

TEMA 9: LA ARQUITECTURA DEL QUATTROCENTO: BRUNELLESCHI Y ALBERTI REFERENTES HISTÓRICOS.

La Italia renacentista era un mosaico político de pequeñas ciudades dominadas por familias de aristócratas o de banqueros. Paralelamente, en los Estados Pontificios, el papa Nicolás V (1447-1455) reformó la ciudad de Roma y ordenó iniciar la reconstrucción de la basílica de San Pedro.

En la Italia del Quattrocento, las dinastías de príncipes o tiranos, como los Médicis en Florencia, fueron capaces de mantenerse en el poder de algunas ciudades durante muchos años. En el resto de Europa, sobre todo a partir del siglo XVI, los monarcas gobernaron con el apoyo de la burguesía urbana, que lentamente ganó influencia respecto a la nobleza.

En el terreno económico, a finales del siglo XV se produjo un notable crecimiento como consecuencia de la actividad manufacturera y comercial de Alemania, y de los descubrimientos geográficos de España y Portugal, gracias a los cuales empezaron a llegar a Europa el oro y la plata procedentes de América.

Esta nueva riqueza repercutió en el arte, ya que gracias al poder económico se produjo un mayor desarrollo cultural en las cortes de los reyes y en la residencia de los mecenas del siglo XVI.

LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA.

A lo largo del siglo XV las nuevas tendencias artísticas se desarrollaron en Italia, donde Florencia, Roma y las escuelas del Norte de Italia —Venecia, Padua y Ferrara— fueron los centros más importantes.

En el siglo XVI, después del Saco de Roma, el Renacimiento se extendió por toda Europa a través de los llamados artistas vagi (viajeros) y a los contactos y viajes de artistas europeos a Italia.

Cronológicamente el Renacimiento comprende dos periodos: el Quattrocento (siglo XV) y el Cinquecento (siglo XVI), términos de origen italiano que, junto al movimiento manierista (siglo XVI), definen las tendencias artísticas de esta época.

RENACIMIENTO EN ITALIA.

El Renacimiento supone una vuelta al estudio e imitación de los autores y modelos de la Antigüedad clásica.

No es de extrañar que fuera precisamente en Italia donde surgiera este retorno a lo clásico; había razones históricas: por un lado, la tradición grecorromana, la contemplación directa de las ruinas, continuaba estando latente; por otro, el influjo medieval había tenido allí menor arraigo que en el resto de Europa.

A las transformaciones sociales, políticas y económicas, hay que añadir una mayor amplitud de saberes que desembocaron en una nueva forma de pensamiento y de concebir la vida: gusto por el paisaje, amor a la naturaleza y a la aventura, investigación científica y técnica, culto al individuo...

En esta época se dan a la vez religiosidad y respeto a la iglesia como institución y un sentimiento anticlerical. El teocentrismo fue sustituido por el ANTROPOCENTRISMO. Lo fundamental es el HUMANISMO, el hombre como centro de todo, con su potencia creadora, inteligencia, curiosidad e interés por saber, que desplazó al sobrenaturalismo medieval. El arte y la cultura que habían sido patrimonio de la iglesia cambiaron su temática, concepciones y función.

El descubrimiento de la IMPRENTA favoreció la difusión de los clásicos: los códices griegos aflúan a la península en gran número y eran devorados con avidez por la burguesía, que los reunía en bibliotecas; del mismo modo, coleccionaban objetos artísticos antiguos.

La enorme demanda de obras de arte propició la aparición de una nueva figura, la del marchante y, con él, el comercio artístico, gracias al cual la nueva corriente estética se difundió por áreas más o menos próximas a los estados italianos.

La consideración de la figura del ARTISTA sufrió modificaciones a lo largo del Renacimiento. Durante el Quattrocento seguía en su formación el sistema tradicional de entrar desde niño como aprendiz en el taller de un maestro; allí practicaba durante años y estaba sometido a un sistema gremial que le coaccionaba. Era considerado como artesano y recibía salarios modestos. A comienzos del CINQUECENTO el cambio en la posición social del artista fue definitivo.

En primer lugar, comenzó a aprender los métodos científicos teóricos en las recién creadas ACADEMIAS; con el apoyo económico de los humanistas se desligó de los grandes gremios y viajó a las Cortes, de las que recibía encargos; ya no era considerado artesano, sino que su posición era tan elevada que vivía como los grandes señores; tenía privilegios y elevado rango, siendo mimado y favorecido por los poderosos, de quienes recibía ingresos considerables.

Al objetivismo del arte medieval se opone el subjetivismo del Renacimiento. La personalidad y el genio creador recibían culto en sí mismos. El artista se valoraba más que la obra. Al carácter anónimo medieval se opone la paternidad artística de este período: el artista firma sus obras y, frecuentemente, se autorretrata.

La alta consideración de que es objeto se refleja en la aparición de biografías; por ejemplo, Vasari (1511-1574) realizó una obra sin precedentes en la que recopiló datos sobre la vida de pintores, arquitectos y escultores de todo el Renacimiento.

ARQUITECTURA. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Salvo en alguna zona al norte, los estilos vigentes en Europa no habían penetrado apenas en la península itálica; su inspiración la recibían los arquitectos de dos fuentes principales: por un lado, las propias RUINAS ANTIGUAS con las que estaban en contacto directo; y por otro, las OBRAS TEÓRICAS (manuscrito de Vitruvio y otros) que contenían las leyes arquitectónicas clásicas.

La conjunción de ambas fuentes, unida a la personalidad y libre interpretación de los artistas, da una notable singularidad a las obras, que se diferencian sensiblemente de sus precedentes clásicos.

La arquitectura se manifestó sobre todo en la construcción de TEMPLOS, PALACIOS y VIVIENDAS. Todos ellos tienen en común la gran preocupación por las proporciones, conseguidas a partir de MÓDULOS y de minuciosos CÁLCULOS MATEMÁTICOS. Hay que destacar, además el DESARROLLO EN HORIZONTAL DE LAS FACHADAS; tanto en ellas como en los interiores -y esto es una novedad-, encontramos los ÓRDENES CLÁSICOS, superpuestos o no, así como un nuevo ORDEN llamado por sus proporciones GIGANTE o COLOSAL, en el que una columna abarca varios pisos. Se generalizó el uso de la PILASTRA ADOSADA y de la COLUMNA (que sustituyó al pilar gótico), su capitel, se basa en el corintio clásico, adornado con figuras fantásticas o de animales. Se utiliza el ARCO DE MEDIO PUNTO y la BÓVEDA DE CAÑÓN, en lugar del ojival y la bóveda góticas; las CUBIERTAS son planas, de madera con casetones y la CÚPULA se emplea profusamente.

La PLANTA se basa en la basilical cristiana de cruz latina con tres naves, o de cruz griega.

Los MATERIALES comúnmente empleados son el ladrillo y el aparejo ordinario, revestidos de mármol. Las FACHADAS se decoran con ALMOHADILLADOS, MEDALLONES, GUIRNALDAS y AMORCILLOS. En el interior aparece ornamentación a base de GRUTESCOS (temas vegetales o animales fantásticos entrelazados) que se disponen simétricamente a partir de un vástago vertical que sirve de eje -llamase de candelabro-. Otros temas decorativos frecuentes en la arquitectura renacentista son frutos, flores, cintas, festones, arcadas... Las ESCALERAS son uno de los elementos más cuidados y frecuentes en las construcciones. En el siglo XVI escasea la decoración menuda exterior propia del XV; como ornamentación se prefieren los efectos monumentales conseguidos a base de pilastras y entablamentos resaltados. Las fachadas de los palacios -residenciales o municipales- se remataron desde muy temprano con una cornisa cuyo friso estaba a veces decorado. Los templos tenían una sola torre y en sus fachadas había, de ordinario, uno o varios frontones.

En cuanto al URBANISMO, frente a la irregularidad de las ciudades medievales, las renacentistas se ordenan simétrica y regularmente.

En el Renacimiento suelen distinguirse tres etapas correspondientes a sus tres siglos: la del siglo XIV -en italiano, MILLE E TRECENTO- o TRECENTO; la del XV, o QUATTROCENTO, y la del XVI, o CINQUECENTO. (Pronúnciese trecento, cuatrocento y chincuecento).

FILIPPO BRUNELLESCHI (1377-1446)

Hijo de notario, nace en Florencia en 1377, trabaja primero de orfebre, realiza trabajos de relojería y luego de escultor. Desde joven manifiesta afición por el dibujo y la pintura, estudió Geometría y Matemáticas, abandonándolo todo, para dedicarse a la arquitectura y desarrollar un nuevo concepto del espacio.

A los veinte años, se inscribió en el gremio de la Seda, en el que se registraban los plateros. A los treinta años marcha a Roma con el joven DONATELLO y ambos permanecen en ella varios años explorando, copiando y midiendo ruinas.

Su actividad llena el segundo cuarto del siglo XV. Abre el capítulo de la arquitectura del Renacimiento con la cúpula de la Catedral de Florencia, es quien construye las primeras iglesias del nuevo estilo y quien crea el tipo de palacio renacentista. Es el artista que sienta las bases del nuevo estilo. Sus primeros trabajos los realizó en el campo de la escultura, y en 1401 concursó junto a Lorenzo Ghiberti en el proyecto para la decoración en bronce de la puerta norte del baptisterio de San Giovanni en Florencia.

A veces se le atribuye el haber sido el primero en analizar las leyes de la perspectiva, lo que permitió a los pintores representar las tres dimensiones sobre un soporte plano, y a los arquitectos investigar los efectos espaciales antes de construir. Aunque con anterioridad a Brunelleschi se había ya planteado y experimentado el problema de la partición geométrica de las superficies murales y el de la organización armoniosa del espacio interior, será Brunelleschi el que proponga una nueva solución mediante un uso nuevo y personal de la sintaxis arquitectónica de los antiguos.

CÚPULA DE SANTA MARIA DEI FIORI (Santa María de las Flores).

FLORENCIA: CATEDRAL. Ladrillo, piedra y mármol. 114 m (alto) x 41,7m (diámetro).

El capítulo dedicado a la arquitectura florentina sólo podía abrirse con la cúpula de Brunelleschi, símbolo indiscutible del Renacimiento. Es además una de las obras de espíritu más universal que haya construido la humanidad. Se ha dicho que era al mismo tiempo la última obra de la arquitectura gótica y la primera de la renacentista. La Catedral de Florencia, si no fuese por la cúpula de Brunelleschi, "il cupulone", sería sólo un vasto edificio, gris y frío por dentro, con rica decoración de mármoles en sus fachadas exteriores.

La cúpula de Florencia es uno de los pocos monumentos que desde su construcción se ha estimado unánimemente como perfecto. Debía ser la llave que coordinase en un nuevo sistema todos los elementos que componían la catedral, de tal forma que la significación global del monumento fuese la expresión, no de la antigua sociedad medieval que había construido el templo, sino de la actual sociedad florentina. El propósito: superar en grandiosidad a cualquier otra iglesia de la Toscana.

El viejo edificio gótico de la catedral florentina estaba sin terminar, le faltaba el cimborrio que debía cubrir la enorme anchura de sus tres naves. La catedral era de estilo gótico y tenía la genuina decoración bicroma de la arquitectura toscana; desde su inicio en 1296, estaba planificada la construcción de una cúpula gigante sobre el crucero y, en 1418, cuando se convocó el concurso para adjudicar las obras de la cúpula, ya se habían prefijado los pilares y el tambor original. Brunelleschi presentó una maqueta (en la cual colaboraron los escultores Donatello y Nanni di Banco) tan innovadora que aún antes de acabarla ya fue elegida.

¿Por qué ganó tan rotundamente el concurso cuando contaba con competidores tan válidos como Ghiberti? Porque fue el único que suscribió una propuesta de construcción sin cimbra. El resto de concursantes realizaron maquetas con versiones a escala de carísimos y casi imposibles andamiajes que debían sustentar la cúpula desde el suelo.

Brunelleschi hubo de tener en cuenta el plano constructivo gótico diseñado inicialmente por Arnolfo di Cambio, ampliado posteriormente por Francesco Talenti (1360). Filippo di Ser Brunelleschi pensó alzar una gigantesca cúpula apoyándola directamente sobre el tambor construido a finales del siglo XIV, por Giovanni di Lapo Ghini, tambor que había elevado el arranque de la futura cubierta unos trece metros mediante un tambor octogonal con grandes ventanas redondas. Su idea era alcanzar la altura de 100 metros sobre el suelo, sin ayuda ni apoyos exteriores. Es indudable que los que dispusieron la planta de Santa María de las Flores pensaron ya en una cúpula, que sería algo mayor que las de las demás iglesias de la época, pero del tipo ojival cubierta con cerchas y cubiertas planas. Brunelleschi supo remontar la adversidad del diámetro y encontrar en la dificultad un motivo de redoblada belleza.

Brunelleschi se enfrentaba a una tarea muy difícil, porque elevar una cúpula de semejantes dimensiones (más de cuarenta metros de diámetro) requería el uso de cimbras o armaduras de madera que, en principio, debían partir del suelo.

El sistema ideado por Brunelleschi se basó en el empleo de CUATRO RECURSOS fundamentales:

El PRIMERO de ellos fue la forma del cascarón con perfil apuntado. Pese a su clara raíz tradicional, no se trata de una reminiscencia gótica, puesto que su elección estuvo condicionada por la imposibilidad de adosar contrafuertes al elevado tambor de la cúpula. Además, parece ser la forma óptima para cubrir círculos de tal diámetro - 41,5 metros-, ya que incluso en San Pedro del Vaticano se mantuvo un leve apuntamiento.

El SEGUNDO recurso de Brunelleschi, y quizás el más certero, fue proyectar una estructura interna sustentante de nervios y una membrana externa de recubrimiento, compuesta por ocho nervios de mármol blanco que discurren sobre las aristas de cada cara. Probablemente, en los viajes efectuados a Roma, Brunelleschi estudió la cúpula del Panteón, percatándose de que había sido construida sin cimbras y de que la enorme masa se hallaba a la vez aligerada y reforzada por los cuarterones internos. La adopción de este modelo posibilitaba el autosustentamiento de la estructura a medida que se iba construyendo; sólo era preciso un simple andamio que partiera de la imposta o tambor de la cúpula. La bóveda de Florencia subdivide su peso, para dar menos empuje: una cúpula interior más baja y semiesférica fajada con tirantes de roble, empuja hacia fuera, otra exterior, de más altura y peraltada en arco apuntado, empuja hacia dentro, sirviendo de contrafuerte y contrarresto así los dos empujes.

Brunelleschi reunió las dos cúpulas por medio de costillas en los ángulos y cinchó la cúpula interior con grandes anillos de madera unidos entre sí por barras de hierro. De este modo, construyó la cúpula sin sistema de cimbras.

La TERCERA solución consistió en el uso del ladrillo como material resistente, pero más liviano que la piedra, para las nervaduras internas. Además con objeto de conseguir una mayor cohesión, se dispuso mediante el aparejo de espinapez.

Utiliza ladrillos huecos para aligerar el peso y va levantando la cúpula en fases mediante una serie de anillos horizontales sobre los cuales iba apoyando los ligeros andamios necesarios para la construcción, cerrándola a medida que iba subiendo, dándose apoyo a sí misma.

Por último, la CUARTA solución constructiva fue la de idear una serie de ingenios mecánicos que facilitaron mucho la tarea de acarrear y subir materiales.

Brunelleschi no logró verla terminada, ya que la linterna no se termina hasta 1471. Puede decirse que dedicó toda su vida a esta gran cúpula; en el año 1420 empezó a dirigir los trabajos; cuando ya se había construido el gran cascarón de la cúpula, en el año 1445, se puso la primera piedra de la linterna, él murió al año siguiente. Esta cúpula asombró al mismo Miguel Ángel, quien dijo de ella: "más grande podrá ser, pero no más bella". Él resolvió con parecido método su cúpula, la de San Pedro del Vaticano.

El éxito de la cúpula fue tan grande que este elemento se convirtió en distintivo de las iglesias renacentistas. Durante casi cinco siglos los arquitectos, tanto de Europa como de América, reprodujeron las soluciones de Brunelleschi y su concepción espacial de iglesia.

LOGIA Ó PÓRTICO DEL HOSPITAL DE LOS INOCENTES. FLORENCIA. (1421-1424).

El Hospital de los Inocentes, construido entre 1421 y 1424, tiene su fachada principal integrada en una plaza de proporciones regulares que se abre ante la iglesia de la Santissima Annunziata. El tratamiento del pórtico constituye su principal novedad. Su idoneidad práctica y su voluntad expresiva resulta manifiesta porque es un receptáculo que acoge física y perceptivamente al recién llegado.

Su fachada se organiza, en sentido horizontal, en dos registros. Uno, superior, que corresponde a las habitaciones cuyas ventanas, rematadas por frontones clásicos, jalonan rítmicamente la superficie ordenándose según los ejes de las flechas de los arcos. El otro, inferior, al que corresponde el pórtico propiamente dicho, compuesto por arquerías que se apoyan en columnas exentas.

Analizando el pórtico en su profundidad, observamos que, tras los arcos, existen cúpulas rebajadas (vaídas) y que a las columnas corresponden, en la pared posterior, simples capiteles empotrados. El uso del arco de medio punto en el pórtico del Hospital de los Inocentes no era una innovación arquitectónica del Renacimiento, pues ya se había usado en épocas anteriores, pero sí era una novedad la función que Brunelleschi le dio reduciendo al máximo los elementos portantes y dando al arco su máxima luz para que la tensa curva se convirtiera en elemento de empalme entre dos entidades opuestas: la superficie y la profundidad perspectiva. Mediante esta relación entre el lleno y el vacío, Brunelleschi propone una geometrización espacial de las formas.

Sin duda, el avance sustancial de este modelo con respecto a sus antecesores es la diferente función del arco, ya que éste no actúa únicamente como separador de lienzos murales, sino que se utiliza para reducir al mínimo los elementos de sostén, contribuyendo a crear una oposición entre el llenado y el vacío de ambos registros, a la vez que sirve de transición o de paso entre uno y otro.

Pero su mayor virtud consiste en que la parte inferior de la fachada resulta una especie de pantalla que traduce, en términos de representación visual, la organización de los volúmenes interiores.

Es una obra de menor envergadura material, pero muy importante para la historia de los hallazgos artísticos. Es visible el empleo de los elementos arquitectónicos clásicos: columnas de fuste liso y orden compuesto, arcos de medio punto, entablamento con una cornisa sobre la que se sitúan en puntos exactos las ventanas rectangulares rematadas por frontones triangulares. Pero están trazados con una sencillez y ligereza que no es propiamente griega ni romana.

Ahora bien, el pórtico es una demostración de la teoría de la perspectiva lineal. Dentro de él las distancias de la altura de las columnas, la cuerda del arco y la propia distancia entre ellas forman cubos exactos que, vistos desde un extremo, forman una sucesión que tiende a fugarse hacia un punto central formando lo que llamamos la pirámide visual. Y demostrando cómo la profundidad puede estudiarse y construirse por medio del plano. Este pórtico es un manifiesto excelente de la fusión entre arte y ciencia.

En sus pórticos, Brunelleschi emplea tirantes de hierro, lo que le permite obtener mayor apertura en los vanos.

IGLESIA DE SAN LORENZO. FLORENCIA. BRUNELLESCHI (1422-1442).

La iglesia conventual de San Lorenzo, cuyo proyecto data de 1419, había de servir a un uso público y privado a la vez. En función de ello, Brunelleschi adoptó la tipología de la planta monástica medieval. Esta obra es un trabajo de señalado carácter experimental y programático de las propuestas del nuevo estilo.

En las iglesias de Brunelleschi el pilar y el baquetón góticos ceden su puesto a la columna y a la pilastra romanas coronadas por ricos capiteles corintios o compuestos; el entablamento reaparece, los arcos son de medio punto y las bóvedas, vaídas o cupuliformes, se decoran con casetones al gusto romano las cubiertas adinteladas.

Aunque Brunelleschi no consigue crear el tipo de iglesia renacentista, San Lorenzo y la iglesia del Santo Espíritu representan también en este sentido un esfuerzo de primer orden.

Tomando por modelo las basílicas cristianas, las traza de tres naves sobre columnas, la central con cubierta adintelada con grandes casetones, y las laterales abovedadas. Los arcos no descansan directamente sobre las columnas, sino que se interpone un trozo de entablamento a guisa de cimacio o segundo capitel, cosa que los romanos sólo habían hecho sobre soportes adosados.

La Iglesia tiene planta de cruz latina con tres naves, una central y dos laterales. El ábside, de base cuadrada, se abre a un transepto rodeado de capillas que no se ordenan mediante la distribución radial del gótico, sino en una compleja figura de ejes perpendiculares centrados en altura por la cúpula del crucero.

En el interior de la Iglesia de S. Lorenzo, Brunelleschi retornó al esquema basilical en busca de la simplificación planimétrica y puso en práctica todas sus investigaciones acerca de la configuración del espacio en arquitectura. Tanto es así, que al entrar en la Basílica, el visitante ve repetirse, como si un espejo partiera el espacio por el eje de

la nave central, una serie de imágenes coincidentes en una y otra nave laterales. La luz que entra en la basílica por los óculos de las naves laterales y por los grandes ventanales de la nave central, deja de ser la luz sobrenatural del gótico para convertirse en una luz natural que invade y tamiza en su totalidad la estructura geométrica del conjunto.

Con objeto de asegurar la normalización de los modelos arquitectónicos y la regularidad formal de sus elementos, Brunelleschi limitó voluntariamente en su obra la utilización de los órdenes clásicos al empleo exclusivo del corintio, pero lo hizo ateniéndose fielmente a cánones grecorromanos como puede apreciarse en el alzado de esta iglesia. Las columnas y pilastras están todas ellas compuestas por las tres partes características: basa, fuste y capitel, apareciendo este último siempre asociado a una porción de entablamento, como preconizaban los cánones clásicos, en lugar de la conexión directa del capitel con el arco que era habitual en la Edad Media.

En la Iglesia se encuentran tres tipos de cubiertas: la primera plana, de madera, en la cruz central, excepto en el tramo de la cúpula; la segunda, bóvedas vaídas de planta cuadrada en las naves laterales y capillas que rodean el transepto; y la tercera, bóvedas de medio cañón en las capillas menores. Las tres áreas con cubierta diferenciada se muestran al exterior en tres diferentes niveles dependiendo de la diversa altura de los órdenes internos, es decir, existe una correspondencia visual entre el exterior y la lógica interna del edificio. El acceso de la luz se gradúa siguiendo este mismo esquema: capillas laterales en penumbra, naves secundarias iluminadas con pequeños óculos, y ventanales amplios que dan luz a la nave central.

Existe proporción matemática simple en la planta (1:2 y 1:4), pero no ocurre lo mismo con el alzado. Hay también un conjunto de incoherencias compositivas que, tradicionalmente se han atribuido a los continuadores de la obra, pero que, quizás, quepa imputarlas al propio Brunelleschi en su afán por hallar las leyes del nuevo modo de composición, más que por lograr efectos inmediatos.

Entre ellas, cabe citar el hecho de que las pilastras que separan los arcos de las capillas laterales no arranquen directamente de la misma cota que las columnas situadas frente a ellas, sino de unos escalones. En cambio, como acierto compositivo, se observa que hay una categorización de los elementos arquitectónicos en dos clases: los constitutivos, en piedra gris, y los constituidos por estos, zonas de enlucido blanco. Ese contraste cromático destaca las líneas estructurales del edificio.

Estamos de nuevo ante la pirámide visual comentada en el pórtico, tanto en la nave central como en las laterales se repite la sucesión de arcos y de cubos espaciales proyectados en profundidad en busca de un punto de fuga.

CAPILLA DE LOS PAZZI. FLORENCIA. IGLESIA DE SANTA CROCE. 1429-1434.

La Capilla Pazzi, comenzada en 1429, fue pensada como oratorio privado de la familia homónima. Brunelleschi hubo de adaptarse, en cuanto a la planta, a las condiciones espaciales del solar, cercano al muro perimetral de la iglesia de Santa Croce y a otras construcciones conventuales. El pórtico fue añadido después de su muerte, aunque probablemente siguiendo algún diseño suyo para la fachada.

El modelo evidente del cual partió para construir esta capilla fue la Sacristía Vieja de San Lorenzo. Pero, a diferencia del citado edificio, donde el ámbito mayor se cubría

por entero con una cúpula, en la Capilla Pazzi su forma rectangular plantea el problema de conciliar el componente longitudinal con la necesidad de centralizar la cubierta. Brunelleschi resuelve este punto construyendo, en los lados más cortos del rectángulo, dos estrechas bóvedas de cañón acasetonadas, a modo de pequeño transepto, que contribuyen, junto con los arcos grandes situados en el eje frontal, a sostener la cúpula.

El muro está configurado por las pilastras planas y adosadas en vertical y por las cornisas en horizontal, los arcos son de medio punto y la cúpula sobre pechinas. Estos elementos se definen claramente sobre el muro por su cromatismo gris oscuro derivado de la "pietra serena" con la que están contruidos.

Este contraste no es aplicable a la luz. En este espacio de planta centralizada los focos luminosos provienen de lo alto de la cúpula; no son directos y se difunden con suavidad y armonía creando una atmósfera serena.

En la cúpula sobre pechinas figuran cuatro medallones cerámicos modelados por el propio Brunelleschi en los que se representan a los cuatro evangelistas. Las pilastras sostienen un entablamento que recorre todo el perímetro. La articulación de los soportes se efectúa en el muro mayor rectangular mediante pilastras adosadas, que, salvo en los arcos pequeños centrados en el eje frontal, mantienen siempre la misma distancia entre sí. En la cara interna de la fachada esos intercolumnios alojan ventanas con arcos de medio punto.

El suelo está dividido en fragmentos mediante franjas lineales que, centradas en los ejes de las pilastras, visualizan en planta lo que ocurre en alzado.

Terminado después de la muerte de Brunelleschi, el pórtico establece una gradación espacial entre el exterior y el interior y produce una tamización lumínica. Las columnas corintias de fuste liso del lado que da al patio se transforman en pilastras adosadas en la parte del muro. Ambas hileras sostienen un entablamento, sólo interrumpido en la parte central de la fachada por un arco de medio punto. El pórtico está recorrido en su interior por una bóveda de cañón, en el centro de ésta se inscribe una pequeña cúpula que concuerda visualmente con la que hay sobre el altar, pues está situada en el mismo eje.

Mención especial merece la acertada decoración interior de la cubierta: los dos tramos de la bóveda están revestidos de cuadrados de molduras en los que se inscriben florones; contrastando con ellos, en el casquete semiesférico de la cúpula se adoptaron círculos cerámicos de dimensión decreciente en dirección a la clave.

LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472).-

Nacido en Génova en 1404 y muerto en Roma en 1472, León Battista Alberti pertenecía a una familia de ricos mercaderes originaria de Florencia pero caída en desgracia por causas políticas y proscrita de la ciudad. Por ello su etapa de formación transcurrió lejos del epicentro del Humanismo. Estudió primero en Padua y cursó luego derecho en Bolonia. Por fin, cuando en 1428 fue revocada la orden de proscripción que pesaba sobre su familia, a Alberti se le abrieron las puertas de la ciudad de sus antepasados. Entre 1432 y 1464 Alberti se instaló en Roma. En su larga estancia romana, las ideas humanistas de Alberti se enriquecieron con el estudio de las ruinas clásicas.

Alberti es el arquetipo del HOMBRE RENACENTISTA que, FUSIONANDO TEORÍA Y PRÁCTICA, intentó dominar casi todas las áreas del saber por considerar que eran manifestaciones diversas de una única verdad. COMPUSO TRATADOS estéticos y diversas obras de carácter moral o político en las que trazó un prototipo del hombre humanista.

En el ideal de hombre de Alberti confluyen el ilustrado y el virtuoso, puesto que el individuo puede usar su razón no sólo como herramienta del proceso intelectual, sino también como criterio de conducta perfecta. A los ideales de verdad y bondad, Alberti añadió un tercero el de la BELLEZA ENTENDIDA COMO "EURITMIA", ARMONÍA ENTRE LAS PARTES Y EL TODO, sólo apreciable desde un punto de vista intelectual, y como equilibrio, manifestado por la SIMETRÍA. Como no existe ningún modelo perfecto en los especímenes que la naturaleza genera, el artista debe extraer de ellos los rasgos más válidos para confeccionar un tipo ideal.

Para Alberti la ARQUITECTURA es una actividad cívica que tiene su razón de ser en su UTILIDAD PRÁCTICO DEFENSIVA y en la BELLEZA que proporciona a los ciudadanos.

Su abundante producción teórica se orientó en dos direcciones: una, la historia de la pintura, a la que aportó un Tratado donde expone la teoría de la perspectiva, "DELLA PITTURA"; otra, la arquitectura, a la que responden sus diez libros titulados "DE RE AEDIFICATORIA". En ellos, además de enunciar una nueva definición de los conceptos "Arquitectura" y "Arquitecto", adoptó los principios proyectuales del tratadista romano VITRUVIO a las características de la época renacentista.

Alberti atribuía al arquitecto el papel de proyectista o diseñador, siendo el constructor del edificio un mero ejecutor instrumental de las ideas de aquel. En el diseño debían converger los amplios conocimientos que el arquitecto había de poseer necesariamente, en especial sobre Matemáticas y Geometría.

Otra idea motriz de la estética arquitectónica albertiana establece que la proyección debe de partir de premisas ANTROPOMÉTRICAS: la medida del hombre debe generar la de los edificios.

El punto más débil de la teoría de Alberti sobre la arquitectura radica en su visión de los ÓRDENES CLÁSICOS. Aunque es el primero que LOS CODIFICA correctamente, al fundamentar la proyección arquitectónica sobre sus famosos seis puntos (el lugar, el solar, la distribución, los muros, las cubiertas y los vanos), hace que los órdenes resulten meros recursos plásticos accesorios asimilados a los muros.

En resumen DESARROLLÓ DOS IDEAS BÁSICAS VITRUVIANAS:

- a) Las PROPORCIONES JUSTAS ENTRE LA PARTE Y EL TODO.
- b) ANALOGÍA ENTRE EL CUERPO HUMANO Y EL EDIFICIO.

Sus nuevas concepciones cambiaron el curso de la arquitectura, integrándola en el urbanismo.

FACHADA DEL PALACIO RUCELLAI. Proyecto de ALBERTI. (1446-1455).

El grupo de las obras florentinas de Alberti se inicia con el palacio Rucellai, comenzado en 1446 y terminado quizás en 1455. Diseñado para Giovanni Rucellai,

rico comerciante que patrocinó luego otras obras de Alberti, fue ejecutado por Bernardo Rossellino. La prudente conducta política de Rucellai explica en parte la elección de Alberti como creador de su palacio. En ello cabe recordar las palabras del arquitecto referidas a las moradas de los patricios urbanos, en las que afirma que deben construirse siguiendo el mismo patrón de dignidad que los edificios públicos pero sin ser ostentosas, llamando más la atención por la belleza del diseño y la comodidad de su disposición que por grandeza y ampulosidad.

La fachada del palacio, quizás inspirada en el Coliseo romano, es el primer caso de superposición de órdenes, cobijados por la clásica cornisa en saledizo.

Los pisos se separan por entablamentos completos. Las pilastras, de escaso relieve, son dóricas abajo, corintias sencillas en la mitad y corintias adornadas arriba, lo cual supone todavía una cierta confusión tipológica. El orden inferior se apoya en un basamento que, además de servir como banco en el espacio urbano, recuerda el opus reticulatum romano. Con la fachada del palacio Rucellai, Alberti recuperó un modelo de superposición de los órdenes clásicos que fue imitado más de cuatrocientos años.

El Palacio Rucellai representa uno de los modelos fundamentales de la arquitectura florentina del Renacimiento. Su importancia no se limita al hecho de haber copiado los modelos de la antigüedad clásica, sino que es un fiel testimonio de como una nueva construcción puede modificar una calle, la ciudad, el espacio público.

La mole del Palacio, que se desarrolla a lo largo de la Via della Vigna Nuova, y sus características arquitectónicas testimonian, de un modo único y a un altísimo nivel, tanto el poder y prestigio social del comitente Giovanni Rucellai, como el talento de su constructor Bernardo Rossellino al traducir el proyecto de Leon Battista Alberti.

Giovanni Rucellai ordenó derribar las casas situadas frente al Palacio y construir una Plaza para que el palacio pudiera ser admirado en todo su esplendor.

Las dificultades al adquirir las casas adyacentes a su propiedad condicionaron el proyecto global del Palacio, que fue realizado en fases.

Giovanni Rucellai, partiendo de la residencia paterna, compró las casas adyacentes para unir las y realizar un palacio digno y que le pudiera representar en la ciudad de Florencia.

Alberti, al proyectar la Fachada del Palacio, se preocupó sobre todo de satisfacer las exigencias y los gustos del comitente. Se trataba de realizar una fachada-imagen capaz de expresar la voluntad de prestigio de los Rucellai, pero ateniéndose a las reglas de sobriedad, evitando la ostentación de riqueza. Alberti quiso alejarse del modelo medieval de la casafortaleza en el proyecto de la Fachada, para realizar una residencia señorial "ligeramente adornada más de aspecto agradable que grandioso" inspirada en la antigüedad romana.

TEMPLO MALATESTIANO DE RIMINI. A partir de 1447. ALBERTI.

La siguiente obra fue la remodelación en 1447 de la Iglesia de San Francesco en Rímini para el príncipe Segismundo Malatesta, señor de la ciudad de Rímini, príncipe cruel y ambicioso, pero amante de las artes y las ciencias como hombre prototipo del Renacimiento, quien quería convertirla en panteón familiar.

Bajo los arcos interiores también haría enterrar a sus generales y a su amante Isotta. Con ello legitimaba ideológicamente su estirpe y su poder autocrático vinculándolo a los ecos imperiales que el arco triunfal de Augusto, aún en pie, provocaba, y a la actualización de aquél en el repertorio formal que Alberti ponía en práctica.

Alberti optó por desentenderse de la disposición interna y envolver lo preexistente mediante una caja pétreo que ofreciese a la vista una alternancia regular de macizos y huecos, a la vez que disimulaba la estructura gótica. El conjunto debía coronarse con una cúpula en la cabecera que, inspirada en el Panteón romano, le hubiese añadido una monumentalidad suplementaria. La fachada también quedó inacabada pero, con todo, supone un ejemplar bastante notable de composición renacentista. Seguramente inspirada en el arco de triunfo romano de Constantino, ofrece un esquema de muro tripartito, separado por semicolumnas adosadas que traducen al exterior los rasgos del espacio interno, a la vez que una horizontalidad equilibrada.

El muro sostiene un entablamento completo, al que corresponde, al nivel del suelo, un elevado zócalo, cita arqueológica de los usuales zócalos de los templos romanos. En los tramos resultantes se inscriben arcos de medio punto, entre los que destaca el central, que toca el arquitrabe y cobija la puerta de acceso rematada por un frontón clásico.

El entablamento marca la base de la cubierta e imposta un par de pilastras inacabadas que hubieran debido sostener un arco central sobre el eje principal, a modo de ático, que debía compensar y hacer patente la mayor altura de la nave central respecto a las laterales. Si a ello le añadimos los falsos óculos rodeados de coronas de laurel que se insertan en las enjutas de los arcos, obtenemos una imagen viva del triunfo de la fama sobre la muerte, idea renacentista según la cual las obras de un hombre, entre ellas la que cobija sus restos, perpetúan su memoria más allá de su desaparición física.

El templo es un ejemplo de hasta qué punto el paganismo arquitectónico se funde con la arquitectura religiosa del siglo XV en Italia. Alberti ideó el proyecto y encargó su ejecución a Matteo de Pasti; sin embargo, fue interrumpido apenas iniciado, y su grandiosidad sólo se puede conocer gracias a los dibujos y maquetas de Alberti y a la medalla de fundación del templo que realizó Matteo de Pasti.

FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA NOVELLA. 1458-70. ALBERTI

En 1456 se encargó a Alberti la terminación de la fachada de Santa María Novella, en Florencia. En ella resulta notable la decisión albertiana de respetar al máximo la parte inferior precedente, y a la vez reinterpretarla en el cuerpo superior siguiendo las claves del nuevo estilo. La función de subdividir y organizar el muro se confió a las placas y bandas de mármol de colores. Estas, al jugar con la proporción de los cuadrados establecen una sutil gradación en vertical que homogeneiza el conjunto.

Las dos grandes volutas unen, en la fachada, la parte inferior más ancha y la parte superior más estrecha (porque corresponde a la nave central de la Iglesia) rematándola con un frontón y decorada con incrustaciones de mármol verde y blanco. Se trata de un elemento elegante y funcional que tendrá mucho éxito en los siglos venideros, sobre todo en la época barroca, y que relaciona mediante proporciones exactas dos cuerpos de distinto tamaño. Fue, sin duda, uno de los motivos que mayor fortuna tuvo en el lenguaje arquitectónico de Alberti.

En la Iglesia gótica de Santa María Novella, Alberti, como en ocasiones hizo Brunelleschi, parece retomar el románico toscano (San Miniato al Monte –siglos XII y XIII) como última expresión de lo clásico, y a él acude para rescatar algunos motivos decorativos, así como el carácter bicromático del conjunto. Sin embargo, Alberti define un nuevo tipo de fachada de iglesia con una fuerte disciplina geométrica basada en la modulación del cuadrado, que perduraría, con variantes, hasta la época barroca.