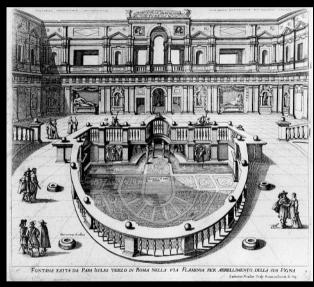
Estudios Universitarios de Arquitectura 23 Colin Rowe Leon Satkowski

La arquitectura del SIGLO XVI en ITALIA



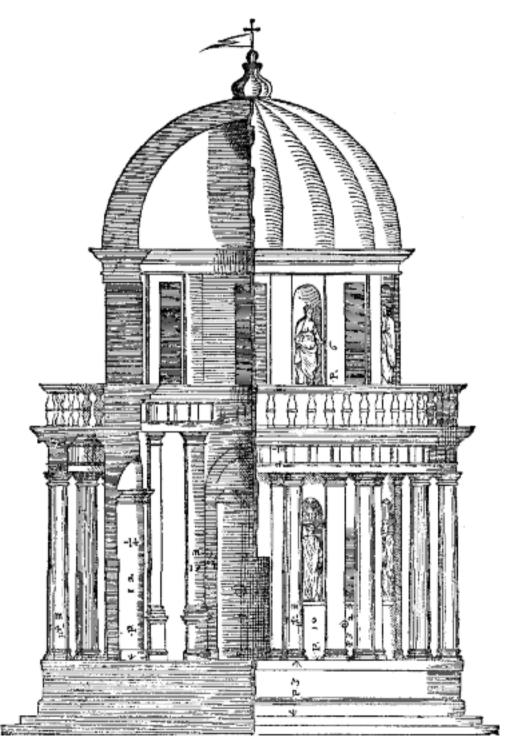
Artistas, mecenas y ciudades



Estudios Universitarios de Arquitectura

23

La arquitectura del SIGLO XVI en ITALIA



Bramante, templete de San Pietro in Montorio, xilografía de Palladio en I quattro libri, 1570.

Colin Rowe Leon Satkowski

Estudios Universitarios de Arquitectura

23

La arquitectura del SIGLO XVI en ITALIA

Artistas, mecenas y ciudades

Prólogo Juan Antonio Cortés

Epílogo David Rivera

Traducción Moisés Puente

Edición Jorge Sainz



Sobre esta edición

Además de incluir nuevas figuras (véase la lista al final de la 'Procedencia de las ilustraciones'), esta edición española contiene varias correcciones procedentes del manuscrito original inglés; por lo demás, el texto no se ha modificado.

Edición original:
© Leon Satkowski, 2002

Italian architecture of the 16th century

Princeton Architectural Press, Nueva York

© Traducción: Moisés Puente Rodríguez, 2013 moipuente@coac.net

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2013

ISBN: 978-84-291-2123-0

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189

Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain* Depósito Legal: B 25852-2013 Impresión: Grafo · Basauri (Vizcaya) # 1402

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 25852-2013

ISBN: 978-84-291-2123-0

Autor personal: Rowe, Colin (1920-1999)

Título uniforme: [Italian architecture of the 16th century. Español]

Título: La arquitectura del siglo xvi en Italia : artistas,

mecenas y ciudades / Colin Rowe & Leon
Satkowski ; prólogo, Juan Antonio Cortés ;

epílogo, David Rivera ; traducción, Moisés Puente ;

edición, Jorge Sainz

Publicación: Barcelona : Reverté, 2013 Descripción física: 361 p. : il., planos ; 24 cm

Serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura; 23)

Bibliografía: Bibliografía: p. [321]-331. Índice

Encabezamiento materia: Arquitectura – Historia Encabezamiento materia: Italia – siglo xvI

Autor: Satkowski, Leon (1947-)

Índice

| | Prólogo Prefacio | 7 11 |
|-----|--|------------|
| | Introducción | 15 |
| I | Bramante y Leonardo | 19 |
| II | Bramante y la Roma de Julio II | 39 |
| III | La arquitectura y el papado de León X | 63 |
| IV | Autoridad y subversión Giulio Romano en Roma y Mantua | 87 |
| V | Tipos domésticos El <i>palazzetto</i> y el <i>palazzo</i> en Roma | 117 |
| VI | La aparición del arquitecto profesional Sangallo el Joven, Peruzzi y Serlio | 139 |
| VII | La Serenísima República (1) Opulencia y retraso | 167 |
| III | La Serenísima República (II) Sansovino y Sanmicheli | 179 |
| IX | Entre Francia e Italia Vignola | 209 |
| x | La arquitectura en la corte Vasari y Ammannati en la Toscana de los Medici | 245 |
| ΧI | La ciudad | 275 |
| | Conclusión | 315 |
| | Bibliografía | 321 |
| | Epílogo | 333 |
| | Procedencia de las ilustraciones Índice alfabético | 349 353 |

Entre el Manierismo y la arquitectura moderna

Juan Antonio Cortés





Juan Antonio Cortés es catedrático de Composición Arquitectónica en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid y autor, entre otros libros, de Modemidad y arquitectura (2003), Gobierno Civil de Tarragona, 1957-1964, Alejandro de la Sota y Lecciones de equilibrio (ambos de 2006).

A finales de agosto de 1978 comencé una estancia de dos años en la Universidad de Cornell, en el estado de Nueva York, para realizar un máster en 'Historia de la arquitectura y el urbanismo' bajo la dirección de Colin Rowe. Había leído algunos de sus magistrales escritos (artículos publicados en revistas como The Architectural Review, Perspecta y Oppositions, y la introducción al libro Five architects) y decidí que Rowe era la persona con la que deseaba introducirme en unos campos como los de la historia y la crítica, en los que casi no había tenido ocasión de profundizar durante mi carrera en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Esos ensayos se recopilaron luego en un libro titulado The mathematics of the ideal villa and other essays, aparecido en 1976, y publicado en español precisamente en 1978, con el título de otro de los artículos: Manierismo y arquitectura moderna, y otros ensayos. Ese mismo año apareció en inglés un segundo libro: Collage City (publicado en español como Ciudad collage en 1981), escrito en colaboración con Fred Koetter, que desarrollaba un extenso artículo publicado en The Architectural Review tres años antes.

Este último libro estaba directamente relacionado con la principal actividad docente de Colin Rowe en Cornell –donde daba clase en un máster sobre diseño urbano– y es el que seguramente alcanzó más difusión y popularidad. En él se expone un concepto de ciudad a partir de la 'decadencia y caída' de la utopía moderna y se hace un análisis de la ciudad histórica basado en conceptos modernos como el bricolaje y el collage, así como en la valoración de los espacios urbanos mediante el método de representación de figura-fondo, que es el que Rowe hacía aplicar a sus alumnos de diseño urbano y que procedía del plano de Roma dibujado por Giambattista Nolli en 1748. Para bien y para mal, este libro constituyó un apoyo –algo tardío– a la corriente posmoderna con relación a lo urbano.

Esa corriente se había ido gestando a partir de las dos obras clave de 1966: L'architettura della città, de Aldo Rossi, y Complexity and contradiction in architecture, de Robert Venturi; y posteriormente, de Learning from Las Vegas (1977, del propio Venturi y sus socios) y de los proyectos y libros de los hermanos Robert y Leon Krier, como Stadtraum in Theorie und Praxis (1975), del primero de ellos, que en su versión inglesa (Urban space, 1979) tiene un prefacio de Colin Rowe.

Pero desde mucho antes Rowe ya venía escribiendo una serie de artículos (el primero de ellos "The mathematics of the ideal villa", de 1947) que planteaban algo insólito en aquel momento: el parangón –llevado, en casos como el artículo citado, a un estricto paralelismo– entre obras de la más ortodoxa modernidad y arquitecturas clásicas (empleado este término en un sentido muy amplio). Así, se establecían paralelos entre las villas de Le Corbusier y las de Palladio, entre obras de Loos, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius, etcétera, y obras del Manierismo italiano; y se estudiaba la vinculación de casas de Breuer y Johnson, y edificios públicos de Saarinen, Yamasaki, Mies van der Rohe y Kahn, con un nuevo clasicismo.

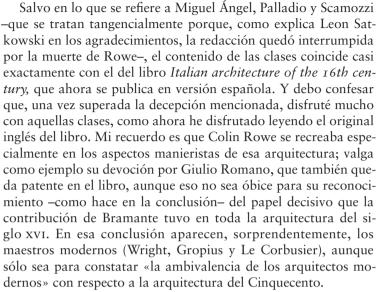
Sin embargo, otros artículos trataban temas puramente modernos: como el que se ocupaba de la estructura de los edificios de la Escuela de Chicago, en una comparación a tres bandas con los de Wright y con los proyectos europeos de planta libre; o el que estudiaba el convento de La Tourette y su reelaboración de prototipos domésticos del propio Le Corbusier; o el que contraponía el concepto de transparencia literal (aplicado a algunas obras pictóricas del entorno del Cubismo y al edificio de la Bauhaus de Gropius) con el de transparencia fenoménica de György Kepes (aplicado a otros cuadros cubistas y a obras de Le Corbusier), escrito en colaboración con Robert Slutzky.

Debo confesar que me siento más próximo a estos últimos textos que a los que relacionan la arquitectura moderna con la tradición del clasicismo, aunque he de reconocer que los segundos tuvieron una mayor influencia en la revisión de esa arquitectura moderna y en el consiguiente movimiento posmoderno. Independientemente del contenido ideológico, me parece magistral la estructura formal de todos ellos, basada en ese método comparado que puede rastrearse al menos desde Heinrich Wölfflin y sus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, de 1915, y en una elaborada y brillante retórica que no parece corresponderse con la directa y pragmática utilización del lenguaje en la tradición académica británica.

Pero, volviendo a la referencia autobiográfica, recuerdo que cuando llegué a Cornell pensaba que Colin Rowe impartiría varias asignaturas sobre la arquitectura moderna –objeto primordial de mi interés–, relacionándola o no con los diversos clasicismos. Mi sorpresa y decepción fueron considerables al enterarme de que el ilustre profesor sólo enseñaba una disciplina teórica que estaba englobada en el epígrafe general de 'Lecciones de historia de la arquitectura' y que se denominaba 'La arquitectura italiana del siglo xvi'. En pleno furor posmoderno, Rowe comenzaba su curso diciendo «no merece la pena en absoluto hablar sobre la arquitectura moderna», y pasaba a ocuparse pormenorizadamente de Bramante, Rafael, los dos Antonio da Sangallo, Giulio Roma-

PRÓLOGO 9

no, Sanmicheli, Miguel Ángel, Vignola, Pirro Ligorio, Ammannati, Vasari, Buontalenti, Sansovino, Palladio, Scamozzi, etcétera.



Sólo me queda referirme brevemente a lo que considero que son los valores más destacados del presente libro. Uno de ellos es el ya mencionado método comparado, utilizado para señalar semejanzas y contrastes -entre arquitectos, edificios y categorías formales-, pero también para establecer paralelismos entre la arquitectura y su representación en la pintura, un aspecto que hace muy atractivo el texto. Pero no se trata sólo de un análisis formal: el libro es un verdadero estudio histórico en el que se explican los antecedentes y los consecuentes de determinado resultado arquitectónico. En una situación como la de Italia en el siglo xvI -en la que convivían una serie de territorios independientes y en la que cada ciudad pugnaba por cimentar su hegemonía artística además de política, es también muy interesante el modo en que en el texto se vinculan las obras de los distintos arquitectos con las ciudades de las que procedían o en las que trabajaban, y con los patronos a los que servían. Una última observación: en el libro se presta atención –especialmente en los dos últimos capítulos– no sólo a los edificios en sí mismos, sino también a su dimensión urbana y a la ciudad en general, lo que ofrece una rica visión del periodo estudiado.

Agosto-septiembre de 2007



Siempre me ha gustado estudiar los edificios de la Italia del siglo XVI; los encuentro gratificantes y reconfortantes, mientras que el espectáculo de la arquitectura moderna se va volviendo cada vez más deprimente.

COLIN ROWE Conferencia en la Universidad de Maryland Marzo de 1998

Prefacio

Colin Rowe (1920-1999) está reconocido comúnmente como uno de los historiadores de la arquitectura y uno de los profesores de proyectos más importantes del siglo xx. Esta merecida reputación tiene su origen en una serie de artículos que vinculaban la arquitectura moderna con la historia de las ideas. Rowe fue uno de los primeros en reconocer que la obra de Le Corbusier en la década de 1920 estaba profundamente influida por ejemplos históricos, en especial por las villas de Andrea Palladio. No obstante, los intereses de Rowe se extendían más allá de la era moderna. Rowe estudió en el Warburg Institute de la Universidad de Londres, donde se encontró con Rudolf Wittkower y Ernst Gombrich, dos de los estudiosos más importantes de la arquitectura y el arte del Renacimiento italiano. En su tesina de 1947, Rowe estudió los dibujos de Inigo Jones, un tema que podía investigarse fácilmente en Londres; pero la arquitectura del Cinquecento italiano conquistó su corazón y fue un reto permanente para su mente fecunda. Este libro sirve como testamento dedicado a los edificios y arquitectos que tan profundamente apreció.

Durante sus veintiocho años como profesor en la Universidad de Cornell, Rowe solía impartir un curso sobre arquitectura renacentista. Las clases pronto se convirtieron en algo legendario y los apuntes que habían preparado algunos de sus estudiantes comenzaron a circular entre la comunidad arquitectónica de Cornell. Las dos características que diferenciaban los cursos de Rowe de los que impartían otros historiadores eran, por un lado, el énfasis en la perspectiva y en la representación arquitectónica en la pintura y en la escultura, y, por otro, la importancia que se otorgaba a la arquitectura del siglo xvi. Para Rowe, el análisis arquitectónico de los fondos de las Puertas del paraíso de Lorenzo Ghiberti y las pinturas de Piero della Francesca era tan importantes como el análisis de los edificios de Filippo Brunelleschi y Leon Battista Alberti. Del mismo modo, los frescos de Rafael en el Vaticano y los retablos de Giulio Romano adquirían una importancia equivalente a la de sus edificios construidos. Más adelante en su carrera. Rowe continuó viajando a Italia a pesar de que sus propios intereses se dirigían hacia otros temas. En diversas ocasiones impartió clases en la delegación de la Universidad de Cornell en Venecia y en la escuela que esta entidad acababa de abrir en Roma, en la Universidad de Notre Dame (también en Roma),

así como en la Universidad de Syracuse en Florencia. Aparte de un breve viaje a Inglaterra para celebrar el cumpleaños de su hermano, Rowe visitó por última vez Europa en 1997. Típicamente ecléctico, el viaje concluyó con visitas a las ciudades de los Gonzaga en Lombardía, tras hacer paradas en Berlín, Potsdam, Dessau y Trieste.

En un principio, ambos pensamos en una publicación que adoptase una perspectiva más amplia, con capítulos adicionales dedicados a Miguel Ángel, Palladio, el diseño de jardines y la labor de los anticuarios. El trabajo conjunto en esos capítulos se vio interrumpido por la muerte de Colin en noviembre de 1999. Tras analizar el estado del proyecto con mis compañeros, y con la familia y los amigos de Colin, decidí que cualquier publicación que hubiese sido fruto de nuestra colaboración sólo debería incluir el material que hubiésemos debatido y empezado mientras él estuvo vivo. Puede que el proyecto esté inacabado, pero como publicación el libro no está incompleto: se centra en las personalidades y los temas cruciales para el desarrollo de un nuevo tipo de profesional de la arquitectura en el Cinquecento.

En su forma final, la publicada aquí (ahora en versión española), nuestro libro comprende el texto de los ensayos escritos conjuntamente con Colin Rowe entre 1994 y 1999. Aunque estos ensayos siguen más o menos un orden cronológico, los lectores se darán cuenta de que se centran principalmente en Roma y Venecia y, en consecuencia, se ha abreviado el tratamiento que se da a algunos centros: se estudia Florencia en lo que se refiere al mecenazgo de los Medici en toda la Toscana; se hace escasa mención a Génova y ninguna a Milán después de la época de Leonardo da Vinci y Donato Bramante. Los textos que fueron escritos en gran parte por Colin Rowe se ampliaron tras su muerte con información adicional procedente de las notas de clase para el curso sobre arquitectura renacentista que impartía en la Universidad de Cornell, y de una serie de seis conferencias pronunciadas en la Universidad de Maryland en la primavera de 1998. Las conferencias de Maryland se grabaron, y Brian Kelly me facilitó amablemente las cintas. Puesto que gran parte de este material estaba todavía en formato de conferencia, tomé algunas difíciles decisiones sobre cómo conservar el tono coloquial y las peculiaridades personales en la publicación final. Aunque puede que al completar este libro se haya perdido algo de la singular voz de Colin, sus ideas todavía están presentes.

Así pues, nuestro libro no pretende ser una historia completa de la arquitectura del Cinquecento; va dirigido principalmente a arquitectos y estudiantes de arquitectura (aunque pensamos que habría muchas cosas para historiadores de la arquitectura y del arte). No hay notas a pie de página y la bibliografía sólo incluye las publicaciones relevantes para los temas que se exponen. PREFACIO 13

Agradecimientos

Estov seguro de que Colin habría querido unirse a mí en el agradecimiento a todos los que han contribuido a la realización de este libro: Matt y Sheryl Bell, Joel Bostick (por una memorable excursión a las ciudades de los Gonzaga en Lombardía), Alexander Caragonne, Judy DiMaio, Tom Fisher, Steve Hurtt, Brian Kelly, Henry Millon (por insistir en que este libro tenía que acabarse), Larry Mitsch (por los dos días de viaje por las tierras de los Farnese en el norte del Lazio en 1999, y a Caprarola y Genazzano en 2001), Andrew Morrogh, Steve Peterson y Barbara Littenberg, David Rowe y Briony Soper, así como Tom Schumacher y Pat Sachs. La Escuela de Arquitectura y Paisajismo de la Universidad de Minnesota me concedió un permiso durante el invierno de 1999 para que completase el manuscrito y también sufragó generosamente los gastos de los viajes al extranjero. El Departamento de Arquitectura también me facilitó una dispensa docente en la primavera de 2001 para la investigación final y para escribir. La generosidad de la familia Rowe también contribuyó a la adquisición de fotografías y de sus derechos de reproducción para la publicación.

Debemos expresar unas palabras especiales de gratitud por su ayuda al Centro de Recursos Visuales de la Escuela de Arquitectura y Paisajismo de la Universidad de Minnesota, y a su directora Jodie Walz. Es un placer agradecer de nuevo la colaboración de Dave Bowers, cuya magia convirtió muchas imágenes dudosas en ilustraciones convincentes. Ralph Lieberman facilitó numerosas imágenes de su archivo, muchas de las cuales se publican en este libro por primera vez. Ralph también merece un reconocimiento especial por tomar nuevas fotografías para este proyecto a última hora. Y para mi editor, Jan Cigliano, un sincero agradecimiento del autor por su apoyo continuo.

Finalmente, quiero dar las gracias a mi mujer, Jane, y a mi hija, Christina, por su paciencia sin límites ante mis ausencias durante los muchos viajes a Washington y a Italia. Su aliento contribuyó de una manera nada despreciable a que este libro se acabase.

Leon Satkowski Minneapolis (Minnesota) Otoño de 2001 En la práctica, cuando se abusa de ciertas palabras mediante el uso demasiado habitual, su significado se resiente [...]; 'estilo' es una de ellas. Sus innumerables matices de significado parecen abarcar todas las experiencias. En un extremo está el sentido definido por Henri Focillon, el estilo como ligne des hauteurs ('línea de las alturas'): la cordillera del Himalaya compuesta por los mejores monumentos de todos los tiempos, la piedra de toque y el estándar del valor artístico. En el otro extremo está la jungla comercial de los anuncios publicitarios, donde la gasolina y el papel higiénico tienen 'estilo' y [...] donde las modas anuales de ropa se ofrecen como 'estilos'.

George Kubler The shape of time 1962

Introducción

El tema de este libro es la arquitectura italiana del siglo xVI. Su objetivo es trazar una *ligne des hauteurs* durante el Cinquecento (el término italiano que designa este periodo) y de ahí que su estrategia preponderante sea presentar una serie de personalidades ilustres y algo del trasfondo sociopolítico que constituyó el contexto de sus logros. Al reconocer la riqueza y complejidad de nuestro tema, nuestra *ligne* rara vez es recta, y la topografía de nuestros *hauteurs* incluye altos y bajos que son tanto conocidos como desconocidos.

Este libro surgió de una profunda insatisfacción ante gran parte del conocimiento académico sobre la arquitectura del Cinquecento. La causa principal de esta insatisfacción es la presencia de un Zeitgeist omnicomprensivo u otras clases de determinismo histórico. En nuestro ámbito de estudio, el ejemplo más conocido es la teleología de Giorgio Vasari para el desarrollo del arte italiano, una elaboración teórica cuestionable, pese a nuestra admiración por las sensatas observaciones de Vasari y su vasto (y a veces incorrecto o incompleto) conocimiento de su material. Cada generación parece encontrar su propia clase de determinismo, y a finales del siglo xx unas nuevas teleologías han sustituido a las antiguas. Quienes busquen una orientación a partir de las diferentes teorías sociales y culturales en boga deben mirar en otros sitios. Por el contrario, en la medida de lo posible, nuestro enfoque se desarrolla a partir del examen de primera mano de ejemplos concretos, algo que resulta primordial para el entendimiento y el disfrute de una obra de arquitectura. Parafraseando el tan citado comentario de Max J. Friedländer sobre los museos, intentamos no llegar a los edificios con nociones preconcebidas, pero sí abandonarlos con algunas ideas.

Empezamos con Donato Bramante y la obra de su generación, porque generalmente se admite que alrededor de 1500 ocurrió en Roma algo decisivo: un nuevo enfoque del volumen y el espacio que persistió, al menos, hasta los comienzos del siglo XIX, si no más. Nuestra postura es inclusiva, pero no exhaustiva. Por ejemplo, consideramos que la arquitectura de Bramante y Rafael que ha quedado ilustrada en láminas y pinturas es más importante que la obra construida de sus coetáneos en Sicilia, Nápoles, Apulia y Piamonte. Sin duda, por tomar esta decisión recibiremos encarnizadas críticas desde algunos sectores.

Lo que vemos como una aportación de nuestro planteamiento es recuperar el equilibrio entre la arquitectura y las demás artes. Mientras que las explicaciones sobre la arquitectura del Quattrocento, como la de Ludwig H. Heydenreich, buscaban mostrar vínculos con la escultura de Donatello, Lorenzo Ghiberti o Antonio Rossellino, generalmente los historiadores de la arquitectura evitan los edificios pintados de Rafael, Giulio Romano o Baldassare Peruzzi. Aunque esto es fruto, en parte, de plantear la historia de la arquitectura como una forma distintiva de indagación, también crea cierto grado de división entre las artes, algo que los artistas del Cinquecento nunca habrían reconocido. De ahí que el modelo del arquitecto como profesional explique los logros de Antonio da Sangallo el Joven o Andrea Palladio, pero no pueda ilustrar cómo El incendio del Borgo, de Rafael, es importante como manifestación arquitectónica, o cómo Miguel Ángel desplegó fuerzas activas en la piedra inerte tanto en su David como en sus aportaciones a la basílica de San Pedro.

La arquitectura desempeña un importante papel en ese escenario más amplio de la historia cultural y política. Por descontado que este tema plantea la cuestión de a qué historia cultural y política nos referimos. A decir verdad, nuestro libro muestra conscientemente un prejuicio pasado de moda en favor de la macrohistoria de las entidades políticas y sus soberanos, por encima de esas microhistorias de familias, barrios o cultura material que ahora están en boga. Si se da preeminencia a mecenas como el papa Julio II y el gran duque Cosimo I de' Medici es porque ellos entendieron, ya sea consciente o intuitivamente, la capacidad de la arquitectura para anticipar sus objetivos. Alegar que el proyecto de Bramante para la basílica de San Pedro o el de Vasari para los Uffizi no pueden entenderse sin las contribuciones de sus mecenas puede sonar trivial, pero también es un hecho histórico.

Nuestro deseo es poner de manifiesto cómo y por qué todo esto es verdad. Por esta razón, hemos incluido capítulos temáticos como 'Tipos domésticos' o 'La arquitectura en la corte'. Aunque nos gustaría pensar que nuestro ámbito cronológico y geográfico es lo suficientemente amplio como para hacer justicia a nuestro tema, creemos que no sería correcto concebir este libro como un estudio exhaustivo. No es ni un *Handbuch*, un 'manual', como los presentados por Nikolaus Pevsner en la colección Pelican History of Art, ni un estudio de la arquitectura renacentista tal como lo entienden generalmente los historiadores.

Otra de nuestras preocupaciones es describir los logros estilísticos de cierto edificio o cierto arquitecto. De hecho, se ha considerado que la premisa del estilo arquitectónico es algo discutible. Los protagonistas del primer Movimiento Moderno en arquitectura estimaban que estudiarlo era algo reprochable (enseguida vienen a la mente los escritos de Walter Gropius). Hoy en día, los

INTRODUCCIÓN 17

historiadores consideran el estilo arquitectónico como algo anticuado. Aún peor es el hecho de que el estilo se ha convertido en un botín para el saqueo por parte de muchos arquitectos. Nosotros no compartimos estas inhibiciones y, en su lugar, intentamos aplicar el concepto de estilo con una considerable flexibilidad. Los paradigmas estilísticos nunca son universalmente aplicables. La descripción que hace John Shearman de la *maniera* como el 'estilo con estilo' es tan inaplicable a Sangallo el Joven como la visión del estilo propugnada por Alfred North Whitehead –que lo concebía como el más elevado ejemplo de profesionalismo– lo es para Rafael, Giulio Romano o Giorgio Vasari.

Tal como observará el lector, evitamos utilizar términos tendenciosos como Renacimiento o Manierismo porque ocultan la diversidad estilística de la arquitectura del Cinquecento y los logros cruciales de sus arquitectos. En su lugar, intentamos introducir la *autoridad* y la *subversión* como representaciones de dos tipos de ambición artística (y arquitectónica) que evitan insinuaciones de un idealismo dominante. En nuestra opinión, se trata de una ampliación de la famosa distinción que hace Isaiah Berlin entre el erizo, que sabe una sola cosa, y el zorro, que sabe muchas. Como conceptos teóricos, la *autoridad* y la *subversión* también facilitan un medio flexible de categorización que no niega los diversos factores que hay detrás de la creación de cualquier edificio y de las intenciones de su arquitecto.

El lector también verá que hemos sido sumamente parcos en el uso de los términos 'autoridad' y 'subversión' en nuestro texto. Lo que resulta más importante es cómo la autoridad y la subversión adoptan muchas modalidades: la distinta formación como pintor o como profesional de la arquitectura, la edad y el conflicto generacional, el estilo y la personalidad, los precedentes y la política están entre las que resultan fáciles de detectar en este libro. Invitamos a nuestros lectores a detectar otros ejemplos de autoridad y subversión que se nos hayan escapado.

Dedicamos este libro a la memoria de Sydney J. Freedberg (1914-1997), que, principalmente gracias a su labor como historiador de la pintura del Cinquecento, ofreció muchas cosas al estudio de su arquitectura. Estamos obligados a seguir su ejemplo al detectar tres centros importantes de difusión: Roma, Venecia y, en menor medida, Florencia. Al hacerlo así, también admiramos el equilibrio de Freedberg entre la estructura histórica y la geográfica, al igual que admiramos su equilibrio entre la narración histórica, el análisis formal y la erudición. Por el contrario, encontramos que lo que muchos historiadores de la arquitectura tienen que decir se limita a la valoración de las obras arquitectónicas. Es una pena que nunca le contásemos a Sydney este proyecto nuestro, que se concibió, se inició y en gran parte se escribió tan sólo a unos cuantos kilómetros de su casa de Washington, D. C.

Fue realmente de suma utilidad para la arquitectura la moderna forma de actuar de Filippo Brunelleschi, pues por medio de la emulación de las egregias obras de los más doctos y maravillosos antiguos, con ejemplos tomados por él mismo, alumbró en las suvas esa nueva imitación de lo bueno y la conservación de lo bello aue se puede apreciar en la construcción de sus edificios. Y no menos necesario para nuestro siglo fue el nombramiento de Julio II, pontífice emprendedor y ansioso por dejar memoria de sí. Con el fin de materializar su impetuosa voluntad, era necesario que Donato Bramante naciese en este siglo, para que, siguiendo las huellas de Filippo, abriese un camino seguro a los que le sucedieron en la profesión de la arquitectura, pues tenía un espíritu, un valor, un ingenio y una ciencia de este arte no sólo teóricos, sino también eminentemente prácticos y en continuo ejercicio. Favoreció su virtud el hecho de encontrar un príncipe, algo que pocas veces les sucede a los grandes espíritus, a expensas del cual pudiese demostrar el valor de su espíritu y esa artificiosa complejidad que mostró Bramante en la arquitectura.

Giorgio Vasari Le vite de' più eccellenti architetti... 1550

Bramante, el hombre que resucitó la arquitectura bien concebida, ¿no fue pintor y alguien sumamente diestro en la perspectiva antes de dedicarse a este arte?

SEBASTIANO SERLIO Libro II

Capítulo I Bramante y Leonardo

En la Italia del Cinquecento (el siglo xVI) tuvo lugar una revolución arquitectónica gracias al respaldo y al apoyo activo de un notable pontífice. Julio II (1503-1513) fue elegido papa por unanimidad en un cónclave –no exento de sobornos– que duró un solo día, y el nombre que escogió para sí expresa bien su ambición. Nacido como Giuliano della Rovere (1443-1513), fue contemporáneo de Donato Bramante (hacia 1444-1514) y sobrino del papa Sixto IV (1471-1484). Según el historiador florentino Francesco Guicciardini, excepto por la vestimenta y el título, Julio II no tenía nada de clérigo. Fue mediante la guerra como restableció el poder temporal de los Estados Pontificios (a excepción de Módena, Parma y Piacenza) en una forma que sobreviviría hasta 1859-1860. Pero sobre todo, Julio II destaca por haber sido el mecenas de Miguel Ángel, del joven Rafael y de Bramante.

De esta manera, Bramante abrió «un camino seguro a los que le sucedieron en la profesión de la arquitectura»; pero, continuando con la cita de Vasari, «no sólo nos enseñó imitando a los antiguos con nuevas invenciones, sino que también aumentó enormemente la belleza y la dificultad de este arte, que hoy vemos embellecido gracias a él». Y todavía en el siglo XIX su criterio aún persistía. Se pensaba que Filippo Brunelleschi y Leon Battista Alberti habían resucitado el estilo antiguo de la arquitectura, pero fue Bramante el responsable de su firme establecimiento y de su adaptación a los requerimientos de la vida de su tiempo. Ésta es la concepción de Bramante como inventor de un canon de forma y significado; y para tener una idea elemental de cuál debió de ser su impacto inmediato, podría ser gratificante comparar dos iglesias con planta de cruz griega: una comenzada en 1484 y la otra en 1518, aunque ninguna de las dos fue completamente acabada. Estas iglesias son obra de los hermanos Sangallo: la primera de Giuliano (1443-1516) y la segunda de Antonio el Viejo (1453-1534). Se trata, por supuesto, de Santa Maria delle Carceri, en Prato (figuras 1.1 y 1.3), y de San Biagio, en Montepulciano (figuras 1.2 y 1.4). Si bien sus diferencias son tan asombrosas como manifiestas son sus similitudes, quizá bastaría con indicar que, a pesar de ser ejemplares de la misma especie, casi tan pronto como llegó la nueva imaginería procedente de Roma, se consideró que el viejo estilo del Quattrocento florentino estaba superado, al menos en la Italia central.

Fue en el tiempo de Julio II, pontífice máximo, un Bramante natural de una villa del ducado de Urbino, llamada Casteldurante, el cual fue hombre de tanto ingenio en la arquitectura, que con la ayuda y autoridad que le dio el sobredicho pontífice, se puede decir que resucitó la buena arquitectura, porque desde los antiguos hasta aquel tiempo había quedado sepultada.

SEBASTIANO SERLIO Libro III

Bramante ha sido el primero en sacar a la luz la buena y bella arquitectura que desde los viejos tiempos hasta el suyo había permanecido en las tinieblas.

Andrea Palladio I quattro libri, IV 1570

Bramante, el mediador entre Alberti y Palladio tanto desde el punto de vista cronológico como desde el artístico, es al mismo tiempo la cúspide de este trío de grandes arquitectos humanistas.

RUDOLF WITTKOWER

Architectural principles in the age of humanism
1949

Capítulo II Bramante y la Roma de Julio II

La pequeña población de Genazzano, situada a unos cuarenta kilómetros al sureste de Roma, no fue siempre de tan fácil acceso como en la actualidad; era una propiedad feudal de la familia Colonna, y tenía una fortaleza en su cabecera. Genazzano fue el lugar de nacimiento del papa que restauró el poder papal después del Gran Cisma: Martín V Colonna (1417-1431). En la década de 1540, Andrea Palladio debió de hacer un intento especial por visitar Genazzano; como testimonio de ello tenemos el motivo de la entrada de su Villa Poiana, un recuerdo de la logia del jardín, o Ninfeo, que debe de haber sido lo que Palladio fue a ver a esa población, y que con frecuencia se atribuye a Donato Bramante (figura 2.1).

Este Ninfeo está situado junto a un arroyuelo, en la parte baja de la ciudad. Su datación es difícil de determinar y, según Arnaldo Bruschi, debió de construirse hacia 1501-1502 como una cortesía a Alejandro VI, o bien –como Bruschi cree más probable—



2.1. Donato Bramante, Ninfeo, Genazzano, después de 1501.

Disfrutemos del papado, pues Dios nos lo ha dado.

Frase atribuida a León X por Marino Giorgi

Capítulo III **La arquitectura** y el papado de León X

En la segunda década del siglo, la supremacía de Santa Maria del Popolo se vio cuestionada por un proyecto que representaba un enfoque de la Antigüedad notablemente distinto al del coro de esa iglesia. La capilla funeraria para el banquero sienés, inmensamente rico, Agostino Chigi provectada por Rafael en 1513, el año de la elección del papa León X (1513-1521), está situada en la nave lateral norte de esa misma iglesia. Desde el inicio, Rafael había pretendido que la planta fuese una versión reducida del crucero de la basílica de San Pedro, tal como lo había comenzado Donato Bramante. Al igual que su modelo, la capilla está compuesta principalmente por una cúpula y su tambor, que apoyan sobre unas pechinas y los pilares del crucero (figura 3.1). Sin embargo, para Rafael resultaba insuficiente repetir simplemente una idea estructural y espacial del artista a quien sucedería como arquitecto de San Pedro. Rafael estaba estrechamente familiarizado con el Panteón -como indican sus dibujos, tan reproducidos, del interior- y sería la disposición de las pilastras de los soportes del vestíbulo del monumento antiguo lo que repetiría en la capilla. Otras propuestas alternativas utilizaban columnas adosadas como marco para una entrada a modo de proscenio, pero su omisión en el proyecto construido cambió llamativamente la relación del observador con un espacio tan íntimo. Al colocar las pilastras directamente sobre el suelo de la capilla -como están en el Panteóny no sobre pedestales altos -como aparecen en la basílica de San Pedro-, las tumbas, la estatuaria y la imagen del Creador resultaban inmediatamente accesibles al observador. Al hacerlo así, Rafael realzaba la distinción entre el interior de la capilla y el de la iglesia. A diferencia del coro de Bramante –que todavía conserva un punto de vista exterior que tiene su origen en la pintura en perspectiva del Quattrocento-, la capilla de Rafael es comprensible sólo para quien se encuentra dentro.

El contraste del efecto que provocan sus materiales no podía ser mayor. A pesar de estar construido con ladrillo y estuco, el coro crea ese efecto de gran escala e implacable densidad de la masa que era la lección que Bramante había aprendido de la Antigüedad. Por su parte, la capilla de Rafael utiliza una rica disposición de formas y materiales para provocar el efecto de un interior íntimo que se deja ver gracias a la luz y el color. Sin duda, los suntuosos materiales (mármol de Carrara para los pilares, már-

Pedante: «Procedamos. ¡Oh, qué elegante edificio es ese palacio que ha salido de la arquitectura de la exquisita maqueta (de Giulio Romano): ha imitado a Vitruvio, el antiguo perspectivista!»

Pietro Aretino Il marescalco IV

Tercer caballero: «No. Es que la princesa ha oído hablar de la estatua de su madre. La custodia Paulina; es una obra que ha llevado muchos años de trabajo y acaba de terminar el extraordinario maestro Giulio Romano.»

WILLIAM SHAKESPEARE *The winter's tale* Quinto acto

Capítulo IV Autoridad y subversión Giulio Romano en Roma y Mantua

Tras la muerte de Julio II en 1513 y de Donato Bramante en 1514, la producción artística romana fue asumida por una generación cuyos miembros fueron propensos a comportarse más como herederos que como creadores. De Julio II y Bramante recibieron una herencia extraordinaria que estaba ahí para que ellos la manipulasen. Tal como hemos visto, la relación entre Bramante y Julio II curiosamente se reprodujo entre Rafael y León X, pero con una diferencia significativa en cuanto a la actitud: el despliegue de fuerza dio paso a un refinamiento consciente. Con la muerte de Rafael en 1520, esta evolución arquitectónica pasó a tomar dos caminos separados: uno clásico, casi arqueológico, tal como ejemplifican Antonio da Sangallo el Joven y Andrea Palladio; y otro más flexible y versátil, como muestran Sebastiano Serlio, Michele Sanmicheli y Giorgio Vasari. Hay que reconocer que a veces estos dos caminos se cruzaban y quedaban atados por nudos de una complejidad gordiana. En ninguna parte quedó más patente este fenómeno que en la arquitectura de Giulio Romano (1492/1499-1546).

Ya en tiempos de Giulio, su pintura y su arquitectura se entendían en términos dialécticos. Para Vasari, de los numerosos discípulos de Rafael, Giulio era el más orgulloso y el más seguro, pero, al mismo tiempo, era el más caprichoso. En nuestra época, los críticos han hecho hincapié en la bipolaridad de sus obras, tal como tan inteligentemente lo describió Ernst Gombrich. Para el difunto Manfredo Tafuri -sin duda el crítico más perspicaz de los últimos tiempos-, el arte de Giulio rechaza la clasificación fácil al incorporar tanto la sprezzatura (la naturalidad estudiada) como la ratio (la proporción) humana. El ámbito de la obra de Giulio es tan vasto (abarca desde retablos a ilustraciones pornográficas) que lo erótico y lo espiritual llegaron a entenderse como los límites exteriores de su carrera. Sus edificios eran capaces de exhibir tanto una elevada seriedad como un gran ingenio, para lo cual empleaba a veces escalas opuestas en el mismo edificio. Las pinturas de Giulio siguen una estrategia estilística similar, ampliando y negando a la vez los principios clásicos, por utilizar la descripción de Sydney J. Freedberg.

No obstante, para un artista tan conocido como Giulio, su biografía inicial está sorprendentemente incompleta. Giulio Pip - pi –que quiso ser conocido como Giulio Romano– fue la única

En general, los palacios de Roma están construidos con piedra sin desbastar, que después viene enlucida, aunque unos cuantos son de ladrillo, y también de sillares de piedra [...]. No recuerdo ninguna fachada adornada con pilastras, etcétera, a excepción de la Biblioteca Vaticana y unas cuantas villas. En cuanto a la Cancelleria, es vieja y está mal construida y no merece la pena fijarse en ella.

Sir Roger Pratt Notebook 1644-1645

Simplemente imaginense un pueblo del que una cuarta parte son curas; otra cuarta parte, estatuas; otra cuarta parte no hacen casi nada; y otra cuarta parte no hacen nada en absoluto.

Charles de Brosses Lettres d'Italie 1799

Capítulo V **Tipos domésticos**El palazzetto y el palazzo en Roma

En muchos sentidos, la memorable descripción de la Roma de finales del siglo XVIII hecha por Charles de Brosses sirve también como descripción de la Ciudad Eterna del Cinquecento. Aparte de la Iglesia y del turismo religioso, apenas existía una economía digna de mención. En la cúspide de la sociedad jerárquica se encontraban el Papa y los cardenales de las grandes familias, separados por un enorme abismo de los cardenales con medios modestos. La distancia social y económica que existía entre esta nobleza eclesiástica y las familias nobles romanas era incluso mayor. Aparte de la ingente empresa de la basílica de San Pedro, los papas construyeron pocas iglesias durante la primera mitad del siglo XVI, y aún menos fueron realmente acabadas. En su lugar, los edificios domésticos de diferentes tamaños y escalas constituyen las construcciones más llamativas que se pueden encontrar en los barrios habitados de la ciudad.

Es bastante comprensible que haya poco que mostrar en lo que se refiere a iniciativas papales de arquitecturas domésticas. Desde finales de la Edad Media, el Papa y sus criados vivían en unos aposentos laberínticos bien metidos en el corazón del Vaticano. Tal disposición de cámaras estrechas y oscuras no podía proporcionar mucha comodidad a sus ocupantes, y mucho menos el espacio suficiente para las ceremonias de la corte. En el Quattrocento, numerosos papas llevaron a cabo modestas reformas o ampliaciones del Vaticano. Aunque muchos provectos consistieron en la decoración del edificio existente, las construcciones nuevas más importantes fueron la capilla Sixtina y la Villa del Belvedere. Sin embargo, durante el papado de Julio II se inició una ambiciosa transformación del Vaticano que nunca llegó a acabarse. La basílica de San Pedro y el Cortile del Belvedere debían formar parte de una transformación mayor del palacio del Vaticano, hasta configurar un edificio que rivalizaría con los palacios de los emperadores romanos en el monte Palatino. La escala de la empresa propuesta era realmente imperial. Además del Cortile del Belvedere, Donato Bramante proyectó una sala de cónclaves inspirada en el frigidarium de unas termas romanas; y advacente a ésta habría una capilla de cónclaves con la forma de un ostentoso templete colocado sobre la torre del Quattrocento construida por Nicolás V. Sin embargo, la construcción de una sala y una capilla cuyos únicos objetivos eran la elección de un nuevo papa -un aconEn la arquitectura, como en el resto de las artes operativas, el fin debe dirigir la operación. El fin es construir bien, y construir bien tiene tres condiciones: conveniencia, solidez y deleite.

SIR HENRY WOTTON Elements of architecture 1624

Nadie que no sea un buen escultor o pintor puede ser arquitecto. Si no se es escultor o pintor, sólo se puede ser constructor.

JOHN RUSKIN Lectures on architecture and painting 1853

Capítulo VI La aparición del arquitecto profesional Sangallo el Joven, Peruzzi y Serlio

El dilema al que se enfrentaron tanto sir Henry Wotton como John Ruskin sobre la definición de lo que era un arquitecto tiene sus orígenes en el Cinquecento. En toda Europa, y en particular en Italia, la expansión del conocimiento arquitectónico se vio favorecida por la aparición del libro impreso. Las ruinas antiguas va no eran ámbito exclusivo de los escritores humanistas o de los lectores de sus textos, unos textos que a menudo carecían de ilustraciones y estaban escritos principalmente en latín. En su lugar, los arquitectos necesitaban ejemplos de la Antigüedad que pudiesen recomponerse para satisfacer las necesidades coetáneas. Comenzando con la publicación del Libro IV (1537) de Sebastiano Serlio, una concepción totalmente nueva, pero eficaz, dominó las publicaciones de arquitectura. La idea básica era dar primacía a las ilustraciones, que a su vez iban acompañadas de un breve texto explicativo. Las publicaciones que siguieron a ésta no eran tratados humanistas para mecenas cultos, sino manuales ilustrados para el arquitecto profesional, escritos con una gramática italiana simple y directa, y profusamente ilustrados con xilografías hechas a partir de dibujos preparatorios del autor. Su impacto fue evidente e inmediato. En consecuencia, la Antigüedad quedó desmitificada a través de publicaciones que simplificaban la aplicación de los órdenes e ilustraban un amplio abanico de arquitectura antigua v moderna.

El manual ilustrado de arquitectura también requiere atención por otras razones. Una idea generalizada entre historiadores y críticos es que los arquitectos de esta época tenían poco interés en la teoría, y que las nuevas publicaciones eran antiteóricas en su enfoque. Las pruebas parecen contradecir esta afirmación; dado el amplio interés en el estudio de las ruinas antiguas, parece imposible creer que los arquitectos no buscasen unos principios rectores basados inicialmente en la Antigüedad. Es más, sus creencias teóricas se expresaban no en palabras, sino en imágenes contundentes. Este tipo de teoría 'no escrita' deriva de la selección, descripción y ordenación de imágenes arquitectónicas con el fin de expresar una idea. Una valoración más precisa sería que los autores de los manuales ilustrados quizá despreciaban ese humanismo y esa erudición ciertamente críptica que hallamos en Leon Battista Alberti, y que en cambio preferían abordar los problemas reales a los que se enfrentaban los arquitectos de su tiempo.

La arquitectura veneciana es en realidad una arquitectura escenográfica que cuida poco los principios (hasta Palladio) y se preocupa principalmente por los efectos. Venecia es la ciudad más encantadora del mundo, pero sólo produjo un arquitecto, Palladio, que trabajara siguiendo líneas conceptuales. El poder intelectual, el planteamiento y la resolución de los problemas arquitectónicos es algo que no existe en los edificios venecianos, que nos llaman la atención mediante trucos y lisonjas, como han percibido los detractores de Venecia [...]. Más avanzado el siglo XVI, los venecianos usaron a un florentino un tanto degradado, Jacopo Tatti, llamado Sansovino, para modernizar la ciudad en el estilo del Alto Renacimiento.

Mary McCarthy Venice observed 1956

Capítulo VII La Serenísima República (I) Opulencia y retraso

Mary McCarthy, la gran escritora estadounidense y buena observadora de la cultura italiana, se sentía incómoda con la exhibición pública como principio de la expresión arquitectónica. Si su gusto por la arquitectura veneciana se había formado gracias al austero clasicismo de Andrea Palladio, quedaba poco espacio para la aceptación crítica de edificios que exhibiesen cierta sensación de teatralidad.

Esto no indica que los edificios de Venecia se proyectasen siguiendo principios escenográficos, aunque la apariencia de las construcciones se ve en un contexto que comparte muchas características con el diseño escenográfico. Tampoco son teatrales los edificios en el sentido del término italiano *teatro*, que a menudo se utilizaba para describir proyectos arquitectónicos grandes e impresionantes; la teatralidad en la arquitectura veneciana existe tanto una escala grandilocuente como a otra íntima. Por el contrario, es el ambiente mediante el cual Venecia ha creado deliberadamente una vida urbana llena de espectáculo y ceremonial el que constituye el entorno en el cual se han formado sus edificios. Su arquitectura es artificial pero está ligada al mar, y gracias a esta separación de la Terraferma, del territorio continental, la experiencia de la arquitectura veneciana adquiere la cualidad irreal de una producción teatral.

Si el entorno físico de Venecia contribuyó a crear su opulencia arquitectónica, su larga historia como república independiente fomentó un mecenazgo arquitectónico ligado a la tradición. Al fin y al cabo, el primer Dux fue elegido en el año 697 y el último abdicó en 1797. Más de un milenio de autogobierno ininterrumpido llevó a creer que el estado veneciano era el «hijo mayor de la libertad». La sensación de permanencia que aseguraba el elaborado procedimiento en cinco etapas utilizado en la elección del Dux era el complemento de ese arcaísmo tan frecuente en el arte veneciano. El ejemplo más antiguo y conocido de todo ello es la basílica de San Marcos, del siglo xI -capilla privada del Dux e iglesia patronal de la ciudad- que fue construida emulando la iglesia de los Santos Apóstoles en Constantinopla, erigida por Justiniano en el siglo vi. También se produjo un resurgimiento del interés por los tipos de iglesias orientales tras la conquista otomana de Constantinopla en 1453, cuando miles de venecianos regresaron a su hogar con pleno conocimiento de las tradiciones arquiLa Biblioteca de Venecia [es] la obra no religiosa más espléndida de la Europa moderna [...]. Para los venecianos, la satisfacción residía en el verdadero lenguaje formal romano, pues para ellos el Renacimiento era por entonces un asunto de habladurías.

JACOB BURCKHARDT
The architecture of the Italian Renaissance
1985

Capítulo VIII La Serenísima República (II) Sansovino y Sanmicheli

Nikolaus Pevsner, el historiador de la arquitectura moderna y apologista del movimiento inglés Arts and Crafts, no hacía mención alguna de la Biblioteca de San Marcos (comenzada en 1537) ni de su arquitecto, Jacopo Sansovino, en su libro An outline of European architecture, el manual más importante de historia de la arquitectura de las décadas posteriores a la II Guerra Mundial. De igual modo, no hay descripción alguna del edificio renacentista más visible de Venecia en el relato que hizo Goethe de su viaje a Italia, en el que hay numerosas referencias a Andrea Palladio, pero ninguna a Sansovino ni a sus edificios. Sin embargo, todo esto es extraño si tenemos en cuenta la opinión del siglo xvi. En la segunda edición de Le vite de' più eccellenti architetti (1568), Giorgio Vasari comenta por qué se consideraba esta biblioteca tan bella y rica, y cómo personas muy entendidas consideraban que era un edificio sin igual. Para Palladio, la Biblioteca era el edificio más ornamentado de Italia. Incluso en el siglo xix, el edificio fue objeto del un exagerado elogio por parte de Jacob Burckhardt, habitualmente comedido, cuya observación capta la romanità del mayor éxito arquitectónico de Sansovino.

Sin embargo, las omisiones no podían ser fruto del desconocimiento de los edificios de Sansovino. Sus construcciones en la Piazza San Marco y sus alrededores (la Loggetta, la Biblioteca y la Casa de la Moneda) han cautivado a los visitantes durante más de cuatro siglos, y pueden encontrarse ecos similares en la biblioteca de Christopher Wren para el Trinity College de Cambridge, en los clubes del Londres victoriano y en fachadas de hierro fundido de la parte baja de Manhattan. Pero no es la coherencia visual, sino, en realidad, la variedad estilística lo que caracteriza los edificios venecianos de Sansovino. Además de las obras famosas por llevar las formas del Alto Renacimiento romano a Venecia, los edificios de Sansovino incluyen una iglesia monástica que tomó como modelo la arquitectura florentina del Quattrocento (San Francesco della Vigna), una iglesia parroquial que deriva de las iglesias véneto-bizantinas con planta de cruz griega (San Martino) y varios edificios utilitarios con pocas o ningunas pretensiones con respecto a su estilo arquitectónico.

La Biblioteca de Sansovino anunciaba una nueva orientación para la arquitectura veneciana en su homenaje tanto a la Roma antigua como a la moderna. En lo que se refiere al estilo arquiLlegamos a Caprarola, un palacio del cardenal Farnese enormemente conocido en Italia. No he visto ningún otro palacio que se le pueda comparar en Italia [...]. Su forma es pentagonal, pero a simple vista parece claramente cuadrado. Sin embargo, en el interior es perfectamente redondo, con amplios corredores que le dan la vuelta, todos ellos abovedados y pintados en todos sus lados [...]. El emplazamiento es baldío y alpino, y el cardenal traía toda el agua desde una fuente de Viterbo, a ocho millas de distancia.

MICHEL DE MONTAIGNE Journal de voyage 1581

Entre Francia e Italia Vignola

El Portico dei Banchi en Bolonia (1565-1568), obra de Vignola, también se conoce a veces como la Facciata dei Banchi, y el énfasis en la superficie vertical que comparte con Caprarola puede que tenga mucho que decir sobre las cualidades del éxito de su autor (figura 9.1). Un aspecto importante de la arquitectura de Vignola es su orquestación de una superficie plana con todo un aparato, igualmente plano, de pilastras y bandas, de modo que incluso cuando usa elementos con robustez y profundidad, éstos tienen la cualidad de extenderse gracias una especie de membrana sumamente estirada. En otras palabras, su comportamiento es eruptivo. Y puede decirse, con cierta verosimilitud, que si su coetáneo Andrea Palladio fue (y sigue siendo) el gran analista de la planta, Vignola fue el igualmente gran protagonista del alzado.

Jacopo Barozzi nació en Vignola, a las afueras de Bolonia, en 1507, y recibió su formación inicial en la segunda ciudad de los Estados Pontificios. Esta formación parece haber estado relacionada con la hidráulica y la perspectiva: con la hidráulica, por la necesidad de regular ríos y canales en la extensa región de la Romagna; y con la perspectiva, porque se trataba de una preocupa-

9.1. Jacopo Vignola, Facciata dei Banchi, Bolonia, 1565-1568.



Una corte intachable –o una república virtuosa– bien pueden resultar ser artísticamente menos estimulantes que una tiranía.

MICHAEL LEVEY
Painting at court
1971

Vasari y Ammannati en la Toscana de los Medici

Entre las fastuosas decoraciones realizadas bajo la dirección de Giorgio Vasari en el Palazzo Vecchio de Florencia hay un retrato de carácter privado que suele identificarse como El duque Cosimo de' Medici y sus artistas (1558). Hay que señalar que en este caso el término 'artista' se usa en sentido amplio. En este tondo, el segundo Duque de Florencia y primer Gran Duque de Toscana aparece en el centro de la composición, rodeado por once individuos (escultores, arquitectos, ingenieros y un administrador financiero) que transformaron sus ambiciones políticas en fuentes, fortalezas y edificios (figura 10.1). Aunque la disposición parece paternalista, centrada en el duque Cosimo, transmite la imagen de un soberano con poderosas ideas propias. A semejanza de su aspecto en otros frescos de la misma sala, el duque Cosimo aparece representado como un participante activo en la creación de monumentos, pues sostiene útiles de dibujo en la mano izquierda. Por supuesto, éste es precisamente el mito que Vasari quería fomentar. Cosimo no dibujaba planos arquitectónicos ni dictaba directriz alguna sobre la apariencia visual de los edificios. Sin embargo, los numerosos provectos iniciados durante los veintisiete

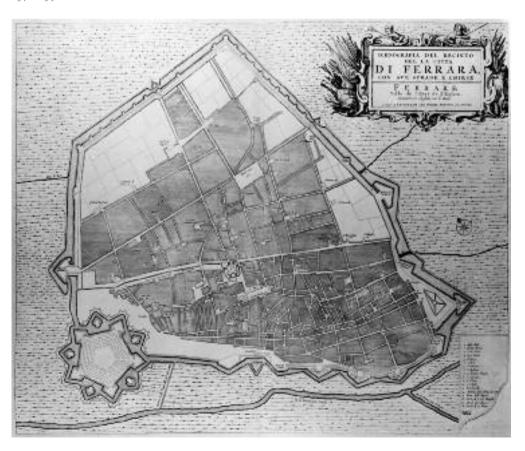


10.1. Giorgio Vasari, El duque Cosimo de' Medici y sus artistas, 1558.

¡Ferrara! La hierba crece en tus anchas calles, cuya simetría da bien a conocer que no fueron destinadas a la soledad; parece como si pesase una maldición sobre la morada de tus soberanos, sobre aquella antigua casa de Este, que durante siglos ejerció un poder absoluto dentro de tus muros [...].

LORD BYRON Childe Harold's pilgrimage Canto IV 1818 La Ferrara evocada por Lord Byron parece a primera vista tan alejada de otras ciudades italianas del siglo XVI como de los centros urbanos de nuestra época (figura 11.1). Sin embargo, las observaciones del poeta inglés no pueden descartarse por completo porque indican varios temas importantes del urbanismo del Cinquecento: calles anchas y rectas, toda una variedad de disposiciones formales regulares, los mecenas y la influencia de la Antigüedad, y el impacto de la arquitectura militar en el trazado de las ciudades. Como en cualquier gran manifestación poética, las alusiones son abundantes. Se plantean cuestiones sobre qué constituye un espacio público o privado cuando se recuerda el nombre de los soberanos de Ferrara: la familia Este. Incluso la mención a

11.1. *Planta de Ferrara*, 1570-1596.



Haced añicos las 'escuelas' [...], como la 'Escuela de Vignola', os lo suplico.

Le Corbusier Carta a los arquitectos modernos de Johannesburgo 23 de septiembre de 1936

Conclusión

Al explorar un territorio arquitectónico tan bien delimitado como el Cinquecento, parece importante diferenciar lo que era realmente nuevo de lo que era simplemente convencional. La aplicación revolucionaria por parte de Donato Bramante de nuevas ideas relativas a la masa, al espacio y al papel de la Antigüedad determinó la orientación del desarrollo arquitectónico para el resto del siglo; incluso el éxito singular de Miguel Ángel es impensable sin las obras romanas de Bramante. Es importante observar que estas ideas revolucionarias fueron iniciadas por una generación de arquitectos que se formaron o que trabajaron como pintores (Bramante, Rafael, Giulio Romano o Sebastiano Serlio), fueron continuadas por otra generación de arquitectos formados como pintores (Giorgio Vasari y Jacopo Vignola) y se extendieron gracias a una nueva clase de profesionales (Antonio da Sangallo el Joven, Michele Sanmicheli y Andrea Palladio).

Al analizar la arquitectura del Cinquecento hoy en día, resulta demasiado fácil aceptar esa clase de desarrollo estilístico inevitable que fue postulado inicialmente por Vasari y continuado por los historiadores de la arquitectura del siglo xx. Sin embargo, un estudio de los tipos edificatorios pone de manifiesto lo poco que cambiaron algunos aspectos de la manera de hacer proyectos. La arquitectura doméstica en Roma, Florencia y Venecia estaba condicionada tanto por factores técnicos y por la tradición como por cuestiones de estilo, que se expresaban primordialmente en el exterior del edificio. En la arquitectura religiosa, la necesidad de que la eucaristía resultase visible y de que se escuchase bien el sermón explicaba los nuevos interiores abiertos y prismáticos que eran una forma de iglesia profundamente característica. Incluso la reestructuración de Roma llevada a cabo por Sixto V era revolucionaria en el contenido más que en la forma, puesto que integraba calles iniciadas por pontífices anteriores y aplicaba recursos urbanísticos establecidos a comienzos del Cinquecento. Solamente en el campo de las fortificaciones -donde la forma estaba condicionada por las leyes de la balística, más que por las de la arquitectura- pueden encontrarse logros como la Porta Ardeatina en Roma, de Sangallo, o las murallas de ciudades como Lucca, que son independientes del lenguaje de la Antigüedad. Pero había excepciones; por ejemplo, en virtud de su situación y función, la Porta Nuova y la Porta Palio en Verona, ambas de Sanmicheli, combinaban las entradas triunfales de la Antigüedad con las técnicas militares modernas.

Un factor clave en el respaldo a estas ideas tan anticuadas de la arquitectura del Cinquecento ha sido la ambivalencia de los arquitectos modernos. Aunque Frank Lloyd Wright pasó gran parte de 1910 en Italia, parece que se marchó sin mostrar ningún aprecio por la arquitectura posterior a 1500. Esto se vio reforzado por su estancia en Florencia y Fiesole, donde los edificios medievales y del primer Renacimiento se veían como la referencia con la que se debían comparar todos los demás. Tras leer a John Ruskin y Giorgio Vasari, Wright había llegado a la conclusión de que las artes del Cinquecento eran simplemente los rescoldos de los cuatro siglos anteriores. De un modo bastante comprensible, por el contrario, Wright reaccionó de manera innata ante el paisaje italiano y su integración con los edificios, más que ante determinados arquitectos.

También Walter Gropius había leído a Vasari, pero sacó conclusiones diferentes. Aunque se le ha retratado habitualmente como alguien indiferente a la historia de la arquitectura, Gropius mostraba un fuerte aprecio por el Gótico en sus escritos; sancionó la catedral gótica como representación colectiva del Volk, el 'pueblo', medieval, lo que en sí mismo era una premonición de su visión del arquitecto como colaborador entre artistas y coordinador de los desafíos económicos, sociales y técnicos que implica la creación de un edificio. No es de extrañar que cuando Gropius mencionó la cúpula de la catedral de Florencia, de Filippo Brunelleschi, en su libro Scope of total architecture, lo que admiraba era una construcción del Quattrocento que tenía una profunda deuda con la identidad comunitaria de la Edad Media, en lugar de estar asociada con la libertad artística, un concepto del que aparentemente Gropius desconfiaba. Para él, la cúpula de Brunelleschi debía de ser más que el simple logro colectivo de los florentinos; era un ejemplo histórico supremo de la arquitectura como construcción ennoblecida.

Por descontado, Le Corbusier no compartía con Gropius la fe mítica en la objetividad práctica. De todas las figuras importantes de la arquitectura moderna, Le Corbusier era el arquitecto que sentía el máximo aprecio por la historia de la arquitectura y también el que tenía las relaciones más complejas con sus logros. Absolutamente ambicioso en su escritos, Le Corbusier trataba de identificar las enseñanzas universales que podían extraerse de la arquitectura de Roma y estudiaba las construcciones vernáculas allí donde viajaba. Al final de su carrera, por ejemplo, demostró su profunda afinidad con la ciudad de Venecia en su proyecto no construido para el nuevo hospital, un microcosmos de todo lo que admiraba en la estructura urbana de Venecia. Pero Le Corbusier podía ser exasperadamente selectivo acerca de los edificios

CONCLUSIÓN 317

italianos que más admiraba. Durante su viaje de 1907 por Toscana dibujó Santa Croce y el Palazzo Vecchio, pero no dejó rastro alguno de haber estudiado los Uffizi o la capilla Pazzi. Le Corbusier volvió a viajar a Italia en octubre de 1911, al final de su Voyage d'Orient. En esta ocasión sus intereses fueron más amplios e incluyeron estudios de la Villa d'Este en Tívoli, y de Miguel Ángel en San Pedro y el Campidoglio. Los sistemas matemáticos y compositivos asociados con Palladio, y más tarde expresados en la Villa Stein en Garches, los habría aprendido en los libros, más que mediante el estudio directo de los monumentos. Al final, la Edad Media era su criterio para el éxito; y Baedeker, la guía para reconocerlo.

Resultó muy fácil para arquitectos como Le Corbusier demonizar a los arquitectos del Cinquecento, cuyos logros no podían entenderse desde el punto de vista moderno. Vignola fue víctima de un crítica especial, probablemente por el modo en que su tratado sobre los órdenes, que tuvo un inmenso éxito –la *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562)– representaba todo lo que Le Corbusier intentaba conseguir con sus 'Cinco puntos de una arquitectura nueva'. Lo que no acertaron a apreciar Le Corbusier y otros arquitectos de su generación fue el cambio del gusto arquitectónico que comenzó hacia mediados del Cinquecento, y especialmente los edificios que representaban dichos cambios. En general, la reacción moderna a la arquitectura del Cinquecento fue predecible y conservadora.

No parece que todo esto fuese algo sabido para la última generación de arquitectos del Cinquecento. Una vez más, las fachadas eruptivas de Vignola desempeñan un papel importante en la reevaluación de la fachada eclesiástica que culminó en Santa Susanna (1597-1603), obra de Carlo Maderno, una importante obra maestra (véase la figura de la página 319). En su magistral obra Art and architecture in Italy, 1600-1750, Rudolf Wittkower identificaba lo que entendía como sus principios rectores: una progresiva concentración de tramos, órdenes y decoración hacia el centro; una coordinación de tramos y sus órdenes con tres estratos de fachada; y la eliminación gradual de las superficies murales a medida que los tramos aumentan hacia el centro. En este caso, Wittkower parece sostener que Santa Susanna es una primera manifestación de las estrategias y los principios barrocos, el momento que exalta decisivamente el final del antiguo régimen del Cinquecento, ya estéril e incompetente.

Desde la óptica del Barroco romano, esto parece un hecho incuestionable. Pero, por supuesto, las iglesias de Vignola no eran menos revolucionarias o sofisticadas. Il Gesù era la pretensión de inmortalidad espiritual y temporal del cardenal Alessandro Farnese, una pretensión, sin embargo, basada tanto en las dotes creativas de su arquitecto como en el poder de la orden jesuítica. Por

consiguiente, no resulta paradójico que el cliente más persistentemente fiel de Vignola, el cardenal Farnese, le retirase su apoyo en el momento en que la capacidad inventiva de Vignola estaba en su apogeo. Hasta que no se descubran más documentos, las razones de la destitución de Vignola deben seguir siendo una incógnita. ¿Pudo deberse esto a que Alessandro, saciado y feliz con lo que se le había proporcionado en Caprarola, no se sentía ya capaz de aceptar la amenaza subversiva de otra antología de novedades? ¿Fue el cardenal Farnese culpable del propio malentendido fundamental de Vignola, como demostraría Le Corbusier tres siglos y medios más tarde?

Si Santa Susanna está en el comienzo de una tradición que culminaría en la obra de Francesco Borromini, también representa la culminación de una evolución igualmente prolongada que se remonta al Quattrocento. Su genealogía es larga y honorable. Sus precursores son la fachada de Leon Battista Alberti para Santa Maria Novella, en Florencia, la fachada de Antonio da Sangallo el Joven para Santo Spirito, en Roma, y, por supuesto, las dos proyectadas y construidas por Vignola. Desde el punto de vista de los tipos convencionales de fachada, se trataba también del florecimiento final de la versión del Cinquecento de lo que era esencialmente una composición del Quattrocento. Y aunque es el ejemplo más espectacular y experimental de su estilo arquitectónico, por lo general conservador, la fachada de Maderno ilustra de manera aún más intensa las limitaciones impuestas al estilo por los tipos y las modalidades. La fachada de Santa Susanna era fruto de una cultura arquitectónica ecléctica que, al igual que el Cinquecento, constituía una refundición de retrospección y búsqueda de la novedad. Por último, en su carácter y concepción, era fruto de la labor de un arquitecto en busca tanto de autoridad en los antecedentes como de subversión en la ejecución.

CONCLUSIÓN 319



Carlo Maderno, fachada de la iglesia de Santa Susanna, Roma, 1597-1603.

























Bibliografía

General

Conviene escribir algo sobre las publicaciones consultadas en la preparación de este libro y sobre cómo en los últimos treinta años la abundancia de erudición ha alterado significativamente nuestro conocimiento de la arquitectura del Cinquecento. La nueva documentación ha esclarecido cuestiones de autoría, algunos conceptos de la tipología edificatoria se han ampliado y perfeccionado, y la historia de algunos proyectos concretos ha aumentado gracias al estudio de dibujos y otras formas de representación arquitectónica. Ahora es tan habitual que los estudiosos aborden el contexto social de la trayectoria de un arquitecto como lo era emplear paradigmas estilísticos hace una generación. Y más importante aún: algunas de estas nuevas ideas se han puesto a disposición del público en general gracias a importantes exposiciones celebradas en Italia, Canadá y los Estados Unidos.

Muy poco de este dinamismo erudito puede apreciarse en los estudios generales de la arquitectura del Cinquecento. Para mucha gente, la primera introducción al tema eran los libros *Renaissance architecture* (Londres y Nueva York, 1961) de Bates Lowry y *The architecture of the Italian Renaissance* (Londres, 1963) de Peter Murray. Sin embargo, en cierto sentido estos libros eran prematuros, pues se habían escrito justo antes de una oleada de material nuevo. De los dos libros, el de Lowry es más lúcido, pero también se ve limitado por la brevedad del texto. Murray proporciona un vívido relato de dos siglos de arquitectura italiana, pero el texto es más descriptivo que analítico y fracasa al abordar cuestiones clave como las ciudades, los jardines y las fortificaciones; y nunca se actualizó.

La Storia dell'architettura del Rinascimento de Leonardo Benevolo (Roma y Bari, 1968, 2 volúmenes; 2ª edición 1972; versión española: Historia de la arquitectura del Renacimiento; Madrid: Taurus, 1972; 2ª edición: Barcelona: Gustavo Gili, 1981) es un empeño mucho más ambicioso. Benevolo emplea un concepto elástico del Renacimiento que abarca el desarrollo en la arquitectura y el urbanismo hasta 1750, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo. Aunque el libro resulta a menudo laberíntico y desenfocado, tiene, no obstante, un excelente capítulo sobre los cambios urbanos del siglo xvi.

Preguntado por uno de sus amigos qué le parecía de otro que había copiado unas figuras antiguas, de las más celebradas, y que se jactaba de haber excedido con creces a las originales, respondió: «el que va detrás de otro, nunca lo adelanta.»

Giorgio Vasari 'Miguel Ángel' Le vite de' più eccellenti architetti... 1550

Los artistas, al abandonar el estudio de la naturaleza, viciaron el arte con la maniera, o también podemos llamarla 'fantástica idea', basada en la práctica y no en la imitación.

GIOVANNI PIETRO BELLORI 'Annibale Carracci' Le vite de pittori... 1672

Clásico, anticlásico, manierista Un problema historiográfico

David Rivera

En la introducción al presente libro –que sintetiza largos años de enseñanza impartida por Colin Rowe– se explica que «surgió a partir de una profunda insatisfacción con la mayoría de la producción académica sobre la arquitectura del Cinquecento»; y se aclara después: «la principal causa de esa insatisfacción es la presencia de un Zeitgeist omnicomprensivo u otros tipos de determinismo histórico.» Por otra parte, y tan sólo unas líneas más adelante, se establece como punto de partida del libro el hecho de que «alrededor de 1500 ocurrió en Roma algo decisivo: un nuevo enfoque del volumen y el espacio que persistió hasta, al menos, los comienzos del siglo XIX, si no más».

He aquí contenidos los dos polos principales y quizás irreconciliables de un debate historiográfico tan antiguo como la arquitectura y el arte a los que hace referencia. Los teóricos, críticos y tratadistas italianos del siglo xvI fueron agudamente conscientes de la ruptura que se había producido con respecto al arte precedente, así como de la insólita fragmentación del campo artístico en estilos y tendencias divergentes. El Cinquecento es una era de plena consciencia, de búsqueda de una nueva belleza trascendente no necesariamente racional, de artificiosas preocupaciones técnicas y de culto a ciertas personalidades reconocidas, de debate abierto y crítico en torno a la Antigüedad y de admiración por los logros individuales. Ello aparece ya tan claro en los poemas y cartas de Miguel Ángel como en el egotismo y la delectación de la autobiografía de Benvenuto Cellini; y del mismo modo, el gran corpus demostrativo de las ideas artísticas del siglo xvI en Italia, Le vite de Giorgio Vasari, establece de forma explícita y repetida las distancias de su época con respecto al Quattrocento, ese periodo primitivo de 'tosquedad' y 'sequedad', carente de la necesaria gracia y demasiado apegado a la razón, que Vasari no deja de contemplar con sorprendente condescendencia.

Sin embargo, más allá de la coincidencia en la existencia de algún tipo de cesura en torno a 1500, los críticos e historiadores del arte han aportado visiones muy diversas acerca de la naturaleza de este cambio trascendental. Como sucede en tantos otros campos, la historia del arte y de la arquitectura ha visto un previsible enfrentamiento entre los especialistas que buscan un argumento, una lógica evolutiva y un sentido, y aquellos otros que niegan los grandes esquemas y prefieren estudiar en detalle la génesis de las

David Rivera es historiador y profesor del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde ejerce su labor docente en las asignaturas de Historia del Arte, la Arquitectura y el Urbanismo.

obras y el contexto histórico concreto. Allí donde despunta un sistematizador fuerte, capaz de sacrificar el análisis detallado en favor de una supuesta idea global (como Nikolaus Pevsner o Giulio Carlo Argan, evolucionistas históricos de gran cultura, pero poco dispuestos a leer entre líneas), se yergue igualmente un especialista erudito, que conoce como nadie su objeto de estudio pero elude establecer construcciones conceptuales, y que ofrece, en cambio, una visión de la arquitectura descriptiva y a veces trivial (como Wolfgang Lotz o John Shearman, que examinan su objeto de estudio de forma más detallada, pero se muestran tímidos o indiferentes ante las interpretaciones generales).

Desde el punto de vista de los segundos, el siglo xvi deja de ser un problema, como no lo es tampoco ninguna otra época o estilo. Sencillamente es el periodo cronológico que abarca desde el año 1501 al 1600, y se compone de un número variado de obras y propuestas, del que uno puede dar cuenta con mayor o menor amplitud. Desde el punto de vista de los primeros, sin embargo, es preciso ofrecer una explicación definida al periodo de diversificación y experimentación que sucede al homogéneo y bien estructurado Quattrocento, y que precede a la síntesis del Barroco. Por otra parte, resulta obvio que entre ambos episodios limítrofes existe una continua transformación que acaba por explicar el desplazamiento radical que nos lleva desde Filippo Brunelleschi o Leon Battista Alberti hasta Guarino Guarini o Luigi Vanvitelli. Por tanto, existe la tentación de contemplar el siglo xvi como un simple periodo de transición entre dos paradigmas sucesivos más o menos estables v claros.

La consagración del término 'manierismo' -ocurrida en las primeras décadas del siglo xx- aparece en esta aproximación evolucionista como la única posibilidad de definir un paradigma pequeño, intermedio, en el que la duda, el cuestionamiento, el juego y el exceso vuelven el lenguaje arquitectónico demasiado frágil y consciente de sí mismo, en un continuo bordear los límites en busca de sensaciones: un juego que culmina con la gran inversión final aportada por el Barroco, cuando la frivolidad y el formalismo anteriores se resuelven de manera natural en una nueva cosmovisión trascendente, esta vez va no basada en estructuras inteligibles y preclaras, sino en el poder de la experiencia y la intuición, evocadas mediante la técnica. Es el proceso que Argan, en El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días (1966), describe como la transformación de una arquitectura «pensada como representación del espacio» en otra planteada «como determinación del espacio», un desarrollo en el que el siglo XVI actúa únicamente de correa de transmisión.

Esta forma de entender el siglo xvi resuelve los problemas clasificatorios planteados por su heterogeneidad y por el personalismo brillante de muchos de sus arquitectos (citemos solamente a



El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días, de Giulio Carlo Argan (edición española de 1977).

1. Giulio Carlo Argan, El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días (Buenos Aires: Nueva Visión, 1966), página 17.

EPÍLOGO 335



Renacimiento y Barroco, de Heinrich Wölfflin (primera edición española, 1977).

Giulio Romano, Bernardo Buontalenti o Miguel Ángel como enigmas difíciles de catalogar), pero plantea tantos problemas como resuelve, al crear un 'lecho de Procusto' donde muchos elementos importantes no llegan a encontrar cabida.

Los estudios y análisis fundacionales

Aun cuando las interpretaciones y versiones varían notablemente, todos los estudiosos e investigadores están de acuerdo en que el arte del siglo XVI es notoriamente distinto en espíritu del arte del Quattrocento; y en general reconocen igualmente su diferencia con respecto al del siglo XVII. Como caso extraordinario, Heinrich Wölfflin intentaba demostrar, en su clásico Renaissance und Barock (1888), que la arquitectura del Cinquecento era ya plenamente barroca, de ahí su diferencia esencial con respecto a la del siglo anterior. «Pero el punto de partida sigue siendo ese grupo de obras que la admiración posterior ha designado desde hace mucho tiempo como las creaciones de la Edad de Oro. Este estado de suprema perfección es efímero. Después de 1520 no ha debido de existir una obra completamente pura. Ya aparecen aquí y allá los signos precursores del nuevo estilo [...]: el Barroco ha nacido. Se puede admitir que por los años 1580 el estilo ha llegado a su plena madurez.»²

Pero esta utilización tan amplia del término 'barroco' ha sido objeto de numerosas críticas y ha carecido de continuidad; por ejemplo, el Cinquecento ha llegado a ser calificado de 'anticlásico' (Argan) o de 'antirrenacimiento (Battisti), pero siempre se ha reconocido su autonomía con respecto al Barroco. En cualquier caso, el estudio de Wölfflin aportaba importantes claves para la comprensión de la arquitectura del Cinquecento (las ideas de masa, coordinación orgánica, movimiento, etcétera) que aún hoy resultan reveladoras si somos capaces de dejar al margen la cuestión de la terminología y algunos errores de información corregidos con el tiempo.

Más importante aún: Wölfflin ponía en circulación el tipo de apreciación estética y formalista que permite dar cuenta de las diferencias efectivas entre las obras de arte, puesto que se basa en deducciones extraídas directamente de los elementos formales de las obras: por ejemplo, de una comparación entre los balaustres utilizados por Rafael y los que prefería Miguel Ángel. Esta aproximación –relacionada con las escuelas alemanas de estética y crítica de arte denominadas de la 'pura visibilidad' o de la 'empatía' (Einfühlung), es decir, con las ideas y teorías de Lipps, Fiedler, Schmarsow, Riegl y Worringer– tendrá continuidad en posteriores historiadores e interpretadores del Renacimiento como el citado Argan, Christian Norberg-Schulz e incluso (en una versión simplificada) Sigfried Giedion.

2. Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock (Basilea: Schwabe, 1888); versión española: Renacimiento y Barroco (Madrid: Alberto Corazón, 1977), páginas 44-45.



Conceptos fundamentales en la Historia del Arte, de Heinrich Wölfflin (edición española de 1985).



Sobre el estilo: tres ensayos inéditos, de Erwin Panofsky (primera edición española, 2000).



Idea, de Erwin Panofsky (primera edición española, 1977).

La dualidad demasiado rígida entre Renacimiento y Barroco postulada por Wölfflin encontró un crítico implacable en Erwin Panofsky, que mostró su desacuerdo esencial con la obra maestra de su colega (su ensayo, aún hoy imprescindible, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)3 aduciendo que el dualismo de conceptos planteado por Wölfflin resultaba demasiado estrecho para explicar el siglo xvi. En "What is Baroque?" -un ensayo de 1934 que permaneció largo tiempo inédito-, Panofsky acusa a Wölfflin de eludir el siglo xvI en su libro, y remata: «de esta manera, si ignoramos sin más lo que sucedió en los cien años intermedios, recibimos la impresión de un contraste decidido y diametral entre el Barroco y el Renacimiento, cuando en realidad ha tenido lugar un desarrollo mucho más complejo.» 4 Según Panofsky, «el Manierismo [...] fue la expresión de un problema real inherente al Renacimiento desde el comienzo»; este problema consistía en la tensión existente entre la conquista de la naturaleza y la vuelta a la Antigüedad, el clasicismo y el cristianismo, la perspectiva y la persistencia del espíritu gótico, etcétera. En el Manierismo, «toda la composición se convierte en un campo de batalla de fuerzas contradictorias, pero de una tensión permanente»; la mejor expresión de ello es la célebre frase de Cellini: «una buena escultura debe tener cien vistas.» El Barroco supera esta tensión integrando una nueva síntesis, «un tipo nuevo de arquitectura en la que el conflicto entre la pared y los miembros estructurales» (conflicto introducido pero inteligentemente armonizado en la arquitectura renacentista) es sustituido por «una libre interacción dinámica entre la masa y las energías de los miembros estructurales».5

En un libro anterior, *Idea* (1924), Panofsky volvía a la nueva clasificación en periodos del siglo XVI esbozada por su amigo Walter Friedlander; según este nuevo esquema, existen tres corrientes

- 3. Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Múnich: Hugo Bruckmann, 1915); versión española: Conceptos fundamentales en la Historia del Arte (Madrid, Calpe, 1924).
- 4. Erwin Panofsky, "What is Baroque?", en *Three essays on style* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995); versión española: *Sobre el estilo* (Barcelona: Paidós, 2000), página 45.
 - 5. Ibídem, página 67.

EPÍLOGO 337



Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo, de Rudolf Wittkower (edición española de 1995).



Sobre la arquitectura en la edad del humanismo, de Rudolf Wittkower (edición española, 1979).



La arquitectura de Miguel Ángel, de James Ackerman (edición española, 1997).

6. Erwin Panofsky, Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Leipzig y Berlín: B. G. Teubner, 1924); versión española: Idea: contribución a la historia de la teoría del arte (Madrid: Cátedra, 1977), página 68.

7. Rudolf Wittkower, Architectural principles in the age of humanism (Londres: Warburg Institute, 1949); primera versión española: La arquitectura en la edad del Humanismo (Buenos Aires: Nueva Visión, 1958); edición reciente: Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo (Madrid: Alian za, 1995).

8. Rudolf Wittkower, Idea and image: studies in the Italian Renaissance (Londres: Thames and Hudson, 1978); versión castellana incluida en: Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo: ensayos y escritos (Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

9. James S. Ackerman, The architecture of Michelangelo (Londres: A. Zwemmer, 1961); versión española: La arquitectura de Miguel Ángel (Madrid: Celeste, 1997). estilísticas rivales: la moderada y clasicista, ejemplificada por el rafaelismo; la identificada con Correggio y los artistas del norte, que explora un nuevo sentido (pre-barroco) de la luz y del color; y «la del verdadero Manierismo, que pretende superar el clasicismo colocándose en el extremo opuesto, es decir, modificando y agrupando de otra manera las formas plásticas como tales». É El conocimiento demostrado por Panofsky en las cuestiones de la iconología y el estudio de las fuentes y teorías renacentistas ayudaron a dar una fuerte solidez científica a sus escritos, siempre revisionistas.

De entre todos los historiadores posteriores a Wölfflin, sin embargo, fue Rudolf Wittkower quien consiguió la síntesis más equilibrada entre la apreciación visual y el estudio de los documentos o propiamente histórico; y su libro principal, *Architectural principles in the age of humanism*, publicado en 1949, continúa siendo en la actualidad el estudio básico de referencia sobre la arquitectura del Renacimiento.⁷

El ensayo de Wittkower "Michelangelo's Biblioteca Laurenziana" (1934), recogido en una recopilación de artículos titulada *Idea and image: studies in Italian Renaissance*, sigue siendo con mucho el mejor de los innumerables análisis de que ha sido objeto ese edificio; y el voluntarioso trabajo posterior de James Ackerman en *The architecture of Michelangelo* no hizo más que aportar algunas puntualizaciones y actualizaciones útiles con respecto al primero. En su texto, Wittkower considera que la Biblioteca Laurenziana es el paradigma de «un estilo cuyo carácter peculiar le distingue del Renacimiento y del Barroco»; mientras que el «suspense interior del Barroco [...] lleva en sí mismo una solución», la arquitectura que por consenso se ha dado en llamar 'manierista' expresa un doble significado o una exclusión mutua de

elementos». Refiriéndose al Palazzo Caffarelli, obra de Rafael, Wittkower opina que «ya en los años 1520 se deja sentir un intenso esfuerzo en favor de la libertad de los volúmenes plásticos»; en cuanto a la biblioteca, «la tensión inherente al edificio, tanto en el conjunto como en los detalles, nos lleva a considerarla como algo aparte de los edificios fundamentalmente estáticos y carentes de tensión del Renacimiento, así como de los edificios dinámicos del Barroco [...]. La Laurenziana pertenece a un gran grupo de obras basadas en principios similares y construidas entre 1520 y 1580-1590, que se denominan 'manieristas'». ¹⁰

Los intentos de clasificación y explicación ensavados por historiadores como Wölfflin o Wittkower fueron acompañados, como era de esperar, por puntuales campañas contrapuestas que pretendían mantener el énfasis en el carácter fragmentario y difícil que ostenta el arte del siglo xvI. Un ejemplo muy significativo de esta tendencia lo ofrece el ensavo "Italian architecture in the later sixteenth century", publicado en 1958, donde Wolfgang Lotz protesta por la inseguridad terminológica que aqueja a los historiadores, y trae a colación las distintas clasificaciones estilísticas de que han sido objeto edificios como Il Gesù, de Vignola, por parte de Wölfflin o Pevsner. Como muchos otros después de él, Lotz considera inoperativo el término 'manierismo', y remata: «¿Cómo deberíamos designar el estilo de los años 1550? ¿Cómo se podría diferenciar lo anterior del estilo de principios del siglo XVII? [...] No cabe duda de que la ruptura entre el espacio estático de mediados de siglo y la organización axial de, digamos, los años 1580, corresponde aproximadamente al corte entre el 'Renacimiento' de Wölfflin y su 'Barroco'. Pero [...] dentro del siglo xvI hubo corrientes cruzadas y contrapuestas, involuciones y lo que se puede denominar 'revitalizaciones renovadas' para los que los términos de Wölfflin ya no son adecuados.» 11

Lotz propone acuñar un nuevo término, 'clasicismo', para el estilo de mediados del siglo xvI, pero sólo para reconocer con amplitud que no es posible «poner una camisa de fuerza» a la arquitectura de la época. El ensayo de Lotz presagia tantos otros discursos destructores posteriores, que ponen el dedo en lo específico y acaban por concluir con un reconocimiento de ignorancia, lo que aboca la tarea del historiador al mero catálogo descriptivo. Sin embargo, en la introducción escrita para los estudios de Lotz, Ackerman alaba este texto por «abandonar las fórmulas establecidas para afrontar el tema», aun cuando admite, como buen conocedor de la arquitectura de Miguel Ángel, que Lotz es incapaz de apreciar coherentemente los elementos no clásicos de ésta.

De entre la abundancia de monografías sobre el arte del Renacimiento italiano aparecidas en la primera mitad del siglo xx, destaca tanto por su capacidad sintética como por su penetración *Artistic theory in Italy 1450-1600*, de Anthony Blunt, una obra



La arquitectura del Renacimiento en Italia: estudios, de Wolfgang Lotz (edición española, 1985).

10. Wittkower, "La Biblioteca Laurenziana de Miguel Ángel", en Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo..., páginas 446-448.

11. Wolfgang Lotz, 'Ita-lian architecture in the later sixteenth century', en Studies in Italian Renaissance architecture (Cambridge, Massachusetts: The MtT Press, 1977); versión española: 'La arquitectura italiana a finales del siglo xvi', en La arquitectura del Renacimiento en Italia: estudios (Madrid: Hermann Blume, 1985), página 171.

EPÍLOGO 339



La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600), de Anthony Blunt (edición española, 1979).

publicada en 1940 y que, salvo por unas cuantas páginas dedicadas a Alberti al principio, trata enteramente del siglo xvI. ¹² Mientras que la filosofía artística del Quattrocento puede resumirse cabalmente en un comentario de las ideas presentes en el tratado de Alberti, *De re aedificatoria* (con algunas observaciones adicionales dedicadas a Filarete o Francesco di Giorgio), los matices del siglo xvI son tan intrincados como las cuestiones del neoplatonismo místico, la ideología contrarreformista, el manierismo teórico, el nuevo academicismo o las imprevistas transformaciones en la percepción de la Antigüedad clásica.

A través del estudio de las ideas y las teorías que nos han llegado escritas. Blunt demuestra que existe un movimiento manierista consciente y razonablemente organizado, que comparte referencias y las plasma en sus obras; y muestra también de qué modo se pasa de una concepción del arte a la siguiente en un decurso palpable que acaba llevando al Barroco de modo más o menos coherente, con su cuota igualmente razonable de salidas de tono y resistencias; y aún más importante: Blunt deja ver cómo los artistas mismos explican estas transformaciones a partir de sus visiones morales, históricas y religiosas que, como es natural, forman la base primigenia de la que el arte se alimenta. Es especialmente notable el modo en que, a partir de una evaluación de los significados profundos (filosóficos, religiosos) de las obras de arte, Blunt logra discernir entre distintas corrientes ideológicas de un modo claro y explicativo, allí donde Panofsky se empantanaba en engañosas cuestiones de detalle. Es así como -aun cuando el libro apenas contiene referencias concretas a edificios- las rarezas de los manieristas y las tensiones que desgarran la arquitectura de Miguel Ángel pueden comprenderse en el contexto de una red de visiones del mundo que se entrecruzan, pero que forman parte indudable de un estadio cultural concreto, estrechamente relacionado, además, con su pasado inmediato y su futuro.

Los textos generales

A partir de los años 1960 se fueron sucediendo cada vez con mayor celeridad los estudios acerca de la arquitectura del periodo renacentista; y a las síntesis generalistas de Leonardo Benevolo, Heydenreich-Lotz o Peter y Linda Murray se fueron contraponiendo, por un lado, los textos muy interpretativos, casi filosóficos, de Argan o Norberg-Schulz (constructivos) y, por otro lado, los más divagatorios y posmodernos (destructivos) de Manfredo Tafuri o Eugenio Battisti. Mientras tanto, ha ido creciendo el número de monografías y estudios detallados sobre Bramante, Palladio, Miguel Ángel, Giulio Romano, Peruzzi, Ammannati, Vignola o sobre personajes significativos pero menos conocidos como Federico Zuccari o Pirro Ligorio, y se han ido incremen-

12. Anthony Blunt, Artistic theory in Italy 1450-1600 (Oxford: Clarendon Press, 1940); versión española: La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600) (Madrid: Cátedra, 1979).

tando las investigaciones sobre los aspectos históricos y religiosos relacionados con el arte. Sin embargo, el debate clasificatorio general nunca se ha movido de los límites claros pero flexibles establecidos por Blunt o Wittkower, con su contraparte constante de defensores de una visión puramente descriptiva o erudita. La arquitectura del siglo xvi se solidifica y se diluye una y otra vez en el curso de las publicaciones sucesivas, el término 'manierismo' se consolida a pesar de las numerosas objeciones, y los grandes arquitectos de la época se convierten en figuras cuyo carisma les hace destacar nítidamente sobre un fondo de gran diversidad.

El prolijo manual de Leonardo Benevolo sobre la Storia dell'architettura del Rinascimento, publicado en 1968, ha ejercido de obra teórica y enciclopédica de consulta sin rival hasta la reciente aparición de los volúmenes dedicados al Renacimiento en la nueva Storia dell'architettura italiana publicada por Electa (1998, 2001 v 2002). Al igual que en su extenso manual sobre la arquitectura moderna, en su historia del Renacimiento Benevolo reúne saberes e ideas según el modelo ortodoxo vigente a mediados del siglo xx, sin proponer una visión interpretativa excluyente. La cuestión de la complejidad del siglo xvI se trata en el capítulo 'Principio y fin de la terza maniera', en el que Benevolo acepta las ideas de Vasari tanto como las de la crítica de su propia época, y se refiere al momento de perfección áurea alcanzado en 1500, más allá del cual la investigación científica del mundo y la Antigüedad ceden su puesto prioritario como referentes para el arte al estudio de los maestros que habían alcanzado la bella maniera, es decir: Bramante, Rafael, Leonardo y Miguel Ángel.

Así pues, la arquitectura del siglo XVI aparece como un catálogo infinito de combinaciones y alusiones cultas respaldadas por el neoplatonismo y su búsqueda del bello ideal. Una cita de André Chastel resume todo el planteamiento de Benevolo al referirse a «la transición desde el mito de la *renovatio* humana al hecho consumado, y a este modificado comportamiento, propio de la edad de las academias, mediante el cual se buscan, dentro del pasado próximo, las huellas de una 'edad de oro' que ya ha concluido».¹³

The architecture of the Italian Renaissance (1963, revisada en 1969), de Peter Murray, se diferencia del libro de Benevolo en que es por encima de todo sintético y divulgativo, y esto constituye sin duda uno de los motivos por los que se ha convertido en el manual más manejado y citado de entre todos los que tratan este tema. Murray reconoce que «si comparamos el Palazzo Rucellai, de alrededor de 1450, con la casa construida para sí mismo por Giulio Romano en Mantua cien años después, es evidente que tienen poco en común». ¹⁴ Murray recuerda que el término 'manierismo' se inventó cuando los historiadores detectaron que entre el clasicismo 'puro' de Bramante o Rafael y el estilo de sus discípulos (Giulio Romano, Peruzzi), o incluso su propio estilo tardío,



Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica (del siglo XVI al siglo XVIII), de Leonardo Benevolo (edición española de 1981).

^{13.} Leonardo Benevolo, Storia dell'architettura del Rinascimento (Roma y Bari: Laterza, 1968); 1ª versión española: Historia de la arquitectura del Renacimiento (Madrid: Taurus, 1972); 2ª edición española: Historia de la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura del Renacimiento: la arquitectura clásica (del siglo XVI al siglo XVIII) (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), página 467.

^{14.} Peter Murray, Architecture of the Italian Renaissance (Londres: B. T. Batsford, 1963), página 9, edición 1986.

EPÍLOGO 341

Arquitectura del Renacimiento, de Peter Murray (primera edición española, 1972).



El Alto Renacimiento y el Manierismo, de Linda Murray (edición española, 1995).



existían notorias diferencias de intención. 15 Pero la explicación que proporciona Murray resulta decepcionante: según él, el estilo clásico de los maestros debió de parecer a los jóvenes un callejón sin salida, dado que no podía hacerse nada superior al Tempietto de Bramante y, por tanto, «lo más sensato parecía ser tratar de buscar un estilo diferente y más emocionante». 16 Un párrafo después, Murray se muestra partidario de conservar el término 'manierismo', puesto que sirve para caracterizar, frente a las etapas anterior y posterior, una era de arte «sofisticado, frustrado y en ocasiones directamente neurótico». En una línea muy similar se expresa Murray en Architecture of the Renaissance (1971), donde, además de repetir más condensadas sus consideraciones acerca de la arquitectura italiana, amplía su campo de estudio a los demás países de Europa. En el comienzo del capítulo sexto de este libro leemos que «el elemento de virtuosismo que es componente esencial del arte manierista siempre queda cerca de la superficie», pues este arte fue producido «para ser apreciado por un público culto y sofisticado».17

La cuestión aparece examinada también en The High Renaissance and Mannerism: Italy, the North and Spain, 1500-1600 (1977) donde Linda Murray retoma su estudio de 1967 acerca del arte del Cinquecento (The High Renaissance); con respecto al Manierismo, Linda Murray nos recuerda que «el término en sí se introdujo en la década de 1920 porque, con las antiguas divisiones de Alto Renacimiento y Barroco, buena parte del arte del siglo XVI no podía en propiedad incluirse en ninguna de estas categorías sin que ambas definiciones estilísticas sufriesen una grave pérdida de sentido». La síntesis disponible en el momento es recogida así por Murray: «en arquitectura, el Manierismo se concentra en la transgresión de los cánones que regulan el uso aceptado de los órdenes clásicos, y en una disposición del espacio, una combinación de características y un tratamiento de las superficies irracionales y desconcertantes.» 18 Sin embargo, según Murray se trata de un tipo de arte sólo aplicable a ciertos artistas que trabajaron en Roma y en Florencia entre 1520 y 1590. La mayor par-

- 15. Ibídem, página 145.
- 16. Ibídem, página 146.
- 17. Peter Murray, Architecture of the Renaissance (Nueva York: Harry N. Abrams, 1971); versión española: Arquitectura del Renacimiento (Madrid: Aguilar, 1972), página 183.
- 18. Linda Murray The High Renaissance (Londres: Thames & Hudson, 1967); The High Renaissance and Mannerism: Italy, the North and Spain, 1500-1600 (Londres: Thames and Hudson, 1977); versión española: El Alto Renacimiento y el Manierismo: Italia, el Norte y España, 1500-1600 (Barcelona: Destino, 1995), páginas 124-125.



Arquitectura en Italia: 1400-1600, de Ludwig Heydenreich y Wolfgang Lotz (edición española, 1991).



El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia, de Peter Burke (edición española, 1993).

te del arte y la arquitectura del Cinquecento queda fuera de esta categoría. En su libro sobre la arquitectura manierista publicado en 1966, Manfredo Tafuri efectuaba justamente el movimiento contrario: incluir la mayor parte de la arquitectura del Cinquecento dentro de la corriente manierista.¹⁹

Wolfgang Lotz es el responsable del estudio de la arquitectura del siglo xVI en el clásico manual de 1974 *The architecture in Italy:* 1400-1600.²⁰ Aquí encontramos una descripción pulcra e históricamente informada de los edificios y las carreras de los arquitectos, pero sin lugar a dudas éste es el manual de arquitectura renacentista más neutro y prudente que existe. Lotz consigue no utilizar el término 'manierismo' en ningún momento ni aventurar tampoco ningún otro tipo de juicio o clasificación acerca de la arquitectura que comenta, y prefiere ceñirse a los datos concretos y los juicios más circunscritos y seguros.

Los libros generales sobre el arte y la arquitectura del Renacimiento continúan escribiéndose aún de una manera académica y convencional, aunque en los últimos tiempos han acusado la influencia del relativismo posmoderno y de la llamada 'historia cultural'. Por ejemplo, el historiador cultural Peter Burke se ha centrado a menudo en el detalle y el acontecimiento, y sus diversos libros sobre el arte y la cultura renacentista, herederos en parte de Jacob Burckhardt, recogen un panorama de gran diversidad en el que no parece haber elemento alguno de cohesión. (Burke escribió un libro, incluso, para intentar demostrar que el Renacimiento no es más que la continuación pura y simple de la Edad Media.) En Culture and society in Renaissance Italy, 1420-1540 (1972), este tipo de enfoque le llevaba a calificar el Manierismo como «una especie de broma arquitectónica», mientras apuntaba las mil causas históricas posibles de la inestabilidad y los conflictos, desde el Saqueo de Roma a las diversas guerras entre estados, sin pretender llegar a una conclusión.21

Entre las síntesis recientes destaca *The architecture of the Italian Renaissance* (2007), del veterano Christoph Luitpold Frommel, donde se aborda el problema de las contradicciones y diver-

- 19. Manfredo Tafuri, *L'ar-chitettura del Manierismo nel Cinquecento europeo* (Roma: Officina, 1966).
- 20. Ludwig H. Heydenreich y Wolfgang Lotz, *The architecture in Italy: 1400-1600* (Harmondsworth: Penguin Books, 1974); versión española: *Arquitectura en Italia: 1400-1600* (Cátedra, Madrid, 1991).
- 21. Peter Burke, Culture and society in Renaissance Italy, 1420-1540 (Londres: Batsford, 1972); 2ª edición: The Italian Renaissance: culture and society in Italy (Cambridge: Polity, 1986); versión española: El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia (Madrid: Alianza, 1993), página 252.

EPÍLOGO 343



Arquitectura occidental, de Christian Norberg-Schulz (primera edición española, 1983).

sidades del siglo xvi, y se admite que la arquitectura del Cinquecento nunca produjo, a diferencia de la pintura, un movimiento coherente que pudiera llamarse, por ejemplo, 'manierista'. Para Frommel, tanto la arquitectura del Quattrocento como la del Cinquecento surgieron y evolucionaron a partir de una serie de accidentes (véanse las conclusiones o 'Retrospect'), como el que permitió a la familia de Alberti volver a Florencia, la expulsión de los Sforza de Milán -que forzó a Bramante a emigrar a Roma-, las ascensiones al trono papal de personajes como Alejandro VI y Julio II o las sucesivas muertes de arquitectos que permitieron a Miguel Ángel encargarse de las obras de San Pedro. Para Frommel, también, «la única línea divisoria cronológica significativa en el periodo es, en la práctica, el propio año 1500, cuando Bramante llegó a Roma e introdujo una alteración de gran alcance en los parámetros con los que trabajaban los arquitectos».22

Frommel afirma también que «desde los tiempos de Burck hardt, Geymüller o Wölfflin, nuestra capacidad para analizar la arquitectura ha hecho progresos enormes».23 Pero tal como el propio Frommel aclara enseguida, estos avances se cifran básicamente en precisiones biográficas más abundantes y atribuciones más correctas. Podemos considerar L'architecture à la Renaissance (1998), de Frédérique Lemerle e Yves Pauwels, como el manual característico de finales del siglo xx: un texto correcto y descriptivo que renuncia a la clasificación o la interpretación, y que presenta, sin más, una casuística de la arquitectura del siglo xvi.²⁴

Las definiciones que proporcionan los manuales sobre arquitectura renacentista se encuentran en el polo más normativo y plano de la historiografía de la arquitectura; en el polo contrario se encuentran las aproximaciones de Argan o Norberg-Schulz, tan alejadas del estudio concreto, y tan elevadas que a menudo pierden de vista el objeto de su estudio.

Una buena muestra del proceder de esta otra escuela, deseguilibrada en el sentido opuesto, la ofrece el capítulo dedicado a La arquitectura manierista' en Significato nell'architettura occidentale (1974) de Christian Norberg-Schulz.²⁵ Allí podemos leer que «el fenómeno principal del siglo xvI es la desintegración del orden cósmico», algo que suena sin duda muy alarmante. Norberg-Schulz se refiere a la nueva «relación dinámica de elementos contrastantes» que sucede a «la serena perfección del Quattrocento», y que trasluce el modo en que «el arte pasa a ser el objeto de una experiencia psicológica y es utilizado para expresar la situación existencial del hombre; en ese sentido, el Cinquecento inició el enfoque moderno de la vida y el arte». Más aún: «el factor constitutivo básico de la arquitectura manierista es, en efecto, la fenomenización del espacio simbólico abstracto»; «la continuidad espacial no es una invención del siglo xvI; sí lo es la sucesión de espacios de carácter diverso significativamente relacionados».

- 22. Christoph Luitpold Frommel, The architecture of the Italian Renaissance (Londres: Thames & Hudson. 2007), página 9.
 - 23. Ibídem, página 10.
- 24. Frédérique Lemerle e Yves Pauwels, L'architecture à la Renaissance (París: Flammarion, 1998).
- 25. Christian Norberg-Schulz, Significato nell'architettura occidentale (Milán: Electa, 1974); versión española: Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas (Barcelona: Gustavo Gili, 1983).

A pesar del punto de vista olímpico adoptado por Norberg-Schulz al realizar estas observaciones, sus conclusiones nos llevan hacia una de las cuestiones fundamentales relacionadas con el Cinquecento: «la libertad de elección introducida por el humanismo renacentista llevó naturalmente a esta situación [la crisis manierista], ya que partía del presupuesto de que los valores eternos ya no eran revelados directamente al hombre sino que debían ser conquistados mediante la acción creadora»; las dudas acerca de la capacidad humana para tan magna tarea no tardaron en hacerse notar, concluye Norberg-Schulz. «El hombre moderno, que quiere reemplazar la autoridad con la conciencia moral y la responsabilidad personal, nace en el siglo xvI.» Los protestantes resuelven el *impasse* con el recurso a la gracia divina y los católicos se apoyarán en el «proceso general de fenomenización del siglo xvI» para dar nacimiento al Barroco.²⁶

Por su parte, entre los años 1950 y 1980, Giulio Carlo Argan insistiría una y otra vez en una interpretación filosófica de las obras de arte, apoyado en un análisis formal heredado en gran parte de Wölfflin y fuertemente influido por las observaciones demasiado esquemáticas y teleológicas que Giedion dedica a la arquitectura del siglo XVI en *Space*, *time and architecture* (1941).²⁷

En sus conferencias de 1961, publicadas más tarde como *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Argan considera el siglo XVI como el gran momento de transición en la historia de la arquitectura. «Pues ¿en qué consiste la gran transformación del pensamiento y de la cultura a partir de fines del siglo XVI, sino en la eliminación del sistema, la eliminación de la estructura aceptada a priori como estructura inmutable de la verdad? [...] Este deseo de renunciar al principio de autoridad por el principio de experiencia es el mismo que encontramos en la arquitectura.»²⁸ Éstas son las premisas utilizadas por Argan en su análisis de la arquitectura del siglo XVI, por ejemplo, en su amplia *Storia dell'arte italiana* (parcialmente publicada en España como *Renacimiento y Barroco*), en la que los datos y la erudición pierden toda su relevancia en favor de su visión conceptual y metafísica de las obras de arte.²⁹

En su tardío ensayo sobre "L'architettura del Manierismo", de 1981 (recogido en la antología *Classico anticlassico*), Argan califica decididamente de anticlásico a este movimiento («el anticlasicismo nace precisamente del tormento de no poder realizar el clasicismo, de no poder traducirlo del plano teórico al práctico») y reemprende su habitual análisis de la obra de Palladio en términos manieristas, calificándolo de maestro de lo inacabado, como Tiziano en pintura y Miguel Ángel en escultura. Según Argan, las obras de Palladio (sobre todo en su última etapa) nos transmiten la conciencia de la imposibilidad de la *renovatio* de la Antigüedad.³⁰

26. Ibídem, páginas 132-148.

27. Sigfried Giedion, Space, time and architecture: the growth of a new tradition (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941 y siguientes); primera edición española: Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición (Barcelona: Hoepli, 1955); edición definitiva: Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición (Barcelona: Reverté, 2009).

28. Argan, El concepto del espacio..., página 19.

29. Giulio Carlo Argan, Storia dell'arte italiana (Florencia: Sansoni, 1968-1970); versión española parcial: Renacimiento y Barroco (Madrid: Akal, 1987).

30. Giulio Carlo Argan, Classico anticlassico: il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel (Milán: Feltrinelli, 1984). EPÍLOGO 345



Manierismo, de John Shearman (edición española, 1984).



Renacimiento y Barroco, de Eugenio Battisti (edición española, 1990).

31. John Shearman, Mannerism (Harmondsworth: Penguin, 1973); versión española: Manierismo (Madrid: Xarait, 1984).

32. Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco* (Turín: Einaudi, 1960); versión española: *Renacimiento y Barroco* (Madrid: Cátedra, 1990); páginas 151-152.

Pero el fenómeno del Manierismo y la discusión de su consistencia como movimiento tendrían su manual de referencia en la monografía homónima de John Shearman (Mannerism, 1967),³¹ que se adentra en una erudita descripción de la cultura artificial y cortesana del siglo XVI en Italia buscando los perfiles vaporosos de lo que presenta como una especie de moda de la época. Shearman recuerda que el concepto de 'manierismo' se acuñó en torno a 1920 de modo paralelo a la rehabilitación del durante mucho tiempo despreciado arte del siglo xvI (ese periodo mestizo, polivalente y artificioso que tan sorprendentemente contrasta con el Quattrocento y el Barroco). Además, Shearman recoge las explicaciones tantas veces repetidas en la historiografía acerca del concepto de maniera según Vasari y de los conceptos relacionados de 'estilo' y, sobre todo, de 'gracia', y describe profusamente las connotaciones, derivaciones y convenciones imperantes en la sociedad artística del Cinquecento, para acabar recogiendo la condena pendular del arte del xvi por parte de Bellori y los críticos de la época siguiente. Pero el de Shearman es un libro de historia cultural que se abisma en el estudio de los modos y las costumbres desde las peculiaridades del estilo literario, la diplomacia o la arquitectura, y que reclama entusiásticamente para todo ello un valor cultural equivalente, equiparable al de cualquier otro periodo o tendencia de la historia. Estamos en el umbral de ese nuevo relativismo que iba pronto a llamarse 'posmoderno'.

Las interpretaciones 'críticas'

La discusión interna sobre la validez y el alcance de la propia teoría de la arquitectura vino de manos de un tercer grupo de historiadores, característico de la época de controversia filosófica y social de los años 1960-1970. Eugenio Battisti ha sido sin duda uno de los más cuidadosos analistas de la arquitectura del siglo xvi, y ha puesto un especial énfasis en el examen y la crítica de los textos producidos por los historiadores del arte en la primera mitad del siglo xx. En su libro Rinascimento e Barocco (1960), Battisti analiza detenidamente el problema del Manierismo y explica que por el momento «todavía reina la perplejidad y la incertidumbre» entre los estudiosos, y que «el redescubrimiento del Manierismo se ha debido, más que a los avances de los estudios históricos, a dos grandes corrientes contemporáneas: el Expresionismo y el Surrealismo», 32 que han vencido por fin los escrúpulos de una crítica del arte subyugada por el conocido juicio negativo de Bellori sobre el arte del siglo xvi (posterior a Rafael). En efecto, se ha visto cómo estudiosos como Lionello Venturi cambiaban radicalmente de actitud con respecto al Manierismo en el curso de unos pocos años, y superaban así los prejuicios clasicistas mostrados anteriormente por Burckhardt e incluso por el propio Wölfflin.



En lugares de vanguardia antigua: de Brunelleschi a Tiepolo, de Eugenio Battisti (edición española, 1993).



La arquitectura del humanismo, de Manfredo Tafuri (edición española, 1978).

Battisti recoge una vez más las precisiones de Vasari y utiliza la autoridad de Panofsky (*Idea*) y Arnold Hauser (*The social history of art*)³³ para indicar el movimiento que lleva a los artistas del siglo xvI desde la confrontación con la naturaleza al retiro interior y la visión artificial y subjetiva (movimiento que era interpretado por Hauser como propio de un «arte de la alienación»).

En conexión con las preocupaciones políticas y reivindicativas de su época, Battisti percibe en la arquitectura del siglo xVI elementos afines a ellas, y concluye que «los manieristas [...] se rebelaron contra la concepción clásica de la vida, es decir, contra la norma y la obediencia [...], contra una teoría que postulaba una emanación de los valores según un principio jerárquico; su ideal de vida era la búsqueda continua, la lucha».³⁴ En su obra *L'antirinascimento* (1962), Battisti precisa más esta idea, y pergeña el término que da título al libro como propuesta lingüística para aclarar el panorama del Cinquecento que, según él, es fundamentalmente anticlásico. Battisti piensa que el Cinquecento «es un siglo más rico que cualquier otro en contrastes y divergencias», aunque «todas las manifestaciones [...] presentan un aspecto común: el de ser polémico y hostil al concepto del decoro y al sincretismo simbólico-político del clasicismo».³⁵

Entre los méritos de Battisti en lo que respecta al debate estilístico sobre la arquitectura del siglo XVI se cuenta una documentada revisión de las "Propuestas para una historia del concepto de 'manierismo' en arquitectura", que forma parte del libro *In luoghi di avanguardia antica: da Brunelleschi a Tiepolo* (1979), un título significativo que refleja la tendencia de Battisti a relacionar de nuevo anacrónicamente el Manierismo con el Expresionismo y el Futurismo del siglo xx.³⁶

Casi paralela en el tiempo a las de Argan y Battisti, la obra de Manfredo Tafuri se mueve por carriles más propios de la crítica y la filosofía social de los años 1960 que de la historia de la arquitectura, una tentación a la que aquéllos también sucumbieron a menudo. En *L'architettura del Umanesimo* (1969), Tafuri aborda la cuestión de la dificultad del Cinquecento en la forma divagan-

- 33. Arnold Hauser, The social history of art (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1951); primera versión española: Historia social de la literatura y el arte (Madrid: Guadarrama, 1962).
- 34. Battisti, Renacimiento y Barroco, página 183.
- 35. Eugenio Battisti, *L'antirinascimento* (Milán: Garzanti, 1989), páginas 427 y 425.
- 36. Eugenio Battisti, In luoghi di avanguardia antica: da Brunelleschi a Tiepolo (Reggio Calabria: Casa del libro, 1979); versión española: En lugares de vanguardia antigua: de Brunelleschi a Tiepolo (Torrejón de Ardoz: Akal, 1993).

EPÍLOGO 347



Sobre el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos, de Manfredo Tafuri (edición española, 1995).

te que le es propia, partiendo sin embargo del viejo concepto de la fragmentación posterior al cenit clásico de 1500; así, nos dice: «en la didáctica que se desarrolla entre los polos opuestos en que está ahora escindida la síntesis bramantesca es donde la cultura manierista consume y corroe las hipótesis del universalismo, ya realmente antihumanístico, de la edad de oro renacentista.»³⁷ Luego nos habla de Giulio Romano como autor de «irónicos macarronismos» y «neuróticas involuciones», y lo retrata como un personaje conducido por un simple cinismo figurativo y una gran despreocupación crítica,38 completamente al margen de las cuestiones civiles: uno de los juicios más extraños y probablemente injustos con respecto al arquitecto y pintor, y una muestra notoria del modo en que el enfoque ideológico distorsiona la apreciación del pasado. Tafuri se opone a contemplar la arquitectura del Cinquecento como un antirrenacimiento o un movimiento anticlásico, alegando que «el aparente irracionalismo y las herejías del Cinquecento pueden ser asimilados como verificaciones despiadadas de los principios primeros del universo clasicista». Preocupado esencialmente por la rebelión, la transgresión, la regresión, la regla, la norma y la legitimación, Tafuri es capaz de encontrar en la arquitectura de Palladio, como superadora de las contradicciones entre norma y herejía, «una característica ideológica preburguesa». 39 Los ecos plúmbeos de la 'teoría crítica' de la Escuela de Fráncfort se perciben aquí con toda claridad.

Tafuri se ocupó de la arquitectura renacentista en otras publicaciones: desde L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo (1966),4º hasta su 'testamento', Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti (publicado en 1992); en ellas iría corrigiendo y ajustando sus juicios, matizando laberínticamente sus dictámenes y mostrando una gran erudición, pero sin librarse de una preocupación obsesiva y anacrónica por la resistencia ideológica de los artistas frente al dominio de los poderosos, un tipo de enfoque que le lleva a resumir el carácter del Manierismo con una fórmula alambicada: «el instrumento principal de la innovación [manierista] es la transgresión no ostentada.»⁴¹ Esto debe de guardar relación con el torvo dictamen que ya avanzase en La arquitectura del humanismo cuando afirmaba que «diluyendo la herejía en burla es como al final del siglo xvI la neutralización de las valencias críticas de la cultura arquitectónica se funde con los cada vez más apremiantes rappels à l'ordre lanzados por el dogmatismo de la Contrarreforma».42

Los autores críticos de los años 1960 y 1970 (y no sólo los italianos) mostraron una fascinación recurrente con respecto al siglo XVI y en concreto con respecto al problema del Manierismo; estudiaron los documentos y la cada vez más abundante bibliografía sobre los artistas y arquitectos del Cinquecento, y así contribuyeron a rescatar definitivamente la arquitectura del siglo XVI

- 37. Manfredo Tafuri, L'architettura dell'Umanesimo (Roma y Bari: Laterza, 1969); versión española: La arquitectura del humanismo (Madrid: Xarait, 1978), página 55.
 - 38. Ibídem, página 58.
 - 39. Ibídem, página 123.
 - 40. Véase la nota 19.
- 41. Manfredo Tafuri, Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti (Turín: Einaudi, 1992); versión española: Sorbe el Renacimiento: principios, ciudades, arquitectos (Madrid: Cátedra, 1995).
- 42. Tafuri, La arquitectu ra del humanismo, pági na 123.

de la penumbra a la que había sido forzada por los teóricos de los siglos XVIII y XIX; sin embargo, se mostraron poco interesados en el análisis formal, que era la especialidad de los investigadores del Warburg Institute en las primeras décadas del siglo XX, y prefirieron perderse en cuestiones de debate e ideología que a menudo violentaban el objeto de estudio y que reflejaban de forma excesiva las preocupaciones de su propia época.

Es en este contexto historiográficamente convulso en el que Colin Rowe desarrolló e impartió sus lecciones sobre la arquitectura del Cinquecento, publicadas finalmente en 2002 en colaboración con Leon Satkowski. Rowe fue ayudante de Wittkower en el Warburg Institute de Londres antes de establecerse en los Estados Unidos. En un principio seguidor cercano de los avances del Movimiento Moderno, Rowe nunca dejó de tener presente en su mente el legado del siglo xvi. De esta doble preocupación surgieron ensayos muy conocidos y aventurados (como "Mannerism and modern architecture", ⁴³ una comparación quizá forzada, aunque ya avanzada por Blunt), pero también un estudio prolongado del Cinquecento cada vez más profundo y extenso.

En el presente libro apenas encontramos referencias a la historiografía y la crítica precedentes (salvo alguna mención aislada a Wittkower, Lotz o Tafuri) pero, en cambio – v significativamente–, en la conclusión se examina con cierta amplitud la incomprensión de Frank Lloyd Wright, Walter Gropius o Le Corbusier hacia la arquitectura renacentista («la reacción moderna a la arquitectura del Cinquecento fue predecible y conservadora»). Ignorando pues la producción historiográfica y el debate demasiado confuso sobre la clasificación de arquitectos y movimientos, Rowe se concentró al impartir sus lecciones en el análisis histórico y formal. Interesado por la representación del espacio y de la arquitectura (en frescos y pinturas de la época al igual que en edificios construidos), da con afirmaciones afortunadas como ésta: «si prestamos atención a las figuras de Rafael en La Escuela de Atenas, vemos que no pueden imaginarse en un interior de Alberti: sus ropajes son voluminosos y sus piernas invisibles; son estáticos y al mismo tiempo se ven agitados por un movimiento helicoidal». O esta otra: « Ésta es la nueva solemnidad que resulta de las innovaciones romanas de Bramante: se deja atrás la vieja elocuencia (de Brunelleschi, Piero della Francesca y Alberti) y nos encontramos ante una nueva gravitas (ejemplificada por Rafael y otros) que comienza a cobrar fuerza.»

La atención del historiador ha vuelto a ese punto en que el Quattrocento ha dejado de ser y el Barroco aún no se adivina. El Cinquecento sigue siendo un enigma que reclama del estudioso una observación libre de prejuicios y coartadas. Con una peculiar ingenuidad, pero con la capacidad de observación de sus maestros, Rowe y Satkowski acuden a ella con los ojos limpios.

43. Colin Rowe, "Mannerism and modern architecture" (1950), en *The mathematics of the ideal villa and other essays* (Cambridge, Massachusetts: The M1T Press, 1976); versión española: "Manierismo y arquitectura moderna", en *Manierismo y arquitectura moderna*, en sayos (Barcelona: Gustavo Gili, 1978).

Procedencia de las ilustraciones

Edición original inglesa

Capítulo i

- 1.1: Ralph Lieberman.
- 1.2, 1.4, 1.11, 1.15: Leon Satkowski.
- 1.3, 1.8, 1.13: Alinari · Art Resource, Nueva York.
- 1.5, 1.10, 1.12: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma.
- 1.6: Gemäldegalerie, Berlín.
- 1.7: The Walters Art Museum, Baltimore.
- 1.9: © Copyright The British Museum, Londres.
- 1.14: Art Resource, Nueva York.
- 1.16: Bibliotheca Hertziana, Roma.

Capítulo II

- 2.1: Leon Satkowski.
- 2.2-2.4, 2.11: Ralph Lieberman.
- 2.6, 2.7, 2.17: Alinari · Art Resource, Nueva York.
- 2.8, 2.9, 2.12: Gabinetto Fotografico degli Uffizi, Florencia.
- 2.10: Sebastiano Serlio, Libro III.
- 2.13, 2.14: Bibliotheca Hertziana, Roma.
- 2.15, 2.16: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma.

Capítulo III

- 3.1: Bibliotheca Hertziana, Roma.
- 3.2, 3.12: Gabinetto Fotografico degli Uffizi, Florencia.
- 3.3, 3.7, 3.9, 3.11, 3.13: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma.
- 3.5: Alinari · Art Resource, Nueva York.
- 3.10: The Pierpont Morgan Library, Nueva York. 1978.44 f. 71v-72.

Capítulo IV

- 4.1: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma.
- 4.2, 4.11, 4.13: Ralph Lieberman.
- 4.3: Alinari · Art Resource, Nueva York.
- 4.5, 4.8: Bibliotheca Hertziana, Roma.
- 4.7: Artists Rights Society © 2002 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP. París/FLC.
- 4.9: Museum Kunst Palast, Düsseldorf. Sammlung der Kunstakademie (NRW), inv. KA (FP) 109020-22.
- 4.10, 4.12, 4.17, 4.18, 4.21, 4.22: Leon Satkowski.
- 4.20: Statens Konstmuseer, Estocolmo.

Capítulo v

5.1: Bibliotheca Hertziana, Roma.

Se han hecho todos los esfuerzos posibles por identificar el origen de las ilustraciones usadas en la edición original inglesa de este libro.

En el caso de las imágenes añadidas en esta edición española, se ha seguido el criterio del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual sobre 'cita e ilustración en la enseñanza'.

Colección Estudios Universitarios de Arquitectura

Director

Jorge Sainz

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Asesores

José Ramón Alonso Pereira

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña · UDC

Miguel Ángel Aníbarro

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

César Bedoya

Catedrático del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Isabel Bordes

Jefa de Servicio de la Biblioteca Digital Hispánica Biblioteca Nacional de España

Juan Bordes

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Clara Brea

Bibliotecaria

Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia

Jaime Cervera

Catedrático del Departamento de Estructuras de Edificación Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Juan Antonio Cortés

Catedrático del Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid \cdot UVA

José Fariña

Catedrático del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Luis Fernández-Galiano

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM Director de las revistas AV Monografías, Arquitectura Viva y av proyectos

Justo Fernández-Trapa de Isasi

Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid UPM

Emilia Hernández Pezzi

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Rafael García García

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Josep Maria Montaner

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona · UPC

Mercedes Medina de Toro

Librería Mairea

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Pedro Navascués

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Javier Ortega

Catedrático del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Roberto Osuna

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Salvador Pérez Arroyo

Catedrático del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Iulio Pozueta

Profesor Titular del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

David Rivera

Profesor del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

Francisco Rodríguez de Partearroyo

Experto en infografía arquitectónica

Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1974-1989)

Gabriel Ruiz Cabrero

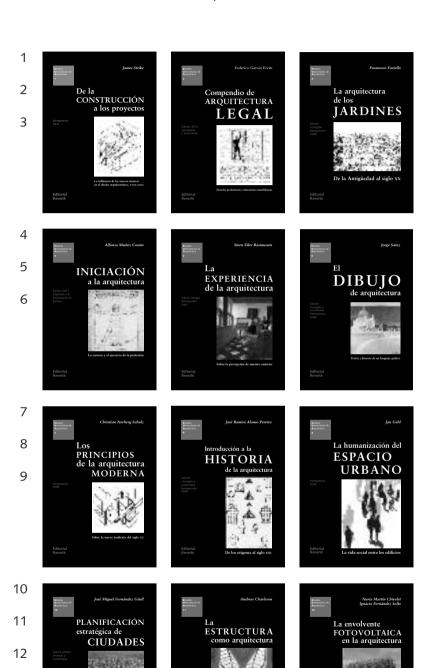
Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

María Teresa Valcarce

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

A esta lista hay que añadir los autores de los libros de la colección, que se convierten automáticamente en asesores.

Colección Estudios Universitarios de Arquitectura



13



Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama Curso de AutoCAD para arquitectos Planos, presentaciones y trabajo en equipo

ISBN: 978-84-291-2113-1 338 páginas · 406 ilustraciones Reimpresión 2009

14



Darío Álvarez

El jardín en la arquitectura del siglo XX Naturaleza artificial en la cultura moderna

ISBN: 978-84-291-2114-8 497 páginas · 657 ilustraciones (44 en color) Disponible en formato electrónico (*e-book*) ISBN: 978-84-291-9231-5

15



A. Borie · P. Micheloni · P. Pinon

Forma y deformación De los objetos arquitectónicos y urbanos

ISBN: 978-84-291-2115-5 210 páginas · 301 ilustraciones

16



Alfonso Muñoz Cosme

El proyecto de arquitectura Concepto, proceso y representación

ISBN: 978-84-291-2116-2 274 páginas · 117 ilustraciones 17



Sigfried Giedion Espacio, tiempo y arquitectura Origen y desarrollo de una nueva tradición

Edición definitiva ISBN: 978-84-291-2117-9 864 páginas · 538 ilustraciones

18



Manuel Herce Sobre la movilidad en la ciudad Propuestas para recuperar un derecho ciudadano

ISBN: 978-84-291-2118-6 328 páginas · 317 ilustraciones

19



Gillian Darley La fábrica como arquitectura Facetas de la construcción industrial

ISBN: 978-84-291-2119-3 272 páginas · 227 ilustraciones (26 en color)

20



María Fullaondo · Fernando Valderrama Curso 3ds Max para arquitectos Modelado, materiales e iluminación

ISBN: 978-84-291-2120-9 402 páginas · 1.162 ilustraciones (246 en color)



Peter Blundell Jones Modelos de la arquitectura moderna Monografías de edificios ejemplares

Volumen I: 1920-1940 ISBN: 978-84-291-2121-6

332 páginas · 522 ilustraciones (17 en color)

22



Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe Modelos de la arquitectura moderna Monografías de edificios ejemplares

Volumen II: 1945-1990 ISBN: 978-84-291-2122-3

461 páginas · 592 ilustraciones (22 en color)

23



Colin Rowe · Leon Satkowski La arquitectura del siglo XVI en Italia Artistas, mecenas y ciudades

ISBN: 978-84-291-2123-0 361 páginas · 216 ilustraciones

En preparación:

Manuel Martín Hernández La casa en la arquitectura moderna

Panayotis Tournikiotis
La historiografía de la arquitectura moderna

Josep Maria Montaner La vivienda colectiva contemporánea

Alan Powers La arquitectura moderna en Gran Bretaña Este libro, compuesto con tipos Sabon (de Jan Tschichold, 1964) y Syntax (de Hans Eduard Meier, 1969), se imprimió en Basauri (Vizcaya), el mes de noviembre del año 2013, en los talleres de Grafo.

La arquitectura del siglo XVI en Italia





Este libro constituye la obra póstuma de Colin Rowe, uno de los historiadores y críticos de arquitectura más destacados de la segunda mitad del siglo XX. En él se plasman sus enseñanzas sobre uno de los periodos históricos que siempre le fascinó: el Cinquecento, el siglo XVI italiano.

El origen de los textos son sus legendarias clases sobre la arquitectura del Renacimiento que impartió durante 28 años en la Universidad de Cornell, de las cuales pronto empezaron a circular apuntes entre los estudiantes. Esas lecciones se distinguían de las de sus colegas por el énfasis puesto en la perspectiva y la representación de la arquitectura en la pintura y la escultura, y también por la preeminencia otorgada al siglo XVI.

Los apuntes de esas clases tomados por su antiguo alumno Leon Satkowski sirvieron para preparar el contenido de este libro. La muerte de Rowe en 1999 impidió completar los textos que ambos llevaban preparando desde 1994, tras lo cual se decidió publicar únicamente los capítulos ya terminados.

Estos estudios constituyen un homenaje a los edificios y los artistas por los que Rowe sentía un profundo aprecio. Con ese atractivo estilo que siempre caracterizó sus escritos, Rowe expone sus análisis en términos tanto históricos como contemporáneos y centra su atención tanto en los principales arquitectos de la época (Bramante, Giulio Romano o Sansovino), como en sus mecenas (los papas, la familia Medici o los dux de Venecia), sin olvidarse de las ciudades que acogieron sus obras (Roma, Venecia o Mantua).

Para quienes viajen a Italia para disfrutar del arte y la arquitectura del siglo XVI –esos lugares que cautivaban el corazón de Rowe y estimulaban su fértil imaginación–, este libro será una placentera lectura en la medida en que constituye un valioso compendio de erudición crítica.

COLIN ROWE (1920-1999) estudió con Rudolf Wittkower en el Instituto Warburg de Londres; durante los años 1950 fue profesor en la Escuela de Arquitectura de Liverpool, y luego continuó su docencia en la Universidad de Cornell; es autor, entre otros libros, de Manierismo v arquitectura moderna, y otros ensayos (1976) y Ciudad collage (1978) ambos traducidos al español.

LEON SATKOWSKI (Hartford, Connecticut, 1947) fue alumno de Rowe en Cornell (1965-1970) y se doctoró en la Universidad de Harvard (1977); actualmente enseña historia de la arquitectura y el urbanismo en la Universidad de Minnesota.

Ilustración de cubierta: Bartolomeo Ammannati, ninfeo de la villa Giulia, Roma, 1550-1555; grabado de Lafreri.



