

La arquitectura del Renacimiento italiano

**Profesor Dr.: Fernando Pingarrón-Esaín.
Curso 2002-2003**

www.arstechnica.es

Índice

I EL QUATTROCENTO	1
Florencia, centro del nuevo estilo y sus arquitectos	1
Introducción	1
Filippo Brunelleschi (1377-1446)	5
Michelozzo (1396-1472)	18
Leon Battista Alberti (1404-1472)	21
Giuliano de Sangallo (1445-1516)	28
La difusión del estilo en otras zonas	32
Pienza	32
Urbino	34
Milán	35
Venecia	38
Roma	41
II EL CINQUECENTO	47
La arquitectura del pleno clasicismo y la supremacía de Roma	47
Donato Bramante (1444-1514)	48
Rafael Sanzio (1483-1520)	56
Baldassare Peruzzi (1418-1537)	60
Antonio de Sangallo el Joven (1484-1546)	62
La primera fractura de la arquitectura clásica	65
Miguel Ángel (1475-1564)	65

I EL QUATTROCENTO

Florencia, centro del nuevo estilo y sus arquitectos

Introducción

El término Renacimiento no es exacto, puesto que las raíces clásicas no se perdieron en Italia durante la Edad Media. Sí que es cierto que fuera de Italia se produce una importación del arte llamado “a la romana” y podríamos hablar de un renacer clásico.

Será en Florencia y en la Toscana donde se produzca inicialmente este fenómeno. Roma está prácticamente olvidada y el resto de Europa se encuentra en pleno Gótico Internacional.

En cuanto a la cúpula de Santa María de Florencia que es considerada como el paradigma del Renacimiento presenta muchas deudas con el mundo gótico, su verdadera innovación será de carácter técnico.

La renovación de lo antiguo alcanza su máximo exponente con Alberti, personaje que no sólo estudia la arquitectura y realiza sus obras con un carácter arqueológico, sino que realiza arquitectura teórica, al igual que hiciera en la antigüedad Vitrubio con su tratado. Tras el mencionado tratado, el siguiente gran tratado de arquitectura será realizado por Alberti.

Los orígenes de la arquitectura que llamamos renacentista se encuentran en el intento de renovación del lenguaje clásico. Así como en la plástica existen tempranas manifestaciones en la primera mitad del siglo XV, en la arquitectura del Quattrocento no existe un conjunto rena-

centista ni siquiera en Florencia. Esta situación tampoco cambiará sustancialmente durante la segunda mitad del siglo XV. En el primer tercio del siglo XV lo que vamos a encontrar son proyectos y algún monumento aislado que se encuentran en medio de un entorno fundamentalmente gótico, medieval.

Fueron principalmente los pintores los que visualizaron en sus obras una serie de conjuntos inexistentes en la realidad. Podemos decir que la arquitectura de la primera mitad del siglo XV fue antes pintada que realizada. Se dará la propulsión de un estilo arquitectónico a partir de modelos abstractos. Cuando llegue el momento de que los arquitectos tengan la posibilidad de realizar una arquitectura renacentista, “a la romana”, se basarán en tres fuentes principales: La tradición antigua que no se pierde durante el medievo, la ruina; La obra de Vitrubio, el primer gran arquitecto teórico de la antigüedad, de quien se efectúa una primera edición durante el Renacimiento, llamada *Príncipe*, llevada a cabo por Johannes Sulpitius de Veroli. Este autor era un gramático que realizó esta reconstrucción de la corrompida versión de Vitrubio entre 1486 y 1492; Las pinturas del Quattrocento, pinturas imaginarias contemporáneas que sirvieron de fuente, desde Massaccio a los últimos pintores del Quattrocento. Estos pintores utilizan la arquitectura como un alarde técnico con el uso de la perspectiva. Todos estos estudios que basan en la ruina les permiten extraer su arquitectura recreada. Un principio que plasmará Alberti en sus obras, la superposición de

órdenes, ya se había realizado en la pintura.

Este punto de partida de la arquitectura del primer tercio del Quattrocento lleva rápidamente a la teorización de esta arquitectura y en esta teorización se va a concebir una arquitectura basada en la proporción y la idea del número. Esta proporción, esta pureza geométrica se interpretaba como el resultado de la claridad divina. En este sentido vemos como las cúpulas seguirán siendo el símbolo no sólo de una geometría hermosa, sino de la majestad de Dios. Esta arquitectura encuentra una equivalencia entre religión, Dios y la proporción. Es decir, heredará también el bagaje medieval.

Un ejemplo es la pintura de la Ciudad ideal (Ilustración 1). El autor que más habla de esta arquitectura es Francesco de Giorgio Martini que realizó, emulando a Vitrubio, un tratado de arquitectura, ingeniería y arte militar. En su tratado habla de la nueva arquitectura que debe dominar en las ciudades perfectas, y cómo esta arquitectura debe de estar inspirada en la Roma antigua. Esta obra fue publicada en Florencia en 1476, pero sin embargo la realidad de la Toscana no era la que aparece en la ilustración. En la parte que habla de la ciudad ideal aparece un dibujo posiblemente realizado por él mismo que sería llevado al temple por un pintor anónimo y que se encuentra en el Palacio Ducal de Urbino.

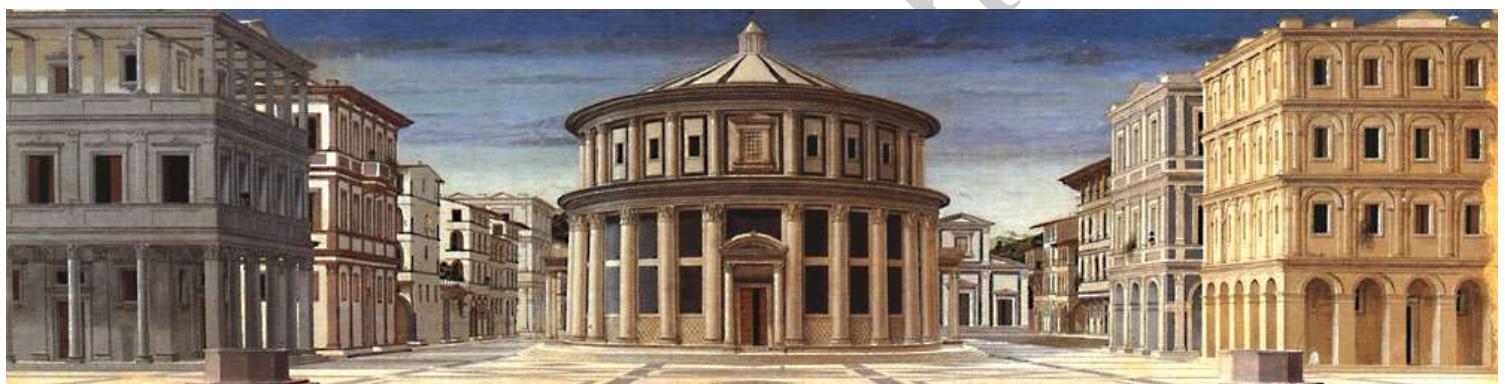


Ilustración 1. Ciudad ideal.

Dentro de esta teorización de la arquitectura van a tener importancia los entornos urbanos, entornos que también serán previamente recreados. Por esta razón va a tener mucha importancia el concepto de ciudad ideal, concepto que surge en estos momentos. Se trataba de proyectos de ciudades totalmente imaginarias que comportan un nuevo ideal de vida y están basadas en la armonía de los edificios. Estas ciudades que se imaginan tendrán sólo edificios totalmente clasicistas, no aparecen en ellas edificios góticos.

La imagen muestra el prototipo ideal de los edificios y su entorno. No aparece ningún edificio gótico y presenta uniformidad de estilo y alturas. Además aparece la superposición de órdenes. Las líneas de fuga convergen tras el templo de la ciudad de forma circular, considerada la forma ideal de templo, la forma perfecta.

Otro fenómeno va a ser la acentuación del protagonismo de la arquitectura civil urbana, palaciega. Las bases sociales de esta época facilitarán este fenómeno. Se produce un mutuo acuerdo entre los sabios, los artistas y las clases dirigentes.

Los arquitectos tendrán un papel preponderante dando lugar a un tipo de palacio urbano, no nuevo pero que se acaba de configurar. Un tipo de palacio que responde al tipo de mansión renacentista acorde con la idea del arquitecto y el propietario. Debemos de tener en cuenta que el palacio sirve para albergar a un clan, no sólo a una familia. La vivienda urbana es en realidad un establecimiento que va a acoger un conjunto de personas cuya cabeza es el “pater familia” y a cuyo alrededor viven sus hijos, servidores, familiares y el protegido o pupilo. Este último relacionado con el fenómeno italiano del mecenazgo. En ocasiones a este amplio grupo se une también una pequeña guardia protectora del clan.

Alberti (1404-1472) en su tratado *De re aedificatoria*, publicado en Florencia en 1485 póstumamente, nos habla del palacio y dice que es un establecimiento con muchas personas, e insiste que en el palacio urbano hay que ocultar la vida privada a los extraños, recomienda que las habitaciones privadas no den a la calle, sino a un patio. También recomienda Alberti que a pesar de ser un palacio urbano debe de estar aislado, ocupando una manzana completa, y sí esto no es posible, si está adosado, recomienda que esté esquinado y no haya ninguna visión directa entre las construcciones colindantes. De tal manera el esquema sería un cuadrado o un rectángulo entorno a un patio, con las dependencias de despachos y salones dando a la calle mientras que las habitaciones privadas recaerían a un patio interior. Además en el caso de que ello fuera posible con un jardín en la parte trasera.

Podemos decir que el palacio aristocrático del Quattrocento tiene sus precedentes remotos en la villa romana y de forma más cercana en los palacios comunales medievales. Podemos decir que esta

tipología arquitectónica es una construcción intermedia por su carácter exento, aislado, entre la fortaleza medieval y el concepto de vivienda urbana o semiurbana de extracción media alta de la sociedad y avanzada la Edad Moderna o principio de la contemporánea, según Benévolo.

El concepto de espacio renacentista difiere del gótico final aunque es consecuencia de éste. Del mismo modo que el pintor, el arquitecto renacentista del Quattrocento piensa que está visualizando en su edificio una realidad inmutable y objetiva, que existe fuera de sí mismo aunque se manifieste a través de interpretaciones distintas. El arquitecto renacentista no pretende crear un espacio nuevo, sino representar, y este espacio que él cree absoluto trata de hacerlo fácilmente aprehensible desde cualquier ángulo visual basándose fundamentalmente en eurítmicos, es decir, en el equilibrio de las proporciones. Como este espacio debe de ser inmutable y estar muy medido lo percibirá absoluto e igual desde todos los ángulos y lo más estático posible, encontrando materialmente esta formulación en el círculo y después, a partir del círculo, en todas las formas o plantas centralizadas, las cuales se convertirán en el ámbito teórico en las preferidas por este Quattrocento y por este primer Renacimiento.

Relacionado con este concepto de espacio arquitectónico, el artista renacentista al aplicar rigurosamente la perspectiva basada en puntos de fuga, adquiere una visión plástica del espacio eminentemente cúbica, ante la cual se sitúa el espectador. Esta concepción de figuración perspectiva se fundamenta en dos principios: En primer lugar en las matemáticas de Euclides y; en segundo lugar en la observación atenta de los vestigios de la antigüedad.

Al observarse estos vestigios, que repiten elementos arquitectónicos similares, por la tendencia natural del ojo humano a la convergencia éstos parecen responder a las leyes de la perspectiva. Otra cosa será disponer escenarios arquitectónicos realmente fugados.

El desarrollo de la perspectiva y la tradicional cuantificación, ya comentada, de esta arquitectura y los espacios renacentistas llevará también a la obsesiva búsqueda de las proporciones perfectas. Fruto de esta tendencia surge la obra de Luca Paccioli *De divina proportione*, publicada en 1509. En esta obra formula, el monje amigo de Leonardo da Vinci, el principio de la sección áurea, o dorada, iniciado por Vitruvio y que dice que para que un espacio dividido en partes desiguales resultase agradable deberá de haber entre la parte más pequeña y la mayor la misma relación que entre la parte mayor y el todo. El número áureo lo cifra Paccioli en el 1'618, lo cual quiere decir que el rectángulo perfecto sería aquel que tiene 1 de alto y 1'618 de ancho.

En cuanto a las tipologías, aparte de las tipologías civiles, de los palacios urbanos y villas privadas, el primer Renacimiento se muestra versátil y conciliador respecto a la arquitectura religiosa en sus plantas. De tal manera que las plantas longitudinales de tradición basilical van a ser impulsadas por Brunelleschi, con sus iglesias florentinas de San Lorenzo y el Santo Spirito. Más tarde Alberti va a instituir el templo de cruz latina moderno con San Andrés de Mantua, con capillas entre contrafuertes, mientras que la fachada que este tipo de templos desarrollará en el futuro, curiosamente, no la dispondrá en San Andrés de Mantua sino en Santa María Novella de Florencia. Por su parte las plantas centralizadas, consideradas perfectas en el ámbito teórico, tienen en Alberti sobretodo su

respaldo ideológico, al considerarlas como reflejo de la majestad divina. Sin embargo las realizaciones son muy escasas, salvo algún caso muy aislado y que afectará sobretodo a estructuras subordinadas, como sacristías o capillas, y muy raramente a templos completos. Los prototipos que alcanzarán más fama en el Renacimiento son ya del siglo XVI, destacando sobretodo el templete de San Pietro in Montorio de Bramante en la ciudad de Roma.

No obstante, el edificio estrella de toda la arquitectura del Renacimiento italiano, aquel que va a reflejar la lucha o la disputa entre las dos grandes concepciones, la del espacio eclesiástico central y basilical será la Basílica de San Pedro en el Vaticano, plasmada en los diferentes proyectos de reconstrucción.

En este sentido, la historia reconstructiva comienza en 1452, momento en el que se le encarga a Alberti derribar la vieja Basílica constantiniana, cosa que no hará, lo que sí que parece que hizo fue un proyecto de ampliación que algunos atribuyen a Bernardo Rosellino, aunque tampoco el proyecto fue llevado a cabo.

En 1506 Bramante es el primero que interviene en la fábrica de San Pedro, idea un plan de reconstrucción inspirado en planta en la arquitectura bizantina, planta en forma de cruz griega cubierta con cúpulas. No obstante el alzado presenta un lenguaje clásico.

Tras morir Bramante y el Papa, en 1514 Rafael será el siguiente responsable y convierte el templo de planta centralizada de Bramante en un templo longitudinal.

En 1520 Baldassare Peruzzi realizó otro proyecto centralizado similar al de Bramante, proyectando las cuatro torres hacia el exterior de las fachadas. En 1539

Antonio de Sangallo el Joven pretende conciliar ambos espacios y concibe una iglesia centralizada con planta de cruz griega a la que antepone un nártex muy desarrollado. El que realmente avanzará la obra es Miguel Ángel en 1564, realiza un plan centralizado inspirado en el de Bramante pero modificado y es el que sustancialmente se llevará a la práctica, levantando la cabecera y la cúpula, aunque serán sus discípulos los que terminarán la obra.

En 1577 San Carlos Borromeo, tras el Concilio de Trento, publica una obra llamada *Instructiones fabricae et supellectilis¹ ecclesiasticae*. En ella dice que las iglesias tienen que ser longitudinales, en forma de cruz latina, con la cabecera redondeada porque este tipo de planta cruciforme representa el cuerpo místico de Cristo. San Carlos Borromeo se inspira en un arquitecto anterior llamado Cattaneo que en un tratado de 1554 había incluido un grabado donde aparecía esta idea. Se despreciaban las plantas centralizadas por considerarlas paganas.

A principios del siglo XVII, en 1606 el Papa Pablo V encarga a un arquitecto, Carlos Maderno, la conversión del templo de Miguel Ángel en un templo de planta longitudinal. Hasta el año 1626 no se consagró la construcción, es decir, la reconstrucción se prolongó desde 1506 hasta 1626.

Filippo Brunelleschi (1377-1446)

Florencia

En marzo de 1436 el Papa Eugenio IV consagraba la **cúpula de Santa María dei Fiori**, esta construcción había sido una de las empresas arquitectónicas más importante jamás habida en Florencia, ya que su terminación significaba la conclusión de la propia catedral y el símbolo patente de que la ciudad había alcanzado su plenitud histórica. Esta obra de la cúpula de la catedral de Florencia se consideró en el siglo XIX el abandono definitivo de la arquitectura gótica y el inicio de lo que hoy llamamos Renacimiento, al tiempo que consagró a su constructor en su época y en la historiografía moderna como el primer gran arquitecto renacentista.



Ilustración 2. Santa María dei Fiori.

La catedral de Florencia, Santa María de las Flores, es una obra que no ve acabar, dado que la linterna se concluyó después de su muerte. Fue una obra que Brunelleschi compaginó con el resto de su producción.

¹ Mobiliario, ajuar.

Resulta una paradoja, que la fama de Brunelleschi y la idea que rehabilitó los viejos métodos de construcción, se deban a su éxito al encontrar una solución al problema, aparentemente insoluble, de la cúpula de la catedral de Florencia. Esta obra no es plenamente renacentista, no se trata de una obra renacentista en sentido estricto dado que su principio esencial hubiera sido imposible ponerlo en práctica sin la tradición de la arquitectura gótica que tanto Brunelleschi como sus obreros habían heredado del siglo XIV.

El problema surge cuando los florentinos deciden a finales del siglo XIII reedificar su antigua catedral para convertirla en la catedral de la Toscana, con el afán de superar las catedrales de Pisa y la catedral de Lucca.

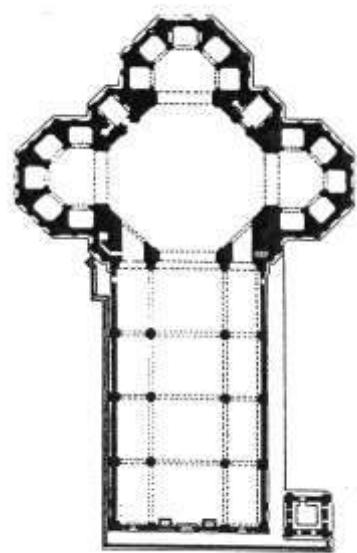


Ilustración 3. Planta de Santa María dei Fiori.

El proyecto de la catedral se atribuye a un tal Arnolfo, que parece ser ideó un plan consistente en una larga nave que posteriormente se convertiría en tres naves con un crucero octogonal. La idea del octógono en el crucero es consecuencia del baptisterio que se encuentra junto a la catedral. El baptisterio tiene una cubierta de 27 m. de diámetro sobre la planta

octogonal, el problema es que el octógono del crucero tenía 42 m. de diámetro que resultaban difíciles de cubrir. En 1404 se le consulta a Brunelleschi, que en un principio no está muy motivado y no será hasta algunos años después cuando comience a pensar en el problema.

Por otra parte, otro problema eran las cimbras, que tipo de cimbra se levantaba para una estructura tan grande.

En 1410 el cabildo catedralicio decide levantar sobre el espacio octogonal de 42 m. un tambor o cimborrio sobre la obertura del octógono que hubiera elevado esta supuesta estructura a casi 54 m. de altura. Se planteaba que la obra estuviera finalizada en 1413. Posiblemente es después de esta decisión de elevar el cimborrio cuando Brunelleschi comienza a pensar en el problema. Es en 1417 cuando Brunelleschi asume la resolución del problema. Ese mismo año viaja a Roma para estudiar los edificios antiguos. Según Vasari estudia el templo de Minerva médica que era mucho más pequeño pero de planta octogonal, acude también al Panteón, dado que es uno de los edificios más grandes con bóveda. Es este edificio el que le demuestra que existía la posibilidad de cubrir un espacio tan amplio, pero al mismo tiempo no se podía copiar directamente la cúpula del Panteón, dado que es un edificio circular cuya cúpula está apoyada sobre muros cilíndricos de gran espesor y toda la construcción es tan pesada que no podía erigirse sobre la estructura de la catedral, ya que ésta se hubiera hundido. Parece ser que lo que sí que deduce del Panteón es que podía elevar una estructura sin cimbras, construyéndola exteriormente.

Lo que hace Brunelleschi es acudir a la arquitectura gótica en la cual se había formado, fábrica a partir de nervios. Esto le permite idear una estructura que le

permite combinar nervios o elementos verticales como refuerzo de carga, combinado con el método de construcción horizontal, es decir, anillos concéntricos que no son sino nervios góticos dispuestos en un plano horizontal.

El diseño apuntado lo acaba en 1420 y lo presenta junto a un memorando a los operarios. En el memorando indicaba que era necesario construir un nervio principal en cada uno de los ángulos del octógono, con una pareja de nervios menores entre ellos. Habría 24 nervios que se elevarían en hiladas autoestables y formarían un esqueleto interior sobre el que se extendería la cubierta o capa exterior de la cúpula.



Ilustración 4. Cúpula de Santa María dei Fiori.

Vemos como el problema lo resuelve no acudiendo a una cúpula semiesférica, sino a una cúpula apuntada. Lo hace por el tema de los empujes que en las cúpulas semiesféricas tienden a hundirse de manera que los bordes se abren hacia fuera, y por otra parte con la cúpula

apuntada tienden a hacerlo por la cúspide, consecuentemente los bordes ejercen una apertura inversa, es decir, hacia dentro. La cúpula de Santa María dei Fiori es en realidad un arco apuntado de más de 30 m. de altura, con un radio de 21 m. En este memorando resulta evidente que se ve forzado a utilizar la forma apuntada dado que toda la experiencia de la arquitectura gótica indicaba que el arco apuntado ejercía mucho menos empuje lateral que el de medio punto.

La segunda gran innovación es que la cúpula está hueca, gracias a una doble cubierta, la primera de la historia, que se introduce con la finalidad de evitar la mayor carga posible.

En esta combinación única de ingeniería y principios estéticos, antiguos y modernos, durante un período de más de veinte años, tanteó su camino con el fin de encontrar una solución. En realidad la obra se comienza en 1420 y no se finalizará la cúpula en sí hasta 1436. Brunelleschi muere en 1446, un año antes se había iniciado la construcción de la linterna que se finalizará después de su muerte.



Ilustración 5. Linterna.

La linterna es accesible desde unas escaleras interiores que recorren la cúpula, la morfología de la linterna nada tiene que ver con la arquitectura gótica, se trata de

un elemento absolutamente renacentista. De ella parten los nervios que recorren la cúpula longitudinalmente y que sí que nos recuerdan el mundo gótico. Además no debemos de olvidar su perfil apuntado, de nuevo una referencia al antiguo estilo.



Ilustración 6. Interior de la cúpula.

Se trata de una catedral básicamente gótica, aunque no tiene tanta apariencia gótica como las catedrales francesas, sobretodo como consecuencia de la decoración de los muros y la estructura exterior blanca. La fachada estuvo inacabada hasta 1880, cuando se finaliza siguiendo el estilo del siglo XV, es decir, nos encontramos ante lo que se ha denominado “falso histórico”.



Ilustración 7. Fachada.



Ilustración 8. Interior de la cúpula.

El interior sí que recuerda más a la arquitectura gótica, tan sólo los pilares tienen una concepción más clásica, no tan gótica. Todos estos elementos condicionaban la terminación de la catedral, su cúpula.

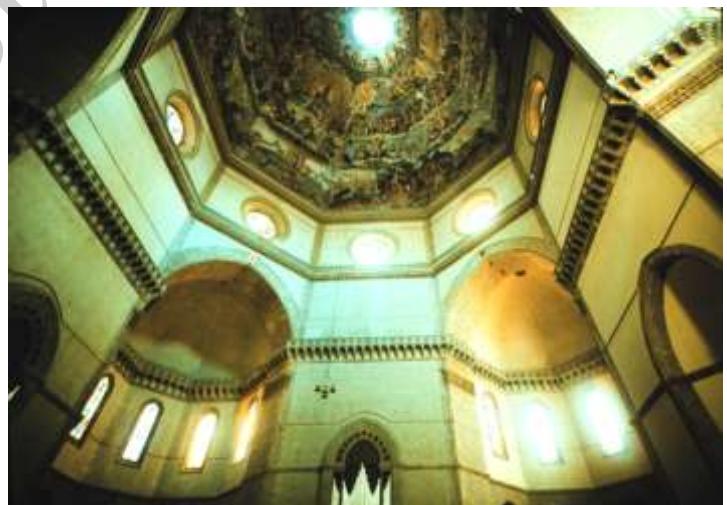


Ilustración 9. Interior.

Como hemos mencionado con anterioridad se trata de un edificio gótico, pero menos que otros, sobretodo en el exterior que presenta incrustaciones de piedras marmóreas, blanco y “pietra serena” oscura, que conforman juegos de color. Esto hace que esta arquitectura sea menos

medieval que la arquitectura francesa por ejemplo, mucho más pétrea.



Ilustración 10. Campanile, Florencia.

Las formas góticas aparecen sobretodo en los arcos apuntados, los gabletes y el campanile despegado. También los óculos circulares. No obstante, se trata de elementos que no predominan en la concepción general. También se eligió una cúpula apuntada, pero no por ser gótica, sino porque resultaba más fácil de cubrir el gran espacio. La fachada es posiblemente el elemento más gótico, y debemos de tener en cuenta que se finalizó en 1880, es decir, nos encontramos ante un “falso histórico”.

En el interior, aunque aparecen elementos de procedencia no gótica, como el entablamento sobre las columnas, es mucho más gótico que el exterior.

La cúpula de la catedral por sí sola no justificaría que consideráramos su arquitectura como una renovación estilística, o

como desde el siglo XIX se mantiene el resucitador de la arquitectura de la antigüedad. Solamente sus obras restantes, en las que los problemas constructivos eran sencillos, es aquí donde veremos a Brunelleschi en su papel de renovador estilístico, clausurando la arquitectura gótica.

Durante los dieciséis años que duró la construcción de la obra, a la vez que prestaba atención a la cúpula, comenzó otras obras que muestran el desarrollo de su estilo, de un modo que prueba cómo sus ideas estéticas pudieron desenvolverse con independencia de su trabajo constructivo en la catedral. De tal forma que la segunda obra que tiene la oportunidad de realizar es de nueva planta, y por tanto la primera obra plenamente renacentista.



Ilustración 11. Patio del Hospital de los Inocentes.

El **Hospital de los Inocentes** de Florencia (1419-1444) ya muestra gran parte de los elementos estructurales y espaciales que configuran el nuevo lenguaje clásico del arquitecto. Además se trata de un edificio civil, en el que el arquitecto casi renueva una tipología, que desde entonces se utilizaría como modelo para el resto. Presenta un gran patio central con dependencias en sus cuatro lados y un pórtico o atrio que avanza en la zona de la entrada. La visión frontal del pórtico ya es

plenamente clásica, es significativo por su nueva forma de concebir la arquitectura, columnas de “pietra serena” que definen una rítmica estructura remarcada por la horizontalidad del entablamento y contrastada con el enlucido blanco de los muros.



Ilustración 12. Hospital de los Inocentes.

Llama la atención cómo concibe el cuerpo inferior del edificio que es una estructura abierta, diáfana que contrasta con el cuerpo superior cerrado, horadado por ventanas sencillas coronadas con frontones triangulares.



Ilustración 13, Ventana cuerpo superior.

También aparecen medallones de cerámica vidriada que complementan la arquitectura.



Ilustración 14. Medallones.

Este esquema de pórtico lo repetirá en el interior de sus iglesias. Utiliza el orden compuesto en las columnas y la repetición de tramos idénticos en un eje longitudinal. Los arcos fajones se apean en un capitel del muro, sobre una especie de ménsula. También aparecen los tirantes de hierro.



Ilustración 15. Pórtico.

En el pórtico utiliza la bóveda baída, primer tipo de bóveda renacentista que introduce Brunelleschi.

Brunelleschi se enfrenta a una obra cuyo interior es completamente gótico. De nuevo con su trabajo va a transformar el aspecto externo del espacio dotándole de un lenguaje clásico, moderno y muy avanzado. La fachada es una especie de logia como era habitual en las plazas medievales. Esta logia la realizó con un lenguaje clásico, manteniendo la función de paso o transición entre el espacio abierto, público, y el espacio cerrado o privado.

Aparte del lenguaje clásico se produce una armonización simétrica del alzado. Brunelleschi lleva a cabo en la fachada una modulación, un estudio matemático, cuidando las proporciones. La distancia entre columnas la toma como referencia para prolongar el espacio porticado en profundidad y es la misma que la altura de la columna. En definitiva, introduce un módulo cúbico, algo que resulta novedoso.

También utiliza el bicromatismo conseguido mediante la utilización de la “pietra serena” en los elementos constructivos y el blanco en el resto del muro.

Brunelleschi consigue con este tipo de fachada un contraste entre luz y penumbra, una sensación de profundidad y perspectiva falsa.

La iglesia de San Lorenzo y la Sacristía Vieja. Esta obra fue proyectada en 1418 y finalizada en 1447, un año después de la muerte de Brunelleschi. Los arquitectos que terminaron la obra fueron Salvi di Andrea y Manetti.

La construcción comenzó con la realización de la Sacristía. De nuevo

Brunelleschi va a llevar a cabo un trabajo de modulación. La llamada Sacristía Vieja la concluyó en 1428.

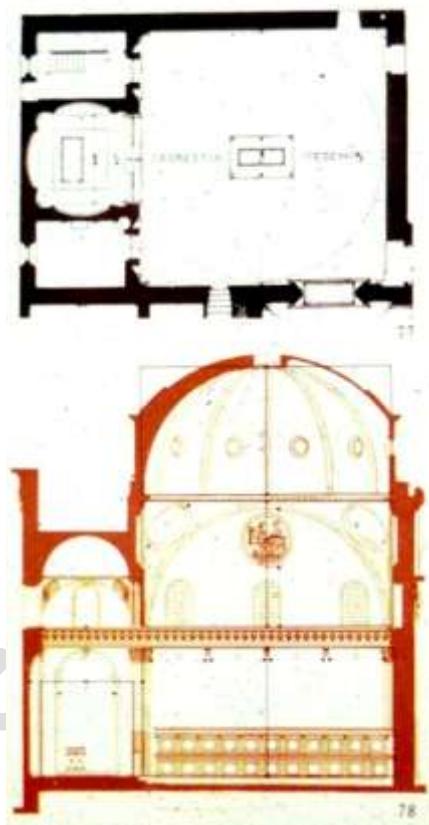


Ilustración 16. Planta y alzado.

La sacristía presenta una sola nave cuadrangular, con tres espacios en la cabecera, el espacio central corresponde a la capilla del altar. Sobre el espacio cuadrangular levantó una cúpula sobre pechinas que permiten el paso de un espacio cuadrado a un espacio circular semiesférico. En cuanto a la capilla realizó una modulación espacial, otorgándole unas dimensiones que se corresponden con la mitad exacta del espacio central de la sacristía. La capilla del altar fue cubierta con una cúpula sobre pechinas semejantes al conjunto del edificio.

En el interior de la sacristía se aprecia el bicromatismo producido por la utilización de elementos constructivos realizados en “pietra serena”.



Ilustración 17. Interior de la Sacristía Vieja.

La iglesia de San Lorenzo fue ideada por Brunelleschi en 1418, y finalizada en 1447, después de su muerte.

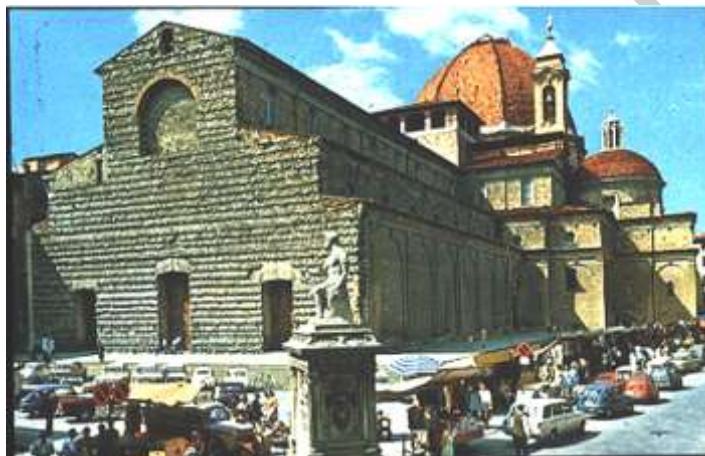


Ilustración 18. San Lorenzo.

El exterior nos presenta una iglesia con características basilicales paleocristianas, tejado a doble vertiente, nave central más elevada, nave transversal y ábside plano de base rectangular, no se observan novedades que hagan pensar en una arquitectura moderna.

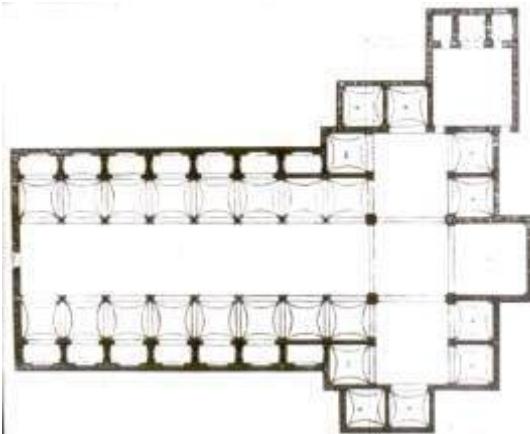


Ilustración 19. Planta.

La planta presenta el esquema de cruz latina compuesta de tres naves con capillas laterales; nave central de mayor anchura, un crucero no demasiado importante respecto del resto de las proporciones del edificio y la simetría presente en cada uno de los elementos.

En los elementos en planta la proporción matemática se encuentra entre la anchura de las capillas laterales, naves laterales y nave central. Unas proporciones que guardan el equilibrio y armonía característica de las obras de Brunelleschi.



Ilustración 20. Interior.

En el interior, la cubierta de la nave central presenta un artesonado de madera a imitación de las basílicas cristianas. Un elemento novedoso aparece en las columnas de fuste clásico con capiteles corintios que incluyen la sucesión de los elementos propios del entablamento en el

arranque de los arcos; arquitrabe, friso y cornisa.



Ilustración 21. Iglesia de Santo Espíritu.

Otro de los trabajos de Brunelleschi es la **Iglesia de Santo Espíritu**, proyectada en 1428, el mismo año que finaliza la Sacristía Vieja. No obstante, las obras no se iniciaron hasta dos años antes de la muerte de Brunelleschi y fueron concluidas con ciertas modificaciones al parecer por Manetti y Salvi di Andrea, dos de sus discípulos.

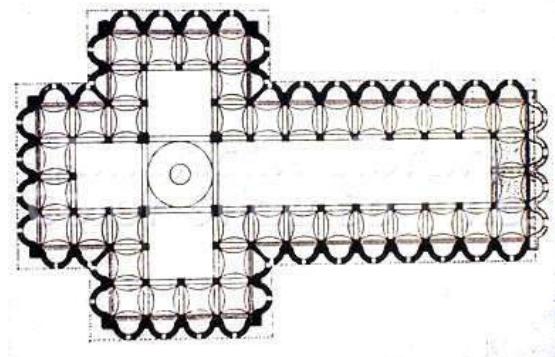


Ilustración 22. Planta original.

Esta segunda iglesia, de nuevo, evoca la vieja basílica paleocristiana. La construcción adopta bastantes de los principios de San Lorenzo, aunque tanto en planta como en alzado muestra una concepción espacial, estructural y decorativa propia.

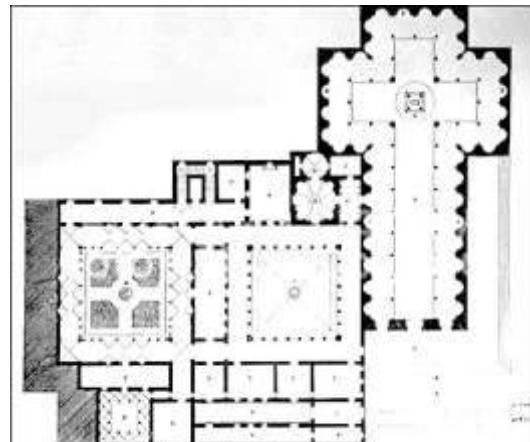


Ilustración 23. Planta de la Iglesia y de la plaza.

La planta resulta muy simétrica y perfecta cruz latina con tres naves, las laterales recorren casi como una concepción claustral todo el ámbito del templo, tanto por la parte del crucero como por la cabecera. Las capillas exedradas rodean todo el muro perimétrico del templo, lo que le otorga cierta singularidad. Estas características hacen que se cree una cierta centralidad entorno a la cúpula del crucero, anticipando así el tipo de planta central alargada de avanzado el Renacimiento, Cinquecento.



Ilustración 24. Interior.

El diseño de los muros perimétricos se dice que no fue obra de Brunelleschi, sino de sus discípulos.

Resulta interesante comparar las dos obras anteriores. En el caso del interior de Santo Espíritu desaparecen los óculos que en San Lorenzo ofrecían una luz intensa en las naves laterales. Aquí se origina un contraste entre la iluminación más acusada en la nave central y más en penumbra en las naves laterales.

Persisten los tramos de bóvedas baídas en las naves laterales, al igual que en San Lorenzo, pero aquí los arcos de los tramos descansan sobre columnas adosadas idénticas a las que separan la nave central, mientras que en San Lorenzo lo hacen sobre pilastras.



Ilustración 25. Santo Espíritu.



Ilustración 26. San Lorenzo.

Los fragmentos de entablamento también se repiten en las columnas adosadas que enmarcan las capillas. También la cornisa

del mencionado entablamento presenta más relieve que en San Lorenzo.

Otra diferencia aparece en los casetones del artesonado, en el caso de San Lorenzo son cuadrados, mientras que en Santo Espíritu son poligonales.



Ilustración 27. San Lorenzo.



Ilustración 28. Santo Espíritu.

El friso que aparece en los fragmentos de entablamento de Santo Espíritu está liso, mientras que en San Lorenzo presentan relieves; medallones con el tema del Cordero Místico.

La Capilla Pazzi fue llamada así porque Andrea Pazzi encomendó en 1429 a Brunelleschi la construcción de esta obra con un doble uso, el de sala capitular y el de capilla propia de la familia Pazzi en el convento de la Santa Croce de Florencia, lugar en el que la capilla se abre al claustro del convento.



Ilustración 29. Capilla Pazzi.

La construcción se realiza entre 1430 y 1444, pero se piensa actualmente que el atrio es obra de Giuliano de Maiano, entorno a 1460. El modelo que se toma para esta capilla es el de la Sacristía Vieja de la iglesia de San Lorenzo, con la salvedad de que se trata de un rectángulo y no un cuadrado.

Brunelleschi diseñó un espacio centralizado cubierto por una bóveda sobre pechinas. Consiguió esta forma rectangular interponiendo entre los muros laterales y la cúpula un tramo de bóveda acasetonada a modo de pequeño transepto. Este espacio se abre a otro más pequeño y cuadrado que hace de altar mayor de la propia capilla. En el exterior la cúpula se presenta en forma cónica sobre un tambor.



Ilustración 31. Cúpula.

El atrio presenta un arco entre dinteles soportados por columnas que recuerdan a las de la iglesia del Santo Espíritu y que coinciden con pilastras adosadas al muro. El friso aparece decorado con medallones.

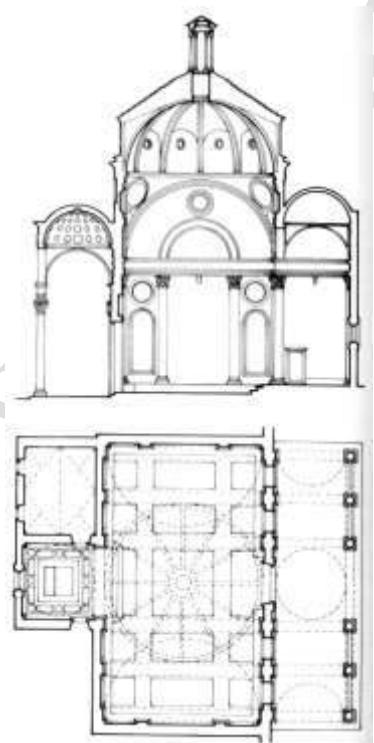


Ilustración 30. Alzado y planta.



Ilustración 32. Atrio.

En el interior se aprecia el contraste entre los muros blancos y la arquitectura de “pietra serena”. Aparecen medallones con relieves escultóricos que se atribuyen a Lucca de la Robbia. En las pechinas aparecen relieves de cerámica vidriada con el tema de los cuatro Evangelistas, posiblemente también obra de Lucca de la Robbia.



Ilustración 33. Interior.

Se repite el esquema de las ventanas en los muros laterales, pero con arcos ciegos.



Ilustración 34. Interior.

La **Iglesia de Santa María de los Ángeles** es importante por ser el primer gran proyecto de Brunelleschi trabajó en ella entre 1435 y 1437, dejándola inconclusa. Lo que existe en la actualidad es una reconstrucción de principios del siglo XX que no responde al cien por cien al plan de Brunelleschi. El alzado y la planta son la idea gráfica, se trata de la primera gran construcción de planta centralizada del Quattrocento, ya no se trata de una idea teórica, sino de algo construible. La cúpula posee nervios y óculos góticos, también presenta una linterna. Al exterior recuerda la cúpula de la Sacristía Vieja y la de la Capilla Pazzi, con un tejado casi cónico.

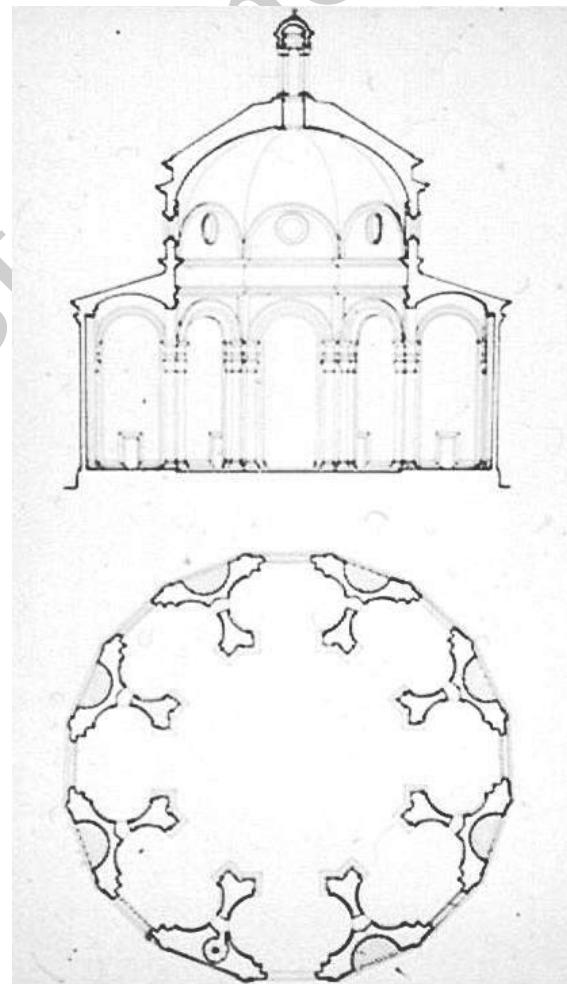


Ilustración 35. Planta y alzado.



Ilustración 36. Exterior

La forma está inspirada en la de los antiguos martirios, iglesias conmemorativas de un mártir y en concreto en el Mausoleo de Santa Constanza del siglo IV. Brunelleschi realiza una labor casi arqueológica en los estudios que realiza en Roma, donde estudia el Panteón y el templo mencionado.

El tránsito del templo está comunicado, formando estribos, para poder rodear el templo sin necesidad de pasar por el centro del mismo. El diseño produce unas capillas de forma ovoidal.

A Brunelleschi también le debemos la primera tipología de arquitectura civil del Renacimiento, el **Palacio Pitti** de Florencia es el primer referente clásico de este tipo de construcción. No obstante, últimamente la historiografía dice que no es de él. En definitiva se trata de una obra iniciada alrededor de 1440, en la que la fachada se concibe como la superposición de tres cuerpos. No presenta todos los

componentes del palacio del Quattrocento italiano, pero sí algunos indicios.



Ilustración 37. Palacio Pitti.

Los tres cuerpos aparecen separados por una balaustre. Una característica importante es la utilización de grandes sillares, un almohadillado prácticamente sin labrar de apariencia tosca, rústica, sobre todo en la planta inferior y algo más suavizada, aunque rústica, en los pisos superiores.

Este sillar rústico lo introduce Brunelleschi con el fin de conseguir dos efectos, por un lado robustez, solidez, y por otro con una intención estética. Este almohadillado deriva del "opus quadratum" romano. Esto que hace Brunelleschi por primera vez será posteriormente imitado por otros arquitectos y pasa a ser tomado como un orden predeterminado como nos dice Serlio en el siglo XVI.

Los vanos presentan arcos peraltados con dovelas. En la planta inferior aparecen ventanas dentro de los arcos rematadas por un frontón triangular. Mientras que en las plantas superiores los arcos se cierran. En definitiva se trata de un modelo de experimentación.

Como epílogo, se dice que la cúpula de la catedral de Florencia no lo justifica como un renovador estilístico, o como el

restaurador de la arquitectura de la antigüedad, sino que este mérito proviene de otras obras. Su profundo estudio de los métodos constructivos romanos lo habían familiarizado tanto con las formas e ideales clásicos romanos que no resulta sorprendente la forma deliberadamente clásica que adoptó su propio estilo.

En 1480 se publicó una *Vida de Brunelleschi* anónima en Florencia de la que Vasari copia casi todo. En ella se dice que las formas creadas por Brunelleschi son tan romanas como las auténticas romanas cesáreas. Esto ocurrió tan sólo cuarenta años después de su muerte, lo que significa que su arquitectura fue aceptada como referente de la tradición romana, y sus iglesias se convierten en modelos a seguir e imitar, tanto las de planta longitudinal como las centralizadas.

Michelozzo (1396-1472)

El lenguaje de Brunelleschi determina la arquitectura toscana posterior, la de la segunda mitad del siglo XV, aunque es cierto que las generaciones posteriores también realizaron sus aportaciones.

Michelozzo di Bartolomeo se formó como orfebre y medallista de figuras romanas, que luego servirán para los frisos romanos, y como escultor, colaborando con Donatello y Ghiberti. Vasari dice de él, que una muestra cierta frialdad clasicista en su imitación de lo romano.

Como arquitecto protegido de Cosme de Medici acompaña a éste a Venecia en 1432 y allí realiza su primera gran obra arquitectónica reconocida, la **Biblioteca del monasterio de San Giorgio Maggiore**, el primer edificio clasicista en Venecia y desgraciadamente destruido por un incendio. La reconstrucción de la iglesia gótica será posteriormente realizada por Palladio.

Michelozzo vuelve a Florencia y reconstruye otra obra gótica, el convento de los dominicos de San Marcos, del que dice Vasari que es el más cómodo y el mejor construido.

También realiza la Biblioteca del convento de los dominicos de San Marcos entre 1440 y 1445. Planta de tres naves separadas por arquerías. Michelozzo recrea el orden jónico es una de las primeras apariciones de éste en la arquitectura renacentista. También está presente la tradición toscana de los tirantes de hierro en este caso en el interior.

Se trata de un espacio rectangular donde intenta delimitar el espacio con un sentido utilitario, con el fin de disponer los atriles. La nave central está cubierta por una

bóveda de cañón peraltada, de carácter clásico, mientras que en los laterales aparecen bóvedas de aristas, de carácter gótico. Las aristas recaen en la pared sobre ménsulas, la misma técnica utilizada por Brunelleschi en el Hospital de los Inocentes.



Ilustración 38. Biblioteca de San Marcos de Florencia.

Michelozzo se encuentra entre dos grandes arquitectos, Brunelleschi y Alberti, no obstante, tiene una obra muy importante.

También se atribuye la actuación de este arquitecto en un templo emblemático de la ciudad de Florencia, como fue la remodelación, innovación, de la **Iglesia de la Santísima Anunciación**. Parece que le vino dada por la fama que había adquirido en el convento de los dominicos de San Marcos. Parece ser que inicia la obra en 1454, fecha en la que se añade una rotunda a la antigua iglesia paleocristiana. Lo que ocurre es que en el último cuarto del siglo XVII, durante el barroco, fue intervenida. La rotunda fue añadida al espacio basilical. Lo que resulta importante es el conocimiento que demuestra de la arquitectura de la antigüedad, en concreto del templo de Minerva Médica en Roma, más que la inspiración que pudiera proceder de Brunelleschi. También se dice que intervino en las naves. En esta obra de la Annunciata también intervino Antonio Manetti.

Pero la obra que consagró a Michelozzo fue un palacio urbano que se acomoda al palacio mencionado al inicio; habitaciones en la zona interior y cámaras oficiales al exterior.

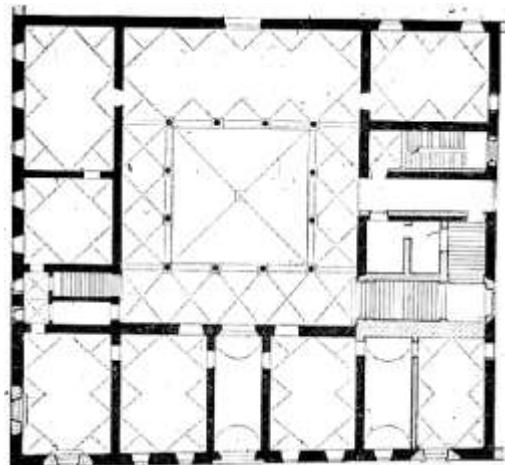


Ilustración 39. Planta Palacio Medici-Riccardi.

Se trata del **Palacio Medici-Riccardi**. Michelozzo comienza a trabajar en este palacio en 1443. Los Riccardi adquirieron este palacio en el siglo XVII y también realizaron reformas.

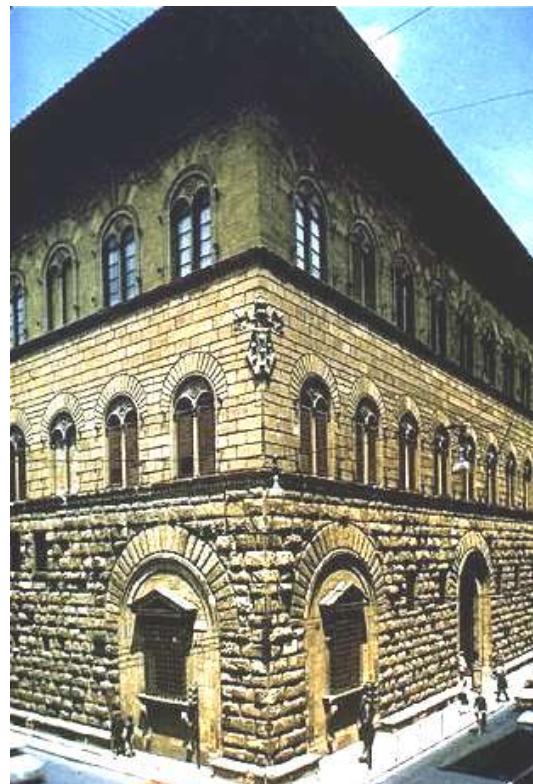


Ilustración 40. Exterior.

Exteriormente los pisos aparecen separados por una cornisa, en el primer nivel presenta un almohadillado rústico, en el segundo un almohadillado tallado y por último, en el tercer nivel un muro plano.

Las ventanas son similares a las del palacio Pitti. Lo que más distingue esta obra es la exagerada cornisa superior con ménsulas que da uniformidad al inmenso cubo.

En el patio vemos que desaparece el almohadillado, presenta un espacio más diáfano. Los capiteles son de orden compuesto y mantiene el recurso de los tirantes de hierro. En la imagen también se aprecia la reforma del barroco tardío del siglo XVIII.



Ilustración 42. Capilla.



Ilustración 41. Patio.

La capilla no es una pieza muy grande, se conoce más por sus pinturas realizadas por Venoso Gozzoli que decoró la capilla diseñada por el arquitecto. El pintor se inspiró en miniaturas persas, pero desarrolló un tema muy clásico en el mundo romano, el de los triunfos. Este pintor también realizó retratos de la familia Medici. La decoración se realizó entre 1460 y 1470.

Leon Battista Alberti (1404-1472)

Alberti es el segundo gran arquitecto del Renacimiento. Durante el Quattrocento el arte y la arquitectura se consideran no sólo como el producto de la práctica, sino como el resultado de una manera de entender la naturaleza, de concebir la relación del hombre con lo religioso y con lo político, y al mismo tiempo de reflexiones sobre lo inmediato y lo trascendente. Es decir, el artista en este momento es algo más que un pintor, que un escultor o que un arquitecto que domina una técnica y unos secretos mutuales, era prácticamente un filósofo que asumía el arte como concepción del mundo, es decir, como eje del sistema cultural del nuevo humanismo. Ningún arquitecto representó tan propiamente a ese hombre humanista del momento, filósofo, literato, poeta, científico, urbanista, artista y teórico del arte como Alberti, según Vasari.

Alberti era hijo natural de un mercader florentino, que curiosamente pasó casi toda su vida fuera de Florencia. Alberti recibió educación religiosa en las Universidades de Padua y Bolonia. Hacia el año 1428 retornó a Florencia donde según Vasari conoció y admiró la obra de los grandes creadores del Renacimiento de época anterior como Brunelleschi en arquitectura, Donatello en escultura y Masaccio en pintura, a los que el propio Alberti trataba de igualar con los antiguos romanos en el ingenio artístico.

De Florencia se trasladó a Roma en fecha incierta y allí permaneció ya prácticamente el resto de su vida con diversos cargos en la corte pontificia. Allí en Roma se interesó por la antigüedad clásica. Fruto de aquellos estudios escribió en 1434 una descripción sistemática de la Roma de los cesares, *Descriptio Urbis Romae*, donde habla del urbanismo de la Roma antigua.

Dos años después, en 1436, publicó un tratado de tres libros, sobre la práctica de la pintura, *De pictura*². Alberti intenta definir funciones y métodos de la pintura, para él la función del pintor consiste en hacer que lo representado deba parecer o simular relieve y que tenga la apariencia del cuerpo, añadiendo que esta apariencia naturalista debe de ser obtenida mediante el uso de la perspectiva. Estas reflexiones serán asumidas por los pintores del siglo XV.

Alberti consideraba que la belleza no es consecuencia de una imitación exacta de la naturaleza, sino de una selección discriminada o deliberada de sus componentes más bellos. Dice:

«Tomemos de la naturaleza lo que debamos tomar y escojamos de ella lo más bello.»

Afirmación derivada del neoplatonismo.

Este equilibrio entre idealización y naturalismo, entre sentimiento y observación que refleja su obra sobre pintura es el mismo que pone de manifiesto en *De re aedificatoria*, en 1452 y que fue publicada después de su muerte. Como esta obra estaba dividida en diez libros tomó el nombre de *Los diez libros de arquitectura*, inspirados en la obra de Vitrubio. De nuevo muestra la obsesión por la perspectiva, para que a través de ella el arquitecto ordene bóvedas y columnas, que construya los espacios, unos espacios que deben de ser bellos. Entendiendo por belleza una armonía regular entre todas las partes de un objeto, armonía de una especie tal que nada podía ser suprimido, añadido o cambiado en él sin que perdiera algo de su encanto.

A esta importante obra de Alberti se añadió un tratado de escultura llamado *De statua* en 1464, en él destacó la

² Acerca de la pintura.

estereometría, la riqueza de puntos de vista en la obra.

Se ha dicho que la importancia de Alberti residió más en sus reflexiones teóricas que en su obra práctica, no obstante, sus teorías habrían quedado casi olvidadas si estas no hubieran sido refrendadas con las obras prácticas.

Florencia

Alberti tiene en Florencia dos obras fundamentales y arquetípicas. **Santa María Novella** era un templo gótico inconcluso donde completó la fachada. Esta fachada de Alberti fue realizada entre 1458 y 1470. El arquitecto se vio determinado por una estructura preexistente y en este caso se inspiró en la fachada de otro templo arquetípico de Florencia, San Miniato al Monte, de estilo románico.



Ilustración 43. San Miniato al Monte.

De este templo retoma el románico toscano como última expresión de lo clásico, y a él acude para rescatar algunos motivos decorativos, así como el carácter bicromo del conjunto.

Alberti decide un nuevo tipo de fachada con una fuerte disciplina geométrica basada en la modulación del cuadrado y

que perduraría hasta el barroco con algunas variantes.



Ilustración 44. Santa María Novella.

Alberti diseña un cuerpo inferior al que se superpone un basamento sobre el que se coloca un segundo cuerpo o ático rematado con un frontón triangular, de tal manera que el primer cuerpo es la totalidad del templo y el segundo se corresponde con la nave central. Para unificar el cuerpo inferior y superior en la fachada inventa los aletones, formas sinuosas rematadas en forma de voluta.



Ilustración 45. Aletones.

Su obra civil más importante en Florencia es el diseño del **Palacio Rucellai**, realizado entre 1446 y 1455, bajo la dirección de obras de Bernardo Rossetti. La planta del palacio se asemeja a la del palacio Medici-Riccardi. No obstante, más que su planta interesa el alzado exterior, en él parece que la estructura interior se subordina a la fachada, de tal manera que incluso las plantas interiores se hallan ligeramente más bajas que las divisiones exteriores.



Ilustración 46. Palacio Ruccellai.

En cuanto al almohadillado resulta más uniforme en las tres plantas. Por su parte las ventanas son similares a las de los palacios anteriores, lo mismo que la cornisa que proporciona unidad al cubo.



Ilustración 47. Capitel itálico.

La novedad del palacio es que organiza la fachada mediante la superposición de órdenes, de forma que los tres cuerpos del palacio se dividen con elementos verticales, pilastras, y elementos horizontales, los entablamentos. Es la primera vez que aparecen las pilastras con órdenes para organizar la fachada de un palacio. En cuanto a la superposición de órdenes, éstos son utilizados de forma liberal por

Alberti. Presenta un primer orden similar al dórico y dos corintios diferentes, el último llamado por Alberti itálico.

En la planta baja aparecen dos puertas adinteladas con la misma importancia, sobre las que aparecen unas ventanas equivocadas denominadas “mezzanino” y que no se sabe exactamente a qué cuerpo pertenecen en el interior.

Se dice que se inspiró en el Coliseo y en el Teatro Marcelo para utilizar la superposición de órdenes.

Rímini

La obra de Alberti más importante en Rimini fue la intervención en el templo de San Francisco que se conoce como **Templo Malatestiano**, en el cual trabaja a partir de 1450. La obra está inconclusa de tal manera que conocemos como hubiera sido su fachada a través de una medalla.



Ilustración 48. Medalla.

Se ha dicho que si Alberti hubiera trabajado sólo para los comerciantes de Venecia no habría hecho una obra como ésta, un templo a la gloria humana, a la fama, para Segismundo Malatesta. Aquí se recupera incluso el sentido clásico de la obra que se halla en una inscripción que recorre al modo romano el friso de la fachada principal sugerida por Malatesta a

Alberti a la memoria de Isotta, amante de Malatesta. Este sentido del templo refleja el sentir de Malatesta que quiso convertir un humilde templo gótico de frailes franciscanos en un panteón romano, que además sería un templo dinástico en el que disponer su propia sepultura, la de su amada y las de sus familiares.



Ilustración 49. Templo Malatestiano.

Interiormente persiste la fábrica gótica que se recubre exteriormente con una especie de pantalla. El propio Alberti encargó la ejecución de la obra a Matteo Pasti, sin embargo la obra fue interrumpida apenas iniciada y su grandiosidad sólo se puede conocer gracias a los dibujos y la maqueta de Alberti y sobretodo gracias a la medalla de fundación del templo acuñada por orden de Pasti y que se conserva en el Museo Nacional de Berlín.

El revestimiento al modo romano quedó inconcluso, pero la parte que vemos muestra hasta qué punto Alberti se inspiró en el mundo clásico para diseñar las primeras fachadas de iglesia de todo el Renacimiento. El templo se levanta sobre un podio, pero la fachada de los pies se concibe como un arco de triunfo romano, inspirado seguramente en el arco de triunfo de Augusto en Rímini. Debía de presentar un arco del triunfo sobre la

muerte, con los sarcófagos de los protagonistas en el exterior. Los arcos laterales que debían de haber cubierto las tumbas fueron cegados. Tampoco se realizó el ático de la fachada.

La solución presentada en la medalla para la fachada recuerda a Santa María Novella, es decir, una fachada que refleja el espacio interior, ya que el rectángulo del primer cuerpo se corresponde con la anchura de todo el templo, mientras que la anchura de lo que hubiera sido el ático se correspondía con la anchura de la nave central. Lo que la diferencia de Santa María Novella es el nexo de unión entre ambos cuerpos, ya que aquí diseñó fragmentos de frontón en lugar de aletas.

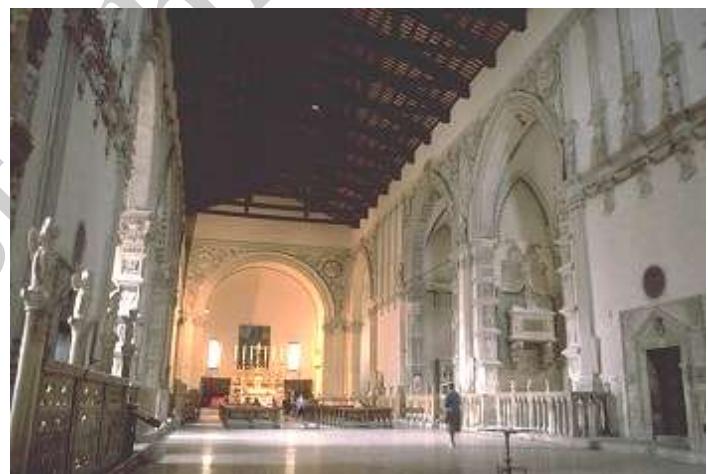


Ilustración 50. Interior.

En el interior del edificio no se pudo obrar, de forma que Pasti reconstruyó el ábside en forma de exedra. El resto del interior es gótico, aunque se intervinieron las embocaduras que siguen manteniendo los arcos apuntados. Posiblemente Alberti habría mantenido un trato más romano, como en el exterior. Nos encontramos ante una obra protorenacentista.

Los relieves de Agostino di Duccio recogen una plástica del quattrocento muy vanguardista, se trata de piezas de estuco sobre fondo azul siguiendo la línea de Luca della Robbia. Se trata de relieves

que resultan bastante planos, casi más gráficos que plásticos, totalmente subordinados a la arquitectura.

Mantua

En 1460, Alberti liberado de sus cargos en la corte papal en Roma, se dedicó más a la arquitectura, atendiendo los encargos de Ludovico Gonzaga. En Mantua proyectó los templos de San Sebastián y San Andrés, que a su muerte en 1472 quedaron inacabados.

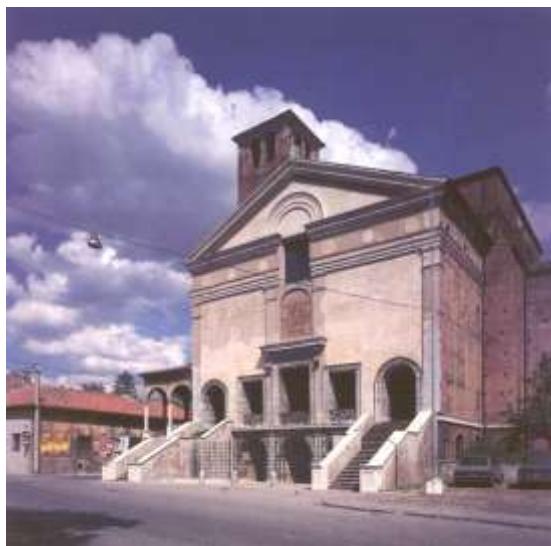


Ilustración 51. Iglesia de San Sebastián.

La **Iglesia de San Sebastián** substituía un antiguo templo prerrománico y según Benévoli se trata de la primera iglesia de Alberti con planta central que seguía las proporciones ideales propuestas en *De re aedificatoria*. Alberti divide la anchura del templo en cuatro partes, de las cuales dedica dos a las capillas. Se inspiró en los modelos paleocristianos, como el Mausoleo de Teodórico, y en algunas iglesias martiria. Divide el espacio en dos iglesias, la inferior a modo de cripta, con ocho naves separadas por pilares y otra iglesia en la parte superior que debía de ser coronada con una gran bóveda de 17 m. de diámetro que tenía que sorprender por su austereidad arquitectónica, en sintonía con la arquitectura medieval que trataba de recrear.

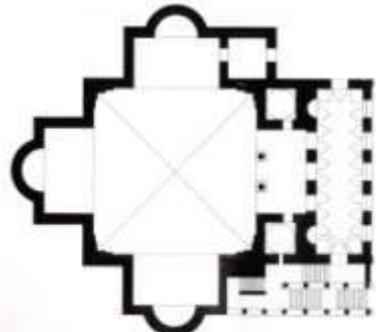
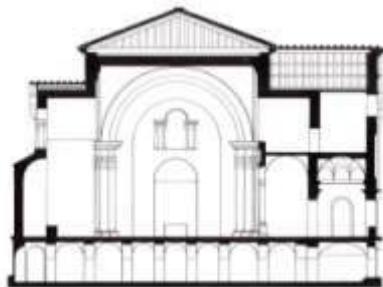


Ilustración 52. Alzado y planta.

La intervención de esta obra se produce entre 1460 y 1467. En 1925 fue objeto de una reforma total, desdibujando el plan original. En el proyecto paleocristiano recreaba elementos clasicistas de arco dintel y un nártex a modo medieval, reflejo de la capacidad de Alberti para recrear la arquitectura romana más pura y canónica, junto a la arquitectura romana cristiana de los primeros tiempos del medioevo.



Ilustración 53. Interior.

La **Iglesia de San Andrés** también fue proyectada en 1460, pero no fue iniciada hasta semanas después de la muerte de

Alberti en 1472 por Lucca Fancelli. Estas obras se prolongarían hasta el siglo XVIII, interviniendo en ellas importantes arquitectos como Filippo Juvarra y Andrea Pozzo, el primero de ellos realiza la cúpula del crucero.

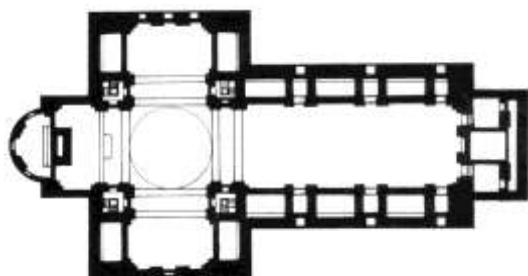


Ilustración 54. Planta de San Andrés.

Se trata de un edificio de planta de cruz latina de nave única, con capillas laterales entre contrafuertes, con un importante crucero que sobresale considerablemente y una capilla mayor rematada por una exedra. Las capillas laterales pareadas dan lugar a dos tipos de capillas, unas de mayor tamaño que las otras. Este tipo de planta tendrá un gran éxito en el siglo siguiente. Destaca la cúpula del crucero que se convertiría en la fuente de luz del templo.

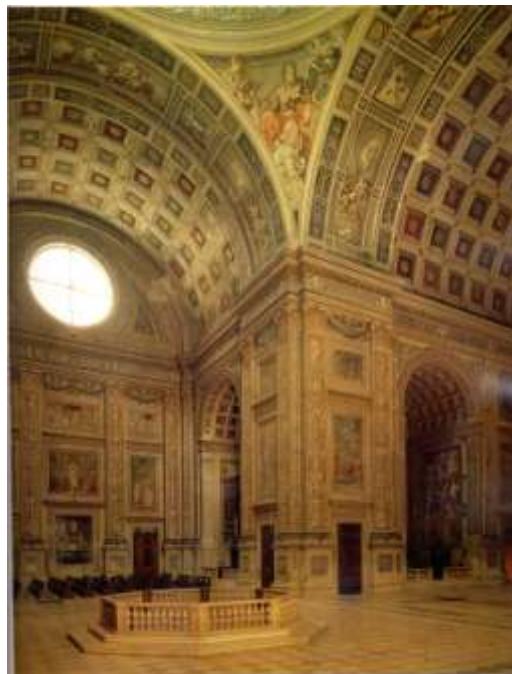


Ilustración 56. Interior.

Hay una contundencia prevista por Alberti en este espacio. Alberti trata de emular la grandiosidad de la arquitectura imperial romana y los espacios abovedados romanos. Mientras Brunelleschi había acudido a la basílica paleocristiana para definir la tipología, Alberti no acude, sino que trata de emular estos grandes espacios romanos y se inspira para ello en la Termas de Diocleciano y en la Basílica de Majuncia, espacios donde no aparecen los arcos fajones al igual que en la nave central de San Andrés, cuya gran cubierta abovedada se presenta sin interrupciones.

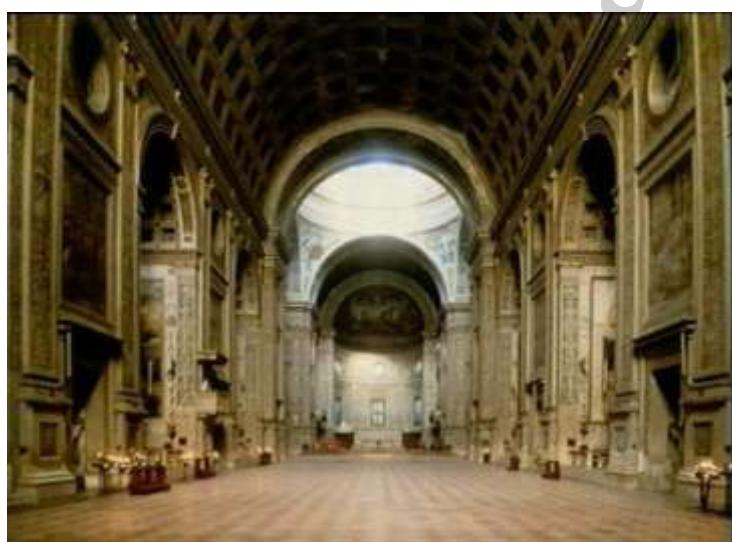


Ilustración 55. Interior.

En el siglo XVIII Pozzo refuerza la concepción clasicista añadiendo casetones pintados.

Resulta interesante el esquema de las embocaduras de las capillas, concebidas como si se tratase de un arco de triunfo franqueado por pilastras. Entre las capillas aparece un óculo por encima de las capillas menores. La cúpula se convierte en el principal foco de luz, adelantándose a un concepto del siglo XVI. El rito cristiano se enfatiza por medio de la luz. El peso de la bóveda recae en las pilastras sobre pedestal que soportan un entablamento que recorre la nave. Ya no vemos el protagonismo de las construc-

ciones de Brunelleschi, sujetando una cubierta plana, ahora la sensación de espacio la crea la bóveda y el muro abierto por las grandes capillas.

En cuanto a la fachada se barajaron dos proyectos suyos, uno similar al de Santa María Novella, composición piramidal con alerones y otro por el que se decantaban tras su muerte. Se trata de una fachada pantalla casi autosuficiente que se desentiende del espacio interior, en cuanto que no refleja este espacio. Recuerda a dos tipologías de la antigüedad que aparecían separadas. Se trata del templo romano y el arco de triunfo.

En la fachada aparecen cuatro pilastras gigantes que recorren la totalidad de la fachada y que nos recuerdan a las pilastras del interior.



Ilustración 57. San Andrés.

Las puertas son adinteladas al igual que las capillas menores. El entablamento del

gran arco de entrada es invadido por las pilastras gigantes, lo cual también ocurre en el interior. Esta original solución de fusionar dos tipologías será retomada posteriormente por Miguel Ángel.

Como hemos mencionado anteriormente Alberti estuvo en Roma interesándose por la antigüedad clásica, fruto de lo cual escribió una descripción sistemática de Roma en 1434, pero en 1452 es llamado por el Papa para que realizase la ampliación de San Pedro del Vaticano. Se vincula a Alberti con la voluntad de intervención en la basílica constantiniana del siglo IV. Apareció un plano del proyecto que unos atribuyen a él y otros a Rosellino. En el proyecto se pretendía reconstruir la cubierta adintelada y lo que más interesaba era reconstruir la cabecera con dos grandes espacios colaterales.

Alberti fue el gran maestro del Quattrocento y del Renacimiento en general, de manera que sí Brunelleschi intentó recuperar el estilo arquitectónico de la antigüedad e inventó nuevas formas de construir, Alberti, a partir del lenguaje del clasicismo, desarrolló tipologías y conceptos capitales en todos los ámbitos de la arquitectura, y no sólo sus invenciones constructivas fueron decisivas, sino que su tratado *De re aedificatoria* hizo de él el Vitrubio de su época.

Giuliano de Sangallo (1445-1516)

Giuliano de Sangallo es el arquitecto más importante de la Toscana en el Quattrocento, sirve de eslabón, de nexo, no solamente por su estilística, sino porque es el primero de una dinastía de artistas. Su verdadero nombre es Giuliano Gimberti, nació en Florencia y fue en la Toscana donde desarrolló su principal obra constructiva, pero también de Sangallo se vincula a la ciudad de Roma. Atraído por lo que significaba esta urbe y con el deseo de vivir de cerca la construcción imperial romana se traslada a esta ciudad en la segunda mitad del siglo XV, en el año 1465. Allí realizó una colección de dibujos recogidos en el llamado *Codex Barberini*.

En cuanto a su estilística hay que decir que se muestra deudor de Brunelleschi y Alberti, sobretodo del primero, del cual parece recrear parte de sus obras, en algunas obras específicas.

En la Toscana fue uno de los arquitectos preferidos de Lorenzo de Medici, el cual proporcionó a Sangallo los mejores encargos de su carrera como arquitecto, un palacio, una villa y una iglesia.

En cuanto a la arquitectura civil realiza un gran palacio en Florencia, el **Palacio Strozzi**, encargo de Lorenzo de Medici. El palacio se comenzó en 1489 y fue concluido en 1495. Fue Sangallo el autor de las trazas, sí bien las obras fueron dirigidas por un discípulo suyo llamado Simone del Pollaiolo "Il Cronaca", que vivió entre 1457 y 1508.

Tanto en planta, centrada por un patio rectangular, como en alzado el palacio presenta una perfecta regularidad. Está rematado por una prominente, aunque proporcionada, cornisa. Valora el eje central de la entrada y procura un

tratamiento extraordinariamente plástico a toda la fachada, cuyo almohadillado disminuye de forma bastante gradual.

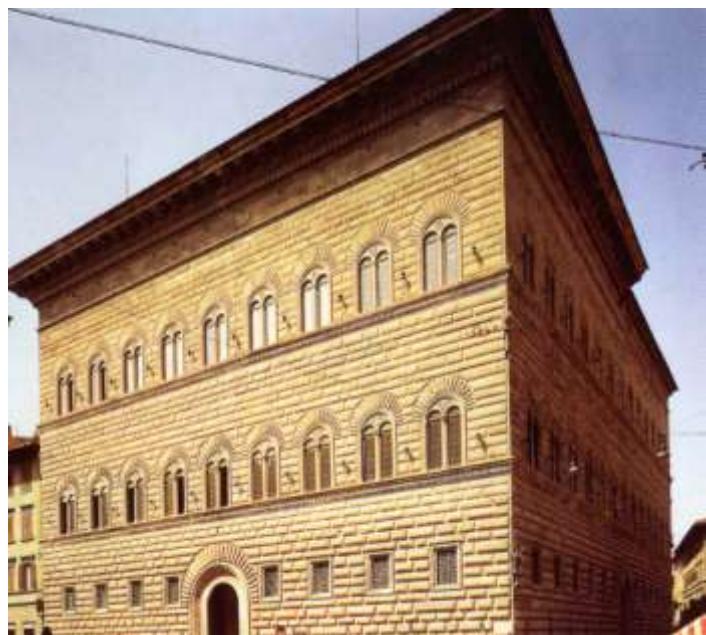


Ilustración 58. Palacio Strozzi.



Ilustración 59. Patio.

Como ocurría con el palacio Medici-Riccardi el clasicismo se concentra sobre todo en el patio con un evolucionado pero conseguido juego de soportes. En la planta inferior aparecen columnas con capitel corintio que soportan arcos de medio punto, mientras que en el primer piso aparecen pilas sobre zócalo contiguo y en el piso superior aparecen de nuevo columnas sobre balaustrada que sostienen

un entablamento recto. La obra parece un “revival” con un sentido más plástico en su fachada que en los palacios anteriores. Recuerda mucho más al palacio de Michelozzo que al de Alberti. Presenta un sentido muy cuidado de la plasticidad de la fachada.

A parte del palacio urbano Lorenzo de Medici le encargó una villa, emulando la actitud de los romanos del pasado. La villa se levantó en la localidad de Poggio a Caiano, cerca de Florencia y recibe el nombre de **Villa Medici**.



Ilustración 60. Villa Medici.

Fue edificada entre 1480 y 1485, presenta una planta bastante regular y se levanta sobre un primer cuerpo de servicios rodeado por una sobria galería de arcos. La planta es prácticamente cuadrada y se centra en un gran salón transversal que alcanza dos pisos de altura. Los cuatro vestíbulos que preceden este salón transversal dibujan una cruz griega que deja libres cuatro espacios cuadrangulares para las diferentes dependencias.

Esta búsqueda de la simetría y de la valoración de los ejes se manifiesta en el exterior mediante cuatro pórticos en el centro del piso principal. Entendidos a modo de frontis de templo clásico incrustado en las fachadas. Anticipa la armonio-

sidad geométrica de la arquitectura de las villas del Renacimiento tardío que desarrollará sobretodo Palladio en el siglo XVI.

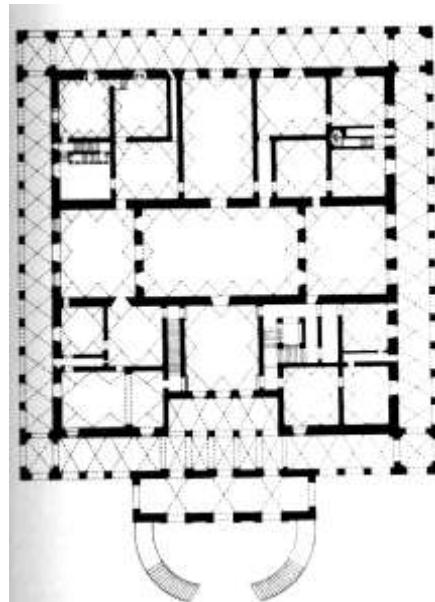


Ilustración 61. Planta.

La portada aparece enmarcada por la doble escalera con brazos curviformes.

Las ventanas son de estilo brunelleschiano, adinteladas y enmarcadas con piedra oscura. Podemos decir que esta villa vendría a ser una versión campestre del palacio urbano, pero a diferencia de éste que tiene una concepción bastante cerrada, incluso fortificada, esta construcción se muestra abierta, diáfana, totalmente desguarnecida. Un equilibrio entre decoración y funcionalidad caracteriza la fachada, presentando un diseño que podríamos calificar de moderno y vanguardista para la época.

Dentro de la arquitectura religiosa de Sangallo destaca La **Iglesia delle Carceri Prato**, construida entre 1485 y 1499, considerada como su obra maestra dentro de la arquitectura religiosa, donde asume la herencia del Quattrocento florentino de raíz brunelleschiana.

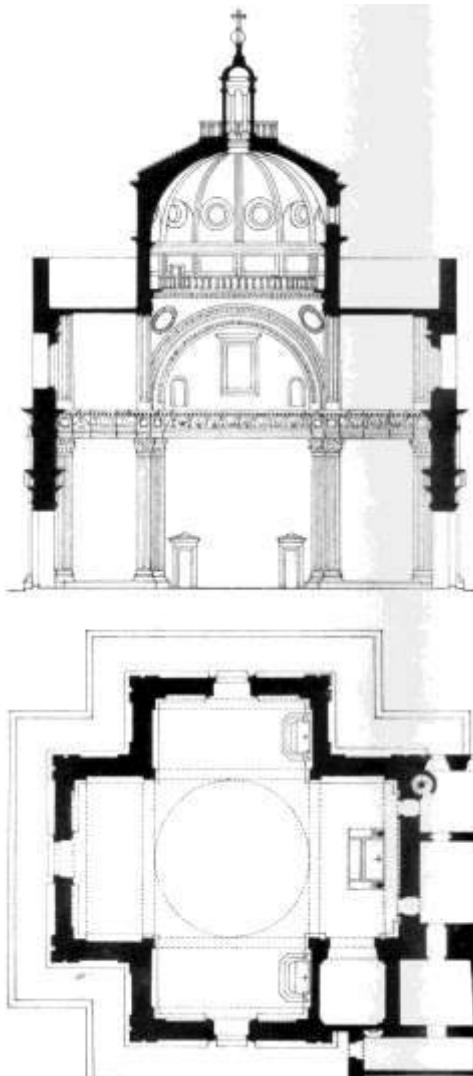


Ilustración 62. Alzado y planta.

Se le encargó para un lugar conmemorativo, se levantó un santuario en el mismo lugar donde se había producido una aparición milagrosa. En esta obra realizó una valoración de la planta de cruz griega, capaz de adquirir monumentalidad por sí misma y no sólo como resolvió Brunelleschi, como una estructura anexa a la cruz latina. Alrededor de un cuadrado central, cubierto con una cúpula sobre pechinas, el arquitecto dispone cuatro brazos iguales abovedados, y cuya estructura se refleja de manera nítida en el exterior. Pureza de líneas y planimetría.



Ilustración 63. Santa María delle Carceri.

La iglesia está inacabada, presenta al exterior la decoración bicroma herencia florentina, mármol blanco y “pietra serena”.



Ilustración 64. Interior.

La cúpula es similar a la de la capilla Pazzi. En su interior también recuerda la estilización de Brunelleschi. La obra sigue más el clasicismo de Brunelleschi que el de Alberti, que eran las dos líneas del siglo XV. En las pechinas que soportan la cúpula aparecen medallones con las figuras de los Evangelistas, de cerámica vidriada azul. El interior de la cúpula se asemeja a la obra de Brunelleschi, presenta una mayor semejanza con la capilla Pazzi que con la Sacristía Vieja.



Ilustración 65. Cúpula.

Otra de las obras que realiza es la **Sacristía de Santo Espíritu**, la admiración hacia la figura de Brunelleschi le llevó a completar uno de los edificios de éste en 1495. De nuevo retoma la centralización subordinada con una planta octogonal. Es una verdadera emulación de Brunelleschi, donde incluso parece acentuarse más los efectos de la bicromía entre los muros y los elementos constructivos, los cuales presentan una estilización más alargada, así como una gran fineza y elegancia, acoplándose al octógono del espacio.



Ilustración 66. Sacristía de Santo Espíritu.



Ilustración 67. Cúpula.

Todo esto dentro de esta corriente de seguimiento de Brunelleschi que en las dos últimas décadas del siglo XV en la Toscana se consideraba modelo del clasicismo, tanto o más que las propias obras de Alberti. Se puede decir que este arquitecto fue el eje de la arquitectura toscana entre el Quattrocento y el Cinquecento. Sí por un lado Sangallo culmina la tradición iniciada por Brunelleschi, por otro lado su arquitectura estaba destinada a ser reemplazada ante los maestros del clasicismo, con Bramante a la cabeza.

La difusión del estilo en otras zonas

Pienza

Pienza es una pequeña ciudad cerca de Siena, en el año 1459 el Papa Pío II, Eneas Silvio Piccolomini, visita su aldea natal, la aldea se llamaba Corsignano y el Papa decide reconstruirla para residir temporalmente en ella con su séquito. Entre el séquito se encuentra Alberti y sin duda se piensa que Pío II escucha los consejos del arquitecto para decidir los proyectos de construcción y elegir a los proyectistas. No obstante, algunos historiadores piensan que **Bernardo Rosellino (1409-1464)** encargado de la obra fue el que realizó todo el proyecto.

La aldea medieval situada encima de una colina tenía seis hectáreas, la calle principal sigue el trazado de la vertiente donde se halla la población y forma un ligero ángulo en la mitad. Pío II decide colocar en este punto un grupo de

edificios monumentales. Comienza por construir un palacio en el lugar donde había nacido, dándole el nombre de **Palacio Piccolomini**, al lado se sitúa la **Catedral** y enfrente el **Pretorio** (Ayuntamiento) y otro palacio el del cardenal Borgia o **Palacio Vescovile**.

La catedral se encuentra en el ángulo, mientras que los palacios se colocan en línea con los dos ramales de la calle principal, de forma que el espacio que queda frente a la catedral adquiere forma de trapecio y encuadra la fachada de la catedral entre los bloques emergentes de los dos palacios y descubre a los lados de la catedral el cortado de la vertiente.

Esta estructura forma una perspectiva invertida, con el fin de agrandar visualmente el espacio que en realidad es escaso.

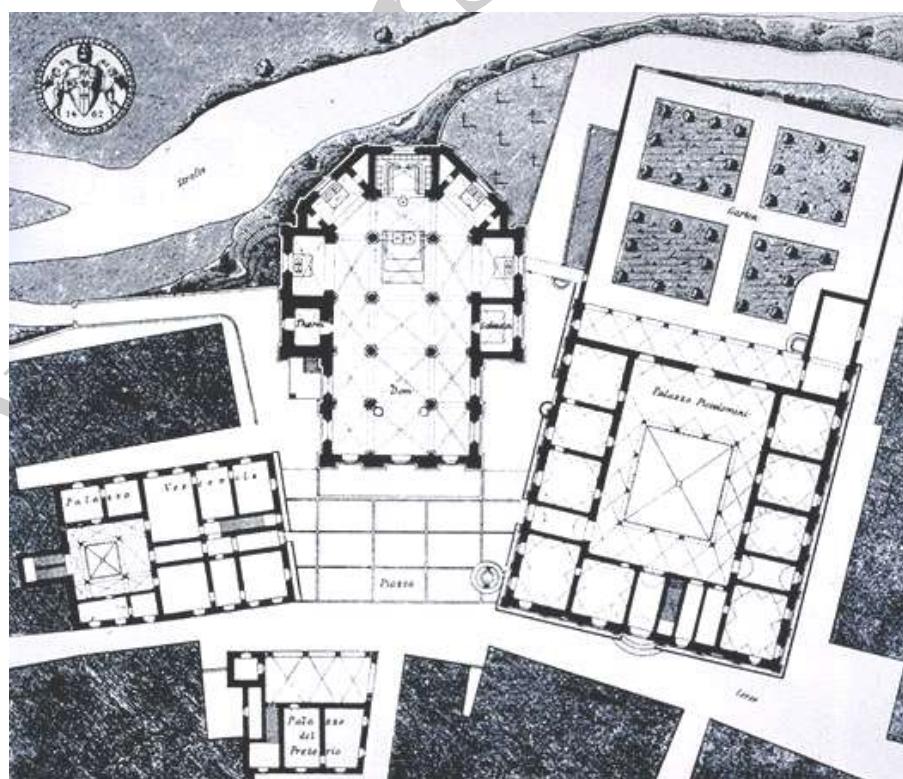


Ilustración 68. Plano.

El Palacio Piccolomini es prácticamente una réplica del palacio Ruccellai. En cuanto a la catedral es una iglesia que sigue el clasicismo de Alberti, un edificio de tres naves casi a la misma altura con cubierta a dos aguas. En cuanto al interior se dice que el Papa se inspiró en la iglesia salón alemana. En realidad se trata de una solución de compromiso entre el gótico y el clasicismo.



Ilustración 69. Interior de la catedral.

Alrededor de este centro monumental se sitúan otros edificios complementarios, los cardenales sitúan sus palacetes a lo largo de ambos lados del ramal. El Papa ordena construir en el extremo noreste un grupo de casas alineadas para los habitantes más pobres de la ciudad. Un total de doce casas iguales entre sí.

Detrás del palacio del Pretorio se construye una plaza con el fin de que acoge el mercado, de forma que los tenderetes no molesten en la plaza monumental. De esta forma queda organizada la ciudad, según Benévoli, de forma jerarquizada.

Los edificios principales se distinguen sobretodo por su mayor regularidad arquitectónica, y no tanto por su grandeza. Esta regularidad que se atenua en los edificios secundarios se pierde en aquellos destinados a la gente normal, aunque se insertan sin dificultad en la composición de la trama de la aldea medieval. De esta manera la combinación entre antiguo y nuevo, medieval y renacentista logra ser felizmente unitaria.



Ilustración 71. Pretorio y palacio Vescovile.

Esta nueva cultura humanista que inspira al Papa respeta el ambiente tradicional y lo transforma sólo parcial y cualitativamente con sus construcciones ordenadas por una regla intelectual superior.



Ilustración 70. Catedral y palacio Piccolomini.

Urbino

Urbino durante el siglo XV se constituye también como un núcleo artístico renacentista bajo el mandato de Federico de Montefeltro, un noble conocido en su época, condotiero parangonable a otros gobernantes de las ciudades estado. Era un hombre de letras, culto, protector de artistas como Giorgio Martini, Piero della Francesca e incluso un artista español, Pedro Berrugete.

Este personaje dedicó gran parte de sus riquezas a la construcción del **Palacio du-cal de Urbino**. Las obras parecen que comenzaron hacia 1450, con la idea de unir el nuevo palacio de los Montefeltro con el castillo que se encontraba en ruinas y se distanciaba del palacio unos doscientos metros. El castillo se encuentra justo en el borde de un gran cortado.

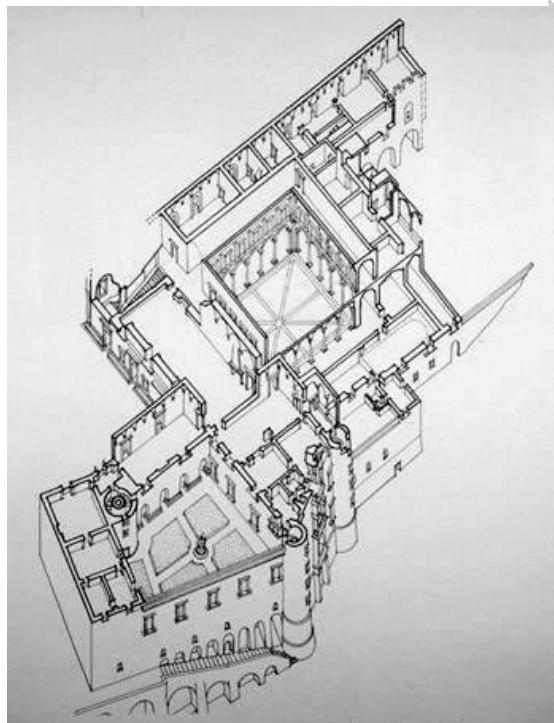


Ilustración 72. Palacio de Urbino.

Con el tiempo la arquitectura austera y simple de la primera fase dejó paso a una arquitectura monumental, todavía con al-

gunos elementos de inercia gótica. Se creó un espacio con patio que avanzaba hacia la villa de Urbino y otro con las estancias del duque Federico de Montefeltro.

Entre las fachadas destaca la reconstruida del castillo con dos torres, la reconstrucción utiliza logias superpuestas que ofrecen al conjunto un carácter más clásico que arquitectónico.



Ilustración 73. Fachada del castillo.

Este carácter complejo cambia totalmente en el patio del palacio, absolutamente renacentista. En la construcción de palacio intervinieron varios arquitectos, aunque en este patio posiblemente intervino **Luciano Laurana**, que estuvo en Urbino entre 1468 y 1472, siendo continuadas las obras por Francesco de Giorgio Martini. Sin embargo, este último estuvo más preocupado por la arquitectura interior y la decoración del edificio, que por la arquitectura exterior, que posiblemente

quedó terminada con la gestión de Laurana..

Lo más notorio del patio es su carácter diáfano y abierto en el cuerpo inferior con arcos, mientras que el cuerpo superior presenta un carácter cerrado con pilastras y ventanas adinteladas. En la parte superior aparece un ático y un sobreático, ambos con ventanas "mezzanino".



Ilustración 74. Patio.

La capilla se atribuye a Francisco di Giorgio, tiene un acento más romanizante y es la propia arquitectura la que constituye la decoración basándose en revestimientos e incrustaciones marmóreas, destacándose el friso de roleos vegetales labrados en mármol, que es precisamente el único elemento escultórico. Su carácter romanizante es evidente en la bóveda y la exedra. Di Giorgio escribió un tratado de arquitectura en el que incluía un grabado similar a una de las pinturas al temple colgadas en este palacio.

Aparte de la capilla es famoso el estudio del duque que tiene veintiocho retratos de hombres ilustres pintados por Berrugete y Justo de Gante.

Milán

La Milán de los Visconti, hegemónica en la Italia del norte, mantuvo un indudable apego al mundo gótico en el terreno artístico, pero los Visconti fueron sucedidos por los Sforza que gobernaron la ciudad de Milán entre 1450 y 1459. Éstos, gracias a sus alianzas con Florencia, introdujeron el espíritu renacentista en la ciudad.

Aunque el paso de Brunelleschi por la ciudad apenas dejó huella, sin embargo, sí que la dejaron aquellos artistas que acudieron a la ciudad en la segunda mitad del siglo XV, como fueron entre otros Michelozzo y especialmente Filarete, sobrenombre de Antonio Averulino, los cuales prepararían el camino a los dos genios de finales del siglo XV que trabajaron en Milán, Leonardo da Vinci y Bramante.

La figura más importante es **Filarete (1400-1469)**, trabajó posiblemente en el taller de Ghiberti, posteriormente trabajó como escultor en Florencia, su ciudad natal, Roma y Venecia. Según Vasari en 1451 se traslada a Milán llamado por Francesco Sforza y aquí ejerció hasta su muerte.

Su obra más ambiciosa llevada a cabo en Milán fue el **Hospital Mayor**, pretendía reunir en un solo edificio toda la administración de las fundaciones caritativas de la urbe. Desde el punto de vista arquitectónico destaca por su concepción ecléctica, entre la tradición de Brunelleschi y de Alberti, pero quizás más que por su tratamiento arquitectónico este hospital tiene importancia por la concepción de su trazado, precedente para otras instituciones hospitalarias posteriores en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII.

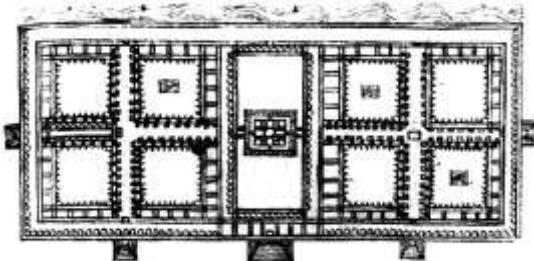


Ilustración 75. Dibujo de la planta.

La obra se realiza entorno a patios interiores, más o menos cuadrados, con alas o pabellones en los que destacan las salas de los enfermos dispuestas en cruz y en cuyo centro se encuentra una iglesia. El edificio tenía dos plantas, la inferior destinada a los hombres y la superior a las mujeres. Esta disposición cruciforme permitía que los enfermos vieran o escucharan la misa desde sus camas.



Ilustración 77. Fachada del Hospital de Milán.

Después del Hospital Mayor, la fama artística le llega al arquitecto dentro de la historia del urbanismo por su tratado de arquitectura, escrito mayoritariamente en lengua vulgar, lo que suponía una novedad. Parece ser que pretendía emular el tratado de Alberti. Filarete lo dividió en veinticinco libros, divididos en tres partes: La primera dedicada al origen de las medidas y de los edificios; cómo evolucionaron y cómo deben de conservarse; y las cosas convenientes para hacer dichos edificios. La segunda parte comprende la manera de cómo debe de edificarse una ciudad, en qué sitios y de qué forma, es conveniente distribuir los edificios, las calles y las plazas para que la ciudad sea bella, buena y perdurable en todas sus funciones. La tercera parte incluye las distintas formas que deben de darse a los edificios en las plantas según lo que antiguamente se usaba y también algunas cosas descubiertas por nosotros y aprehendidas incluso de los antiguos romanos que hoy están perdidas y abandonadas.



Ilustración 76. Dibujo del tratado de Filarete.

En un dibujo del tratado de arquitectura de Filarete, 1461-64, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Florencia aparece el trazado del hospital, en él está presente una asunción del clasicismo.

Viendo la fachada se aprecian ventanas ojivales en una concepción o estructura clásica, con medallones que nos recuerdan la obra de Brunelleschi. En esta fachada se asume perfectamente la tradición gótica y el clasicismo.

Filarete propuso en su tratado el plan de una ciudad ideal en honor de Francesco Sforza, a la que dio el nombre de su mecenas, Sforzinda. Se trataba de una ciudad diseñada para responder a las

nuevas exigencias sociales y cívicas de las ciudades estado italianas de ese momento.

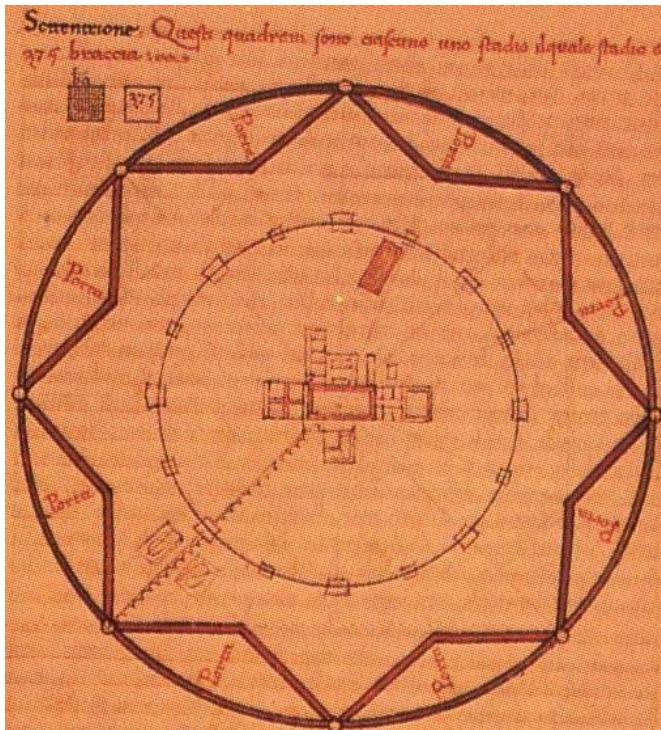


Ilustración 78. Planta de la ciudad ideal.

En una de las páginas del tratado recoge la planta de Sforzinda, Filarete presenta un trazado completamente geométrico, surge de la inserción de dos cuadrados que giran 45° uno respecto del otro. Estos se inscriben en un primer recinto o foso circular. Es importante tener en cuenta que en este entorno hay una influencia de la tradición oriental en esta concepción totalmente centralizada y de carácter radial. Aparecían todos los edificios públicos diseñando uno a uno, forma y ubicación en la ciudad.

Dentro de esta misma ciudad, en páginas posteriores, apuesta por una circulación basándose en canales, de la misma forma que en Venecia.

Según algunos autores como Benévolo, defienden que no se trata en realidad de una ciudad ideal, sino en cierta manera construible y proyectable, y que sobre todo reflejaba el criterio humanista de

Filarete que confiaba en la plena capacidad constructiva del hombre renacentista. Esta ciudad no se realizó, pero parece que influyó en Palmanova, ciudad diseñada por Scamozzi, discípulo de Palladio a finales del siglo XVI y construida a inicios del siglo XVII.



Ilustración 79. Palmanova.



Ilustración 80. Diseño de la ciudad.

Venecia

Venecia es una ciudad que abrazó como ninguna otra en Italia la arquitectura gótica, lo que hizo que se resistiera a acoger la nueva arquitectura renacentista. Sus edificios más significativos como el Palacio de los Duces o la propia basílica de San Marcos siguieron siendo una fuente inagotable de inspiración para la arquitectura civil y religiosa de la ciudad hasta los siglos XVII y XVIII. La famosa Casa de Oro realizada por Matteo Raverti entre 1425 y 1440 nos presenta la pervivencia del gótico. Esta inercia del gótico también se traduce en la arquitectura religiosa, Santa María Gloriosa de los frailes, fue terminada a mediados del siglo XV.

La introducción del humanismo y la arquitectura toscana en tierras del Veneto fueron obra del escultor y arquitecto **Pietro Lombardo (1435-1515)**. Su concepción plástica de la escultura le llevó a la arquitectura y acabaría enraizándose plenamente en la tradición medieval de Venecia.



Ilustración 81. Santa María del Milagro.

En colaboración con sus hijos Tullio y Antonio trabajó en numerosos edificios de Venecia, siendo especialmente notable su intervención en la **Iglesia de Santa María del Milagro**, iniciada en 1481 y concluida en 1489. Lo más interesante es la fachada principal, que se caracteriza por esa concepción ornamental de la arquitectura conseguida mediante la aplicación de placas de mármol de distintos colores, conformando los huecos y diferentes dibujos, e introduciendo en los imafrontes de sus iglesias un ático o remate de carácter siempre semicircular, versión veneciana de los remates triangulares de Alberti.

A esta actividad se suma la de otro arquitecto, **Mauro Coducci**, que intensificó la introducción de las formas arquitectónicas toscanas en el Veneto, y particularmente la regularidad albertiana.

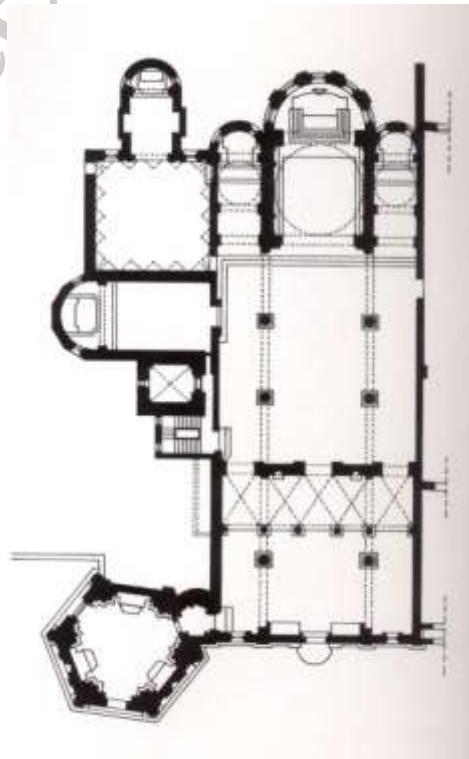


Ilustración 82. San Michele in Isola, planta.

Una de sus obras importantes fue la **Iglesia de San Michele in Isola**, en 1468. Este templo con su planta longitudinal y

cubierta con casetones es un buen ejemplo del hacer toscano en Venecia. Su elemento innovador más significativo fue la fachada, que en realidad supone el desarrollo completo del esquema iniciado por Lombardo en Santa María del Milagro.



Ilustración 83. San Michele in Isola.

La fachada mantiene un absoluto predominio de la regularidad geométrica, en la que las pilastras adosadas confunden su presencia con la superficie mural. La fachada cuenta con un ático donde un frontón semicircular culmina un cuadrilátero con un oculus central. Este espacio cuadrado aparece flanqueado por dos semifrontones curvos. Esta fachada viene a ser la versión veneciana de la fachada toscana con aletones, cuyo frontón triangular típicamente albertiano se convierte aquí en un frontón semicircular.

Coducci trabajó también en otras construcciones como la **Iglesia de San Giovanni Crisóstomo**, que le fue encar-

gada en 1497 y cuya fachada quedó inconclusa. El aspecto es similar a la anterior.



Ilustración 84. San Giovanni Crisostomo.

En su interior, de planta longitudinal, aparecen elementos típicos de la Toscana como las bóvedas baídas, los tirantes de hierro, la bicromía, etc. Soluciones toscanas absorbidas por el Veneto.



Ilustración 85. Interior.

Otro templo donde se reafirma este quehacer es la **Iglesia de Santa María Formosa**, iniciada en 1491 y en la que el arquitecto participa también de esta inercia de lo toscano, pero intentando comportarse de forma historicista con el ambiente y medio veneciano. Su planta refleja en escala reducida la planta de San Marcos de Venecia, cubierta con bóvedas sobre pechinas. Parece ser que había diseñado una fachada similar a la de San Michele in Isola, pero ésta no se llegó a realizar.

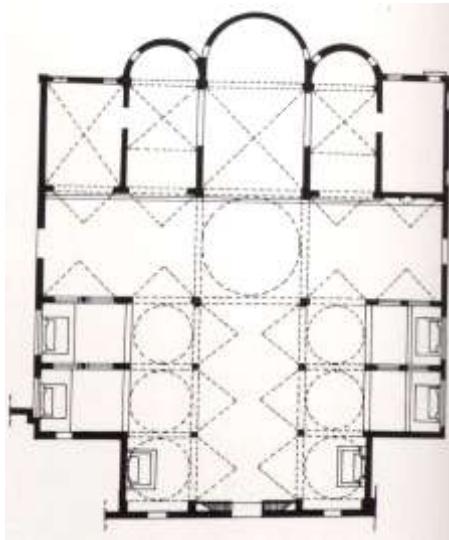


Ilustración 86. Santa María Formosa, planta.



Ilustración 87. Interior.

El prototipo de fachada que va a persistir en Venecia a lo largo del siglo XVI como

muestra la **Iglesia de San Zaccarias**, de autor anónimo, nos muestra el mismo esquema de Isola pero más desarrollado.

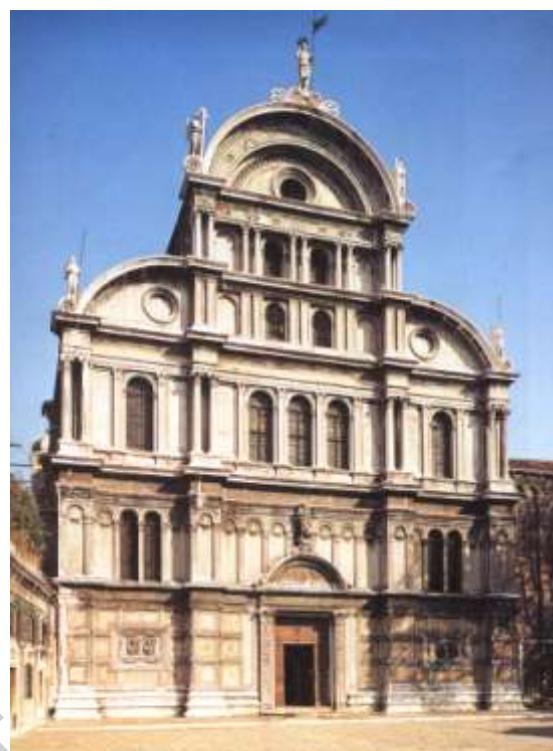


Ilustración 88. Iglesia de San Zaccarias.

Otro elemento muy veneciano que trascenderá será la presencia de esculturas en los remates, algo que será retomado por Palladio y otros arquitectos.

Roma

Roma, al contrario que las ciudades estado italianas, no había seguido el curso de la historia, su glorioso pasado había caído en el más profundo de los abandonos. Mientras otras ciudades levantaban catedrales y palacios comunales Roma se iba convirtiendo en un campo de ruinas. El Foro servía para que pastase el ganado. En medio de este panorama se alzaban los palacios de los nobles y las humildes casas del resto del pueblo.

En el año 1417, con la restauración del papado, cambia la situación. El regreso de los papas hace que éstos se planteen la reconstrucción de la ciudad de Roma, es el caso del Papa Martín V. En pocos decenios Roma se convertiría en una de las ciudades más bellas de Italia. Sin embargo no será hasta principios del siglo XVI cuando la urbe obtendrá un claro predominio cultural sobre las demás ciudades estado italianas, convirtiéndose a partir de 1500 en un foco de atención para los grandes artistas e intelectuales del momento. Durante el siglo XV son muy pocos los artistas que viajan a Roma, y no lo hacen para construir, sino sobretodo para estudiar las ruinas.

Los consejeros de los papas encargados de la reconstrucción de la ciudad suelen ser artistas de segundo orden. El Papa Martín V, más que por las obras emprendidas se distinguió por el dictado de órdenes encaminadas a poner bajo la autoridad del Papa el urbanismo y el privilegio de declarar en ruinas las edificaciones antiguas, que de esta forma podían ser despojadas de sus piedras y mármoles. Para declarar los edificios en ruinas se valió de los llamados Maestros de los edificios y de las vías de la ciudad.

El siguiente Papa, Eugenio IV, frenó la política de su antecesor, todos los edifi-

cios se habían declarado en ruinas. Pero esto se intensificó con Nicolás V que paró el destrozo arquitectónico, llamó a Alberti a Roma e impulsó los primeros grandes proyectos renacentistas. Según las palabras del propio Papa: «A fin de convertir Roma en la nueva Jerusalén».

El ideario del Papa Nicolás V se basó en unos pocos puntos fundamentales. En primer lugar el reforzamiento de los recintos fortificados. En segundo lugar la restauración y reutilización de los monumentos antiguos, mausoleos y acueductos. Y en tercer lugar la restauración de las viejas basílicas paleocristianas, como el episodio con Alberti, el deseo de intervenir en la basílica de constantiniana y la creación de una verdadera ciudad en la colina del Vaticano con la exención del palacio papal. Todo este plan de intervención lo justifica el Papa por motivos de fe, lo que recoge el biógrafo del Papa llamado Giamozzo Manetti que dice literalmente: «Gracias a la grandiosidad de los edificios y de los monumentos en alguna medida insucumbibles se puede reforzar y confirmar la propia creencia popular que se basa en las afirmaciones de los doctos».

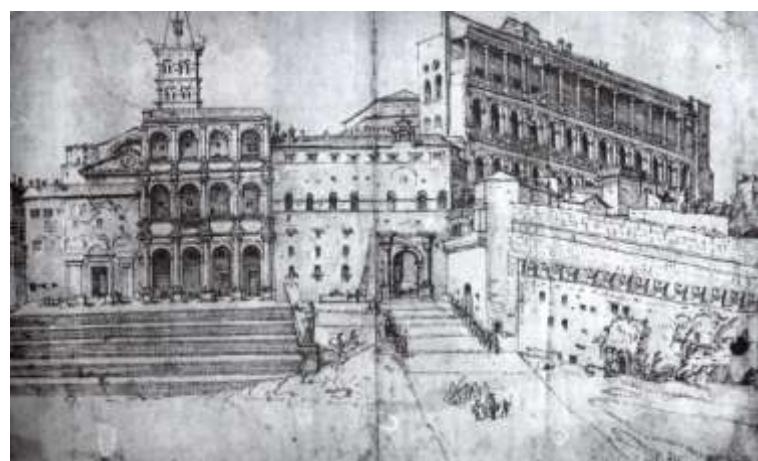


Ilustración 89. San Pedro.

Alberti diseñó un proyecto de ampliación de San Pedro, que algunos afirman que es

obra de Rosellino. En un grabado alemán³ aparece la fachada de San Pedro. Parece ser que Alberti intervino en la **Logia de las bendiciones**, incrustada en la fachada antigua de la basílica de San Pedro. Presenta una fachada de tres pisos que atiende a un criterio clásico, se inspiró en el Coliseo. El grabado es de principios del siglo XVI, dado que aparece el patio de San Dámaso de Bramante.

Otro grabado del Museo Vaticano, de 1546 nos muestra el proyecto de la fachada de Miguel Ángel.

En un grabado de finales del siglo XV aparece el estado de la plaza de San Pedro.

En el plano de Roma de Mateo Greuter, de 1618, aparece San Pedro con la ampliación de Maderno y el obelisco que colocó Sixto V en el siglo XVI, aparece todo menos las exedras de Bernini.

Las transformaciones posteriores de Roma han reducido las construcciones del papado de Nicolás V, sí bien algunos pocos testimonios como el convento de San Onofrio nos ofrece una fórmula constructiva tributaria de los últimos tiempos de la arquitectura gótica.

La magnificencia que Nicolás V quería dar a los monumentos romanos no se alcanzó hasta que llegó el cardenal veneciano Pietro Barbo (Pablo II 1464-1471) que construyó el **Palacio Venecia**, primera obra renacentista de la ciudad sin tener en cuenta la logia anterior, ya que no se conserva. El palacio se atribuye a Jacopo da Pietrasanta, con la colaboración de Giuliano de Florencia, que pudo ser Giuliano de Sangallo. Se descarta la participación de Alberti.

Destaca la fachada que se levantó para la **Iglesia de San Marcos**, fachada con arcos clasicistas que se inspira en el Coliseo y en el Teatro de Marcelo.



Ilustración 90. Palacio Venecia e Iglesia de San Marcos.
Grabado de 1748.



Ilustración 91. Iglesia de San Marcos.

El diseño de la fachada es similar al de la Logia de la Bendiciones. Columnas adosadas en el piso inferior y pilastras en el superior. En realidad tan sólo parece renacentista la fachada de la iglesia, ya que la impronta del palacio carece de esta característica.

³ Museo Albertiano de Viena.



Ilustración 92. Palacio Venecia.

El clasicismo de este palacio aparece en el patio y en la bóveda de casetones del vestíbulo, típicamente romana y de impronta totalmente clásica.

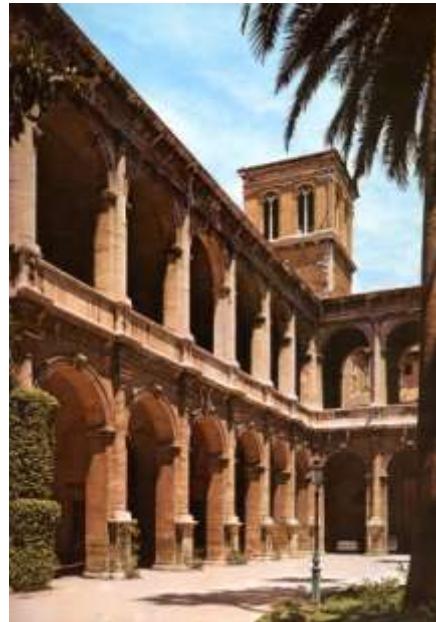


Ilustración 95. Palacio Venecia, patio.

En el patio del palacio es donde aflora el clasicismo, el arquitecto desplegó pilares con semicolumnas adosadas, respondiendo a la superposición de órdenes, dórico y corintio.



Ilustración 93. Bóveda del vestíbulo.

El artista se inspiró para realizar la bóveda en los palacios de los cesares en el Palatino, incluso la reproduce en ruinas.

Más presente que en el palacio Venecia, la arquitectura de Alberti se plasma en dos fachadas de iglesia que son las primeras versiones en Roma del prototipo de fachada de Santa María Novella de Florencia.

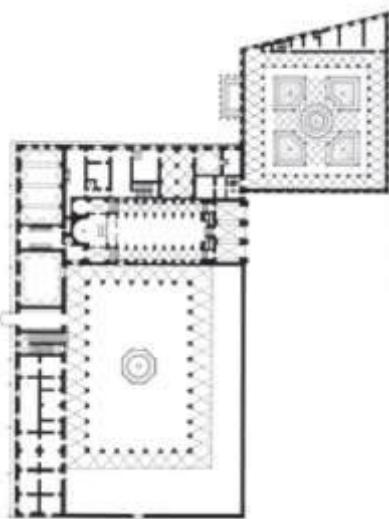


Ilustración 94. Planta del conjunto.



Ilustración 96. Iglesia de Santa María del Popolo.

La iglesia de **Santa María del Pueblo** se reconstruye entre 1472 y 1477, obra de Jacopo Pietrasanta. Presenta dos cuerpos con pilastras adosadas y las aletas que unen los cuerpos ideadas por Alberti en Santa Maria Novella.

La fachada de la iglesia de **San Agustín** se reconstruye entre 1479 y 1482, y nos presenta una interpretación más libre de este prototipo de fachada. Parecen dos fachadas conjuntadas, el cuerpo inferior avanzado y otra que se proyecta por los laterales del primer cuerpo. Las aletas son de proporciones desconocidas.



Ilustración 97. Iglesia de San Agustín.

Estos ecos albertianos no se agotaron con estas obras, sino que continuaron con otros Papa posterior, Sixto IV que gobernará entre 1471 y 1484. Este Papa fue el que construyó la Capilla Sixtina. La nueva arquitectura renacentista que impulsó se ha perdido. Un sobrino suyo, el cardenal Rafael Riario, realizó una construcción renacentista, la última del siglo XV en Roma con el nuevo estilo, el **Palacio de la Cancillería** entre 1483 y 1495. Supone la construcción del primer gran palacio romano que sigue los modelos florentinos.

Se trata de la sede de la cancillería apostólica. Se desconoce el autor del palacio, se viene a adjudicar a algún arquitecto formado en Urbino, podría tratarse de Francisco de Giorgio. Esta obra supone la introducción de un palacio de raíz florentina. El palacio Venecia es totalmente diferente.



Ilustración 98. Palacio de la Cancillería.

El edificio muestra el almohadillado, el tema de la cornisa, pilastras pareadas y órdenes. Los cuerpos superiores presentan un podio que resalta los soportes de las pilastras. Sobre las ventanas del segundo cuerpo aparecen medallones, mientras que en el tercero aparecen sobre éstas, ventanas mezzanine que también aparecen en el patio.

En el patio, la planta baja y el primer piso son diáfanos, abiertos, con arcos de medio

punto sobre columnas lo que contrasta con el ático cerrado, donde aparecen las ventanas mezzanino, sobre los vanos inferiores adintelados ordenados por pilastras. Está presente la superposición de órdenes.



Ilustración 99. Palacio de la Cancillería, patio.

Esta composición la hemos visto con anterioridad en el palacio ducal de Urbino, es por este motivo por el que se atribuye a un arquitecto de esta zona.

El patio del Colegio del Patriarca de Valencia, de principios del siglo XVII está inspirado en esta obra.

www.arstechnica.es

II EL CINQUECENTO

La arquitectura del pleno clasicismo y la supremacía de Roma

El primer Papa del siglo XVI es Julio II (1503-1513) que convierte a Roma en la catalizadora del nuevo impulso renacentista sobre la fragmentada realidad italiana. Consigue elevar los estados pontificios a la cabeza de esta realidad a la par que se transforma en un escenario de prestigio, capaz de atraer la mirada y la atención universal. Con el logro de Julio II la herencia del arte clásico antiguo, presente en Roma vuelve a proporcionar su inextinguible mensaje imperial, pese a los deterioros de la Edad Media. El estudio de piedras y monumentos proporcionó la pauta para acometer, siguiendo a Nicolás V, las nuevas construcciones con las que Julio II quería dar a Roma el papel de cabeza del mundo. Para las nuevas fábricas Julio II encuentra el arquitecto en quien se reconoce desde Vasari al verdadero sucesor de Brunelleschi y Alberti, catalizador de lo clásico. Este personaje será Bramante. Con este arquitecto la historiografía inició el arte del Cinquecento, la etapa fundamental del clasicismo arquitectónico, o lo que es lo mismo la plenitud del Renacimiento.

En uno de los códices de Leonardo da Vinci, realizado entre 1490 y 1500, aparecen dos modelos de templo centralizado que influyen en Bramante para la reconstrucción de la basílica de San Pedro. No obstante, al no realizarse podemos preguntarnos ¿dónde influyó?



Ilustración 100. Códice de Leonardo da Vinci.

Un ejemplo es la **Iglesia de Santa María de la Consolación** de Todi. Obra del arquitecto Cola Matteuccio da Caprarola. En definitiva se trata de una versión simplificada de uno de los proyectos de Leonardo da Vinci.



Ilustración 101 Santa María de la Consolación, Todi.

Donato Bramante (1444-1514)

Bramante nace en 1444 cerca de Urbino y fallecerá en 1514 en Roma. Se formó como arquitecto y pintor en la corte de Federico de Montefeltro. En su formación como arquitecto es importante la impronta de Luciano Laurana, personaje que lo introdujo en la arquitectura. El desarrollo de la obra arquitectónica de Bramante tiene dos etapas: Milán y Roma.

En 1480 Bramante conoce a Leonardo da Vinci en Milán, de quien se hace amigo, así como de Lucca Paccioli, protagonistas de la remodelación de Ludovico Sforza.

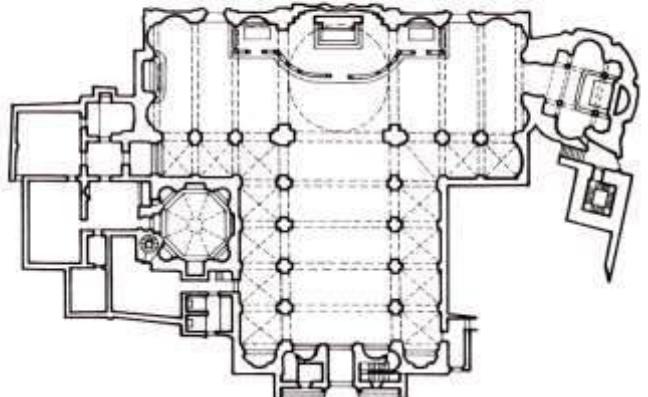
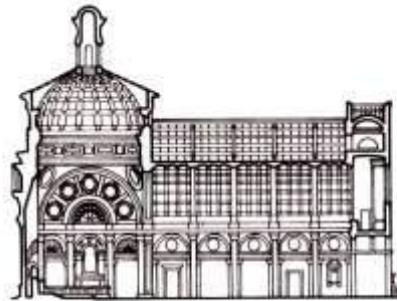


Ilustración 102. Santa Maria Presso San Satiro, alzado y planta.

Su primer gran encargo es la **Iglesia de Santa María Presso San Satiro**, entre 1482 y 1486. Se trata de un edificio de planta basilical con tres naves divididas por pilas y en cuyo amplio crucero se coloca una cúpula sobre pechinas, con ricos labrados de estuco. Quizá lo más

espectacular del interior es la solución ideada para la Capilla Mayor, cuya profundidad es escasa y Bramante recurre a un recurso pictórico, fingir con una bóveda cónica la perspectiva ilusoria de una bóveda de cañón con casetones estucados. El testero tiene una ligera curvación, pero el resto de los efectos surgen de la pintura. La idea fue de Bramante, pero los artistas que pintaron la obra se desconocen. Se trataba de una perspectiva ilusionista de tal importancia que preludio las mejores conquistas que se realizarían en el Cinquecento, y particularmente lo que se haría en el Teatro Olímpico de Vicenza construido por Palladio.

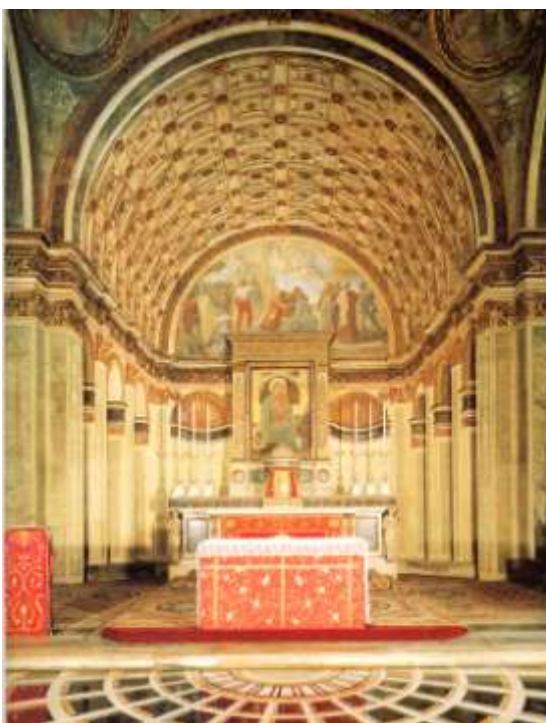


Ilustración 103. Capilla Mayor.

En la planta llama la atención el crucero que adquiere la misma importancia que la nave longitudinal, ambos elementos con la misma longitud y anchura. El crucero está resuelto con dos tramos, lo que hace que el tramo más próximo al testero sea enorme, compensando la falta de profundidad de la Capilla Mayor, pese a estar fingida por la perspectiva. Además

logra dar la sensación de dos grandes naves contrapuestas o perpendiculares.

La anterior obra determinó otro encargo en Milán en 1490, la culminación de un templo gótico realizado por Solari, la **Iglesia de Santa María delle Grazie**, Bramante añade un crucero y la cabecera en el antiguo templo gótico. Se trata de la más ambiciosa fábrica de Bramante en Milán, donde se plantea una emulación del propio Brunelleschi.

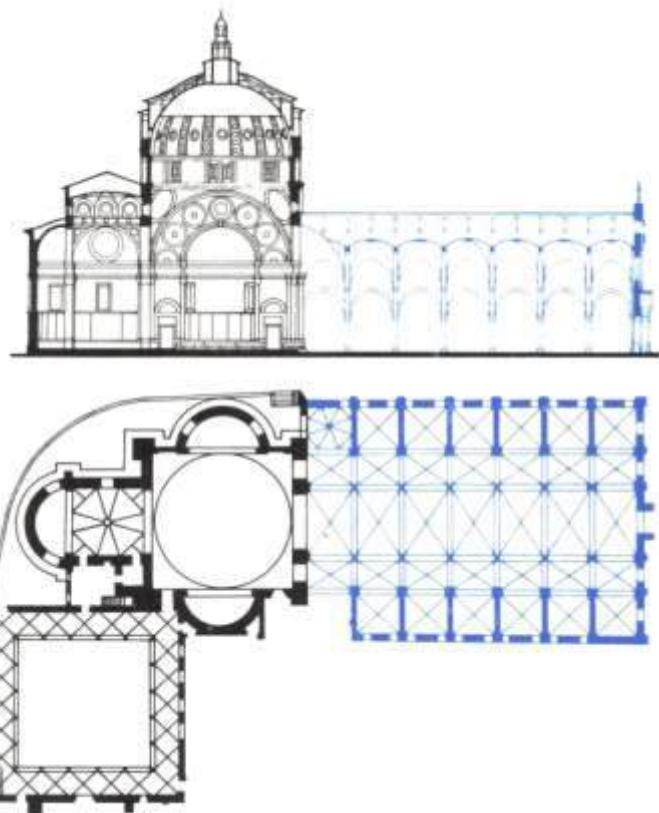


Ilustración 104. Santa Maria delle Grazie, alzado y planta.

En el dibujo que aparece en la parte superior vemos el alzado y la planta de este templo, la zona azul corresponde a la antigua fábrica gótica, mientras que lo negro corresponde a la reforma de Bramante.

En la planta observamos dos cuadrados, uno mayor al que añade exedras laterales y otro menor que realiza la función de presbiterio y al que se añade una exedra

en la cabecera. Recuerda los modelos de la Capilla Pazzi y la Sacristía Vieja de San Lorenzo.



Ilustración 105. Cúpula de Santa María delle Grazie.



Ilustración 106. Vista desde la nave gótica del espacio del crucero.

En el tramo central eleva una cúpula sobre pechinas, todo ello ornamentado con apliques de barro cocido. Toda esta cúpula aparece exteriormente rodeada por un gran cimborrio. El uso sistemático del

círculo como motivo constructivo es lo que más destaca, recuerda la arquitectura de Brunelleschi y de la Edad Media, sí bien con un lenguaje general más clásico en consonancia con el conjunto de la obra.



Ilustración 107. Santa Maria delle Grazie, exterior.

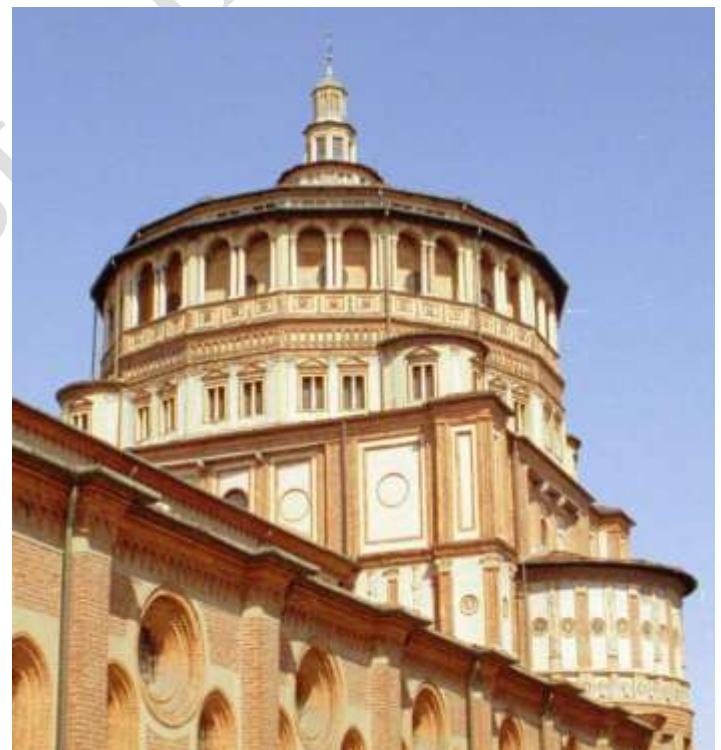


Ilustración 108. Detalle del cimborrio.

En el exterior del crucero podemos apreciar que la decoración simétrica de cornisas ascendentes del interior, se repite. El cimborrio presenta dos cuerpos, en el inferior aparecen ventanas adinteladas, divididas por una columna, rematadas con

un frontón triangular, mientras que en el cuerpo superior aparecen arcos sobre columnas pareadas y pilastras que soportan el cuerpo superior. Este es el efecto singular que da Bramante a una obra gótica. Bramante juega más con la verticalidad que con la horizontalidad gótica. Ésta fue sin duda la obra más importante de Bramante en Milán.



Ilustración 109. Plaza ducal de Vigevano.



Ilustración 110. Detalle de los arcos.

Antes de partir a Roma Bramante participó en Lombardia (Milán), a las órdenes de Ludovico Sforza, como

urbanista en la **plaza del Castillo de Vigevano**, entre 1492 y 1497. Bramante acude a la tradición de Brunelleschi y coloca un pórtico con arcos de medio punto, como en el pórtico del Hospital de los Inocentes, con el uso de los tirantes de hierro. Los capiteles que soportan los arcos son de orden jónico, aunque bastante toscos a diferencia de los de Brunelleschi y Alberti.

En 1499 caen los Sforza y Bramante abandona Milán y marcha a Roma en vísperas del año santo para ofrecerse a la corte papal como arquitecto. No obstante, el estilo bramantesco continuó en la Lombardia en manos de sus discípulos de Milán.

En el año 1500 Bramante se encuentra en Roma y comienza a trabajar en el **claustro de Santa maría de la Paz**, obra encomendada por el cardenal Carafa, amigo del Papa. Se trataba de una iglesia medieval posteriormente reconstruida por Pietro da Cortona en el siglo XVII.



Ilustración 111. Claustro de Santa Maria della Pace.

Con esta obra Bramante se despega de la tradición brunelleschiana y se suma a la tradición albertiana y a la de los seguidores de Alberti que habían trabajado en la Roma de finales del Quattrocento. Para ello acude a la arquitectura antigua, y nos presenta un primer cuerpo diáfano de

grandes arcos de medio punto sobre pilastras de capitel jónico que descansan sobre pedestales. El cuerpo superior es adintelado con pilastras corintias, la novedad es que introduce columnas a plomo del arco inferior. Este esquema no es un invento de Bramante, venía de la arquitectura antigua que en época de Bramante estaba en pie, se trata del Pórtico de Pompeyo, que Serlio copia en su Libro III.

A partir de 1503 en función de sus vínculos y a través de la corte pontificia consigue el encargo de los reyes católicos del **Templete de San Pietro in Montorio**. En esta obra se condensa el esquema de su mensaje personal y la culminación del clasicismo que asume al llegar a Roma, como una limpieza de lo que hizo hasta 1500. Se trata de un clasicismo quinientista inspirado en la antigüedad y que incluso como un nuevo capítulo constituirá un referente para los arquitectos posteriores, se hablará de clasicismo bramantesco.



Ilustración 112. San Pietro in Montorio.

La construcción circular, cuya cela tiene un diámetro de 4,5 m., se encuentra dentro de un patio rectangular, se trataba de envolver arquitectónicamente un gran lugar vinculado a la tradición de San Pedro. Se dice que es aquí donde fue crucificado San Pedro cabeza abajo. Se trata de destacar el lugar de la crucifixión, colocando sobre la cámara subterránea un cilindro coronado por una cúpula.

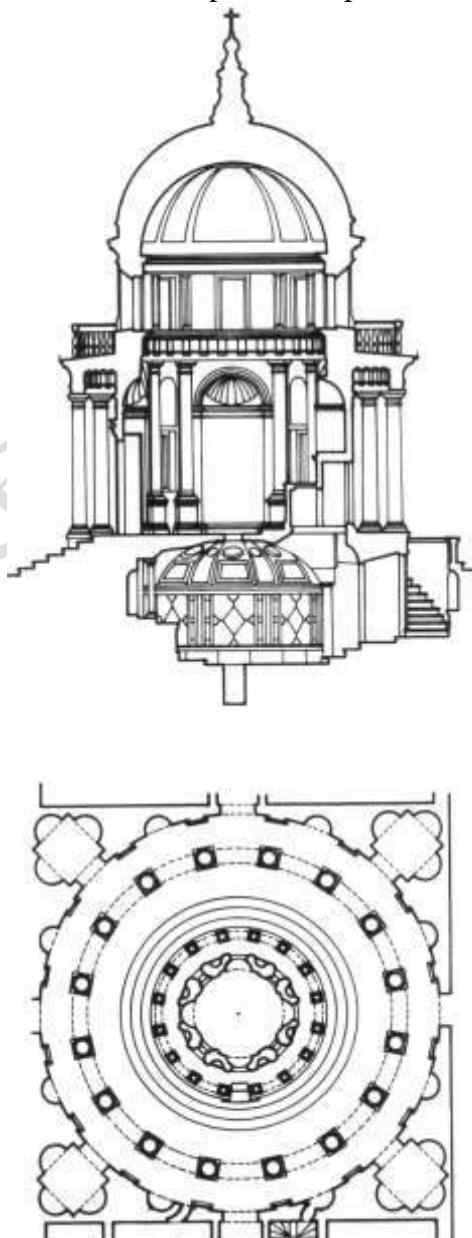


Ilustración 113. San Pietro in Montorio, alzado y planta.

Para destacar el lugar Bramante acude a la tradición antigua, al templo circular romano. El edificio recoge la doble tradición grecorromana, colocando los tres escalones y encima el podio. Hasta las columnas la lectura de la antigüedad es literal. Utiliza el orden dórico romano y un friso con triglifos y metopas en las que aparecen relieves alusivos al martirio de San Pedro. Para los relieves de las metopas se inspira en la tradición de colocar escenas en los frisos, pero aquí lo hace en las metopas.

Se trata de una construcción híbrida ya que la arquitectura de la antigüedad se hubiera rematado de forma diferente. Aquí el recuerdo de la antigüedad se conjuga con un elemento alusivo a su época en lugar de colocar una cubierta plana. La cúpula simboliza el hermanamiento de la antigüedad y de su época. El patio donde se encuentra es inmediato a la Academia de Bellas Artes de Roma.

Nos encontramos ante una síntesis de un esquema helénico-romano con un significado cristiano remarcado por la cúpula que pese a ser pequeña pone la monumentalidad afirmativa de un momento señero de la arquitectura, erigiéndose en el símbolo más puro del lenguaje clásico.

El libro III de Serlio corresponde a las antigüedades de Roma, en él aparece el dibujo de este templo, lo que significa que Serlio lo puso a la altura de la antigüedad romana.

En 1504 le nombran Ingeniero General e Inspector de los Edificios Pontificios. Hombre afable, de carácter alegre, amante de la poesía y de la música, según nos cuenta el Vasari, gozó de la alta estima de todos, en especial de Julio II, a quien acompañó en la guerra y quien le encargó del sello de plomo para las bulas.

Con su nuevo cargo inicia las obras del **Patio de San Dámaso**, en el Vaticano. Se trataba de la estructuración de cuatro plantas cuyo diseño está inspirado en la arquitectura exterior del Coliseo y del Teatro Marcelo. Esta obra se finaliza en 1505.



Ilustración 114. Patio de San Dámaso.

En 1506 Bramante realiza el diseño para la nueva **Basílica de San Pedro**, Su obra capital para Julio II, Roma y la cristiandad, incluso sólo en la fase de proyecto realizada. Se trata de la primera intervención plenamente documentada en el proceso de reconstrucción de la vieja basílica constantiniana de San Pedro.

Resulta curioso el sentido que tuvo este primer proyecto, ya que el edificio se destinaba a mausoleo del propio Julio II, lo que demuestra su megalomanía. Después Miguel Ángel realizará el sepulcro de Julio II destinado a ser colocado bajo la gran cúpula. Ya no era un monumento a San Pedro, ni a la cristiandad, ni a Roma.

Desde el punto de vista arquitectónico, la planta consta de una cruz griega inscrita en un cuadrado, derivado de la tradición bizantina, con una gran cúpula central en la intersección de la cruz y cuatro cúpulas más pequeñas en los ángulos. Aparece una jerarquía de cúpulas también derivada de la tradición bizantina.

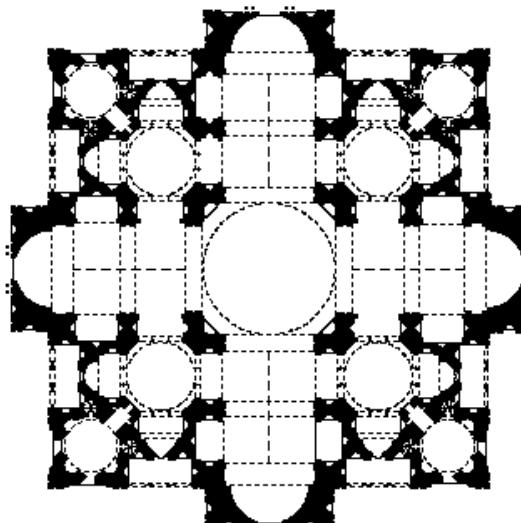


Ilustración 115. Proyecto San Pedro de Bramante.

Los extremos de la cruz sobresalen del cuadrado formando exedras que desbordan el muro perimétrico. En cada una de las exedras había una portada, señalando los cuatro puntos cardinales. En las esquinas aparecían cuatro torres poligonales.

En este proyecto de Bramante tenía gran importancia la cúpula, que sería la más grande de Roma con cuarenta metros de diámetro.

El proyecto no se realizó pero tenemos referencias de él. Por ejemplo en una moneda aparece el alzado de la basílica. Se trata de una moneda de cobre, de 4,4 cm. de diámetro, acuñada por Julio II en 1506 que representa el perfil que hubiera tenido el alzado del proyecto de Bramante. Vemos como la cúpula adquiere gran importancia. En la fachada aparece media cúpula con su correspondiente linterna. En la imagen la cúpula recuerda un poco la del Panteón, aunque aquí aparece con linterna.



Ilustración 116. Medalla con el perfil de San Pedro.

Apenas comenzados los trabajos de la cabecera, se derriba la antigua basílica, pero en 1513 muere Julio II y un año después Bramante. El proyecto se detiene, ya que los posteriores papas alteran el proyecto inicial.

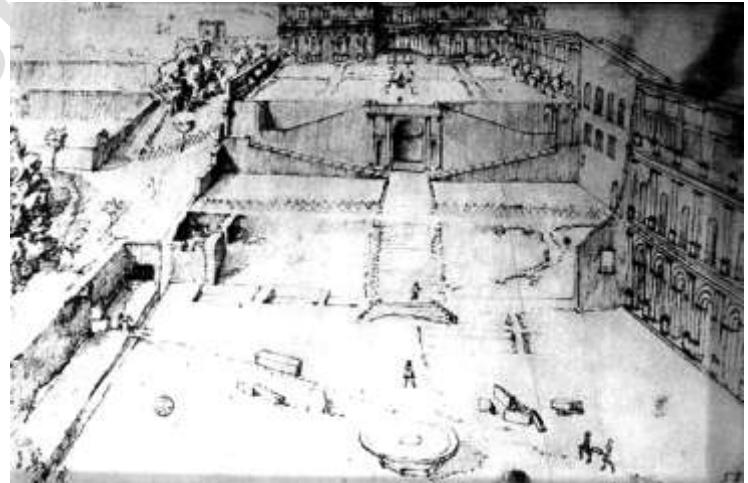


Ilustración 117. Patio del Belvedere.

Otra de las obras de Bramante fue el diseño del **Patio del Belvedere**, pero no pudo acabarlo y construcciones posteriores trastocaron esta obra que había diseñado con terrazas y escalinatas, con soluciones de perspectiva. Este proyecto y lo que se realizó de él data de 1509-1511.

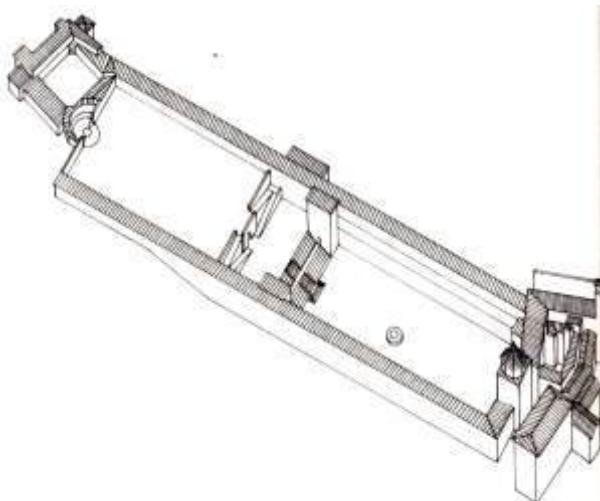


Ilustración 118. Proyecto del Patio del Belvedere.

Dentro del conjunto hay una pequeña torre donde Bramante dispuso una rampa helicoidal llamada **Escalera helicoidal del Belvedere**, que fue modelo para posteriores escaleras de caracol en Roma, en muchos palacios del siglo XVI y XVII.



Ilustración 120. Escalera helicoidal del Belvedere.

También es importante el pavimento de ladrillo original, de espina de pez, junto al que se ven las robustas columnas dóricas, jónicas y corintias.



Ilustración 119. Escalera helicoidal del Belvedere.

Rafael Sanzio (1483-1520)

Fiel seguidor de Bramante se caracteriza por su corta vida, su obra pictórica eclipsó su obra arquitectónica, en su época y en épocas posteriores, sólo la historiografía contemporánea ha rescatado su faceta arquitectónica, hasta el punto de que se considera como uno de los más fieles seguidores del clasicismo creado por Bramante, además parece que Rafael fue un gran amigo de Bramante y que este último lo introdujo en los círculos del papado.



Ilustración 121. Los desposorios de la Virgen.

En esta pintura de Rafael, de 1515, podemos ver el prototipo perfecto del clasicismo de Renacimiento. Gran parte de su arte se lo debe a su maestro Perugino. En la pintura aparece una arquitectura centralizada.

No obstante, la obra pictórica que mejor representa sus inquietudes arquitectónicas es la Escuela de Atenas, realizada entre

1509 y 1510. Se trata de una pintura de ocho metros de anchura. En ella refleja sus preferencias por el clasicismo bramantesco.

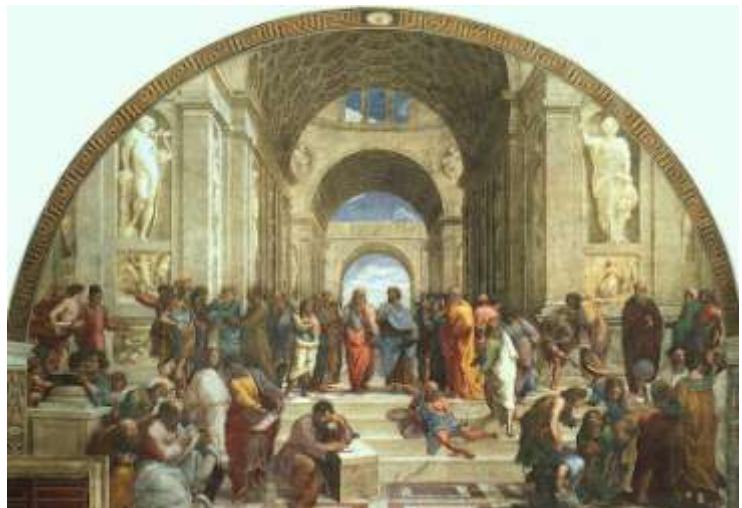


Ilustración 122. La Escuela de Atenas.

Aparece una basílica inacabada que se relaciona con el proyecto de Bramante.

También se dice que los dibujos preparatorios fueron conocidos por Bramante antes de hacer el proyecto de San Pedro y que le influyeron.

En la Escuela de Atenas Rafael plasma su participación en el clasicismo bramantesco.

En un dibujo contemporáneo, de 1509, vemos el alzado de la iglesia de **San Eligio degli Orefici**, terminada en 1527 por Baltasar Peruzzi. Se trata de un ejemplo de funcionalidad y de pureza arquitectónica con sus bóvedas de cañón, pechinas y cúpula. Se trata de una construcción centralizada cubierta por una cúpula. En el exterior aparecen columnas dóricas pareadas. También aparece el motivo de arco entre dintel rescatado de la antigüedad por Brunelleschi. Se trata de una iglesia sencilla e importante a la vez, ya que se trata de una obra de Rafael.

En la biblioteca de Berlín se encuentran los dibujos originales de la linterna, lenguaje muy clásico de inspiración bramantesca, con apilastrados que se proyectan hacia el exterior y hacen de machones. En una imagen actual se pueden apreciar las transformaciones que realizó Peruzzi. El interior no puede ser más sencillo, con apilastrados toscanos.

En la iglesia de Santa María del Popolo se encuentra una capilla obra de Rafael, se trata de la **Capilla Chigi**, encargada en 1512 por el banquero Agostino Chigi. El banquero primero pensó en Peruzzi, pero finalmente se decantó por Rafael.



Ilustración 123. Capilla Chigi.

La capilla presenta una planta octogonal, transformada después en un círculo, con una cúpula sostenida por pechinas. Destaca el excepcional ensamblaje octogonal y circular, así como la riqueza y luminosidad que consigue en esta capilla.

Rafael se muestra como arquitecto y pintor, introduce el tema de la luz como un elemento más de la arquitectura. El tema de la decoración es discutido,

algunos dicen que es obra de Rafael mientras que otros afirman que la escultura es de Bernini y los frescos de Lippi o Mantenga. No obstante se demuestra un conocimiento de la arquitectura clásica colocando guirnaldas entre los capiteles, motivo extraído de la decoración del Ara Pacis. La capilla aparece más iluminada que la capilla mayor gracias a las ventanas del tambor.



Ilustración 124. Cúpula de la capilla Chigi.

Otro de los dibujos originales de Rafael, conservado en el Museo Vaticano, nos muestra el interior del Panteón de Roma (1510), de cornisas hacia abajo restaurado, se trata de una intervención del Rafael arquitecto.



Ilustración 125. Dibujo del Panteón.



Ilustración 126. Logia Vaticana.

En ese complemento de Rafael a todo lo que provenía de Bramante nos encontramos con las **Logias vaticanas**, basadas también en la obra de Bramante. Rafael rescata de la antigüedad los esquemas de la arquitectura romana. Se descubrió la Domus Áurea de Nerón, pintada con un eje del que partía la decoración a candelieri. Este tipo de decoración se denomina grutesco porque la Domus Áurea se encontraba semienterrada. Se trata de representaciones figurativas enmarcadas por elementos geométricos con un eje vertical. Rafael fue el difusor de este tipo de decoración, inspirada en el segundo y tercer estilo pompeyano.

Al morir Bramante en 1514 queda en manos de Rafael el proyecto de San Pedro. El Papa León X se inclina por modificar la planta centralizada de Bramante, en beneficio de un esquema cruciforme longitudinal. El proyecto de Rafael corresponde a 1514-1515, lo conocemos a través del libro III de Serlio, de 1540, dedicado a las antigüedades de Roma que recoge la planta basilical ideada por Rafael para el Vaticano.

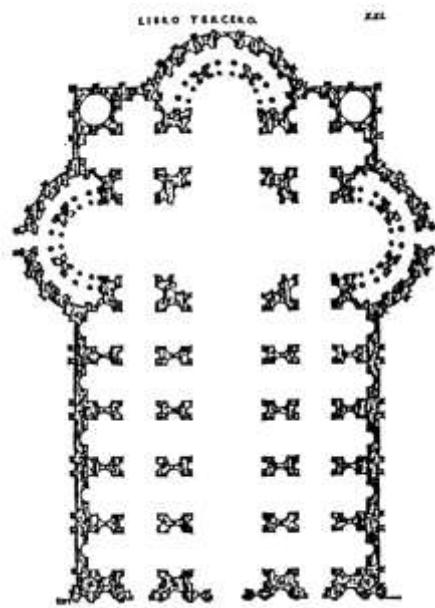


Ilustración 127. Proyecto San Pedro de Rafael.

Rafael por orden de León X modifica el proyecto de Bramante, e idea una planta de carácter basilical con un atrio. En la imagen del libro III de Serlio, podemos observar una cabecera totalmente nueva, crucero exedrados de herencia bramantesca, incluso mantiene las puertas en los brazos del crucero. Se trata de mantener el plan bramantesco y proyectarlo hacia delante.

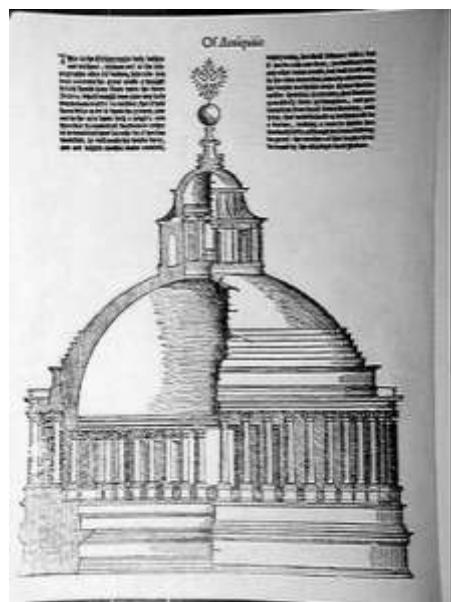


Ilustración 128. Dibujo de Serlio.

En el dibujo de la cúpula del libro de Serlio se observa el escalonamiento en la base que recuerda la cúpula del Panteón, que a diferencia de esta no tiene linterna.

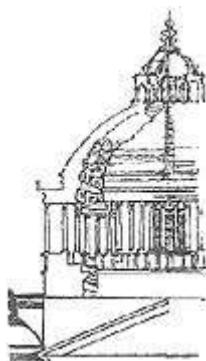
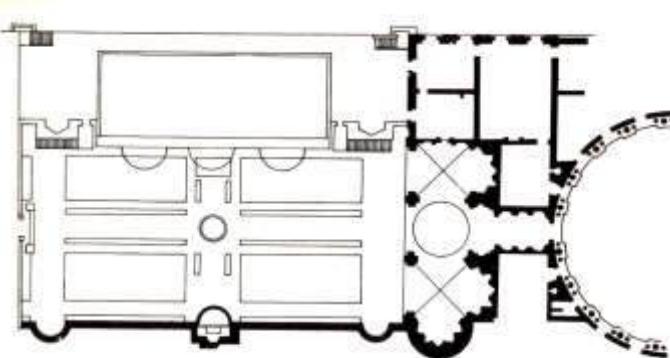


Ilustración 129. Dibujo Menicantonio.

Otros dibujos con los que contamos son los de Menicantonio, en EEUU, realizados a partir de los propios alzados de Rafael. La planta de éste es parecida a la de Serlio. Vemos los dos alzados de estos autores y como ambos coinciden en la cúpula.

Otra de las obras arquitectónicas de Rafael fue **Villa Madama**. Se trata de una creación arquitectónica admirable dentro de la arquitectura civil en 1515, situada junto al monte María para el cardenal Julio de Medici. La villa está inconclusa, ya que Rafael muere en 1520 antes de finalizar las obras.



Planta de la Villa Madama, en Roma, construida por Rafael hacia 1516

Ilustración 130. Planta Villa Madama.

Además del patio central circular y de las alas habría hecho un hipódromo con cuadras, baños, una Ninfea (fuente) y un teatro al aire libre. Por lo realizado se demuestra en qué medida recrea Rafael las grandes mansiones de la Roma cesarea, demostrando que sus frescos de las estancias vaticanas podía revivirlos arquitectónicamente.



Ilustración 131. Villa Madama.

La exedra de la entrada presenta ventanas adinteladas con columnas jónicas clásicas en forma, pero muy funcionales y muy modernas en su uso. Tan sólo se construyó la mitad de lo diseñado.

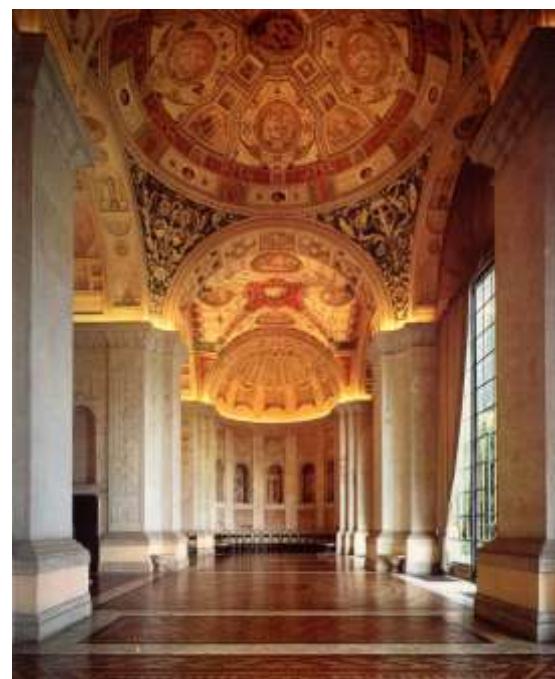


Ilustración 132. Interior Villa Madama.

En el interior aparece de nuevo el tema de la exedra y la decoración a base de grutescos.

Perfecto conocedor de la arquitectura, se permite licencias dentro de los órdenes canónicos. Utiliza el friso tumefacto del Bajo Imperio. Vemos otra exedra en el exterior muy romana, con una decoración similar a la de las logias vaticanas.

Serlio vuelve a introducir esta obra y dice que esta villa es por su grandiosidad digna de las mejores villas de los emperadores romanos.

Baldassare Peruzzi (1418-1537)

Empezó su carrera como pintor, al igual que Rafael, pero fue el banquero Chigi el que le convirtió en arquitecto con el encargo de la villa suburbana conocida como **Villa Farnesina** porque más tarde fue adquirida por los Farnesio.



Ilustración 133. Villa Farnesina.

Se trata de una villa construida a las afueras de Roma entre 1509 y 1511. Fachada con recuerdos y sugerencias albertianas, con pilastras superpuestas y también por el uso de las mezzanino. La fachada se caracteriza por los dos cuerpos con entablamento. El uso de los mezzanino en ambos pisos es diferente, mientras que en el primer cuerpo se integran dentro de éste, en el segundo se separan creando una especie de sobreátilo. La decoración que se sitúa sobre los mezzanino superiores son guirnaldas en relieve pintados.

La decoración pictórica del interior fue realizada por Peruzzi, Rafael y los discípulos de ambos. Entre las salas con decoración pictórica destacan la Sala de la Logia y la Sala de las perspectivas, donde la decoración sugiere espacios abiertos y grandes logias con columnas. También destaca la galería con el tema de la fábula de Amor y Psiquis pintada por Peruzzi y

sus discípulos a partir de los dibujos de Rafael.



Ilustración 134. Interior de Villa Farnesina.

Peruzzi también es el autor de uno de los grandes palacios del Cinquecento, el **Palacio Massimo alle Colonne**, construido entre 1527 y 1532. La fecha de inicio es clave, se trata de la fecha del saqueo de Roma, momento en el que se comienza la reconstrucción del palacio.



Ilustración 135. Palacio Massimo.

Se trata de una construcción singular dentro de la Roma quinientista, destaca:

- La curvatura de la fachada, por cuestión del espacio pero acentuada por el arquitecto.
- El protagonismo excesivo de los mezzaninos en la fachada.
- La persistencia del almohadillado.
- No obstante, la característica más singular es la logia que aparece en el

exterior, que procede del patio interior, como si el arquitecto quisiera proyectar el interior del palacio en el exterior, como si abriese el palacio a la vía pública.



Ilustración 136. Patio del Palacio Massimo.

El patio interior se resuelve con dos grupos con columnas que soportan los entablamentos y que responden a los órdenes dórico y jónico. Entre ambos cuerpos aparecen mezzaninos y en la parte superior un ático con vanos adintelados. Está presente cierta heterodoxia.

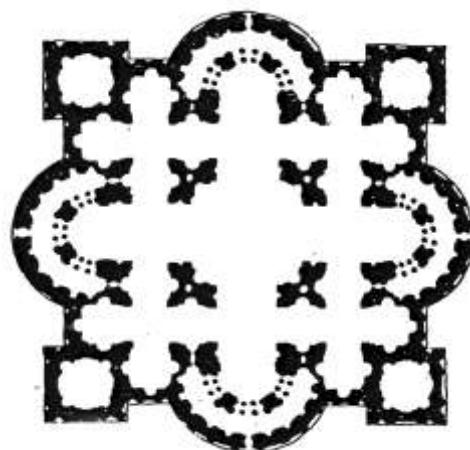


Ilustración 137. Proyecto de San Pedro, Peruzzi.

En 1520 Peruzzi es reclamado desde el Vaticano como arquitecto, permaneciendo en este puesto hasta 1527. Durante este período realizó un nuevo proyecto para la Basílica de san Pedro, entre 1520 y 1521. Peruzzi retoma la planta centralizada de Bramante, agranda las exedras, refuerza el grosor de los muros periféricos y los campanarios los proyecta más hacia el exterior. El plan de Peruzzi también lo introdujo Serlio en su libro III.

Antonio de Sangallo el Joven (1484-1546)

Antonio de Sangallo el Joven es sobrino de Giuliano y Antonio de Sangallo el Viejo, comenzó su carrera como ingeniero militar, al igual que su tío Antonio dedicado a la construcción de murallas y el diseño de instalaciones militares. Sus obras más importantes en Roma son dos, por una parte realizó el palacio más importante de la Roma del Cinquecento, obra iniciada en 1540 y que sería finalizada por Miguel Ángel, el **Palacio Farnesio**. Parece ser que todo el exterior es obra de Sangallo, mientras que el ático del interior con seguridad es obra de Miguel Ángel.



Ilustración 138. Palacio Farnesio.

El palacio Farnesio se caracteriza al exterior en la fachada principal por su regularidad, se aprecia una claridad y una correspondencia entre el exterior y el interior, no aparecen elementos disonantes como ocurre en el palacio Massimo. En la planta baja aparecen ventanas adinteladas sobre ménsulas, mientras que en el piso principal aparecen ventanas que alternan tímpanos triangulares y semicirculares. En el último piso todos los tímpanos de las ventanas son triangulares, pero quebrados en su base. El almohadillado sólo se mantiene en las esquinas, siguiendo la

recomendación de Serlio. También aparece el almohadillado en la portada. La cornisa que da unidad al edificio es muy pronunciada.



Ilustración 139. Palacio Farnesio, patio.

El patio responde también a la superposición de órdenes en los soportes, dórico, jónico y corintio, pero mezclando diferentes concepciones en esquema y vanos. La planta baja y el primer piso presentan un esquema de arcos sobre columnas adosadas típicamente romanas, con la peculiaridad de que dichos arcos aparecen diáfanos en la planta baja y cerrados en la superior que a su vez se abre con ventanas con frontón triangular. El friso es de un correcto orden dórico en la planta baja y con guirnaldas en el primer piso.

El ático se separa de la concepción general y presenta una verticalidad y una tensión manieristas, cierta heterodoxia que no se corresponde con la ortodoxia de los pisos inferiores. De entrada el protagonismo es evidente, se eleva sobre un podio con mezzaninos cegados. Partiendo del clasicismo presenta elementos anticlásicos, por ejemplo, el tímpano aparece separado de la ventana y apoyado sobre ménsulas. También es propio de Miguel Ángel la utilización del

bucraneo y las guirnaldas asociados. Por último en el friso aparecen mascarones.

La fachada trasera presenta un corte en el centro que muestra una proyección del patio en el exterior, pero a la inversa, con el nivel superior abierto. Esta zona también se atribuye a Miguel Ángel.



Ilustración 140. Fachada trasera del Palacio Farnesio.

Antonio Sangallo el Joven también fue autor de un cuarto proyecto para la basílica de San Pedro, tras la desaparición de Peruzzi. En 1539 fue llamado por el Papa para que continuara las obras de Peruzzi, fecha en la que se data su proyecto.

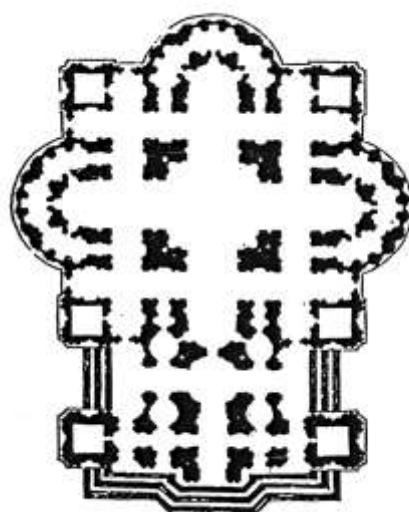


Ilustración 141. Proyecto de San Pedro de Sangallo.

El proyecto de Antonio de Sangallo el Joven es una mezcla del de Bramante y el de Peruzzi, las exedras corresponden a la escala de Peruzzi, pero el tamaño de los campanarios y su inclusión en la estructura cúbica del edificio corresponden al plan de bramantesco de 1506. Sangallo incluye una novedad, mantiene el carácter centralizado pero se despega con la intención de compaginar lo centralizado con lo longitudinal añadiendo en los pies un tramo más con una fachada que tendría a su vez sus propias torres. Éste primer cuerpo se convierte en un nártex o anteiglesia. El plan se rechazó ya que comprometía la visión de la cúpula central.



Ilustración 142. Plan de Sangallo.

La primera fractura de la arquitectura clásica

Miguel Ángel (1475-1564)

Su longevidad hace que sea un artista clásico y antoclásico a la vez, en su obra hay una perdida de proporción, así, encontramos obras con elementos clásicos colocados de forma esquemática, por lo que se convierten en obras antoclásicas.

Aunque el clasicismo bramantesco perdió casi como pauta durante todo el siglo XVI, la muerte de Bramante en 1514 y la de Rafael en 1520 dejaron en otras mentes la interpretación de esta estética bramantesca, sometida también a los avatares políticos, sociales y religiosos.

En la tercera década del siglo XVI las conciencias ya no estaban tan sosegadas como para sentirse expresadas por la serenidad ecuánime y simétrica del bramantismo. El clima producido primero por la reforma luterana y luego por el saqueo de Roma en 1727, además de otros factores, pusieron en crisis el equilibrio artificioso y utópico en demasía de este programa clásico bramantesco de principios del siglo XVI.

Miguel Ángel con su vocación plástica, carácter inquieto y sus arrebatos poéticos iba a adoptar una postura crítica produciéndose una primera fractura clásica, tanto en su fecunda tarea de creador de imágenes como en su proyección arquitectónica.

Su aparición en la arquitectura no fue tan prematura como en la escultura o en la pintura. En el año 1515 se presenta al concurso convocado en Florencia para terminar la fachada de San Lorenzo de Brunelleschi, que había quedado inacabada. A este concurso se presentaron Giuliano de Sangallo, Jacopo Sansovino y

Rafael, pero es ganado por Miguel Ángel. Su plan no llegó a plasmarse, pero Baccio D'Agnolo realizó una maqueta.

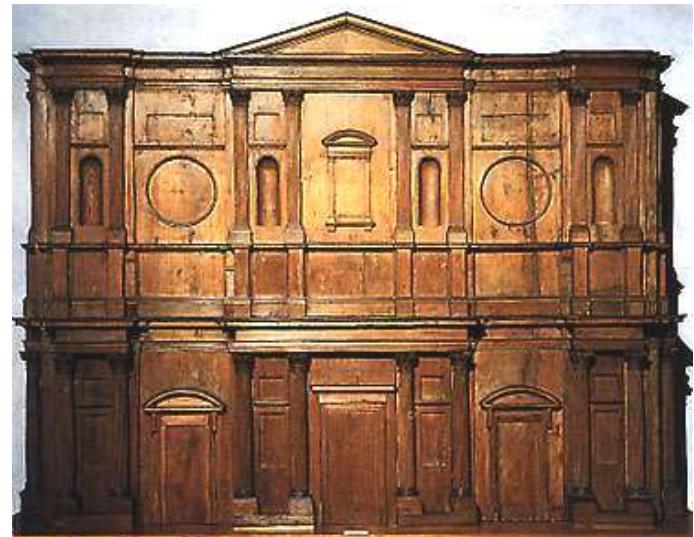


Ilustración 143. Maqueta de la fachada de San Lorenzo.

La originalidad del proyecto miguelangelesco consistía en colocar una fachada pantalla que se desvincula del interior, como una tenante para colocar esculturas, subordinando la arquitectura a la escultura. Se resuelve mediante un cuerpo inferior con un sentido más volumétrico, con columnas, y un segundo cuerpo más planimétrico con pilastres.

Aunque no pudo plasmar su fachada sí que pudo intervenir en la iglesia de San Lorenzo, realizando la llamada **Sacristía Nueva**, para diferenciarla de la de Brunelleschi, situada al otro lado del crucero. Esta sacristía es famosa porque el Papa Clemente VII quiso que albergara los sepulcros de los Medici Lorenzo y Giuliano.

La obra se comienza en 1520 y estaba acabada cinco años más tarde. Miguel Ángel presenta un criterio historicista en la planta, también en el interior que recuerda la obra de Brunelleschi. No

obstante, dentro del esquema se permite una licencia y alarga las ventanas. En los detalles es donde aflora el genio y la heterodoxia, por ejemplo, en las esquinas coloca dos puertas sobre las que aparecen dos enormes hornacinas, por lo que las proporciones dejan de ser clásicas.

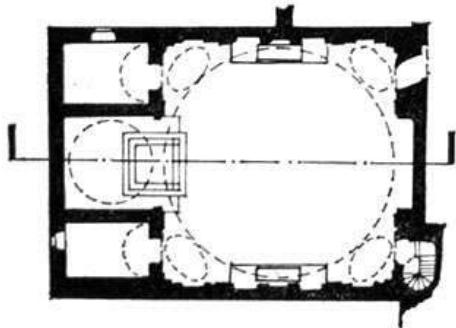


Ilustración 144. Sacristía Nueva, planta.



Ilustración 145. Sacristía Nueva, cúpula.



Ilustración 146. Sacristía Nueva, interior.



Ilustración 147. Sacristía Nueva, interior.

Viendo los capiteles de las pilastras en donde aparece el genio plástico del artista.



Ilustración 148. Capitel.

En el friso que aparece debajo de las figuras de Giuliano y Lorenzo también vemos una muestra del genio de Miguel Ángel, un friso a base de mascarones similar al del Palacio Farnesio.



Ilustración 149. Friso.

En otro detalle aparece un bucraeo y unos plafones de bronce de los que parte una cuerda, relieves situados en la peana del sepulcro, donde el artista manifiesta su genio para insinuar las distintas calidades a través del mármol.



Ilustración 150. Relieve.

Otra obra de Miguel Ángel, que se encuentra en este mismo edificio, es la **Biblioteca Laurenciana**, comenzada poco después que la Sacristía Nueva, en 1524, y encargada también por el Papa Clemente VII, terminada en 1527. Ammannati y otros colaboradores la finalizaran totalmente alrededor de 1540



Ilustración 151. Biblioteca Laurenciana, vestíbulo.

En cuanto al vestíbulo destaca la originalidad, resuelta en un espacio exiguo dar la apariencia de un espacio mayor de mayor tamaño.



Ilustración 152. Biblioteca Laurenciana, escalera.

En primer lugar la escalera se bare de diámetro de forma convergente a la entrada, además Miguel Ángel rompe la escalera en el centro e introduce dos tramos laterales con gradas simples en lugar de curvas.

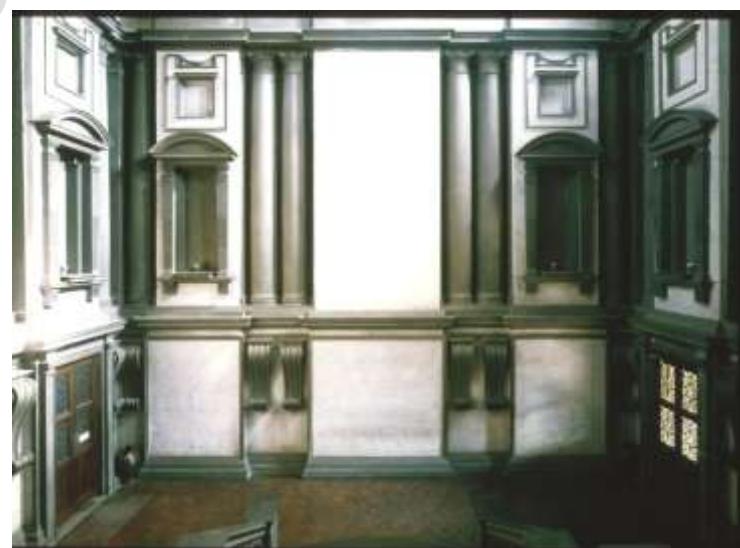


Ilustración 153. Biblioteca Laurenciana, vestíbulo.

En el alzado también se aprecia un primer cuerpo más volumétrico y un segundo cuerpo más plano. Trata el muro interior como si fuera un muro exterior, consiguiendo con ello y con la escalera la impresión de un gran espacio dentro de un

espacio exiguo. El tema de la perspectiva convergente será utilizado posteriormente por los artistas barrocos, Miguel Ángel prepara el camino del Barroco.



Ilustración 154. Biblioteca Laurenciana.

En la biblioteca Miguel Ángel lo diseña todo, incluso los pupitres, el artesonado, el pavimento, etc. Utiliza como recurso decorativo la bicromía. Los pupitres se inspiran en los coros de las iglesias.



Ilustración 155. Biblioteca Laurenciana.

En Roma Miguel Ángel realiza dos obras importantísimas. A mediados del siglo XVI se revela como urbanista y arquitecto, en 1538 el Papa Pablo III le confía la **ordenación del Capitolio**, donde Miguel Ángel trabajó hasta 1546 para ocuparse entonces de la basílica de San Pedro.



Ilustración 156. Vista aérea de la plaza del Capitolio.



Ilustración 157. Capitolio.

Los edificios que componen el Capitolio son el Senado, el Capitolino y el Palacio de los Conservadores. Miguel Ángel

diseñó el pavimento que tiene connotaciones astrales y que alude a Roma como el centro del mundo. En el centro se coloca la estatua de Marco Aurelio. El pavimento trata de vincular la Roma de Miguel Ángel con la Roma de los emperadores, se pensaba que la estatua correspondía a Constantino, de forma que el Papa pretendía recuperar la autoridad del emperador cristiano, en un momento en el que la autoridad papal es discutida. Además éste era el lugar donde se supone Romulo y Remo fundaron la ciudad de Roma.

En un grabado del siglo XVI aparece el palacio del Senado antes de la intervención de Miguel Ángel, tras la cual su fachada será ordenada con un carácter clásico. La torre es obra de Longhi el Viejo.



Ilustración 158. Palacio del Senado.

En el diseño de Miguel Ángel aparece un edículo sobre la puerta en la escalera, hoy inexistente, que existía con anterioridad.

El palacio de los Conservadores también aparece en un dibujo de Francisco de Holanda, alrededor de 1535.

En un dibujo anónimo de 1520 aparece este espacio antes de la intervención, por lo que aparece la iglesia gótica de Santa

Maria de Arcoeli, ya que el edificio del Capitolio no existía. Este último es el único edificio de nueva planta que realiza Miguel Ángel en este espacio. En el Palacio de los Conservadores colocó una fachada pantalla.



Ilustración 159. Palacio del Capitolio.

En la ordenación de la fachada utiliza un orden gigante con pilastras y capiteles jónicos que recorren el cuerpo inferior abierto y el superior cerrado donde aparecen ventanas con frontones segmentales quebrados en la base y con veneras en el centro, a excepción de la ventana central donde aparece un frontón triangular. El edificio se corona con una balaustrada. Los capiteles que aparecen en el cuerpo inferior han sido denominados posteriormente miguelangelescos y serán utilizados por Bernini en la iglesia de San Andrés del Quirinal.



Ilustración 160. Palacio de los Conservadores.

En cuanto a la urbanización de la plaza plantea la perspectiva invertida para magnificar el espacio. Este sistema ya se había utilizado en Pienza, y también en tiempos helénicos en Assos. Por las mismas fechas este sistema se utiliza en la plaza de San Marcos de Venecia. El conjunto del Capitolio condicionó la urbanización posterior de esta zona Roma.

También será el Papa Pablo III (1534-1549) quien encargue el prácticamente definitivo proyecto de San Pedro. En el año 1546, cuando muere Antonio Sangallo el Joven, el Papa encarga a Miguel Ángel el proyecto definitivo, este proyecto es el que prácticamente hoy existe con la adición de Maderno.

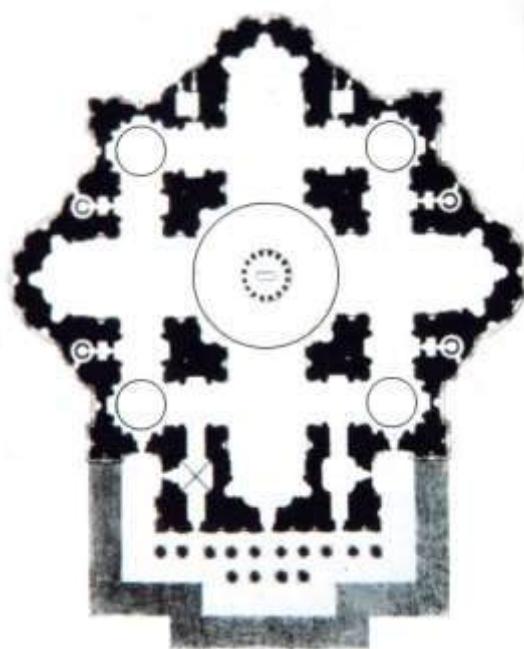


Ilustración 161. Proyecto de San Pedro de Miguel Ángel.

En la planta observamos que se vuelve un poco a la idea generatriz bramantesca. Los brazos de esta cruz griega tienen unas dimensiones similares a los del proyecto de Bramante. Miguel Ángel refuerza el grosor de los muros perimétricos, se olvida de los campanarios esquinados y potencia una única fachada exterior a los

pies del templo en lugar de las cuatro propuestas por Bramante, a pesar de que estamos ante un templo centralizado. Una última diferencia es que potencia el tamaño de la cúpula central, diseña una cúpula de cuarenta y dos metros de diámetro que rivaliza con las cúpulas de Florencia y del Panteón de Roma.

En una acuarela que se conserva en el Vaticano, inspirada en los dibujos de Miguel Ángel, se aprecian la columnas exentas propias de un artista plástico, que se encontraban en su proyecto. Se trata de un pórtico enorme. Revela un artista plástico que está haciendo arquitectura.



Ilustración 162. Alzado de San Pedro.

Este mismo criterio de artista plástico se puede llevar a la concepción de la cúpula. La cúpula fue acabada por Giacomo della Porta que sustituyó a Miguel Ángel y al que se debe la linterna partiendo de los diseños de Miguel Ángel, también parece que peraltó ligeramente el casquete de la cúpula.

Al exterior la cúpula presenta un doble tambor, el primero con ventanas que intercalan frontones triangulares y segmentales, y entre ellas columnas pareadas que se proyectan al exterior. En el segundo tambor se hace gala de los

repertorios ornamentales. En la linterna también aparecen columnas pareadas.



Ilustración 163. Cúpula de San Pedro.

En una imagen podemos ver una de las cúpulas menores realizada por della Porta y la gran cúpula central.

Viendo el exterior por la parte trasera, nos presenta un impresionante muro con pilastras gigantes y un ático con mezzaninos. De las cuatro cúpulas menores diseñadas por Miguel Ángel sólo se realizaron dos.



Ilustración 164. San Pedro.

En una vista de la cúpula desde el interior se aprecia la importante fuente de luz de

las ventanas del tambor y la linterna. La decoración diseñada por Miguel Ángel fue finalizada posteriormente. La cúpula presenta unas proporciones gigantescas, la concepción del interior se inspira en los grandes espacios abovedados de la arquitectura romana, hay una referencia, sobretodo, a las termas. Aparecen pilastras gigantes estriadas con capiteles corintios.



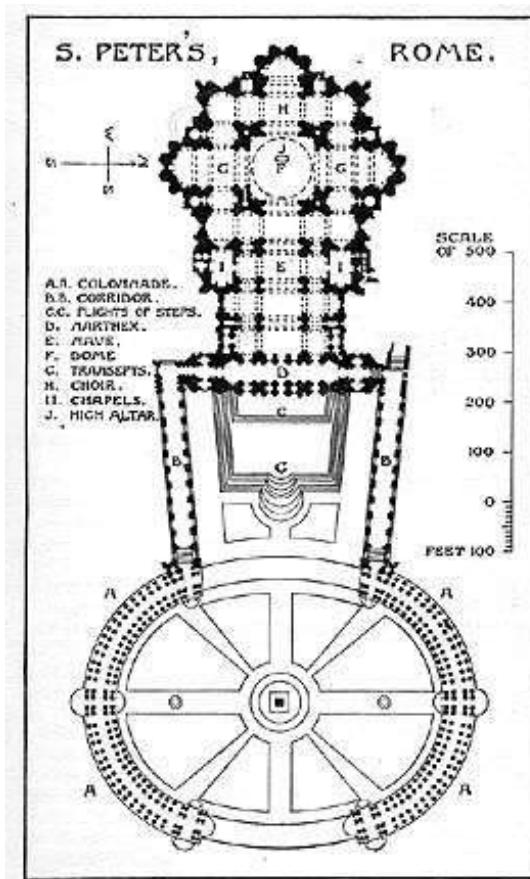
Ilustración 165. Interior.



Ilustración 166. Interior.

El tema de Maderno se debe al Concilio de Trento, en 1563. En 1564 se decide no terminar el templo como había concebido Miguel Ángel, ya que veladamente, sin prohibirlo, se rechaza la planta centralizada por considerarla pagana y se vuelve a la planta longitudinal concebida como el cuerpo místico de Cristo.

En 1607 se realiza la prolongación del templo y se incluye un nártex. No obstante el templo no se consagra hasta 1626 por el Papa Urbano VIII.



Al dilatar el templo se comprometía la visión de la cúpula y a mediados del siglo XVII Bernini diseña una nueva plaza con el fin de recuperar la visión de la cúpula desde la plaza.

La fachada sigue aproximadamente el proyecto de Miguel Ángel, con columnas

y pilastras, en este caso adosadas y con la presencia de un ático con mezzaninos.



Ilustración 168. Fachada de San Pedro.

Bernini en su diseño de la Plaza de San Pedro realiza un primer cuerpo inspirado en el Capitolio, disposición trapezoidal, perspectiva invertida. Cuando se hace posible, por la trama urbanística, ensancha un segundo cuerpo con dos grandes exedras a los lados.

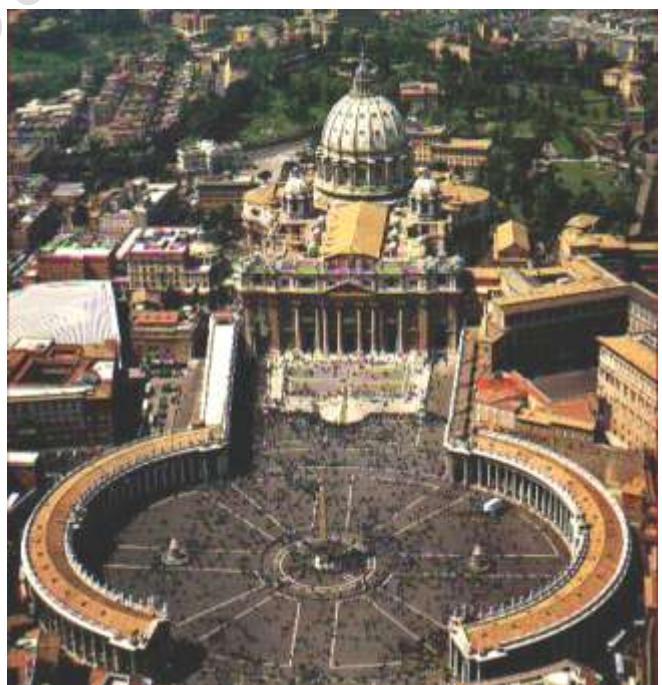


Ilustración 169. Vista aérea de la plaza de San Pedro.

Hubo artistas posteriores que aprobaron la disposición tangencial pretendían alargar la plaza, por ejemplo, en 1694

Carlo Fontana pretendía alargar los brazos con un tercer cuerpo trapezoidal. En 1776 Cosimo Morelli proyectó una avenida embudo hasta el Tíber siguiendo la inclinación del primer cuerpo.

Una de las últimas obras de Miguel Ángel fue la **Porta Pia**, que debía de abrir la muralla. Diseña la puerta en 1561, cuando tenía 86 años.



Ilustración 170. Porta Pia.

No se trata de una puerta de arco, ni adintelada. Utiliza el arco poligonal con dovelas. Presenta un ático totalmente desproporcionado, donde aparece un frontón segmental con un mascarón. La puerta presenta un almohadillado rústico, sobre ella aparece un frontón segmental que a su vez tiene en la parte superior un frontón triangular que inserta uno segmental terminado en volutas con guirnaldas que las unen. Las pilastras no tienen capiteles, sino una especie de ménsulas con dentículos. Miguel Ángel incluso se inventa unas almenas. La parte más ornamentada mira hacia el interior de

la ciudad, se trata pues de un elemento de escenografía urbana.

La puerta que hoy vemos es una reconstrucción de 1864. En definitiva nos encontramos ante la heterodoxia clásica llevada al máximo.

www.arstechnica.es