esquema de Stegmann y Geymuller, el edificio presenta en los pisos superiores una altura mayor que la de la maqueta.

En las fachadas del Palazzo Strozzi hay una serie de similitudes formales que le relacionan con el Palazzo Medici. Aparte de la forma de sus ventanas y de sus portales, la división tripartita se señala a la altura de las ventanas y el remate de la fachada se hace con una cornisa "alla antica". Pero tal vez



Architectur der Renaissance in Toscana

II. v. Descriptio d'arch. G. Campanozio da

Fig. 455-18

FLORENCE—PALAZZO STROZZI. COMPARISON BETWEEN THE MODEL AND THE EXECUTED BUILDING

Fig.39 Palazzo Strozzi. Comparación entre la maqueta de Giuliano da Sangallo y el edificio construido.

la característica principal sea el tratamiento de su almohadillado. A diferencia del Palazzo Medici y del Palazzo Rucellai, toda la fachada está tratada como una cuidada trama ornamental. Los bloques de piedra decrecen tanto en su tamaño como en su situación en la pared. La piedra está tallada con un cuidado biselado a fin de ocultar sus juntas. Así el almohadillado está integrado plenamente en la pared y toda ella aparece como un plano ornamentado. Esta idea de plano ornamental o más bien de una planimetría ornamental, no se repetiría hasta treinta años después en el Palazzo Branconio Dall'Aquila. El perfil del almohadillado, su relieve, que va decreciendo de hilada en hilada, de abajo hacia arriba, acentúa, a través de este artilugio, la altura de la fachada. Hay en este almohadillado un carácter de cívico refinamiento. Siguiendo el ejemplo mediceo, que no el albertiano, la fachada recoge una idea de diseño enfático en su horizontalidad. En cambio ese carácter ornamental homogéneo de toda la fachada, a modo también de trama, nos recuerda a la del Palazzo Rucellai.

Cada una de las tres fachadas libres se articula de modo simétrico, en base a una gran arca central con un adovelado que es inusual tanto por su número como por su disposición. Este apretado sistema de dovelas iguales se repite en la tradicional fenestración. En cambio en la planta baja se reconoce la forma cuadrada de las ventanas que Alberti introdujo



Fig.40 Palazzo Strozzi. Sección Longitudinal.

en el Palazzo Rucellai así como el banco, que esta vez sin "spalliera", hace de podium perimetral.

La fachada sigue aquel orden descendente que siguen las alturas de los distintos niveles en el Palazzo Medici, marcada por los frisos, aunque ésta sea una ordenación tan solo aparente y exterior, donde el "cornicione" arranca de un plano más alto que la solución medicea aunque mantiene su carácter vitruviano. En este sentido se diferencia del Palazzo Rucellai donde las alturas de los pisos se manifiestan iguales en altura.

La fachada del Palazzo Strozzi recoge en su composición criterios que podemos reconocer tanto en uno como en otro de los ejemplos anteriores. Quizá sea por ese motivo que su expresión formal constituyó tanto para la ciudad de entonces como para los artistas de la época una obligada referencia.

LA ARQUITECTURA COMO PLANO EN LA PARED. LA DEFINICION DE DOS ALTERNATIVAS TIPOLOGICAS.

De los análisis que hemos hecho de las fachadas de los palacios anteriores podríamos reconocer, a la vez que dos expresiones formales distintas, dos interpretaciones de la pared como lugar de la arquitectura. Por una parte la obra de Michelozzo y Sangallo, aunque difieren casi cuarenta años, están muy cerca en su apariencia y recogen una similitud con matices diferenciadores más o menos enfáticos.

Durante el tiempo que separa la obra de Michelozzo y la de Sangallo, Florencia asistió a un proceso de renovación constructiva que afectó incluso a su casco viejo. La mayoría de las nuevas edificaciones siguieron el ejemplo mediceo, esto es, que la fachada se organizaba a partir de una ordenación simétrica tripartita y predominantemente horizontal. La idea de una composición armónica de las aberturas se acepta como parte de esta nueva arquitectura que Florencia quiso encarnar. Así, en la ordenación, tanto en la planta baja como en los pisos superiores, las ventanas y puertas se remiten a un ritmo donde los vacíos y llenos guardan una relación numérica. El uso del "bugnato" o almohadillado vino a sustituir al "sgraffite" que

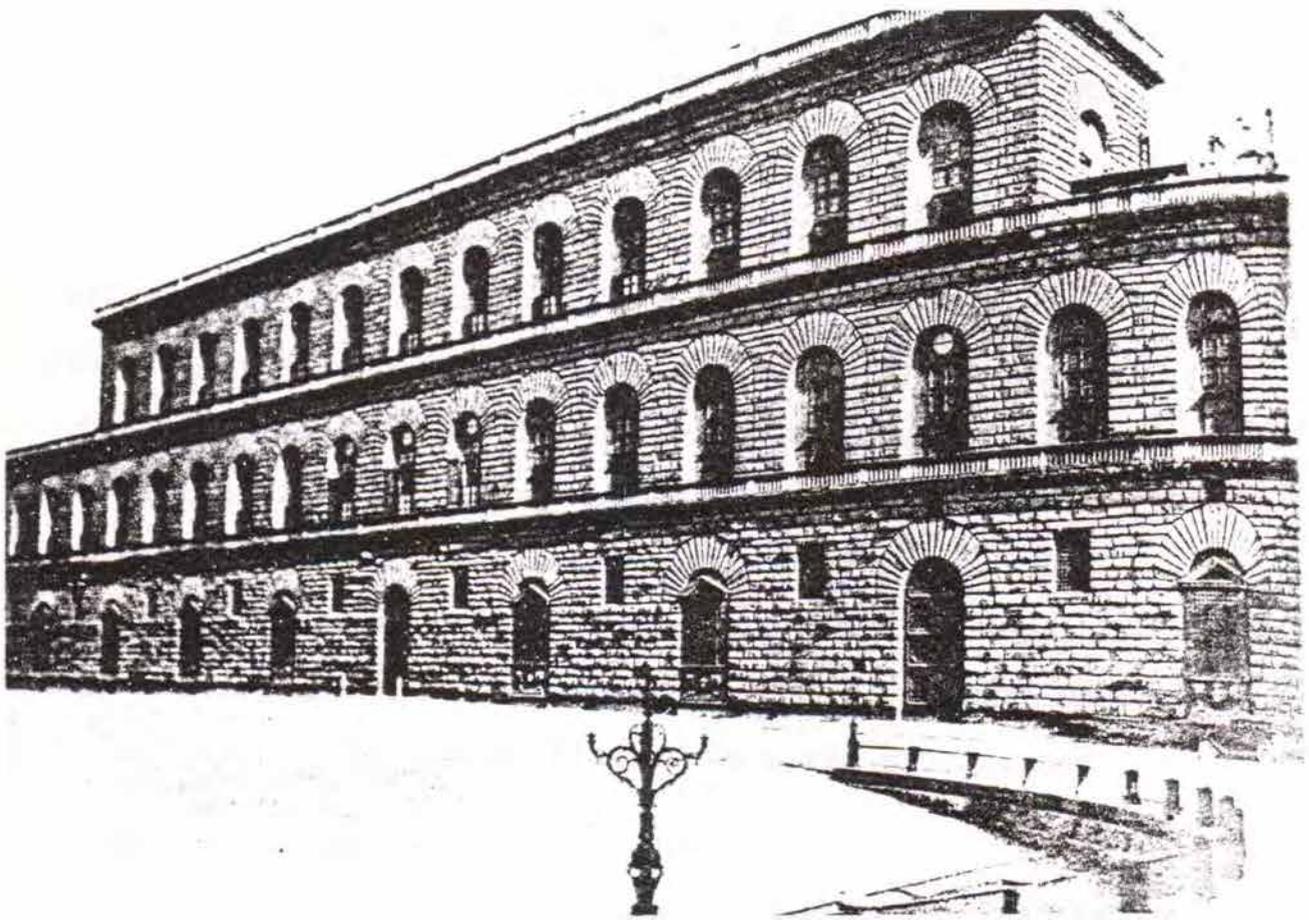


Fig.41 Palazzo Pitti. Brunelleschi(?)
Iniciado por Luca Fancelli en
1440. Florencia.

había utilizado Brunelleschi, más en correspondencia a una tradición formal de la casa medieval. La cornisa medicea es una clara alusión primero romana y después vitruviana, esto es, estaba basada más en la observación directa de esta forma de los edificios romanos que en las poco divulgadas recomendaciones vitruvianas, por entonces más una preciosa pieza de colección que un manual de construcción y de uso cotidiano. Con algunas diferencias, el Palazzo Strozzi reconocía todas esas características y cerraba de algún modo -dentro de la evolución del palacio urbano- un ciclo que en ninguno de los ejemplos posteriores se llegaría a alcanzar. Tanto el Palazzo Medici como el Palazzo Strozzi reconocían como característica esencial de su expresión formal aquella monumentalidad, herencia romana. Una monumentalidad que caracteriza otros edificios contemporáneos a ellos como el Palazzo Pitti, el Palazzo Quaratesi o incluso el Palazzo Gondi.

La geométrica mole del Palazzo Strozzi tiene esa fuerza de la arquitectura de la pared que ya se encontraba en las obras de Michelozzo y Alberti y que viene potenciada por un almohadillado a base de piedras de forma alargada creando un sutil juego de claroscuro que, disminuyendo hacia arriba, enfatiza el carácter ornamental de la pared.

Por otra parte, distinguimos la propuesta del sistema compositivo de Alberti que no tuvo sino

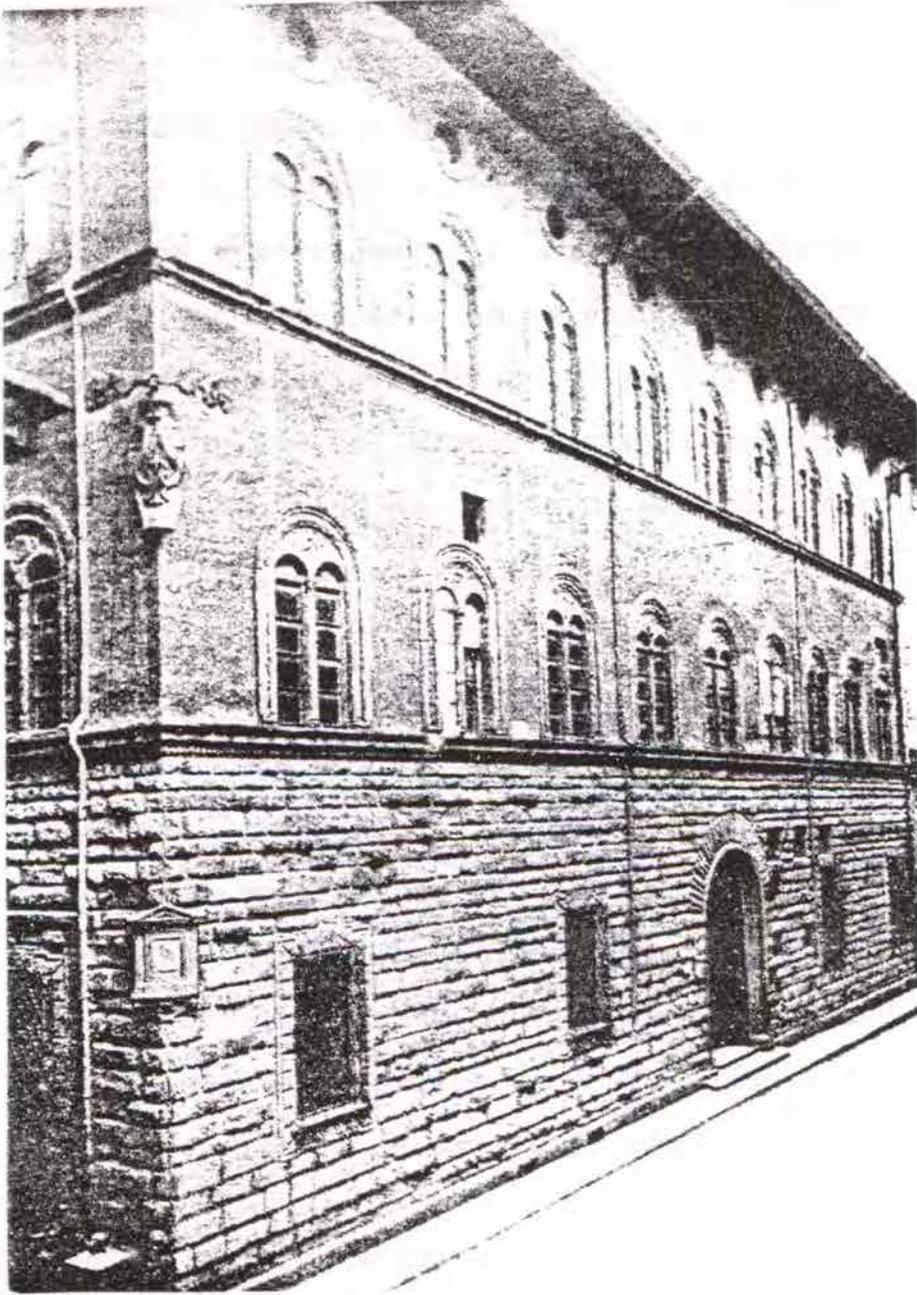


Fig.42 Palazzo Quaratesi. Brunelleschi-
Maiano (?). Florencia, finales
S.XV.

una influencia muy posterior entrado ya el siglo XVI. Con la sola excepción del Palazzo Piccolomini y si acaso del Palazzo de la Cancilleria, no hay en el espectro formal de la fachada quattrocentesca una continuidad formal semejante a la del Palazzo Rucellai. A pesar del poco eco de esta propuesta, hay en ella un aporte fundamental al desarrollo posterior de la formalidad de la fachada, con el uso de la columna-pilastra como un elemento compositivo de la expresión formal de la pared. Con la afirmación de "la columna es el principal ornamento de la arquitectura" Alberti llevó la columna al exterior, a la fachada. La tardía aceptación de esta formulación parece residir en la discriminación que suponía considerar a la columna bien como elemento estructural o bien como elemento decorativo.

En el caso del Palazzo Rucellai, la aparición de la columna como elemento compositivo de la pared -que como se ha indicado antes, se había introducido en el Templo Malatestiano- aunque está claramente pensado como elemento de decoración, Alberti no había dejado de reconocerle cierta condición estructural -al menos simbólica- al situar sobre ella la forma del arquitrabe. Más bien, con Alberti, la columna perdió el lugar que tenía de unidad escultórica.

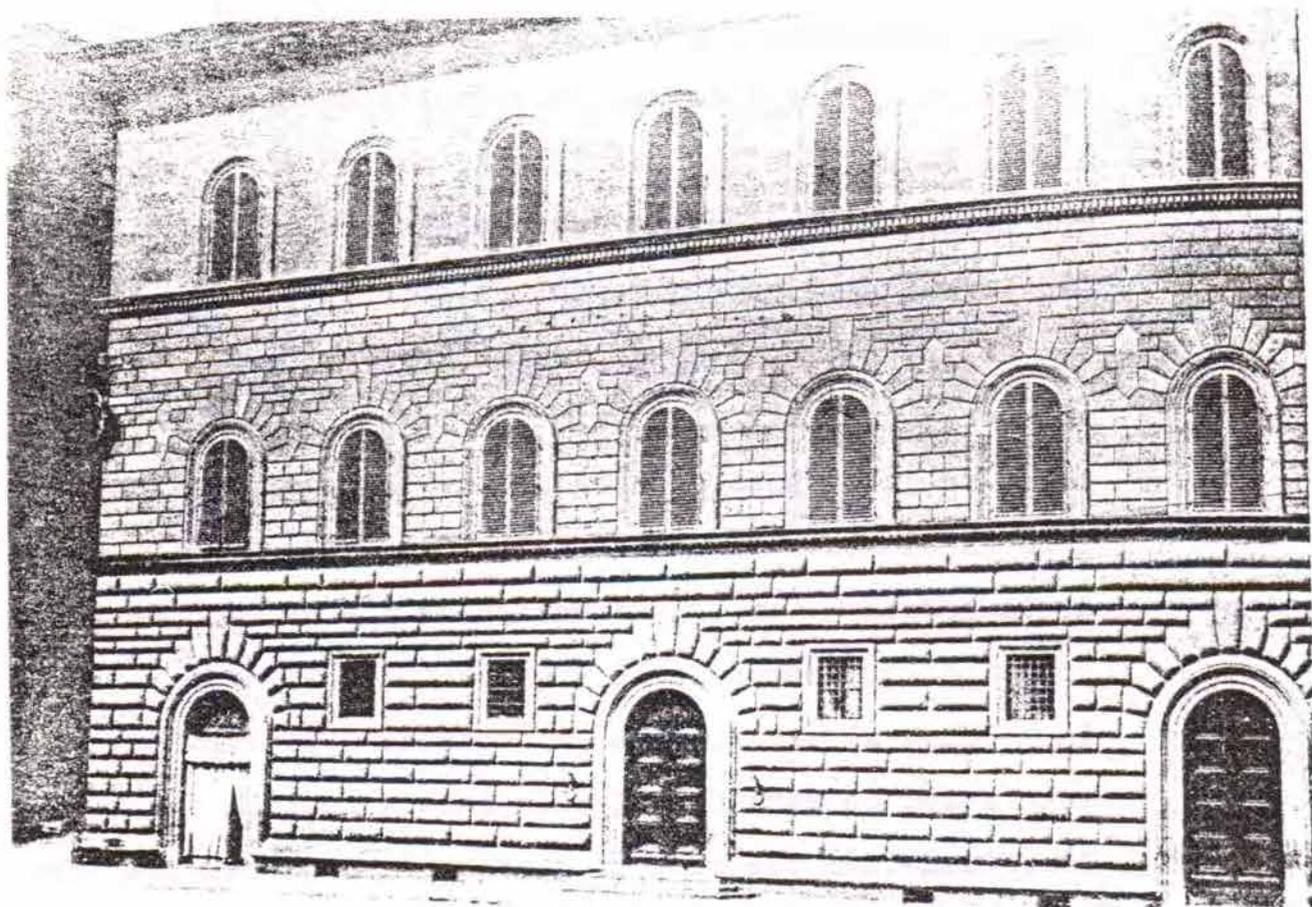


Fig.43 Palazzo Gondi. Giuliano da Sangallo. Florencia, 1490.

Finalmente, no podemos dudar que Alberti no se sometió a esta arquitectura de la pared como plano, condición esencial de la fachada del Quattrocento. Por el contrario, podemos decir que le rindió tributo y la enaltecíó con la adopción del sistema de órdenes adosados a ella. Es justamente éste el sentido de su definición de Ornamento, "un tipo de brillo adicional y añadido de la Belleza". Podemos ver aquí, pues, que la Belleza de la arquitectura radicaba en aquello sobre lo que se adosa, esto es, la pared.

Por todo esto creemos que Alberti seguía considerando a la pared a la manera romana, esto es, una continuación de la estructura. La pared se seguirá considerando de esta manera hasta el siglo XIX cuando Viollet-le-Duc cambiaría esa concepción mostrándonos la estructura como un sistema diferenciado de esqueleto y de articulaciones (64).

Resumiendo, podemos inferir que la definición de un tipo formal para el palazzo quattrocentesco se basa en primer término en la consideración de la pared como el lugar donde se representa la arquitectura. Y en segundo, que la pared se considera como un plano, esto es, exenta de volumetría. El tipo formal se remitirá a la ordenación de los elementos

(64) Viollet-le-Duc, "Entretiens sur l'Architecture", T. II, p. 13, citado por Hubert Damisch en "The Column and The Wall". Architectural Design 1972.

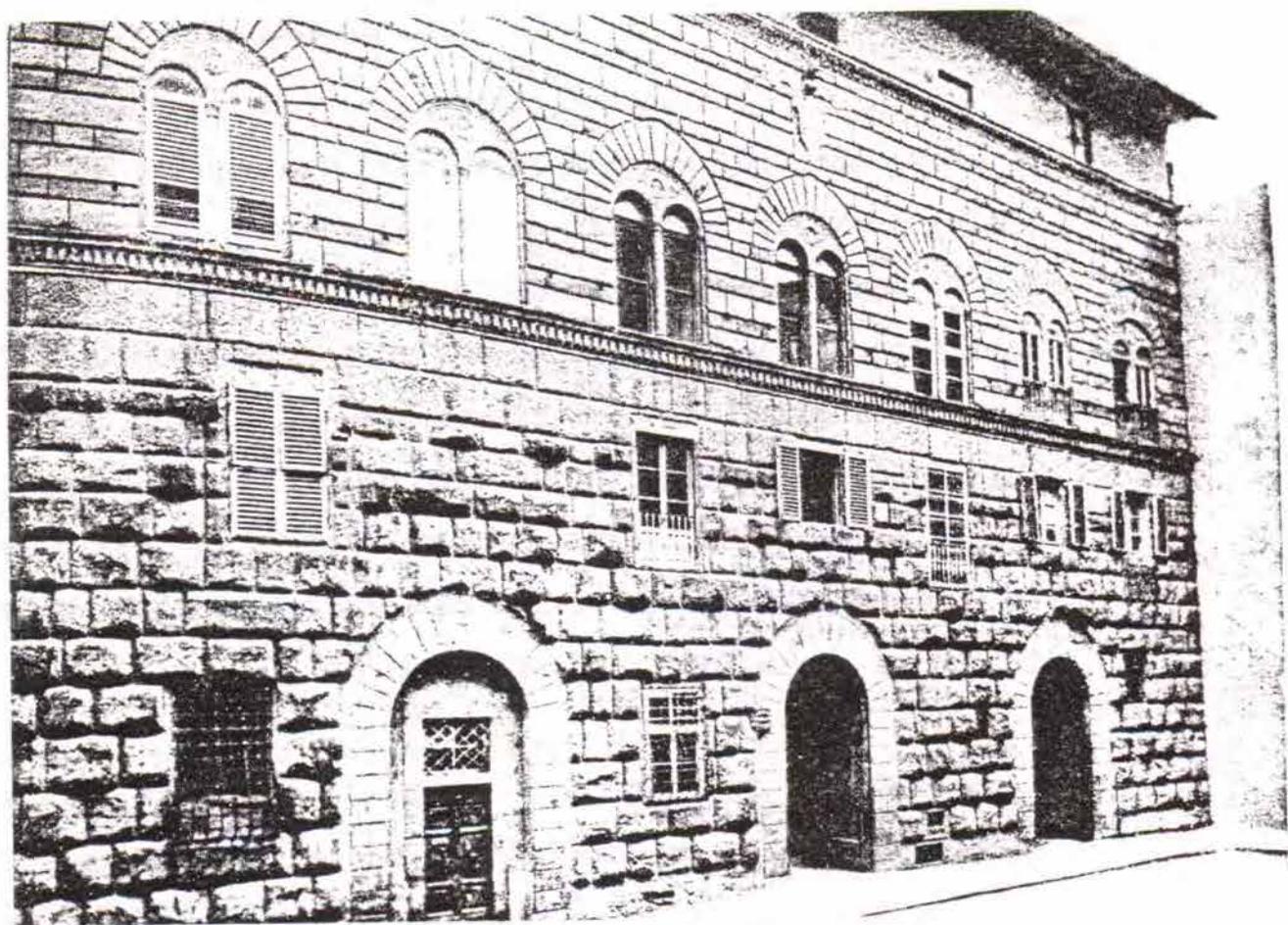


Fig.44 Palazzo dello Sforzino. In-
ciado por Michelozzo, Giuliano
de Maiano lo prosigue y termina.
Florençia S.XV.

compositivos en ese plano. Esta ordenación, este tipo formal, se ha originado desde una perspectiva más bien empírica de la Antigüedad romana, sin que por ella no se reconozcan influencias tradicionales, y que la condición romana de la monumentalidad constituye la esencia formal de este tipo.

La pared como totalidad se expresa a través de un almohadillado que arranca de un banco corrido, a modo de podium.

Con estas características comunes se reconocen dos alternativas tipológicas. Una de ellas a partir del ejemplo mediceo en cuya línea el Palazzo Strozzi aparece como paradigma formal, y la otra, la propuesta albertiana. En la primera, el plano -la pared- se divide generalmente en tres partes, que no siempre aluden a divisiones interiores. Esta división se manifiesta a través de un friso continuo a la altura del alféizar de las ventanas. Estas ventanas bipartitas conectadas con la tradición gótica y popular tienen una ordenación que obedece a una relación numérica, originando un ritmo armónico en el exterior. Este conjunto remata con una cornisa "alla antica" con unas dimensiones que obedecen directamente al ejemplo romano, y que coinciden por eso con el ejemplo vitruviano. Así, resumiendo, esta alternativa está definida en que la pared es un plano monumental, rugoso,

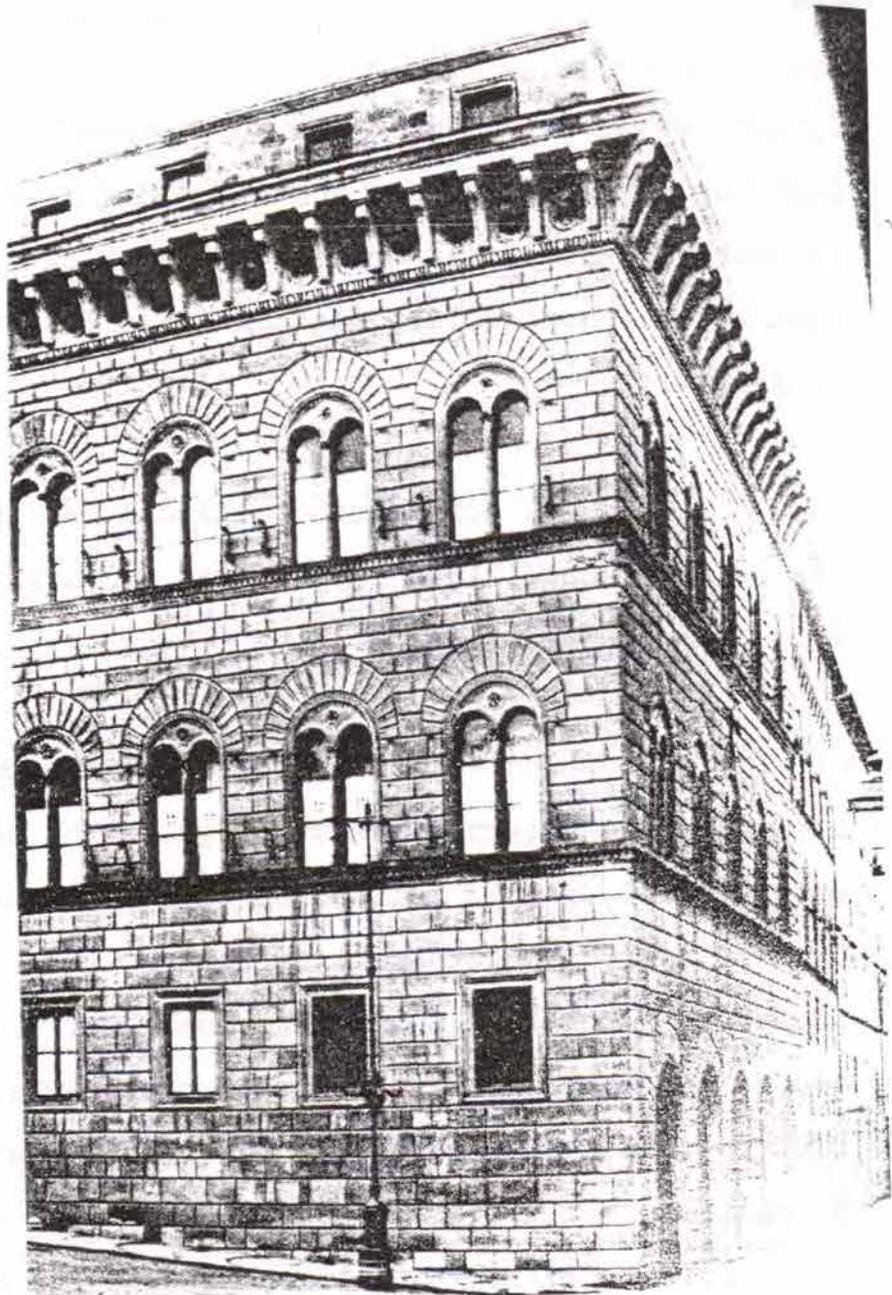


Fig.45 Palazzo Spannochi. Giuliano de Maiano. Siena, S.XV.

tripartito, enfáticamente horizontal y simétrico en la disposición de los elementos.

La otra alternativa tipológica, la propuesta albertiana, no se origina como la anterior en un empirismo de la tradición antigua, sino más bien en la interpretación que Alberti hizo de esta tradición. El Palazzo Rucellai es un ejemplo práctico no exento de contradicciones respecto del texto en que precisamente se inspira. En cuanto a la otra alternativa, ésta también recoge aquel principio tipológico de que la pared es el lugar donde se representa la arquitectura. Es evidente que esta propuesta es más compleja que la anterior. Por ejemplo la trama que se superpone al plano de la pared, desplazando al almohadillado que, tras ella, forma al mismo tiempo la propia pared. Constructivamente hemos visto como los bloques de piedra del almohadillado continúan en las pilastras proporcionándoles relieve. Por otra parte, como hemos visto en el texto albertiano, es evidente una intención de superponer una trama, organizativa y decorativa, a la pared. Tal vez problemas prácticos derivados de la existencia de las paredes maestras de las casas que abarcaban la fachada inicial sugirieron la solución adoptada.

El tipo formal que se induce desde esta propuesta albertiana está exento de aquella monumenta-

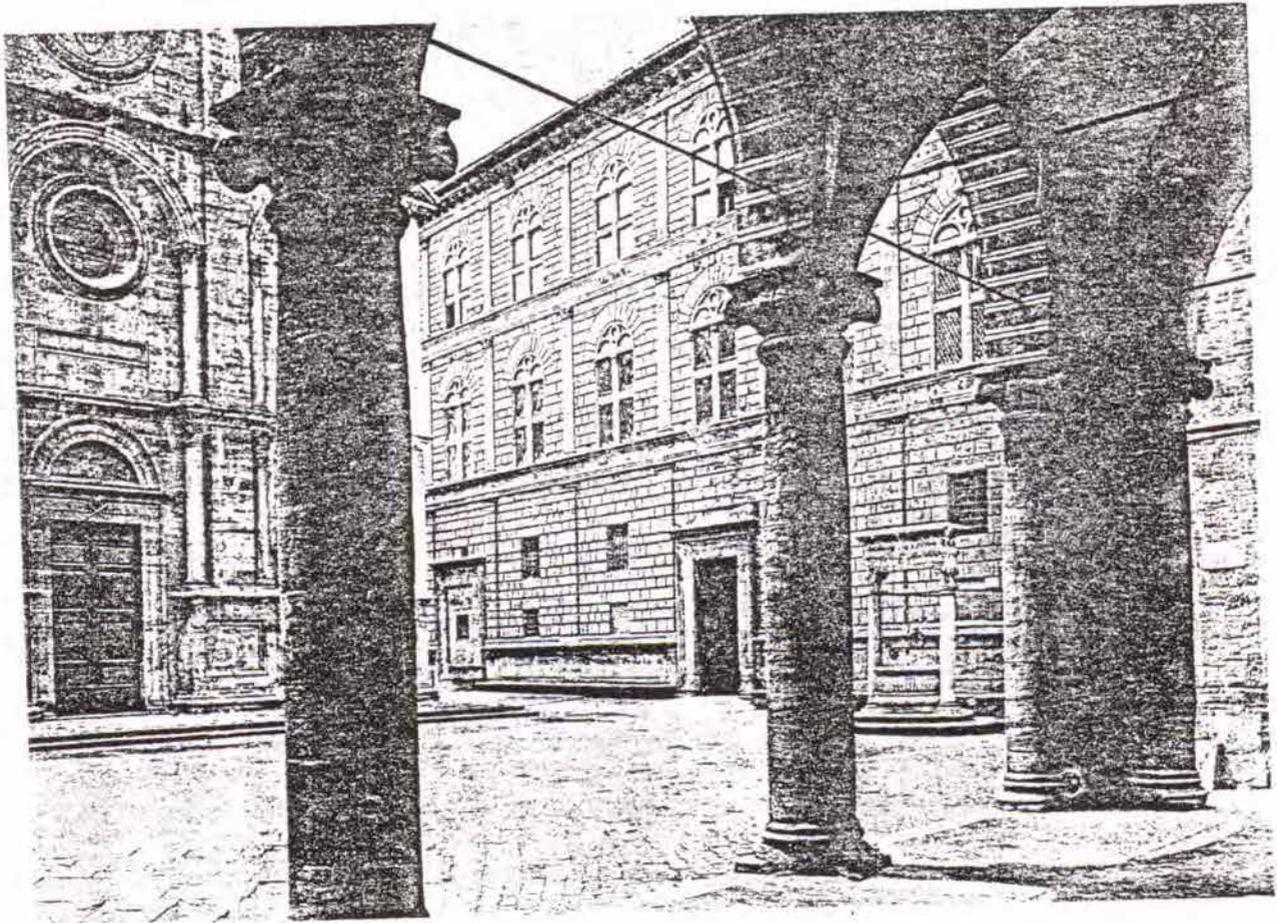


Fig.46 Palazzo Piccolomini. Bernardo
Rosellino. Pienza 1460-2

lidad esencial en la anterior. La alusión a la romanidad no es tan directa, sino más sutil y refinada. Así el banco que inicia el almohadillado, en sí distinto, se completa con una "spalliera" que en su diseño alude al "opus reticulatum" romano. También el orden corintio que corona las pilastras es una solución romana, así como la puerta rectangular con arquitrave recto. El friso, que dividía el plano en el tipo formal mediceo, se transforma en un entablamento ornamentado. Ya no es solo el friso-ornamento sino que es parte de la trama y al igual que las pilastras, cumple también una doble función.

En el tipo formal albertiano del palacio, la pared es un plano en el que además de una simetría hay una euritmia en la relación de los elementos de composición con el total del plano.

Estas dos alternativas tipológicas tienen desarrollos diferentes en la arquitectura secular quattrocentesca. La propuesta de Alberti sólo se hace reconocible en el Palazzo Piccolomini. El uso de los órdenes y todo el sistema compositivo que Alberti proponía, era un sistema "culto" de composición que no se extendería hasta mediados del siglo XVI con la aparición del texto de Andrea Palladio, cuya trayectoria es en varios aspectos similar a la de Alberti.

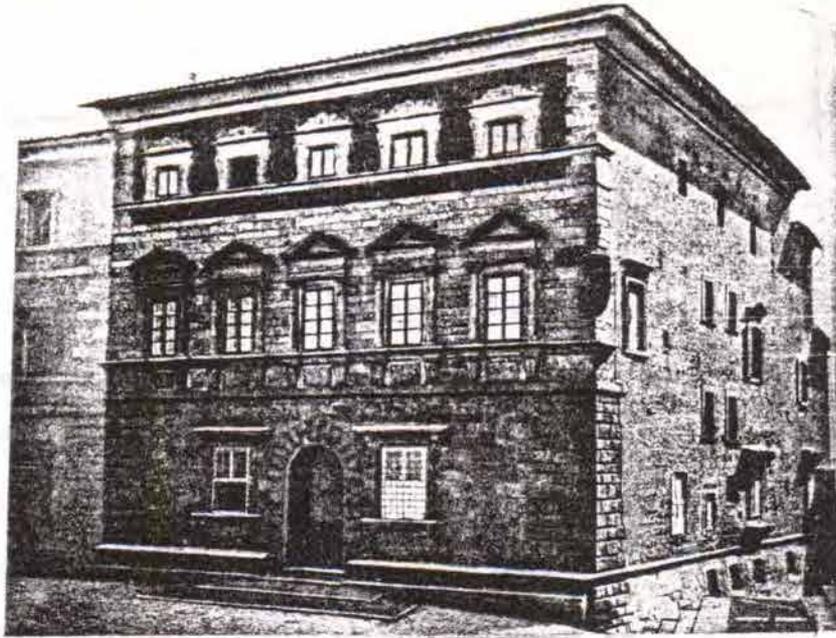


Fig.47 Palazzo Comunale. Antonio da Sangallo el Viejo. Montepulciano. 1495-1500

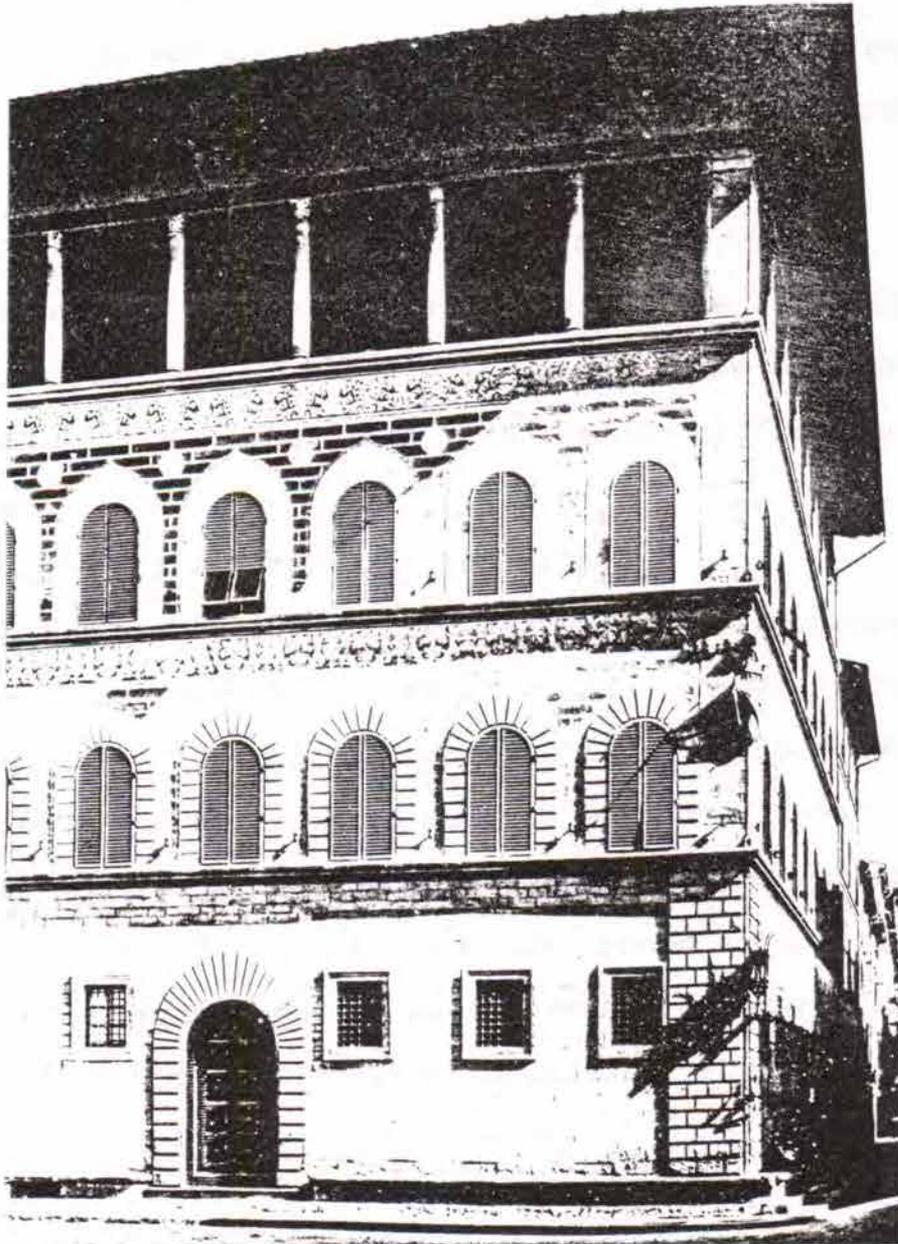


Fig.48 Palazzo Guadagni. Simone de Pollaiuolo, el Cronaca. Florencia 1502.

El tipo formal desarrollado a partir del Palazzo Medici se extendió en cambio por la Toscana y el norte del país. La obra de Antonio de Sangallo el Viejo, principalmente en Montepulciano, generalmente olvidada, al igual que la de Simone de Pollaiuolo, el Cronaca, por citar dos ejemplos significativos dentro de esa arquitectura colegiada que caracteriza al Quattrocento, recogen tanto la forma como los elementos descritos en aquel tipo formal, con algunas variantes referidas a lo tradicional, como por ejemplo la "loggia" en la última planta propia del palazzo florentino trecentesco.

Con estas dos imágenes, llegamos al Cinquecento, donde, en un corto período de tiempo se iban a producir variadas propuestas formales que se harían inimaginables sin la tradición inaugurada por Michelozzo, Alberti y Sangallo.

CAPITULO II.

CAPITULO II

DOS EJEMPLOS DE TRANSICION. EL PALAZZO CAPRINI Y EL PALAZZO BRANCONIO DALL'AQUILA.

" Je suis arrivé en Italie avec la mémoire remplie de Palladio, dont on nous nourrit dans les ateliers. Je ne puis te dire quel a été mon désenchantement lorsque j'ai vu l'architecture de ce maître.

Que Bramante est un million de fois au-dessus de cet homme-là!

Je le dis sans honte, mais je trouve Palladio, Sansovino et Vignole plus qu'ennuyeux. Leur architecture est à mon avis un mélange d'antique et de rococo, tout cela froid et sans caractère. Ils ont voulu ordonner la Renaissance et ils l'ont aplatie."

(Viollet-le-Duc. cit. L.Hautecour, "Histoire de l'Architecture classique en France". Paris 1955, t. VI, p. 297).

A comienzos del Cinquecento con el traslado del poder económico y político a Roma, las artes gozaron de especial protección por parte de estos poderes, al mismo tiempo que culminaron en un gran desarrollo. Fué una época en la que casualmente convivieron



Fig.49 Bramante, dibujado por Rafael para el fresco de la "Disputa" en la Stanza della Segnatura. Vaticano. 1508.

un gran número de grandes artistas. Algunos historiadores posteriores a Wolfflin (65) suelen denominar este corto período como el Alto Renacimiento. En efecto, es por todos conocido que en las primeras dos décadas del siglo XVI se asistió a una expansión cualitativamente notable de la cultura en general. Las mejores producciones artísticas que a menudo oímos generalizar como del Renacimiento pertenecen a este período.

La arquitectura no fué ajena a este desarrollo. Pero el Cinquecento se iniciaba ya con una tradición formal florentina la cual tuvo una importante influencia en Roma en el siglo anterior. Como hemos visto anteriormente el tipo formal del palacio urbano había alcanzado un desarrollo definitivo en Florencia, e iba a ser esta expresión tipológica la que al confrontarse con la realidad romana experimentaría un cambio paradójico. La ausencia de una clara definición tipológica para el "palazzo" romano podría haber supuesto una fuerte implantación de los tipos florentinos en Roma. Una tipología que por lo demás había sido largamente admirada durante todo el siglo anterior. Pero sin duda hemos de compartir aquella teoría de que con

(65) H. Wolfflin, "Renaissance und Baroque", Munich 1888, siguiendo los pasos de su maestro y mentor J. Burckhardt ("Renaissance in Italien") recupera para la crítica historiográfica el concepto de Renacimiento.

El desarrollo de la historiografía del siglo XX fue precisando más y definiendo las distintas características artísticas de la época. La obra fundamental de Schlosser da un documentado fundamento a la idea de Renacimiento. "La Literatura Artística". J. Schlosser. Libro III y V.

la llegada de Bramante a la ciudad papal, a comienzos del siglo, venido de Milán a la muerte de Ludovico el Moro (66), condicionó toda la producción arquitectónica contemporánea y mucha de la posterior a su muerte (67), durante su breve pero fructífero período romano. Y en gran medida la posible influencia que podría haber tenido aquel tipo formal florentino en la edificatoria romana no llegó a manifestarse.

La influencia arquitectónica de Bramante venía acompañada, además de su conocida relación con Julio II, de un completo dominio de las formas y el es-

(66) La presencia de Bramante en Milán está documentada hasta finales de 1498. Sin embargo es posible que haya permanecido en el ducado de Lombardía hasta la víspera de los sucesos políticos que obligaron a Ludovico el Moro a dejar la ciudad ocupada por los franceses en Septiembre de 1499. A. Bruschi, op. cit. c. 5, p. 72 y ss.

(67) La documentación historiográfica sobre Bramante es muy extensa y variada. Para una revisión y consulta de ella, quizá el trabajo más completo es el realizado por Arnaldo Bruschi en "Bramante architetto", Bari 1969, p. 1040 y ss. Existe una versión inglesa sintetizada del mismo Bruschi, "Bramante", London 1976. Nosotros nos referiremos, cuando no se especifique, a esta versión. Sin embargo debemos consignar como fundamental la completa biografía de Vasari en "Le Vite di ...". "Vita di D. Bramante" — publicada en la 2ª edición de Florencia en 1568 (ver bibliografía) aunque es pobre en información sobre la actividad milanese de Bramante es completa en su período romano. Vasari nos cuenta que Bramante murió en 1514 a la edad de 70 años. Por lo que habría nacido en el año 1444, dos años antes de la muerte de Brunelleschi. De hecho Vasari relaciona a ambos arquitectos diciendo que son quienes han aportado más a la restauración de los "nobles trabajos de los más eruditos y maravillosos antiguos". Para Vasari, Bramante habría ahondado en la huella dejada por Brunelleschi. En el siglo XVI fué el mismo Bramante quien era considerado aún encima de Brunelleschi, como el "inventor y luz de toda buena arquitectura", según Serlio, op. cit. p.

pacio, que había sido ya admirado en la corte de Ludovico (68). Su preeminencia a partir de los proyectos para San Pedro, que son fundamentales para entender el posterior desarrollo tipológico de la basílica (69) se amplió también a la arquitectura secular.

(68) La obra de Bramante en Milán está íntimamente relacionada a la presencia de Leonardo en la corte. El edificio "orgánico" en su concepción es de clara influencia leonardesca. En Milán participa en el ábside y cimborrio de la iglesia de Santa María de la Grazie, y en dos claustros para la iglesia de San Ambrosio, por encargo de Ascani Sforza, hermano del Duque y además Cardinal, que sería quien lo llevaría e introduciría en la corte de Roma. El conocimiento de Roma y sus monumentos, Bramante lo debe haber hecho a través del estudio del tratado de Antonio Averlino, Filarete, escultor y arquitecto, quien había trabajado en Roma y tenía por tanto cierto conocimiento de la Antigüedad. Filarete llegó a Milán en el año 1451 por primera vez. Más tarde, en 1461 se establece hasta 1469 trabajando especialmente en la torre del Castillo Sforzesco. Pocos años más tarde llegaría Bramante procedente de la corte de Urbino en la que había trabajado como pintor y colaborador también de Luciano de Laurana, en la construcción del Palazzo Ducale. Coincidiendo con el ascenso al poder absoluto de la Lombardía, de Ludovico el Moro en 1480, quien trae verdaderamente las ideas del renacimiento a Milán, la ciudad se transforma así en un centro importante de Europa. Bramante y Leonardo se yerguen en líderes de la nueva tendencia.

(69) El desarrollo de la basílica, fundamentalmente en planta de cruz griega se manifiesta como una constante ya desde los tiempos del "falso coro" en Santa Maria presso San Satiro, en Milán. Es muy probable que haya sido Bramante quien haya despertado en Leonardo su atención por la arquitectura. Los nuevos métodos de representación que estaba desarrollando entre 1488-1490 ya presentaban a los objetos tridimensionalmente. Esta invención provenía del interés de Leonardo por la anatomía y por mostrar al organismo como un "mecanismo"; un sistema de miembros orgánicamente relacionados, uno a otro, tanto funcional como mecánicamente. Este método transferido a la arquitectura es utilizado en muchos dibujos de Leonardo inaugurando la "vista a vuelo de pájaro" que daba una visión más completa de la organización estructural del espacio y volumen. Los dibujos de Leonardo fueron hechos probablemente para ilustrar un supuesto tratado de arquitec-

EL PALAZZO CAPRINI, COMO RUPTURA TIPOLOGICA O LA SUSTITUCION DE UN TIPO FORMAL POR UN CANON TIPOLOGICO.

El Palazzo Caprini (70), del que ahora nos ocuparemos se considera uno de los últimos trabajos de Bramante y fué diseñado alrededor de 1510. El edificio construido en un principio para la familia Caprini, se levantaba en la esquina de la Vía Alessandrina y la plaza llamada posteriormente Scossavalli. Adquirido en el año 1517 por Rafael Sanzio de Urbino, se le conoce comunmente por la "Casa de Rafael".

La planta solo se conoció a través de unos dibujos hechos por Ottaviano Mascherino alrededor

tura en el que habría estado trabajando, tal como señala Heydenreich. op. cit. p. 143. Los dibujos de entonces de Bramante es evidente que guardan estrecha relación con los de Leonardo. El posterior desarrollo de la planta de la basilica durante el siglo XVI sigue las directrices marcadas por los esquemas realizados por Bramante para San Pedro y posteriormente desarrollados por Miguel Angel.

(70) Las fuentes historiográficas sobre este palacio son escasas. Independientemente de que solo se conocen dos documentos gráficos que muestran su aspecto exterior, pocos autores han prestado una atención profunda a este edificio. Nosotros hemos utilizado ambos textos de Bruschi (op. cit.) para una información bibliográfica. Habría que mencionar los comentarios críticos de Heidenreich-Lotz, op. cit., obra posterior al libro de Bruschi en su versión italiana; así como los comentarios que hace Geymuller en su libro "Rafaello architetto", en el que se reconstruye una esquina del palacio (Para el libro de Geymuller, ver bibliografía).



Fig.50 Palazzo Caprini, según dibujo de Palladio, en el que se aprecian las ventanas de la servidumbre en las metopas del entablamento.

de 1581-1600 y que ya la mostraban alterada (71). En cambio, su fachada principal se recuerda gracias a unos dibujos hechos durante el siglo XVI entre los que sobresalen un dibujo perspectivo atribuido casi con toda seguridad a Palladio (72) y un grabado hecho en 1549 por Antonio Lafrery (73). El palacio fué demolido en el mismo siglo XVI y a pesar de ello constituyó en este siglo el más importante trabajo en Roma de la arquitectura secular. Su influencia en el desarrollo de una

(71) El palacio fué sucesivamente destruido por lo que se hace imposible establecer con seguridad la ubicación del palacio proyectado por Bramante. La ubicación más aceptada es la propuesta por Domenico Gnoli en "La casa di Raffaello" en Nuova Antologia. Roma, 1887, fasc. XI, p. 1 y ss. (A. Bruschi, "Bramante Architetto", Bari 1969, op. cit. p. 1040 y ss.), en la que se define que el palacio fué una adición al palacio del Convertendi, destruido con ocasión de la apertura de la vía de la Conciliazione. El palacio debería haber quedado enfrente a la vía Alessandrina (Borgo Nuovo) y a la Piazza Scossacavalli, esta última creada al tiempo de la apertura de la vía della Conciliazione. Adriano de Caprinis, notario apostólico y secretario del cardenal Capuano, el 5 de Junio de 1500 se hace con el dominio de la casa a nombre de su hermano Girólamo, también según Gnoli. Para la discusión historiográfica ver la versión italiana de Bruschi, "Bramante" op. cit. p. 173.

(72) El dibujo de Palladio confirma la exactitud del grabado de Lafrery tanto en el número y disposición del almonadillado como en el detalle de la balaustrada. Dentro de esta intención teórica de Bramante es significativa la posición del triglifo angular, que está puesto sobre el mismo ángulo de la esquina, siguiendo el sistema griego ideado por Vitruvio y no por la práctica romana tradicional de la inserción de una semi metopa angular. El dibujo del Palladio se encuentra en la British Architectural Library del RIBA, de Londres. En él destacan las ventanas situadas entre los triglifos, así como unos ornamentos sobre los frontones que no aparecen en el grabado de Lafrery.

(73) Antonio Lafrery editor francés que a mediados del siglo XVI recorre Italia levantando planos de los edificios más singulares de Roma. El célebre grabado se edita en Roma en el año 1549 con la inscrip

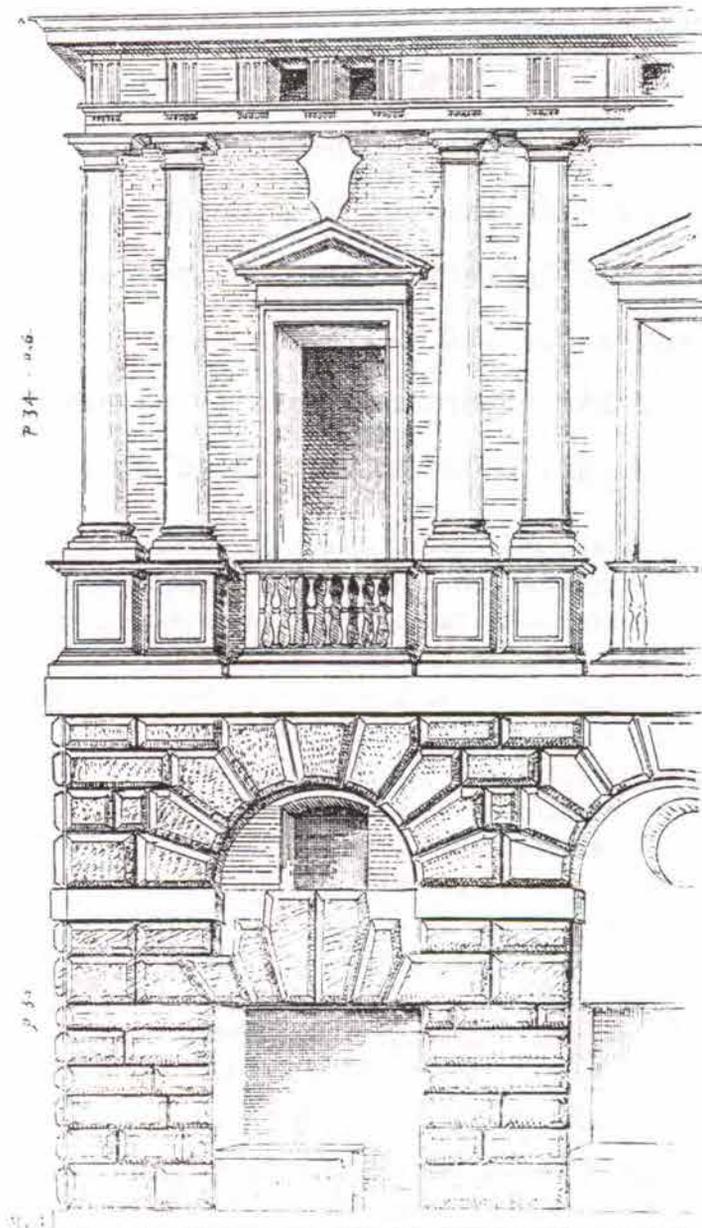


Fig.51 Palazzo Caprini, detalle de la fachada, según la reconstrucción hecha por Geymuller.

tipología formal del palazzo renacentista es comparable sólo a la de la iglesia de San Pedro para la arquitectura religiosa.

La organización básica de los elementos de su fachada nos remite a la tradición que viene de la casa romana y que continúa en la Edad Media en la que se sitúan los comercios en la planta baja y la vivienda sobre ellos. Esta misma tradición es la que se manifestaba esporádicamente en el palacio romano quattrocentesco, aunque nunca con claridad.

Bramante, por el contrario, hace una clara distinción entre estas dos funciones, la pública o comercial y la privada o habitable. Esta distinción se refleja en la fachada, organizada esencialmente a partir de dos elementos generales, la parte baja rusticada y la parte superior articulada por un solo orden. Poco se ha señalado que esta es la primera vez que efectivamente se utiliza el orden gigante.

Deberíamos considerar que cuando se gene-

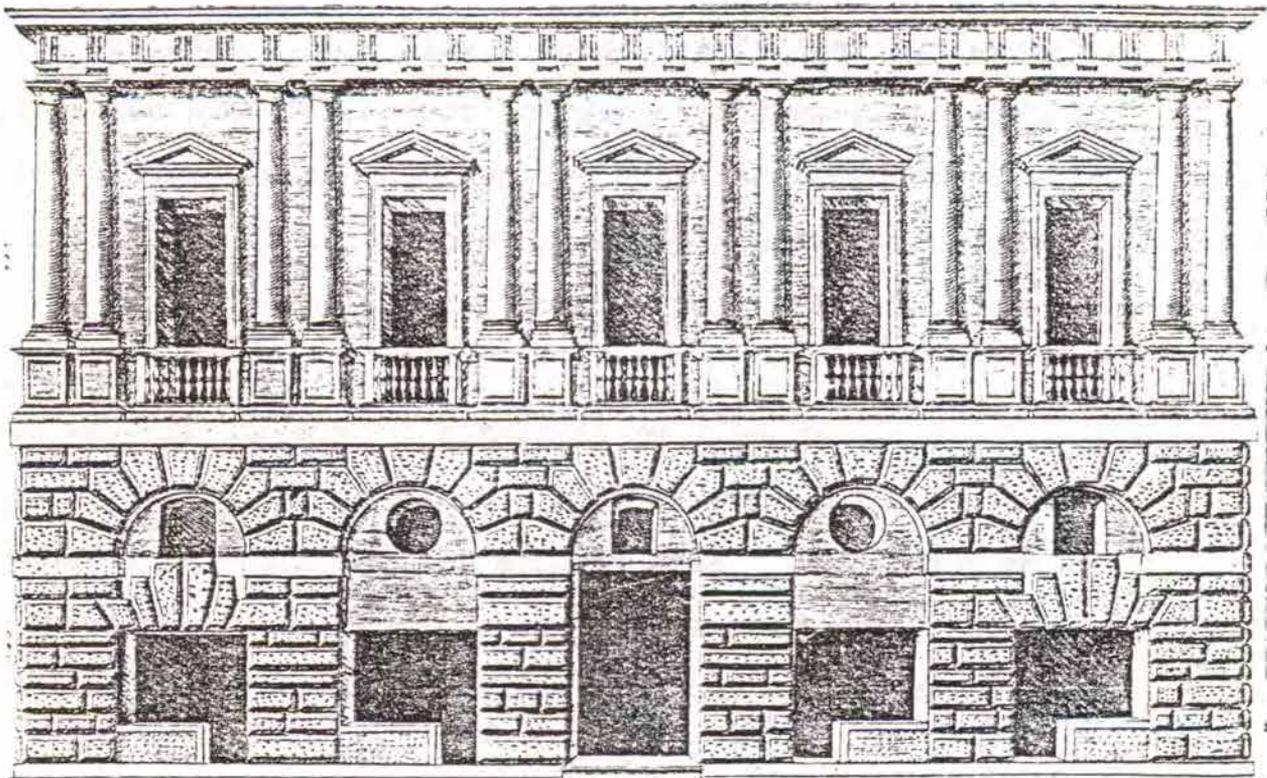
ción: "Raph. Urbinat. ex Lapide Coctili Romae exstructum". El escrito "ex lapide coctili" y el aspecto del edificio confirma la afirmación de Vasari que el edificio "era lavorato di mattoni e di getto con casse". Por lo tanto no hay duda que el grabado representa el palacio del que habla el aretino. Bruschi, op. cit. p. 1040 y ss. Bari, 1969.

Un catálogo de todos estos grabados se encuentra en la obra de Carl Huelsen "Das speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafrery". Munich 1921. Heydenreich -Lotz, op. cit. p.

realiza diciendo que en los edificios de Miguel Angel - como en el Campidoglio o en San Pedro - se introduce, por primera vez como propio, el uso del orden gigante, un recurso compositivo que será común especialmente en el período barroco, esta generalización es obviamente inexacta, ya que incluso antes que Miguel Angel comenzase los trabajos de su último período romano, el Palazzo Caprini ya lo contemplaba, a la vez que, en Mantua, Giulio Romano también recurría a él en la composición de la fachada del Palazzo del Te, como veremos más adelante.

Así, en la planta baja se sitúan los comercios y talleres, y en el "piano nobile" la vivienda y los servicios. Esta rotunda composición bipartita no conoce precedente alguno, ni en los palacios del siglo XV ni entre los antiguos edificios romanos.

En contraste con el tipo formal quattrocentesco, enfáticamente florentino, como el que se infería a partir del Palazzo Medici o del Palazzo Strozzi o de aquellos con órdenes sobreimpuestos como el Palazzo Rucellai o incluso la romana Cancillería, ninguno de ellos ha marcado con tal fuerza esta diferenciación entre la planta baja y los pisos superiores en su fachada. Recordemos que, como habíamos apuntado antes, el desarrollo de un tipo formal para la fachada del palacio quattrocentesco romano no se había realmente consolidado.



Repb. Veneta ex Lapide Cornu Romae extractum.

Fig.52 Palazzo Caprini. Fachada según grabado de Lafreri.

En la fachada del Palazzo Caprini la solidez casi ininterrumpida del primer nivel contrasta abiertamente con la decidida abertura del nivel superior, el cual se expresa curiosamente en términos más "griegos" que "romanos", al utilizar el orden dórico con triglifos y metopas sin decorar, al contrario de lo que era tradición romana, a la vez que sustituye algunas metopas para colocar las ventanas del nivel superior de los servicios.

Es curioso reconocer en esta aplicación "griega" del orden, un criterio opuesto al florentino, ya que Bramante, con esto, demuestra conocer a fondo el texto de Vitruvio e inspirarse en él. En este caso Bramante ha optado más por una interpretación del texto, ciertamente entonces más difundido, que por la utilización paradigmática de los diversos ejemplos que existían, como fué la práctica quattrocentesca en la mayoría de los casos. Un criterio teórico ha sustituido a uno empírico.

El orden dórico del "piano nobile", remitido según la norma vitruviana a la planta baja, revela una manera distinta de entender la fachada por Bramante. Comparado con la tradición florentina y con su tipo formal, el banco inferior que iniciaba la fachada y que entendíamos compositivamente como un podium, ahora adquiere una presencia rotunda en toda la planta baja, lo que hace que esta lectura interpretativa se

haga más obvia y no tan sutil, al mismo tiempo que esta idea figurada de podium adquiere un carácter monumental. Hay un cambio cualitativo importante. Un elemento secundario se ha transformado en una metáfora fundamental. El almonadillado que origina la rusticidad debe ser entendido en este sentido. Los bloques rústicos, aparentemente bastos, los dinteles y las claves "inacabadas" de la puerta, están sosteniendo la perfecta obra de arte que hay encima.

Estos dos sistemas contrastados y distintos se unifican más en concepto que en apariencia por el uso tradicional del ladrillo y de la argamasa moldeada como material constructivo. Bramante, desde una perspectiva personal más teórica, rompe drásticamente con el precepto albertiano de que el orden debe ser entendido sólo como un elemento superpuesto y decorativo de la pared. Este punto de vista teórico con el que Bramante hasta entonces se había sentido identificado -nada más tendríamos que ver su obra sforzesca como por ejemplo la fachada de Santa Maria Nascente, con claras reminiscencias de Santa Andrea de Mantua- de saparece y da paso al orden como protagonista definitivo.

En el Palazzo Caprini cada elemento de la fachada está claramente definido y referido a una función estética precisa, pero no es difícil descifrar que toda la composición es artificial. Cuando Serlio se

referirá años más tarde al "bugnato" en su Libro IV (74) parece indudable que lo hace pensando en esta fachada al afirmar que el almohadillado debe ser entendido como "parte di natura e parte di artificio". La parte "di natura" se refiere al carácter alusivo que tendría el almohadillado rústico, y la "parte di artificio" sería aquella ideada por el hombre, que revelaría una relación distinta del hombre con la naturaleza.

Este carácter alusivo nos dice que el programa humanista de la representación de la naturaleza se hace mimetizándola al máximo, como forma de acercamiento a aquella utopía de perfección a la que aspiraba el hombre renacentista. Así la representación arquitectónica a través del "bugnato" o almohadillado alude casi directamente a una forma propia de la naturaleza. La parte de artificio, aquella que no encontramos en la naturaleza y que habla de la creación artística, está representada por la planta superior en todo distinta.

En este palacio reconocemos la invención de una dualidad, tanto en la idea como en la apariencia, de una arquitectura de la naturaleza y otra del hombre, entre dos diferentes partes de un edificio sin que una inhiba a la otra. Esta invención sería utilizada posteriormente por la mayoría de los arquitectos manieristas.

(74) S. Serlio, "Libro IV, dell'ornamento rustico", op. cit.

La fachada del Palazzo Caprini se organiza básicamente en dos niveles de cinco vanos, manteniendo un criterio vertical de simetría. Este criterio simétrico en la planta baja se organiza en torno a la puerta de acceso. Los accesos a las "botteghes" tienen un tratamiento distinto para las "mezzaninas" pero igualmente se agrupan simétricas al acceso.

En cambio en el "piano nobile" los vanos son simétricos entre sí generándose de este modo una simetría tanto por su número como por su forma.

Un primer indicio de aquella invención de la dualidad cuando nos referimos a la apariencia, se puede ver en la alteración de algunos elementos que conforman la fachada, como por ejemplo en el énfasis que se deduce de la doble clave sobre las puertas de las "botteghes" extremas. Este refuerzo -de duplicidad de la clave- de un elemento tradicionalmente estructural, contrasta con las pequeñas aberturas que hay en los tímpanos de los arcos. Estas pequeñas ventanas de la "mezzanina" distintas en su forma, en su conjunto, siguen una ordenación que comparada con la uniformidad dada a las ventanas del piso superior crean una relación ambigua y contradictoria.

Otro indicio de una intención clara de esta idea de apariencia, lo podemos inferir de la defi-

nitiva condición rústica de la planta baja expresada en su almohadillado. Así como veíamos que, en el tipo formal florentino del siglo XV, es donde el almohadillado se origina como recurso compositivo de la fachada y donde su utilización alude enfáticamente a un status social que se manifestaba en el costoso tallado de la piedra, en el Palazzo Caprini en cambio, el recubrimiento a decir de Vasari (75) se trataba solo de un estuco a base de cal y yeso.

Bramante en el "piano nobile" hace una alusión casi directa al templo romano. Las columnas, aparentemente exentas, se ordenan en base a un ritmo con un doble intercolumnio, el primero, muy semejante al definido por Vitruvio como "picnóstilo" y el segundo como "aeróstilo" (76) según sea su distinta separación entre columnas. El picnóstilo define los vanos de las dobles columnas y el aeróstilo el espacio entre aquellas. La utilización del aeróstilo como separa-

(75) Vasari, en su "Vita di Bramante", afirma que este palacio "Fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello di Urbino, lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera e rustica, cosa molto bella ed invenzion nuova nel far le cose gettate". Cit. A. Bruschi, "Bramante architetto". Bari 1969, p. 1040 y ss.

Vasari, "Le vite... Vita di D. Bramante" v. IV, p. 146 y ss., op. cit. ed. Milanesi. En la versión castellana, ed. Ateneo. Buenos Aires 1945, v. II, p. 69 y ss. (ver bibliografía).

(76) C. Perrault, "Compendio de los X Libros de Arquitectura de Vitruvio", p. 68 y ss. Versión castellana de Joseph Castañeda. Madrid, 1761. También en la versión de Joseph Ortiz y Sanz, ed. facsímil Oviedo 1974, Libro IV, cap. III, p. 89 (ver bibliografía).

ción entre columnas no es casual, toda vez que Vitruvio afirmaba que la mayoría de los templos toscanos eran ordinariamente aeróstilos. Este detalle, por simple que pueda parecer, nos ratifica en aquella intención teórica de Bramante en la utilización e interpretación del texto vitruviano como base de sus composiciones.

Esta sustitución en el modelo teórico, de aquel dado por la observación y estudio directo de los monumentos antiguos, a aquel que se podía deducir de un texto, que entre otras cosas, era confuso y de muy difícil lectura, la podemos entender como la manifestación de un carácter subjetivo hasta entonces ausente de la producción artística.

La fachada del Palazzo Caprini en el "piano nobile" es rica en innovaciones y sugerencias. Fundamentalmente por el protagonismo de la pared, que comparado con el tipo formal florentino, se torna intencionadamente ambiguo. Aquí, no solo pierde aquella condición plana característica sino que la alusión que Bramante hace al templo romano nos introduce en una complejidad nueva. De hecho podríamos decir que la pared se desdobra, generándose una pared virtual en el plano de las columnas y entablamento y una pared real en el plano de las ventanas y aedículos. Nos parece ver en este desdoblamiento una acaso tímida

sugerencia de la distancia existente en el templo romano entre la pared y las columnas.

En esta aparente virtualidad del "piano nobile", virtualidad porque las columnas en realidad son medio exentas, el Palazzo Caprini adquiere una majestuosidad especial, un valor añadido a su condición de tal, y no parecería extraño imaginar como desde el interior se avanza hacia el peristilo para asomarse a la vida pública.

La dualidad horizontal es tan fuerte que imaginar una escalinata que sube al "piano nobile" desde el exterior podría ser un complemento imaginario cuyo resultado final en nada nos extrañaría. Es casi evidente que Palladio debe haber quedado seducido por la sugerencia de esta imagen.

La columna que se encontraba aprisionada en el tipo formal albertiano, vuelve nuevamente a su sitio original -de unidad escultórica- aunque esta vez sea de manera alusiva. De esta misma duplicidad nos podríamos preguntar en términos estructurales qué está sosteniendo a qué. Si la columna vuelve a aquel sitio original es lógico que debiera estar sosteniendo una parte de la cubierta del edificio de acuerdo con la

función estructural que la tradición griega le asignaba. Pero parece difícil que Bramante supiese de aquella condición estructural de la columna en los griegos. Michele Sanmicheli -contemporáneo a Bramante- fué el único arquitecto de su generación que había tomado contacto con la tradición griega (77). Bramante, en cambio, sí sabía de la pared romana como muro estructural según la idea albertiana que ya habíamos visto anteriormente.

Reconocemos en esta fachada un cambio de actitud. La fachada es ahora el lugar donde se representa algo más que aquel compromiso con la antigüedad, tanto en su concepción, como en una especie de sublimación de los sistemas compositivos y constructivos que le dan forma. Lo que se representa en la fachada se hace más complejo al agregar nuevos significados o, mejor dicho, al reconocer nuevas intenciones, que además de corresponder al ámbito del programa humanista responden a una iniciativa propia. La composición ya no está al servicio de ese ideal general sino que lo está también al de una iniciativa personal.

En este momento el concepto de realidad

(77) Sanmicheli tuvo oportunidad de visitar y asistir las fortificaciones de Corfú, Creta y Chipre como ingeniero militar de la República de Venecia. La principal monografía en la que se documentan estas visitas, en la obra de E. Langenskiöld, "Michele Sanmicheli, The Architect of Verona", Upsala, 1938.

objetiva que pasa por ser una idea sólida y central en el Renacimiento, ofrece, en esta fachada la grieta de la apariencia. Es el primer momento en que el arquitecto se siente libre para expresarse en su trabajo por medio de alguna invención o alteración invitando al mismo tiempo a una interpretación singular de la obra. Se invita al espectador a participar más activamente, al hacer su propia interpretación de la obra arquitectónica. Es en este sentido, que la asunción de la subjetividad hace su aparición en la arquitectura del renacimiento. Una condición que será fundamental para comprender en su totalidad el sentido del movimiento formal que vendrá posteriormente. Como dice Bruschi, "el camino del manierismo ha quedado abierto" (78).

Todas estas observaciones anteriores nos hacen considerar al Palazzo Caprini como un ejemplo de transición. Recordemos que en la evolución formal que hemos ido perfilando de la fachada del palacio renacentista, por una parte reconocíamos la consolidación de dos alternativas tipológicas formales de distinta suerte originadas en Florencia el siglo anterior, y por otra que en Roma no se perfilaba un tipo formal de fachada en el palacio romano. Es dentro de este espectro que hemos de situar la composición del Palazzo Caprini. Tanto la división bipartita de la composición horizontal como el abandono de una cualidad fundamental

(78) A. Bruschi, "Bramante", op. cit. p. 174.

a la fachada quattrocentesca como que la pared sea un plano, hacen de esta fachada una composición por todo innovadora y original.

Así no resulta nada especulativo el hecho de que la recurrencia al templo romano en el "piano nobile" tenga más significado que una simple puesta formal para la vivienda principal. La disposición sobre un podium, aunque tenga un valor alusivo a algo que pudiera ser tradicional como el banco en los palacios florentinos, revela además de utilizar intencionadamente aquella forma de modo evocativo, un modo de pensar la obra arquitectónica desde una perspectiva casi teatral. Así es como finalmente, la yuxtaposición de planos del Palazzo Caprini la podemos entender como si se tratase de una escena.

Como veremos más adelante esta propuesta formal no tuvo una continuidad en la edificación romana, aunque será evidente su influencia posterior en los ejemplos que comentaremos, donde podremos reconocer su huella.

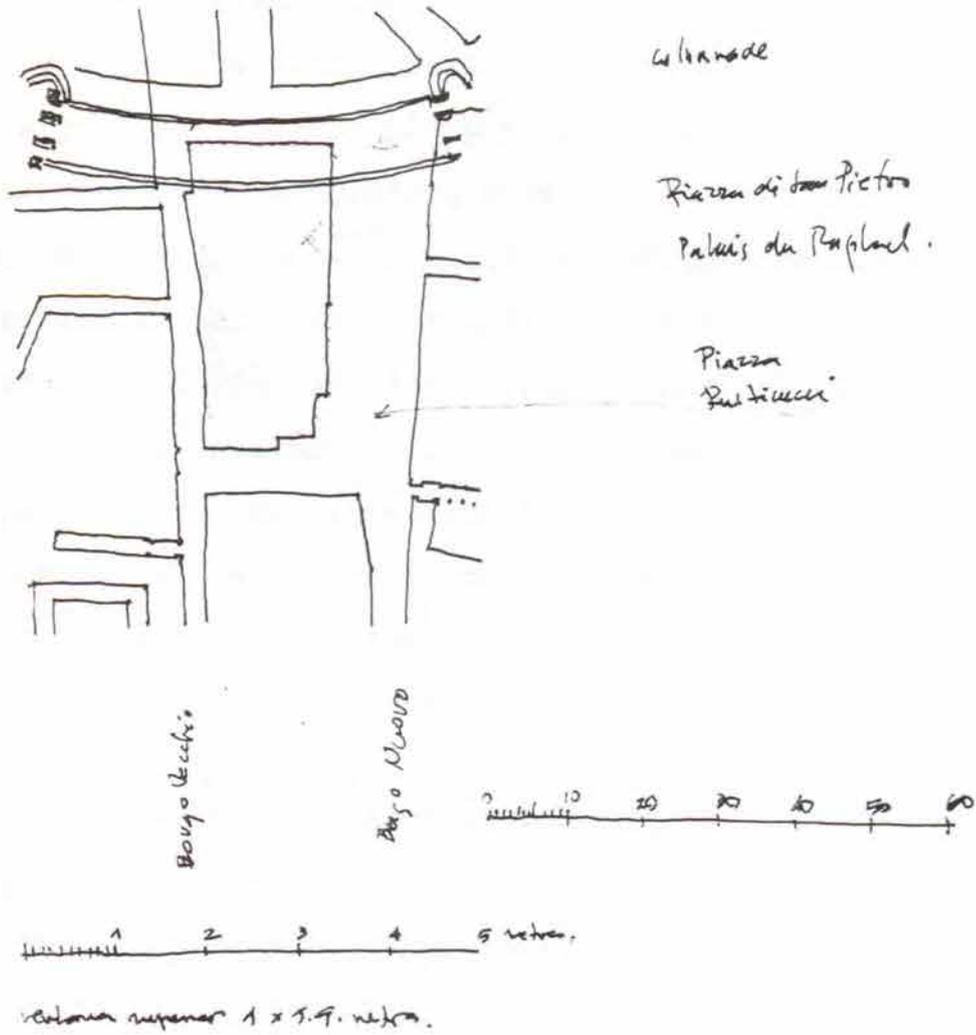


Fig.53 Palazzo Branconio Dall'Aquila. Plano de situación, en el que se aprecia la parte afectada (su fachada principal) por la columnata de Bernini durante el siglo XVII.

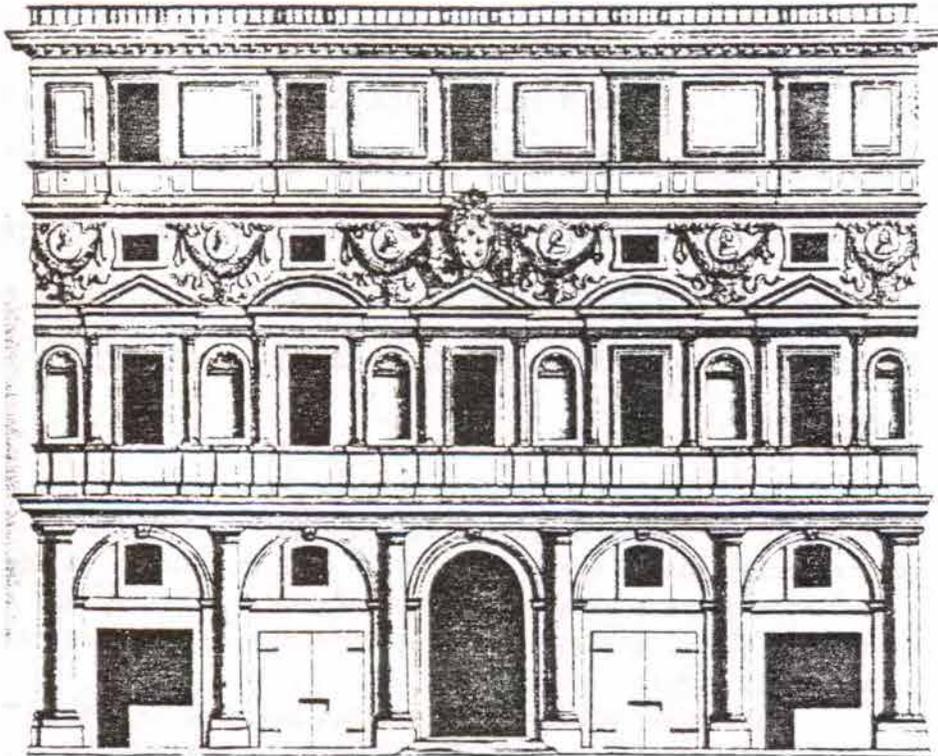
EL PALAZZO BRANCONIO DALL'AQUILA. UNA ALTERNATIVA TIPOLOGICA INTERRUMPIDA.

De acuerdo con Vasari, Rafael (1483-1520) (79) habría diseñado el palacio en que vivió el notario papal Giovanbattista Branconio Dall'Aquila, y que fué demolido posteriormente en el siglo XVII, para hacer sitio a la columnata que Bernini puso frente a San Pedro.

(79) Rafael Santi, nacido en Urbino, hijo de Juan Santi, reconocido artista de la corte de Federico de Montefeltro, se forma como pintor junto a Perugino a quien rápidamente sobrepasa. De esta época (1504) son sus obras "Las tres gracias" y "Los desposorios de la Virgen".

Estudia pintura en talleres de distintos maestros de Siena, Urbino, Florencia y Roma. En 1508 es llamado al Vaticano, a instancias de Bramante, para que decore para Julio II, los aposentos papales. En 1514 Rafael había completado las llamadas Salas Vaticanas, entre las que destacan las tan importantes para la arquitectura como "La Stanza della Signatura", y entre las que sobresale "La Escuela de Atenas", que a petición de Bramante reflejaba el espacio concebido para el proyecto de San Pedro. Esta nueva concepción del espacio heredado de Bramante, sugerirá a Rafael la composición de la Capilla Chigi en Santa María del Popolo. La obra arquitectónica de Rafael, no por escasa es menos importante. Además del Palazzo Branconio diseña el Palazzo Vidoni-Caffarelli (1515) también en Roma, aunque se duda de su autenticidad por algunos historiadores (Heidenreich-Lotz, op. cit. p. 169) y a diferencia de aquel ejemplo de Bramante, en que las relaciones axiales y horizontales están en equilibrio, en este caso Rafael enfatiza la horizontalidad de la planta baja y la verticalidad de la segunda separando compositivamente ambas.

El Palazzo Pandolfini de Florencia, ocupa un lugar muy importante dentro de la evolución del palacio florentino porque revela una fusión entre el tipo representado por aquellos palacios que hemos comentado como el Palazzo Medici y el Palazzo Strozzi, y el tipo



FACCIATA DEL PALAZZO ET HABITATIONE DI RAFAELE SANTO DA VERBINO SV LA VIA DI BORGHIOMOVO FABRICATO
 COM SVO DISEGNO L'ANNO MDXVII DA *J. de' Rossi*
 CIRCA-ESSEVTO DA BRAMANTE DA VERBINO

Fig. 54 Palazzo Branconio Dall'Aquila. Fachada según grabado de Ferreiro. Roma 1517.

De modo similar a lo que ocurre en el Palazzo Caprini, su fachada se organiza en cinco vanos. Así como en el Palazzo Caprini comienza una tradición distinta en la forma en que se organiza la fachada, Rafael de Sanzio, a su vez, rompió con otra tradición, entonces impensable, y abandona el orden clásico en la composición del nivel superior como Bramante proponía. Así, la composición que hasta ahora se había articulado en base a los vanos que ordenaban los distintos niveles

romano desarrollado por Bramante. Así como el tipo formal florentino del palacio tenía principalmente tres pisos, rustificados todos ellos, y las ventanas estaban enmarcadas solo por sillería, el Palazzo Pandolfini, en cambio, tenía dos pisos, como el ejemplo bramantesco, y sus ventanas tenían aedículos y columnas con frontones. La gran anchura de este palacio es también una característica florentina; a excepción de la Cancillería, no existe ninguna fachada romana que tenga, como mucho, nueve vanos, tal como el Palazzo Pandolfini fué planeado. La ausencia de talleres y comercios, "botteghe" en planta baja es también una característica netamente florentina. La ejecución de este palacio, al parecer, es obra de Gianfrancesco de Sangallo, primo de Antonio el Joven, aunque es seguro que fué hecho con un diseño de Rafael. Rafael estuvo en Florencia en 1515 y 1519, y con seguridad diseñó este palacio para Gianozzo Pandolfini, Obispo de Troya (ver "Der Palazzo Pandolfini in Florenz und Raffaels Stellung zur Hochrenaissance in Toscana". H. von Geymuller, Munich 1906). En el edificio actual, solo la planta baja puede corresponder al diseño original. El "piano nobile" quedó inconcluso ya que es evidente la intención de darle nueve vanos. La situación central de la puerta, así como su enfática decoración, nos lo demuestran.

En los últimos años antes de su muerte, Rafael estuvo trabajando en el diseño para la villa del Cardenal Giulio de Medici, posterior Papa Clemente VII, en el Monte Mario. El encargado de esta obra fué Antonio de Sangallo el Joven, que ya era ayudante de Rafael desde 1516. Muchos de los dibujos que de la villa se conservan pertenecen a Sangallo. El programa de los espacios solo se puede comparar al del Belvedere en la corte vaticana, a quien obviamente intentaba compararse. A la muerte de Rafael -1520-, Giulio Romano, se haría cargo de las obras durante un tiempo, quedando ésta inconclusa cuando Clemente VII asciende a Papa.

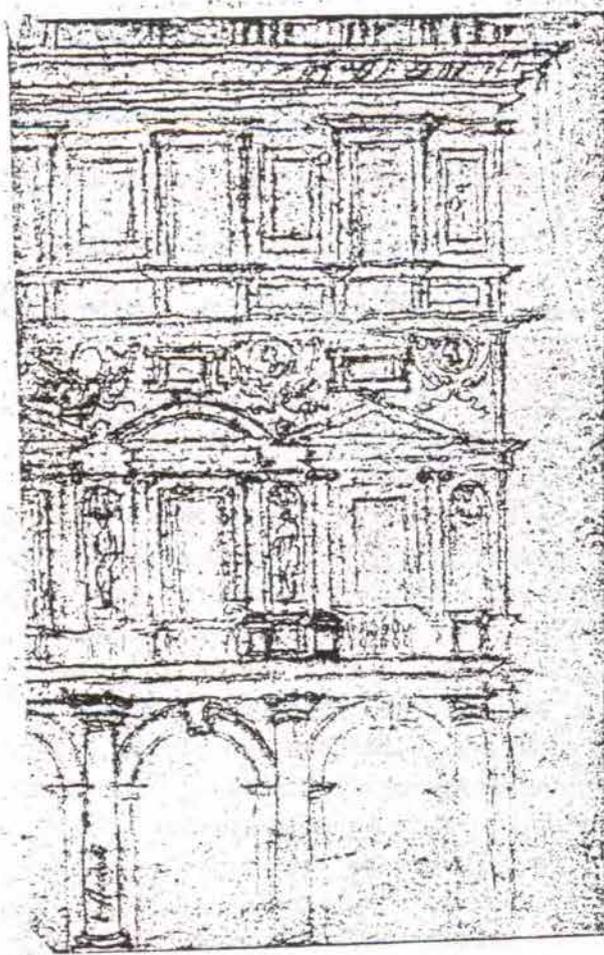


Fig.55 Palazzo Branconio Dall'Aquila. Detalle de un dibujo realizado por Pinturicchio.

queda aquí interrumpida. La composición de los elementos de los niveles superiores se organizará de una manera virtual según los vanos de la planta baja, como veremos más adelante.

A diferencia del Palazzo Caprini, como de los palacios florentinos, la fachada presenta unas características singulares cuya verdadera influencia sólo se verá a finales de siglo a partir del Palazzo Spada (80) el que podríamos entender casi como una reformulación del diseño de Rafael.

De la reconstrucción hecha de la fachada por Geymuller (81) a partir de un boceto de Pinturicchio

La labor de Rafael en San Pedro fué minimizada por los propios intereses del Papa Leon X. De cualquier modo es importante, aunque en el edificio durante esta época no se consignan grandes avances, ya que sugirió a Rafael un nuevo método de representación más acorde con su manera colegiada de trabajar, no tan exclusivista como la de Bramante, instaurando así una nueva forma de participar en la construcción del edificio. Esta forma colegiada habla bien de una falta de protagonismo por parte de Rafael en su modo de hacer, muy distinto de la tendencia general, y que explica ese aura de atracción que lo rodeaba.

(80) Paul Marie Letarouilly (1795-1885), "Edifices de Rome Moderne: on y recueil des palais, maisons, églises... de la ville de Rome". Paris 1856. Reedición en Washington DC. 1857, en 3 vol. Para una comprensión y estudio de esta obra recomendamos la obra de M.D.Morozzo della Rocca, "P.M.Letarouilly: Les edifices de Rome moderne". Roma 1981.

(81) Adolf Heinrich von Geymuller (1839-1904), "Raffaello Sanzio studiato come architetto", Napoli-Milano-Pisa, 1884. Edición de trescientos ejemplares numerados (214), p. 42 y ss. Además de la obra de Geymuller es fundamental la obra de Mario Salmi y colaboradores, "Raffaello, l'opera, le fonti, la fortuna". Novara 1968, y el ensayo de John Shearman, "Raphael as architect", del Journal of the Royal Society of Arts, London 1969.

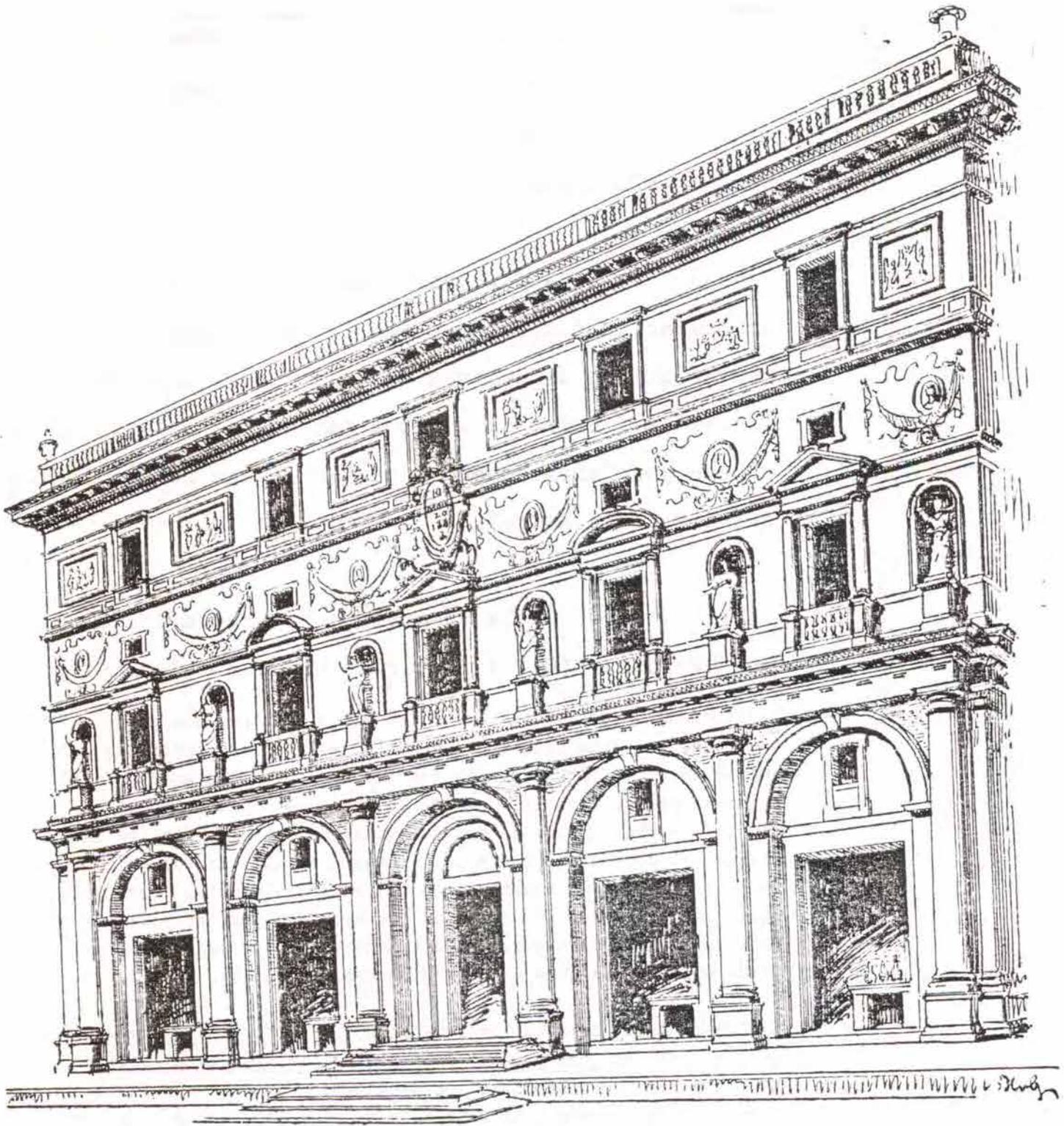


Fig.56 Palazzo Branconi Dalla'Aquila.
Reconstrucción hecha por Geymuller.

(82) se aprecia en primer lugar que en la planta baja ha desaparecido el almohadillado. En cambio, la fachada está articulada en su planta baja con un orden toscano acoplado a unas arcadas ciegas que sugieren unas ventanas para la "mezzanina". Una solución muy diferente ésta, de la utilizada por Bramante, en la misma época, en el Palazzo Caprini.

La fachada ya no se divide en dos partes, como en el ejemplo bramantesco, sino que además su carácter plano total queda claramente enfatizado por el tratamiento casi pictórico de la pared. A diferencia de la propuesta bramantesca que trata la pared del "piano nobile" como un plano yuxtapuesto, o más bien como si de dos planos se tratase, en el Palazzo Branconio D'all Aquila la pared es plana y unitaria. Esta doble cualidad de planitud y univocidad en su concepción la podemos entender como un reflejo más directo de los ideales del hombre humanista y su concepción unívoca y totalizante del universo. Más en concordancia con aquellos del primer renacimiento del siglo anterior que con el espíritu que animaba a Bramante. En oposición a la sencillez que esta planitud implica, las ventanas del "piano nobile" están rodeadas de unos audaces y moldeados aedículos con frontones alternados, como único relieve además del festoneado de la planta superior. Es preciso hacer notar que es la primera vez que se uti-

(82) Geymuller, "Raffaello Sanzio..." op. cit. p.43.

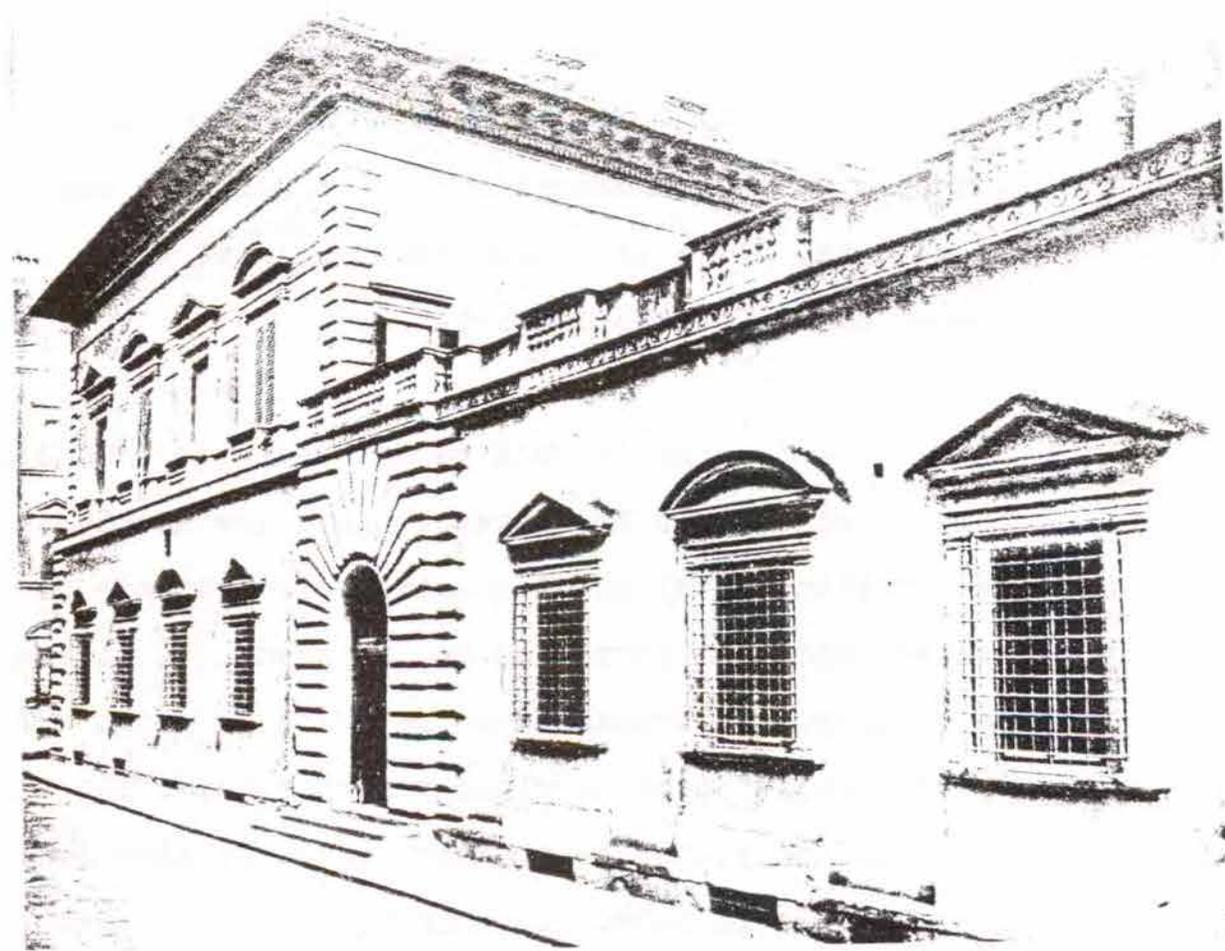


Fig.57 Palazzo Pandolfini. Rafael, Florencia
1515-17.

liza una alternancia de los frontones de las ventanas en la composición de una fachada. Recordemos que en el Palazzo Caprini todos eran de forma triangular. Entre los aedículos hay unos nichos curvos insertos en la pared quedando así, las columnas pareadas que están exentas de la planta baja, en contraste con las formas cóncavas del piso principal. De este modo, la composición, que hasta ahora se había articulado en base a los vanos que generaban unos ejes verticales a lo alto de toda la fachada, queda aquí interrumpida.

Contrastes similares pueden verse en el mismo "piano nobile", como por ejemplo los frontones de las ventanas y las alforjas que hay entre ellos. Estas últimas son formas dinámicas, cambiantes -en las antípodas a las hasta entonces acostumbradas en cualquier tipología ornamental que pudiera haberse originado- que conviven con formas arquitectónicas más estables como los aedículos. Estas formas dinámicas son en todo diferentes a cualquiera de los elementos que caracterizaron la composición del palacio quattrocentesco e incluso del mismo Palazzo Caprini.

Dentro de la planitud preferente del "piano nobile", la proyección hacia adelante de las columnas exentas que sostienen los frontones de los aedículos y el espacio hundido de los nichos, crean una discontinuidad en esa planitud. Un ritmo inusual

donde una forma saliente se iguala con una entrante. En un principio los nichos debían servir de fondo a unas esculturas. Una articulación de opuestos que no se tocan. Una articulación de virtualidades. Si pensamos, por ejemplo, en el estricto sistema que propone Bramante para el Palazzo Caprini, la fachada del Palazzo Branconio Dall' Aquila no puede parecer menos que ilógica e inquietante. Es evidente que estamos otorgando a la composición bramantesca un carácter paradigmático que quizá ni Bramante pensaba. Pero de la observación de la producción arquitectónica secular del siglo XVI, no es menos evidente que los arquitectos se inspiraron claramente en este ejemplo, que no en el de Rafael, incluso en aquellos mucho más próximos a él.

Aun así, a pesar de lo evidente del abandono de aquel compromiso con la hasta entonces tradicional expresión formal de la antigüedad, se pueden reconocer ciertos principios en la composición del Palazzo Branconio Dall' Aquila que aluden a aquella tradición. De este modo, las columnas por ejemplo, aparecen donde hay una verdadera relación entre carga y soporte, o sea, donde la pared es efectivamente perforada por las aberturas, a saber: en la planta baja con las entradas y en las ventanas aediculares del "piano nobilitate", originando unas sollicitaciones estructurales en las que tanto columnas como arquivoltas adquieren todo su sentido.

El uso que Rafael hace de los elementos clásicos difiere notablemente de aquel uso paradigmático en cuanto interpretación de lo antiguo, que se ve en la propuesta albertiana. Así por ejemplo la entrada del Palazzo Branconio Dall' Aquila queda confundida entre aquellas de las "botteghes" y los aediculos del "piano nobile" parecen no obedecer a ningún criterio numérico de ordenación vertical.

De cualquier modo no debiéramos extrañarnos por esta aparente desviación de Rafael en el uso de ciertos elementos clásicos. El orden doble que proponía Bramante en el Palazzo Caprini era una ficción con respecto al sistema clásico, ya que columnas y dinteles eran meramente una pantalla enfrente de una pared sólida. Una ficción como idea estructural, una contradicción de lo que la apariencia sugiere de qué sostiene a qué, una contradicción como manifestación de aquella clasicidad griega que hablábamos antes.

Dentro de la planitud del diseño de la fachada del Palazzo Branconio Dall' Aquila, Rafael trata el plano del último nivel enteramente como relieve sin recurrir a ningún elemento clásico. La manera en que Rafael ha entendido el plano en este tercer nivel está más de acuerdo con su sentido estructural al ser aquí una pared en la que su función estructural es mínima. En este palacio la idea de pared y muro, apariencia y estructura, se identifican, y desde esta

perspectiva entendemos la manera inconclusa con que remata la composición de todo el palacio en sus extremos. En todo diferente a la solución bramantesca donde también se da esta dicotomía, entre pared y muro, pero en otro sentido, comprendiéndose entonces que la esquina remate en una doble columna. En el Palazzo Branconio Dall' Aquila, en cambio, los extremos rematan con una sola columna en planta baja y en los pisos superiores no se ve una intención de finalizar la composición, que podría continuar en ambos extremos. Esta característica de inconclusión nos aleja por completo de una ordenación armónica donde la composición se organiza desde unos límites o perímetros. En el ejemplo de Bramante esta indeterminación queda sometida por los límites claros que el frontón superior señala.

Ahora bien, así como Bramante usó el orden dórico con columnas dobles en el "piano nobile" de modo ortodoxo, ordenando la composición en base a los vanos que se forman, Rafael une la planta baja y la "mezzanina" por un orden dórico-toscano no ortodoxo al eliminar del orden el friso que uniría las columnas, solución similar a la que usó en la Villa Lante. Rafael sitúa los vanos de la planta baja con columnas pero los discontinúa respecto del nivel principal. Cuando usa el orden toscano en planta baja olvida también aquella idea de podium que sugería el almohadi-

llado y la división bipartita y con esto podemos sugerir que abandona aquella alusión dentro de la obra a la parte "di natura", llamada posteriormente así con una intención clasicizante por Serlio, optando completamente por una obra "de artificio". Una obra hecha por el hombre y para su disfrute. Podemos entender en el carácter pictórico de la fachada del Palazzo Branconio Dall'Aquila una relación distinta para con el espectador. En la composición se adivina una voluntad comunicativa más inmediata, literal, por el medio asociativo de la pintura. Se dejan a un lado intencionadamente posibles connotaciones tradicionales de las formas antiguas, y se opta por una especie de modernidad en el sentido de reinterpretar el presente.

Pero, ¿cómo se organiza entonces la composición del nivel superior? El ritmo compositivo de la planta baja es completamente regular, siendo irregular en el piso superior; la ordenación de los aedículos alternando frontones triangulares y curvos, establecía un aparente acento estructural que, comparado a la condición regular de la planta baja, se reconocía como sincopado. Y si comparamos también las ventanas bramantescas cuyas jambas terminan en el frontón, vemos aquí que están separadamente enmarcadas al interior de los aedículos que forman columnas y frontones, quedando así el conjunto frontón-ventana una vez más,

sincopado. Estas ventanas son de la misma altura que los nichos, que situados entre los aedículos están al mismo tiempo a eje sobre las columnas de la planta baja. Podríamos suponer entonces una cierta virtualidad en la construcción de los vanos que ordenan el "piano nobile". Dentro de una ordenación clásica de las aberturas éstas suelen ser de dimensiones similares, en este caso en cambio, hay una diferencia ya que las dimensiones de las aberturas no guardan entre sí ninguna relación y son distintas en cada planta.

Al mismo tiempo, así como veíamos que los nichos estaban dispuestos para acoger esculturas, tal como muestra el dibujo de Geymuller o la pintura de Pinturicchio, en el tercer nivel se disponen unos marcos en relieve para recibir pinturas. Con todo esto podemos ver que en la disposición y elección de elementos de esta fachada hay una complejidad que va mucho más allá de la fachada de Bramante. La consistencia formal de la fachada del Palazzo Caprini es reemplazada por una flexibilidad en el ritmo compositivo tanto vertical como horizontal. Un ejemplo de esta flexibilidad es la relación que hay entre los compartimentos del "piano nobile" y del piso superior. Los elementos más "horizontales" del piso superior, esto es, los marcos moldurados entre ventanas, coinciden con el eje o la línea que forman los vanos virtuales

que ordenan la composición. Pero estos marcos, al ser más anchos rompen la verticalidad de esta línea virtual. Es curioso constatar que esta línea está formada por elementos cuyos anchos van disminuyendo de abajo hacia arriba, cuando en todos los demás casos tenía un ancho similar. Esta especie de cono que se forma virtualmente se alterna con un cono invertido normal. Esta complejidad es evidentemente intencionada.

Hay asimismo otro cambio en el sistema compositivo: los elementos estructurales disminuyen en énfasis, los elementos decorativos proliferan y aumentan su importancia y presencia. Las esculturas que posiblemente se situaban frente a los nichos, la exhuberante demostración del trabajo del estuco, los festones y medallones que adornan el espacio entre la planta de servicios y el "piano nobile", incluyendo también las pinturas que adornaban los marcos de la última planta. Este cambio de carácter de la fachada, tan diferente de la clara división de Bramante, por este aspecto más pictórico y más dinámico, en el que ya no existe ni la clara división bipartita, o el equilibrio entre las líneas horizontales y verticales y donde el énfasis estructural se subordina a un carácter decorativo, tiene su climax en el enorme y rico escudo de armas que domina el centro de la composición.

Efectivamente, es ésta la primera fachada en que el escudo de armas se constituye en el principal elemento compositivo, y también es la primera vez en que la cornisa cambia su condición de remate, de término de la composición, por un carácter más difuso cuando la pared remata al final en una fina balaustrada transparente que parece disolverse en su contraste con el cielo.

Si imaginamos por un momento toda la fachada en aquella época, en que la puerta principal estaba cubierta de un mármol de distintas tonalidades y calidades, en que los estucos (obra de Giovanni de Udine) estaban coloreados, -en que probablemente las pinturas del tercer nivel eran del tipo grisalla esto es, un fresco donde se imitaba la forma escultórica y en él que se utilizaba solo el color gris (ejemplo de ello lo podemos encontrar hoy día en los frescos del Teatro Olímpico de Vicenza)-, unido al conjunto de las estatuas que con seguridad procedían de aquellas que poblaban las ruinas romanas, hemos de suponer que el efecto final de la fachada debía haber configurado un conjunto diferente de un dinamismo compositivo exultante y animado, tanto por la cantidad diferente de motivos y color, como también por el hecho diferenciador de entender la pared. Ya no se trata de una pared sólida como en el palacio florentino, ni de una dualidad compositiva caracterizada por aquella solidez aparente y

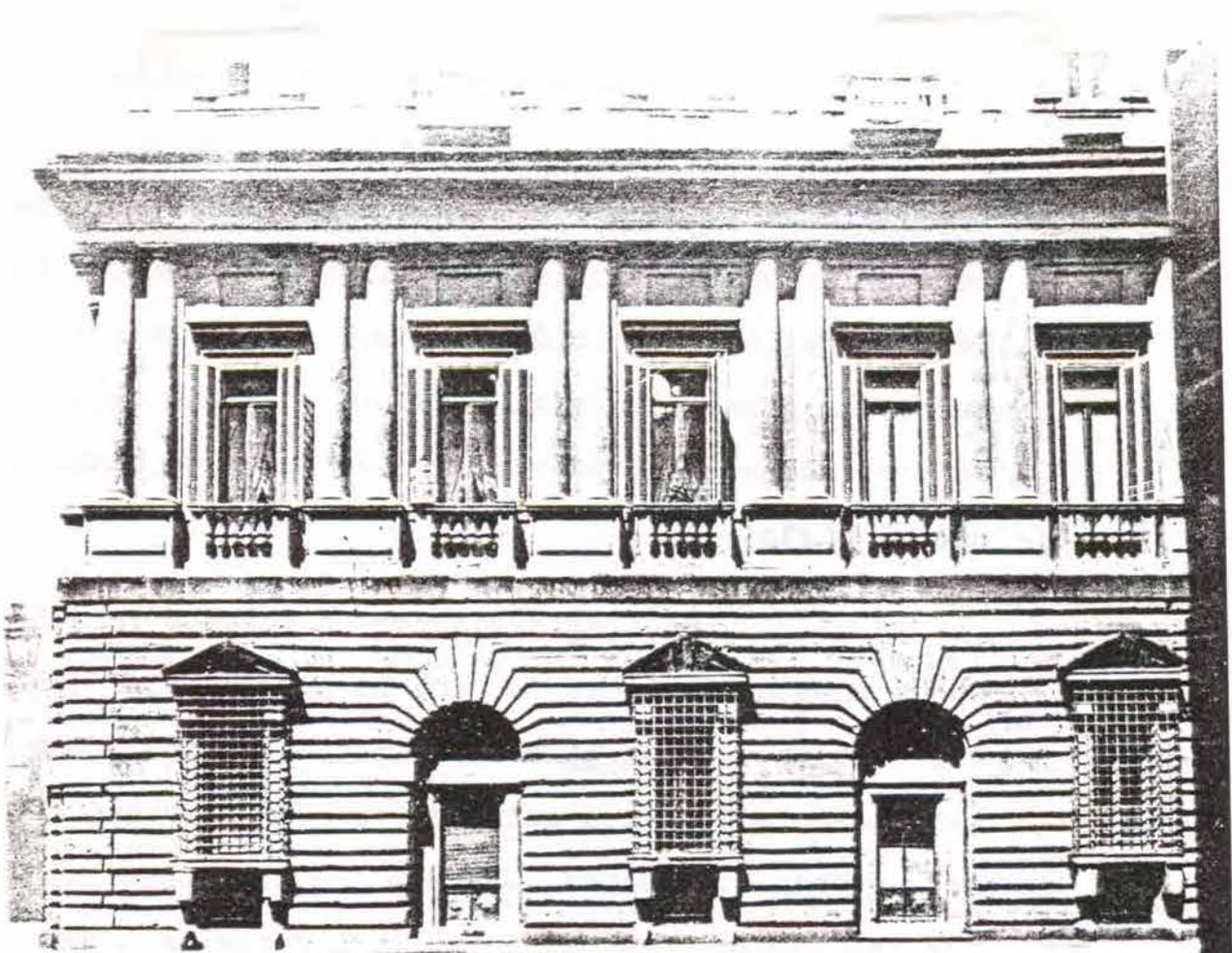


Fig.58 Palazzo Vidoni-Cafarelli. Rafael.
Roma, 1515.

terrena que nos sugería el almohadillado de la planta baja, ni una alusión a una etérea eternidad, en la doble pared, una virtual y la otra real, del "piano no-bile" del Palazzo Caprini." Más bien se trata de una pared que se ha entendido como soporte pictórico, rico en motivos y armonías y desarmonías, cuyos contrastes y cuya exultancia decorativa, no anuncia el período inmediato que seguirá, sino más bien, se anticipa, en términos de estilo, a las características formales de un barroco.

Finalmente hemos de reconocer que en esta fachada, la complejidad de su diseño, en la perspectiva de esta idea evolutiva de la fachada, nos remite a la idea de un ejemplo de transición. Ejemplo singular incluso entre otras obras de arquitectura secular rafaeliana como podría ser, por ejemplo, el Palazzo Vidoni-Caffarelli, cuya composición está más en consonancia con el modelo bramantesco, aunque sus ventanas estén exentas de frontones (83).

(83) El Palazzo Vidoni-Caffarelli es un palacio atribuido generalmente a Rafael, aunque según Vasari el autor habría sido su pupilo, Lorenzetto.

La reconstrucción de la fachada original también se halla en el libro de Geymuller, op. cit. p. 54. La longitud original de la fachada fué aumentada por dos veces. Y de los siete vanos originales que el palacio tenía, ahora tiene diecisiete. La primera atribución a Rafael de este palacio romano fué debida a un dibujo de Alessandro Spechi, 1696. Heidenreich-Lotz, "Architecture in Italy. 1400-1600". London 1974, cap. 15, p. 171, nota 6.

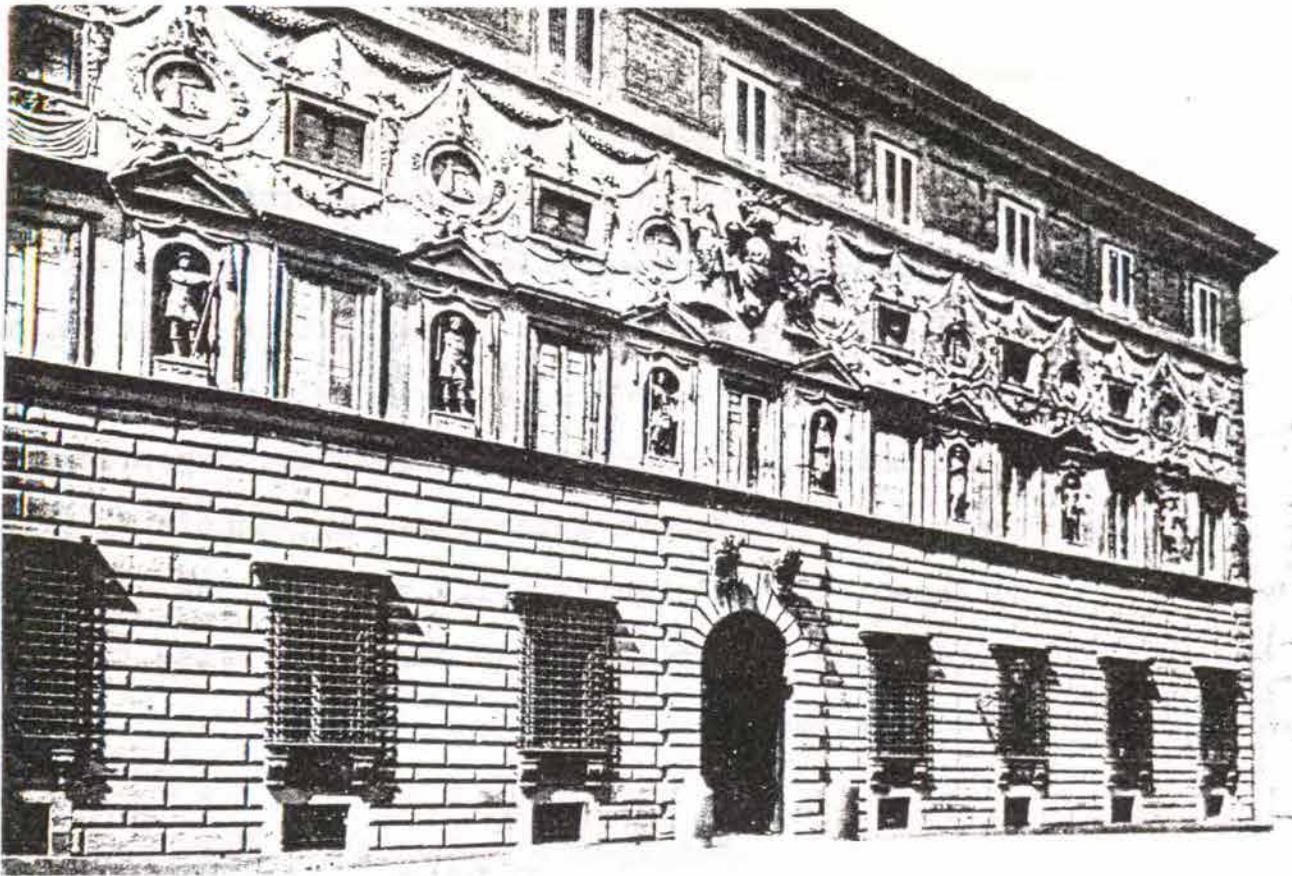


Fig.59 Palazzo Spada. Giovanni Mangone.
Roma, 1550.

Así, en la tradición formal de la arquitectura secular renacentista, estos dos palacios de comienzos de siglo se sitúan como claros ejemplos de transición. Toda vez que su contemporaneidad no significó ni una correspondencia en su expresión formal, ni una influencia directa inmediata en la composición de las fachadas del Cinquecento; tampoco las podríamos referir al tipo formal florentino. Es indudable que, así como la obra de Rafael podemos entenderla como una propuesta adelantada en su complejidad y en un cierto pintoresquismo con las obras del barroco, la obra de Bramante fué una suerte de inspiración para la arquitectura manierista que se anunciaba. Es paradójico que sea justamente esta obra de Bramante, un paradigma de la clasicidad de la arquitectura antigua -como Palladio diría años más tarde-, la que fuera tomada como remitente para las alteraciones que los arquitectos manieristas realizaran.

Pero si esta obra específica de Bramante fué una referencia obligada para los arquitectos del período inmediato, no podemos menos que valorar al mismo tiempo y por igual, el aporte fundamental de Rafael, relacionado muy estrechamente con el desarrollo de la arquitectura manierista y en un plano distinto al de Bramante, como fué la invención de una nueva definición para el dibujo arquitectónico como sistema de

relaciones de medidas bidimensional -y que es como hasta hoy lo conocemos y utilizamos- lo que posibilitó a los arquitectos de la época, aquella fastuosa manipulación compositiva instrumentando para la arquitectura una imaginación que se movía entre un subjetivismo creciente y un rigor clasicizante.

En resumen, el Palazzo Caprini lo podemos entender -dentro de la evolución de la fachada- como una ruptura tipológica respecto de aquel tipo formal florentino. Pero diríamos aún -y dicho esto en condicional- dada la influencia que esta propuesta formal tuvo, principalmente como referente tipológico, podríamos sugerir su definición como la de canon tipológico. Canon en cuanto a su alusión etimológica de norma, una norma que no significa necesariamente mnemesis, sino más bien en el sentido de reiteración de lo evocativo. Como veremos más adelante, tanto en la obra de Peruzzi, Sanmicheli, Sansovino y a veces en la de Romano, se reconoce esta evocación al palacio bramantesco. Al mismo tiempo con el uso del término, se quiere valorar diferenciadoramente una condición simbólica que esta propuesta formal entrañó. Su alusión a la imagen del templo romano no nos parece casual en un artista que por formación encarnaba el ideal humanista. Pero estaría fuera del ámbito preciso que hemos de darle al trabajo el desarro-

llar las relaciones simbólico-formales que hay en el uso de una forma tipológica religiosa para la relación arquitectónica de la casa del hombre. Por el contrario, la propuesta formal rafaelesca no constituyó motivo de inspiración durante los siguientes setenta años. La propuesta formal del Palazzo Branconio Dall' Aquila como alternativa tipológica quedó así interrumpida.

CAPITULO III.

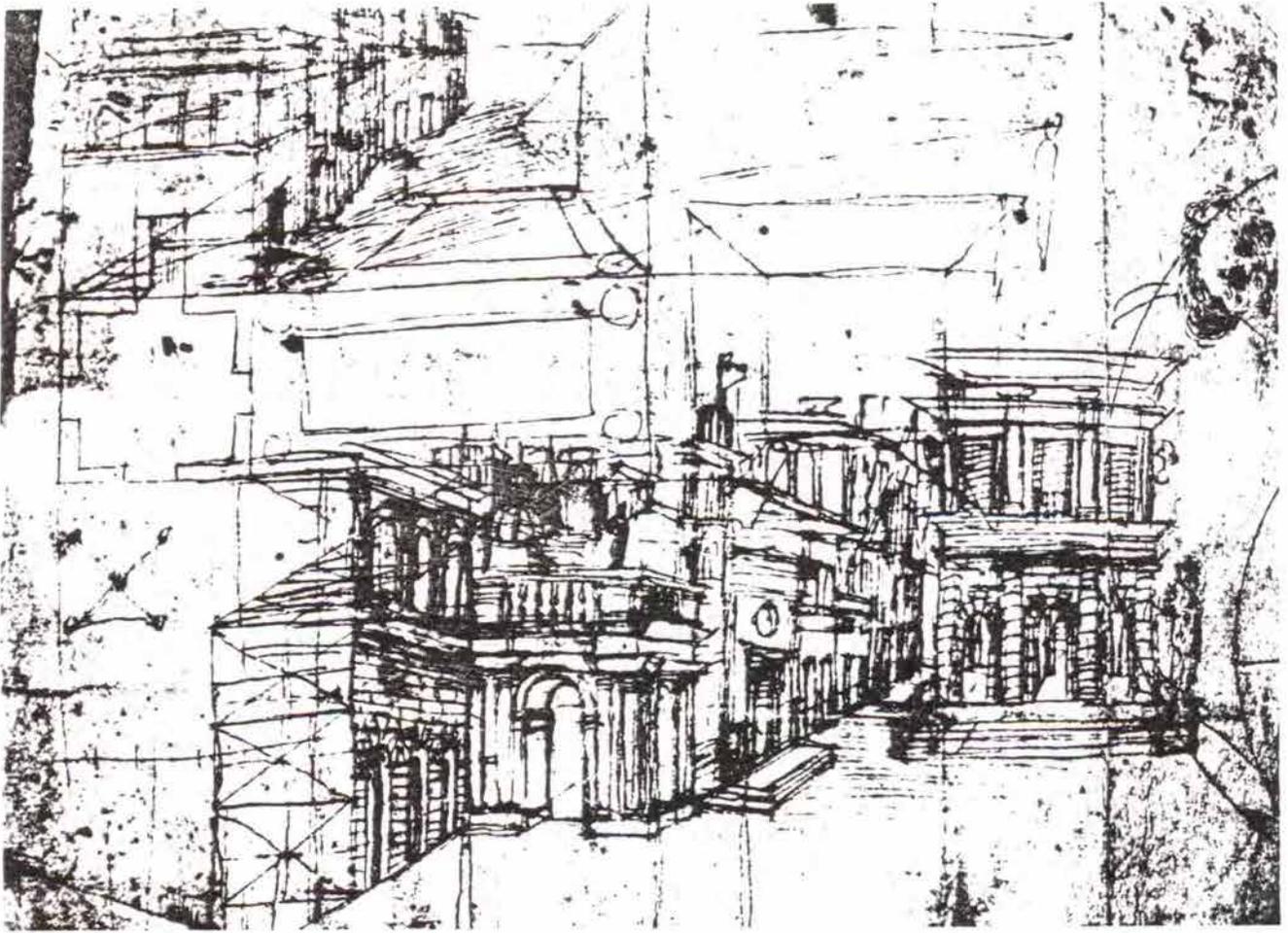


Fig.60 Giuliano da Sangallo. Dibujo.

CAPITULO III

EL ORIGEN Y DESARROLLO DEL DIBUJO ARQUITECTONICO O LA INVENCION DE LA FORMA ALUSIVA. CUATRO EJEMPLOS.

Durante el Quattrocento y parte del Cinquecento, la representación gráfica se valía de dos sistemas: la sección perspectiva y la sección con proyección ortogonal. La primera usaba un solo punto de fuga y consideraba para su planteamiento a un solo observador. En la sección perspectiva tanto los muros como los pavimentos y las bóvedas aparecen escorzadas. En la segunda, la vista ortogonal da un resultado frontal representándose partes del edificio paralelas a la sección. Las curvas o paredes inclinadas son proyectadas sobre el plano seccionado como si un imaginario observador estuviese enfrentando cada parte del edificio.

Por su parte, históricamente, antes de 1460 no existe constancia cierta y documentada de algún dibujo hecho por un arquitecto. Los primeros

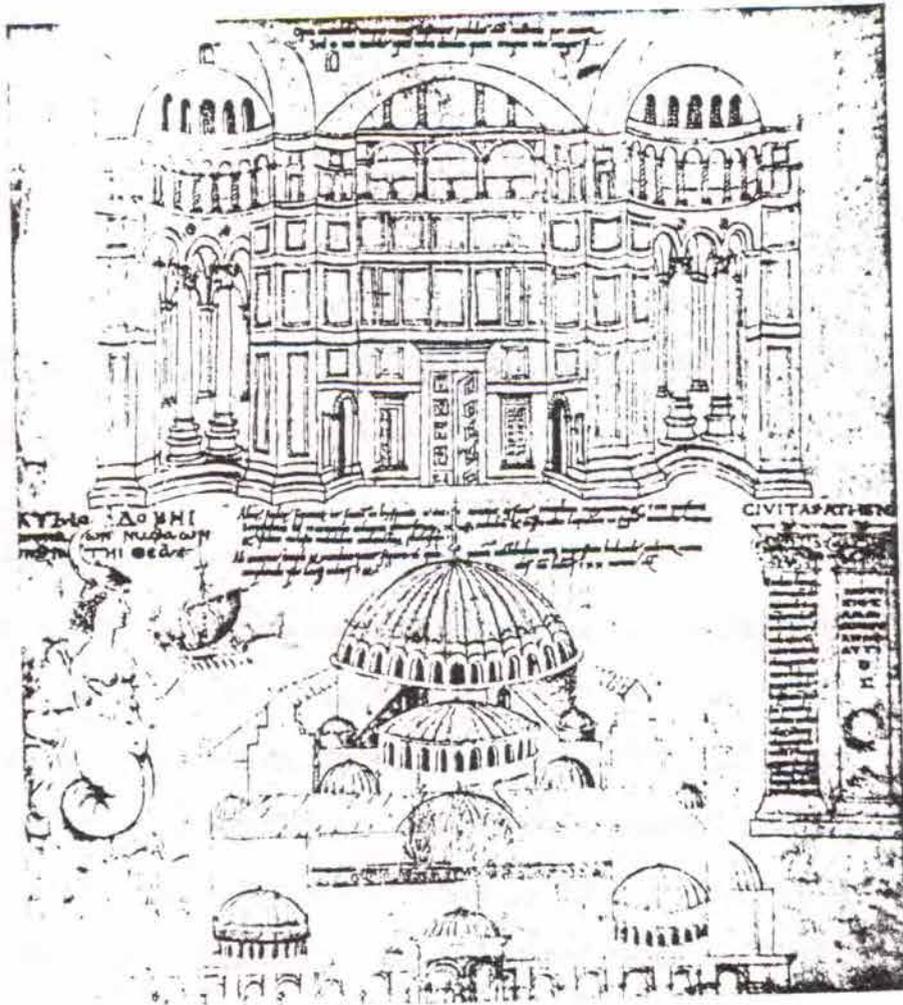


Fig.61 Giuliano da Sangallo, Hagia Sophia;
Vaticano, Roma.

dibujos que han llegado hasta nosotros corresponden al último cuarto de siglo y el problema que tanto Alberti, Michelozzo o Sangallo pudieron haber tenido al dibujar sus edificios solo puede ser imaginado a través de fuentes escritas, toda vez que no existe documento gráfico alguno que aluda al planteamiento de un problema arquitectónico (84).

Wolfgang Lotz (85) ha hecho una diáfana exposición de la evolución de la representación del espacio interior arquitectónico a través de los dibujos encontrados hasta hoy del Renacimiento.

Uno de los aspectos más sugerentes de aquel ensayo -a nuestro parecer decisivo para el desarrollo posterior de la arquitectura y en especial por la incidencia que de este desarrollo se deduce para la composición de los elementos en las fachadas posteriores a los ejemplos de transición anteriormente comentados-, es la propuesta que hizo Rafael al Papa Leon X respecto del levantamiento y representa-

(84) No se conoce un dibujo arquitectónico propiamente tal datado con certeza desde antes de 1460. Las conocidas perspectivas de Brunelleschi de la Piazza de la Signoria y del Baptisterio sólo pueden entenderse como evidencia colateral, ya que se tratan de vistas exteriores y no de dibujos arquitectónicos en el sentido estricto; esto es, que no sirven ni para el diseño, ni para la ejecución o la ilustración de un proyecto arquitectónico. Wolfgang Lotz, "Studies in Italian Renaissance Architecture", MIT Press London 1977, p. 4.

(85) W. Lotz, "The rendering of the interior in architectural drawings of the renaissance", en "Studies in Italian Renaissance Architecture", op. cit.

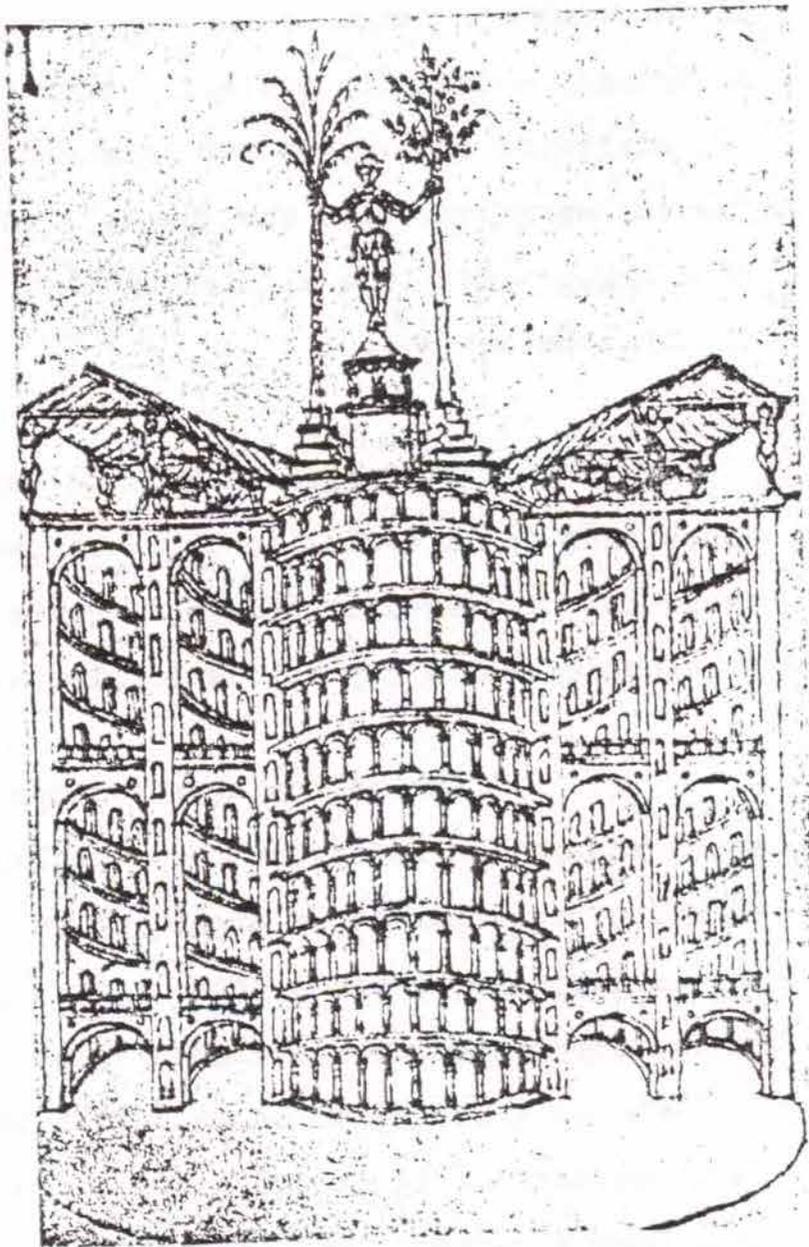


Fig.62 Antonio Averlino, Filarete.
La Casa de las Virtudes, Florencia.

ción de los antiguos monumentos de Roma en su ya famosa carta de junio de 1519 (86).

Hasta el momento de esta carta y del posterior desarrollo y aplicación que de ella hicieron artistas cercanos a su círculo, como Romano, Sangallo el Joven y a través de éste, Sanmicheli, así como Peruzzi, el diseño de los edificios se ceñía a las consideraciones de la normativa albertiana. Alberti, por una parte, planteaba desde un principio la diferencia del sistema de representación que debía regir el trabajo del pintor y del arquitecto: "Entre el modo de descripción de los pintores y los arquitectos hay una diferencia y es que el pintor logra una apariencia de relieve en el cuadro con sombras y escorzos de líneas y ángulos, mientras que el arquitecto evita las sombras sacando el relieve de la planta, e indica en otros dibujos la forma y medida de la fachada y lados por líneas de longitud invariable y ángulos reales, ya que él no desea que su trabajo sea juzgado por la apariencia ilusoria sino fundamentado en cantidades

(86) La carta se reproduce íntegramente en Vincenzo Golzio, "Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo", Ciudad del Vaticano 1936. Edición 600 ejemplares numerados. La obra de V. Golzio constituye la más autorizada biografía que existe sobre Rafael, en la que se recoge casi día por día la vida documentada del artista. El Apéndice I recoge la transcripción del texto íntegro, del ejemplar numerado 435, de la edición de 600 que editaron de su obra.

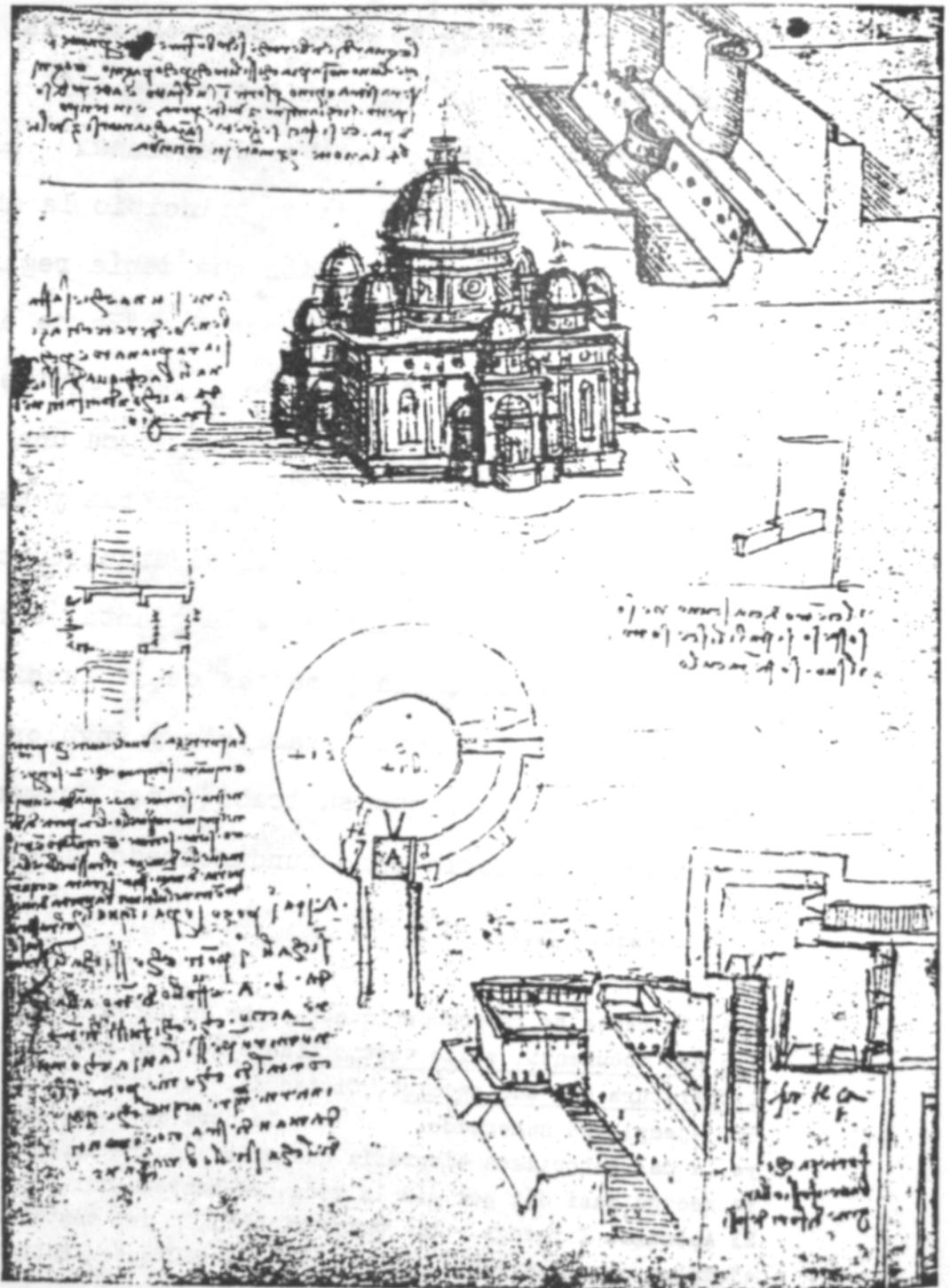
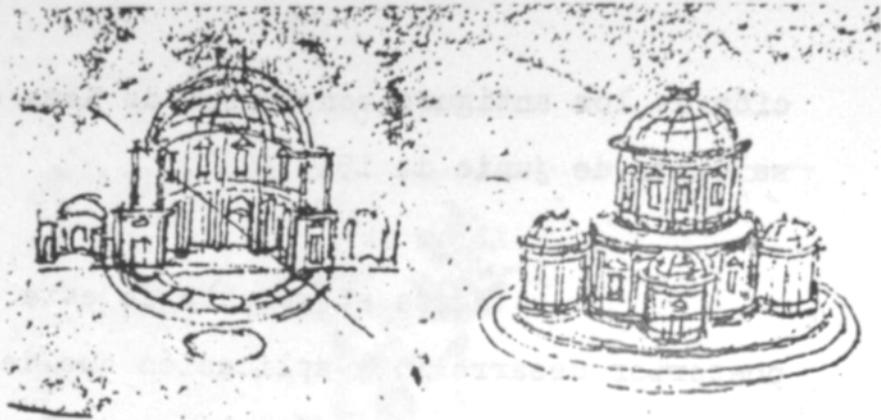


Fig.63 Leonardo da Vinci
 Estudio para una iglesia de planta
 centralizada. Codice Atlantico e Instituto
 Francés. Milán 1490.

determinadas." (87). Y por otra, que el medio específico para representar el edificio era la maqueta. El uso de la sección perspectiva era considerado insuficiente por Alberti ya que las medidas de la tercera dimensión de los elementos aparecerían escorzadas por lo que se distorsionaba su verdadera magnitud. Alberti afirmaba: "yo siempre recomiendo la práctica de los antiguos constructores, los que no solo hacían dibujos y cuadros sino también modelos en madera, así el trabajo proyectado podía ser considerado y reconsiderado, con el consejo de los expertos, en su totalidad y también en sus partes." (88).

Como se puede deducir de la primera cita de Alberti a la vista de los trabajos de Bramante y Rafael, podemos ver hasta qué punto se relativizan estas consideraciones. Ya en la obra de Rafael, por esa identificación pictórica de su obra, que Alberti no hubiera imaginado, ya en la obra de Bramante quien asume como intención compositiva la idea de la apariencia. La segunda recomendación, en cambio, fué seguida por la totalidad de los arquitectos del Quattro cento incluido Bramante. A pesar de ello, de todos

(87) L.B. Alberti, "De la pintura", Libro II, cap. I, p. 34 y ss., de la versión traducida del latín, comentada e ilustrada por Joaquín Dols Rusiñol. Valencia 1976.

(88) L.B. Alberti "Ten books on architecture", ed. J. Leoni. Londres 1726 y última edición Londres 1955, Libro II, cap. I.

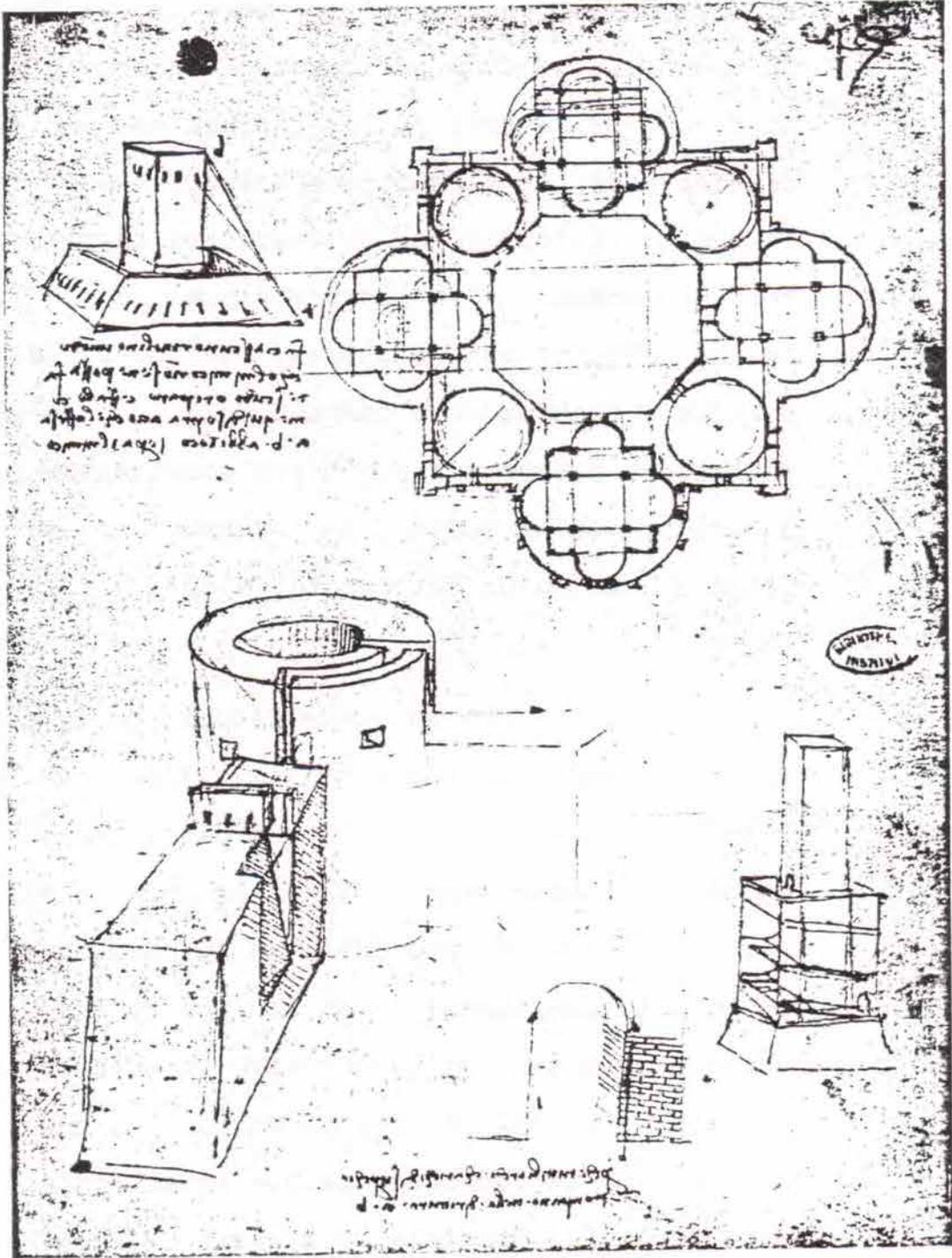


Fig.64 Leonardo da Vinci.
 Estudio para una iglesia de planta
 centralizada. Codice Atlantico e Istituto
 Francés. Milán 1490.

es conocido que Bramante incorporó en la representación arquitectónica la vista aérea como una manera de percibir la volumetría de las formas. Los dibujos para el proyecto de la iglesia de San Pedro son muy explicativos. Esta práctica no cabe duda que fué iniciada por Leonardo en los años de estadía común en la corte de Ludovico el Moro en Milán. De hecho, los pocos dibujos que se conservan de aquella época que reconocen este tipo de representación, corresponden a artistas pertenecientes al círculo sforzesco. La práctica quattrocentesca de utilizar la planta y el modelo para explicar el proyecto se remontaba a Brunelleschi y a su diseño para Santo Spirito (89). Con esto queremos señalar que Alberti en sus recomendaciones no hace sino seguir una práctica secular.

Lo que Rafael hace en su famosa carta es establecer el método del dibujo arquitectónico e

(89) W. Lotz, op. cit., c.I citando a Antonio Manetti en "Brunelleschi", ed. Toesca Florencia 1927, p. 78 y ss., explica que Brunelleschi cuando diseñó Santo Spirito comenzó sometiendo a la consideración de los clientes "un diseño sobre el cual se basaban las fundaciones (la planta baja) y donde les explicaba verbalmente como sería la tridimensionalidad". Esto significaba que ni una fachada ni una "dipintura" -un interior dibujado en perspectiva- fueron necesarias para estas discusiones. Solamente explicaciones orales eran suficientes, por parte del arquitecto. Después que las autoridades autorizaron a Brunelleschi su diseño, éste recibió "una comisión para hacer o mandar a hacer un pequeño modelo en madera".

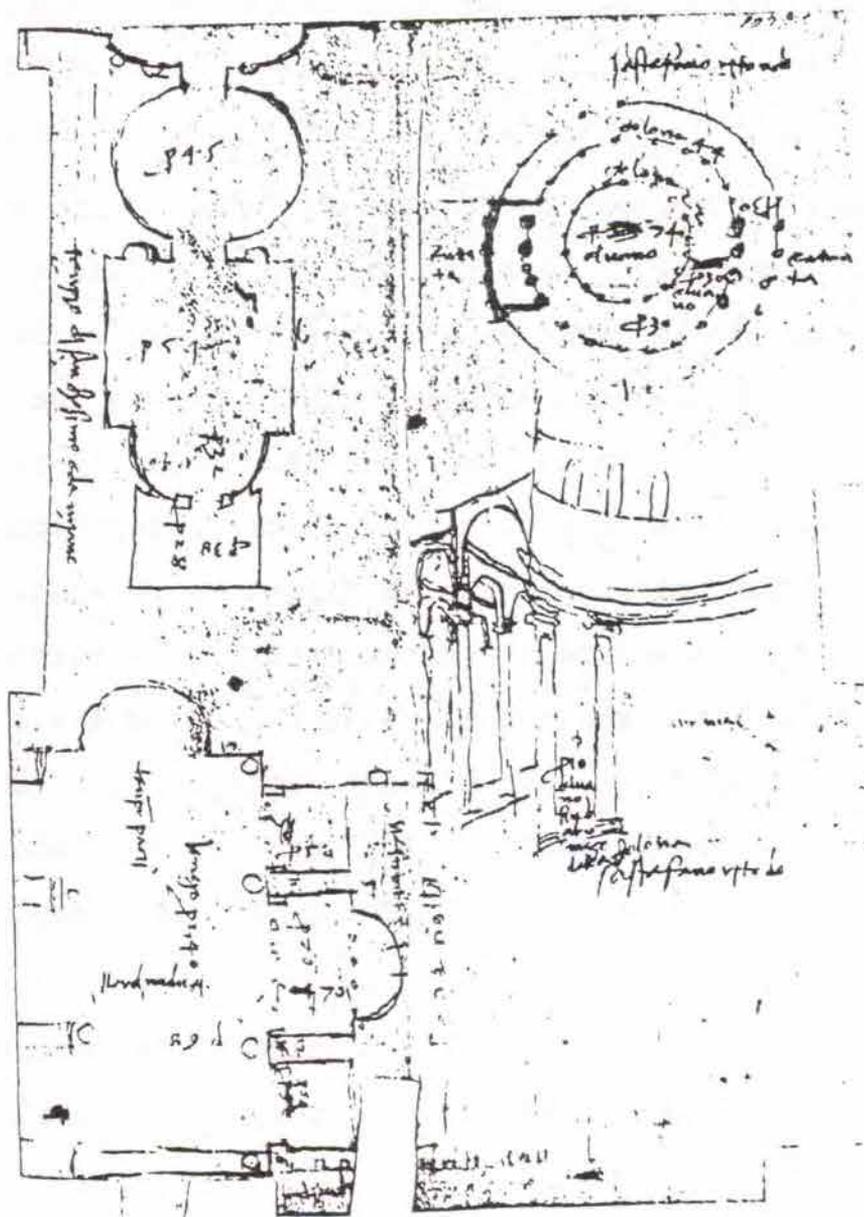


Fig. 65 Francesco di Giorgio Martini.
 Dibujos para Sto. Stefano Rotondo.
 Uffizi, Florencia.

insistir sobre todo en la separación de la planta, alzado y sección (90). Esto es, la primera definición de una teoría de representación gráfica en proyección ortogonal. Lo que debemos significar, es el cambio cualitativo que se produce en la representación arquitectónica con el contenido expresado en esta carta y que se desarrolló y expandió a través del círculo de Rafael.

Este cambio cualitativo, a grandes rasgos, tiene dos aspectos. El primero es la aparición de un sistema de representación propio a la arquitectura, y que más tarde llegó a ser el medio de representación por antonomasia. Y un segundo aspecto, que con la invención de este sistema, el arquitecto y la arquitectura alcanzan por primera vez una entidad propia y se desligan de las otras artes. La arquitectura comenzó a perfilar así una especificidad inherente a ella misma.

Esta autonomía disciplinar de la arquitectura que se inicia con el desarrollo de la propuesta rafaeliana inhibe y supera la histórica dependencia disciplinar propuesta por Alberti en su *De Pintura* (91)

(90) No sólo Lotz se ha preocupado de la importancia de esta carta. El mismo Lotz recoge la importancia que a este le da J. Burckhardt en "Die Kunst der Renaissance in Italien", Stuttgart 1932, cap. 6, p. 27.

(91) Alberti, "De pintura", Libro II, c. I, op. cit.



Fig.66 Rafael.
Dibujo interior del Panteón. Uffizi, Florencia.

donde antepone la función del pintor a la del arquitecto como creador de la obra arquitectónica. Una demostración de esto es que durante el Quattrocento se encuentran muchos dibujos hechos por pintores, lo que casi se puede considerar una regla (92). Es por esto, que, como Lotz afirma, no es sorprendente que Bramante, quien había ido como pintor a Milán, hubiese sido comisionado a diseñar Santa Maria presso San Satiro. Lo que sí era inevitable fué que tanto en la proyección como en la ejecución se utilizaron métodos del trabajo del pintor. Así como el calco de un cartón para pintar un fresco era un método generalizado, Bramante utilizó para su arquitectura uno similar. Es difícil imaginar el coro simulado de la iglesia de San Sático sin un dibujo a escala natural hecho en la pared. El origen de esta tendencia metodológicamente pictórica la encontramos en el mismo "De Pintura" cuyo manuscrito era conocido por Leonardo -y podemos suponer que también por Bramante-, y en la que se antepone la función del pintor a la del arquitecto.

Dice Alberti: "Pues ¿no es la pintura maestra de todas las artes o de los principales or-

(92) Robert Certeau, "Wandmelerei" (Lotz, op. cit.) cita varios ejemplos de dibujos de pintores hechos especialmente para un proyecto arquitectónico entre los que destaca un diseño de Mantegna en el año 1472 para el patio del Castillo de San Giorgio en Mantua. Ya entonces "el pintor era considerado un especialista para el diseño arquitectónico" (Certeau).

FORMA TEMPLI D. PETRI IN VATICANO

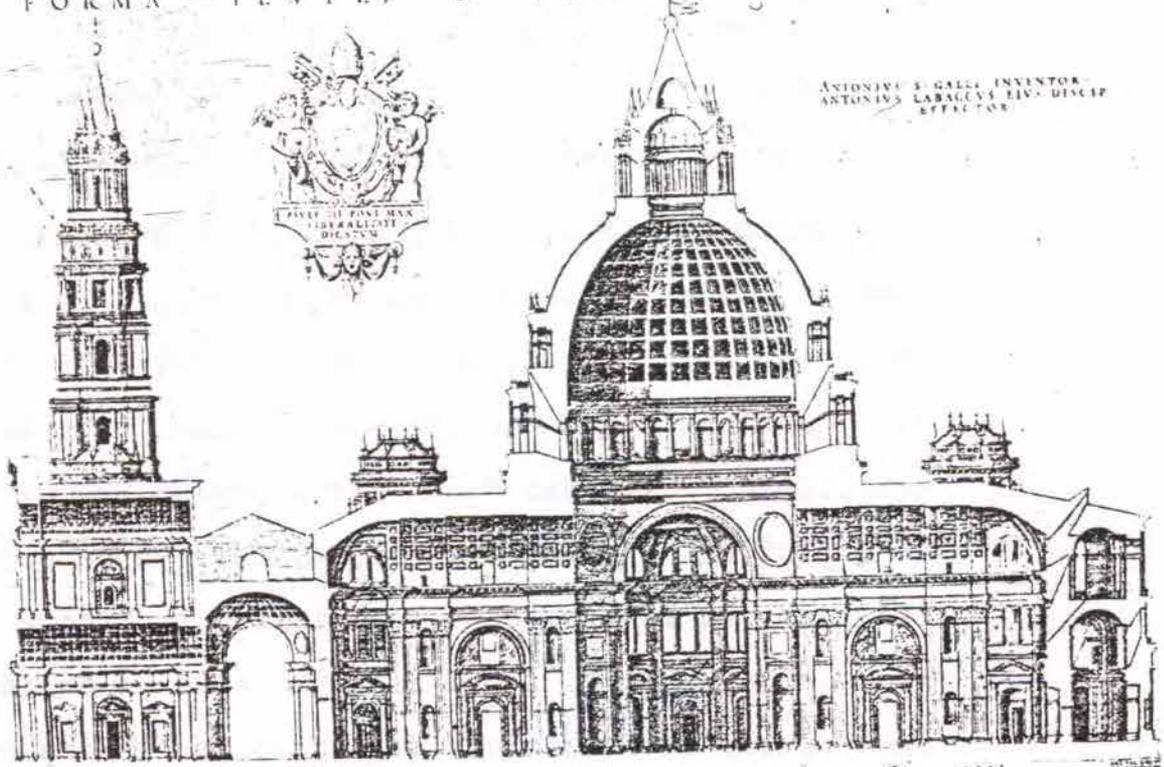


Fig.67 Proyecto para San Pedro.
Antonio da Sangallo el Joven. Roma 1539.

namentos? Pues el arquitecto toma del mismo pintor, si no yerro, los cimacios, los capiteles, las basas, las columnas, las cornisas y todos los demás adornos del edificio. Así por la regla y arte del pintor se rigen el lapidario, el escultor y todos los talleres de los artesanos y todas las artes artesanas. De este modo casi ningún arte que no sea muy vil se encontrará que no dependa de la pintura, de tal modo que me atrevo a decir que en cualquier decoración en que esté, ésta asciende la pintura." (93).

De aquí no es ir demasiado lejos colegir, que para Alberti la arquitectura era un arte secundario. Lotz apunta con agudeza que en "De pintura" se encuentran más imágenes arquitectónicas que en "I Dieci Libri". Y señala también la importancia que este fragmento tuvo en el diseño de las fachadas del Quattrocento (94).

Hemos de constatar además que ninguna de las formas de representación utilizadas en el Quattrocento daban al observador una clave de la verdadera escala de la arquitectura representada.

(93) Alberti, "De pintura", Libro II, c. I, op. cit.

(94) Kauffmann, "Analyse", p. 134 y ss., reconoce al igual que nosotros la importancia de este pasaje para el diseño de la fachada en el Quattrocento.

Todo lo anterior, a grandes rasgos nos muestra hasta qué punto lo indicado en la carta de Rafael influyó sustancialmente en el posterior desarrollo de la composición: "... porque el método de dibujo que más pertenece al arquitecto difiere de aquel del pintor, expondré lo que me parece apropiado para entender todas las medidas y saber como encontrar todas las partes de un edificio sin error. El dibujo de los edificios hasta donde al arquitecto concierne, debería por tanto estar dividido en tres partes, de las cuales la primera es el plano, o más bien el plano de planta, la segunda hace referencia al exterior y la tercera al interior. (Para el alzado) siempre midiendo el todo en una escala precisa, uno deberá trazar una línea del ancho de la base de todo el edificio, y desde el centro de esta línea otra línea recta que forma dos ángulos rectos a cada lado, y esta será la línea del centro del edificio." (Eje del edificio) Todos los elementos verticales de la fachada deberán incluirse de acuerdo a una escala en un sistema de verticales paralelas formadas sobre la línea de la base por la línea central, el perfil del edificio y las otras verticales. Un sistema análogo de paralelas a la línea de tierra es usado para los elementos horizontales. "La tercera parte de este dibujo, que hemos definido como la pared interior, no es menos necesaria que las otras dos, y es hecha

de la misma manera desde la planta con líneas paralelas, como la pared del exterior, y muestra la mitad del edificio desde su interior, como si estuviera dividido en dos." (95).

Efectivamente asistimos aquí a un abandono tanto de la perspectiva central como también a aquel concepto de sección espacial definida a través de la pirámide óptica de Alberti (96). La separación sistemática de la vista interior y exterior es una renuncia a un único punto de vista y donde el espectador comienza a experimentar y entender el hecho arquitectónico de modo distinto. No nos parece aventurado suponer que fué la meticulosidad reconocida del método de trabajo de Rafael, la que al enfrentarse con la construcción de la iglesia de San Pedro, le indujera a estudiar un sistema de representación que no implicase errores de medidas. Por otra parte, el sistema de trabajo que Rafael tenía, muy diferente al que había personalizado a Bramante anteriormente, implicaba la necesidad de un medio de representación que hiciera legibles sus ideas a sus ayudantes y demás artesanos.

Este grupo estaba formado por Giuliano de Sangallo y Fra Giocondo en un principio, y luego

(95) V. Golzio, op. cit., y Lotz, op. cit. c. I, p. 21.

(96) W. Lotz, op. cit.

por Antonio de Sangallo el Joven y Baldassare Peruzzi (97). Los primeros dibujos que muestran claramente esta división entre planta y alzado y sección son precisamente aquellos correspondientes a la construcción de San Pedro (98). Entre los discípulos de Rafael no podemos dejar de mencionar a Giulio Romano, que se convertirá a la muerte de aquel en su heredero natural. Junto a Antonio Sangallo el Joven, que había cooperado intensamente en el desarrollo del sistema ortogonal de representación, colaboró durante varios años Michele Sanmicheli, en especial en las fortificaciones y trazados de varias ciudades por encargo papal (99). Nada hace suponer que Sangallo el Joven no habría hecho partícipe a Sanmicheli del sistema ideado por Rafael. Finalmente, formaba parte de este grupo Bal-

(97) Para la organización de la oficina encargada de las obras, consultar J. Ackerman, "Journal of the Society of Architectural Historians", XIII Indiana 1954, fasc. 3, p. 3. Heidenreich-Lotz, op. cit., cap. 15, p. 173, n. 9.

(98) Rafael fué superintendente -jefe de obras- de la iglesia de San Pedro, desde 1514-1520, a la muerte de Bramante. Los dibujos realizados en este período están agrupados en el Cuaderno de Apuntes en la colección de D. Paul Mellon, cf. H. Nachod "A recently Discovered Architectural Sketchbook", Rare Books, Notes on the history of Old Books and Manuscripts, v. VIII, n.º 1, New York 1955, en el que Nachod atribuye a Domenico de Chiarellis, discípulo de Rafael, quien habría dibujado según el sistema de Rafael, el proyecto de éste para San Pedro, tanto en planta, alzado y sección. Heidenreich-Lotz, op. cit. p. 175, n. 14.

(99) Ver L. Beltrami, "Relazione sullo stato delle rocche di Romagna, stesa nel 1526 per di ordine Clemente VII per Antonio de Sangallo e Michele Sanmicheli" Milan 1902. Heidenreich-Lotz, op. cit., cap. 19, p. 214.

dassare Peruzzi quien había mostrado una gran preocupación por los problemas de la representación y tenía entre sus ayudantes a Sebastiano Serlio, quien utilizaría mucho del material de su maestro para ilustrar gráficamente algunos de sus "Siete Libros de Arquitectura" (100).

Con esto queremos decir que todos los arquitectos que tenían algún contacto con Rafael o con alguno de sus colaboradores tuvieron una relación directa con el sistema de proyección ortogonal ideado por éste. El grado de abstracción que este sistema significó, tanto para el artista como para el observador, debe haber sugerido nuevas formas en la composición de los elementos. La posibilidad de disponer de un medio gráfico para visualizar el proyecto de una manera rápida y sin errores en su dimensionamiento por una parte, así como la influencia que podían ejercer las obras de Bramante y Rafael por otra, condicionó directamente los métodos compositivos. Se disponía un medio gráfico flexible para objetivar lo subjetivo.

(100) En este sentido es curioso comparar los dibujos para los escenarios que diseñaba Peruzzi en el que se mezclaban un repertorio de "modernos" y "antiguos" edificios, loggias, templos y anfiteatros, con aquellos que aparecen en el tratado de Serlio, Libro IV, quien diferencia edificios "espléndidos y reales" para la "escena trágica" y edificios comunes para la "escena cómica". Si pensamos en el Teatro Olímpico de Vicenza, por ejemplo, vemos una muestra de las directrices dadas por Peruzzi.

Finalmente, tal como nos sugiere Lotz, el desarrollo del dibujo arquitectónico, entendido éste en su estricto sentido, coincide con la creciente separación de las dos profesiones, la de pintor y la de arquitecto, ocurrida en la primera mitad del siglo XVI. La gran cantidad de dibujos que sobre el proyecto de San Pedro existen, correspondientes al período en el que Sangallo el Joven estaba a cargo de su construcción, hacen que se le pueda considerar como el primer arquitecto que se dedicó exclusivamente a la arquitectura (101).

Como intentaremos explicar a través de los ejemplos siguientes, en la tradición formal de la fachada del palacio renacentista a la que venimos asistiendo, la idea de un canon formal se diluye, y aquel proceso de mnemesis con la forma tipológica se sustituye por una forma alusiva a aquel canon. Esto es especialmente significativo en los criterios Compositivos que aparecen en las nuevas obras.

En estos cuatro ejemplos asistimos a la heterodoxia de la expresión formal de la fachada.

(101) Sangallo el Joven fué el único arquitecto importante durante el Renacimiento que había comenzado como artesano su carrera de arquitecto. A diferencia de Bramante, Rafael y Peruzzi, quienes eran pintores.

Lotz apunta lúcidamente que Sangallo el Joven al no haber tenido que aprender dibujo perspectivo como el que utilizaban los pintores, fué más receptivo a las nuevas ideas de Rafael respecto del nuevo sistema de representación. Lotz, op. cit., p. 32.

Aunque debamos significar aquí que hasta hace muy poco la crítica historiográfica consideraba a estas composiciones, paradigmáticas del mundo formal del renacimiento. Es a partir de las ideas que sobre historia del arte, y especialmente que sobre manierismo tenía W. Friendländer (102) que los críticos e historiógrafos de la arquitectura comienzan a redefinir las características de un nuevo movimiento artístico, esencialmente opuesto a aquel del renacimiento, y en el que las obras que comentaremos a continuación aparecen como sus más claros exponentes.

(102) La revalorización del Manierismo como estilo con características propias y localizado históricamente entre el Renacimiento y el Barroco, arranca de la lectura de dos ensayos por Walter Friendländer, "El Estilo Anticlásico" y "El Anti-Manierismo". Estos dos ensayos fueron leídos como lección inaugural en la Universidad de Freiburg en Septiembre de 1914. Se publicaron posteriormente en "Repertorium für Kunstwissenschaft", vol. XLVII, 1925, y en "Vorträge der Bibliothek", Warburg XIII, 1929. La primera y única versión en inglés fué editada por la Columbia University Press, New York, 1957.

Para la arquitectura, el punto de partida para la reconsideración del Manierismo, fué la discusión sobre las nuevas cualidades formales de la Biblioteca Laurenziana de Miguel Angel, que comenzó con el artículo de De Tolnay en "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", LI, 1930, y el de Rudolf Wittkower en el "Art Bulletin", XVI, 1934, así como del análisis de Ernst Gombrich sobre el Palazzo del Te de Giulio Romano, en "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen", Viena 1934. Nikolaus Pevsner hizo una significativa aportación años más tarde con su ensayo "The Architecture of Mannerism", en "The Mint", London 1946. Ultimamente, tanto en "Acts of the 20th International Congress of the History of Arts" New York 1961, publicado por Princeton University Press en 1963, como en el Simposium sobre "Architettura in el Veneto" publicados en el Bolletino del Centro Internazionale di Studi de Architettura Andrea Palladio, IX Vicenza 1967, reflejan la contemporaneidad del estilo y aportan contribuciones substanciales a la comprensión del estilo y a su historiografía.

EL PALAZZO DEL TE. LA APARIENCIA DE LA TRADICION
ROMANA.

El Palazzo del Te constituyó una de las primeras obras de Giulio Pippi, más conocido como Giulio Romano (1499-1544), en Mantua (103). Su diseño fué comenzado en 1524, y su construcción no se iniciaría hasta 1527 (104). Está situado en la antiguamente llamada Isola del Te, que efectivamente era una isla en las afueras de Mantua en la que Federico de Gonzaga

(103) Giulio Pippi llamado el Romano, hijo de Pier Pippi de Januzzi (tal como se lee en su testamento) es citado por Vasari en su "Vite de piu..." Milanesi, vol. V, p. 549 y ss. (en la edición castellana, vol. 2, p. 226 y ss.) nacido en Roma el año 1499. Alumno predilecto de Rafael colaboró con éste en la decoración de la Loggia Vaticana, así como en las pinturas de la Villa Farnesina -de las primeras obras romanas de Peruzzi- y a la muerte de Rafael se hace cargo de su obra, entre las que destaca la Villa Madama. Fué Baldassare Castiglione quien lo invita a Mantua a hacerse cargo de las edificaciones del Ducado.

Admirado y protegido por el Duque Federico de Gonzaga, Giulio realiza un gran número de edificios aparte del ya mencionado Palazzo del Te. Todos sus edificios están concebidos como una totalidad estética. Su calidad como pintor influye fuertemente en una cualidad pictórica de sus diseños. De su obra romana nos queda su participación en la Villa Lante, conjuntamente con Rafael, en el Monte Gianicolo, así como en el Palazzo Maccarani en la Plaza de San Eustaquio, todos ellos antes de 1524, fecha de su partida a Mantua. En el año 1526 fué designado "Superiore Generale" de todos los edificios, entre los que cabe mencionar la restauración y

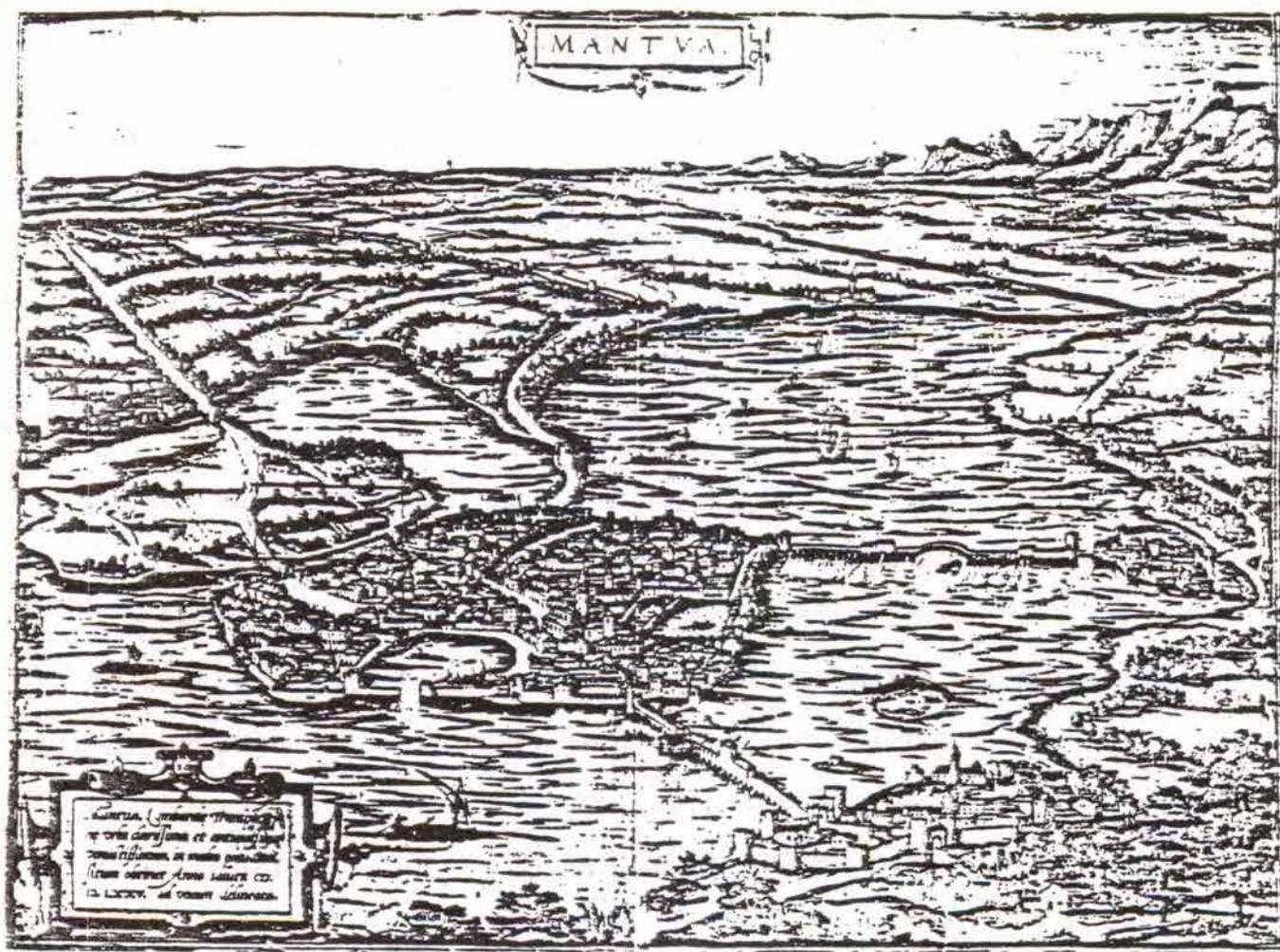


Fig.68 Vista de la ciudad de Mantua en un grabado de 1587. Posible ubicación del Palazzo del Te.

ga, a la sazón Duque de Mantua, tenía sus caballerizas. Un fresco recién descubierto durante unas obras de restauración de las pinturas de la Sala de Ovidio muestra la imagen de la entonces villa del Te frente al canal que rodeaba la isla (105). La isla dejó de ser tal en el siglo XVII cuando se incorpora al sistema de defensas de la ciudad, hasta que, finalmente, durante el siglo XIX se seca definitivamente el canal que la rodeaba. Histórica y arqueológicamente se ha demostrado la aseveración de Vasari de que el palacio

remodelación de la Catedral de Mantua y la iglesia de San Benedetto Po, únicos encargos de arquitectura religiosa. En Mantua queda como manifestación más intensa de su arquitectura, su propia casa, que Vasari admiró largamente (1549), así como el Palazzo de Giustizia, donde la estética "grotesca" se manifiesta ya en el exterior en las figuras que caracterizan las pilastras. El estilo mantovano, si bien no trascendió al resto de las ciudades italianas, sí lo hizo en cambio a Francia y Alemania, en la primera a través del Primaticcio y la Escuela de Fontainebleau, y en la segunda cuando el Duque de Bavaria encarga su palacio en Landshut en el estilo mantovano. La principal fuente historiográfica para vida y obra de Giulio es la monografía de Charles Frederic Hartt, "Giulio Romano", New Haven, Yale University Press 1958. Sobre el Palazzo del Te nos hemos apoyado básicamente en la muy reciente y completa obra de Egon Verheyen, "The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics" London 1977, y en las obras de Umberto Tibaldi, "Il Palazzo Te di Mantova", Novara 1981, así como en el ensayo de John Shearman, "Giulio Romano, Tradizione. Licenza. Artificio." Centro Internazionale di Studi dell'Architettura Andrea Palladio, IX, Vicenza 1967.

(104) Para la discusión historiográfica de las fechas de inicio y desarrollo de su construcción, Verheyen es quien aporta el resultado de las más recientes investigaciones. Verheyen, "The Palazzo del Te..." op. cit.

(105) Ernst Gombrich en el estudio monográfico "La Sala dei Venti nel Palazzo del Te" publicado en "Inmagini Simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento", p. 156 y ss. Milán 1979, reproduce la imagen de la villa.

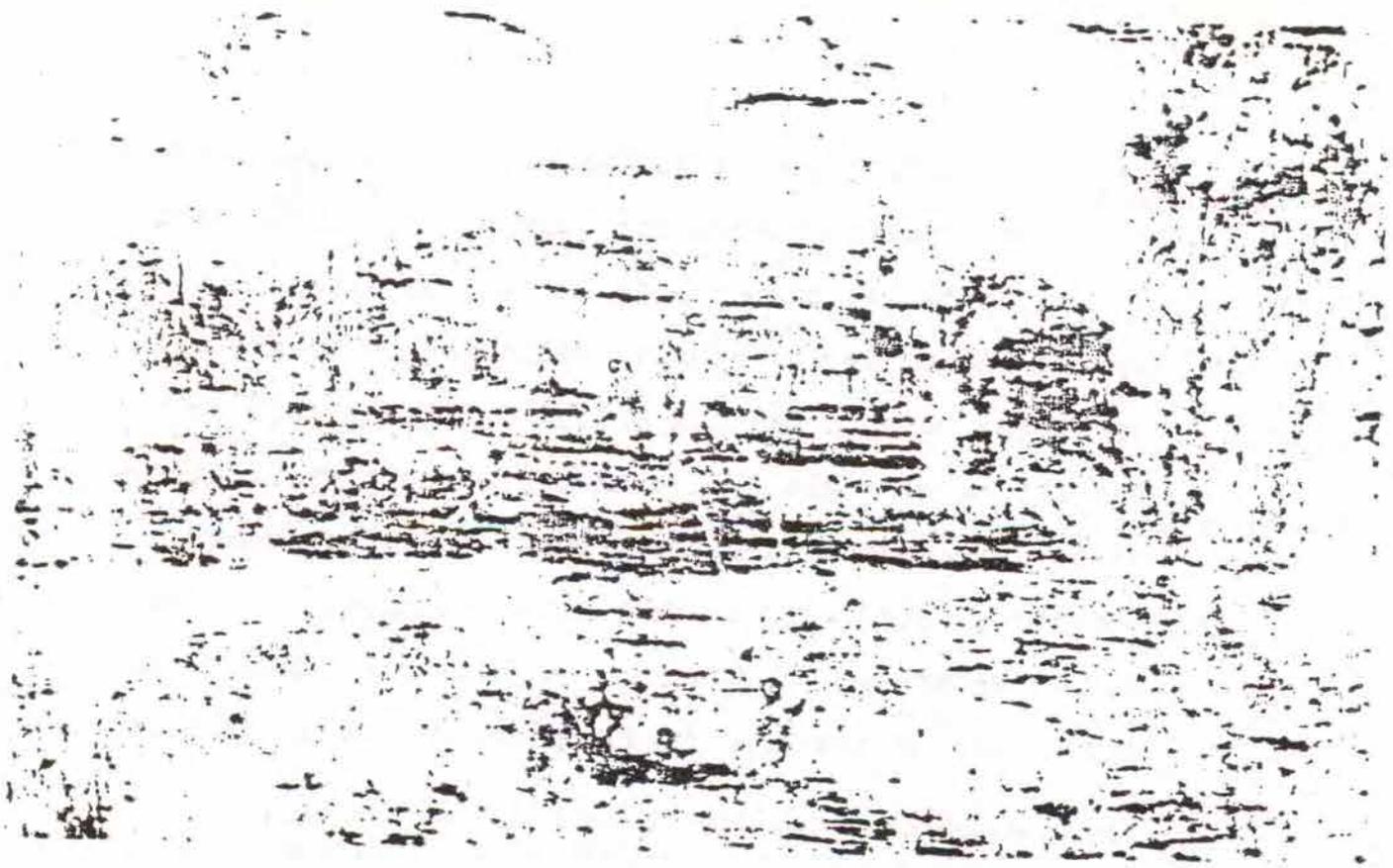
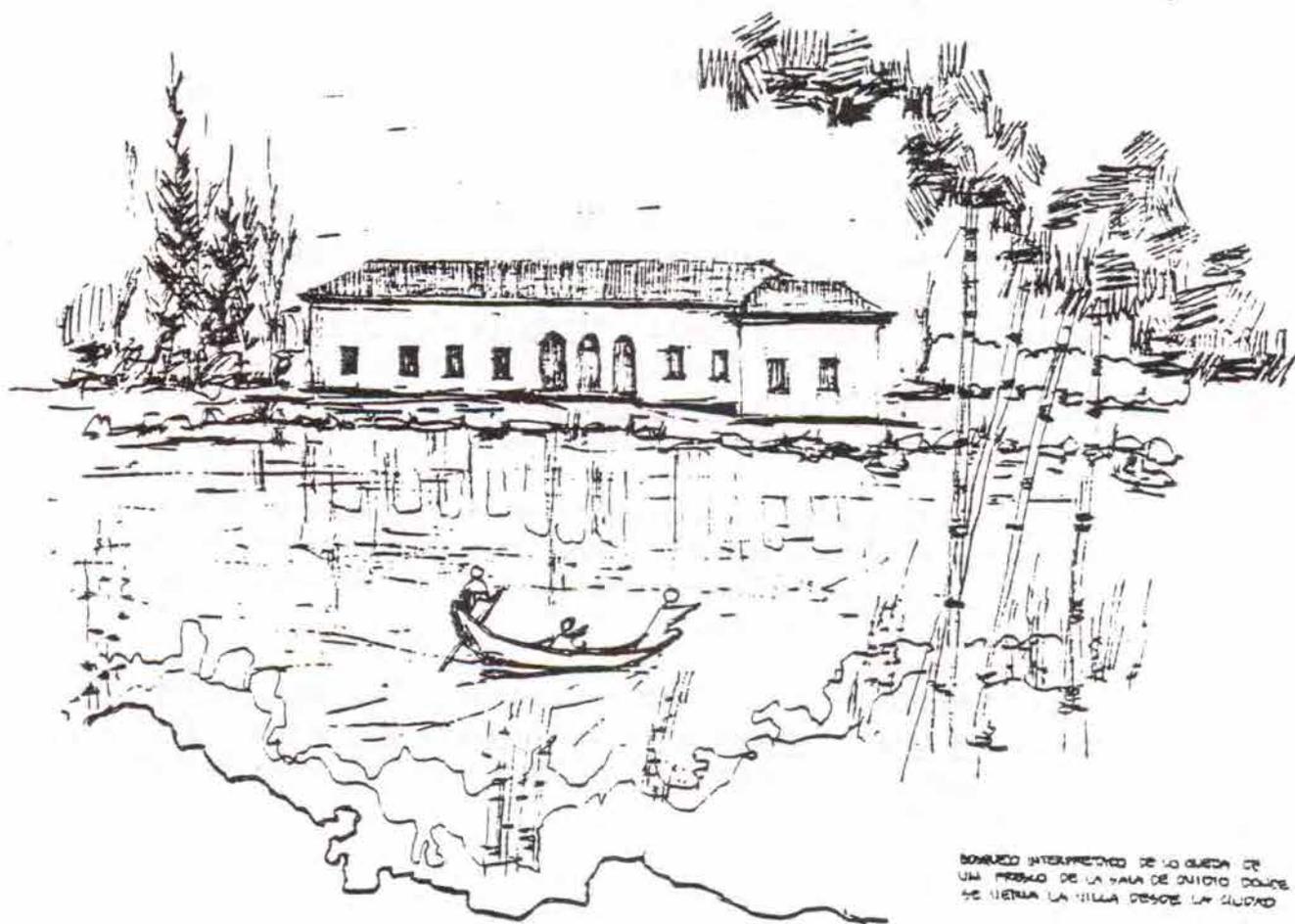


Fig.69 Vista de la villa según el fresco descubierta en la Sala de Ovidio.
Apunte inferior donde se interpreta el fresco.



BONHECO INTERPRETADO DE LO QUE HA QUEDADO DE
UN FRESCO DE LA SALA DE OVIDIO DONDE
SE VEÍA LA VILLA DESDE LA CIUDAD

fué construído aprovechando una edificación de unas caballerizas en ese lugar (106). De la utilización de esta edificación preexistente podemos argüir que fué determinante para la crujía de la nueva edificación, pero que no tuvo relación alguna en la composición de la fachada.

El Palazzo del Te, cuyo programa inicial estaba pensado como villa de descanso y diversión, en el año 1530, el Duque, lejos de la plaga que por entonces asolaba Mantua, ordena a Giulio Romano la remodelación de la Sala dei Venti (también conocida como de Medaglie) y la Sala de Aquiles (conocida como del Faeton). Se veía implícita en esta habilitación la intención de ampliar la villa para instalar allí el palacio gubernamental (107).

Así para comprender el origen de la organización y disposición del edificio, hemos de partir originariamente de la comprensión de un proceso constructivo evolutivo de adiciones y no de la búsqueda de un tipo formal en la que Giulio Romano se hubiese inspirado. No existe un palacio anterior que se le asemeje. Por el contrario, este palacio sí sentó precedentes formales muy definitivos cuyas influencias pueden apreciarse en obras inmediatamente poste-

(106) Vasari "Vite..." Milanesi, v. V, p. 524 y ss. (ed. castellana, vol. II, p. 226 y ss.).

(107) Vehereyen, op. cit.

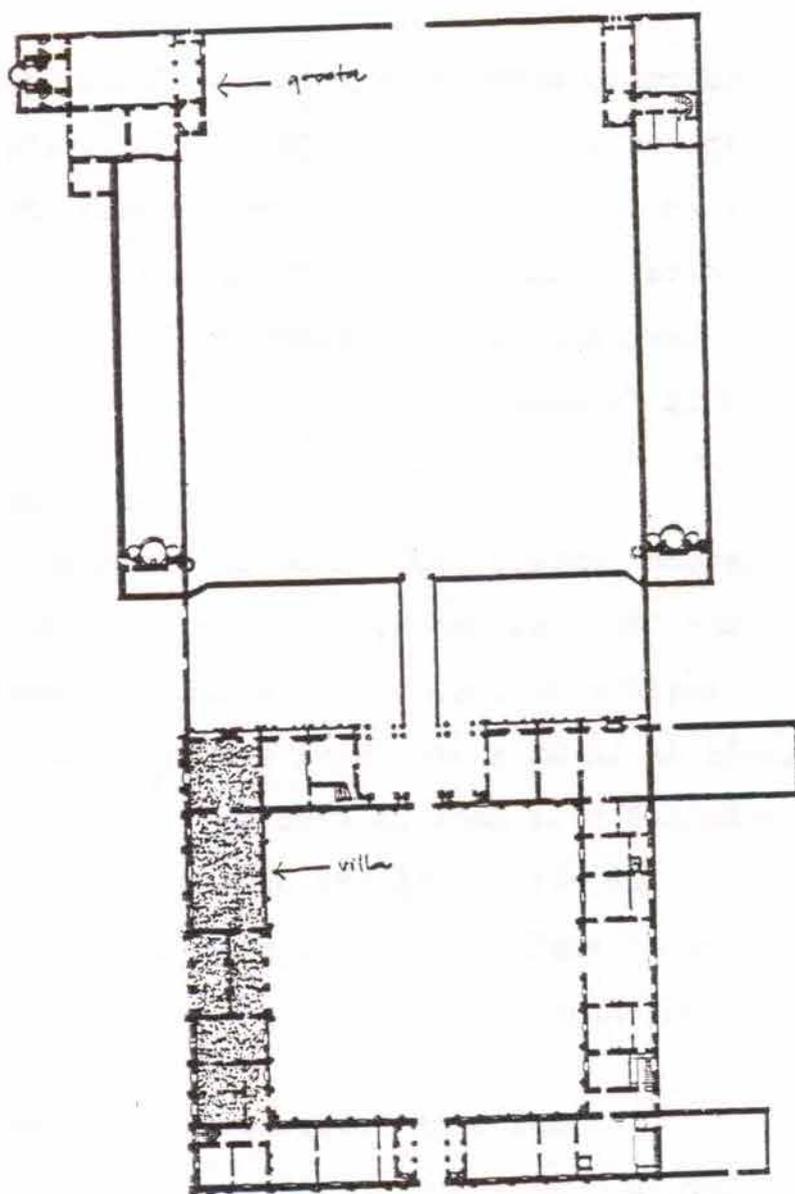


Fig.70 Palazzo del Te. Planta original de la villa y del jardín.

riores a 1530 (108).

El palacio, desde un principio, fue una construcción aislada y poco defendible de cualquier ataque exterior. Por esta indefensión su arquitectura sufrió grandes destrozos durante el saqueo de Mantua en 1623 y que precedió a una época de decadencia y deterioro hasta que, finalmente en 1774, a instancias de Severio Betinelli, portavoz de la Reale Academia di Scienze e Belle Lettere de Mantua, se propuso una campaña de salvaguarda de los tesoros artísticos de la ciudad, y de la que se benefició el palacio con una restauración que ha quedado hasta nuestros días. Es de este período de restauración conectado significativamente con el nacimiento del "historicismo" (109) que provienen, por ejemplo, el tipo de almonadillado, notoriamente exagerado y en visible contraste con los muros planos de las mismas, por todo distinto al proyectado por Giulio Romano que era más discreto en su expresividad, al tiempo que solo se

(108) Andrea Palladio en el Palazzo Thiene repite el motivo de las columnas incompletas que Giulio situó en la entrada oeste del edificio. Por otra parte el mismo Palladio en el gran hall del Palazzo Chiericati, también en Vicenza, combina los motivos de la pintura que hay en el techo de la Sala del Sol y de Psique. El Palazzo Canossa de Michele Sanmicheli (1532) en Verona, refleja casi literalmente la entrada de la Loggia della Musa. Igual criterio compositivo encontraremos diez años más tarde en el Palazzo Corner de Sansovino en Venecia.

(109) Esta fecha coincide significativamente con la propuesta por Peter Collins en "Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución", p. 95 y ss.

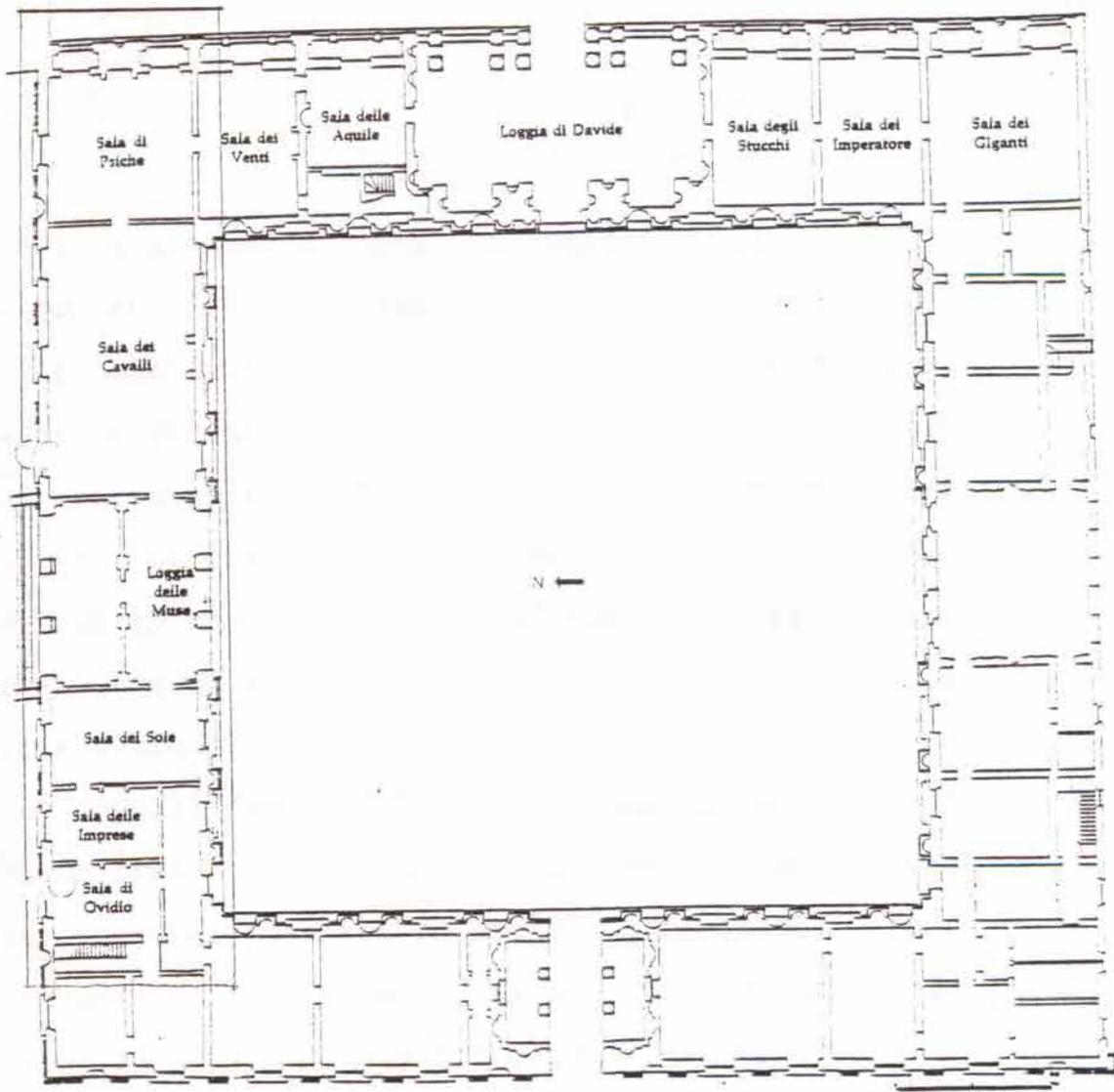


Fig.71 Palazzo del Te. Planta baja. En el recuadro lo que constituía la villa.

remitía al dovelado de las ventanas y no de la superficie entre pilastras.

El programa de espacios del palacio se resuelve en base a una estructura rectangular con un patio interior. Esta forma rectangular no cabe ninguna duda que fué determinada por los estables existentes tanto al sur como al oeste de la villa, y que Giulio Romano se vió obligado a incorporar al diseño. Este patio interior está concebido a la manera romana. Aquí, como en aquella concepción totalizadora del edificio en la que en ésta siempre parece haber una referencia al monumento, el patio está concebido como la mayoría de los patios romanos del Quattrocento, esto es, sin pórticos. Recordemos, sin embargo, que el patio porticado según Alberti, era la base del palacio renacentista (110), en torno al que se disponían todas las habitaciones convirtiéndose el pórtico en comunicación de ellas, el lugar de paso de una a otra. En realidad el patio o "claustrum" ya existía en la tradición edilicia romana y duró incluso hasta el primer Quattrocento. Aunque lo cierto es que tenía otro sentido, otra función y a veces otra forma, que de

(110) "Io vorrei che e'vi fusse il Portico, e le coperture non solamente per amore degli huomini ma per rispetto ancora delle bestie, acciocchè vi si potessano difendere del sole e da la pioggia" L.B. Alberti citado por Piero Tomei en "L'Architettura nel Quattrocento" Roma 1942, p. 51 y ss.

Francesco di Giorgio decía algo similar: "La casa dei nobili debbo no avere l'atrio e il cortile" P. Tomei, op. cit. ibid.

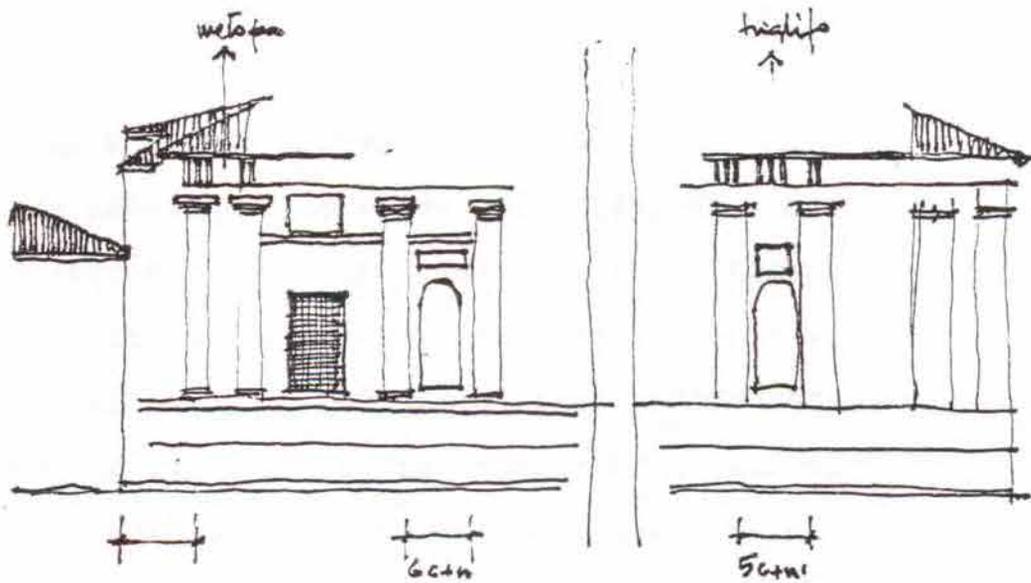
aquel albertiano. El patio tradicional, como aquel que veíamos en la "insula", era un espacio irregular que bien estaba al lado de la casa o dentro de ella. Constituía un recinto cerrado, independiente con un pozo al centro. No era así un patio porticado en el sentido renacentista, esto es, con una condición orgánica y ordenadora del programa de espacios. Es curioso cómo esta condición romana tradicional del patio, exenta de pórticos, también se manifiesta en el Palazzo Massimo de Peruzzi, de quien no podríamos desconocer, por otra parte, una formación intensamente renacentista.

El hecho de que el proceso constructivo del palacio comenzase por la remodelación de una parte de las caballerizas existentes fijó su dimensionalidad y condicionó toda la edificación. Podríamos suponer que quizá la disposición de las paredes existentes de las caballerizas indujeron, en un principio, a organizar la villa más interior que exteriormente. Sin ningún tipo de ornamentación exterior, tal como acusa el bosquejo recién descubierto. Este carácter enfático de una interioridad, que reconocemos como un criterio compositivo en el desarrollo de la planta, nos lo sugiere el constatar que cada una de las salas están diseñadas como unidades aisladas de decoración. Es cierto que su dimensionamiento ya venía dado por las paredes existentes, pero Giulio Romano no intentó abrir-

las a un "cortile", como sucede en el patio florentino, ni las relacionó internamente de una manera más orgánica, creando, por ejemplo, un pasillo lateral.

Otro factor que nos remite a esta idea de Romano, de tratar las salas como unidades aisladas de decoración, es una cierta dialéctica compositiva de la simetría. Porque así como en su interior las salas mantienen criterios de simetría, tanto en la disposición de las ventanas como en las puertas, la presencia de estas ventanas en el exterior no obedece a ninguna simetría. En este sentido vemos una actitud compositiva diametralmente opuesta a la adoptada por Michelozzo en el Palazzo Medici, en que las ventanas al exterior guardaban una relación de simetría y en cambio en su interior no guardaban ningún tipo de relación con su posición en cada habitación.

Todo esto no significa que Giulio no tuviese una idea del exterior del edificio como tal villa. Creemos que fué con el cambio de función y destino del edificio -de lugar de diversión a lugar público- que la concepción de la fachada debe haber variado. No es difícil relacionar la imagen exterior de la villa a la de una casa romana de fines del Quattrocento -tal como vemos en el dibujo-, en la que sobrevivían aquellas características ya descritas de la casa romana entre las que destacaba la manera de



comparación asimétrica palazzo del te.

detalle: alineamiento de otros / peso / orden.
 rotura mecánica falta en ala izquierda

Fig. 72 Palazzo del Te. Dibujo comparativo in situ de ambas alas en la fachada norte.

tratar la pared, limpia de cualquier ornamentación, generalmente recubiertas con un estuco liso, y donde las ventanas eran del tipo crucero sin marcos exteriores y muchísimo menos, aedículos o algún tipo de tabernáculo. Es decir, la fachada de la villa debía ser totalmente diferente a los tipos formales que significaron el Palazzo Caprini o el Palazzo Branconio Dall'Aquila y que Giulio debía conocer muy bien. Pero tratándose de una villa es lógico suponer que su diseño sería más cuidado en el interior que en su exterior. Esta preeminencia del interior sobre el exterior, en el diseño de la villa, se repite sintomáticamente en otros ejemplos como la Villa Farnesina de Peruzzi, o la misma Villa Lante de Rafael. Aún así, la triple arcada que caracteriza la fachada norte del Palazzo del Te formaba parte ya inicialmente de la villa como única licencia evocativa de la nueva idea de romanidad, característica de los años precedentes.

Por esto cuando a Giulio Romano se le encarga modificar la villa y transformarla en palacio de gobierno la formalidad exterior también había de cambiar, y reconocer por lo tanto aquellos elementos decorativos que correspondían con los de la tradición formal del palacio.

Es entonces cuando se presenta el problema de la asimetría que significaban las ventanas

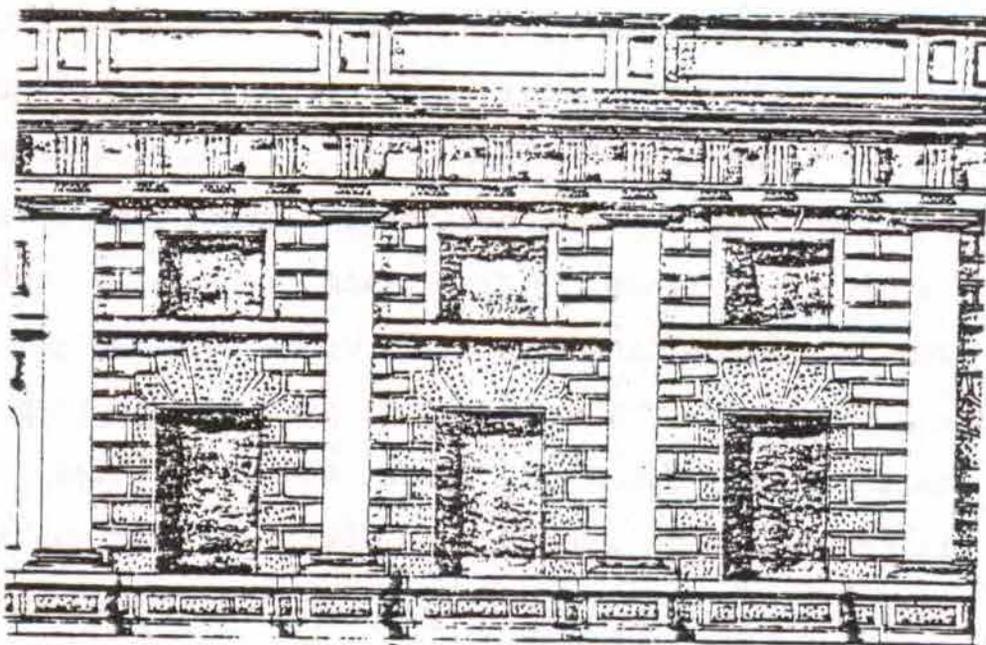


Fig.73 Palazzo del Te. Situación de las ventanas en la Sala dei Cavalli, tal como fueron dibujadas por Jacoppo Strada quien tuvo acceso directo a los originales de Romano. Se indica el almohadillado original.

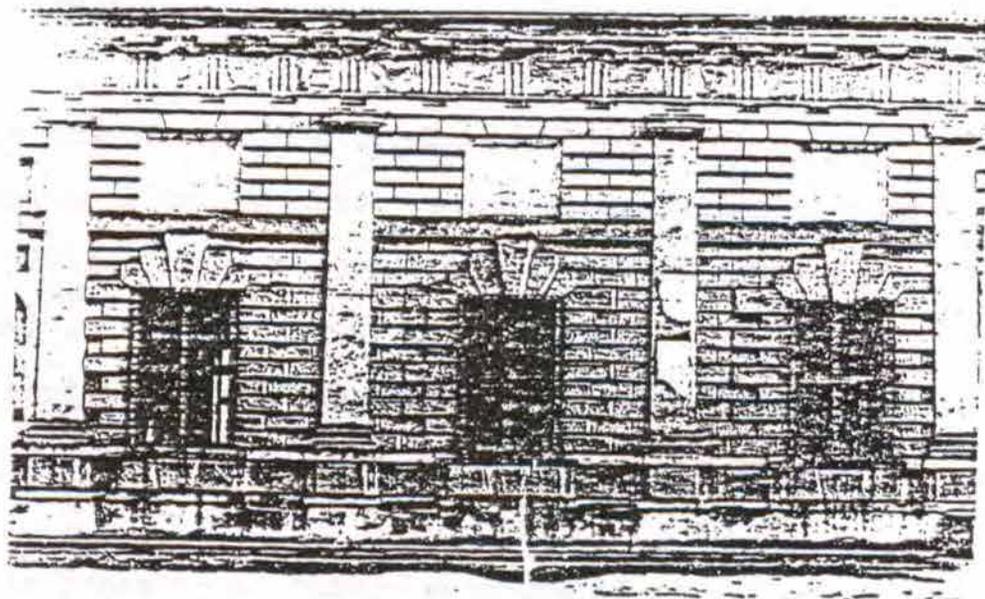


Fig.74 Palazzo del Te. Fachada norte. Situación real de las ventanas en la Sala dei Cavalli, con el almohadillado de la restauración del S.XVIII.

ya existentes de la villa, que desmenuzaban formalmente el exterior de la fachada, así como la ampliación del edificio con la incorporación de las caballerizas existentes en el ala sur y en el ala este, las que, en definitiva, condicionaron la forma rectangular del palacio. El cerramiento del ala sur con el ala norte, en lo que será la fachada oeste, trajo como consecuencia que la fachada norte perdiera su eje de simetría. Por lo tanto, a la asimetría exterior de las ventanas -que al interior de cada sala sí responden a criterios de simetría- se añade una asimetría en la totalidad de la fachada.

A diferencia que en el interior, en el caso de la fachada norte que es la que se analiza (111) la simetría interior se manifestaba exteriormente con un espaciado totalmente irregular que dificultaban la inclusión de los órdenes arquitectónicos. Giulio recurre o más bien inventa, lo que por su reiterado uso

(111) Niklaus Pevsner en "The Architecture of Mannerism", op. cit. y Peter Murray en "The Architecture of the Italian Renaissance" New York 1963, y E. Verheyen en "Studien zur Baugeschichte des Palazzo del Te zu Mantua" Florencia 1972, han mantenido una polémica sobre la preeminencia de las fachadas. Para Pevsner la fachada norte es la principal. Inicialmente la villa se situó en la parte norte de las caballerizas, por su situación respecto de las puertas de salida de la ciudad, ya que así cuando el visitante saliera de ella, tendría una vista total de la villa. Según el dibujo de Jacopo Strada, quien con toda seguridad habría trabajado sobre los originales de Giulio (1567-1568) la entrada principal del Palacio sería la oeste. Tanto Murray como Verheyen son de esta opinión.

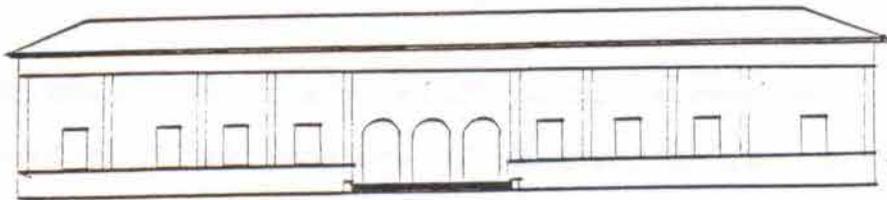


FIG 5

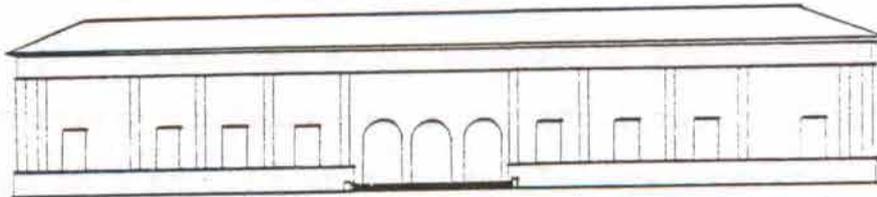


FIG 6

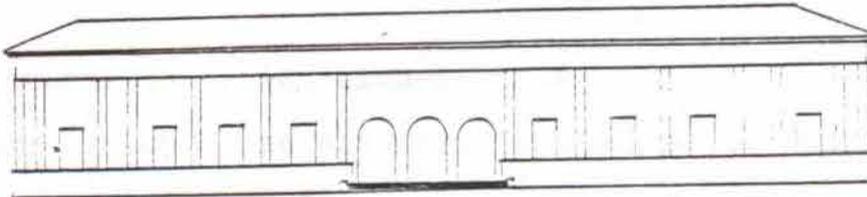


FIG 7

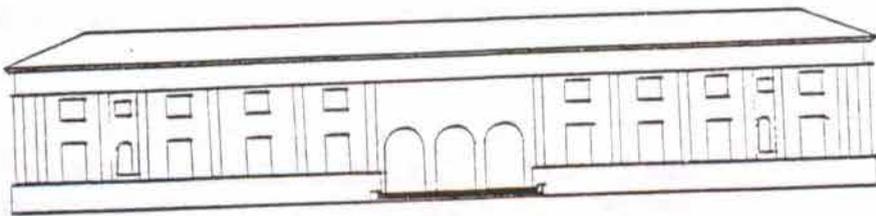


FIG. 8

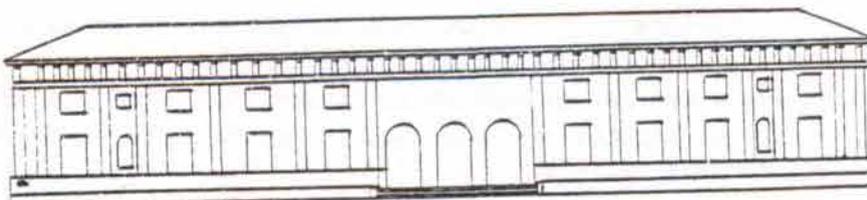


FIG. 9

Fig.75. Palazzo del Te. Esquema de la composición de la fachada mediante un mecanismo de redundancia.

podríamos denominar un mecanismo formal compositivo. Ante la irregularidad existente, como lo era la diferencia de longitud de las dos alas del edificio respecto de un eje de simetría, y de la discontinuidad entre las distancias de las ventanas, Giulio propone una regularidad nueva.

Pero será una regularidad superpuesta, una regularidad aparente, irreal, cuyo énfasis es tan fuerte que la hace parecer real. No es que parece real, sino que aparece como real. Y no quiere ser esto un juego de palabras, sino reconocer una vez más una condición ilusionística en la composición de la mayoría de los palacios que iremos analizando, casi como condición inherente a una actitud artística y que se constituiría posteriormente como parte esencial del estilo que se formará. Esta regularidad, propia de la manifestación de la forma clásica, se consigue hacerla aparecer con un mecanismo de redundancia.

En el caso de la fachada norte, asimétrica, según la definición rafaeliana para la fachada, Giulio la subdivide mediante pilastras alusivas al orden dórico -propios de un edificio público- en un ritmo de intercolumnios aparentemente iguales y simétricos respecto de las arcadas del acceso, quedando las ventanas centradas entre las pilastras. La fachada se remata con una doble pilastra a ambos extremos iniciando una simetría por redundancia. Pero

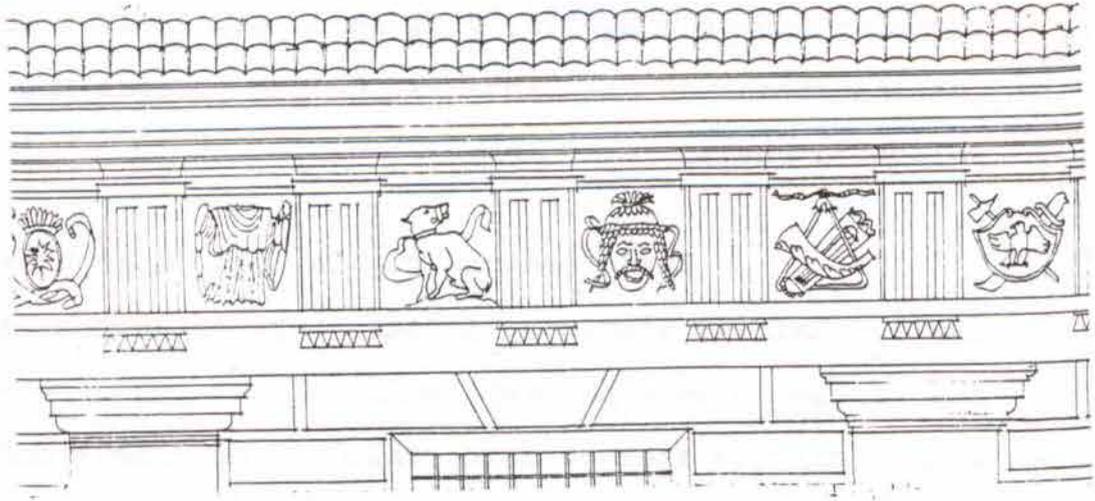


Fig.76 Palazzo del Te. Motivos en las metopas del ala nor-este de la fachada.

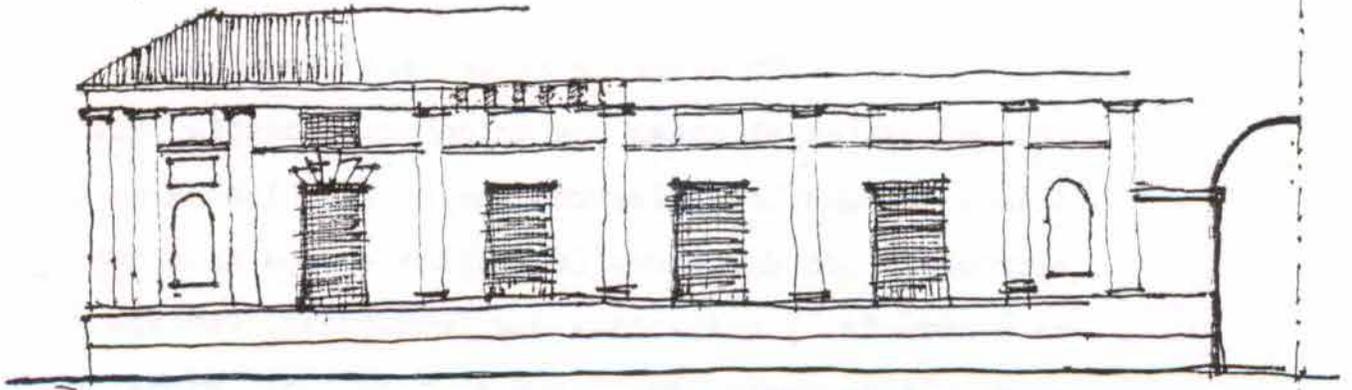
esto sería una primera lectura superficial de la fachada, porque efectivamente los intercolumnios no son exactamente iguales y no todas las ventanas están en el centro de ellos.

Es a partir de las tres arcadas centrales, que en sí crean una unidad de simetría, que Giulio dispone las pilastras concentrándolas hacia los extremos. Si dividimos la fachada en dos alas noroeste y noreste, y comparamos sus longitudes, veremos como el ala noroeste, en la que el tamaño de las "Salle dei Sole, delle Impress y dei Ovidio" eran similares, permitió que en el exterior se consiguieran intercolumnios casi iguales; en cambio en el ala noreste las distintas longitudes de las "Salle dei Cavalli y de Psique", que aunque teniendo sus ventanas simétricas al interior, en el exterior quedaban desplazadas respecto del centro de los intercolumnios, que se formaban al colocar una pilastra para enmarcar la última ventana oeste de ésta sala con la ventana de la Sala de Psique. Giulio dispone entonces una doble pilastra con un nicho en medio para salvar aquella distancia y así poder enmarcar simétricamente cada ventana.

Esta era la intención que en el proyecto inicial tenía Giulio Romano (112). Pero el des-

(112) Si comparamos el dibujo de J. Strada vemos que las ventanas están ubicadas centradas respecto de las pilastras en la Sala dei Cavalli. En cambio, la obligada situación descentrada de

Esquema ala oeste



$\frac{1}{2}$ = 5 traspasos entre
columnas.

A la vez 3 traspasos \neq distancia entre metopas.

Fig. 77 Palazzo del Te. Esquema compositivo fachada oeste. Las metopas son iguales entre si, a diferencia de la fachada norte.

plazamiento de las ventanas en la "Sala dei Cavalli", según el proyecto inicial, implicaba modificaciones estructurales y además redecorarla interiormente, por lo que fué desechado y las ventanas quedaron definitivamente descentradas de las pilastras, en ésta subunidad de simetría que sería la sala. El tema de la doble pilastra con nicho, Romano se ve obligado a repetirlo en el ala noroeste enfrentándola con la escalera interior. La existencia de la doble pilastra con nicho se ha de entender también como un artilugio en el que apoyar el ritmo de concentración de pilastras hacia los extremos y su separación interna responde a una compartición de las distancias a partir del ala noroeste, que es sobre la que se propone la simetría.

El desplazamiento que hay respecto del eje de simetría desde las arcadas centrales en el total del edificio (unos 0,85 m.) Giulio lo resuelve exteriormente en el extremo noreste con un remate de la cornisa y del friso de la esquina, dando la impresión de que el edificio hubiese llegado inicialmente hasta las pilastras del extremo, las cuales sobresalen sobre el muro de la capilla lateral y que aparece como un agregado que no se inscribe en el orden general de la fachada. La ausencia de metopa así como el cam-las ventanas no pudo ser modificada posiblemente para no afectar a la decoración interna de la sala que ya estaba entonces ejecutada.

bio de nivel de la cornisa enfatizan esta intención.

Esta redundancia, en una regularidad que apoye esta simetría aparente y demuestre una concepción unitaria e inicial del proyecto con la referencia a un orden clásico, y no lo que en definitiva era, es decir, una remodelación sobre otra remodelación, queda complementada con la disposición del conjunto de tres triglifos y cuatro metopas entre cada intercolumnio, ritmo que se mantiene a lo largo de todo el friso y en el que las metopas se encogen o se ensanchan según la distancia que hubiese entre cada pilastra. La mayor o menor separación de las metopas entre los triglifos, que es inevitable por las distintas distancias entre intercolumnio, quedará oculta por el tema de cada metopa de variados motivos y gran expresividad, de modo tal que la discontinuidad de ellas pase desapercibida.

A su vez, la colocación de ventanas ciegas sobre cada ventana acentúa más el ritmo regular de la secuencia pilastra-ventana-pilastra, sugiriendo una esbeltez virtual del conjunto de las ventanas que la asemeja con la verticalidad de las pilastras por lo que el edificio parece más alto de lo que es verdaderamente. En un plano secundario podemos sugerir una explicación para el friso intermedio entre ventanas. En el proyecto original este friso está cumpliendo una

doble función aparente, ya que por una parte está referido a una horizontalidad conectada quizá a la forma renacentista de división de la fachada, entre la planta baja y el "piano nobile", y por otra hace las veces de moldura de la ventana ciega, superponiendo ambas funciones y volviendo a crearse esa periferia de tensión cuando se observa el conjunto de ventana-pilastra-ventana.

Toda esta interpretación sobre el modo en como se relacionan todos los elementos de la fachada apunta a una concepción del edificio como si éste fuera un todo estético. Esto es, que Giulio recurre a una serie de mecanismos compositivos para enfatizar que el edificio se piensa desde el principio como un todo orgánico y no como la serie de adiciones que es realmente.

Giulio, como aventajado discípulo de Rafael, recoge aquella inseparabilidad característica entre estructura y decoración, que ya se veía en el Palazzo Branconio Dall'Aquila, aunque en este caso sea específico de los espacios interiores. Vemos en el Palazzo del Te, al recorrer sus salas, situaciones en las que es difícil distinguir aquello que es obra del arquitecto, del pintor de frescos o del estucador. En este sentido, Romano comparte -como veremos más adelante- con Peruzzi una condición pictórica de la

arquitectura. Es así, por ejemplo, como tanto la Salle delle Colonne en la Villa Farnesina, como la "Sala dei Giganti", revelan una concepción del espacio arquitectónico diferente, dinámica y sorprendente, muy distinta de aquella de la Escuela de Atenas. En ambos casos, se aprecia una tendencia hacia lo extraordinario -fuera de lo ordinario- y que desarrollaban en la pintura contemporáneamente artistas como Rosso, Pontorno, Beccafumi y posteriormente Bronzino. La desaparición de la pared como plano -aunque aquí interior- mediante la pintura transforma sustancialmente el espacio. La pared se transforma en escenario de la actividad cotidiana. Su materialidad desaparece para dejar paso a una espacialidad aparente. Una suerte de enigma que tanto el artista como el espectador comparten igualmente.

De su práctica romana y quizá también de su origen, queda en la arquitectura de Giulio esa idea ya asumida de monumentalidad. El Palazzo del Te es el primer edificio donde se manifiesta el uso del orden gigante, tal como años más tarde lo utilizaría Miguel Angel. Aunque las pilastras parecen reconocer la existencia de una planta baja y un "piano nobile" en sus ventanas superiores, lo cierto es que en el ala noroeste, existe un segundo piso, pero con un carácter muy distinto. El modelo propuesto por Giulio en su fachada no tiene precedentes. No podemos

decir que recoja la formalidad propuesta del Palazzo Caprini, ni menos de la del Palazzo Branconio Dall'Aquila. Por su emplazamiento aislado, nos recordaría más a una villa romana cardenalicia del Quattrocento. Pero su expresión formal dista mucho de aquel tipo de edificio. Entonces podríamos preguntarnos cual es la razón para incluirlo dentro de los ejemplos característicos para una evolución de la fachada del palacio urbano. Si bien es cierto que el palacio se situaba en las afueras de Mantua el hecho de que su función principal fuese la de un palacio de gobierno, esto es, un lugar público por excelencia, podríamos argüir que su función receptora de ciudad lo hace urbano. Quizá la disputa de los historiadores sobre cual es la fachada principal se resuelva en una doble significación social de las entradas, según sea su función. Así es que, tal como sucedía, la entrada norte es la de la villa original, lugar de diversión, mientras la fachada oeste la podemos entender como la de la entrada del palacio de gobierno. La ambigüedad, concepto recién adscrito a la crítica arquitectónica, se revela ya aquí intensamente en esta ausencia de una jerarquía clara de las fachadas, aspecto éste que, en palacios con fachadas aisladas, como el Palazzo Strozzi reconocían una jerarquía de igualdad, la cual, en cambio, será en la mayoría de los palacios de la década de los treinta de aquel siglo, una práctica común y solicitada.

Podríamos concluir que el Palazzo del Te es en sí mismo -especialmente por su idea de monumentalidad- una parte de Roma que se trasplanta a Mantua. Su originalidad, o más bien su diferenciación del ejemplo romano, quizá sea ese vigor casi dramático para tratar los elementos arquitectónicos singulares, que por otra parte, se explican en esa búsqueda de lograr un orden compositivo que se apoye en la simetría aunque ésta sea ilusoria y en una clasicidad como apariencia de la tradición romana.

EL PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE. LA PARED COMO
ABSTRACCION VOLUMETRICA.

El Palazzo Massimo constituye el último trabajo de Baldassare Peruzzi (1481-1536) en Roma (113). Fué comenzado en 1532 para reemplazar el palacio perteneciente a la misma familia Massimi que había sido saqueado y destruido por las tropas españolas, alemanas e italianas de Carlos V, cuando el Saqueo de Roma en 1527. Un diseño preliminar, hoy en los Uffizi muestra el trazado de las calles ajuntas, que fueron alteradas durante el siglo XIX.

(113) Baldassare Peruzzi, al igual que Bramante y Rafael, era originalmente pintor. Serlio afirma que Peruzzi dibujando perspectivas de columnas y otras partes de la arquitectura, se inició en su práctica, impresionado por las proporciones (Prefacio Libro II "Della Prospettiva"). Aunque posiblemente la aseveración de Serlio -discípulo de Peruzzi durante años y heredero de muchos de sus dibujos entre los que destacan el conjunto de escenografías-, sea falsa, es evidente que la relación entre arquitectura y representación perspectiva fué una de las principales preocupaciones en el trabajo de Peruzzi. Su obra, de manera similar a la de Bramante, muestra la íntima relación que hay entre perspectiva y espacio arquitectónico en la praxis de la arquitectura del primer Cinquecento.

En el año de su llegada a Roma desde Siena, 1505, a Peruzzi ya le eran familiares las ideas de Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) quien también era sienés. Notable como pintor, escultor, arquitecto e ingeniero, tanto en Siena como luego en Urbino, los trabajos de Peruzzi, especialmente los últimos, muestran una pre-

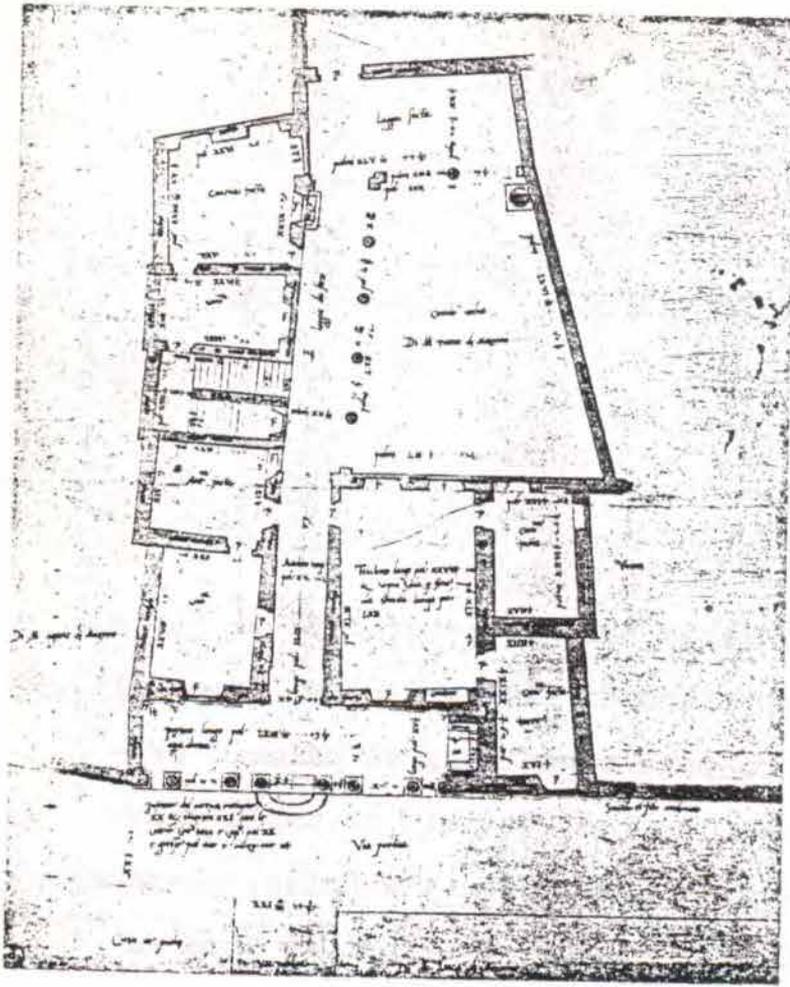


Fig.78 Palazzo Massimo delle Colonne.
 Plante de projecto. (Uffizi, Florencia)
 Baldassare Peruzzi, comenzado a construir
 en 1532. Roma.

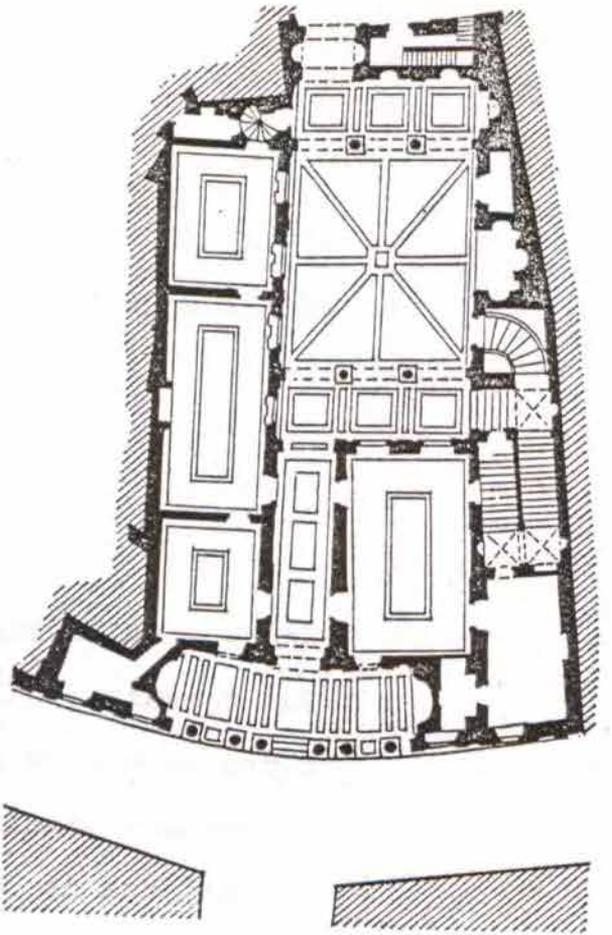


Fig.79 Palazzo Massimo delle Colonne. Planta
 baja, tal como fue construida. Roma.

El edificio está situado en la vía Papale y formaba parte de la ruta de las procesiones papales. Una calle de ancho similar a la del palacio enfrentaba la fachada. En el antiguo palacio había una "loggia" que enfrentaba al gran hall por lo que parece probable que el diseño de la planta baja puede haber sido a requerimiento de los Massimi que tenían intenciones de que la reconstrucción fuese lo más parecida al anterior edificio.

Si observamos el dibujo de Peruzzi que hay en los Uffizi, observamos que debía haber un eje de unión entre la mitad de la "loggia" y el eje central de la calle que enfrentaba a la fachada. De este modo la función urbana de la fachada era más importante que una simetría de la propia fachada.

dilación del dibujo entendido más como expresión artística que como instrumento de diseño.

El primer edificio de Baldassare en Roma fué la Villa Farnesina que le encargó su protector y mecenas, siénés como él, Agostino Chigi (para quien Rafael construiría la Capilla Chigi en Santa María del Popolo) entre los años 1509-1511. La Villa está situada en la Lingara, entre una península del Tíber entre el Vaticano y el Trastevere. La Farnesina, nombre con que es conocida comúnmente la villa, constituye junto con la obra de Bramante el edificio más importante de la primera década del siglo, y es también la primera villa suburbana del siglo XVI. Se diferencia de aquellas villas del Quattrocento -Poggio a Caiano, Poggio reale o el Belvedere de Inocencio VIII- en que su exterior parece un palacio de solo dos pisos. La articulación de estas "fachadas urbanas" en las afueras cercanas a Roma, con pilastras dóricas y ventanas rectangulares alargadas fueron toda una innovación para la época, y difiere de otros edificios como la Cancillería en que las ventanas tienen frontones curvos a diferencia de los de ésta que siguen la tradición albertiana. Una diferen-

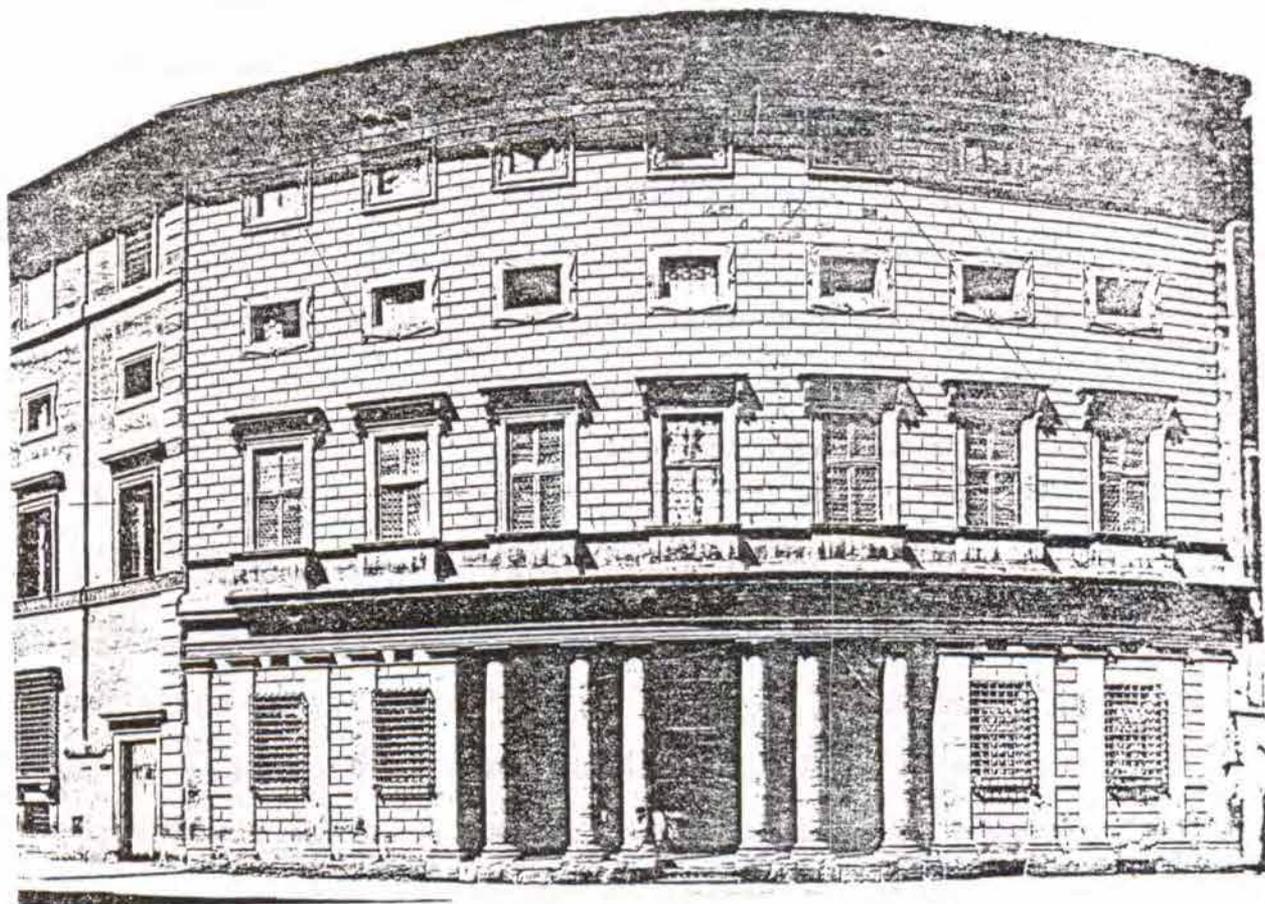


Fig.80 Palazzo Massimo delle Colonne.
B.Peruzzi. Fachada a la calle
Vittorio Emanuel. Roma.

Mientras los diseños preliminares (114)

mantenían los lineamientos de los muros originales y no hay ninguna alteración en el antiguo "cortile", en cambio, fué durante la ejecución que aparecieron alteraciones en la forma definitiva del palacio. Los cambios de la planta fueron debidos fundamentalmente a la regularización y ampliación del terreno. Los ábsides que fueron agregados a ambos extremos de la "loggia" tal vez podamos entenderlos como un intento de recrear el "vestibulum" que los antiguos habían diseñado a semejanza del "nartex" de las primeras

cia fundamental con aquel edificio y similares es la ausencia de pilastras agrupadas según alguna relación numérica o geométrica. La articulación, acentuando las alas del edificio que sobresalen, constituirá en el siglo XVI un recurso tradicional, como se puede apreciar en numerosos ejemplos. En esta villa están los famosos frescos pintados por Rafael en la "loggia" del jardín conocido como el "Ciclo de Psique". Peruzzi mismo pinta los frescos de la sala de Chigi y además de la conocida "Salle delle Colonne". Esta pintura junto a la "Stanza della Signatura" de Rafael, son los más importantes ejemplos de la pintura arquitectónica que de acuerdo con Alberti muestran aquella supremacía del pintor sobre el arquitecto.

Cuando Antonio Sangallo el Joven es nombrado a cargo de las obras de San Pedro en 1520, a la muerte de Rafael, Peruzzi fué nombrado "coadjutore", el mismo puesto que anteriormente ocupaba Sangallo. La capacidad especulativa de Peruzzi se demuestra en que los numerosos dibujos que quedan de esa época le pertenecen. Después del Saqueo de Roma en el año 1527, Peruzzi vuelve a Siena. Pero en 1530 es reinstalado en su puesto de "coadjutore" hasta el año 1535 que regresa definitivamente a Siena.

En Siena fué nombrado Arquitecto de la ciudad, encargándose de las fortificaciones. Al mismo tiempo, construye el Palazzo Pollini y la Villa Balcaro, actualmente muy modificados de su aspecto inicial. La fama de Peruzzi como arquitecto está opacada por la de sus contemporáneos Bramante y Rafael, a pesar de su enorme influencia en el desarrollo de una arquitectura efímera como podrían ser los múltiples escenarios que desarrolló para los cortejos papales. La bibliografía que sobre Baldassare Peruzzi exis-

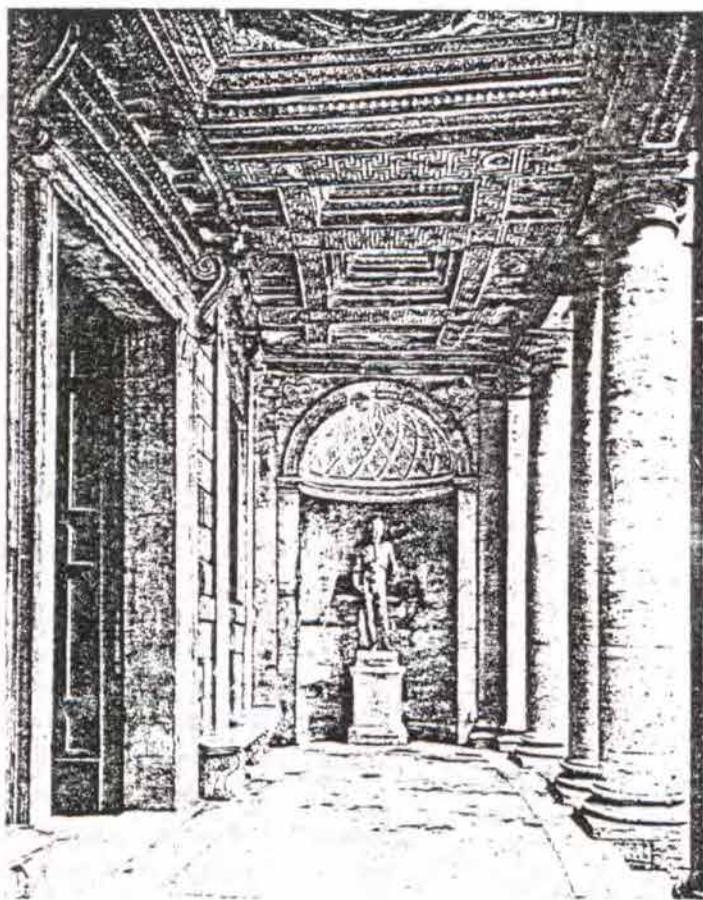
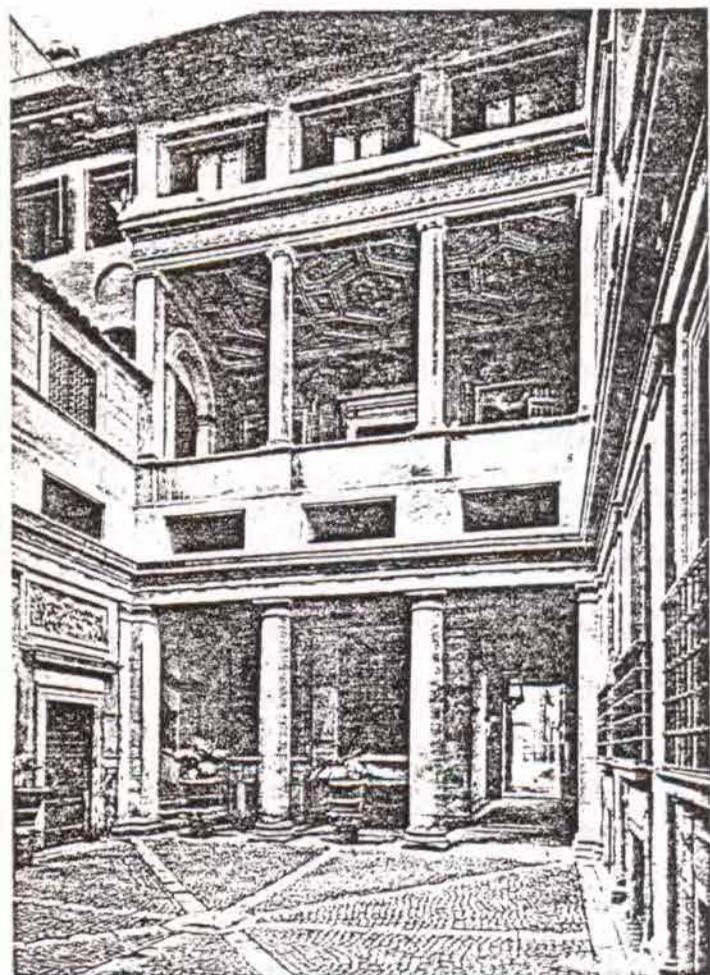


Fig.81 Palazzo Massimo delle Colonne.
B.Peruzzi. Patio interior y portico - Roma.

iglesias cristianas o bizantinas (115). A pesar de todo se mantuvo la curva que caracteriza a la fachada.

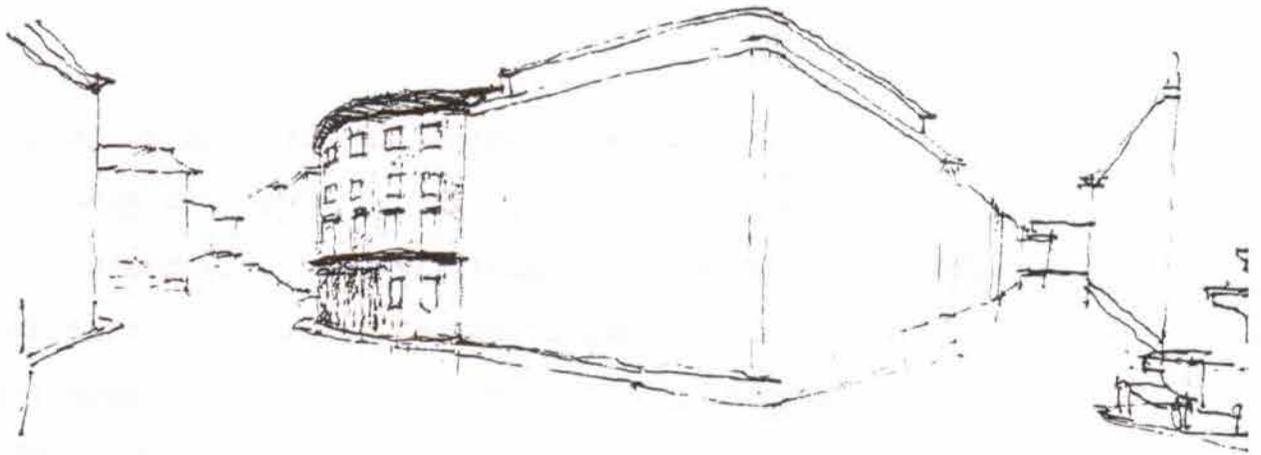
El resultado de los cambios de la planta fué el que el palacio, aunque no ganó en superficie, sí lo hizo en unidad compositiva manifestándose claramente como una unidad artística, y esto, a pesar de que la "loggia" y el "cortile" no están en línea con el eje de la fachada, aunque en sí mismos mantienen una simetría.

La superposición de la fachada sobre el terreno vecino da a la fachada un aire de suntuosidad que no tiene realmente. A la vista de los planos preparatorios es difícil suponer otra razón que la puramente estética, la que hizo a Peruzzi modificar la planta y darle esa curva característica.

ta, es realmente escasa. William Wintroph Kent realizó el único trabajo completo sobre su vida y obra que se conoce, en "The Life and Works of Baldassare Peruzzi de Siena" New York, 1925. Existe también la obra de C.L.Frommel, "Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner" Viena 1967, de la que no tenemos ninguna traducción. Un estudio completo sobre el Palazzo Massimo se puede ver en Heinrich Wurm, "Der Palazzo Massimo alle Colonne" Berlín 1965, donde se estudia, entre otros, los trazados geométricos de las curvas que originan la fachada. En el mismo sentido se encuentra información en la obra de Paolo Portoghesi "Architettura del Rinascimento a Roma" Milano 1979.

(114) H. Wurm, op. cit.

(115) El "nartex" (denominación que viene del griego medieval, narthex) se refiere al pórtico de la iglesia cristiana bizantina, y que originalmente estaba separado del interior de la nave por un antepecho.



Palazzo Massimo alle Colonne
Cora Vittoria Romanina.

Justicia
Bezauna

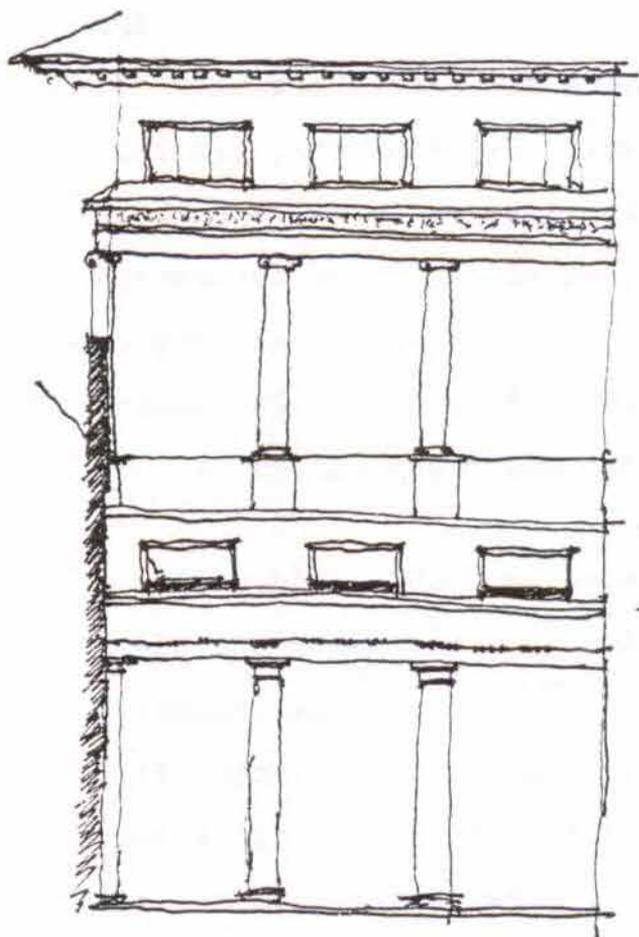
La fachada se "aproxima" a la línea natural de la calle. Esta línea es, evidentemente, la fachada sea
un alto en la linealidad prospectiva de la calle.
el alambicada línea la obliqua con cascadas oblicuas y siempre con fase por un
la calce en la sucesión con línea de la que se abre a un lugar peculiar

Fig.82 Apunte esquemático del Palazzo
Massimo en el que se muestra la rela-
ción con las fachadas adyacentes.

La convexidad de la fachada y en especial de su "loggia" proyecta al palacio más allá del resto de las casas vecinas. De este modo, por una parte la fachada domina la vista de la calle en los dos sentidos, y por otro, es el centro de referencia obligada desde la calle. Tanto a la que se abre como a la que se enfrenta. Desde ésta última la fachada parece comprimir el espacio que tiene enfrente.

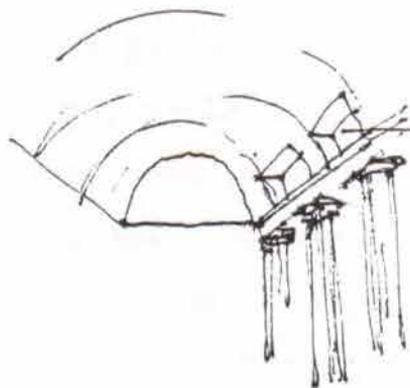
Si observamos la composición de los elementos de esta fachada no podemos menos que admitir que estamos ante una nueva propuesta formal. No solo porque abandona una planimetría frontal sino porque también rompe con una tradición iniciada tanto en Bramante como en Rafael. Peruzzi se remonta a la tradición albertiana, al menos en la planta baja, al aludir al uso de una manera jerarquizada de los órdenes colocando en la planta baja el orden dórico. Es curioso constatar que en algunos aspectos, Peruzzi es más "romano" que muchos de sus antecesores. Así por ejemplo, coloca sobre la columna un verdadero arquitrabe como el que sostiene la balaustrada del "piano nobile".

Al mismo tiempo, y por el contrario, Peruzzi debe haber pensado que trasladar los órdenes romanos a la fachada de una vivienda, aunque fuera un palacio urbano, resultaría ilógico y arbitrario.

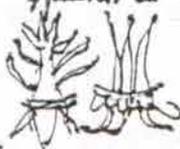


→ adición sobre el fiso de la planta baja para pasar una al tala. al interior solo aparecen 3 plantas por t de la fachada exterior.

al conlita cuarenta ritmicos: dentado - ovalo - hexagonal
 le sigue un fiso adosado con cuatro extractos a
 la formalidad tradicional de sea quiza o romana donde
 se ve un ritmo de piezas ~~medias~~ de de los abstractos ver los
 puentes en recibidos



abertura es la bodega que sigue en dirección a los vestuarios del piso de servicio



dependencias de servicio.

Escuela de Roma

Fig.83 Apunte esquemático del patio interior.

De este modo, en las plantas superiores abandona aquel compromiso con la genuina tradición formal romana y trata las paredes sencillamente lisas. Abandona incluso los aedículos que tanto Bramante como Rafael habían empleado como marcos de las ventanas, volviendo de esta manera a aquellas formas simples que en el Quattrocento caracterizaron al "palazzo" romano de aquel siglo.

El tipo de fenestración, utilizado en el Palazzo Massimi es más cercano a la del Palazzo Venezia que a cualquiera de sus ejemplos contemporáneos, o de aquellos del tipo formal florentino.

Por esto, en algunos aspectos, a veces, nos parece estar frente a una arquitectura más tradicional en su expresión formal, que a la interpretación más o menos afortunada de tipo formal alguno. Si algo caracteriza a la obra de Peruzzi es justamente la ausencia de un ejemplo en el que se inspirara.

Hasta qué punto Peruzzi concibió la fachada como una superficie lisa, tan diferente a la de los palacios de Bramante y Rafael, cercanos en el tiempo y en el lugar, lo podemos ver no solamente en la condición plana de la pared, sino también en la perfilación de la forma de los elementos que la constituyen. En efecto, tanto el almohadillado, como

las ventanas de los pisos superiores, parecen estar casi grabados en la pared. Es como si aquella tradición del "sgraffite", que encontramos en las fachadas de palacios anteriores a aquellos que configuraron un tipo formal, y estamos pensando en aquellos de Brunelleschi por ejemplo, o en aquellas decoraciones modestas de las casas de la "insula" romana, quisiera manifestarse en clave de modernidad. De modo tal que nos sugiere incluso el uso actual y arbitrario del concepto de "piel", que la crítica contemporánea ha implantado a fin de explicar las nuevas experiencias formales de las fachadas de los edificios.

Con la fachada del Palazzo Massimi estamos ante un cambio radical de la interpretación del ideal renacentista de la belleza arquitectónica. Efectivamente, no podemos decir que la belleza de este palacio provenga del equilibrio armonioso de los elementos de su fachada, sino que más bien de una riqueza de contrastes. Entre otros, por ejemplo, la discontinuidad de apoyo del arquitrabe que descansa sobre las columnas, en el centro de la composición y sobre pilastras en los extremos. La manera antigua habría sido el apoyo del arquitrabe solo sobre columnas. Alberti variaba esta manera de entender el arquitrabe quitándole el énfasis de su carácter estructural y destacándolo como elemento decorativo, un ornamento más de la trama de la pared dentro de la jerarquización

y uso de los órdenes. Es esta discontinuidad del apoyo lo que Peruzzi contrasta con la tradición.

A su vez la espaciosa "loggia" está flanqueada por sólidas murallas, y los pesados balcones del "piano nobile" aparecen, paradójicamente, estar soportados por la profunda sombra que provoca el arquitec-trabe, y más aún por la sombra que da el intercolumnio. La paradoja visual de una gran masa sólida sostenida por la etereidad de una sombra.

En otro orden distinto de contrastes, podríamos comparar la sencilla rusticidad del exterior con la lujosa decoración en el interior de la "loggia". Un criterio similar al de Romano en el Palazzo del Te. Este juego paradójico de contrastes se repite en la relación entre la fachada y el patio. Así como el acceso del palacio se hace a través de una entrada que coincide con el eje de simetría de la fachada, por el contrario, al atravesar este corredor nos encontramos en un costado del patio. Se ha alterado la relación clásica de la casa romana, de una entrada al centro del patio, como sucede por lo demás en los palacios florentinos hasta incluso en Romano, aunque en éste caso sea ilusorio.

Del mismo modo así como la fachada por el exterior aparenta la existencia de cuatro niveles, por el interior solo se reconocen los tres que son

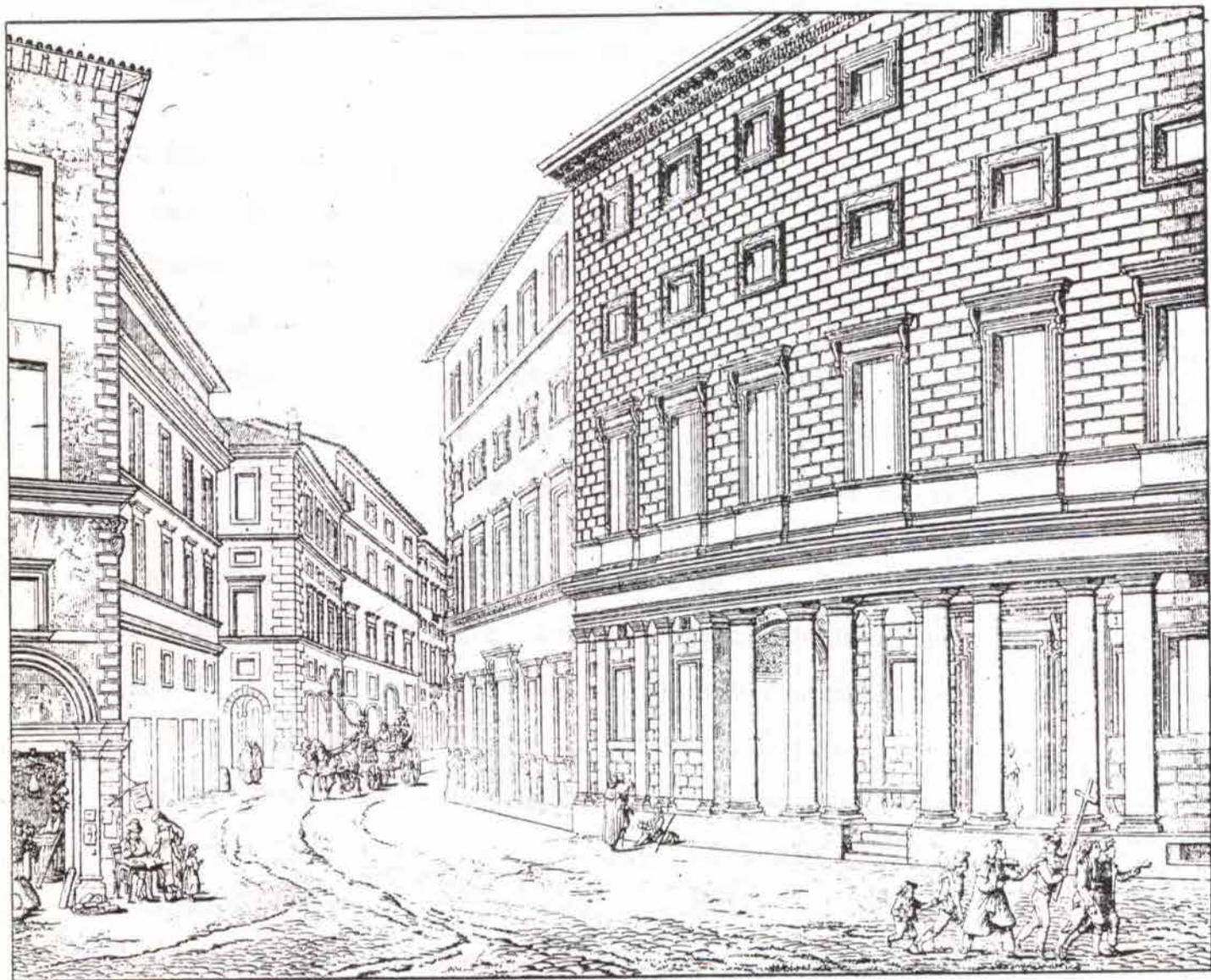


Fig.85 Vista exterior del palacio y de las casas colindantes en la antigua calle de S. Pantaleón, según Letarouilly.

realmente. Las ventanas rectangulares del exterior nada hacen suponer la gran altura interior del "piano nobile". Peruzzi no siguió las propuestas formales que se derivaban del canon clásico a la manera bramantesca y que destacaba la preeminencia del "piano nobile" y la división bipartita, y sigue en ese sentido la actitud de Rafael, aunque se manifiesta diferente.

Mientras Rafael interpreta el vocabulario clásico de la antigüedad de un modo completamente adogmático, Peruzzi inauguraba un vocabulario en el que se combinaban elementos específicamente clásicos, como la ya descrita "loggia" de la planta baja, con otros anticlásicos, como las ventanas de los pisos superiores desprovistas de cualquier tipo de ornamentación. Lo que en Rafael era abandono, en Peruzzi es el intento de síntesis de dos ideas contrapuestas. Lo que da idea del carácter especulativo de Peruzzi, manifestado tanto por sus biógrafos como por la interpretación de los muchos dibujos que ha dejado.

Finalmente, la ausencia de frontones y de aedículos, que eran elementos compositivos característicos de cualquier fachada, son reemplazados por una pequeña cornisa cuya pequeña longitud y disposición, según el ritmo de las ventanas, apoya tanto una horizontalidad de la fachada como el sentido curvo de esta.

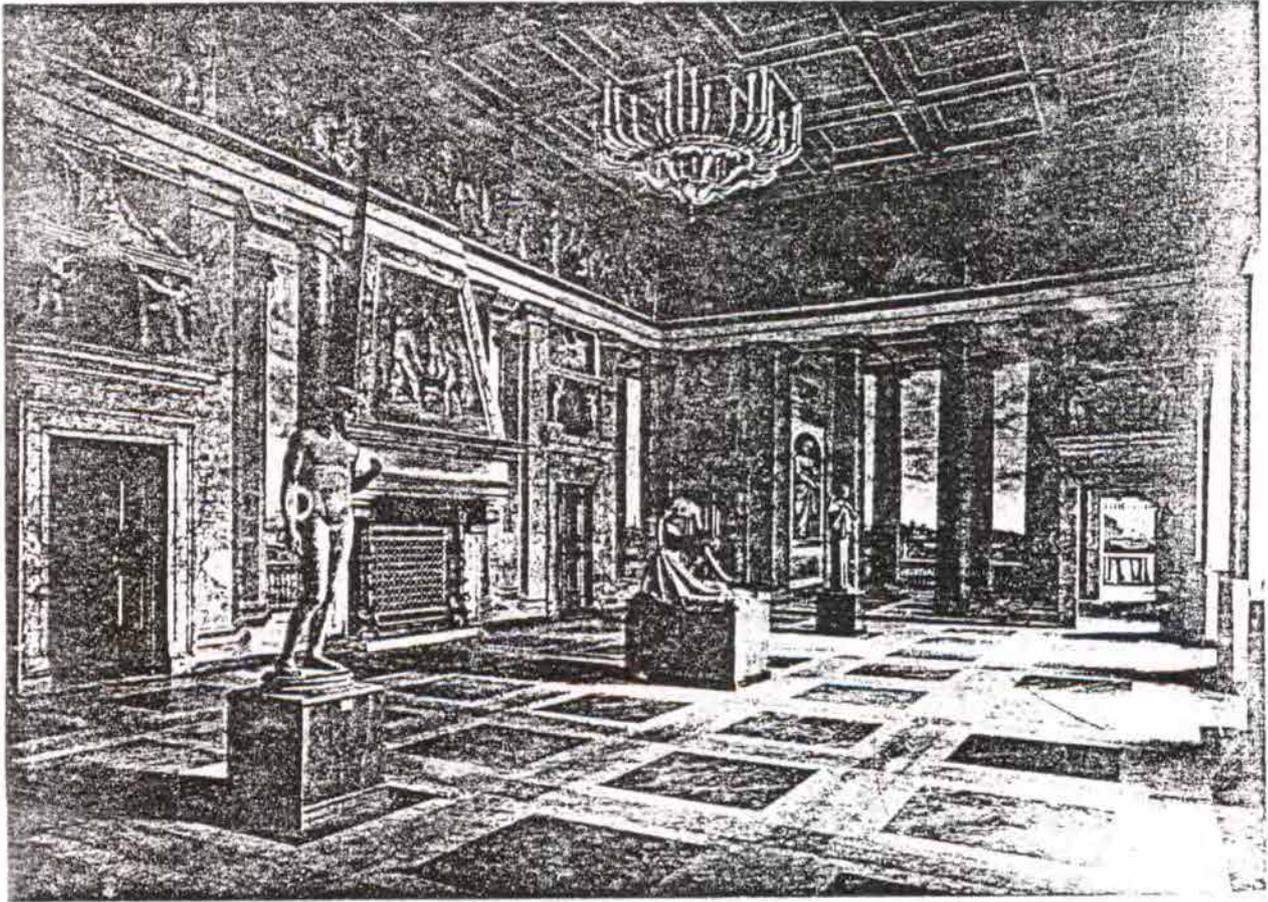


Fig.86 Villa Farnesina. Sala delle Colonne.
B. Peruzzi. Roma 1515.

La pared entonces ha perdido esa condición planimétrica revelándose como una abstracción volumétrica. La imagen de telón o pantalla que Pevsner destaca no viene sino a confirmar que esta expresión formal alude muy poco a un aspecto esencial de la pared, como es una relación estrecha a una idea de estructura, ya sea negándola o afirmándola. Peruzzi en cambio ha propuesto una manera ambigua de entender esta relación con la fragilidad aparente que ha conseguido con la curva de la pared y el juego paradójico de columnas dobles para una "piel" que encierra un edificio.

EL PALAZZO BEVILACQUA. EL SENTIDO DUAL DE LA PARED.

El palacio de Michele Sanmicheli (1484-1559) junto al Palazzo Pompei y al Palazzo Canossa conforman la trilogía de palacios que edificó en Verona a comienzos de los años treinta en el Cincuecento, estando Michele entonces al servicio del ducado de Venecia. A simple vista podemos apreciar que el Palazzo Bevilacqua se distingue claramente de aquellos otros en que -a pesar de aludir significativamente al esquema compositivo del Palazzo Caprini de Bramante, que Sanmicheli conocía de su estadía en Roma (116)-, la

(116) Michele Sanmicheli perteneció a una familia de albañiles del Lago Como, y a temprana edad se trasladó con su familia a Verona. Poco se sabe del aprendizaje de Michele. Sí consta que en el año 1509 a la edad de veinticinco años, Sanmicheli fué nombrado arquitecto jefe de la Catedral de Orvieto lo que significaría un reconocimiento a su preparación como albañil. De su trabajo en el edificio son las partes superiores de la fachada y un altar. En 1513, Sanmicheli fué enviado a Roma a solicitar consejo a Antonio de Sangallo, para una nueva fachada, y de donde no regresaría más. En 1526 Sanmicheli había recorrido ya el norte y centro de Italia junto a Sangallo el Joven para informar sobre el estado de las fortificaciones papales. En 1530 entra al servicio de Venecia, en su calidad de ingeniero militar y recorre las islas griegas de Corfú, Creta y Chipre, donde tiene la posibilidad de entrar en contacto con la arquitectura griega. Durante sus últimos treinta años, Sanmicheli estuvo a cargo del mantenimiento y modernización de las fortificaciones de su ciudad natal, Verona. Las conocidas Porta Nuova y Porta Palio re-

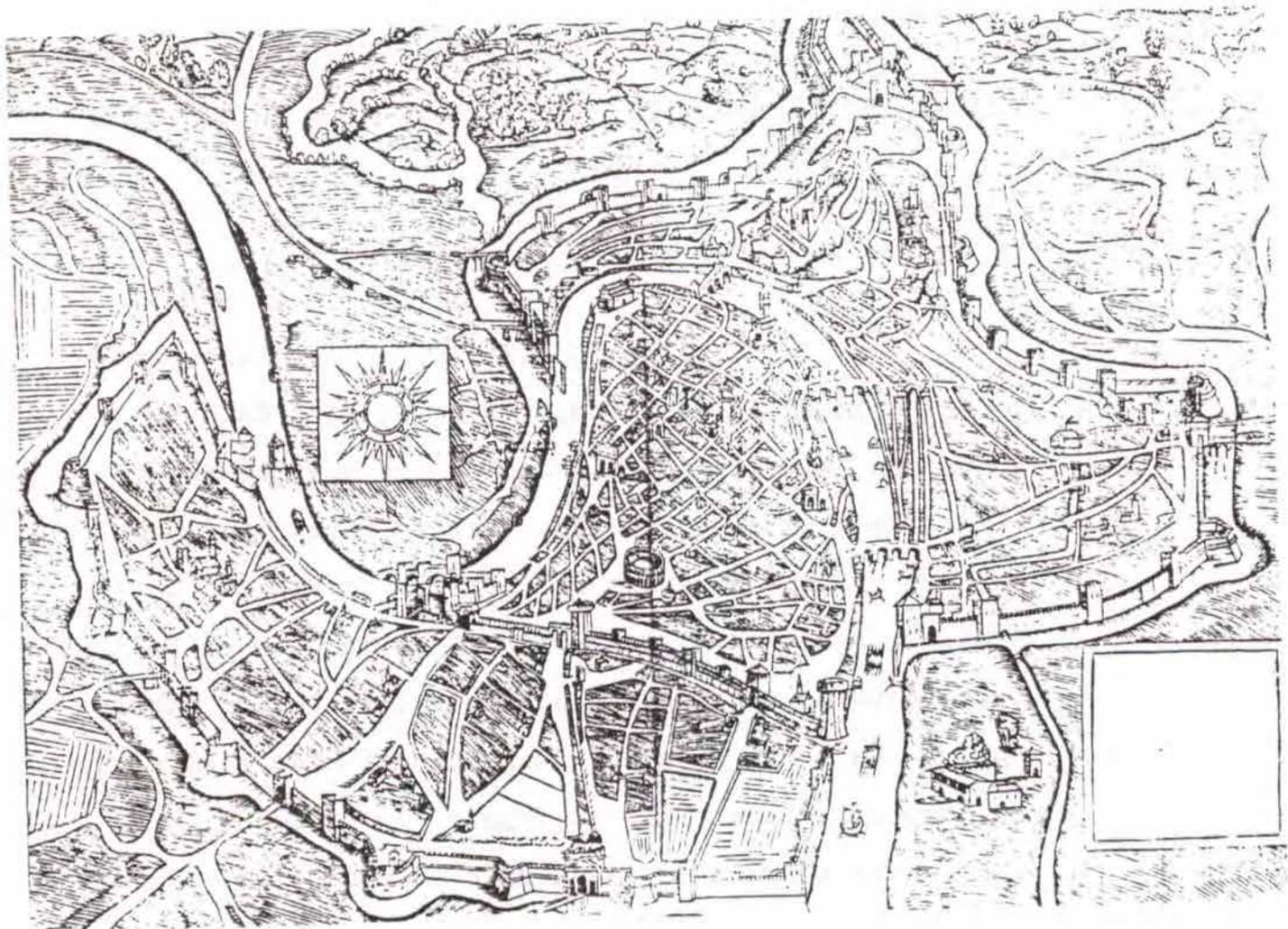


Fig. 87 Plano de Verona en el "De Amplitudine et antiquitate Civitatis Veronae" de Torello Sarayna, Verona 1540

tensión que se deriva de la disposición de sus elementos compositivos lo coloca en las antípodas de aquella equilibrada composición.

La fachada del Palazzo Bevilacqua como intentaremos demostrar, constituye un ejemplo esclarecedor de un esquema compositivo fundado en una tensión. Es a nuestro juicio una de las fachadas que recoge con más fidelidad e intensidad la esencia de aquel movimiento artístico que se estaba formando después de la muerte de Rafael, como sería el manierismo.

flejan la monumentalidad y armonía de la concepción arquitectónica de Michele. En los palacios que construye en Verona, Palazzo Canossa, Palazzo Pompei, Palazzo Bevilacqua y Palazzo Guastavenza se ve la influencia del esquema bramantesco. Tanto el Palazzo Pompei como el Palazzo Guastavenza son de las últimas obras de Sanmicheli ya que datan de 1555. Veinte años antes habría diseñado el Palazzo Canossa, y en 1550 el Palazzo Bevilacqua. Aparte de su edificatoria veronesa, Sanmicheli, durante su período veneciano construyó el Palazzo Cornaro en San Polo y el Palazzo Grimani en San Luca. Este último comenzado a construir en 1556 es la última obra de Sanmicheli y no llegó a verlo terminado.

La bibliografía básica con la que hemos trabajado se inicia con la obra de Eric Langenskiöld, "Michele Sanmicheli, the architect of Verona" Upsala, 1938, el Catálogo de Piero Gazzola, "Michele Sanmicheli, Catalogo dell'opera. Exhibition Verona 1960", Venecia 1960.

También fué útil la obra de N. Carboneri bibliografía razonada de "Michele Sanmicheli 1484-1559. Studi raccolti dall'Academia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona". Verona 1960.

El comentario crítico sobre la exposición de 1960 que hizo Anthony Blunt en el "Burlington Magazine" CIII Londres 1961, fué muy útil para comprender la disputa historiográfica sobre el origen compositivo del palacio, p. 152 y ss.

Francesco Ronzani y Girólamo Liciolli "Le fabbriche civili ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli, diseguate ed incise da Ronzani e Liciolli" Verona 1852, reconstruyen la fachada del palacio considerando una composición de once vanos, que es la propuesta que Gazzola desarrolla.

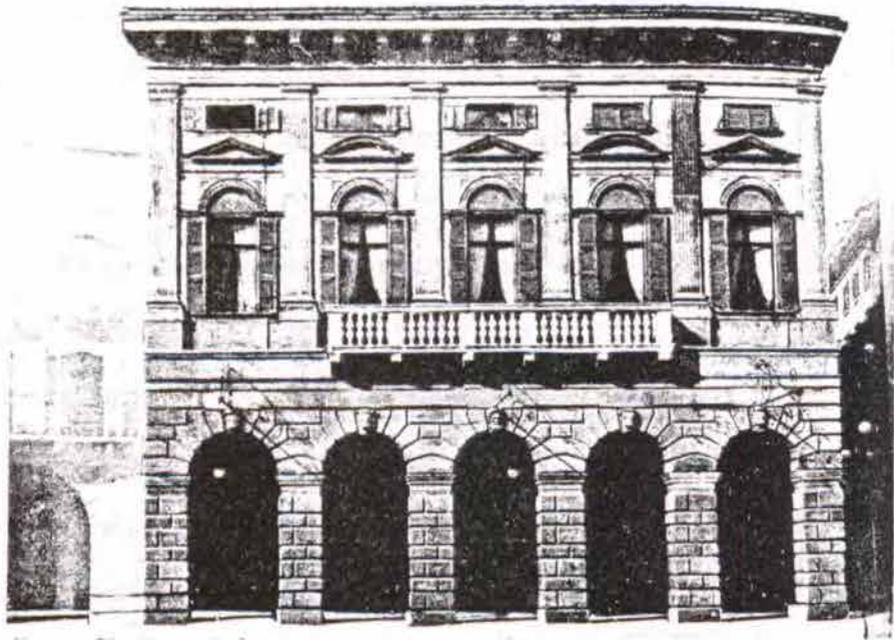


Fig.88 Palazzo Guastavenza.
Michele Sanmicheli, Verona 1531

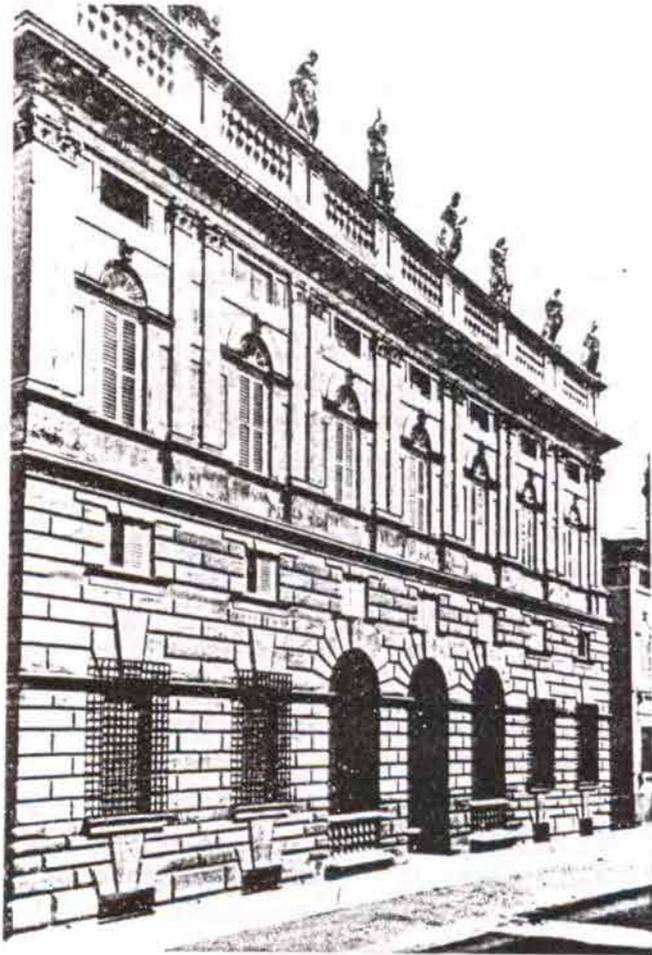


Fig.89 Palazzo Cancossa.
Michele Sanmicheli, Verona 1532.

La fachada inicialmente recoge el esquema bipartito de Bramante con un almonadillado en planta baja como característica y un "piano nobile" en el que se vuelve a la utilización de los órdenes como elementos ordenadores de la composición, a diferencia del palacio de Peruzzi. La fachada está dividida en siete vanos a partir de un ritmo de intercolumnios, similar a aquel del Palazzo Caprini, con columnas dobles de orden corintio y remata en la parte superior con una cornisa vitruviana, aunque muy ornamentada. Podríamos decir, que solo hasta aquí llega la conexión con el palacio de Bramante, ya que el desplazamiento de la entrada situada en un extremo -dejando cinco vanos a un lado y uno al otro- será la primera de una serie de alteraciones, que iremos descubriendo en el análisis de la composición.

El origen de esta asimetría ha dado pie a una discusión historiográfica que aún continúa. Una de las interpretaciones, argumenta que esta asimetría que se produce en la composición, se debe a que el diseño original sólo había sido parcialmente ejecutado. El dibujo de la planta así lo sugeriría. De este dibujo se deduce que la fachada constaría de once vanos en vez de los siete, en la convicción de que Micheli habría hecho un diseño simétrico. La otra interpretación, como creemos más factible, argumenta que la fachada fué diseñada así efectivamente.

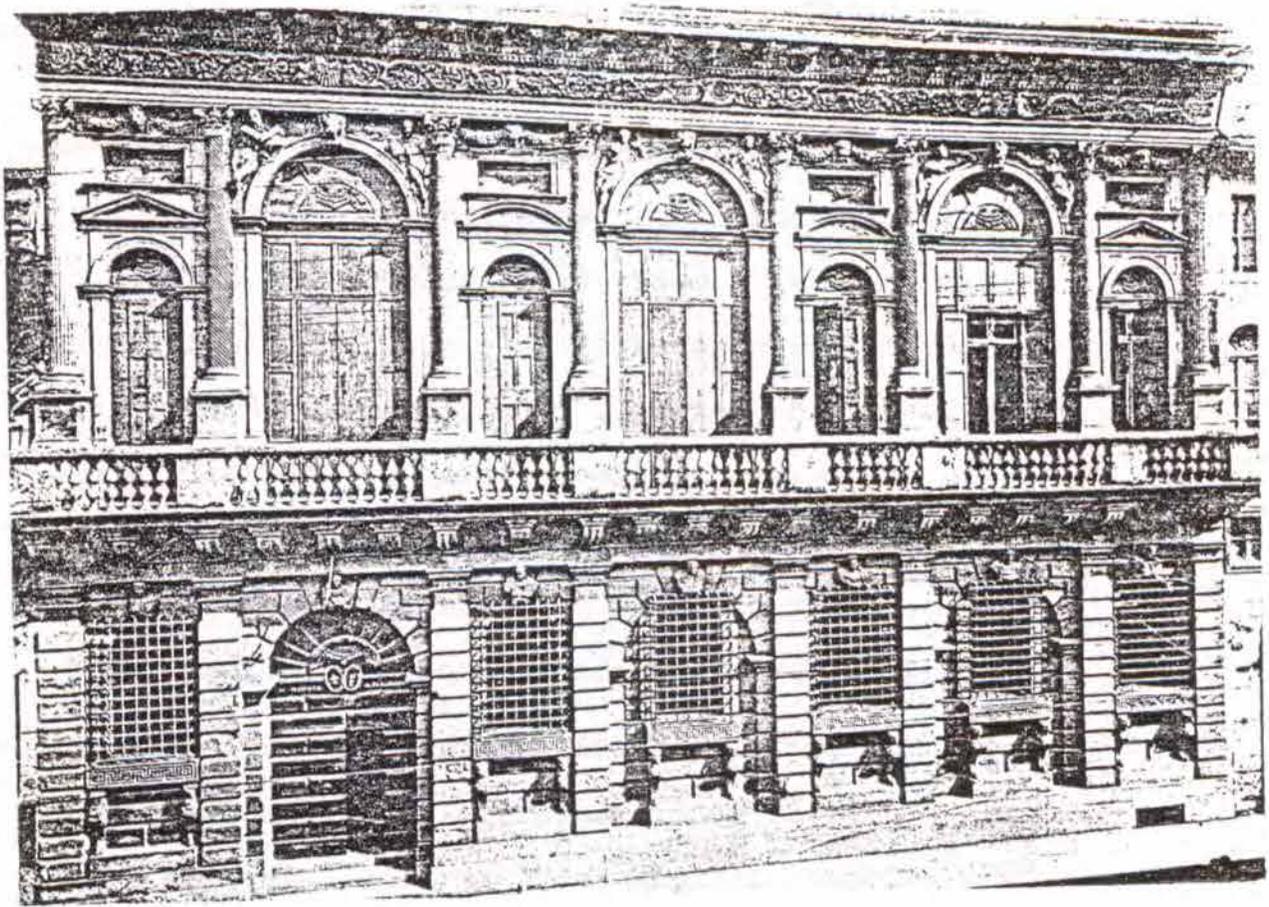


Fig.90 Palazzo Bevilacqua.
Michele Sanmicheli, Verona 1530

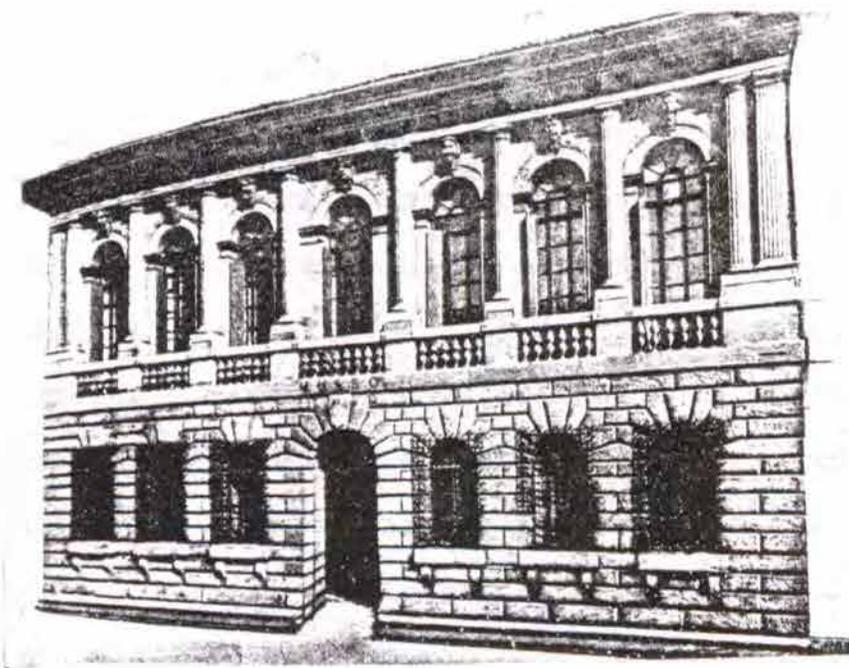


Fig.91 Palazzo Pompei
Michele Sanmicheli, Verona 1531

El hecho de que la puerta estuviese fuera del centro de la fachada, ha sugerido a los historiadores que el edificio estaba incompleto. En la exposición retrospectiva que se organiza en Verona el año 1960, con motivo del cuarto centenario de su muerte, se reconstruye el proyecto del palacio con once vanos. Pero como bien apunta Anthony Blunt (117) un año más tarde, la reconstrucción falsifica un pequeño, pero fundamental, detalle del edificio existente: los pequeños frontones de las ventanas laterales del "piano nobile" sobre la entrada, son como vemos distintas: uno curvo y el otro triangular.

En la reconstrucción de Piero Gazzola (118) están ambos frontones dibujados iguales, esto es curvos, de modo que se genere una fachada completamente simétrica. Pero para lograr una verdadera simetría a partir de la situación actual de los frontones, la fachada debería contar con trece vanos y con dos entradas separadas por un vano estrecho con frontón triangular sobre la ventana, como motivo central.

Esto por supuesto significaría un palacio de unas dimensiones colosales, que aparte de tener

(117) A. Blunt "Burlington Magazine" op. cit.

(118) P. Gazzola "Catálogo" op. cit.

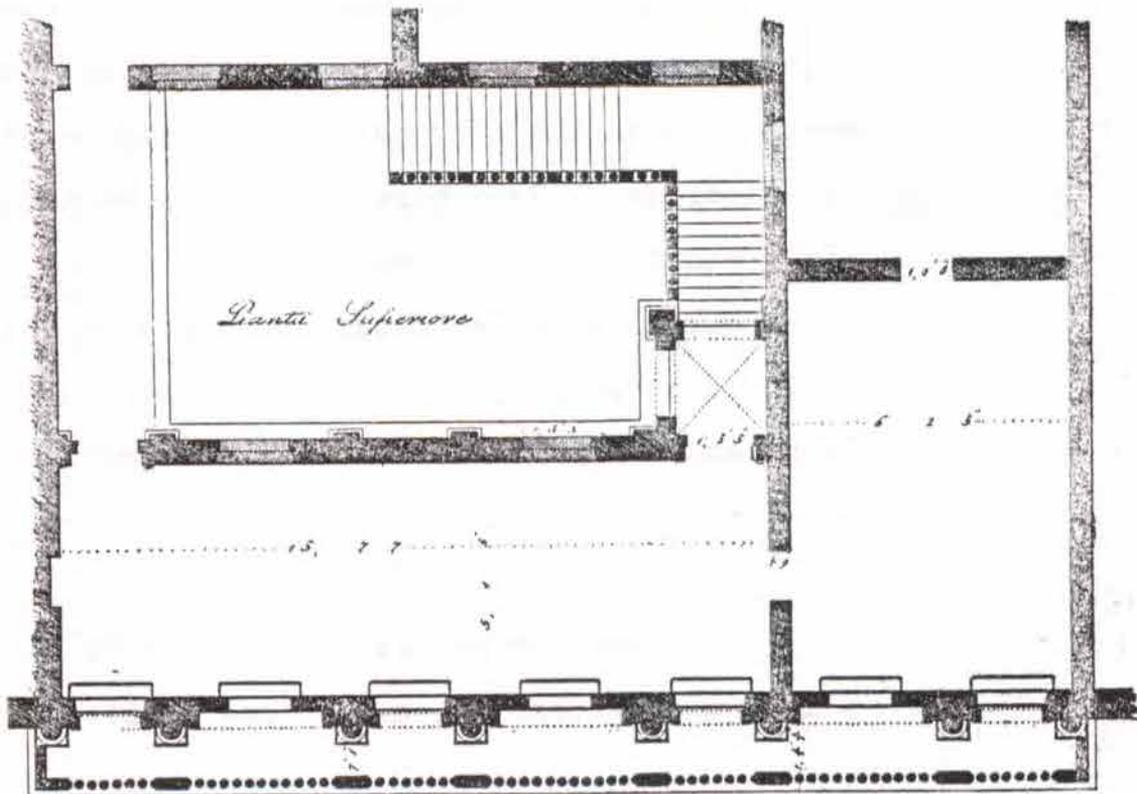
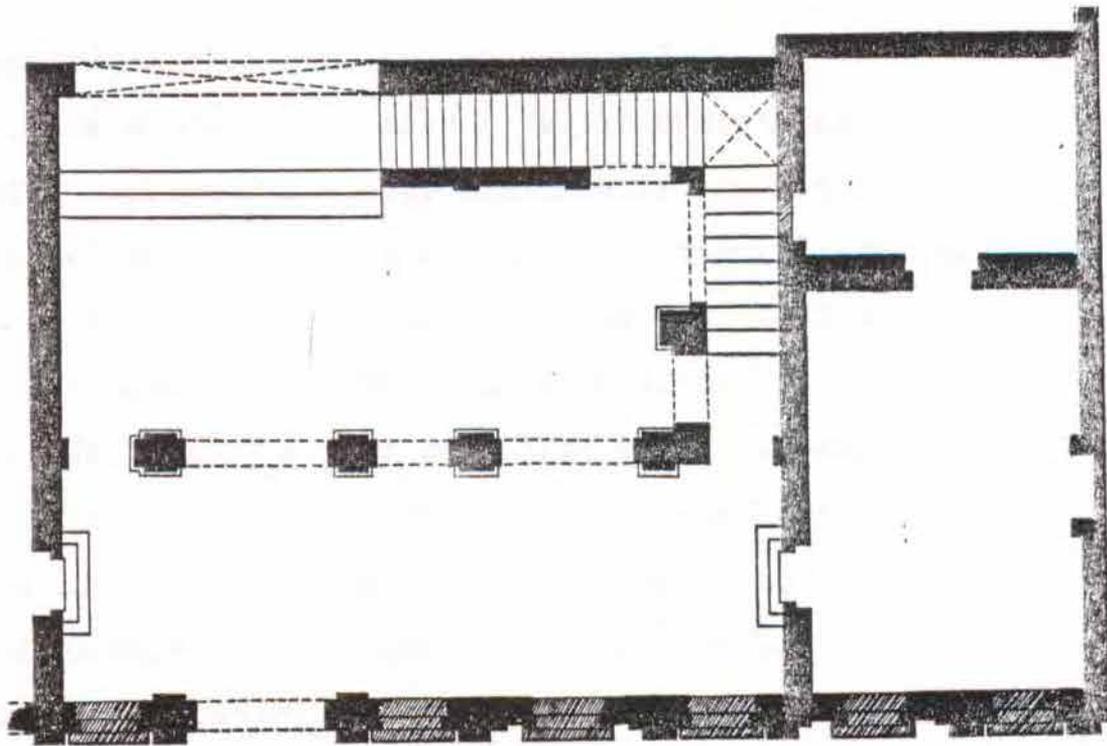


Fig.92 Palazzo Bevilacqua. Planta baja y plantta del "piano nobile" según Ronzani-Luciolli.

una longitud completamente inusual contrastaría con un estrecho perfil por el poco fondo del emplazamiento. Cuando Vasari se refiere al palacio (119) dice que la "fachada fué renecha". Esto implicaría que ésta sería el resultado más de una alteración o remodelación que de un proyecto original para un edificio de nueva planta. Ahora bien, si la familia Bevilacqua era lo suficientemente rica como para construir un palacio de tales dimensiones, esto es, de trece vanos, seis de ellos totalmente nuevos, y si consideramos cierta la observación de Vasari, llegamos a la conclusión de que con más razón se podría haber derribado la edificación existente anterior y de este modo la planta no recogería las irregularidades de ángulos que presenta el edificio hoy en día existente.

En cualquier caso, bien sea reconstrucción como dice Vasari, o planta nueva en un terreno accidentado, Sanmicheli consiguió una composición equilibrada a partir de una edificación comprometedorra. Y si es posible reconocer un cierto equilibrio, es fundamentalmente por el esquema enfático del "piano nobile" que relega a un segundo plano la descentralización de la entrada.

Blunt ha sugerido también que el hecho de que el arquivado y el friso del entablamento con-

(119) Vasari, "Vite..." Milanesi v. VI, p. 352 y ss.



Fig.93 Palazzo Bevilacqua.
Secciones longitudinal y transversal según
Gazzola (del Istituto Universitario di
Architettura di Venezia).

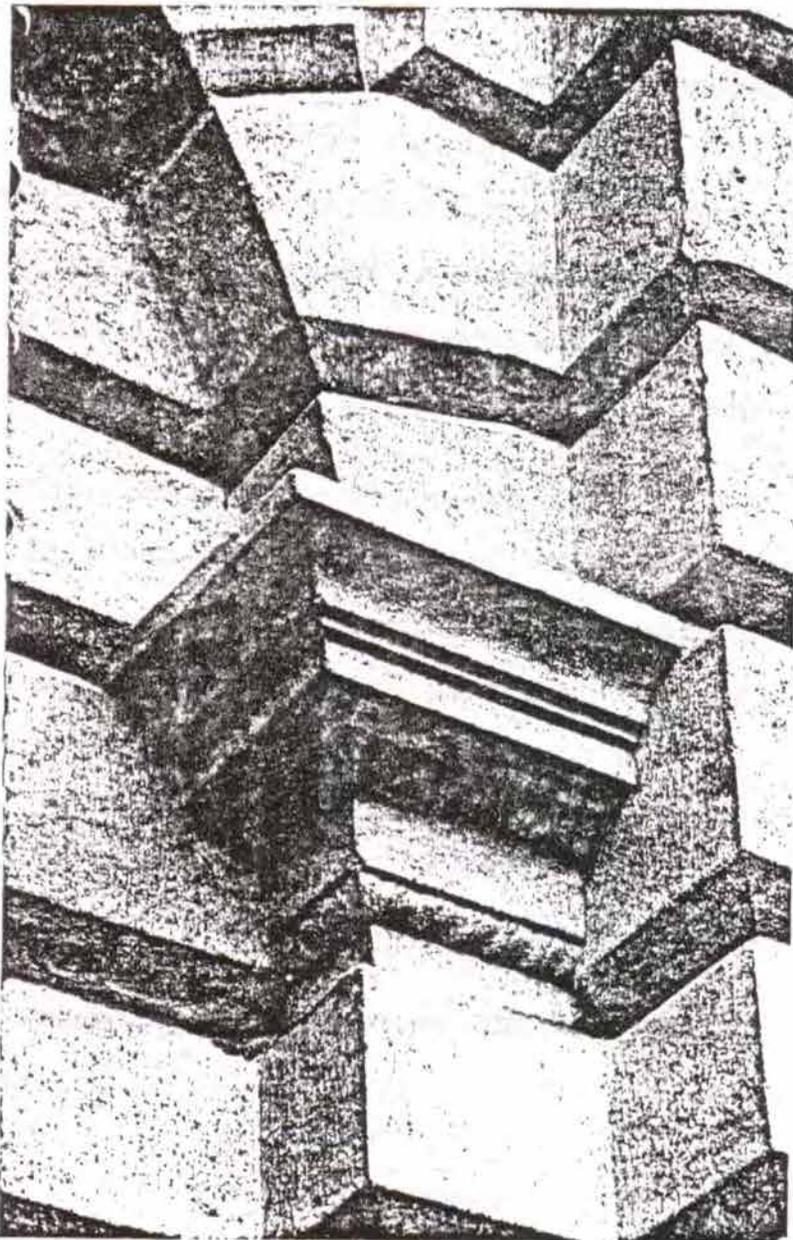


Fig.94 Palazzo Bevilacqua. Detalle del orden
en planta baja.

tinúen y giren en la esquina izquierda significa que no se pensó en una prolongación de la fachada, al menos en la época en la que fué colocado el entablamento. Más bien, a nosotros nos parece que la situación de la entrada, descentrada, es el resultado o bien de una intención del diseño, o, más factible, una única opción ante un edificio o parte de él que existía y que era imprescindible incluir en el diseño posiblemente por motivos económicos (120), por lo que creemos que la dimensión primitiva es la que conocemos hoy.

Decíamos antes que el énfasis del "piano nobile" es la clave para entender aquel equilibrio compositivo general, a pesar del problema de la entrada; la división bipartita ha sido agudizada violentamente por Sanmicheli, con el diseño de la balaustrada, cuyo dimensionamiento apoyado por unas grandes ménsulas marcan definitivamente dos planos horizontales. En la planta baja se mantiene el carácter inaugurado en el Palazzo Caprini, incluso en el tipo de mortero como el descrito por Palladio. Sin embargo, siguiendo más con la tradición florentina que con la romana —tal vez por problemas en la adecuación del programa— no hay comercios o talleres en la planta baja. En

(120) El que no aparezcan en los libros de cuentas del palacio grandes desembolsos de dinero nos sugiere una relativa modestia económica de la familia Bevilacqua. Cf. Langenskiöld's op. cit.

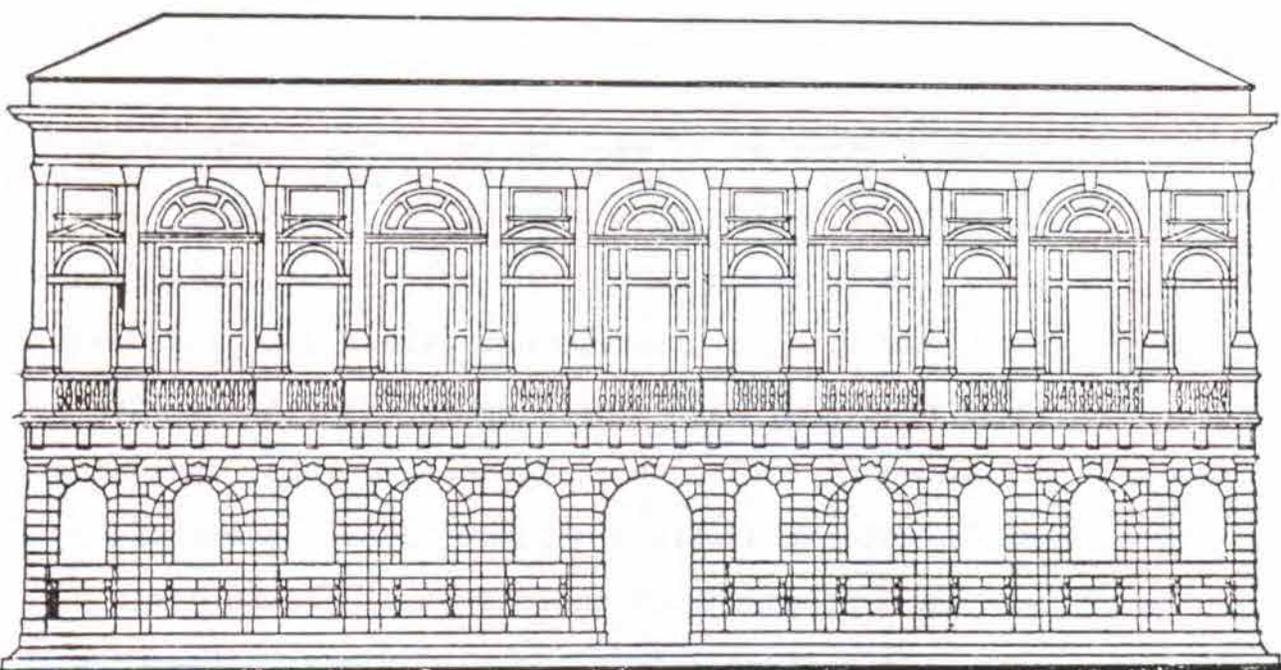


Fig.95 Palazzo Bevilacqua. Verona. Fachada según reconstrucción hecha por Ronzani-Lucioli en 1823.

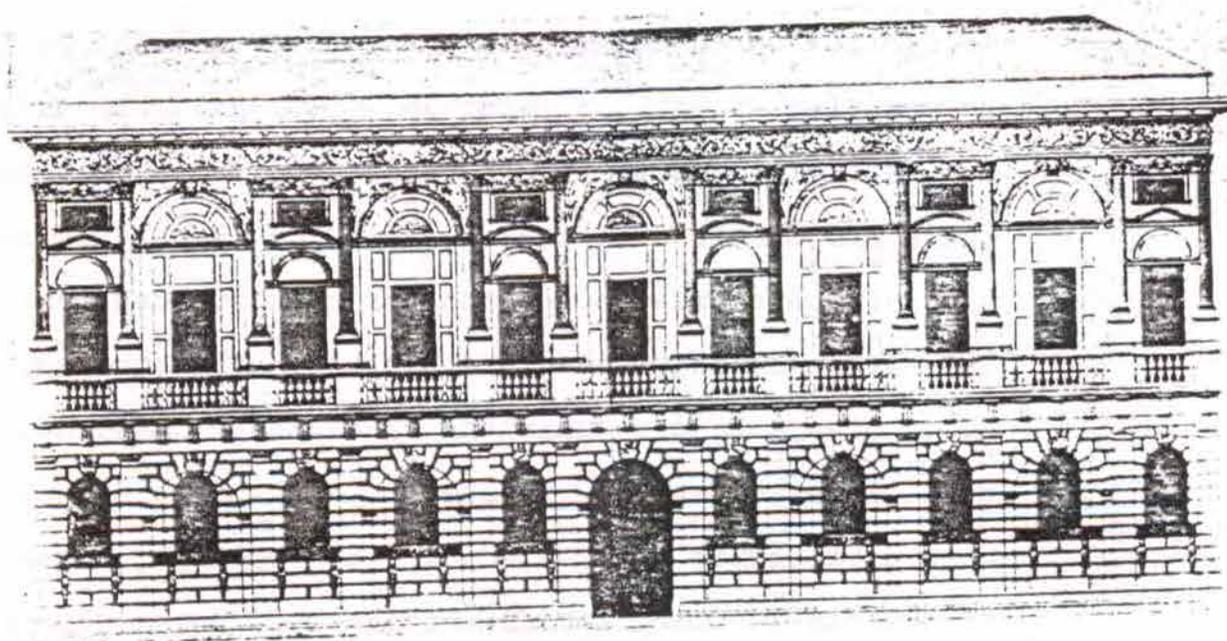


Fig.96 Palazzo Bevilacqua. Integración teórica de la fachada según P.Gazzola.

cambio, las ventanas muestran una ornamentación en los antepechos con unos diseños sinuosos y complejos bajorelieves, a modo de greca, de ascendencia más griega que romana, residuo tal vez de sus observaciones directas. Los antepechos descansan en sus extremos en ménsulas rematadas en cabezas de esfinges. Nos parece que la elección de esta iconografía es acorde con aquella predisposición hacia lo extravagante y monstruoso que se había manifestado inicialmente en algunos de los frescos de los interiores del Palazzo del Te, cercano a Verona y que es común en mayor o menor grado a todas las obras de este período. En este mismo contexto hemos de inscribir los bustos que sobresalen de las claves esculpidas como bustos de antiguos patricios.

Pero es en él "piano nobile" donde Sanmicheli desarrolla un esquema compositivo singular y totalmente original. El ritmo de los intercolumnios que tradicionalmente podemos denotar como un a-b-a-b-etc., lo transforma en un sistema de tres vanos mayores organizados como alusión al arco de triunfo. El arco triunfal central aparece superpuesto a los vanos estrechos de los arcos triunfales laterales. Lo que llama la atención y que lo diferencia de cualquier otra fachada contemporánea a ésta, es la alternancia de acanalado en las columnas y su significado en la composición. Sanmicheli utilizó este tipo de acanalado

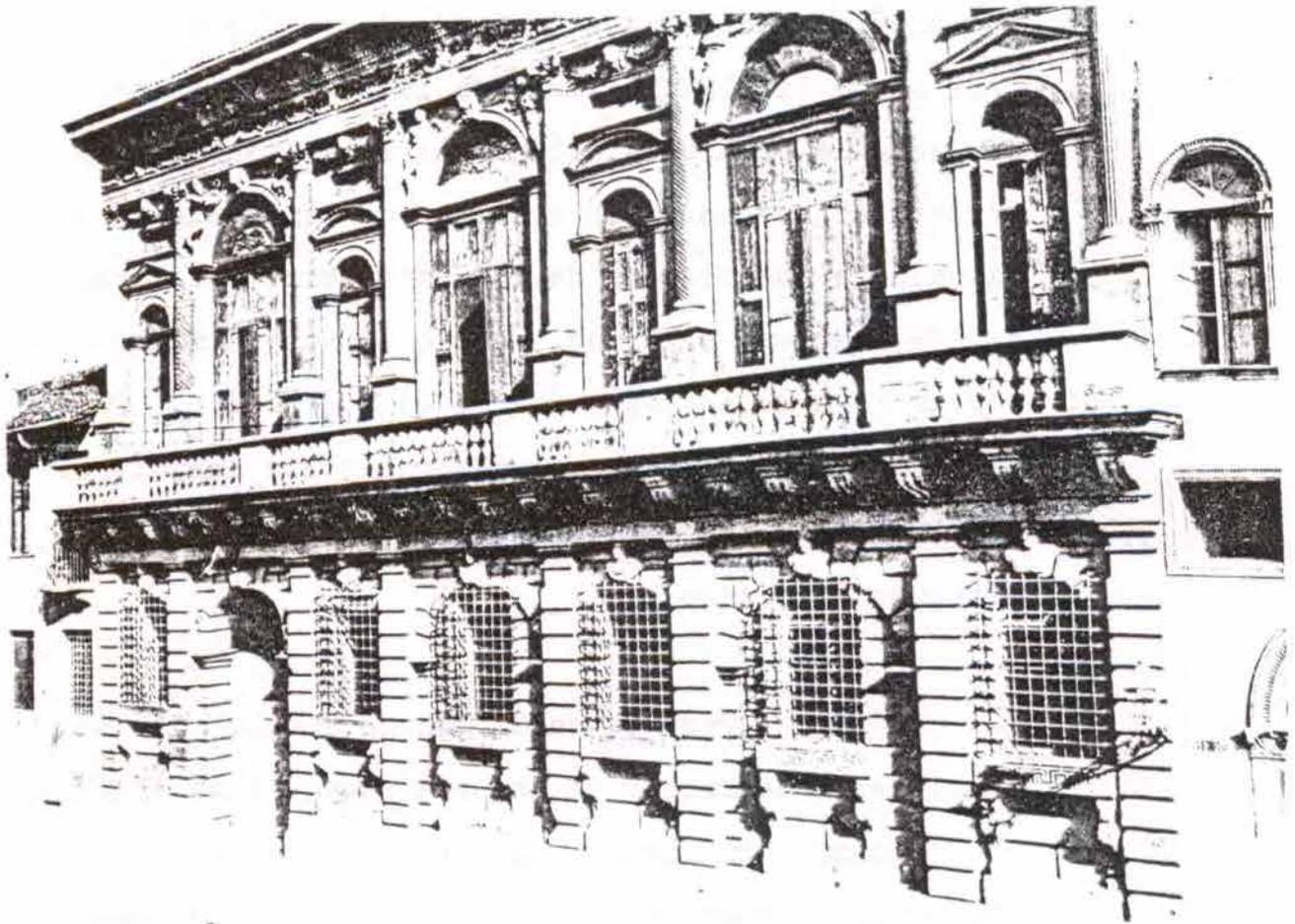


Fig.97 Palazzo Bevilacqua. Fachada actual.
Verona.

alternado en las columnas porque durante el Cinquecento, este uso se tenía por una práctica romana (121). Como se puede apreciar las columnas extremas presentan un acanalado vertical distinto a la alternancia de sentido del acanalado oblicuo del resto de las columnas. Esta verticalidad del acanalado de las columnas extremas nos sugiere una forma de cerrar la composición, lo que se añade a nuestra presunción de que el palacio fué originalmente diseñado con su longitud actual.

Así, tanto el agrupamiento superpuesto de los arcos triunfales como el ritmo de los acanalados de las columnas, se inscribirían en una intención compositiva que generaría una ambigüedad notable en la jerarquía de los elementos compositivos. El resultado de esta ambigüedad intencionada es el desplazamiento de la centralidad compositiva del arco triunfal hacia los extremos. Esto significa variar el ritmo de la composición, o mejor dicho superponer otra forma de agrupación a la del arco triunfal. Y aunque el ritmo tradicional a-b-a-b etc., se sustituye por el de los conjuntos de A-B-A, ni aún así los frontones de las ventanas estrechas o laterales de cada conjunto no serían simétricos, ya que uno sería curvo y el otro triangular. Aunque en este caso, las columnas

(121) El prototipo del acanalado en espiral en las columnas, Sanmicheli lo tomó, obviamente, de las columnas que hay en la vecina Puerta Romana dei Borsari, cercana unos metros al palacio.

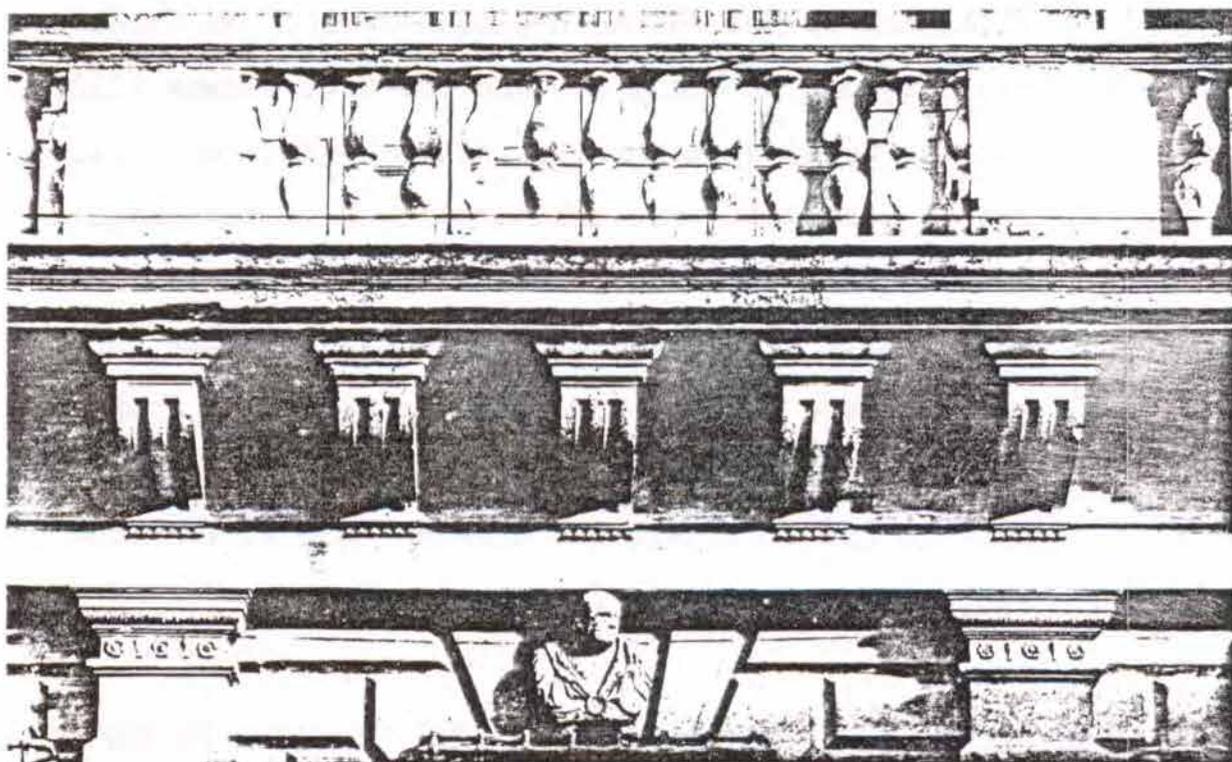


Fig.98 Palazzo Bevilacqua. Detalle de la balaustrada de la fachada. Verona.

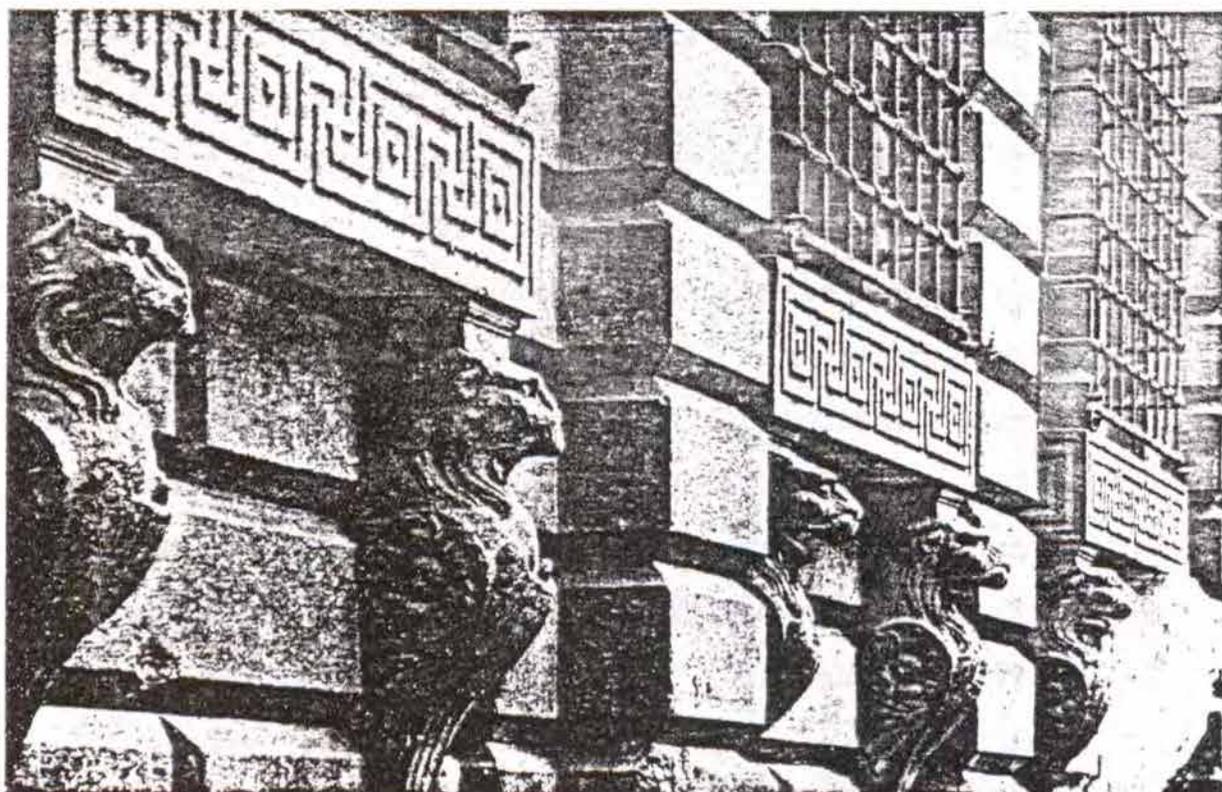


Fig.99 Palazzo Bevilacqua. Detalle de las ménsulas del alfeizar. Verona.

extremas del arco triunfal, tendrían un acanalado vertical lo cual resultaría lógico en un ritmo simétrico. En cambio, si el conjunto de arco triunfal que prevalece es el central, los frontones si que permanecen curvos, en cambio las columnas extremas del arco serían de acanalado oblicuo en sentido inverso. La complejidad que se deduce de esta superposición ambigua de arcos triunfales llena de tensión a la composición.

La riqueza y la complejidad van a la par en la decoración. Figuras aladas reposan por primera vez en los tímpanos de los arcos mayores, y grupos de guirnaldas vuelan de capitel a capitel uniendo así los intercolumnios más estrechos (122). Tanto en las ricas volutas del friso del entablamento como en las ménsulas de la planta baja, se repite el motivo del ala de águila, emblema de los Bevilacqua.

La balaustrada también marca una diferencia fundamental con sus precedentes. En primer lugar, es una balaustrada de "vacíos" que va de columna a columna y cuyo pasamano va por delante de la línea de columnas. Esta balaustrada de "vacíos" predominante, en oposición a aquellas que son más bien un relieve de la pared, por su solidez, como en el Palazzo Massimi o en el Palazzo Branconio, es similar en

(122) Este tema lo desarrollará más tarde Palladio en varias de sus obras como en el Tempietto de la Villa Barbaro.

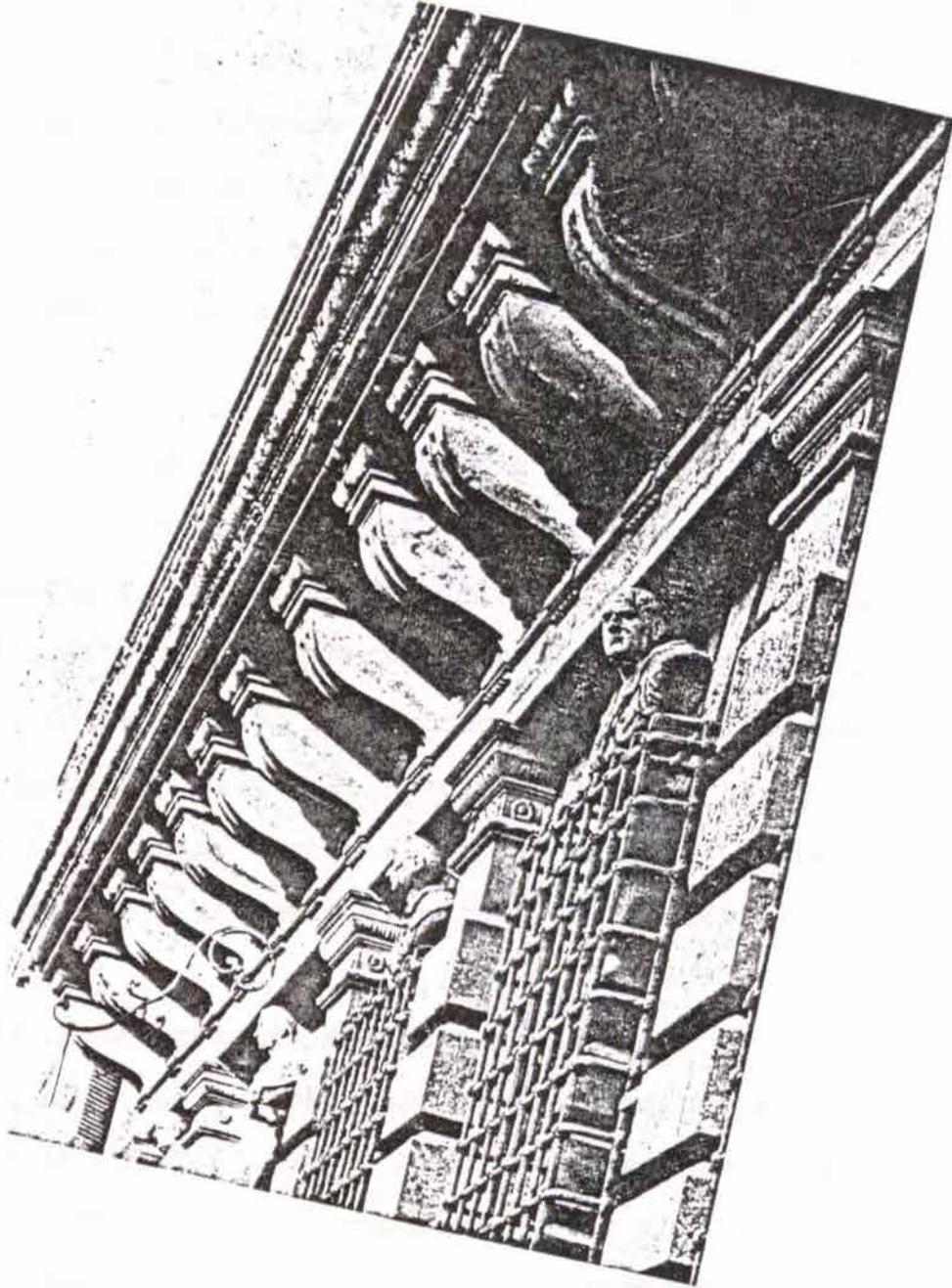


Fig.100 Palazzo Bevilacqua. Verona.
Detalle de los medallones de la
balaustrada del "piano nobile".

cambio, a aquella del Palazzo Caprini, pero se diferencia de ésta por su adelantamiento sobre la línea de fachada. La balaustrada en el Palazzo Caprini quedaba en línea con los pedestales de las columnas.

El adelantamiento de la balaustrada obligó a una proyección de su sostén expresado en ménsulas que debían ser entendidas además como triglifos del orden dórico de la planta baja. La distancia a que están colocadas entre sí y el acabado acanalado de ellas así lo sugieren. El adelantamiento de la balaustrada, así como la proyección de la cornisa y de las medias columnas con sus bases, conforman una pared virtual que está delante de la verdadera pared, que debido a la magnitud de su fenestration torna ambigua su condición de tal.

Del mismo modo que en el Palazzo Caprini la pared tenía una condición de escena de una arquitectura, aquí la pared deja paso a una especie de "horror vacui".

Por otra parte, tanto en esta fachada como en aquella de Peruzzi, vemos una manera común de expresarse, aunque el resultado sea tan opuesto. A la condición casi de pantalla opaca del Palazzo Massimi, se opone esta transparencia casi total. Realmente en ambos casos, casi simultáneos en el tiem

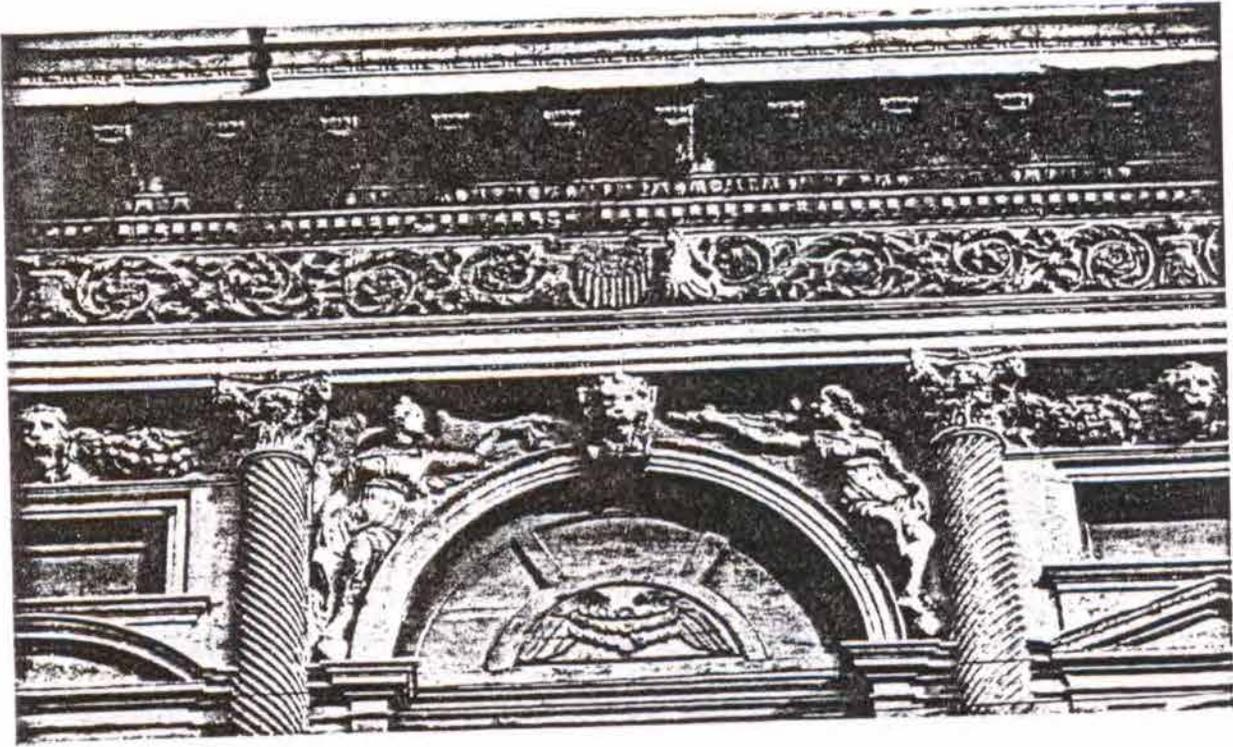


Fig.101 Palazzo Bevilacqua. Verona.
Detalle de la cornisa y arcada superior.

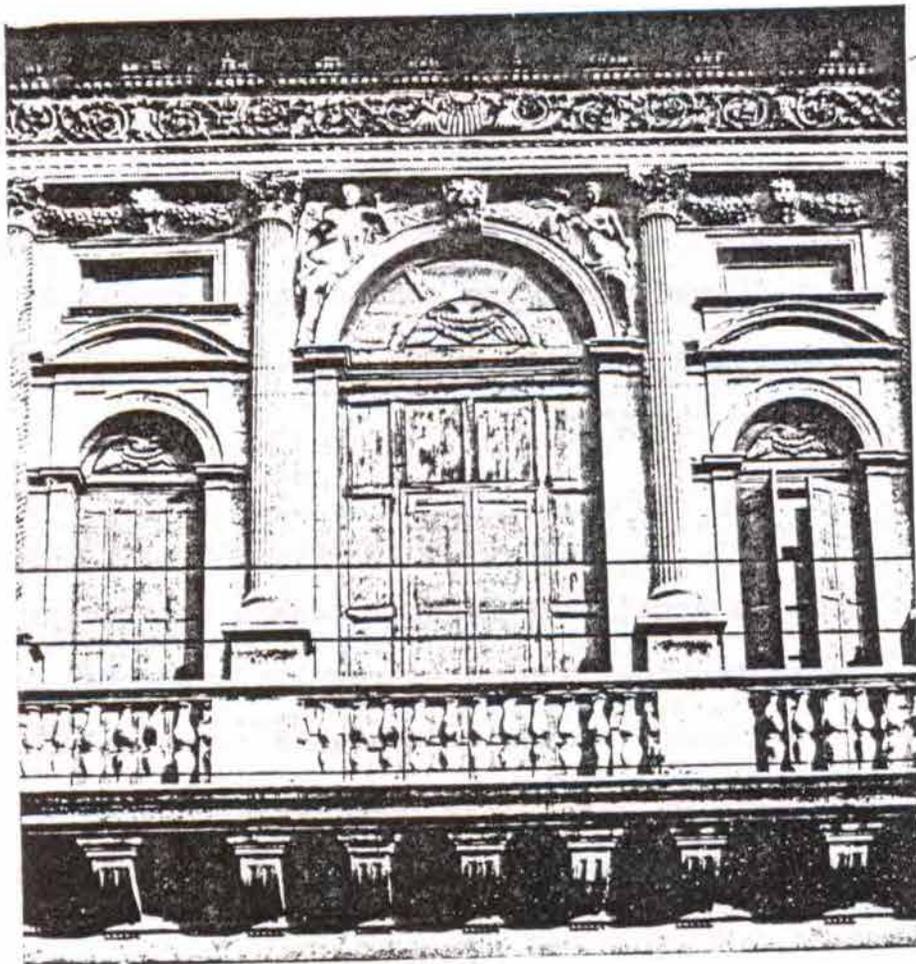


Fig.102 Palazzo Bevilacqua. Verona.
Detalle del orden superior y su
composición de arco triunfal.

po, asistimos a un cambio total de la concepción arquitectónica. La pared ya no es un elemento estructural al que se le adhiere una decoración, como Alberti aconsejaba, ni tampoco es solo decoración, como podría pensarse del Palazzo Branconio Dall'Aquila, sino que se transforma en escena de la arquitectura. El trasfondo escenográfico que subyace en estas fachadas muestran el cambio de sensibilidad de la época, los nuevos dioses a los que se adoran. La dualidad de la pared, de una virtual por el rastro que dejan algunos elementos como columnas, frisos, etc., y de otra cuya materialidad la anula, hace de la paradoja una ideología.



Palazzo de la la Cornelli
Venecia
1982

Fig.103 Apunte del Palazzo Corner desde La Salute. Venecia 1982.

EL PALAZZO CORNER DEL CA GRANDE. LO COMPLEJO Y
MONUMENTAL EN LA ALUSION A LA ROMANIDAD.

" I think of no place of all Europe able at this day to compare with that city for number of sumptuous houses, specially for their fronts. For he that will row through the Canale Grande and mark well the front of the houses on both sides shall see them more like the doings of princess than private men. And I have been with good reason persuaded that in Venice be above 200 palaces able to lodge a king."

(W. Thomas, "The History of Italy". 1549, ed. G.B.Parks, Cornell 1965 p. 65, cit. D.Howard, "Jacopo Sansovino Architecture and Patronage in Renaissance Venice" Yale University Press, New Haven, Londres 1975, p.120).

Esta descripción de la Venecia del 1549 hecha por un viajero inglés da una buena idea de como algunos de los principales aspectos de la formalidad romana tuvieron eco y sentamiento más allá de la muralla aureliana especialmente después del Saqueo de Roma en 1527.

El carácter monumental al que hemos aludido en los otros palacios, rastro formal de la villa-fortaleza de los señores del Quattrocento,

además de símbolo alusivo al centro de poder terreno y atemporal, se aparece con características notables a los ojos de este viajero en la Venecia del siglo XVI. Ya entonces Venecia se podía entender, arquitectónicamente, como la superposición apretada de distintas expresiones tipológicas. Esta superposición, consecuencia de la falta de espacio seco y el alto coste de la edificación en zona pantanosa, condicionó la manifestación externa arquitectónica limitándose ésta en la gran mayoría de los casos a la fachada, que se transforma en el elemento configurador más importante de la ciudad. En el caso de Venecia, la romanidad, este nuevo carácter formal que vendría a superponerse a sus tradiciones formales bizantinas y góticas está estrechamente ligado a la llegada de Jacopo Sansovino como un integrante más de la diáspora producida por el Saqueo de Roma.

Jacopo Tatti, llamado Il Sansovino (1486-1570) perteneció a aquella generación de arquitectos, que como Miguel Angel y Sanmicheli, se iniciaron en la escultura como paso previo al trabajo arquitectónico (123). De modo similar que Sanmicheli

(123) Anteriormente a su llegada a Roma en el año 1506, Jacopo Tatti trabajó en Florencia en el taller de Andrea Sansovino y de ahí su apelativo. Hasta 1511 trabajó en compañía de Giuliano de Sangallo compenetrándose en el conocimiento de los monumentos y ruinas. En ese año, vuelve a Florencia, donde iniciará su período activo como arquitecto participando en el concurso para la inacabada fachada gótica de la iglesia de San Lorenzo desplazando

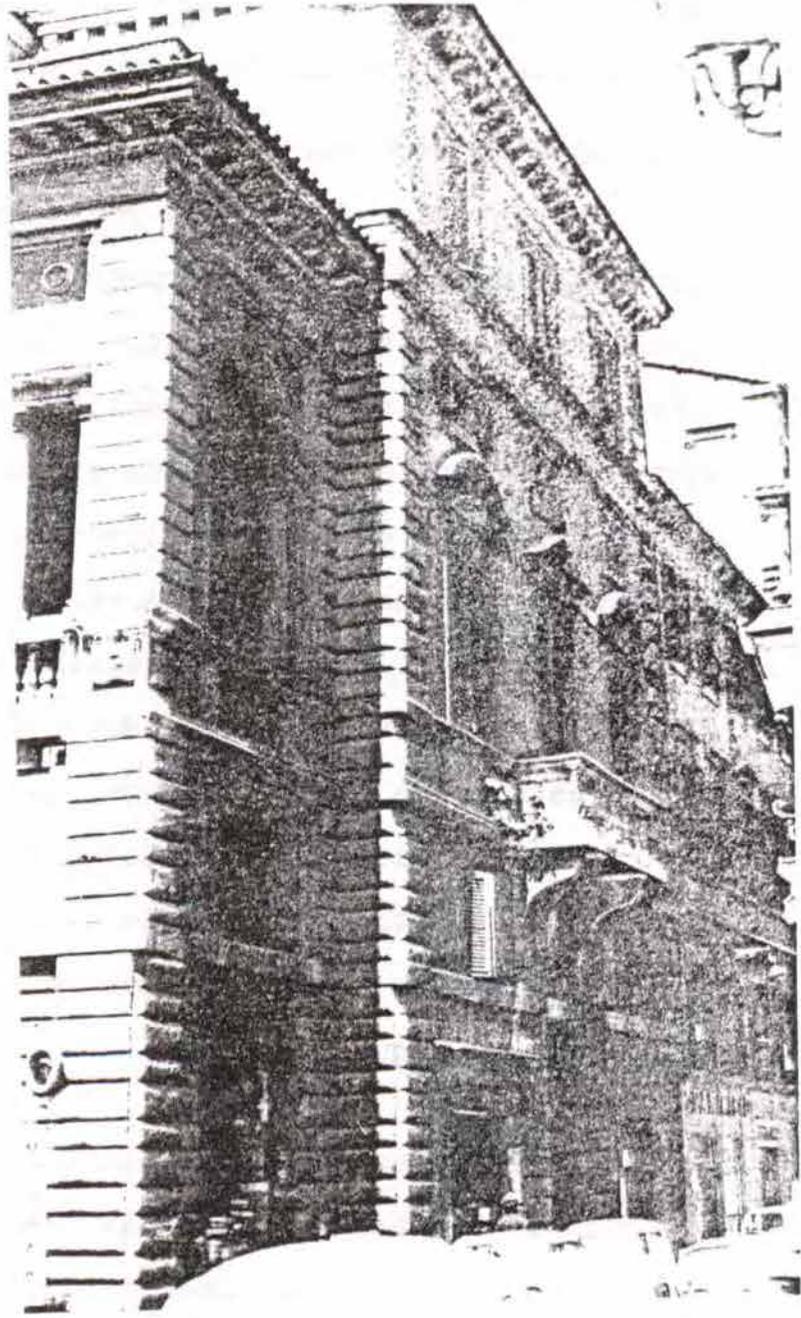


Fig.104 Palazzo Gaddi. Jacopo Tatti, il Salsovino.
Roma 1515-20.

y Giulio Romano en Verona y Mantua, el Sansovino no solo introdujo el uso de los órdenes clásicos como elementos de la fachada, sino además, la idea de romañidad en la expresión formal de sus obras.

El palacio veneciano del siglo XVI, desde una perspectiva de la configuración del tipo formal, a diferencia del palacio florentino que se desarrolla a partir de una tradición evolutiva de la ciudad, o del palacio romano como resultado de una voluntad fundacional, el "pálazzo veneziano" se ha de entender como la superposición de expresiones formales referidas a momentos históricos diferentes. Así, a comienzos del siglo XVI, se podía reconocer tanto la tradición bizantina como la gótica en un mismo palacio, resultado de sucesivas adiciones que debido a la

diseños del mismo Sangallo y Rafael. Finalmente, sería Miguel Angel quien se encargaría de esta fachada. En 1518 vuelve a Roma donde gana el concurso para el diseño de San Giovanni dei Fiorentini por sobre los diseños de Peruzzi, Rafael, y Sangallo el Joven. La evidencia sobre estos proyectos es solo documental. Después del Saqueo de Roma, es invitado por el Cardenal Grimani y por Pietro Aretino a venir a Venecia. A instancias de Andrea Gritti, por entonces Duque de la República de Venecia, se le encarga la restauración de los duomos de San Marco. Dos años más tarde, a la muerte de Bartolomeo Buon, es nombrado para el puesto de "Proto dei Procuratori de Supra." Mayor información biográfica se encontrará en la obra de Rodolfo Gallo, "Contributi su Jacopo Sansovino" Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, vol. 1 p. 81 y ss. Venecia 1957. También en Vasari "Vite..." ed. Milanesi vol 7 p. 509, Florencia reed. 1906. Es útil por su rigor y documentación historiográfica el trabajo de Deborah Howard "Jacopo Sansovino Architecture and patronage in Renaissance Venice" London 1975. Ver también Manfredo Tafuri, "Jacopo Sansovino e l'architettura del 1500 a Venezia" Padua 1969.

falta general de espacio debían hacerse en los edificios existentes. La condición fluvial de la ciudad, así como la tradicional doble actividad que el programa del palacio debían recoger, esto es, mercantil y habitacional, fueron unificando la expresión definitiva del palacio constituyéndose en un tipo en el que es posible reconocer elementos programáticos y formales comunes. Nada ajena a esta definición tipológica era la forma organizativa de la sociedad veneciana. La economía veneciana se fundaba en el comercio y la mayor parte de su actividad se organizaba en torno a familias. Así, para comprender mejor el programa de espacios y actividades del palacio, hemos de considerar esta doble función que entrañaban. El palacio debía ser lugar tanto para la vivienda como de intercambio. Esto significó que era común que más de una generación habitase el mismo palacio y que muchas veces por el tipo de organización familiar del comercio, lo compartiese más de un grupo. De este modo, la llamada "fraterna", esto es, padres, hermanos e hijos, compartían tanto el espacio vivienda como el espacio comercio en un mismo palacio. Esta superposición de actividades significó un incremento de la superficie normal a la de un palacio similar de tierra firme, así como una agrupación de sus espacios físicos específicos (124).

(124) Para la evolución del palacio veneciano, ver T. Okey, "The Old Venetian Palaces and the Old Venetian Folk". London 1907. D. Howard op. cit.

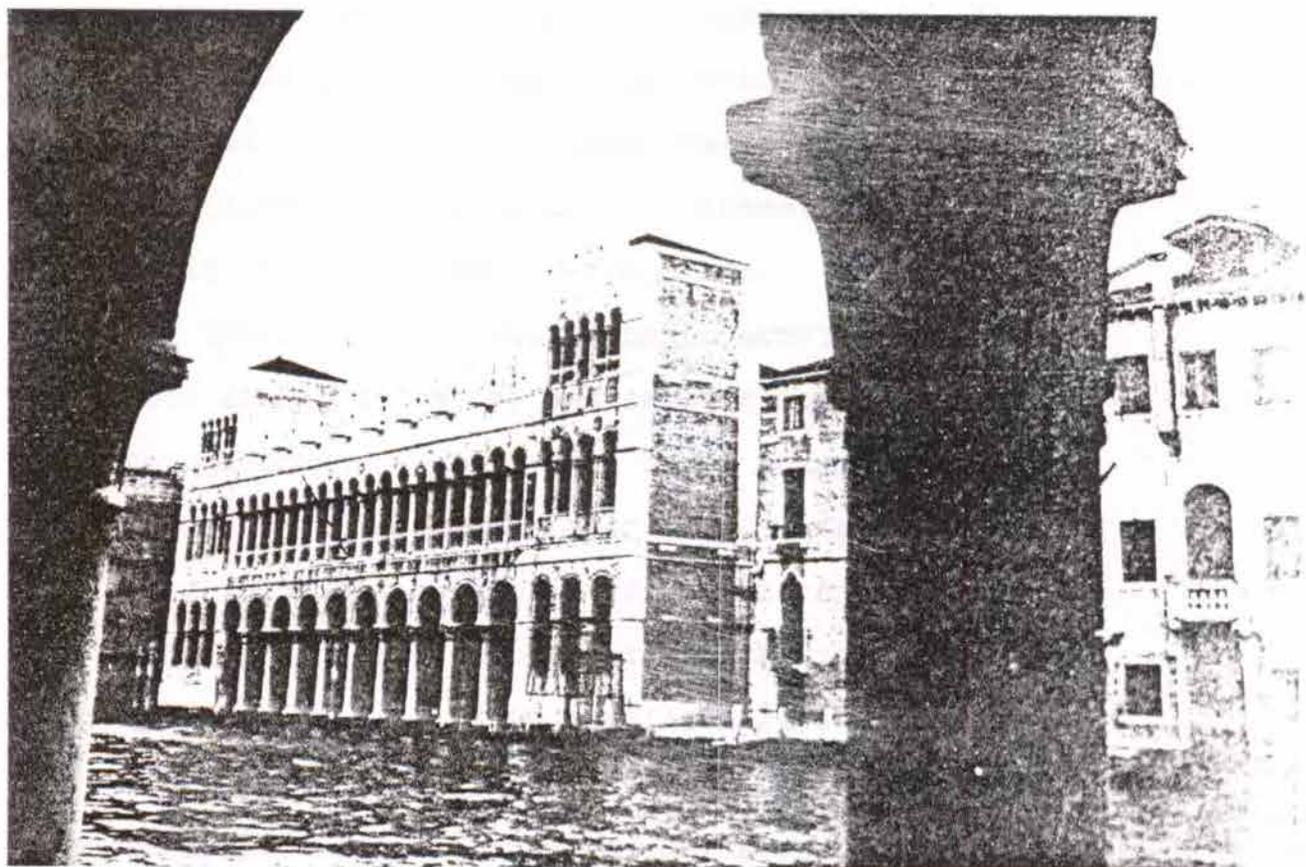


Fig.105 Casa Fondaco dei Turchi.
Anónimo. Venecia, inicios del S.XIII.

El palacio veneciano tuvo su origen en la llamada "casa fondaco" que es un tipo de edificio veneto-bizantino cuyo nombre deriva del árabe "fondouk", esto es, un centro de comercio o intercambio. Este tipo de edificio fué introducido en Venecia a través de los contactos de los comerciantes venecianos con el Oriente donde observaron las peculiaridades de este tipo de vivienda.

La "casa-fondaco" veneciana se caracterizaba por un pórtico con muelle para carga y descarga de las mercaderías, un "piano nobile" donde estaban las habitaciones principales, una cornisa almenada y un patio interior amurallado, situado generalmente en la parte de atrás del sitio, y finalmente las esquinas remataban en torres bajas. Quizá el Fondaco dei Turchi sea la única y mejor ilustración del tipo de casa veneciana del Trecento, a pesar de que el edificio presente modificaciones por las restauraciones que tuvieron lugar durante el siglo XIX.

Aun hoy podemos ver restos del palacio bizantino en la planta baja de algunos palacios que posteriormente han sido modificados, en especial por la adición de un piso superior como resultado a la falta de espacio y al alto coste de las fundaciones para cualquier edificio nuevo. La mayoría de los palacios bizantinos fueron construídos en la parte

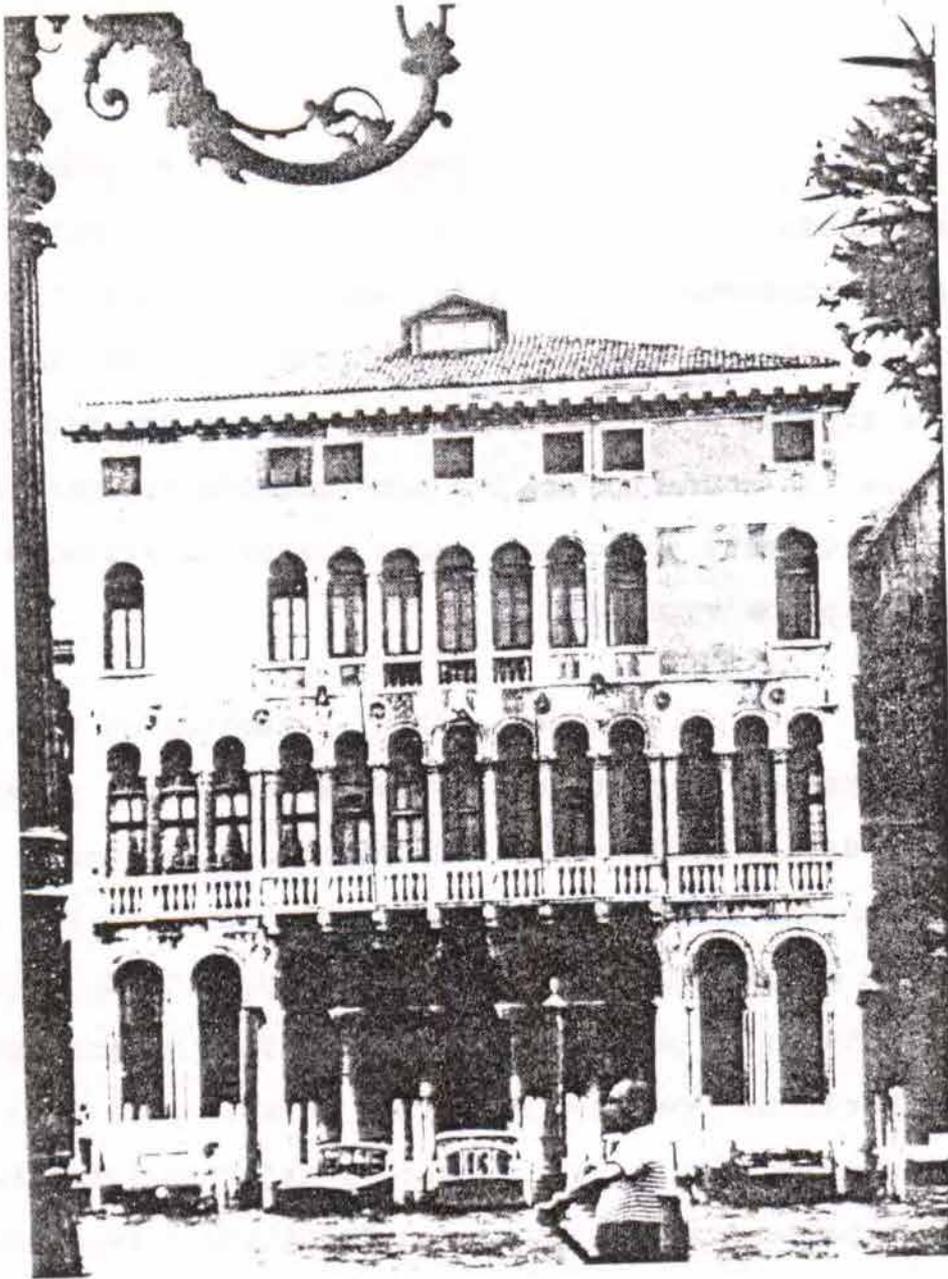


Fig.106 Palazzo Loredan. Anónimo.
La planta baja y el "Piano nobile"
coresponden a la tipología del
palazzo bizantino. Venecia, S.XII y XIII.

firme de la ciudad sobre la base de unas fundaciones relativamente simples de un estacado que se rellenaba posteriormente de bloques de piedra, lo que le proveía de una buena subestructura sobre la que levantar el palacio. Sin embargo, a comienzos del siglo XV solo quedaban en Venecia sitios pantanosos por lo que un nuevo tipo de estructura comenzó a ser utilizado. En éste, el sitio se drenaba y protegía con un cierre de madera. A modo de pilotaje se introducían en el sitio drenado pilotes de roble y alerce con los que se formaba la subestructura, como se puede ver diferente -y mejor- a la anterior. Los espacios que quedaban libres entre los pilotes se rellenaban generalmente con piedra de Istria, que llegaría a ser posteriormente el material más utilizado por Sansovino en la fachada. Finalmente, toda esta subestructura se cubría con trozos de ladrillo con un entramado doble de alerce cogido con cemento. De este modo, cuando la marea subía, estas fundaciones llegaban a quedar hasta tres metros sumergidas bajo el agua. Evidentemente esta técnica era muy costosa, llegando en algunos casos a ser hasta un tercio del coste total de la obra (125).

La forma del palacio gótico-veneciano

(125) Mayor información sobre los costos de la edificación veneciana de la época en A. Sagredo, "Sulle consorterie delle arti edigicative in Venezia". Venezia 1855. D. Howard op. cit.

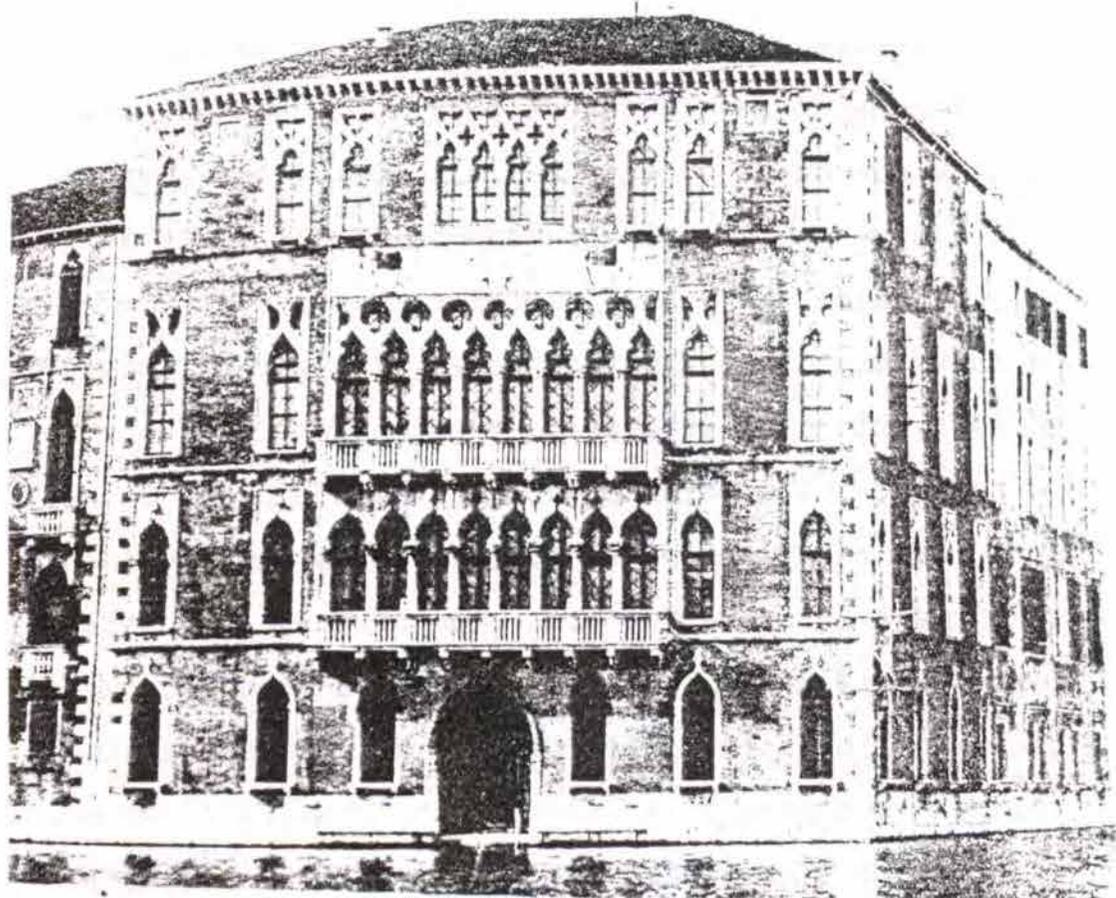


Fig.107 Palazzo Foscari. Venecia S.XV.

se desarrolla a partir de la "casa fondaco" bizantina-veneciana. Las torres que caracterizaban el perfil del palacio bizantino quedan ahora incorporadas a la estructura misma del palacio recuperándose como superficie interior. Este rastro solo es posible deducirlo por la disposición de las ventanas en las esquinas de las fachadas.

En el palacio gótico-veneciano aquella arcada que enfrentaba el agua de la "casa fondaco" se transforma en un canal que entra perpendicularmente al interior de la planta baja, creando un espacio conocido con el nombre de "androne", que se utilizaba para guardar mercancías, como también para resguardo de las góndolas, así como para depósito de las propias provisiones. Generalmente, sobre el "androne" estaba situado el "piano nobile" del palacio, a este salón de grandes dimensiones, se conectaban las pequeñas habitaciones que lo rodeaban, situadas en aquel espacio creado donde estaban las antiguas torres. Las oficinas comerciales se colocaban en la "mezzanina", y el ático se destinaba a la servidumbre.

Formalmente en la fachada del palacio gótico los balcones llegaron a ser un elemento significativo ya que permitía a los señores participar de la vista del canal y de sus actividades privilegiadamente. El balcón venía a reemplazar en buena medida

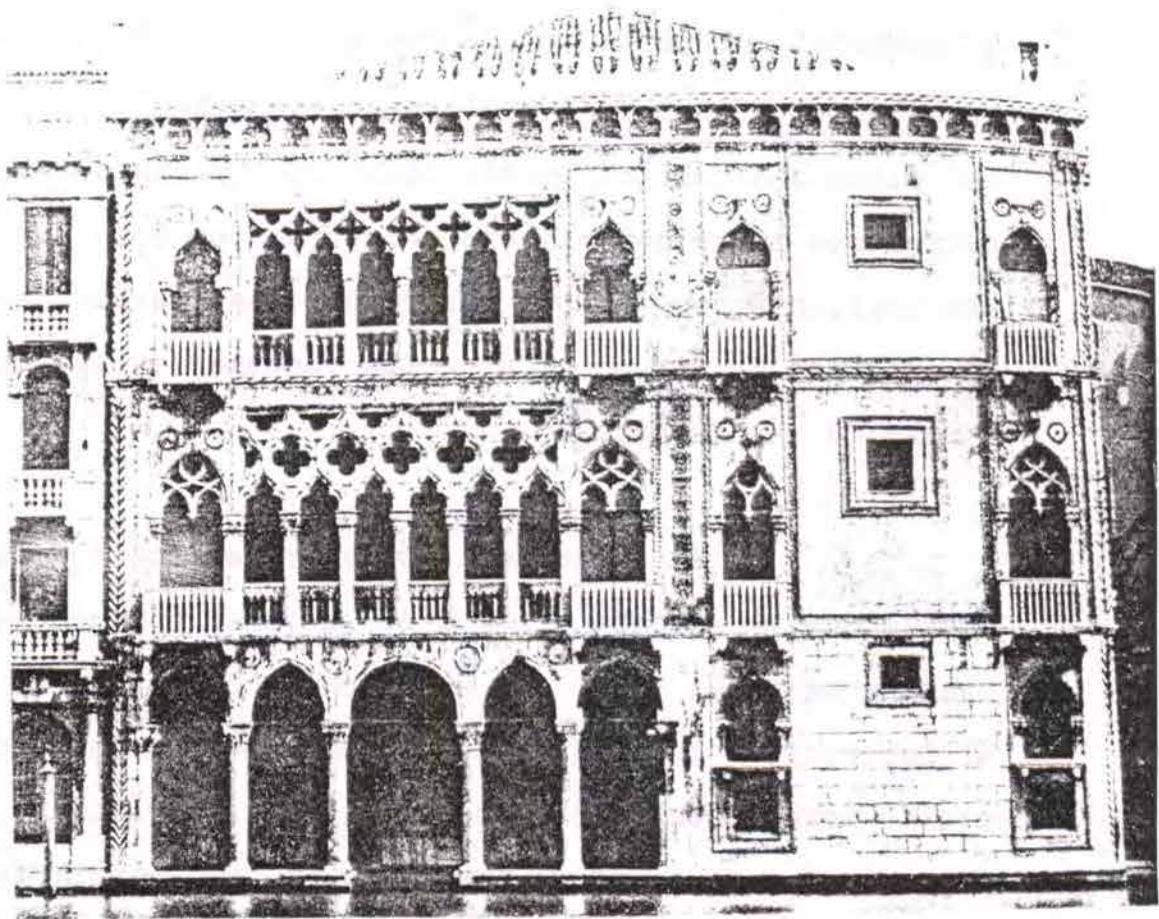


Fig.108 Palazzo Cà d'Oro.
Mateo Ravesti y Giovanni y Bartolomeo Bou.
Venecia, S.XV.

la falta de jardines privados y públicos que estaban en el centro de la ciudad.

Así como en el resto de Italia las ventanas se recubrían con papel aceitado o bien con lonas, en Venecia, se había desarrollado desde muy antiguo la técnica del vidrio, por lo que la mayoría de los palacios cubrían con éste las grandes ventanas, cuyo dimensionamiento debemos comprenderlo por la necesidad de iluminar las profundas habitaciones que generalmente debían construir por condicionamientos de la falta de espacio.

No es hasta finales del siglo XV que empiezan a aparecer en el palacio veneciano las nuevas formas que se iban superponiendo a las góticas del mismo modo como el gótico con el bizantino (126). Como ocurre, por ejemplo, con el Palazzo Loredan, en el que el orden corintio de las ventanas se superpone a un esquema característico gótico con su "androne" en primer plano. Este palacio fué uno de los pocos antecedentes que tuvo Sansovino a su llegada a Venecia en el que empezaba a verse el uso de los órdenes como un elemento compositivo de la pared.

Cuando Sansovino llega a Venecia, su

(126) Sobre las formas constructivas ver R. Triccanato, "Venezia minore". Milán, 1948. D. Howard op. cit.



Fig.109 Antiguo Palazzo Corner en San Mauricio.
Dibujo de Jacopo de Barbari.
Venecia c.1500.

experiencia patricia se reducía a la construcción del Palazzo Gaddi en Roma, propiedad de un rico banquero amigo y protector. En él se reconocen ya algunas de las formas que caracterizarían su trabajo posterior, como por ejemplo, las ménsulas que soportan el balcón central eje de la composición.

El Palacio de la familia Corner situado en San Maurizio, en el Gran Canal, constituye uno de los principales encargos que se le hicieron a Sansovino, y de los primeros siendo ya Proto dei Procuratori. La familia Corner era una de las más antiguas y nobles que había en Venecia. Durante el Saqueo de Roma, Zorzi Corner, hijo del fundador de la dinastía, moría dejando una inmensa fortuna, una familia numerosa y un palacio que pasaba por ser uno de los más elegantes y lujosos de la sociedad veneciana. En su testamento, Zorzi pedía que el palacio que él había habitado continuara siempre en posesión de la familia, encargando a su hijo primogénito Francesco, el mantenimiento y cuidado de éste. Solo cinco años más tarde de la muerte de Zorzi, un gran incendio destruyó el palacio. A consecuencia de éste, no solo el palacio resultó destruido sino también la fortuna material de los Corner que no pudo ser rescatada. A pesar de ello, y de acuerdo con la voluntad expresada por Zorzi Corner, pronto empezaron los planes para su

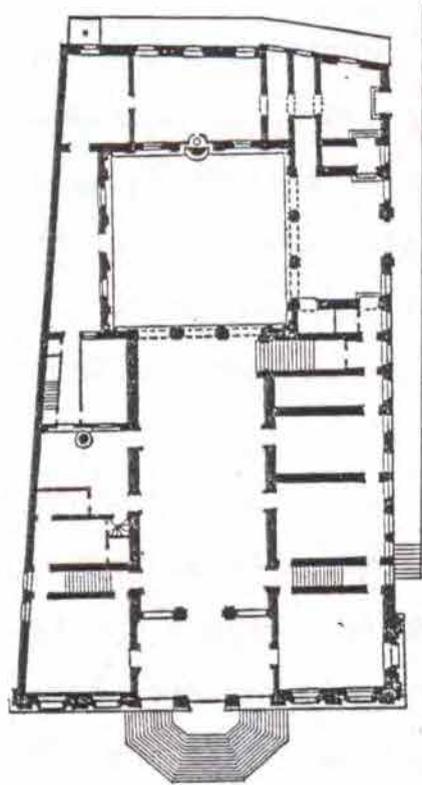
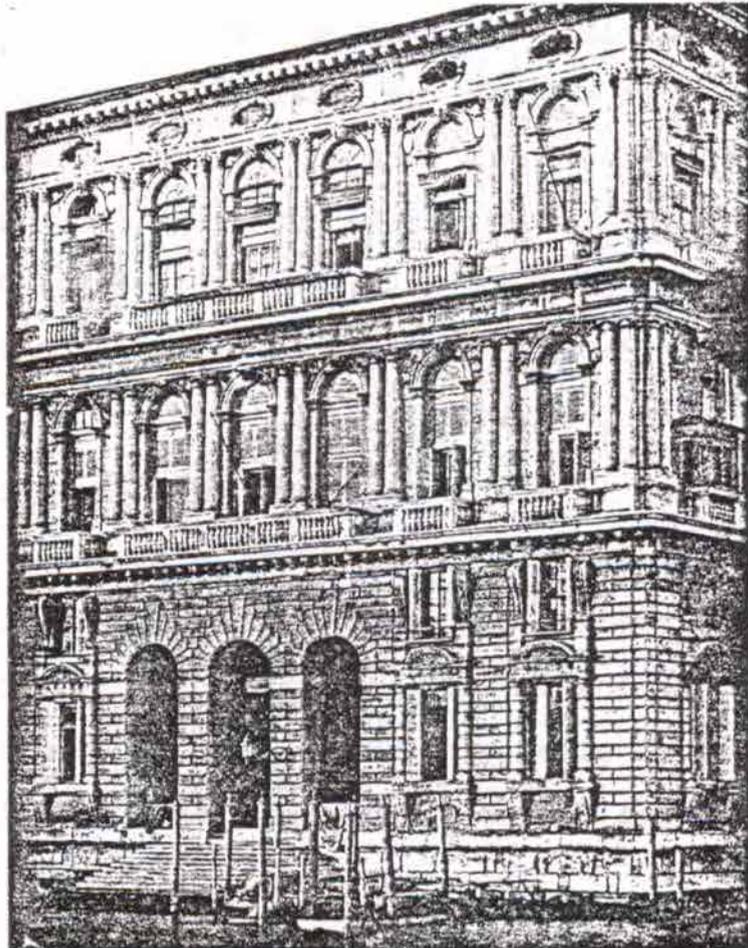


Fig.110 Palazzo Corner della Cà Grande.
Planta baja. Venecia 1537

0 15m



reconstrucción (127).

Estos planes se vieron retrasados por la decisión de los Corner de deshacer la "fraterna" y seguir sus actividades de manera separada. El complejo sistema hereditario veneciano tardó años en dirimir quien se quedaría con el palacio incendiado de San Maurizio. Solo en 1545 se llega a un acuerdo definitivo. El gran palacio queda así en propiedad de Zorzetto Corner (128).

Se presume que la construcción del palacio nuevo comenzó casi inmediatamente después del incendio. Entre 1532 y 1545 se trabaja en las nuevas fundaciones (129). Aunque aún en el año 1545 el palacio seguía llamándose la "casa brusada" (casa quemada) el nuevo edificio comenzó probablemente en este año cuando ya se supo que Zorzi sería el heredero definitivo. Por estos motivos es que se hace difícil considerar el Palazzo Corner como una de las primeras obras de Sansovino. Es difícil pensar que en los

(127) Sobre la discusión de la fecha de inicio de los trabajos ver M. Tafuri, "Jacopo Sansovino..." op. cit. y Rodolfo Gallo, "Contributi..." op. cit. y D. Howard "Jacopo Sansovino..." op. cit.

(128) El árbol genealógico de la extensa familia Corner en D. Howard, op. cit. p.

(129) Para las fechas de los trabajos existe una detallada explicación en el testamento de Zorzi Corner realizado en 1542 que está en los archivos de la biblioteca Corner (MS=P.D. 2384/18c55). D. Howard op. cit. nota 41 p. 183.

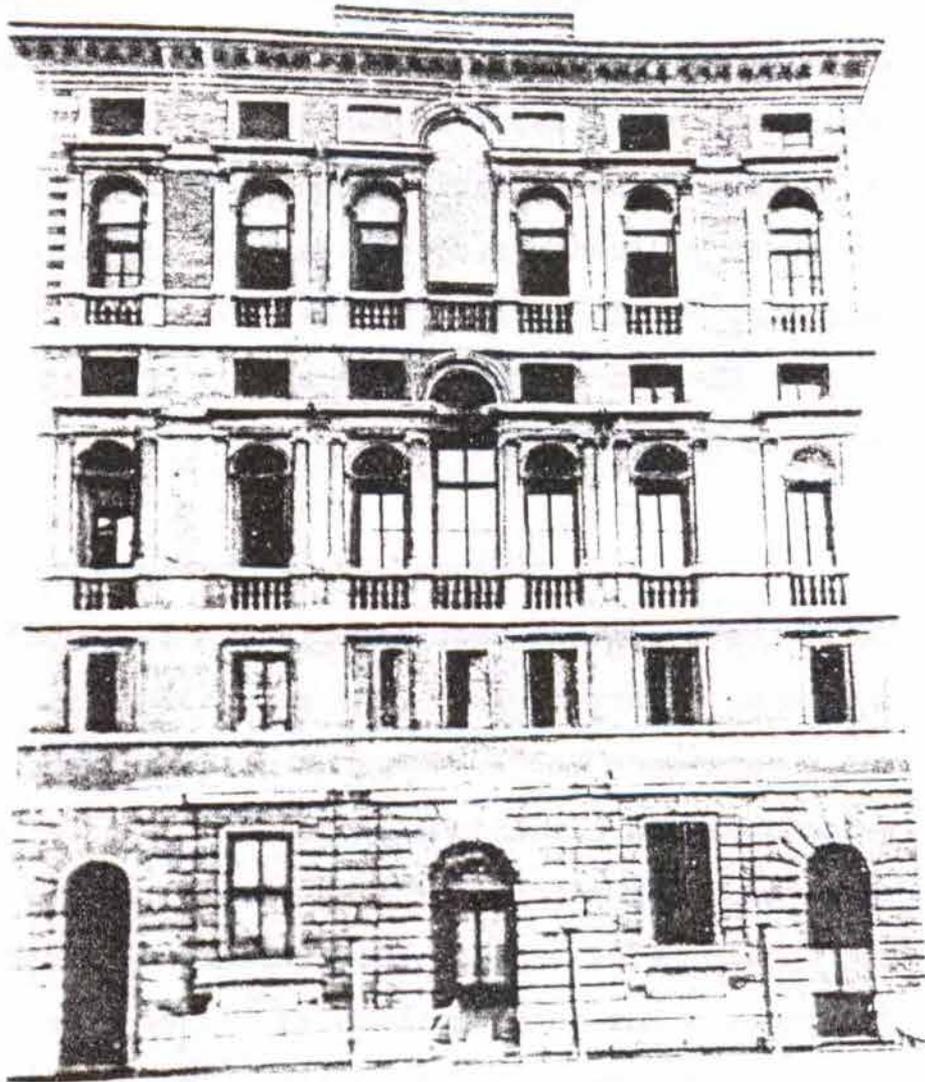


Fig.111 Palazzo Cornero en San Polo.
Michele Sanmicheli. Venecia 1537

años en que el palacio estuvo sin modificaciones substanciales, Sansovino no hubiera modificado una y otra vez el proyecto inicial. Aún así consta en una carta de Aretino (130) fechada en 1537 en la que se menciona el acuerdo entre Sansovino y la familia Corner para la construcción del nuevo palacio. Esta carta es la única constancia de que el palacio comenzó verdaderamente en esta época. Las obras se desarrollaron lentamente y como hemos visto la planta baja no comenzó a construirse hasta 1545.

La fachada del Palazzo Corner del Ca Grande, de modo similar al Palazzo Corner en San Polo de Sanmicheli, marcan un hito -aunque por motivos diferentes- en la evolución de una formalidad de la fachada del palacio "cinquecentesco". Ambos constituyen la primera manifestación significativa después de la publicación del Libro IV de Sebastiano Serlio en la misma Venecia (131). Pero así como el Palacio de Sanmicheli más que la alusión a un tipo formal es la imagen misma de ese tipo, Sansovino con el Palazzo Corner logró trascender la norma propuesta por Serlio, y apoyándose más en la imaginaria romana y en su condición simbólica, de monumento eterno,

(130) Transcripción literal de la carta en el Apéndice I. D. Howard op. cit. p. 153.

(131) La primera edición del Libro IV sobre los órdenes fue publicado en Venecia en 1537, y el Libro III sobre los edificios de la Antigüedad en Venecia 1540.

logró traspasar el esquematismo oculto en el tratado de Serlio, instaurando a partir del Palazzo Corner un tipo de edificación que fué seguido por la mayoría de las familias de Venecia hasta entrado el siglo XVIII (132).

Efectivamente, la fachada del Palazzo Corner se organiza en base a la normativa vitruviana del uso de los órdenes. Es obvia también su referencia al Palazzo Caprini en la separación de la planta baja que está caracterizada por un alomohadillado rústico, del "piano nobile" caracterizado por el orden jónico y desplazando a la planta superior el orden corintio. La entrada de la planta baja se caracteriza por tres arcadas, de modo similar a la solución adoptada por Giulio Romano en la fachada norte del Palazzo del Te, que Sansovino conocía de primera mano. Las tres arcadas vienen a reemplazar la arcada continua y el "androne" del palacio gótico y se propone, en cambio, una especie de atrio fluvial, aunque responde de igual modo a esa doble función de entrada y de carga y descarga de mercaderías.

Pero, así como hemos podido ver una evolución de los elementos que conformaban la fachada

(132) Wolfgang Lotz recoge esta observación en "The Roman Legacy in Sansovino's Venetian Buildings", ensayo publicado en "Studies in Italian Renaissance Architecture" op. cit.

del palacio veneciano desde la "casa fondaco" hasta el palacio cinquecentesco de Sanmicheli y Sansovino, la organización de la planta, en cambio, permanece casi inalterable. Tanto en los proyectos de Sanmicheli como en los de Sansovino, la planta baja se destina a almacenaje y distribución de los distintos tipos de mercaderías, así como a lugar de intercambio. Las "mezzaninas" continúan albergando las oficinas y sobre estas se sitúan el "gran salone" y las habitaciones principales. Las escaleras que, en el palacio gótico se situaban al exterior del patio, están ahora al interior, y el último piso está también destinado al servicio. El cortile se sitúa así mismo en la parte de atrás de la edificación en razón de un mejor aprovechamiento del terreno respecto del programa.

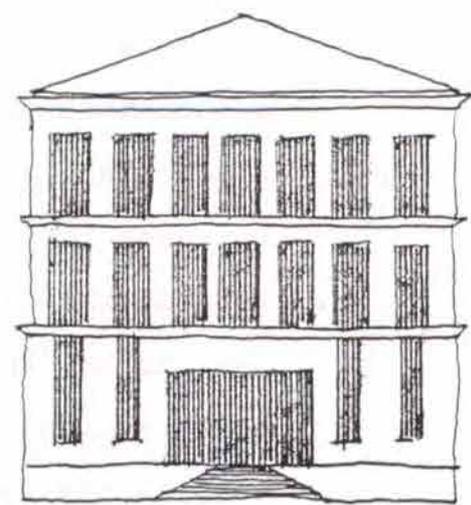
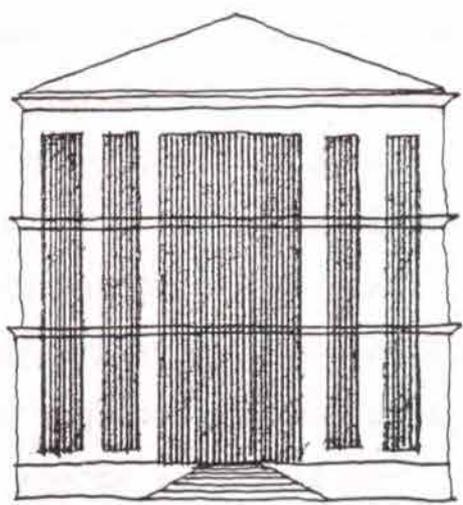
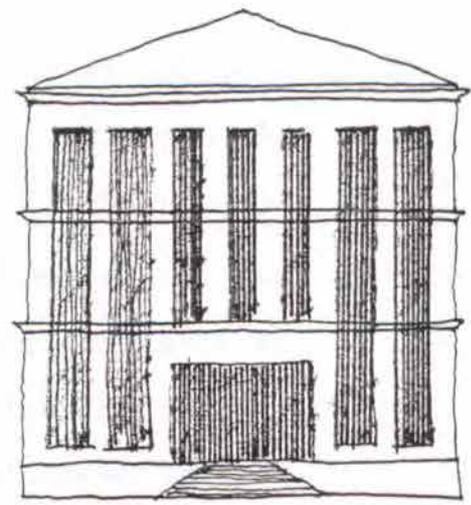
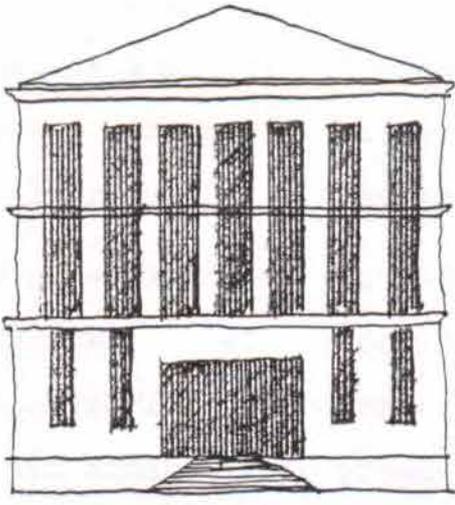
La fachada de Sansovino tuvo desde un inicio una intención de exaltación de la condición social de sus propietarios. Sansovino recurre a un vocabulario romano para la composición de la fachada, aludiendo a aquel esquema originado en el ejemplo bramantesco de clara división entre las distintas plantas, a diferencia del plano homogéneo del palacio florentino del Quattrocento. Así podemos relacionar con el palacio bramantesco las columnas dobles, el almohadillado de la planta baja, los balcones individuales y el remate de las esquinas.

De igual modo como Sanmicheli en el Palazzo Bevilacqua, Sansovino utiliza conscientemente una serie de elementos pertenecientes al modelo antiguo de la casa romana, que aún era posible encontrar en pie, y los sitúa en la fachada a modo de fragmento de esa antigüedad. Podemos sugerir que en el modo en que estos arquitectos citados hasta ahora, entienden la antigüedad, hay una interpretación nueva en el uso de estos elementos. Diríamos que el texto vitruviano pierde su literalidad en cuanto a lo normativo y entendido éste como conjunto, y se inicia un trabajo de interpretación de su texto, en el uso del fragmento histórico que se enfatiza. Así por ejemplo, vemos como en el friso de la cornisa se ha reemplazado el clásico motivo del triglifo-metopa por unos medallones que son además más pequeños en el piso de los servicios, una versión más elaborada que aquella de Bramante, o cómo también coloca en las claves de los arcos. Sansovino reconstruye cada uno de los elementos de la casa romana y se aleja en gran medida del ejemplo vitruviano y por supuesto de las propuestas de Serlio. La balaustrada central ciega, elemento característico de sus obras, y que podemos ver tanto en la Biblioteca como en el Palazzo Dolfin, es un tema tomado del ejemplo bramantesco, así como las largas ménsulas que están situadas al lado de las ventanas de la "mezzanina" que tienen la "función" de sostener la balaustrada, es una paradoja que encontra-

mos tanto en la "loggeta" como en la Casa de Moneda.

La fachada del Palazzo Corner en San Maurizio reconoce también aquella dicotomía entre lo público y lo privado que planteaba Bramante. Así como en aquella era la "botteghe" o taller, aquí es el muelle, la bodega y repostero que se diferencian del carácter más privado del "piano nobile". La división tripartita horizontal que caracterizaba el palacio florentino se manifiesta nuevamente aquí, aunque más por necesidades de programa, que por una cuestión tipológica asumida por Sansovino de los palacios "quattrocentescos".

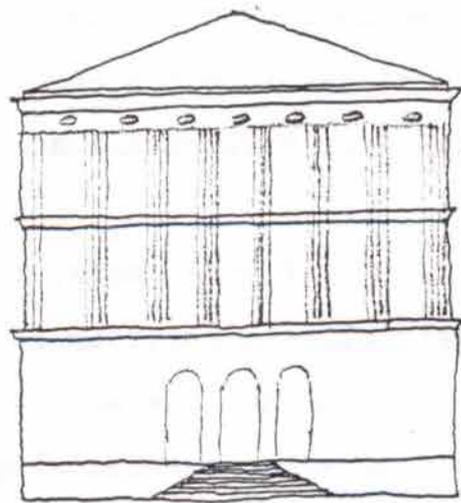
A diferencia de la horizontalidad que se vió como característica en el palacio florentino y del claro equilibrio que se veía en el Palazzo Capriani, esta fachada en su composición recurre a una redundancia de los elementos verticales en cada nivel horizontal. La fachada -ahora abstraída como pared o plano- se divide verticalmente en siete vanos. Esta división se hace más clara en los pisos superiores, no así en la planta baja donde se reduce ambiguamente a cinco vanos que están constituidos por un vano central que recoge en su forma de triple arcada los tres vanos centrales de la composición superior. La verticalidad, a través de las dobles columnas situadas entre cada vano, se proyecta virtualmente en la planta



baja no en la misma línea de la pared sino en el conjunto de ménsula y columnas que rodean las ventanas de la "mezzanina" y la planta baja, generando una versión para el aedículo que por primera vez lo encontramos en planta baja. Con esto, lo que Sansovino consigue es enfatizar la verticalidad del conjunto de los extremos, en menoscabo de aquellos que quedan sobre las tres arcadas, superponiendo esta verticalidad descentrada a la horizontalidad de la planta baja.

Por otra parte, al acentuar este conjunto, nos obliga a percibir la distribución de vanos de modo diferente que en las plantas superiores. Así podemos apreciar que los elementos verticales de la fachada se ordenan en cuatro grupos de ventanas y "mezzanina" y uno de ventanas y arcada. Esta ordenación, a diferencia de la regularidad de los niveles superiores, está alterada en el vano central por una inflexión de su altura. De este modo, por una parte, se rompe el carácter lineal inherente a la horizontalidad, y por otra, se acentúa lo que es la entrada o "atrio".

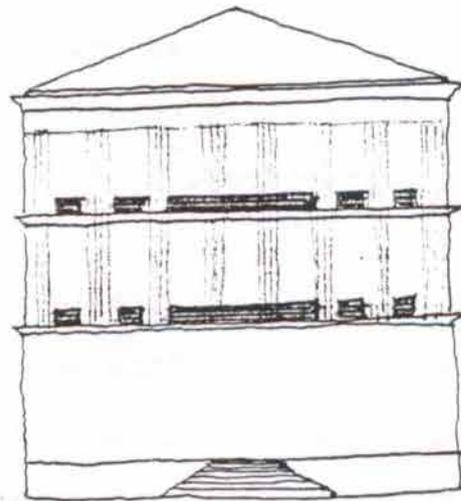
La verticalidad del conjunto ventana-mezzanina, se acentúa por un recrecimiento de la pared en forma de ménsula gigante y columna que se recogen como pertenencia de la pared en su condición rústica. El despiece del almohadillado que continúa en las co-



lumnas revela aquella condición escultórica de la obra de Sansovino, que podemos ver en casi todos sus edificios.

La columna decorada con un almohadado de distinto relieve es una invención de Sansovino cuya utilización se podrá encontrar en muchos palacios de las épocas posteriores.

A diferencia de los esquemas vistos tanto en el palacio florentino del Quattrocento en el que los elementos del "piano nobile" adquirirían una notoriedad expresiva evidente, tales como frontones, tabernáculos, etc., como en su antecesor el palacio gótico-veneciano caracterizado por grandes aberturas aisladas -como sucede en el Palazzo Ducale, por ejemplo- en el Palazzo Corner de Ca Grande no hay ningún tipo de diferenciación entre el "piano nobile" y el piso superior. El tipo de ventanas es exactamente el mismo, como sugiriendo que el "piano nobile" estaría conformado por ambas plantas si no fuera porque la horizontalidad de cada nivel es manifiesta. El detalle de que las ventanas de la servidumbre fuesen medallones colocados en el friso se interpreta de modo que la fachada se entienda como una totalidad con sus diversos niveles, monumentalizando su conjunto. Tanto en el "piano nobile" como en la planta superior vemos que la balaustrada está ordenada de una manera distinta a los vanos que organizan verticalmente la



composición. De este modo, al ritmo que señala la sub división del plano de la pared en siete vanos iguales enmarcados por columnas de igual sección en ambos pisos, se le superpone un ritmo de balaustrada diferente, en consonancia con aquel que se daba en la planta baja. Esta forma de agrupación, además de ser una ambigua reiteración de la horizontalidad dada por el friso que remata cada planta, es una proyección del ritmo sincopado de la planta baja, a-a-B-a-a.

Este se manifiesta de modo sutil a la vez que elegante, en la fina diferenciación de los anchos de las ven tanas de los pisos superiores. Esta distinción también podríamos remitirla a la armonía de los vanos de la planta baja. Esta desigualdad se hace notoria en el cambio ornamental de los arcos de las ven tanas.

Concluyendo, ante la complejidad de la composición de los elementos de la fachada, parecería casi demasiado obvio señalar que Sansovino organiza los órdenes clásicos con sapiencia asignando el orden jónico al "piano nobile", y el corintio en el piso superior, y remata la composición con una cornisa vitruviana en su conjunto aunque alterada en su friso. To da la fachada resume el grado de complejidad y sofisticación que habían alcanzado en la composición los arquitectos de este período. Ambas características, resultado de una evolución imaginativa sin preceden-

tes, paradójicamente iban a tener un estancamiento a partir de la proliferación de los tratados, que aunque sistematizaban la función del arquitecto y se constituían como manifestación disciplinar básica y obligada a cualquier arquitecto, al mismo tiempo de contribuir a la especificidad de la disciplina, esquematarían por su mismo carácter propedéutico la creación arquitectónica.

En este sentido el Palazzo Corner generó un tipo formal que se transformó en modelo para una gran cantidad de palacios de las familias más importantes de Venecia. Lo complejo y monumental en su alusión a la romanidad fué una constante del palacio veneciano del siglo XVI.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

El estudio de la arquitectura civil del Renacimiento y en particular la de los palacios, nos ha sugerido algunas consideraciones que parece conveniente puntualizar.

En primer lugar, podemos constatar que, en el Quattrocento, junto al descubrimiento y divulgación de los tratados de arquitectura, los cuales, en su tiempo tuvieron variadas interpretaciones e influencias, no cabe duda que comenzó a definirse un corpus teórico para la arquitectura, y que, al mismo tiempo, comenzó un proceso de adecuación entre unos postulados que se deducían de estos tratados -generalmente normativos- y una manera tradicional de construir. Es decir, una adecuación entre una tradición que se vislumbraba en ellos, especialmente en el de Vitruvio, y otra tradición más próxima. Esto significaba, entre otras cosas, un vocabulario constructivo y formal próximo a las formas góticas en vez de aquellas antiguas que los tratados proclamaban y cuya ejemplifica-

ción se podía ver en un buen número en aquel caos que era Roma. No hay duda así que en el Quattrocento se inició un período de reflexión dialéctica entre aquello que inspiraba un determinado modo de hacer una arquitectura y la forma concreta con la que ésta se manifiesta. Una reflexión que continúa desde entonces.

No podemos dejar de considerar que, tal vez debido a que entre el descubrimiento del primer manuscrito de Vitruvio y su "editio princeps" mediaron más de setenta años, los arquitectos del Quattrocento, para el diseño de sus edificios, se apoyaban más en un conocimiento empírico, iniciado por Brunelleschi, que en el estudio de los manuscritos. Sin embargo, la existencia del tratado de Vitruvio llevó a otros arquitectos a codificar en su propio lenguaje lo que ellos entendían de las enseñanzas de los edificios antiguos.

En segundo lugar, podemos reflexionar sobre el lugar donde se expresa esta adecuación. Es to es, donde esa reflexión dialéctica ha de manifestarse en la obra. Así, la instauración de la fachada como lugar de representación de la nueva arquitectura la hemos entendido como la respuesta que los arquitectos de aquel período encontraron para aquella reflexión. La fachada del edificio, aparte de expresar la imagen de una nueva arquitectura, tenía unas

connotaciones importantes en la sociedad. Como hemos visto, el uso de ciertos materiales, como la piedra tallada, además de ser común a todos los palacios florentinos del Quattrocento, era un signo de poderío económico y político del cliente, o el uso de ciertos adornos como los escudos nobiliarios y guirnaldas, además de ser elementos de la composición, remitía a la condición noble y social del propietario y, a veces, alcanzaba tal importancia que relegaba a un segundo término el resto de la composición.

- 1) La adecuación metodológica fue, en un principio, una disociación.

El inicio de la tratadística, a partir de la segunda mitad del Quattrocento, responde a aquella inquietud humanista de diseñar un corpus teórico para el buen construir a semejanza del ejemplo vitruviano. Por esta razón, la mayoría de ellos sigue el esquema metodológico del "De Architectura". Es importante considerar el hecho de que quienes se dedicaban a la arquitectura provenían generalmente de otras artes, como la pintura y la escultura. El mismo Brunelleschi, pertenecía al gremio de los orfebres de Florencia.

La arquitectura como disciplina autónoma, era inconcebible.

De ahí que la influencia de los tratados fuera en un principio relativa. Los artistas preferían seguir el ejemplo de Brunelleschi y de Donatello y marchaban a Roma a estudiar los monumentos antiguos. De esta manera, la arquitectura que se originó durante este período fué eminentemente empírica y con referencias directas a la tradición popular, tanto formal como constructiva. Tal vez sea debido a esta relación empírica con la antigüedad y a esa tradición popular, que se produce una cierta unificación de criterios básicos y que podemos reconocer principalmente en la fachada. Era en su exterior que la arquitectura comenzaba a manifestarse como una composición unitaria y no como una agrupación más o menos afortunada de los distintos elementos que hasta entonces organizaban los exteriores de los edificios.

Esto implica ya una cierta capacidad analítica y de abstracción para comprender unas relaciones básicas de proporción y de definición de los elementos que conformaban aquella arquitectura antigua. Estamos así en el umbral del significado de la idea contemporánea de composición.

La diferencia del sentido compositivo entre estas fachadas que comenzaban a aparecer y aquellas anteriores, reside principalmente en que en ellas

podemos reconocer un sentido iconográfico directo. Por ejemplo, la composición de las portadas tanto góticas como románicas, no obedecía a una idea de ordenación armónica sino más bien a una representación literal de la portada como la puerta de la Casa de Dios. Esta literalidad la podemos entender como derivación, aunque lejana pero propia, del nartex, que en sí mismo era el vestíbulo anterior al templo en el período cristiano romano. Al igual que la puerta, el nartex era un paso a franquear, sólo que más frágil y permeable. Los motivos iconográficos que podemos encontrar en las portadas góticas o románicas, man tienen ese sentido literal en su composición. Las re presentaciones que en ellas podamos encontrar, ya sea a modo de relieve o de pinturas, reflejarán lo más fielmente posible los misterios que la liturgia nos ofrece. Pero en ellas no estará contenida una idea abstracta de belleza; como la que encontramos en las fachadas de esta nueva arquitectura que amanece en el Quattrocento.

Las ideas de Brunelleschi y su modo analítico de entender los monumentos pronto tuvieron eco en una sociedad culta como la florentina, y el carácter alegórico que tenían la mayoría de las fachadas anteriores, dio paso a un nuevo tipo de abstrac ción y comienza a despertar una sensibilidad diferen-

te. De esta manera, la fachada del edificio se transforma en el lugar de recreación de aquellas formas de la antigüedad, así como de su disposición y proporción.

La fuente de inspiración para determinar cuales eran las formas más adecuadas con el fin de representar una cierta idea de belleza acorde a ese espíritu de los tiempos -cuyo reflejo era el principal objetivo natural de la arquitectura- se encontraba en la lectura de ciertos textos de filosofía, de entre los que destacaba, como es sabido, el Timeo, en el que el principio que recorre su cosmogonía se refiere a una interpretación del mundo como una bellísima obra de arte. Esta interpretación se identificaba en ese espíritu de los tiempos. La ordenación recíproca de las cosas, en el conjunto y en el detalle, no era el simple resultado de un concurso fortuito de causas, sino que dependía de una inteligencia superior, que velaba por el bien general. Esta constituía, a grosso modo, la idea básica que los artistas del Quattrocento aspiraban a representar. Las formas básicas, el cubo, la esfera y el triángulo, a las que Platón aludía, eran la abstracción que necesitaban. No es extraño, entonces, que tanto el Palazzo Medici como el Palazzo Strozzi, morfológicamente aludan, tal vez inconscientemente, a un cubo.

Pero no es materia de este estudio el relacionar los contenidos formales del Timeo, por ejemplo, y la arquitectura renacentista.

De cualquier modo parece importante pensar que, debido quizá a un cierto desconocimiento y a la poca difusión de los escritos teóricos sobre arquitectura, a la vez que debido a una reconocida preeminencia de la filosofía sobre el resto de las artes, los arquitectos se remitieron a la filosofía como el recurso teórico en el que basar sus obras.

Así es que, esta insistencia nuestra en la fachada del edificio, nace más bien de una estrategia de aproximación a aquella reflexión que proponíamos al principio sobre los modos de composición que no por una voluntad simplificadora y reductiva.

Pero el mismo desarrollo del estudio, en el que se revisaron un número considerable de palacios, nos sugirió que ya a partir del Quattrocento y dentro de esta perspectiva de la composición, la fachada adquiriría una importancia fundamental. Era justamente en la fachada donde los arquitectos explicaban su visión personal de esa dialéctica originada en aquella adecuación entre el mundo de las formas antiguas y una práctica constructiva y formal de una tradición más próxima.

- 2) La evolución del palacio renacentista es una evolución de su fachada. Tres perspectivas.

Por todo lo anterior es que proponemos que la evolución del palacio renacentista la hemos de entender como la evolución de su fachada. Una evolución entendida desde tres perspectivas distintas, que aunque se reconocen simultáneas en el análisis de los edificios, varían en sus énfasis. De aquí que las diferenciamos para una mejor explicación.

- a) La primera de ellas es el análisis compositivo de la fachada, entendida ésta como un plano en el que se organizan los elementos de la composición. Así, la evolución de la fachada es la evolución del plano de la pared.
- b) Una segunda es el cambio que significó, para los criterios compositivos, el desarrollo del dibujo arquitectónico. Desde el real significado de las recomendaciones de Alberti para el proceso del diseño, pasando por los dibujos de Leonardo y Bramante, hasta la fundamental invención del sistema ortogonal por obra de Rafael de Sanzio.

c) Y una tercera, es una aproximación histórica y estilística a una evolución evidente de las actitudes artísticas durante este período, la que tuvo una influencia e interpretación en el desarrollo formal del edificio. Esta, iniciada en la obra de Brunelleschi y Michelozzo, alcanzó un máximo desarrollo con las obras posteriores a Rafael, y su declive coincide con la aparición del Libro IV, de Sebastiano Serlio en 1537 que fué el primer tratado de arquitectura que contiene modelos gráficos edificatorios.

a) La fachada es el tema de la composición en contraposición de la planta. La planta. La fachada. La evolución del plano de la pared.

Del recorrido historiográfico y analítico por los ejemplos más relevantes de la época, una constante que se manifestaba era la función que tenía la pared en la arquitectura. La pared entendida como abstracción. Desde 1450 -fecha que coincide con la aparición del tratado de Alberti y con la construcción del Palazzo Medici y el Palazzo Rucellai- hasta la década de los treinta del siglo XVI, la pared evoluciona rápidamente en su concepción y composición. También hemos de hacer notar que esta evolución va

paralela a una evolución simultánea de la autonomía de la arquitectura y de la afirmación del arquitecto como verdadero intérprete de una incipiente disciplina, esto es, cada vez más el arquitecto va conformando su propio perfil, su propia autonomía respecto de las otras artes.

Esto significará remitir la expresión formal de la arquitectura del palacio renacentista más hacia el exterior -por tanto a su fachada- que, por ejemplo, a una consecuencia de la organización de la planta. A este respecto, como atenuante, hemos de considerar que la mayoría de estos palacios se construyeron a partir de edificaciones existentes, por lo que es poco probable asegurar la utilización de un modelo referencial para la distribución interna. Sin embargo, en el caso de los palacios que hemos analizado, algunos han sido construcciones de nueva planta, como el Palazzo Medici o el Palazzo Strozzi. Aún en estos, podemos constatar que de la distribución de las ventanas en el interior de las habitaciones, hemos de inferir esta preeminencia de la fachada como tema compositivo. Por lo cual parece evidente que la organización de la planta venía dada por consideraciones previas y no se avenía como tema de composición. Incluso, tal como hemos visto en el "palazzo quattrocentesco" romano, el

patio, que pasa por ser un elemento central en la composición de la planta, existía ya anteriormente, aunque con distinta función, en las casas que conformaban la "insula".

La planta como tema de composición.

La preocupación por la planta como tema de composición la encontramos, por primera vez, en los tratados. Tanto por las recomendaciones de Alberti, ya comentadas, como por los desarrollos tipológicos que Francesco di Giorgio hizo de ella, vemos cómo la planta recogía una idea orgánica de arquitectura, en la que todas las partes estaban ligadas armónicamente a un todo. Alberti proponía que el diseño del edificio debía partir del diseño de la planta y que las habitaciones debían articularse en torno a un patio. En los desarrollos tipológicos que di Giorgio proponía se reconocía una centralidad en la planta desde donde se originaba la composición. Estas plantas centralizadas iban a servir de inspiración para aquellas posteriores de Sanmicheli y Palladio, cincuenta años más tarde. De igual modo sus patios elípticos incitarían la curiosidad y el trabajo de Peruzzi. Una influencia similar a la de di Giorgio, iban a tener las plantas centralizadas de Leonardo en el trabajo de Bramante, quien se inspiraría en

ellas tanto para su San Pietro in Montorio, como para su plan general para San Pedro.

Por lo que vemos entonces, la influencia de los tratados en la composición de la planta fué muy posterior a su aparición y emparejada por un desarrollo y mayor conocimiento de todos ellos a partir de las distintas "editio princeps" que se editaron a finales del Quattrocento.

Los edificios de nueva planta, como el Palazzo Medici o el Palazzo Strozzi, recurrían al tipo de planta de la casa romana, pero más por las sugerencias de su forma abstracta que por la jerarquización de sus habitaciones. Esta jerarquía variaba porque los palacios eran de más de una planta, como lo era generalmente la casa romana, y variaba también cuando aparecía algún requerimiento insalvable, como se veía en el caso del Palazzo Massimo, que a pesar de inspirarse en la casa romana, la entrada que tenía que estar centrada respecto del patio, en la práctica no lo está. Ya hemos visto también como en el Palazzo del Te se recurre a un mecanismo de ilusión para mantener la apariencia de esta condición de centralidad.

A diferencia de este abandono de la planta, la pared se convertía en el lugar de la arquitectura. Su cualidad estructural quedaba supeditada

a una cualidad compositiva. Incluso hemos visto el esfuerzo por superar esta condición estructural y darle un puro sentido estético a la relación con la estructura, como en el caso del Palazzo Rucellai.

La fachada como evolución de la pared.

Las primeras manifestaciones de la pared como tema compositivo, como son los palacios florentinos que hemos analizado, se podrían referir, acaso, como un acercamiento medroso a sus reales posibilidades, en comparación con los ulteriores ejemplos. El carácter plano que domina estos primeros ejemplos, representativos por lo demás de la mayoría de los "palazzo quattrocentescos", solo se ve alterado por el "cornicione" y por un banco de piedra en la planta baja. Los frisos que dividían las distintas plantas a nivel de las ventanas, -y no a nivel de forjados como lo instaurará Bramante- no alteraban este carácter plano. En los límites de esta planitud se disponían las ventanas armónicamente. Todo este conjunto tenía un marcado acento horizontal que ni siquiera se alteraba en la entrada, que de la misma manera que las ventanas, era rematada por un arco de medio punto.

La situación de la entrada respecto de este conjunto coincidía con el centro de la composición conformando un eje de simetría. A pesar de ello, la horizontalidad de la composición prevalecía. Al mismo tiempo, se añadía a esta manera de componer los elementos -de la que ya hemos dado cuenta en cada ejemplo- una condición que hemos denominado monumental. Esta monumentalidad no sólo hacía mención a un dimensionamiento, sino sobre todo, a una voluntad evocativa de la monumentalidad romana, que era algo más que el uso de grandes dimensiones y grandes espacios. Hay implícito en esta monumentalidad el reconocimiento de un cierto carácter simbólico de la arquitectura, el cuerpo visible de una grandeza singular.

La fachada cumplía además una evidente función social. Las disputas historiográficas sobre la autoría de Giuliano de Sangallo del Palazzo Strozzi (133), por ejemplo, en las que se demuestra que las razones que tuvo Filippo Strozzi para llamar a Sangallo a diseñar su palacio, se resumían en que Lorenzo de Medici tuviera seguridad de que su palacio no competiría con el de aquel y levantase así suspicacias políticas. De un modo similar se entienden las instrucciones dadas por Giovanni Rucellai a Alberti al encargarse su fachada (134).

(133) Giovanni Pampaloni, "Palazzo Strozzi". Roma 1963, con introducción de Mario Salmi. Cap. II, p. 49 y ss.

(134) Girolamo Mancini, "Vita di Leone Battista Alberti" Firenze, 1911, p. 82 y ss.

Es en este instante que la fachada se instaura como objeto compositivo. La pared pasa de ser un simple cerramiento de un espacio, de una estructura envolvente, a ser entendida como una abstracción, en el sentido que se le da una autonomía que no tenía. Durante el Quattrocento esta idea compositiva de la pared se consolidó definitivamente, generando aquella idea de tipo formal para el palacio y que trascendió más allá de las fronteras de la Toscana, abarcando especialmente el norte de Italia.

Pero debido a la consolidación del Papado y el consecuente desplazamiento del poder a Roma, la evolución de esta idea de la fachada tuvo una influencia más directa de las formas romanas. En este sentido es curioso constatar que la fachada del palacio romano del Cinquecento, a partir del Palazzo Caprini, no guarda relación con aquella forma compositiva del "palazzo quattrocentesco" romano. La forma final del palacio bramantesco no se inspira en este modelo quattrocentesco, como podría ser el Palazzo Venezia, considerado por muchos historiadores paradigmático. En cambio, el Palazzo Caprini no se comprendería sin aquellos ejemplos florentinos. Tanto la composición armónica del conjunto de la fachada como la subdivisión simétrica de las aberturas, así como el uso del almohadillado y el uso del orden, son

argumentos compositivos iniciados en el tipo formal florentino.

La pared en el Cinquecento va cambiando, se complejiza y, sobre todo, la planitud cambia de sentido. La pared ya no es el lugar donde se representa lo tradicional en una composición alusiva tangencialmente al mundo formal antiguo sino que empieza a reflejar más literalmente las formas de aquel mundo. Esta intención mimética de la pared -que por definición morfológica es un plano- va perdiendo entidad como tal plano. La dualidad de un plano real y uno virtual va incorporándose como un elemento más de la composición.

Esta dualidad del plano, era evidente en el Palazzo Caprini, y además lo era en dos sentidos, ya que por una parte generaba una división bipartita, al plano macizo como era aquel de la planta baja se le opone un plano virtual como era el de las columnas, y por otra, este plano virtual adquiría una profundidad con el retranqueo de las ventanas y frontones, por detrás de la línea de los balcones, que sugería la existencia de otro plano posterior, que era la verdadera pared.

De manera diferente, en el Palazzo Branconio reconocemos una intención de esta dualidad, aunque posiblemente en este caso específico sea

especulativo, no lo será , en cambio, en los palacios barrocos herederos en gran medida de la obra de Rafael. La dualidad del Palazzo Branconio es más difusa, si acaso involuntaria, pero la entendemos como consecuencia de la profusión en la ornamentación. El escudo de armas, los pedestales con estatuas, así como las guirnaldas y las molduras, hacen del plano del Palazzo Branconio un plano complejo y difuso como tal plano. Como si a la pared se le hubiera superpuesto un conjunto ornamental que al estar falto de una geometría ordenadora desaparece como tal plano. El plano está tratado como una escultura pictórica, o una pintura con relieve esculpida.

La aparente informalidad de esta fachada releva a la pared a un segundo plano. La propuesta rafaeliana, de complejo orden compositivo no tuvo mayores adeptos ni aún entre sus discípulos.

La concepción de la pared en Giulio Romano es diametralmente opuesta a la de su maestro. Giulio en la fachada del Palazzo del Te, entendió la pared de un modo original. Aunque en la aplicación del almohadillado nos recuerde la manera bramantesca, esto es como ilusión decorativa, así como en la búsqueda de una simetría como base de la composición, esta pared conecta con la tradición romana, actuali-

zada por una parte, por los ejemplos florentinos y por otra por su propio origen y su conocimiento directo de esa tradición. De esta mezcla nace el orden gigante, por primera vez, como elemento compositivo de la fachada con un criterio albertiano, esto es, el utilizar el orden como elemento específicamente decorativo de la pared, al mismo tiempo que recoge en ello una evocación de la monumentalidad romana. A esta simultaneidad en la utilización de elementos del tipo albertiano, como el orden y su forma de relacionarse con el plano, y aquella condición monumental originaria, se le une una cualidad ilusionística. La apariencia es el resultado inevitable de aquella advertencia que hacía Rafael cuando definía la fachada: "siempre midiendo el todo en una escala precisa, uno deberá trazar una línea del ancho de la base de todo el edificio, y desde el centro de esta línea otra línea recta que forma dos ángulos rectos a cada lado, y esta será la línea del centro del edificio." (135). El bisectar el alzado implica eje de simetría, el cual parece ser un punto de partida compositivo fundamental, toda vez que proviene de aquel método para medir los edificios antiguos y que estos eran paradigmas de inspiración. Al mismo tiempo, con aquella definición, esta simetría vertical, secundaria en el "palazzo quattrocentesco", adquiere una relevancia que no perderá más. Por ello no es extraño suponer, como punto de partida,

(135) V. Golzio "Raffaello", op. cit. p. 91 y ss.

un eje de simetría en la voluntad compositiva utilizada por Giulio. La imposibilidad de contar con este eje -por las condiciones preexistentes- hizo a Giulio desarrollar toda su imaginación pictórica e inventar una serie de mecanismos desvelados anteriormente, para construir esa simetría imposible. La pared se transforma en el plano de la apariencia. Esta cualidad ilusoria de la pared se transformará en una constante compositiva en varios de los edificios contemporáneos al Palazzo del Te (136).

Es, tal vez, por aquella misma condición inherente de planitud de la pared en el renacimiento, que casi simultáneamente, el Palazzo Massimo parezca tan ajeno al panorama formal de la época. Aunque en este caso, la planitud de la pared, en sí misma, no desaparece, sino que su condición cambia representándose en una abstracción volumétrica de la pared. A pesar de su volumetría, la pared, paradójicamente, da una impresión de fragilidad, como si fuera de papel. Desde los delicados y sencillos ornamentos de las ventanas hasta el suave relieve del almohadillado, toda la pared está compuesta buscando acentuar esa fragilidad. Lo paradójico es que esta fragilidad esté apoyada en unos sólidos soportes como son las columnas de la entrada. Un doble sentido estructural se hace presente en la pared.

(136) Los ejemplos de Sanmicheli y Sansovino dan buena prueba de ello.

Una fragilidad que no es tal, sólidamente sostenida, y una planitud que se mantiene a pesar de su volumetría. Peruzzi, que veinticinco años antes había demostrado en la Villa Farnesina (137) un perfecto conocimiento de las relaciones formales del renacimiento, las abandona aquí por un juego paradójico de relaciones. El alarde especulativo de Peruzzi al plantear la volumetría de la pared, queda como testimonio de un período original en el desarrollo evolutivo de la fachada.

Casi al mismo tiempo de esta propuesta de Peruzzi, aunque muy al norte de Roma, en Verona, asistimos a una propuesta diferente para la pared. En cierta medida la fachada del Palazzo Bevilacqua conecta con la manera bramantesca de entender la pared. Aunque es evidente -como ya hemos visto- que la composición de los elementos de la fachada de Sanmicheli alteran completamente aquella equilibrada concepción de la pared bramantesca. Es obvio señalar que la división bipartita es inspirada en aquella del Palazzo Caprini, como así mismo el uso del almohadillado en la planta baja y el orden en el "piano nobile". Pero esa condición escénica que se anunciaba en el "piano nobile" de aquel, en el del Palazzo Bevilacqua alcanza un desarrollo total. Tanto por una casi ostentación de la decoración de los elementos

(137) Ver nota 113.

compositivos -que se colocan en las antípodas de la sencillez y austeridad bramantesca- como por el rotundo adelantamiento de la balaustrada, todo el conjunto se puede entender como un espacio escenográfico. La rica decoración superior, tanto de la cornisa como de los tímpanos de los arcos mayores, crea todo un cortinaje figurado escénico para la compleja composición yuxtapuesta de los amplios ventanales del "piano nobile". Podríamos decir que la evolución de la pared llega, en este ejemplo, casi hasta su propia destrucción como tal. La compleja decoración altera la planitud misma de la pared que aparece casi triturada por las sucesivas molduras. La superposición de conjuntos compositivos -en este caso el arco de triunfo- complejiza la ordenación del plano, por lo que su planitud inherente tiende a desaparecer.

Finalmente, la pared en el Palazzo Corner es donde el plano alcanza, junto a una complejidad, la mayor monumentalidad. El plano del Palazzo Corner recoge toda aquella tradición romana que se anunciaba en el ejemplo bramantesco. Desde la división bipartita, hasta la utilización de los órdenes, como de la mayoría de los elementos compositivos que se hallan en los edificios antiguos. Pero al igual que en los otros ejemplos contemporáneos a este y posteriores al Palazzo Caprini, la manera como

se alude a la obra de Bramante es casi testimonial, ya que lo único común que mantiene con aquel es su división bipartita y horizontal del plano.

Pero hay en la propuesta de Sansovino, una exaltación de lo romano. Una exaltación que trasciende la tradición formal veneciana. La pared del Palazzo Corner se recrea en la monumentalidad y en un uso arbitrario en la dimensión de los elementos. Las grandes ménsulas de la planta baja no se alinean con las dobles columnas, hay un doble "piano nobile" en cuanto a la significación del uso de los órdenes, aquella división bipartita más bien es tripartita -que nos vuelve a relacionar con aquel tipo florentino- pero bipartita si lo que se quiere señalar es la índole de los espacios interiores, en conexión con el ejemplo de Bramante. El complejo juego de dobles columnas y ventanas con aquel de la balaustrada está enmarcado en un plano unitario y ordenado claramente con respecto a un eje de simetría. No hay una intención de apariencia y de ilusión en esta pared, como en aquellas de Romano y Sanmicheli, sino lo contrario. Una exaltación de la evidencia a riesgo de perderla. Evidencia que es evocación de la romanidad lejana y acaso perdida. El plano que con Sanmicheli en el Palazzo Bevilacqua casi desaparecía por la trituración de la planitud con tanta juxtapo-

sición de simetría, aquí recobra su presencia, con complejidad también, pero basado siempre en una única simetría que se repite si acaso en distintos registros, distintos tonos.

La evolución del plano de la pared.

Subyace en todas estas interpretaciones de la pared, una evolución de su condición plana. De aquella consideración abstracta del plano, en el tipo formal florentino, donde la pared es una base unitaria donde se organiza la composición, la pared es al mismo tiempo esencialmente plana. Esta planitud y esta preeminencia de la totalidad del plano por sobre los elementos que se organizan, al interior de su perímetro, son pertinentes a la mayoría de los palacios del Quattrocento. El empirismo como método de conocimiento de la Antigüedad, espejo del espíritu, agregó a esta concepción del plano una cualidad de monumentalidad. El uso del orden se entiende más desde una aproximación intelectual de la Antigüedad que en el desarrollo y expansión de la tratadística, primeros intentos para definir un corpus teórico de la arquitectura. Esta manera de entender la pared como un plano se hizo paradigmática en el Quattrocento.

Tanto por el desplazamiento del poder a Roma, como por el progresivo interés en la arquitectura como disciplina específica, independientemente de las otras artes, en las dos primeras décadas del Cinquecento se producen cambios de variada índole, derivados por este desplazamiento de poder, que también llegaron a afectar a esta concepción de la pared como un plano. Es evidente que no se trata de un fenómeno de causa y efecto, sino más bien de un contexto al que las formas arquitectónicas se remitían. La ruptura formal que introdujo el Palazzo Caprini reside especialmente en una consideración distinta del plano de la pared. Una idea de dualidad subyace en toda la composición. A la división bipartita del plano se agrega la virtualidad como reflejo de otra dualidad en el "piano nobile". La abstracción de la pared del Quattrocento, esencialmente en una condición casi aséptica en cuanto a una representación de lo antiguo, es sustituida por una representación más directa. La monumentalidad aunque presente, ya no es literal, sino alusiva por medio de aquella entronización de la imagen del templo sobre un pedestal. A esta evolución que se anuncia con Bramante, le sucede un interludio: como entendemos la pared en Rafael. En el Palazzo Branconio Dall'Aquila la pared vuelve a ser un sólo plano y su virtualidad escénica se torna difusa. La pared, que recupera la planitud,

al mismo tiempo, introduce esa cualidad de plano escultórico-pictórico. La evolución bramantesca es revolución en Rafael, con el abandono de los órdenes como elemento compositivo fundamental. La monumentalidad sigue presente aunque se sitúa en lo accesorio, a través del ornamento.

Si bien Giulio Romano también entiende la pared como un solo plano, en cambio olvida ese carácter pictórico y escultórico de Rafael; el plano del Palazzo del Te está más relacionado con el ejemplo bramantesco por la intencionalidad de su materialidad en la rugosidad del almohadillado a la vez que se reconoce en él una interpretación más intelectual de las formas compositivas de la antigüedad, a la manera albertiana. El retorno al uso de los órdenes en forma de pilastras -que no de columnas- está subordinado a expresar una monumentalidad de la pared. El plano es también lugar de la apariencia inaugurando una condición ilusionística en la arquitectura.

Esta flexibilidad en la manipulación del plano de la pared alcanza un climax en la abstracción volumétrica que Peruzzi hace en el plano del Palazzo Massimo. También es lugar de la apariencia. La paradoja estructural de un gran volumen que es, al mismo tiempo, una frágil pantalla sostenida por

fuertes columnas, va acompañada también por un abandono del orden que se manifiesta como dualidad de pilastras y columnas. Esta creciente complejidad compositiva del plano de la pared, con la inclusión de lo aparente y dual, alcanza en la pared del Palazzo Bevilacqua un desarrollo extremo. Simultáneamente a una composición bipartita contrapuesta en varios aspectos, como se explicaba en el análisis, el plano es el lugar de la apariencia en las yuxtapuestas simetrías que se reconocen. Una condición escenográfica, podemos decir casi teatral, se deduce en su ornamentación y una acusada virtualidad en la composición del "piano nobile" apunta hacia una desaparición del plano como tal.

El Palazzo Corner completa ésta variada, aunque desconectada forma de composición y evolución del plano de la pared. Es un evidente retorno al esquema compositivo de Bramante, en el sentido de un plano exento de tensiones por simetrías yuxtapuestas o imposibles. Ese lugar de la apariencia no existe. Los órdenes son la base de la composición. El plano recupera la monumentalidad, mediatizada en los ejemplos de Sanmicheli y Peruzzi, que no en Romano. En el Palazzo Corner, la división tripartita nos conecta con el tipo formal florentino que se daba en el Quattrocento, al tiempo que la romanidad se

De ahí que la influencia de los tratados fuera en un principio relativa. Los artistas preferían seguir el ejemplo de Brunelleschi y de Donatello y marchaban a Roma a estudiar los monumentos antiguos. De esta manera, la arquitectura que se originó durante este período fué eminentemente empírica y con referencias directas a la tradición popular, tanto formal como constructiva. Tal vez sea debido a esta relación empírica con la antigüedad y a esa tradición popular, que se produce una cierta unificación de criterios básicos y que podemos reconocer principalmente en la fachada. Era en su exterior que la arquitectura comenzaba a manifestarse como una composición unitaria y no como una agrupación más o menos afortunada de los distintos elementos que hasta entonces organizaban los exteriores de los edificios.

Esto implica ya una cierta capacidad analítica y de abstracción para comprender unas relaciones básicas de proporción y de definición de los elementos que conformaban aquella arquitectura antigua. Estamos así en el umbral del significado de la idea contemporánea de composición.

La diferencia del sentido compositivo entre estas fachadas que comenzaban a aparecer y aquellas anteriores, reside principalmente en que en ellas

expresa, tanto en el uso de los órdenes, como en una dimensión alusiva y contrastante.

Es curioso constatar que en todo este recorrido evolutivo de la pared como plano, al final se vuelve en gran medida al origen compositivo que se dió en el tipo formal florentino. Es evidente que este retorno está relacionado tanto con el desarrollo de la tratadística como con la autonomía disciplinar que la arquitectura alcanza con los nuevos sistemas de representación gráfica, introduciéndonos en una arquitectura tipológica y propedéutica. La mayoría de los palacios construídos a partir de los tratados de Serlio, Palladio y Vignola recogen aquella condición final de la composición del Palazzo Corner. La especulación formal, la tendencia hacia lo extraordinario, hacia lo paradójico como sustrato compositivo, se esquematizará. Aquella tensión que se producía por el uso contrapuesto de elementos arquitectónicos devendrá en un cierto estereotipo compositivo, como lo demuestran algunos ejemplos de finales del Cinquecento tales como el Palazzo Spada en Roma o el Casino dello Zuccheri en Florencia.

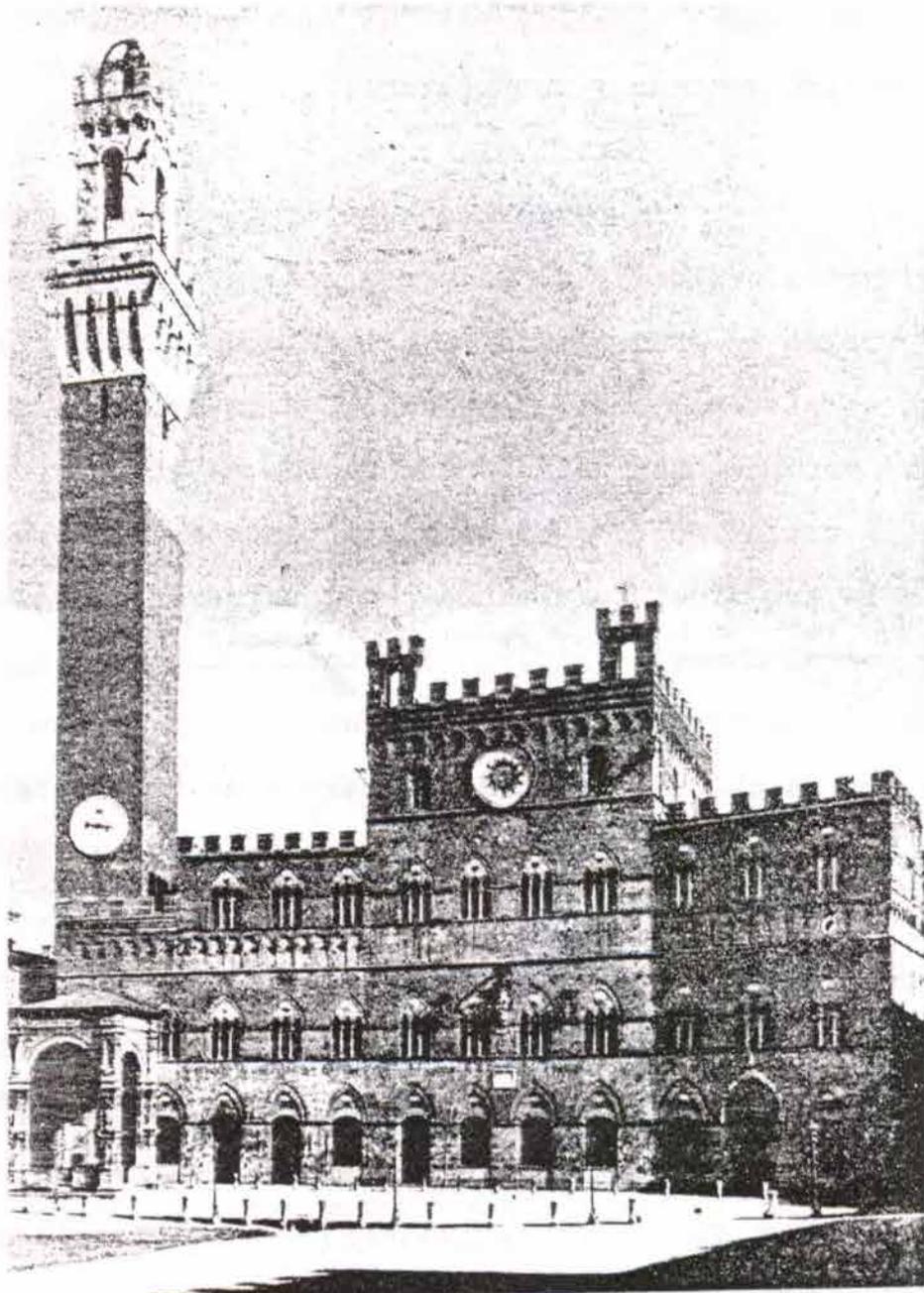


Fig.112 Palazzo Pubblico. Siena, S.XIII-XIV.

b) La evolución de la perspectiva y la invención del dibujo arquitectónico como tal.

No es nuestra intención en estas líneas finales hacer una historia del dibujo arquitectónico, o determinar la relación que hay entre las formas de representación gráfica y la obra de arquitectura. Son estos, en sí mismos, problemas que bien podrían originar trabajos distintos que escapan a los propios límites de este estudio.

Pero no nos podemos sustraer a la necesidad de anunciar algunos hechos que nos han parecido sugerentes en cuanto a su relación con la composición de la fachada del edificio:

1) Durante el Quattrocento los arquitectos se valían de una planta y una maqueta para diseñar sus proyectos. La ejecución de la maqueta se requería en una instancia posterior y ya como resultado del encargo definitivo (138). El proyecto se explicaba oralmente en un principio y el uso de la perspectiva como medio representativo del proyecto

(138) Antonio Manetti en su biografía "Vita di Filippo di Ser Brunellesco" Firenze, 1927, edición inglesa Pennsylvania 1970 a cargo de H. Saalman, p. 78 y ss., explica que cuando Filippo diseñó Santo Spirito comenzó por presentar "un diseño sobre el que estaban basadas las fundaciones" y que él explicó verbalmente como aparecería la tridimensionalidad. Ni un alzado ni una pintura se utilizaron en estas discusiones a decir de Manetti, contemporáneo y devoto de Brunelleschi.



Fig.113 Palazzo Vecchio. Arnolfo de Cambio.
Florence S.XIII (1298-1314)

era excepcional, ya que esta se consideraba patrimonio de los pintores. De aquí se explica que muchos de los primeros arquitectos de la época moderna pro-
veniesen de la pintura. De esta manera el uso de la perspectiva descrita por Alberti, sólo se utilizó para representar un espacio interior (139).

2) El método gótico de proyección ortogonal que se utilizaba en el norte de Italia (140), independientemente de que nunca fué utilizado en el centro de Italia, no recoge un sistema de medidas que fuera general a todo tipo de representación arquitectónica. No había una relación como en la idea teórica de Alberti entre proporción y medida.

3) De modo similar a la propuesta de Alberti, Filarete en su tratado de arquitectura acusa la influencia del método albertiano de proyectación al usar la planta y la maqueta (141).

(139) Es esclarecedor en este sentido tal como apuntaba Lotz ("Studies" op. cit.) que el primer dibujo perspectivo conocido de acuerdo a las reglas de la perspectiva es obra de un pintor, Pisanello, en el que se muestra el interior de una habitación con techo abovedado.

(140) De este método se conoce un dibujo en planta de la Catedral de Milán atribuido a Andrea de Vicenti, 1389, "donde aparte de las medidas de la planta, las demás medidas son de naturaleza geométrica solamente, y en la que si fueran calculadas en las antiguas unidades de pies, las figuras resultantes serían irracionales." (Otto Kiletzl "Planfragmente", p. 19) Lotz "Studies..." op. cit. p. 4 y ss.

(141) Luego que el arquitecto "había preparado un diseño lineal



Fig.114 Palazzo Ducale. Luciano de Laurana.
Urbino 1460-85.

4) En la obra de Leonardo se encuentra, por primera vez, un estudio sistemático del llamado "dibujo a vuelo de pájaro", que fue de gran influencia en Bramante. La directa relación entre los diseños para una iglesia de cruz griega de Leonardo y los primeros bosquejos de Bramante para San Pedro revelan esta idea de entender la volumetría del proyecto como idea compositiva.

5) Que ni los dibujos de Leonardo, ni los de Francesco di Giorgio muy similares a los anteriores, son dibujos arquitectónicos en un sentido estricto (142).

6) Los dibujos de Bramante y su círculo, a principios de 1580 revelan un avance en cuanto a la incorporación de la representación de los interiores de un edificio por medio de dibujo perspectivo. Ninguno de estos dibujos, ni los anteriores, podían dar una idea de la escala de medida a la que aludían.

señalando las fundaciones" y una vez que el cliente ha aceptado la propuesta, "entonces se hace, o se ordena hacer, un modelo que podría ser llamado un diseño en tres dimensiones" (Filarete, "Tratatto..." op. cit. v. I, p. 22). Lotz "Studies..." op. cit.

(142) El "Tratado..." de di Giorgio, como la mayoría de los tratados no contenía documentación gráfica alguna. El manuscrito de Turín incluye tan solo un dibujo que muestra las murallas exteriores del ambulatorio de Santa Constanza. Un dibujo perspectivo que sigue las advertencias de Alberti para la construcción de la perspectiva. Lotz, "Studies..." op. cit. p. 10.

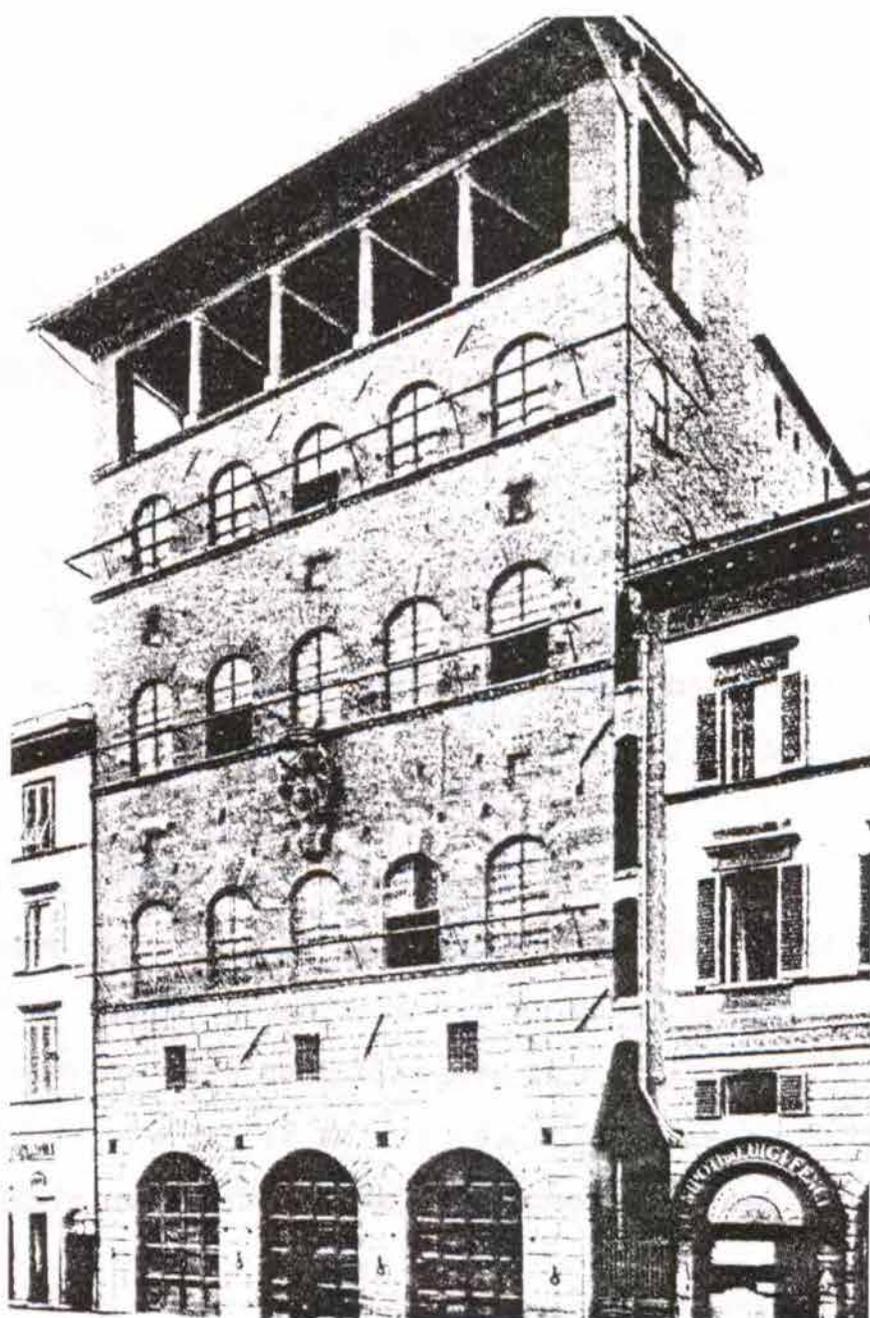


Fig.115 Palazzo Davanzati. Florencia S.XV
(a partir del Palazzo Guadagni)

7) No es hasta la carta de Rafael a Leon X en 1519 que no se define un sistema coherente de representación gráfica referido a una escala a través del sistema ortogonal y las definiciones de fachada, planta y sección (143).

8) A pesar que de Rafael mismo, sólo se conoce un dibujo propiamente arquitectónico, es indudable su influencia en el trabajo de sus colaboradores. Es justamente en esa época en la que Rafael se hace cargo de San Pedro como arquitecto jefe, a la que pertenecen el conjunto de dibujos de la basílica, considerados obras maestras del arte gráfico (144).

9) Antonio de Sangallo, el Joven, su asistente más directo en San Pedro, desarrolla el sistema propuesto por Rafael de separar sistemáticamente la planta, el alzado y la sección. Por su preparación no pictórica, entendió mejor el nivel de abstracción propuesto por Rafael, a diferencia de Peruzzi, "coadjutore" al mismo tiempo que él, quien era un con-

(143) V. Golzio, "Raffaello..." op. cit. p. 39 y ss.

Los muchos dibujos perspectivas usados por Peruzzi y Giuliano de Sangallo en sus estudios conectados con San Pedro fueron un paso preliminar al sistema ortogonal explicado por Rafael en su carta de 1519. El primer artista en aplicar correcta y ampliamente este sistema fué Antonio de Sangallo el Joven. Estos tres artistas fueron colaboradores estrechos de Rafael cuando éste se hizo cargo de las obras.

(144) Wolfgang Lotz hizo un extenso análisis historiográfico de los dibujos existentes de la época. "Rendering..." op. cit. p. 57 ss.

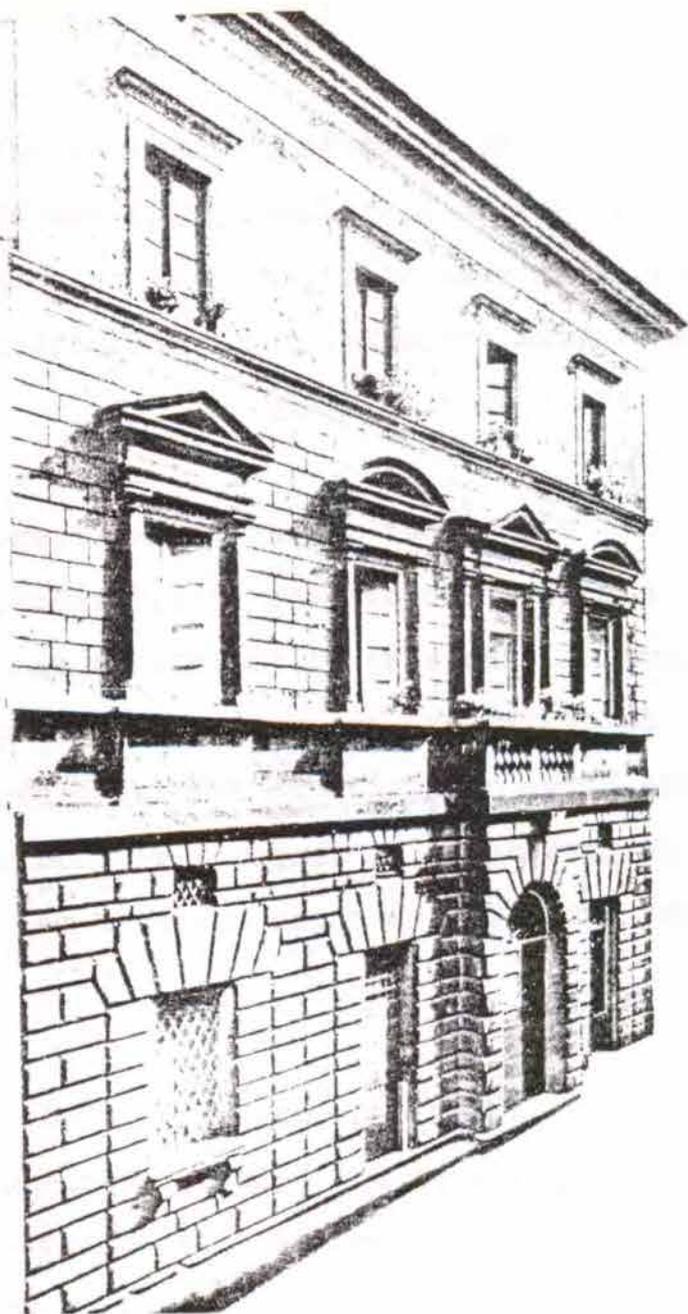


Fig 116 Palazzo del Pecora. Antonio da Sangallo el Viejo. Montepulciano 1510-20.

sumado pintor. Es a Sangallo a quien se le debe el desarrollo del sistema de representación más propio del arquitecto. Este sistema de representación ortogonal fué divulgado ampliamente por el principal discípulo de Sangallo, Antonio Labacco, quien reprodujo el proyecto de Sangallo para San Pedro antes de 1549, año en que Miguel Angel se hizo cargo de las obras. Andrea Palladio en su "Quattro Libri" establecerá finalmente el sistema ortogonal como la representación más profesional fundamental para la construcción de cualquier edificio. La arquitectura ha consolidado ya una especificidad metodológica gracias principalmente al diseño de un sistema de representación que le permite visualizar el proyecto sin margen de error y a un bajo costo.

10) Pocos años antes, en 1537, Sebastiano Serlio publica en Venecia el Libro IV de su tratado, el primero con dibujos de fachadas de distintos tipos de edificios que se constituirían en modelos tipológicos para muchos arquitectos de la época. La utilización creciente, por parte de los arquitectos, de los dibujos y modelos de los tratados, en menoscabo de aquel trabajo inspirador y sugestivo del estudio directo de los monumentos antiguos, podría explicar de alguna manera un cierto estereotipismo en la producción arquitectónica de la segunda mitad del Cinquecento.

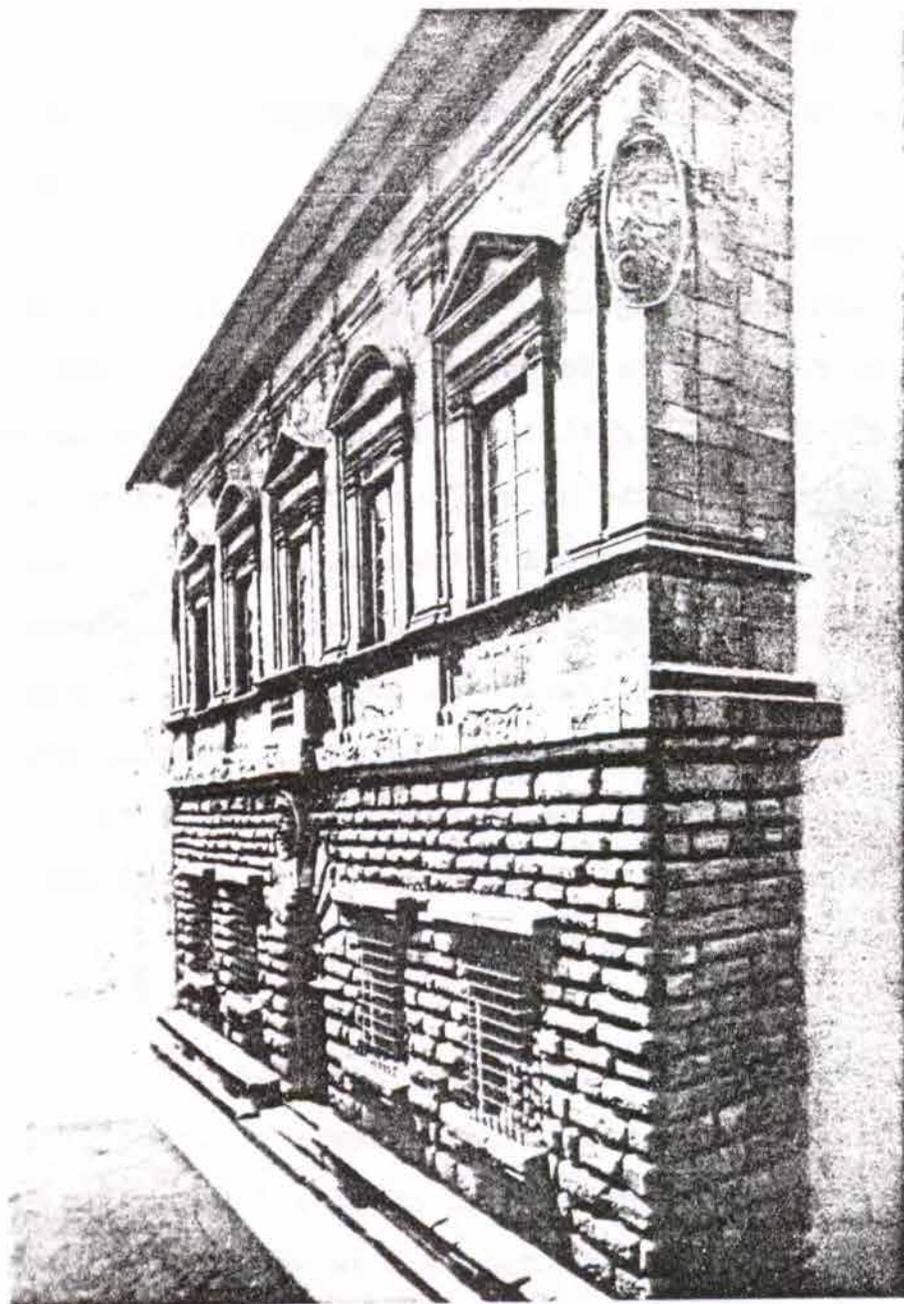


Fig.117 Palazzo Comunale. Antonio da Sangallo el Viejo. Monte San Savino 1510-15

c) La evolución de las actitudes artísticas y su relación con la composición de la fachada durante este período.

Del mismo modo que sobre el dibujo, nos ha parecido conveniente hacer algunas consideraciones generales sobre la idea de una norma sintáctica -a menudo generalizada en estilo- que como una actitud artística y posteriormente como intención estilística, subyace, dentro de una perspectiva de una historia del arte, en esta evolución de la fachada del palacio.

Simultáneamente a este proceso de desarrollo de la composición de la fachada del palacio renacentista y a la aparición de nuevas formas de representación gráfica, la práctica de la arquitectura estaba influenciada por aquellos ideales que alentaban a la literatura y demás artes. El desarrollo artístico de la época, desde un punto de vista de la historia del arte, estaba claramente definido por un principio de identificación de aquellos valores superiores y que eran comunes a una concepción del mundo y de las cosas. De estos valores el más importante era la relación del hombre con el mundo que lo rodea materializada en una visión sintética del universo, la unión del micro y macro cosmos, al tiempo que intentaba fundir la herencia de la antigüedad clásica y la de la Edad Media. Las producciones del Quattrocento

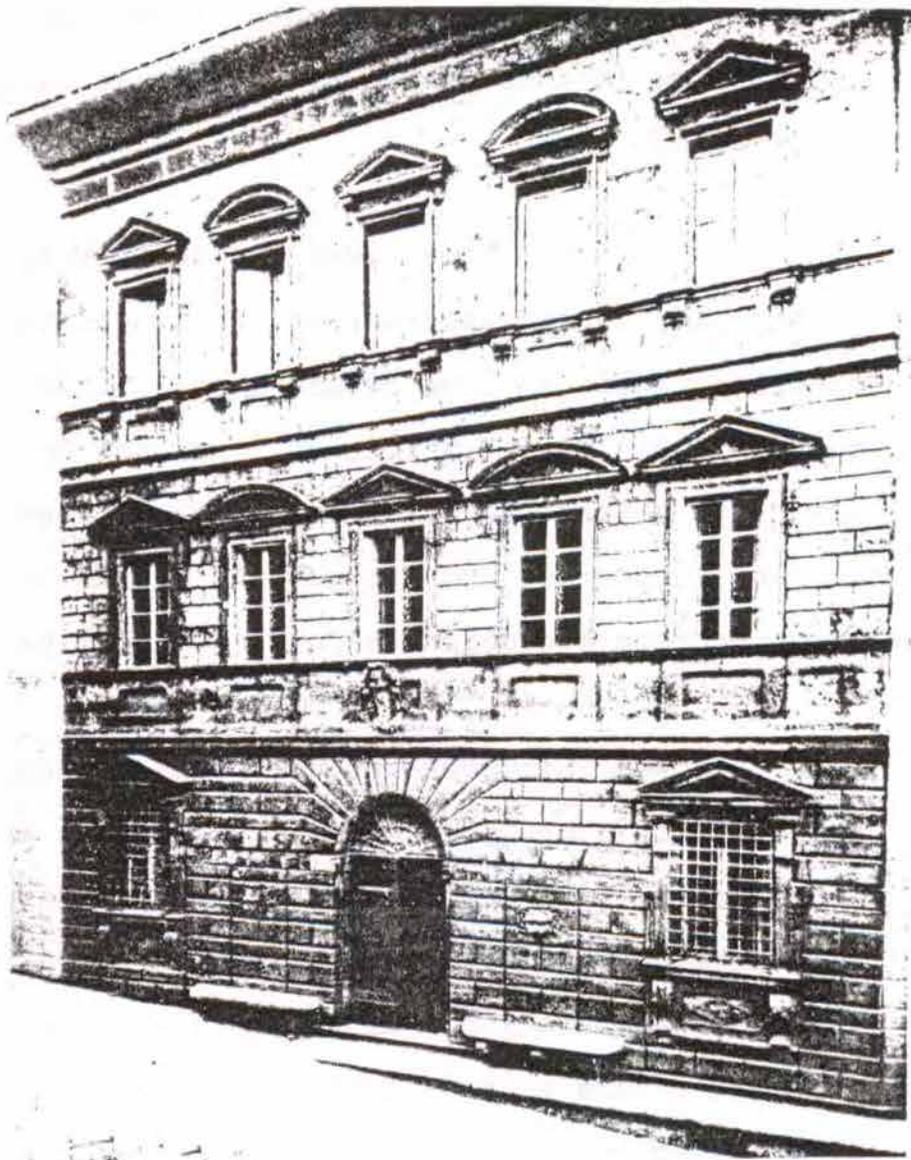


Fig.118 Palazzo Avignonesi. Antonio da Sangallo el Viejo. Montepulciano 1510.

estaban plenas de esta noción de univocidad. Representan una síntesis de aquella cosmogonía. El sentimiento quattrocentesco de la armonía, el valor eterno que se atribuye a la obra de arte, la normatividad e idealidad de sus cánones eran los conceptos de la utopía necesaria para cualquier movimiento artístico.

Esta idea, muy general por cierto, del espíritu que animaba a los artistas del Quattrocento, podría sugerir una lectura autónoma en la composición de los palacios que hemos analizado, y quizá deduciríamos una cierta identificación en la relación que hay entre esta visión unitaria y aquel sistema de composición que se apoyaba básicamente en figuras geométricas simples.

El Renacimiento fué también la memoria del pasado. Fué el "nuevo despertar del sentido histórico" en palabras de Schlosser (145). La voluntad de hacer renacer las virtudes del pasado. La obra de arte ganó una autonomía que implicaba el reconocimiento de un valor propio de la obra estilística más allá de la inmediatez del pasado. Pero este renacer iba acompañado de un entorno político en el que desenvolverse. Es cuando en Italia, a comienzos del Quattrocento, se inicia un proceso de reagrupamiento,

(145) Schlosser "La literatura..." op. cit. Libro II c. IV p. 149 y ss.

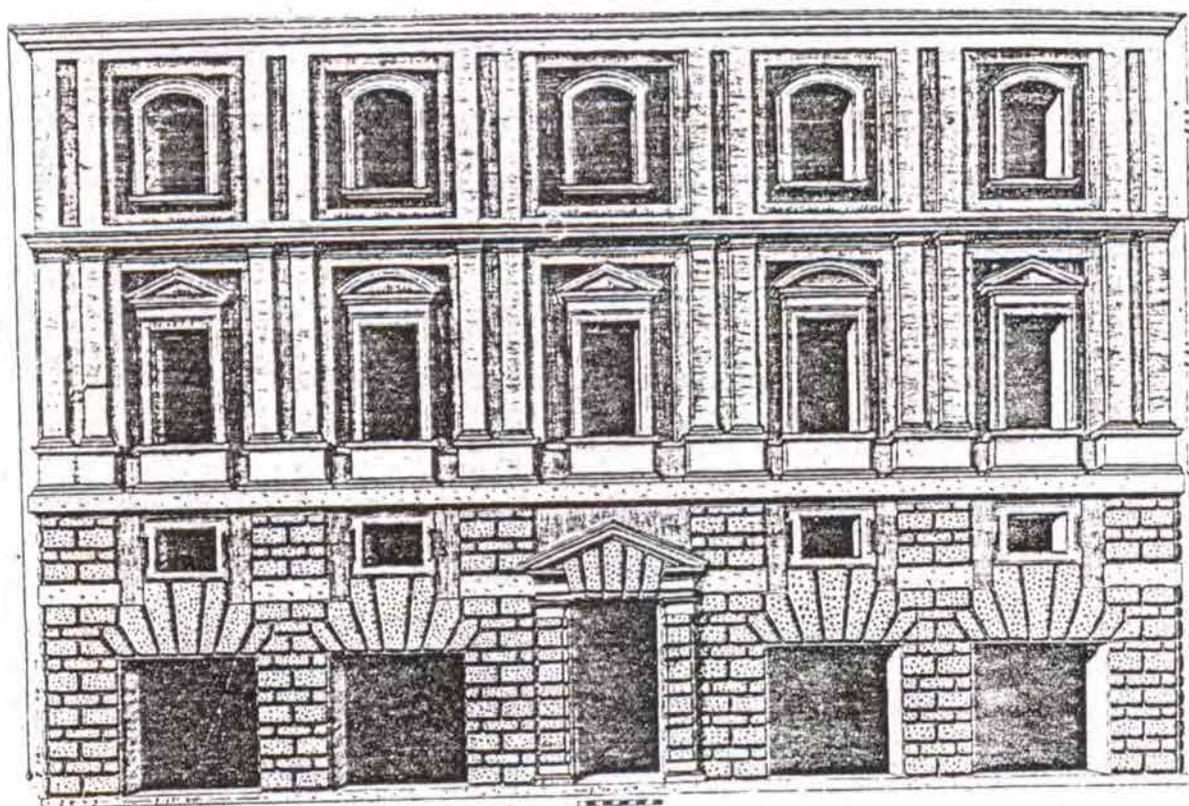
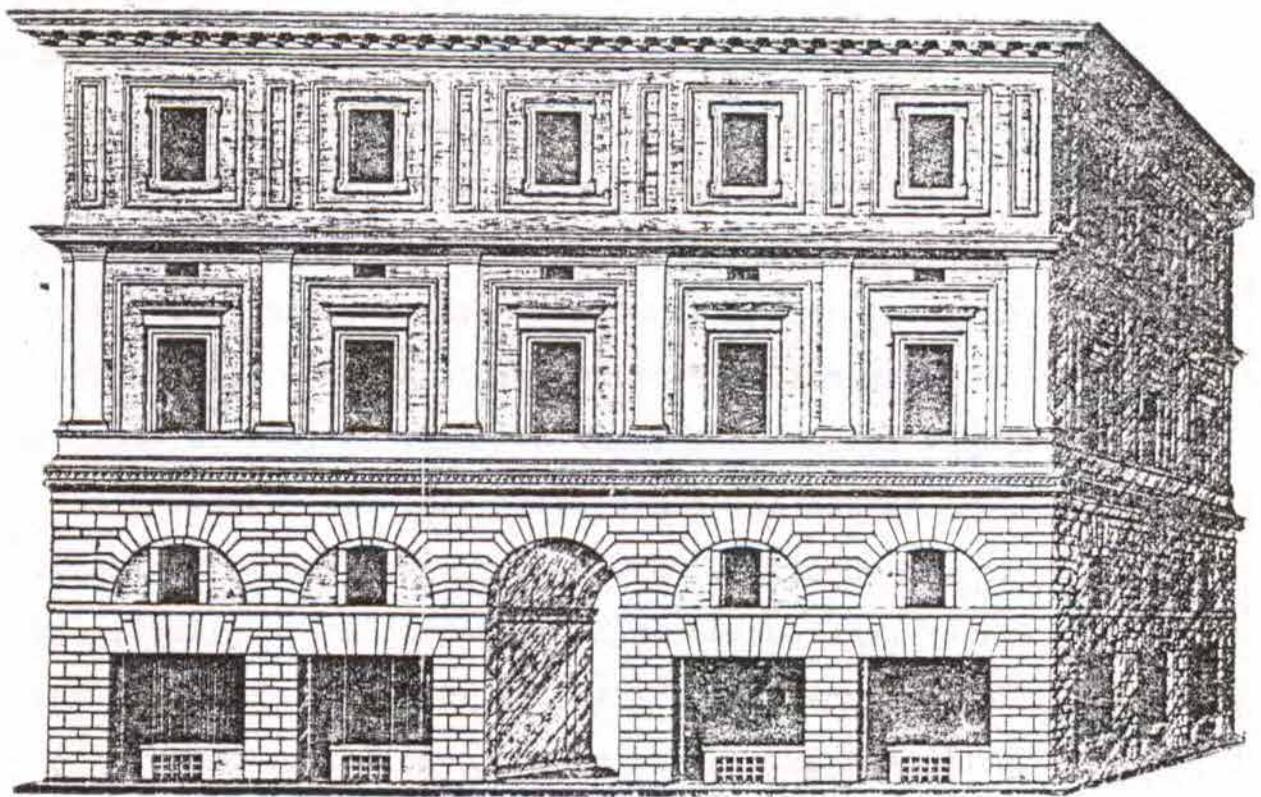


Fig.119 Palazzo Maccarani. Giulio Romano.
Roma 1520

de conciencia nacional que tenderá, en lo político, hacia un proceso de unificación que en este siglo nunca llegó a cristalizar y que se materializaría luego en el Cinquecento con el predominio papal. La pregunta natural es de cómo en un territorio políticamente dividido como Italia se da este movimiento de renovación general. Parece obvio suponer que desde que los Papas deciden abandonar Avignon, la idea de hacer de Roma cabeza del mundo occidental se extiende y da origen en cierto modo a un proceso espiritual unificador manifestado en la conciencia ejemplificadora de la "romanidad". Así la idea común de lo romano está, más que en una cuestión política, referida a una ética que promueven humanistas y artistas.

Por último, en el interior de la filosofía se desarrolló un movimiento crítico para examinar la imagen tradicional del mundo visible y que se basaba tanto en la observación como en la experiencia personal. El empirismo como método cognoscitivo se instauró definitivamente a partir del siglo XV (146). El método empírico, que hemos visto como sistema de referencias compositivo, es preferente en el diseño de los palacios quattrocentscos, a diferencia de aquel teórico que se deriva de los tratados. Esto, a muy grandes rasgos, era el espectro espiritual en el que el Renacimiento del Quattrocento se desen-

(146) Schlosser, *ibid.* c. I.



Palazzo Alberini-Cicciaporci, Roma. Disegnato da Antonio da Sangallo il Giovane. 1515.

Fig.120 Palazzo Alberini-Cicciaporci. Antonio da Sangallo el Joven. Roma 1515.

volvía. De este modo, en la arquitectura, al igual que en las otras artes, también podemos reconocer una consideración objetiva de la obra arquitectónica como tal obra de arte. Esta consideración objetiva de la belleza estaba fundada en las proporciones como doctrina. La "eurythmia" vitruviana identificaba la belleza con la condición de armonía. Las categorías estéticas vitruvianas de "ordinatio / dispositio / symetria / decor / distributio" fueron también seguidas por Alberti; aunque para el análisis de los palacios no se utilizó una sistematización de todas estas categorías, ya que éste se remite sólo a la fachada, por lo que se aludió a las más relevantes que la composición sugería en cada caso.

Alberti afirmaba que la "symetria" era la ley natural perfecta (147). Estas dos condiciones, auritmia y simetría, la primera originada en Vitruvio y la segunda, de la observación directa de los monumentos -porque ya hemos visto que la influencia de Alberti es posterior- animaban a toda composición quattrocentesca. Hemos visto ya como estas dos condiciones caracterizaron principalmente aquel tipo formal florentino. Pero donde queremos llegar con este prolegómeno -y que también se explica a sí mismo en la evolución de la fachada del palacio- es al cam

(147) L.B. Alberti, "De Re Aedificatoria", ed. J. Leoni. Libro VI, c.5-7.

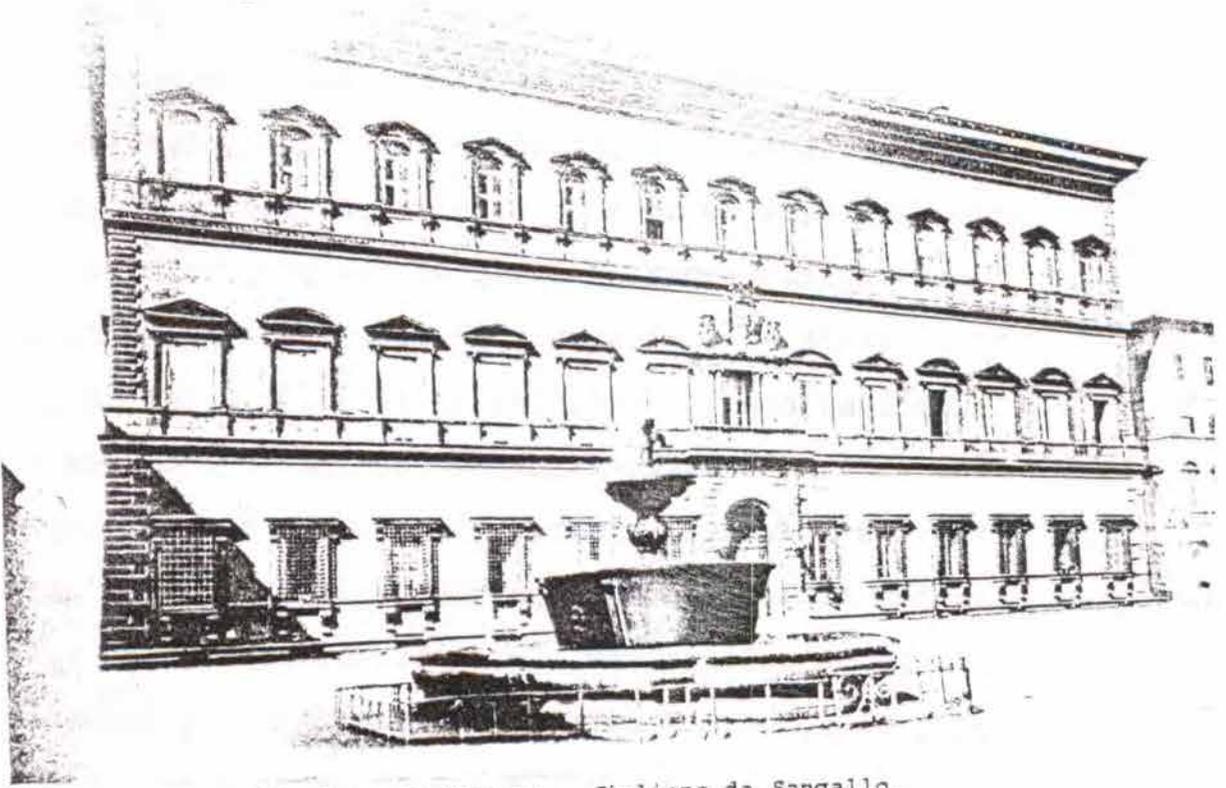


Fig.121 Palazzo Farnese. Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo, Miguel Angel. Roma 1517-1546.

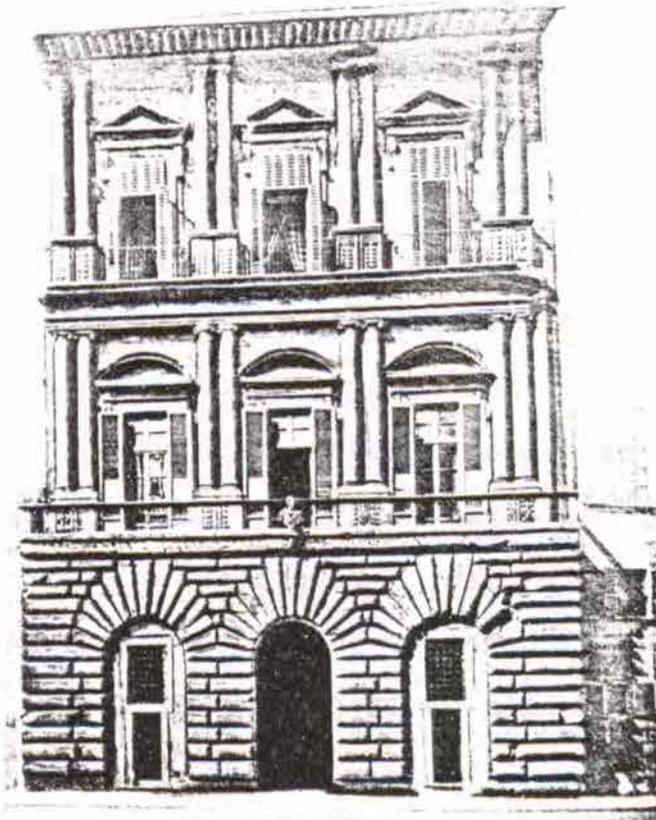


Fig.122 Palazzo Uguccioni. Mariotto di Zanobi Folfi. Florencia 1550. Inspirado en la arquitectura rafaelesca, recuerda en su plano superior la solución del Palazzo Caffarelli-Vidoni.

bio de actitud que se esconde en cada época por parte de los artistas y que nos atrevemos a sugerir que es fundamental conocer para la comprensión de una cierta estética que se anunciaba de manera sorda con Alberti. En el Quattrocento los artistas aspiraban, según aquel concepto de belleza, a la representación consciente y exacta de la realidad. Al mismo tiempo que aquellos artistas como Ghiberti, Alberti, di Giorgio, della Francesca, Leonardo y Pacioli, que se esforzaban por darle un corpus teórico a la arquitectura, había otro grupo en el que se encontraban artistas como Brunelleschi, Michelozzo, los hermanos Sangallo, Giulio y Antonio, Laurana o los hermanos Rosellino, que suplían aquella iniciación a una especulación artística con una intuición práctica. El mundo formal de la edificatoria del Quattrocento pertenece más bien a este segundo grupo. Una estética práctica que se fundaba tanto en la observación de lo antiguo como al mismo tiempo en un valor ético, el de la romanidad, que no era sino la conciencia de un pasado ejemplar. No se puede hablar hasta avanzado el siglo XVI de una influencia del normativismo implícito en los tratados (148).

(148) El texto de Vitruvio, que ya era conocido por los eruditos del siglo XIII, sólo fué restituído al Renacimiento por Foggio, aunque como ya se ha visto su primera edición es posterior al texto de Alberti, al igual que los "Comentarios" de L. Ghiberti circulaban en copias manuscritas y con texto gravemente alterado. Alberti se quejaba de la ininteligibilidad y feo estilo literario (Schlosser, op. cit. p. 122) y trata de sustituir por ello en su texto la terminología griega por la latina.

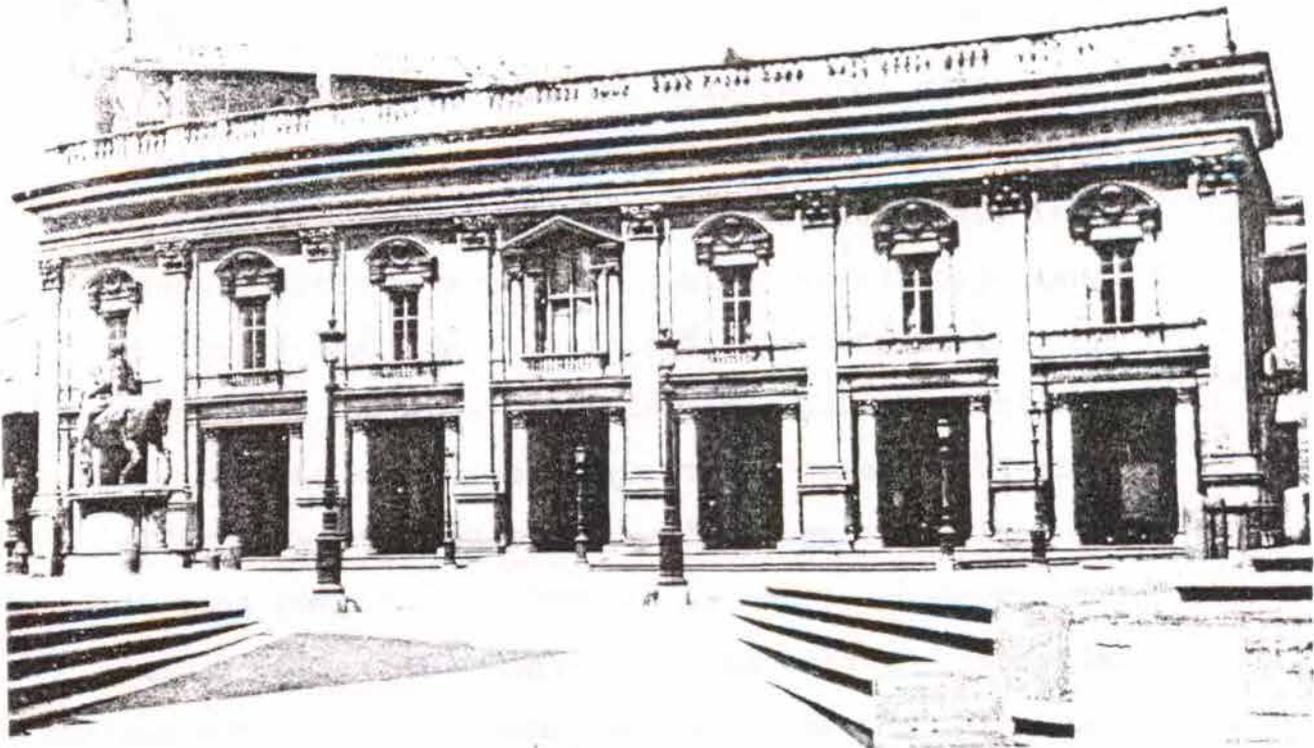


Fig.123 Palazzo Museo Capitolino. Miguel Angel-Campidoglio, Roma. 1546.

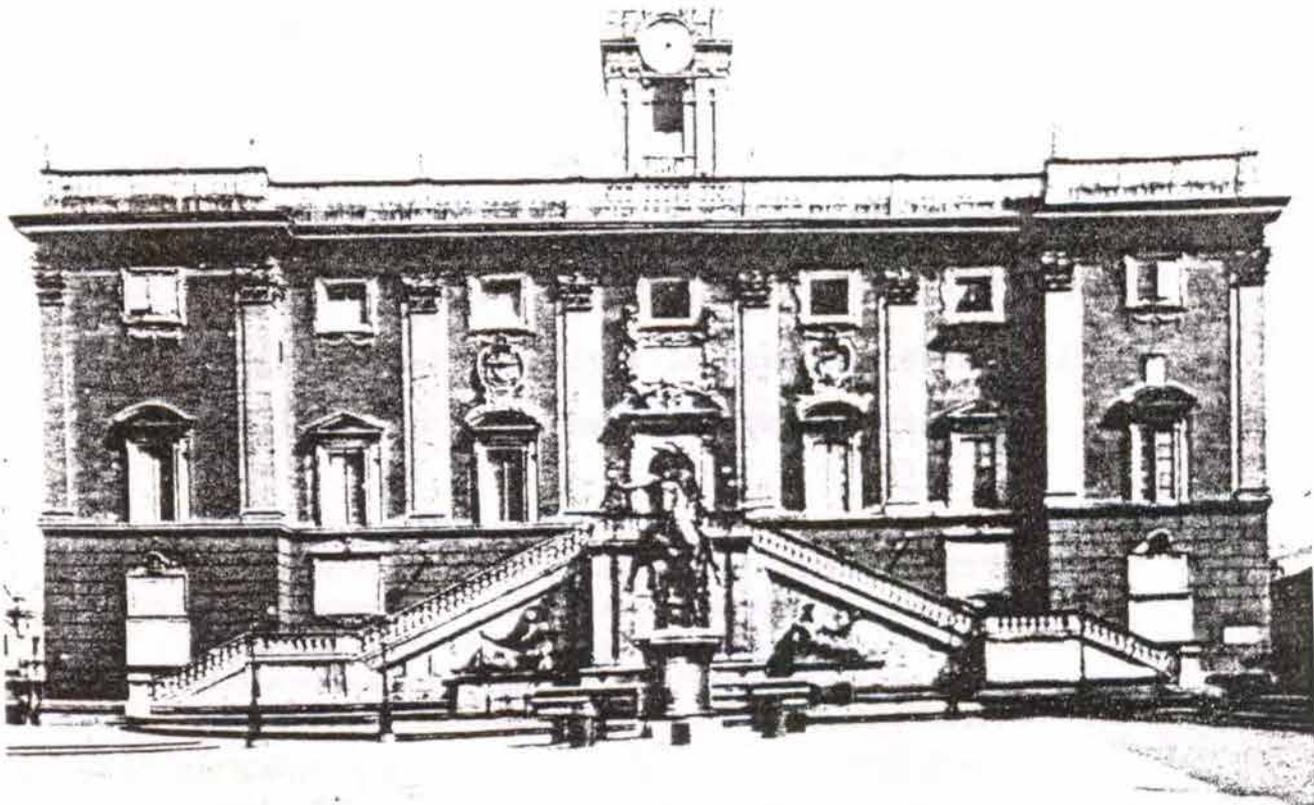


Fig.124 Palazzo Senatorio. Miguel Angel. Campidoglio, Roma. 1546.

Es sintomático constatar que aquellos fundamentos que sustentaban el corpus teórico de la nueva arquitectura no tuvieran mayor trascendencia en la gramática formal del palacio del Quattrocento, a excepción de los ejemplos ya comentados. La composición se remite a una expresión más bien elemental si lo comparamos con los contenidos de los distintos tratados. Las obras de estos arquitectos aquí citados recogen aquella idea objetiva de la obra de arte. Paradójicamente, la búsqueda de una gramática nueva para el edificio la realizaban desde la técnica del oficio -esto es, la arquitectura entendida dentro de la "ars mechanicae"-, sublimaba en la propia búsqueda expresiva la infructuosa definición formal de sus teóricos contemporáneos que ya situaban a la arquitectura como un "ars liberal".

Estos caminos diferentes confluyen a comienzos del Cinquecento en la obra de Bramante que, a partir del texto de Vitruvio, por entonces ya publicado, y por la indudable influencia que sobre él ejerció Leonardo durante sus veinte años de actividad conjunta en la corte sforzesca, logra aquella síntesis entre la normativa vitruviana y las preocupaciones estéticas de su tiempo. Este esfuerzo de síntesis que hizo Bramante, revelándolo como el exponente preclaro de aquella utopía que aguardaba detrás del Renacimiento, se manifiesta también en su arquitectu-

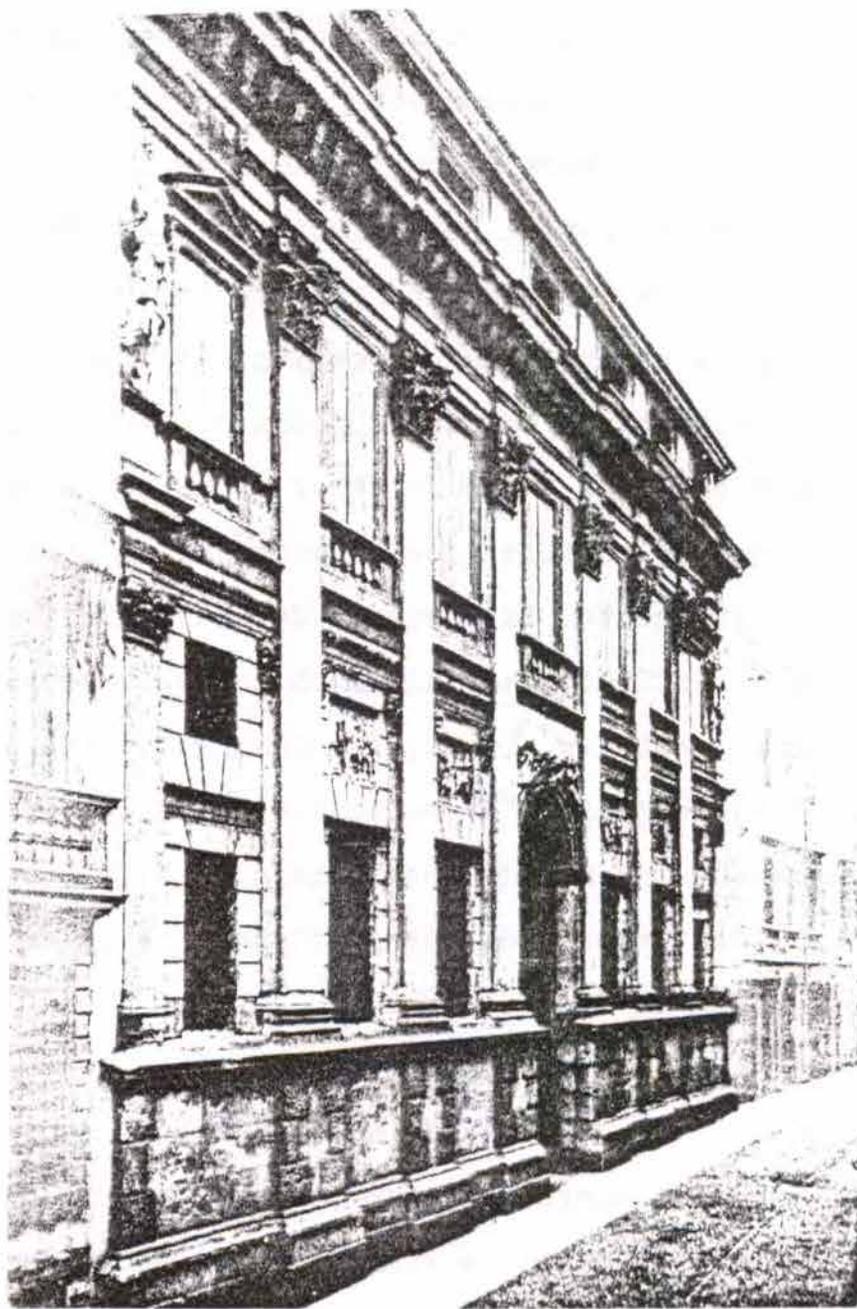
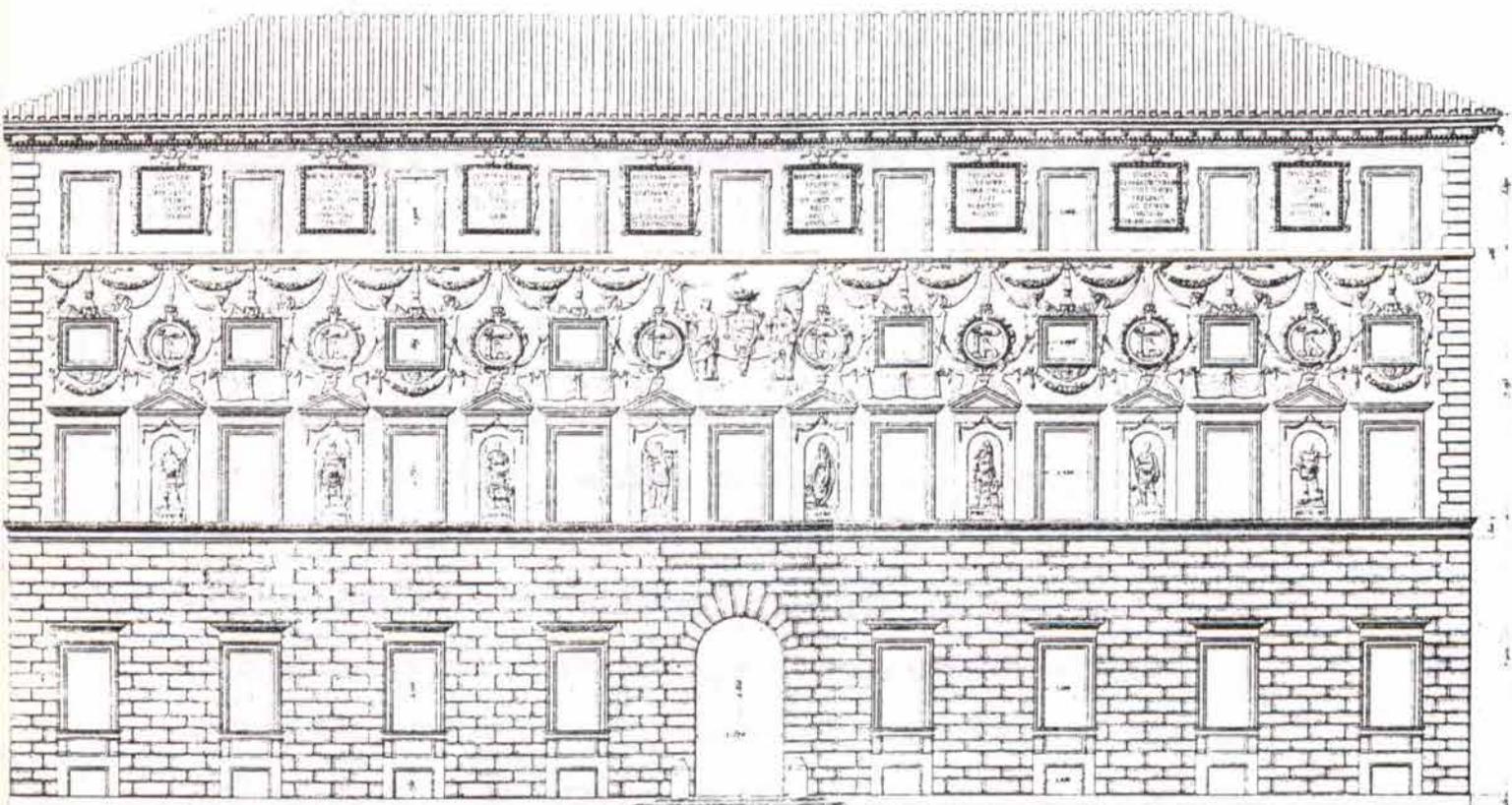


Fig. 125 Palazzo Valmarana. Palladio. Vicenza.

ra tal como hemos visto en el Palazzo Caprini. La obra refleja, a la vez que su relación con la antigüedad, en su alusión al templo romano como la casa del hombre, un carácter emblemático, transformándose en paradigma formal del palacio. Tal vez una cierta atemporalidad de su expresión formal nos haya inducido a hablar de un doble sentido tanto tipológico como canónico o normativo.

Pero la evolución de los acontecimientos históricos no fueron ajenos al cambio que se produce en la arquitectura posterior a Bramante. Frente al clasicismo que representaban tanto Rafael en pintura como Bramante en arquitectura, surge en la década de los veinte del siglo XVI, al tiempo que distintas convulsiones en otras esferas de la vida social, como en lo religioso, político y económico, una contrapropuesta que agita la vida artística. Un movimiento de crítica se inicia en los mismos artistas manifestada en la aparición de nuevas tendencias formales que se alinean aparentemente en abierta oposición a las categorías estilísticas existentes. Esta aparente oposición también se aprecia en los criterios compositivos de las fachadas de los palacios. Estas nuevas tendencias se agruparán en un nuevo movimiento estilístico, recuperado con una entidad propia para la crítica artística a comienzos del siglo XX, y para la arquitectura hace poco más de treinta años, con la mis-



ELEVATION PRINCIPALE DU PALAIS SPADA PIAZZA CAPO DI FERRO - VII.

Fig.127 Palazzo Spada. Roma 1586

ma denominación que Vasari utilizó en forma peyorativa en los comienzos del ocaso de este estilo artístico: el manierismo.

El manierismo (149) aparece más como un puro desarrollo de una actitud artística que como un ideario programático. Tal vez por eso es que, en un principio, sus manifestaciones parezcan tan variadas como originales. Los artistas reaccionaron con un sentimiento de duda frente a los valores eternos del clasicismo, que fué más bien, la manifestación de la utopía de una generación, que un patrimonio heredable. Un sentimiento de duda que se hizo extensible a la obra misma. El hombre del llamado postrenacimiento -que generalmente se hace coincidir con la muerte de Rafael, en 1520- comenzó a vivir en un desamparo espiritual desconocido.

Las obras de este período están -desde la perspectiva de su esencia formal- basadas en una tensión (150). No es casual entonces que la composición de los elementos de las fachadas de los cuatro

(149) Ver nota 102.

(150) Arnold Hauser "The Mannerism: the crisis of the Renaissance and the origin of the modern art" London 1965. Madrid 1966. Hauser ensaya una definición nueva y propia al manierismo partiendo de las ideas de Friendländer cuando dice: "la determinación de principio más importante sobre la esencia formal del manierismo se encuentra en la definición de W. Friendländer, que designa a esta dirección como estilo "anticlásico". Bajo esta denomina-

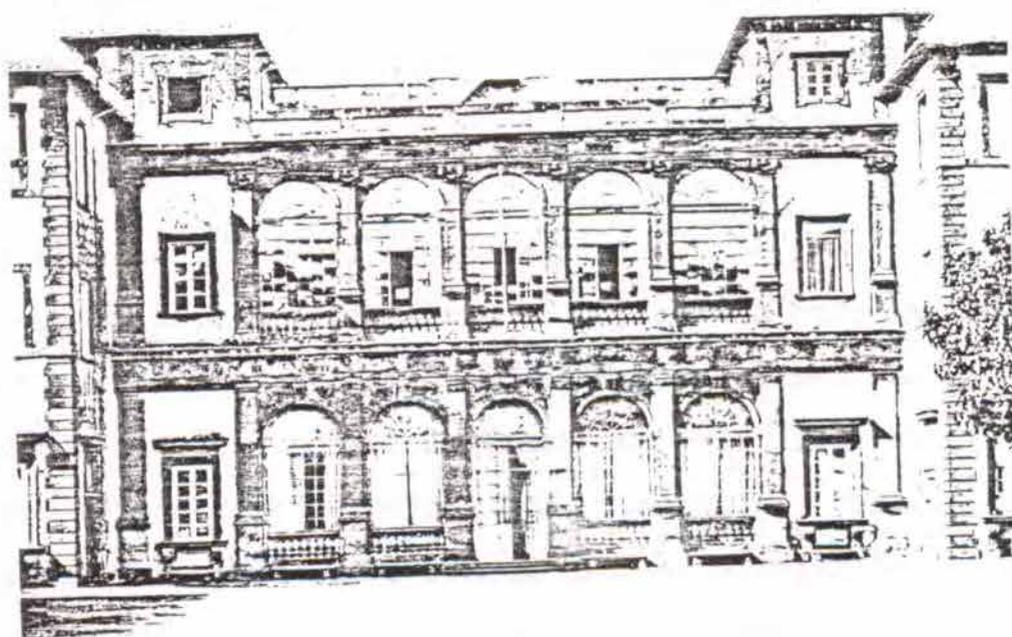


Fig.128 Frascati, Villa Mondragone. Fachada al jardín. Comenzado por M.Longhi, 1573, y continuado por Vasanzio, 1614-21.

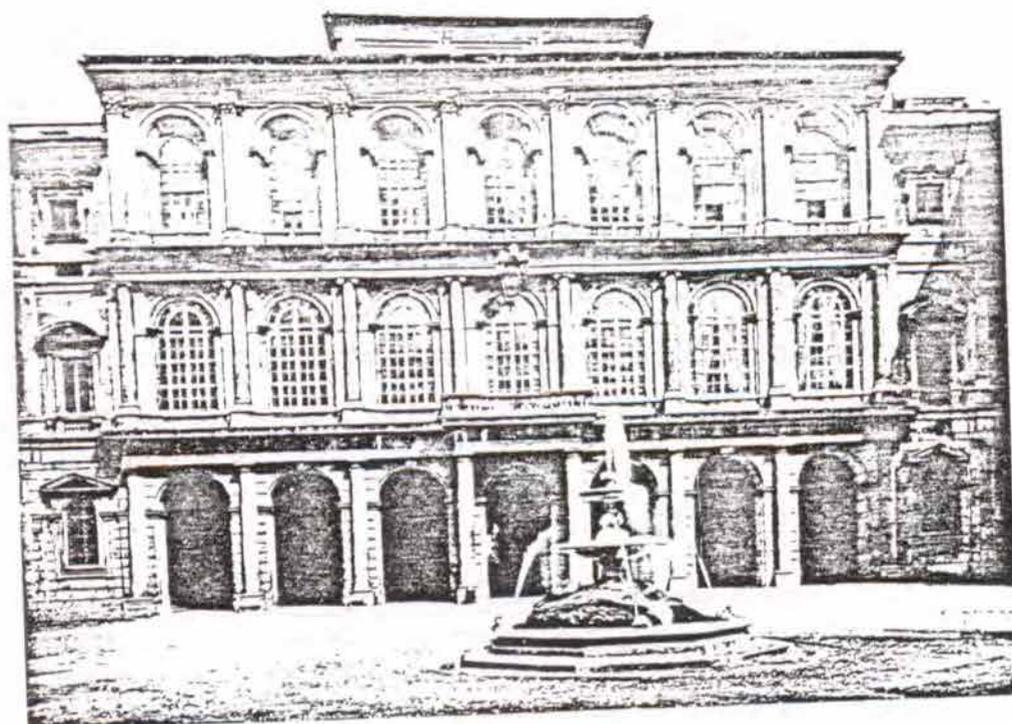


Fig.129 Carlo Maderno y Gianlorenzo Bernini: Roma, Palazzo Barberini, 1628-33. Centro de la fachada.

ejemplos últimos, tengan como denominador común esta tensión, derivada de una dualidad contradictoria. La forma como esta reacción al renacimiento se manifiesta no es una simple negación o rechazo al sistema compositivo consagrado por Bramante. Los artistas manieristas recurren a una transgresión controlada de aquello que podríamos considerar como canon arquitectónico. En la composición de la fachada hay algunos criterios compositivos que podríamos considerar como tales: la existencia de una simetría, que desde el Quattrocento era fundamental para la ordenación armónica de los elementos. La euritmia, que junto a la simetría, a pesar de ser conceptos ambos presentes en los tratados, los arquitectos ya lo intuían en la com-

ción dice Friendländer las tendencias artísticas anormativas, irracionales y anaturalistas, contraponiéndolas al arte del renacimiento, que él caracteriza como objetivo, sometido a reglas y paradigmático, es decir, como un arte supuestamente orientado a valores históricos, suprahistóricos y esencialmente humanos, y situado por encima de todo lo singular, casual y arbitrario... El manierismo no contiene menos rasgos racionalistas que irraciona-
listas, naturalistas que anaturalistas... Un concepto utilizable del manierismo solo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo.

La esencia del manierismo consiste en esta tensión, en esta unión de oposiciones aparentemente inconciliables. Una definición de este estilo, no solo tendría que abarcar sus dos facetas opuestas, sino que tendría que consistir fundamentalmente en una formulación positiva y aludir a aquello que el manierismo es, más que a aquello que no es.

Una definición satisfactoria tendría que aludir sobre todo, a aquella especie de tensión de elementos estilísticos antitéticos, que nos sale al paso de la manera más pura e intensa en la estructuración de formulaciones paradójicas.

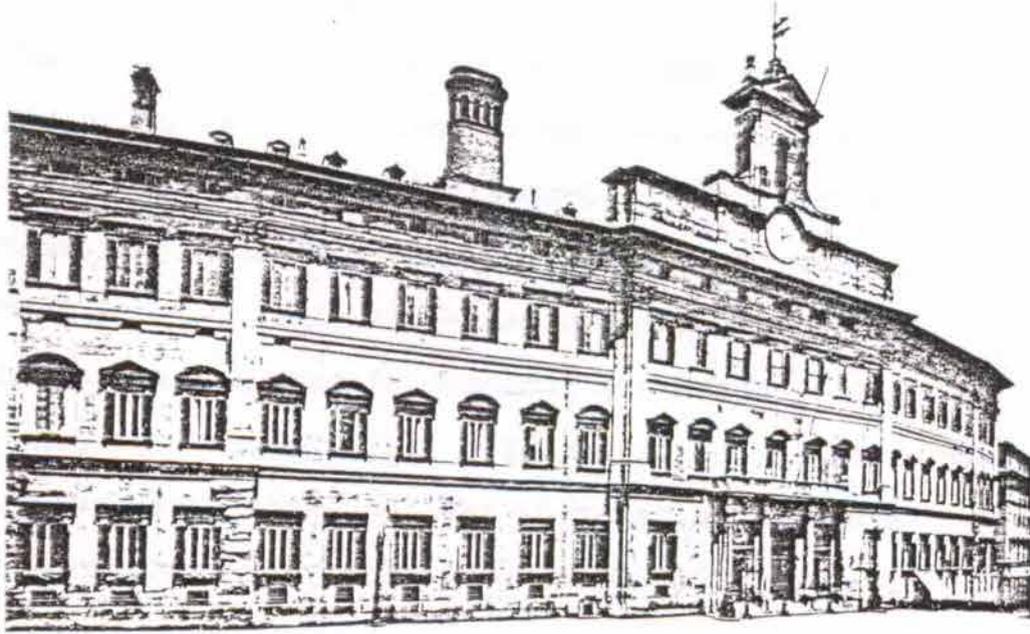


Fig.130 Palazzo Montecitorio, comenzado en 1650.
Gianlorenzo Bernini, Roma.

prensión directa de los edificios a través de mediciones y dibujos. La utilización de los órdenes, con la excepción de Alberti y Rosellino, sólo a partir de Bramante lo podemos considerar dentro de los cánones arquitectónicos, en lo que a arquitectura civil se refiere. En esta arquitectura de la transgresión hemos visto en los distintos análisis cómo se alteraban estos cánones mencionados antes. Conformaban unas composiciones de tensión en la que convivían argumentos compositivos antitéticos. La arquitectura de este período reconoce además otra condición, como es

Expresado en una fórmula general, paradoja significa la unión de posiciones opuestas inconciliables; y la "discordia concors" con la que se suele caracterizar el manierismo representa sin duda un momento esencial en la estructura de este estilo. Sería sin embargo una idea demasiado superficial, ver un mero juego formal en la discrepancia de los elementos de que se compone una obra manierista. La pugna expresa aquí la polaridad de todo el ser y la ambivalencia de todas las actitudes humanas, es decir, aquel principio dialéctico que penetra todo el sentimiento vital del manierismo. De lo que aquí se trata no es de la construcción fáctica de los elementos, de la existencia ni del contraste ocasional de las vivencias, sino de equivocidad inevitable y de la discordia eterna entre lo grande y lo pequeño, de la imposibilidad de pronunciarse por algo unívoco.

Esta paradoja significa, empero, no solo que se niega siempre lo que se había afirmado, sino que se sabe desde un principio que la verdad tiene dos lados, y que la realidad dos estratos, y que si se quiere ser veraz y fiel a la realidad es preciso evitar toda simplificación y aprehender las cosas en su complejidad.

Los artistas y escritores del manierismo, no solo tenían conciencia de las contradicciones insolubles de la vida, sino que las acentuaban, e incluso las agudizaban; preferían aferrarse a estas contradicciones irritantes antes que ocultarlas o silenciarlas. La fascinación que ejercía en ellos la contradictoriedad y la equivocidad de todas las cosas era tan intensa, que convirtieron en fórmula fundamental de su arte la paradoja, con lo cual aislaban en una especie de cultivo puro la contradicción y trataban de perpetuar su insolubilidad."

la de una intención ilusionística. Esta intención se relacionaba íntimamente con aquella idea del renacimiento de reflejar exactamente la idea de belleza. Una idea que se identificaba con aquello que rodeaba al hombre. La mimesis de la naturaleza. La simetría y la eurytμία eran dos condicionantes que había que reflejar para acceder a la consideración de lo bello.

Los artistas del manierismo, algunas veces por condicionamientos preexistentes y otras por intención compositiva, desarrollaron una arquitectura de la apariencia, en la que se buscaban aquellas dos condicionantes. Es así, como hemos visto en la composición de las fachadas, una alteración consciente de estos criterios básicos en cuanto realidad objetiva. La perfección de este equívoco, de esta arquitectura de la apariencia, hizo que Vasari, por ejemplo, considerase como la más bella manifestación de la clasicidad el Palazzo del Te, cuya composición es un conjunto de irregularidades. La apariencia de lo clásico había cautivado al principal crítico de la época.

Esta suerte de angustia que anima a los artistas inmediatos a la muerte de Rafael, a la vista de que aquel mundo ideal en el que han sido instruídos comienza a derrumbarse, debió haber influido en sus espíritus. Fué aquel desamparo en que se sumieron,

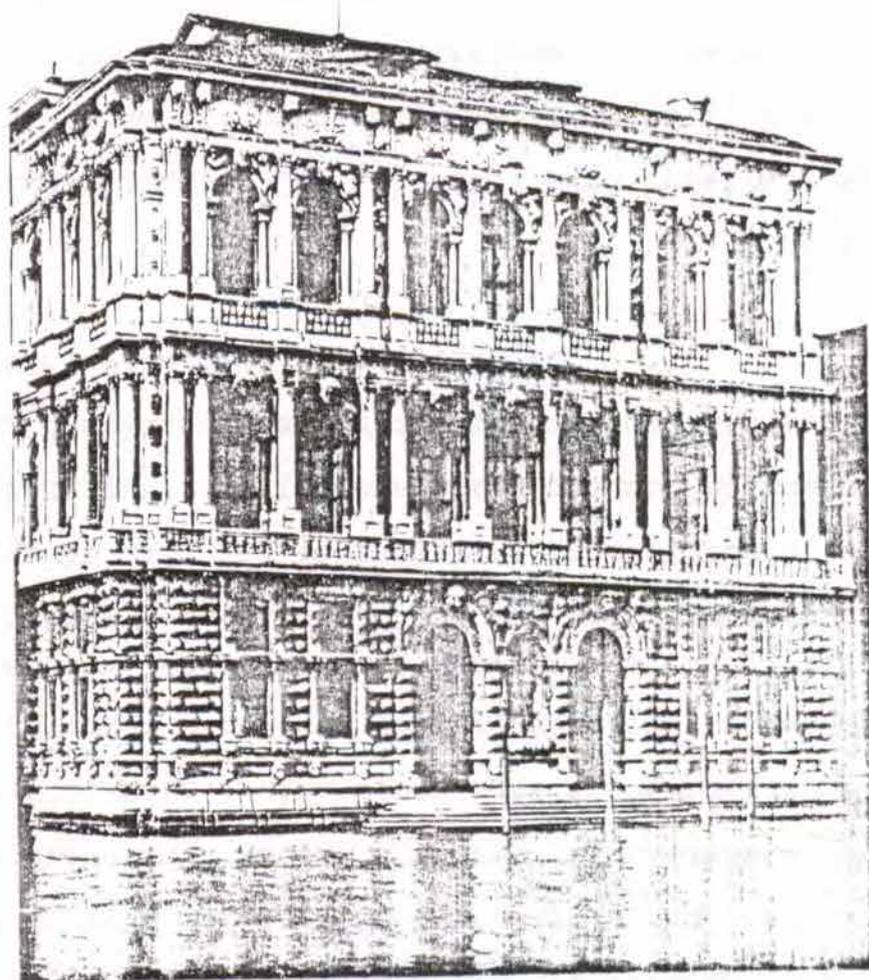


Fig.132. Palazzo Pesaro. Baldasare Longhena.
Venecia 1652-9 / 1710.

lo que provoca como respuesta, una asunción de la subjetividad, antes sometida a aquellos valores que se desmoronaban. La liberalización de las formas, el cuestionamiento de criterios canónicos, la prevalencia del criterio personal, la debemos comprender como la necesidad ingente de recomponer un orden superior que restituya las normas perdidas y la reaparición de otra esperanza, la adscripción a otra utopía.

Esta actitud dialéctica, que es perfectamente reconocible en la composición de los cuatro ejemplos reseñados, va a ir perdiendo aquel impulso original a lo largo del siglo. La aceptación que las obras de Peruzzi, Sanmicheli, Romano y Sanso vino -que se transmitirían por medio de otros artistas como Serlio, que venía del taller de Peruzzi, por Primaticcio, que había trabajado en Mantua y va luego a Francia donde será el impulsor de la escuela de Fontainebleau y por Palladio, que recibe una influencia directa de Sanmicheli- hace que esta actitud artística que en esencia constituyó un problema existencial, devenga en intención estilística.

La inclusión de representaciones gráficas, a partir del Libro IV de Serlio, marca la sustitución de los ejemplos antiguos por los tipos formales que éste indica en su tratado. Su Libro IV, que

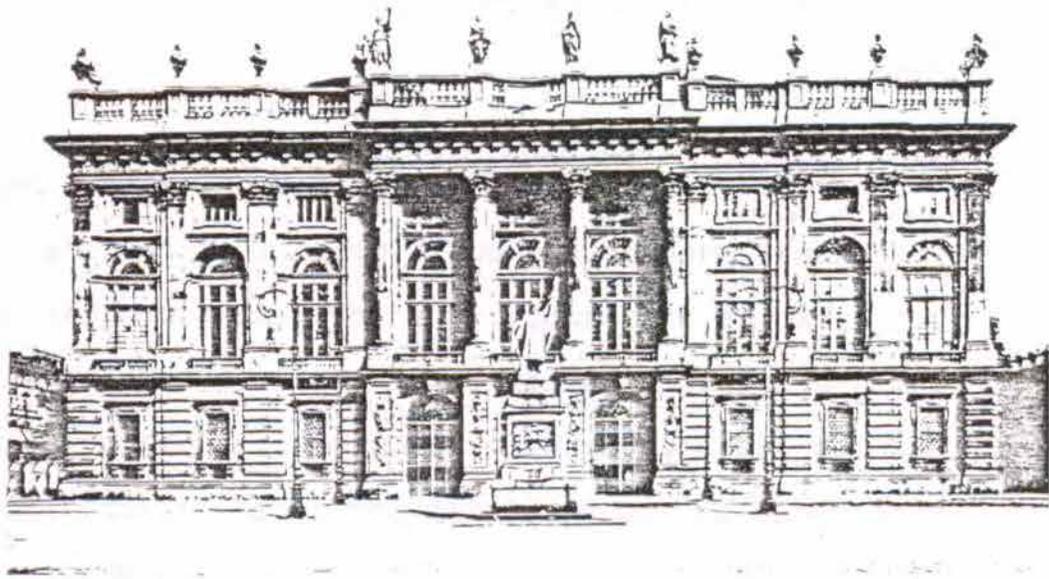


Fig. 133 Palazzo Madama. Filippo Juvarra. Turin,
1718-21.

incluye numerosos dibujos del taller de Peruzzi, tuvo una enorme difusión y aceptación. Es fundamental reparar en el hecho de que es el primer tratado que contiene representaciones de fachadas de edificios. Ningún otro, ni aún en su texto, se preocupa directamente de la fachada como tal. El valor propedéutico de los tratados de Palladio y Vignola, junto al ya citado de Serlio, promueve que la arquitectura se inspire más en estos tipos que en un trabajo más laborioso de exhumación de la arquitectura de los edificios antiguos. Esa labor arqueológica que realizaban los arquitectos respecto de la arquitectura, de ir desvelando las formas y la composición de una nueva forma arquitectónica de una manera inductiva en el estudio y comprensión de aquellas ruinas y monumentos, va siendo sustituida por una labor más deductiva a partir de la tratadística. Por este motivo, la connotación originaria que Vasari le da al término manierismo, a mediados del siglo XVI, de hacer "a la manera" de tal o cual maestro, no era en ese momento tan descaminada. Era una crítica a una actitud mecánica de repetición de la realidad, a través de los distintos tipos. Así entonces, la consideración estética se torna superflua, apuntando hacia lo decorativo y ornamental en vez de lo esencial y substantivo, distorsionando el verdadero y original sentido de un estilo que

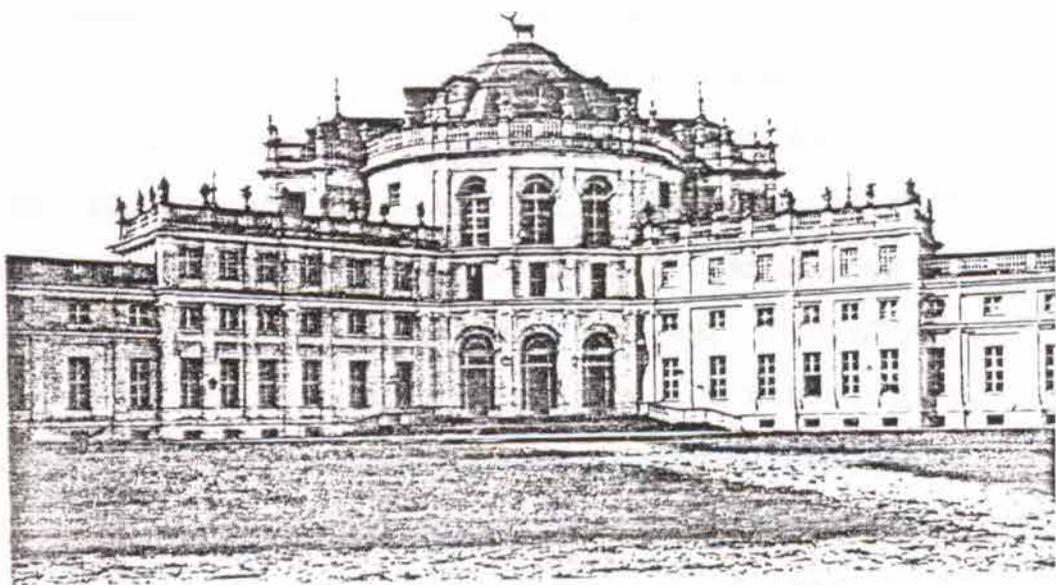


Fig.134. Castillo Stupinigi. - Filippo Juvarra.
1729-33

era, en esencia, anormativo y que se alejaba de la naturaleza como fuente de inspiración y que reconocía una abstracción de la realidad desconocida hasta entonces, en una asunción dramática de la propia existencia.

d) Un apéndice.

Por último, creemos que esta lectura que hemos propuesto para una evolución de la fachada en el palacio renacentista, tuvo una proyección en los años posteriores al Libro de Serlio, que fijó unas reglas sintácticas de la composición cuya huella es posible seguir en los diversos tipos edificatorios posteriores.

Estas reglas venían dadas principalmente, tal como hemos señalado antes, por la difusión de los tratados, especialmente el de Palladio y en menor grado por el de Vignola, cuyos contenidos se transformaron en una especie de vademecum para los arquitectos del siglo XVI y buena parte del siglo XVII. Desde luego podemos encontrar contradicciones entre la obra de estos arquitectos y lo que contienen sus textos. La diferenciación contemporánea entre texto y discurso, entre obra y escrito, especialmente en el caso de Palladio, plantea en sí misma un sugerente caso de análisis, pero cuya problemática escapa a la intención de

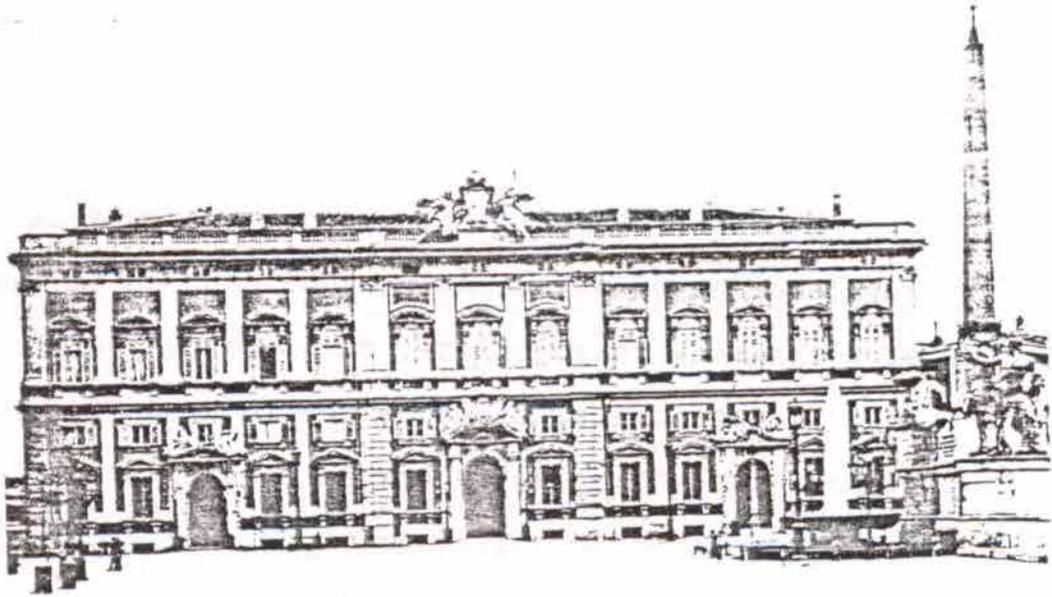


Fig.135 Palazzo della Consulta. Ferdinando Fuga.
Roma, 1732-7

este estudio. Es evidente que aún en el siglo XVIII podemos seguir el rastro de la influencia que estos arquitectos tuvieron aún mucho después de su muerte. Pero el contenido formal de los tratados, aunque se basó especialmente en los ejemplos más clásicos de la arquitectura romana, no pudo escapar a la influencia que tenían las propias obras que iban apareciendo en el tiempo.

Hacer una revisión rigurosa de cómo aquella idea de composición que veíamos en los palacios del renacimiento, tuvo un eco evidente en la arquitectura de las épocas posteriores puede resultar una labor homérica. Aún así podemos sugerir continuar esta reflexión siguiendo el mismo método inductivo utilizado hasta ahora. Y quizá a la vista de algunos ejemplos significativos podamos reconocer con mayor claridad que el sistema compositivo que se originó en las primeras décadas del Cinquecento, de evidente influencia en el contenido posterior de esos tratados, es muy similar al que alientan la mayoría de las composiciones del siglo XVI y siguientes.

En este sentido, la obra de Palladio es claramente demostrativa de esta influencia. De hecho, la mayoría de los palacios que Palladio construyó en Vicenza aparecen en el Libro II de su tratado. En

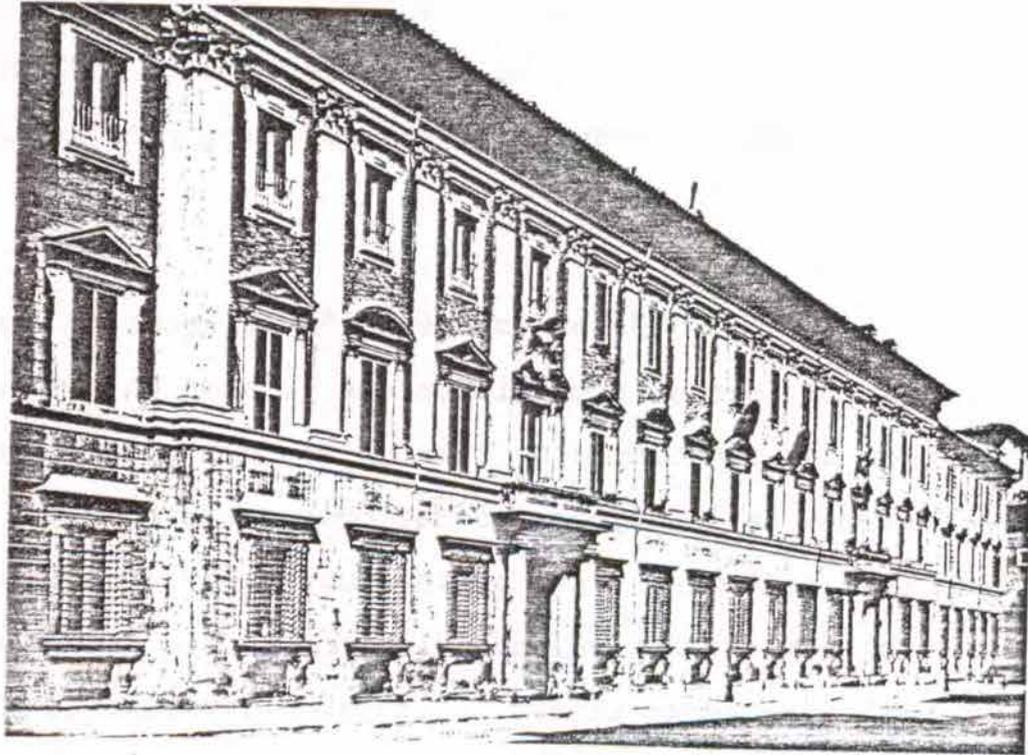


Fig.136 Palazzo Chigi-Odescalchi. Gianlorenzo Bernini. Roma, 1664. (Ampliación de N.Salvi, 1745)

este caso podríamos decir que hay una identificación entre texto y discurso, como también en el caso del Palazzo Thiene (1542) y el Palazzo Valmarana (1565). Ambos tienen evidentes reminiscencias del Palazzo del Te de Giulio Romano en la próxima Mantua. La utilización del orden corintio en pilastras adosadas a la pared, en ambos casos, revelan al menos dos criterios compositivos desarrollados veinticinco años antes. El uso del orden gigante en el Palazzo Valmarana se inspira más en el ejemplo mantovano que, por ejemplo, en el Palazzo dei Conservatori (1563) de Miguel Angel, donde las pilastras se apoyan en pedestales independientes, en vez del pedestal continuo por el que opta Palladio. En el Palazzo Thiene, Palladio recurre a esa condición ilusionística de la que Romano era un maestro. Con un mecanismo de redundancia en la colocación de las pilastras del "piano nobile", Palladio soluciona el problema de las distintas distancias que había entre las ventanas. Con la colocación de una pilastra más, consigue dar un ritmo continuo y simétrico a los vanos, los cuales parecen responder a una ordenación previamente armónica.

La obra de Palladio tuvo una influencia posterior sin precedentes. El "palladianismo" se ha extendido por toda Europa en los últimos siglos.



Fig.137 Palazzo Grassi. Giorgio Massari.
Venecia 1749.

Hacer una enumeración de ello en este estudio parece ajeno a él, y su sola clasificación ha dado origen a numerosos textos dentro de la historia de la arquitectura (151). La influencia de este arquitecto vicentino ha sido tan extensa que parece difícil encontrar algún edificio que aludiendo a los criterios formales que iniciaron Bramante y Rafael, uno no se confunda y lo asocie a su obra. Bramante, a quien el mismo Palladio veía como un maestro: "fué el primero en traer la buena luz y la bella arquitectura que desde el tiempo de los antiguos había sido olvidada" (Libro IV), tuvo una influencia directa sobre él y también a través de sus primeros herederos como Sanmicheli, Romano, Sansovino e incluso el mismo Peruzzi.

Las obras de todos ellos están tan conectadas, que desde un punto de vista de la composición de sus edificios, sería erróneo el considerar obras posteriores sin remitirlas a sus verdaderos orígenes.

(151) Aún así es básico para comprender una idea general de la influencia posterior de Palladio la obra de Wolfgang Lotz "Palladio: la sua eredità nel mondo" Electra Editrice, Vicenza-Basilica Palladiana 1980. En él se estudia el "palladianismo" en toda Europa y en Estados Unidos.

Finalmente, en esta reflexión sobre los modos de composición de la fachada reconocemos la sistematización de un lenguaje compositivo cuya gramática -podríamos decir- se ha seguido utilizando desde entonces.

Esta gramática reconoce una sintaxis que podríamos resumirla sintéticamente en los siguientes términos:

- a) La existencia de un eje de simetría que subyace a cualquier composición.
- b) La subdivisión armónica del conjunto del plano de la pared.
- c) La división bi o tripartita del plano.
- d) El carácter monumental de la pared, en el reconocimiento exterior de un mínimo de divisiones del plano.
- e) La utilización de una textura diferenciadora en la planta baja.
- f) El uso de los órdenes para la subdivisión en vanos del plano, principalmente en el "piano nobile".
- g) La existencia de una cornisa "alla antica" como remate de la composición.
- h) La reutilización de conjuntos compositivos unitarios aplicados a la composición como el arco de triunfo o la fachada de un templo.

- i) El énfasis que se da a las esquinas dentro de la euritmia de la composición.
- j) La aparición de la idea de lo ilusionístico en la composición de los elementos arquitectónicos.
- k) La composición de los elementos arquitectónicos en clave de paradoja.

Esta sintaxis que creemos haber señalado alcanza un pleno desarrollo formal durante el período que este estudio abarca, la podemos reconocer con reiteración en la composición de la fachada en los palacios posteriores y en muchos casos fué referencia obligada para la composición de otros edificios.

Con este estudio hemos pretendido sugerir a la reflexión la importancia decisiva que tuvieron las obras de este período para la definición contemporánea de composición.

APENDIX Y BIBLIOGRAFIA

A P E N D I X

"A Papa Leone X.

" Sono molti, padre beatissimo, che misurando col loro debile giuditio le grandissime cose, che delli Romani circa l'arme, et della città di Roma circa 'l mirabile artificio, ricchezze, ornamenti et grandezza delli edifici si scrivono, più presto estimano quelle fabulose, che vere. Ma altramente a me sole avvenire et aviene. Perchè, considerando dalle reliquie che anchor si veggono per le ruine di Roma la divinitade di quelli animi antichi, non estimo for di ragione credere, che molte cose di quelle che a noi paiono impossibili, che ad essi erano facilissime. Onde essendo io stato assai studioso di queste tali antiquitati, et havendo posto non piccola cura in cercarle minutamente et in misurarle con diligentia, e leggendo di continuo di buoni auctori et conferendo l'opere con le loro scripture, penso haver conseguito qualche notizia di quell'antiqua architectura. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere, per la cognitione di tanto eccellente cosa, et grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quest'alma nobile cittate, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde, se ad ognuno è debita la pietade verso li parenti et la patria, mi tengo obligato di exponere tutte le mie piccole forze, aciochè più che si può resti viva qualche poco di imagine e quasi un'ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti i Christiani, et per un tempo è stata nobile et potente, che già cominciavano gli huomini a credere che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna; e, contra 'l corso naturale, exempta dalla morte, et per durare perpetuamente. Onde parve che 'l tempo, como invidioso della gloria delli mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna et con li profani et scielarati barbari, li quali alla edace lima, e venenoso morso di quello aggiunsero l'empio furore del ferro et del fuoco; onde quelle famose opere che oggi di più che mai sarebbero florenti et belle, furono dalla scielerata rabbia et crudel impeto di malvagi huomini, anzi fere, arse et distrutte; ma non però tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, et per dir così, l'ossa del corpo senza carne. Ma perchè ci doleremo noi de'Gotti de'Vandalli et d'altri perfidi

inimici del nome latino, se quelli che, como padri et tutori dovevano difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distruggerle et a spengerle? Quanti pontefici, padre santo, quali havevano il medesimo officio, che ha V. Santità ma non già il medesimo sapere, nè 'l medesimo valore et grandezza di animo, quanti, dico, pontefici hanno permesso le ruine et disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi et altri edifici, gloria delli lor fondatori? Quanti hanno comportato, che solamente per pigliare terra pozzolana si siano scavati i fondamenti, onde in poco tempo poi li edifici sono venuti a terra? Quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi? che arderei dire, che tutta questa nova Roma, che hor si vede, quanto grande ch'ella vi sia, quanto bella, quanto ornata di palazzi, di chiese et di altri edifici sia fabricata di calcina fatta di marmi antichi. Nè senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch'io sono in Roma, che anchora non sono dodici anni, son state ruinate molte cose belle, come la meta ch'era nella via Alexandrina, l'arco che era alla entrata delle therme Diocletiane (et el tempio di Cerere nella via Sacra, una parte del foro transitorio, che pochi di sono, fu arsa et destructa e de li marmi fattone calcina, ruinata la maggior parte della basilica del foro... (espacio para una o dos palabras) oltre di questo tante colonne rotte e fesse pel mezzo, tanti architravi, tanti belli fregi spezzati, che è stato pur una infamia di questi tempi l'haverlo sostenuto et che si potria dire veramente ch' Annibale non che altri fariano pio). Non debbe adunche, padre Santo, esser tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo haver cura che quello poco che resta di questa antica madre della gloria et nome Italiano, per testimonio di quelli animi divini, che pur thalhor con la memoria loro excitano et destano alle virtù li spiriti, che hoggi di sono tra noi, non sia extirpato in tutto, e guasto dalli maligni et ingoranti, che pur troppo si sono insino a qui facte ingiurie a quelli animi, che col sangue loro parturirono tanta gloria al mondo et a questa patria et a noi, ma più presto cerchi Vostra Santità, lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliarli et superarli; como ben fa con magni edifici, col nutrire et favorire le virtù, et risvegliare gl'ingegni, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo el santissimo seme della pace tra li principi Christiani. Perchè come dalla calamitate della guerra nasce la destructione, ruina di tutte le discipline et arti, così dalla pace et concordia nasce la felicitate a popoli et aggiunge al colmo della excellentia. Come pur per il divino consiglio et auctorità di Vostra Santità speriamo tutti, che s'habbia a pervenire al secol nostro; e questo è lo esser veramente pastore clementissimo, anzi padre ottimo di tutto il mondo.

" (Ma per ritornare a dir di quello, che poco avanti ho tocco, dico, che) havendomi Vostra Santità comandato che io ponessi in disegno Roma antica, quanto cognoscier si può per quello, che oggi di si vede, con gli edifici, che di sè dimostrano tal reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati nè si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi e che si veggono. Per il che ho usato ogni diligentia a me stata possibile, aciochè l'animo di Vostra Santità, et di tutti gli altri che si diletteranno di questa nostra fatica, restino senza confusione ben satisfatti. E ben ch'io habbia cavato da molti auctori Latini quello ch'io intendo di dimostrare, tra gli altri nondimeno ho principalmente seguitato P. Victore, el qual per esser stato degli ultimi, può dar più particular notitia delle ultime cose, (non pretermettendo anchor le antiche, et vedesi che concorda nel scriver le regioni con alcuni marmi antichi nelli quali medesimamente son descripte).

" E perchè ad alcuno potrebbe parere che difficil fosse el cognoscere li edifici antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno antichi, per non lassar dubbio alcuno nella mente di chi vorrà haver questa cognitione, dico che questo con poca fatica far si può. Perchè di tre maniere di edifici solamente si trovano in Roma, delle quali la una è di que'buoni antichi, che durarono dalli primi imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata et guasta dalli Gotti et da altri barbari; l'altra durò tanto che Roma fu dominata da'Gotti et anchora cento anni di poi; l'altra da quel tempo sino alli tempi nostri. Li edifici adunque moderni sono notissimi, sì per esser novi, come per non essere anchora in tutto giunti nè alla excellentia, nè a quella immensa spesa, che nelli antichi si vede et considera. (Che avvegna che a di nostri l'architectura sia molto svegliata et veduta assai proxima alla maniera delli antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante, niente di meno li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa, come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che immaginaro e che solo el lor volere rompesse ogni difficultate). Li edifici poi del tempo delli Gotti sono talmente privi d'ogni gratia, senza maniera alcuna, dissimili dalli antichi e dalli moderni. Non è adunque difficile cognoscere quelli del tempo delli imperatori, li quali son li più excellenti e fatti con più bella maniera e maggior spesa et arte di tutti gli altri. E questi soli intendiamo di dimostrare, nè bisogna che nel animo di alcuno nasca dubbio, che tra li edifici antichi li meno antichi fossero men belli, o men bene intesi, o d'altra maniera. Perchè tutti erano d'una ragione. E ben que molte volte molti edifici dalli medesimi antichi

fossero restaurati, come si legge che nel medesimo luogo dov'era la casa aurea di Nerone di poi furono edificate le therme di Tito e la sua casa, e l'Amphitheatro, niente di meno erano facti con la medesima maniera e ragione, che gli altri edifici anchor più antichi che 'l tempo di Nerone e coetanei della casa aurea. E ben che le lettere, la scultura, la pictura e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinatione, et peggiorando fino al tempo degli ultimi imperatori, pur l'architectura si osservava et manteneasi con bona ragione, et edificavasi con la medesima maniera che prima: e fu questa tra le altre arti l'ultima, che si perse, e questo cognoscier si può da molte cose, e tra l'altre da l'arco di Costantino, il componimento del quale è bello e ben fatto in tutto quel che appartiene all'architectura, ma le sculture del medesimo arco sono sciocchissime, senza arte o disegno alcuno buono. Quelle che vi sono delle spogli di Traiano et di perfetta maniera. Il simile si vede nelle therme Diocletiane, che le sculpture del tempo suo sono di malissima maniera et mal facte, e le reliquie di pictura che si veggono non hanno che fare con quelle del tempo di Traiano e di Tito. Et pur l'architectura è nobile et ben intesa. Ma poichè Roma in tutta dalli barbari fu ruinata, arsa et distrutta, parve che quello incendio et quella misera ruina ardesse et ruinasse insieme con li edifici anchora l'arte dello edificare. Onde essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani, et succedendo in luogo delle infinite victorie et triumpho la calamitate et la miseria della servitù, come non si convenisse a quelli, che già subiugati et facti servi altrui, habitar di quel modo et con quella grandezza, che facevano quando essi haveano sugiogati li barbari, subito, con la fortuna si mutò el modo dello edificare et habitare, et apparve uno extremo tanto lontano da l'altro, quanto è la servitute dalla libertate; e ridusse a maniera conforme alla sua miseria, senza arte, o misura, o gratia alcuna, et parve che gli huomini di quel tempo insieme con l'imperio perdessero tutto lo ingegno e l'arte, et farnosi tanto ignoranti, che non seppero far pur li mattoni cotti, non che altra sorte di ornamenti, e scrustavano li muri antiqui per torne le pietre cotte, et in piccioli quadretti riducendo li marmi, con essi muravano, dividendo con quella mistura le parete, como hor si vede nella torre, che si chiama delle Militie. E così per bon spatio di tempo seguitorno con quella ignorantia, che in tutte quelle cose del lor tempo si vede, et parve che non solamente in Italia venisse questa atroce et crudel procella di guerra e di distrutione, ma si distendesse anchora in Grecia, dove già furono gl'inventori e li perfetti maestri di tutte l'arti, onde anchor là nacque una maniera di pictura et di scultura et architectura pessima e di niuno valore. Cominciossi di poi quasi per tutto a surgere la maniera dell'architectura Tedescha, che, come anchor si vede nelli ornamenti, è lontanissima dalla bella maniera delli Romani et antichi, li quali oltra la macchina di

tutto lo edificio, haveano bellissime le cornice, li fregi e gli architravi, le colonne, et i capitelli, e le base (et in somma tutti gli altri ornamenti di perfetta et bellissima maniera). E li Tedeschi, la maniera delli quali in molti luoghi anchor dura, spesso per ornamento pongono un qualche figurino ranicchiato mal fatto, peggio inteso per mensola, a sostenere un travo, et altri strani animali e figure et fogliami fuor d'ogni ragione. Pur questa architectura hebbe qualche ragione, però che nacque dalli arbori non anchor tagliati, alli quali piegati li rami, et rilegati insieme, fanno li lor terzi acuti. E ben che questa origine non sia in tutto da sprezzare, pur è debile, perchè molto più reggerebano le capanne fatte di travi incatenati, et posti a uso di colonne, con li colmi loro et coprimenti, come describe Vitruvio della origine dell'opera Dorica, che li terzi acuti, li quali hanno dui centri: et però ancora molto più sostiene, secondo la ragione mathematica, un mezzo fondo, il quale ogni sua linea tira ad un sol centro: et oltre la debolezza, el terzo acuto non ha quella gratia all'occhio nostro, al qual piace la perfectione del circulo: et vedesi che la natura non cerca quasi altra forma. Ma non è necessario parlar dell'architectura Romana, per farne paragone con la barbara, perchè la differentia è notissima: nè anchor per descrivere l'ordine suo, essendone già tanto eccellentemente scripto per Vitruvio. Basti adunque sapere che li edifici di Roma insino al tempo degl'ultimi imperatori furono sempre edificati con bona ragione di architectura e però concordavano con li più antiqui, onde difficultà alcuna non è di discernergli da quelli che furono al tempo delli Gotti et anchora molti anni da poi; perchè furono questi quasi dui extremi direttamente oppositi nè anchor dalli nostri moderni, se non per altro, al meno per la novità, che li fa notissimi.

" Havendo dunque abbastanza dichiarato quali edifici antiqui di Roma sono quelli che noi vogliamo dimostrare, et anchora come facil cosa sia cognoscere quelli dalli altri, resta ad insegnare il modo che noi havemo tenuto in misurarli et disegnarli, aciochè chi vorrà attendere alla architectura sappia operar l'uno e l'altro senza errore. E cognosca noi nella descriptione di questa opera non esserci governati a caso e per sola pratica, ma con vera ragione. E per non hacer lo insino a mo'veduto scritto, nè inteso che sia apresso alcuno antico el modo di misurare con la bussola della calamita, el quale modo noi usiamo, estimo che sia inventione de'moderni, però parmi bene insegnar con diligentia l'operarla a chi non la sapesse. Farassi adunque uno instrumento tondo et piano, come uno astrolabio, el diametro del quale serà dui palmi, o più, o meno, come piace a chi lo vole operare. E la circonferentia di questo instrumento partiremo in otto parti giuste, e a ciascuna di que-

lle parti poremo el nome d'un degli otto venti, dividendoli in trenta due altre parti piccole, che si chiamarono gradi, così dal grado di Tramontana tireremo una linea dritta per mezzo il centro dello instrumento fino alla circumferentia, e questa linea all'opposito del primo grado di Tramontana farà el primo di Ostro. Medesimamente tireremo pur dalla circumferentia un' altra linea, la qual, passando per el centro, intersecherà la linea di ostro e di tramontana e farà inforno al centro quattro angoli retti, et in un lato della circumferentia signerà il primo grado di Levante e nell'altro il primo di Ponente. Così tra queste linee, che fanno li supradetti quattro venti principali, resterà el spatio delli altri quattro venti collaterali, che sono Greco, Lybeccio, Maestro, et Syrocho. E questi si descriveranno con li medesimi gradi e modi, che si è detto delli altri. Facto così, nel punto del centro, dove si intersecano le linee, conficavamo un unbilico di ferro, come un chiodetto, dirittissimo et acuto, e sopra questo si metta la calamita in bilancia, come si usa di fare nelli orioi dal sole, che tutto di veggiamo. Di poi chiuderemo questo luoco della calamita con un vetro, ovvero con un corno subtilissimo e trasparente, ma in modo che non tocchi, per non impedire el moto di quella et aciochè non sia sforzata dal vento. Dipoi per mezzo del instrumento come diametro, manderemo un indice, el qual serà sempre dimostrativo, non solamente delli appositi venti, ma anchora delli gradi, come l'armille nello astrolabio, e questo si chiamerà traguardo, e serà acconcio di modo, che si potrà volgere intorno, stante fermo el resto dello instrumento. Con questo adunque misureremo ogni sorte di edificio di che forma si sia, o fondo, o quadro, o con strani angoli e svolgimenti quanto si voglia. Et il modo è tale, che nel luoco che si vole misurare, si ponga lo instrumento ben piano, aciochè la calamita vadi al suo dritto e se acosti a quella parete che si vuol misurare, quanto comporta la circumferentia dello instrumento. E questo si vadi volgendo tanto, che la calamita stii giusta verso el vento signato per Tramontana, e come è ben fermata a questo verso, si indirizzi el traguardo con una regola di legno, o di ottone giusto a filo di quella parete, o strata, o altra cosa, che si voglia misurare, lassando lo instrumento fermo, aciochè la calamita servi el suo dritto verso Tramontana. Di poi guardisi a qual vento et a quanti gradi volta per dritta linea quella parete, la quale misurerassi con la canna, o cubito, o palmo fino a quel termine che'l traguardo porta per dritta linea, e questo numero si noti, cioè tanti cubiti, a tanti gradi di ostro, o syrocho, o qual si sia. Dipoi che'l traguardo non serve più, per dritta linea devesi alhor svolgerlo, cominciando l'altra linea, che si ha a misurare dove termina la misurata, et così indirizandolo a quella medesimamente notar li gradi del vento, e'l numer delle misure, fin tanto che si circuisca tutto lo edificio. E questo pensia-

mo che basti, quanto al misurare, ben che bisogna intendere le altezze, le quali facilmente si misurano col quadrante, et li edificii tondi, el centro delli quali si ritrova da ogni minima parte del suo circolo, come insegna Euclide nel terzo.

" Havendo misurato di quel modo che si è dicto, e notate le misure, e prospecti, cioè tante canne, o palmi, a tanti gradi di tal vento, per disegnar poi bene el tutto, è oportuno haver una carta della forma e misura propria della bussola della calamita, e partita apunto di quel medesimo modo, con li medesimi gradi delli venti, della qual si può l'huom servire, come io dimostrerò. Piglisi adunque la carta sopra la qual si vol' dissegnare lo edificio misurato. E primamente si tiri sopra essa una linea, la quale serva quasi per una maestra al dritto di tramontana; poi se gli sovraponga la carta dove è disegnata lo exemplar della bussola, con la qual si misura; et indrizzisi di modo che la linea di Tramontana nel exemplare disegnata se congiunga con la linea, che è tirata nella carta, ove si vol dissegnar lo edificio. Dipoi guardisi nella cosa misurata el numero delli piedi notatovi misurando, e li gradi di quel vento verso el qual è indrizato el muro, o la via, che si vol disegnare, e così trovise el medesimo grado di quel vento nel exemplar della bussola dissegnata, tenendolo fermo con la linea di tramontana sopra l'altra linea descripta nella carta, e tirisi la linea di quel grado, dritta che passi per el centro dello exemplar dissegnato, e descrivasi nella carta dove si vol dissegnare. Di poi si riguardi, quanti piedi furono traguadati pel dritto di quel grado, e tanti se ne segnino con la misura delli piccoli piedi su la linea di quel grado. E se verbi gratia, s'intraguardi in un muro piedi trenta a gradi sei di levante, misurinsi piedi trenta e segninsi, et così di mano in mano; di modo, che con la pratica si farà una facilitate grandissima; e sarà questa quasi un disegno della pianta, et un memorial per dissegnar tutto il resto.

" E perchè el modo del dissegnar che più si appartiene allo architecto, è differente da quel del pictore, dirò qual mi pare conveniente per intendere tutte le misure et sapere trovare tutti li membri delli edificii senza errore. El disegno adunque delli edificii pertenente al architecto, si divide in tre parti, delle quali la prima si è la pianta; o vogliam dire el disegno piano, la seconda si è la parete di fuora, con li suoi ornamenti, la terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti. La pianta si è quella che comparte tutto el spatio piano del luoco da edificare, o voglio dir el disegno del fondamento di tutto lo edificio, quando già è rasente al pian della terra. Et quel spatio, ben ch'el fosse in monte, bisogna ri-

durlo in piano, e far che la linea della base del monte piana et posta in piano, sia parallela a tutti li piani dello edificio, e per questo si deve pigliare la linea dritta della base del monte, e no la curvità dell'altezza, di modo, che sopra quella caggiano in piombo et in perpendicolo, tutti li muri dello edificio, et chiamasi questo disegno, come è dicto, pianta; quasi che così questa pianta occupi el spatio del fondamento di tutto lo edificio, come la pianta del piede occupa quel spatio che è fondamento di tutto el corpo. Dissegnato che sia la pianta e compartita con li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo, o in quadro, o qual altra forma si sia, devesi tirare, misurando sempre con la piccola misura el tutto, una linea della larghezza della base di tutto lo edificio, e dal punto di mezzo di questa tirata un'altra linea dritta, la quale faccia da l'un canto e dall'altro due angoli retti, in questa sia la linea del mezzo dello edificio. Dalle due extremitati della linea della larghezza tirinsi due linee paralelle perpendicolari sopra la linea della basi, e queste due linee siano alte quanto ha da essere lo edificio, che in tal modo faranno l'altezza dello edificio. Di poi tra queste due linee extreme, che fanno l'altezza, si pigli la misura delle colonne, delli pilastri, delle finestre e de gli altri ornamenti dissegnati nella metà dinante della pianta dello edificio; e faciasi el tutto sempre tirando da ciascun punto delle extremitate delle colonne, pilastri, vani o ciò che si siano, linee paralelle da quelle due extreme. E di poi per el traverso si ponga l'altezza delle base delle colonne, delli capitelli, delli architravi, delle finestre, fregi, cornice, et tal cose. E questo tutto si faccia con linee paralelle della linea del piano dello edificio. E in tali disegni non si diminuisca nella extremitate, anchora che lo edificio fosse tondo, nè anchora se fosse quadro, per farli mostrare due faccie. Perchè lo architecto della linea diminuita non può pigliare alcuna giusta misura, el che è necessario a tal artificio, che ricerca tutte le misure perfette in facto, et tirate con linee paralelle, non con quelle, che paiono, e non sono, e se le misure facte talhor sopra pianta di forma tonda scortano, over diminuiscono, subito si trovano nel disegno della pianta, e quelle, che scortano nella pianta, come volte, archi, triangoli, sono poi perfette nelli suoi dritti disegni. E per questo è sempre bisogno haver pronte et apparecchiate le misure giuste di palmi, piedi, diti et grani fino alle sue parti minime. La terza parte di questo disegno si è quella che havemo dicto e chiamata parete di dentro, con li suoi ornamenti. E questa è necessaria non meno che l'altre due, et è fatta medesimamente dalla pianta con le linee paralelle, come la parete di fora; e dimostra la metà dello edificio di dentro, come se fosse diviso per mezzo, dimostra el cortile, la correspondentia dell'altezza della cornice di fora, con le cose di dentro, l'altezza delle finestre,

delle porte, delli archi e delle volte, o a bocte, o cruciera, o che altra foggia si siano. In somma con questi tre ordini, over modi, si possono considerare minutamente tutte le parti d'ogni edificio dentro e di fora.

" E questa via havemo seguitata e tenuta noi, come si vederà nel progresso di tutta questa nostra opera. Et aciochè più chiaramente anchora si intenda, havemo posto qui di sotto in disegno un solo edificio dissegnato in tutti tre questi modi.

" Et per satisfare anchor più compitamente al dessorio di quelli che amano di vedere et comprendere bene tutte le cose, che saranno dissegnate, havemo oltre li tre modi di architettura, proposti et sopra ditti, dissegnato anchora in prospectiva alcuni edifici li quali a noi è paruto che così ricerchino acciochè gli occhi possino vedere et giudicare la gratia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proportione et simetria delli edifici, il che non apar nel disegno di quelli, che son misurati architecticamente. Perchè la grossezza de'corpi non si può dimostrare in un piano, se quelle parti che si hanno da veder più lontane non diminuischano con proportione secondo che l'occhio naturalmente vede, il qual manda li raggi in forma di piramide et nell'objecto aplica la base et in sè retiene lo angolo della summità secondo il qual vede; però quanto l'angolo è minore tanto l'objecto veduto par minore, et così più alto et più basso, dextro et sinistro secondo l'angolo.

" Et per mettere nella parete diricta un piano sopra il quale le cose più lontane si vegghino minori con la sua debita proportione, bisogna intersecare li raggi Pyramidali delli occhi nostri con una linea equidistante da esso occhio perchè così si vede naturalmente et dalli punti dove questa linea interseca li raggi, si coglie misura giusta del... (aquì la scrittura està alterada e ilegible) con quella proportione et intervallo che fa parere li objecti che si veggono, lontani più o meno, secondo la distantia che'l pictore over prospectivo vol dimostrare. Così noi questa ragione et le altre necesarie alla prospectiva havemo observate nelli disegni che lo ricercavano, rimettendo le misure architectiche alli altri tre primi, con li quali sarebbe impossibile o almeno difficilissimo ridurre tal cose nelle proprie forme, che misurar si potessero, benchè in effetto la ragione delle misure pur vediamo. E benchè questo modo di disegno in prospectiva sia proprio del pictore, è però conveniente anchora al architecto.

" Perchè come al pictore convien la notizia della architectura per saper far li ornamenti ben misurati et con la lor

proportione, così all'architecto si ricerca saper la prospectiva perchè con quella exercitatione meglio immagina tutto l'edificio fornito con li suoi ornamenti.

" De'quali non occorre dir altro se non che tutti derivano dalli cinque ordini che usavano li antiqui cioè Dorico, Jonico, Corintho, Toscano, ed Attico et di tutti il Dorico è il più antico, il qual fu trovato da Doro Re di Achaia edificando in Argo un tempio a Junone. Di poi in Jonia, facendosi il tempio di Apolline misurando le colonne Doriche con la proportione del homo, onde servò simetrie et fermezza et bella misura senza altri ornamenti. Ma nel tempio di Diana mutarno forma, ordinando le colonne con la misura et proportione della Donna et con molti ornamenti nelli capitelli et nelle basi, et in tutto il troncho over scapo, ad imitatione di femminile statura lo composero. E questo chiamaron Jonico, ma quelle che si chiamano Corinthie sono più svelte, et più delichate et fatte ad imitatione della gracilità et sottigliezza virginale. Et fu d'esse inventore Calimecho in Corintho, onde si chiamano Corinthie. Della origine delle quali et forma scrive diffusamente Victruvio, al qual rimettemo chi vorrà haverne maggior notitia. Noi secondo che occurrerà dichiareremo li ordini di tacce presupponendo le cose di Victruvio.

" Sono anchora due altre opere oltre le tre dicte, cioè Attica et Toscana, le quali non furon però molto usate dalli antichi. L'Attica ha le colonne facte a quattro faccie, la Toscana è assai simile alla Dorica, come si vederà nel progresso di quello che noi intendemo fare et mostrare. Et troverannosi anchora molti edifici composti di più maniere, come di Jonica et Corinthia, Dorica et Corinthia, Toscana et Dorica, secondo, che più parse meglio al'artefice per concordar li edifici appropriati alla loro intentione et maxime nelli templi."

B I B L I O G R A F I A

ACKERMAN James

"The Architecture of Michelangelo", London 1961.

"Architectural Practice in the Italian Renaissance". Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. XII, Nº 3, Indiana, Octubre 1954.

ARGAN Gian Carlo

"Brunelleschi", Verona 1955.

ALBERTI Leone Battista

"Della Pintura" (1435-1436) ed. L. Malle, Florencia 1950, ed. castellana J. Dols Rusiñol, Valencia 1976.

"De Re Aedificatoria" (1444-1452) ed. J. Leoni, Londres 1955. ("Ten Books of Architecture") ed. castellana F. Lozano (1582), Oviedo 1975.

"El Tratado de la Pintura por Leonardo Da Vinci y los Tres Libros que sobre el mismo arte escribió Leon Battista Alberti". Traducido e ilustrado por Diego Rejón de Silva (1784), Murcia 1980.

ART ASSOCIATION OF INDIANAPOLIS. JOHN HERRON ART INSTITUTE

"Pontormo to Greco, the Age of Mannerism"
Prefacio. W. Friendländer, Indianapolis 1954.

ACTS OF THE 20TH. INTERNATIONAL CONGRESS OF THE HISTORY OF ARTS. NEW YORK. 1961.

"The Renaissance and Mannerism". Princeton New Jersey, 1963.

BARGELLINI Piero

"Firenze" ed. Arnaud, Firenze 1976.

BATTISTI Eugenio

"Storia del concepto di manierismo in Architettura". Bolletino del Centro Internazionale di Studio di Architettura Andrea Palladio (adelante Bolletino) IX Vicenza, 1967, p. 204 y ss.

"Proposte per una storia di manierismo in architettura" Odeon Olimpico VII 1968. Firenze, 1968-1970, p. 19 y ss.

"L'Anti-Rinascimento. Con una appendice di manoscritti inediti" ed. Feltrinelli, Milano 1962.

BECHERUCCI Luisa

"Manieristi Toscani. 144 Tavole in totocalco. Ed. I Tricomía" ed. Instituto Italiano D'Arti Grafiche. Bergamo, 1944.

BENEVOLO Leonardo

"Storia dell'architettura del Rinascimento" Bari, 1968.

BERENCE Fred

"Rafael" Madrid, 1962.

BIERMAN Heinrich

"Der Pallazzo Massimo alle Collonne" Zeitschrift für Kunstgeschichte XXX. Berlin, 1967.

BLANC Charles

"The Masterpieces of Italian Art" ed. J.E. Reed. Philadelphia, 1886.

BLUNT Anthony

"Artistic Theory in Italy, 1450-1600" London, 1935.

"Catalogue of Piero Gazzola-Sanmicheli Exhibition 1960" Burlington Magazine. The Literature of Arts. CIII Londres, 1961

BOLLETINO

"La Architettura del Manierismo e il Veneto" Vicenza 1967.

BORSI Franco

"Leoni Battista Alberti. L'Opera Completa" Electra Editrice. Milano, 1980.

BOUSQUETS Jacques

"Mannerism, the Painting and Style of the Late Renaissance" ed. Braziller. New York, 1964.

BRIGANTI Giuliano

"Italian Mannerism" ed. riuniti Rome und Verlag der Kunst. Dresden, 1962.

BRUSCHI Arnaldo

"Bramante architetto" ed. Laterza. Bari, 1969.
"Bramante" ed. Thames and Hudson. London, 1973, 1977.

BRUSCHI Arnaldo y otros

"Bramante tra Umanesimo e Manierismo Mostra stóricó critica". Roma, 1970.

CARBONERI Nino

"Michele Sanmicheli 1484-1559. Studi Raccolti dall Accademia d'Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona" Verona 1960.

CESARIANO Cesare

"Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decem Traducti de Latino in Vulgare Affigurati". Como, 1521. Reimpreso como "Vitruvius de Architectura" Munich, 1969.

CHAMPIGNEULE Bernard

"La peinture italienne du XVI Siècle" ed. Hyperion. Paris, 1941.

CHIERICI Gino

"Il Palazzo Italiano dal Secolo XI al Secolo XIX" ed. A. Vallardi. Milano, 1952, 1964.

DACOS Nicole

"Le logge di Raffaello" ed. Istituto Poligrafico dello Stato. Roma, 1977.

DAMISCH Hubert

"The Column and the Wall". Architectural Design. Mayo 1972, p. 18 y ss.

FABRICZY Cornelius von

"Filippo Brunelleschi, sein leben und seine werme". Stuttgart, 1892.

FUSCO Renato di

"Il codice dell'Architettura, Antologia di Trattatisti" Edizione Scientifiche Italiane. Napoli, 1968.

FLETCHER Banister

"A History of Architecture on the Comparative Method" (for students, craftsmen and amateurs) London, 1896. New York, London 1948.

FREEDBERG S.J.

"Painting in Italy 1500-1600" ed. N. Pevsner Harmondsworth, 1971.

FRIENDLANDER Walter

"Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting. Two essays" ed. Columbia University. New York, 1957.

GAZZOLA Piero

"Michele Sanmicheli, Catalogo dell'opera. Exhibition Verona 1960" ed. Neri Pozza. Venezia, 1960.

GEYMULLER Heinrich von

"The Architecture of Renaissance in Tuscany" (illustrating the most important churches, palaces, villas and monuments). Munich, 1885-1908. New York, 1925.

"Raffaello Sanzio. Studiato come architetto" ed. Ulrico Hoepli. Napoli-Milano-Pisa, 1884.

GIOVANNONI Gustavo

"Saggi sulla Architettura del Rinascimento" ed. Fratelli. Milano, 1935.

GOERING Max

"Italian Paintings of the Sixteenth Century" ed. Zwemmer. London, 1936.

GOLZIO Vincenzo

"Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo". ed. Panetto-Petrelli, Città del Vaticano, Spoleto 1936.

GRANJEAN DE MONTIGNY A.

"Architecture Toscane; ou Palais, Maisons et autres edifices de la Toscane" ed. Salmon. Paris, 1846.

GOMBRICH Ernst

"Zum Werke Giulio Romanos" Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. VIII, p.179 y ss. y IX p. 121 y ss. Wien, 1934-1935.

"A. Hauser's The Social History of Art". Art Bulletin XXXV, p. 79 y ss. ed. Chicago University Press. Chicago, 1953.

"Recent concepts of mannerism. Introduction: The Historiographic Background". Acts of the 20th. International Congress of the History of Arts. New York, 1961.

GIORGIO MARTINI Francesco di

"Trattato di Architettura Civile e Militare die Francesco di Giorgio Martini, architetto senese del secolo XV" (per la prima volta pubblicata per cura del cavaliere Cesare Saluzzo, con disertazione e note per servire alla storia militare italiana). Torino, 1841.

GALLO Rodolfo

"Contributi su Jacopo Sansovino" Saggi e Memorie di Storia del'Arte (Fondazione Cini), vol 1, p. 81 y ss. ed. Neri Pozza. Venezia, 1957.

HAGER Werner

"Strutture spaziale del manierismo nell'architettura italiana". Bolletino vol. IX p. 257 y ss. Vicenza, 1967.

HARTT Frederic Ch.

"History of Italian Renaissance Arts, Painting, Sculpture, Architecture". ed. Abrahams Pub. New York, 1969.

"Giulio Romano" Yale University Press, New Haven 1958.

HATFIELD Robert

"Some Unknown Description of the Medici Palace in 1459". Art Bulletin, LXII, University of Chicago. Chicago, 1970.

HAUSER Arnold

"L'Ambiente spirituale del manierismo" Bolletino p. 187 y ss. Vicenza 1967.

"Mannerism: the crisis of Renaissance and the origin of Modern Art". London, 1965. Madrid 1966.

HAUPT Albert

"Los Palacios de la Italia Septentrional y de Toscana".

HEYDENREICH Ludwig

"Architecture in Italy 1400 to 1600" ed. N. Pevsner/Mairn. London 1974.

"Eclosi3n del Renacimiento Italia 1400-1460" ed. Aguilar. Madrid, 1972.

HINKS Roger

"Mannerism". The Arts Magazine n^o 2, p. 3 y ss. London, 1946.

HITCHCOCK Henry-Russell

"Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries" Penguin Books. London, 1958.

HOWARD Deborah

"Jacopo Sansovino Architecture and Patronage in Renaissance Venice". Yale University Press. New Haven y London 1975.

HUELSEN Carl

"Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafrery". Festschrift f3r Leo S. Olschki: Collectanea Variae Doctrinae. Munich, 1921.

KENT William Winthrop

"The Life and Works of Baldassare Peruzzi of Siena". Architectural Book Pub. New York 1925.

KETCHUM Richard

"El Renacimiento, Cultura y Arte de una 3poca". ed. Labor Barcelona, 1962.

LANZI Alfredo

"Il Palazzo della Parte Guelfa in Firenze"
Dedalo nº 4. Año I p. 250 y ss. Milano,
1920.

LECALDANO Paolo

"I Grandi Maestri della Pittura Italiana del
Cinquecento". Rizzoli Editore. Milano, 1964.

LORENZETTI Giulio editor

"Vita di Jacopo Tatti detto il Sansovino"
De la edición del Vasari de 1568, "Vita..."
Firenze 1913.

LOTZ Wolfgang

"Studies in Italian Renaissance Architecture".
MIT Press. Cambridge, Massachusetts,
London, 1977.

"Mannerism in Architecture: Changing Aspects"
(The Renaissance and Mannerism. Studies in
Western Art). Acts of the 20th. International
Congress of the History of Art. v. II,
p. 239 y ss. Princeton University Press.
Princeton, 1963.

"Architecture in Italy 1400-1600" N. Pevsner/
Nairn. Penguin Books Pub. London 1974.

LANGENSKIOLDS Eric

"Michele Sanmicheli, the architect of Verona"
Upsala, 1938.

MAGNUSON Torgil

"Studies in Roman Quattrocento Architecture"
Figura nº 9. ed. Institute of Art History
University of Upsala. Stockholm 1958.

PEVSNER Niklaus

"The Architecture of Mannerism". The Mint, Miscenally of literature, art and criticism. ed. G.Grayson. London, 1946, p. 116 y ss.

PORRERA Magda

"I pittori italiani del secolo d'oro" Stamperia Editoriale Filli Parenti. Firenze, 1955.

PERRAULT Claude

"Compendio de los X Libros de Arquitectura de Vitruvio" (Paris 1674. Traducción castellana de Josep Castañeda. Madrid 1761 ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1981.

PRANDI Adriano

"I Trattati di Architettura dal Vitruvio al Secolo XVI". ed. dell'Ateneo Roma, 1949.

PORTOGHESI Paolo

"Architettura del Rinascimento a Roma" Electra Editrice. Milano, 1979.

REDIG DE CAMPOS Deoclecio

"Notizia su Palazzo Baldassini" Bolletino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura nº 10. Roma, 1956, p. 3 y ss.

ROLLAND Romain

"De la decadence de la peinture italienne au XVI Siècle" ed. Albin Michel. París, 1957.

MANCINI Girolamo

"Vita di Leone Battista Alberti" ed. Bardi,
Roma, 1967.

MANETTI Antonio

"The Life of Brunelleschi, by Antonio di Tu-
cio Manetti". Introducci3n y notas cr3ticas
por Howard Saalman. Pennsylvania State Uni-
versity Press. Pennsylvania 1970.

MARCHINI Giuseppe

"Giuliano da Sangallo" ed. G.C.Sansoni. Fi-
renze 1942.

MORISANI Otaviano

"Michelozzo architetto" ed. G. Einaudi. To-
rino 1951.

MURRAY Linda

"The High Renaissance" ed. F. Preager. New
York, Washington, 1967.

LETAROUILLY Paul Marie

"Edifices de Rome Moderne: on y recueil des
palais, maisons, eglises... de la ville de
Rome" ed. A. Morel. Paris, 1856, 1868.

MOROZZO DELLA ROCCA M.D.

"P.M.Letarouilly: Les edifices de Rome Mo-
derne" ed. Bulzoni. Roma 1981.

PAMPALONI Giovanni

"Palazzo Strozzi". Roma 1963.

PALLADIO Andrea

"Li Quattro Libri di Architettura" (Venezia
1570). Milano, 1952.

ROWLAND Daniel

"Mannerism. Style and Mood: an anatomy of four works in three arts forms" Yale University Press. New Haven, 1964.

STEGMANN Carl Martin

"The Architecture of Renaissance in Tuscany illustrating the most important churches, palaces, villas and monuments" (Munich 1885-1908). New York, 1925.

SCHLOSSER Julius

"La literatura artística" (Wien 1924) ed. Catedra. Madrid 1976.

SERLIO Sebastiano

"Reigles Generales del'Architecture, fur les cincq manieres d'edifices, afcavoir, thufcane, doricq, ionicq, cotinthe et coposite, avec les exemples d'antiquitez, felon la doctrine de Vitruve. Libre IV" (Traducción del latín al francés por Pierre van Aelet. Esta edición es usada por Robert Peak, para hacer la edición inglesa de 1611 que es la más conocida y de la que se ha hecho una última edición London, 1970). ed. Anvers 1545.

"Tutte l'opere d'ARCHITETTURA ET PROSPETTIVA diviso in sette libri" (ed. Domenico Scamozzi Venezia 1619). Reedición Gregg Press, Ridgewood, New Jersey 1964.

SHEARMAN John

"Manerism" Penguin Books. Harmondsworth 1967.
"Giulio Romano: Tradizione, Licenza, Artificio" Bolletino IX Vicenza, 1967, p. 354 y ss.

SHEARMAN John

"Raphael as architect" Journal of the Royal Society of Arts. CXVI. London, 1969 p. 388 y ss.

SALMI Mario

"Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna" ed. Instituto Geográfico de Agostini. Novara, 1968.

SMYTH Craig Hugh

"Mannerism and Maniera" ed. J.J. Augustin Institute of Fine Arts, New York University. New York, 1964.

SCOTT Geoffrey

"The Architecture of Humanism" (London 1914) ed. Architectural Press. London, 1980.

STRACK Heinrich

"The Renaissance architecture in Rome. A series of photographs illustrating Les Edifices de Rome Moderne by Paul Marie Letarouilly" Architectural Book Pub. New York, 1891.

TINZI Mario

"Un romantico del Cinquecento" Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit. vol 7. Wien, 1925.

TAFURI Manfredo

"Jacopo Sansovino e l'Architettura del 1500 a Venezia" Marsilio editore. Padova, 1969.

- TERZAGHI Antonio
"Architettura del manierismo". Istituto di Storia. Università di Roma. Quaderni nº 31-48. Roma, 1959-1961. p. 195 y ss.
- TORSELLI Giorgio
"Palazzi di Roma" ed. Ceschina. Milano 1965.
- TIBALDI Umberto
"Il Palazzo Te a Mantova" ed. Guido Capelli Bologna, 19
- TOMEI Piero
"L'Architettura a Roma nel Quattrocento" Multigráfica Editrice Roma 1977.
- VEHEREYEN Egon
"The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics". London, 1977.
- VASARI Giorgio
"Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti" (Firenze 1550, 1568) ed. G. Milanesi Firenze 1878; reeditada 1906. Edición castellana Ateneo. Buenos Aires, 1945.
- VITRUVIUS Pollio
"De Architectura Libri Decem" (Roma 1487) Los Diez Libros de Arquitectura en traducción de Joseph Ortiz y Sanz. Ed. Colegio de Aparejadores. Oviedo 1974.
- VIGNOLA Giacomo Barozzi da
"Regola delli Cinque Ordini di Architettura" (Roma 1562) Edición castellana Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1981.

WURM Heinrich

"Der Palazzo Massimo alle Colonne" ed. Walter de Gruyter. Berlin, 1965.

WITTKOWER Rudolf

"Architectural Principles in the Age of Humanism" (London 1949) Columbia University Studies in Art History Archeological. New York, 1965.

"Michelangelo's Biblioteca Laurenziana" Art Bulletin XVI nº 2. ed. University of Chicago. Chicago, 1934, p. 123 y ss.