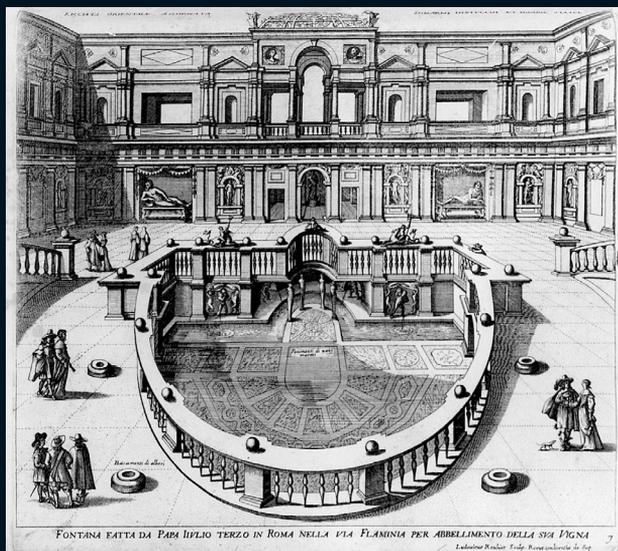


Estudios
Universitarios de
Arquitectura

23

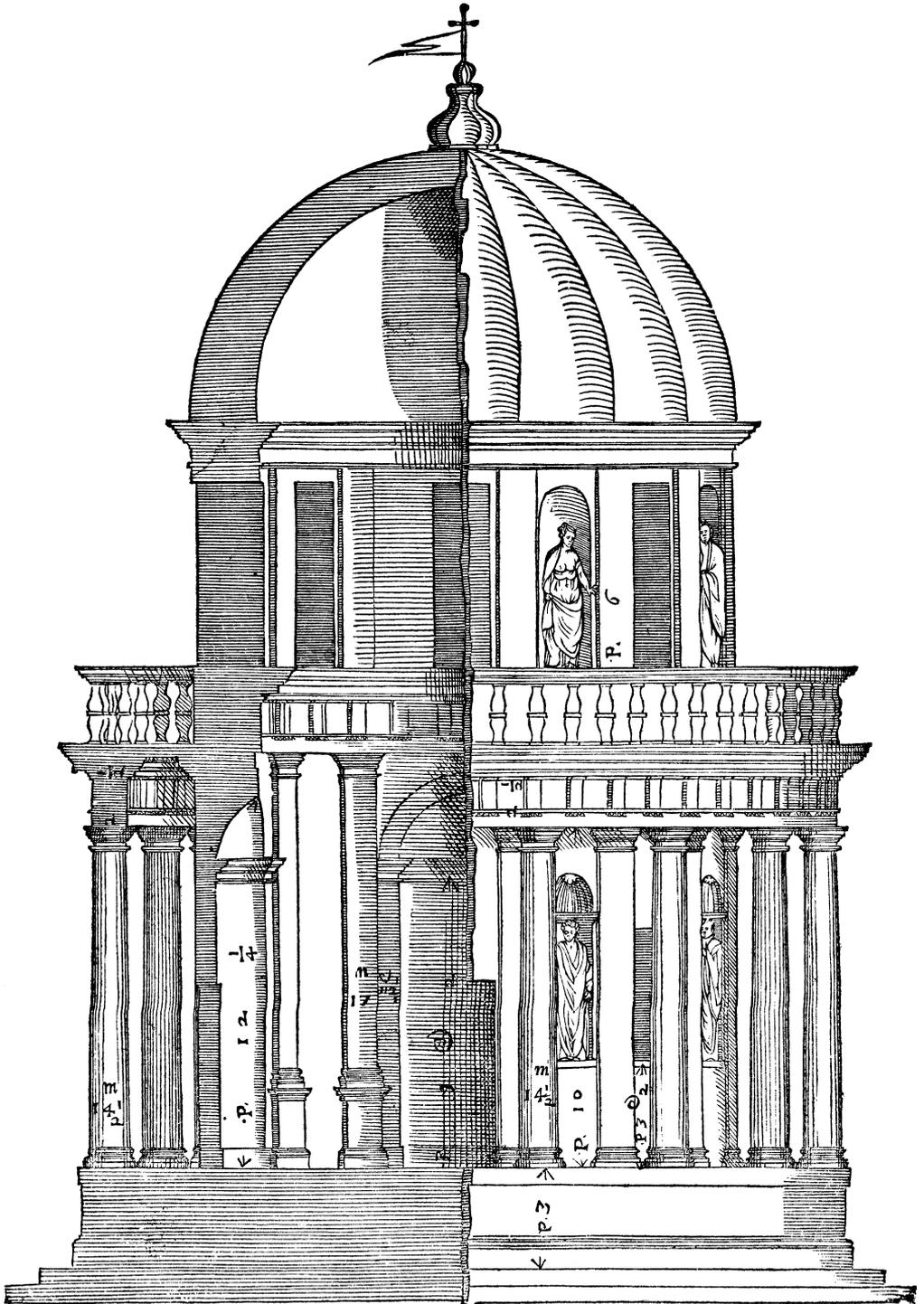
Colin Rowe
Leon Satkowski

La arquitectura del SIGLO XVI en ITALIA



Artistas, mecenas y ciudades

Editorial
Reverté



Bramante, temple de San Pietro in Montorio, xilografia de Palladio en I quattro libri, 1570.

**Estudios
Universitarios de
Arquitectura**

23

*Colin Rowe
Leon Satkowski*

La arquitectura del SIGLO XVI en ITALIA

Artistas, mecenas y ciudades

Prólogo

Juan Antonio Cortés

Epílogo

David Rivera

Traducción

Moisés Puente

Edición

Jorge Sainz

**Editorial
Reverté**

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

moipuerto@coac.net

Esta edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2013

Edición en papel:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2013

ISBN: 978-84-291-2123-0

Edición e-book (PDF):

© Editorial Reverté, Barcelona, 2019

ISBN: 978-84-291-9355-8

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.

Calle Loreto 13-15, local B

08029 Barcelona

Tel: (+34) 93 419 3336

Fax: (+34) 93 419 5189

reverte@reverte.com

www.reverte.com

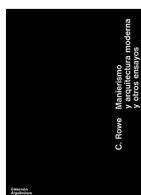
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre 'Cita e ilustración de la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

Índice

Prólogo	7
Prefacio	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 (I) Opulencia y retraso	167
VIII 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
XI La ciudad	275
Conclusión	315
Bibliografía	321
Epílogo	333
Procedencia de las ilustraciones	349
Índice alfabético	353

Entre el Manierismo y la arquitectura moderna

Juan Antonio Cortés



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.

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

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.

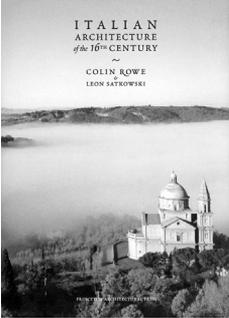
Pero, volviendo a la referencia autobiográfica, recuerdo que cuando llegué a Cornell pensaba que Colin Rowe impartiría varias asignaturas sobre la arquitectura moderna –objeto primordial de mi interés–, relacionándola o no con los diversos clasicismos. Mi sorpresa y decepción fueron considerables al 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-

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

Salvo en lo que se refiere a Miguel Ángel, Palladio y Scamozzi –que se tratan tangencialmente porque, como explica Leon Sotkowski en los agradecimientos, la redacción quedó interrumpida por la muerte de Rowe–, el contenido de las clases coincide casi exactamente con el del libro *Italian architecture of the 16th century*, que ahora se publica en versión española. Y debo confesar que, una vez superada la decepción mencionada, disfruté mucho con aquellas clases, como ahora he disfrutado leyendo el original inglés del libro. Mi recuerdo es que Colin Rowe se recreaba especialmente en los aspectos manieristas de esa arquitectura; valga como ejemplo su devoción por Giulio Romano, que también queda patente en el libro, aunque eso no sea óbice para su reconocimiento –como hace en la conclusión– del papel decisivo que la contribución de Bramante tuvo en toda la arquitectura del siglo xvi. En esa conclusión aparecen, sorprendentemente, los maestros modernos (Wright, Gropius y Le Corbusier), aunque sólo sea para constatar «la ambivalencia de los arquitectos modernos» con respecto a la arquitectura del Cinquecento.

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.

Agradecimientos

Estoy 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* omnicomprendivo 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

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 suyas esa nueva imitación de lo bueno y la conservación de lo bello que 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

1545

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.

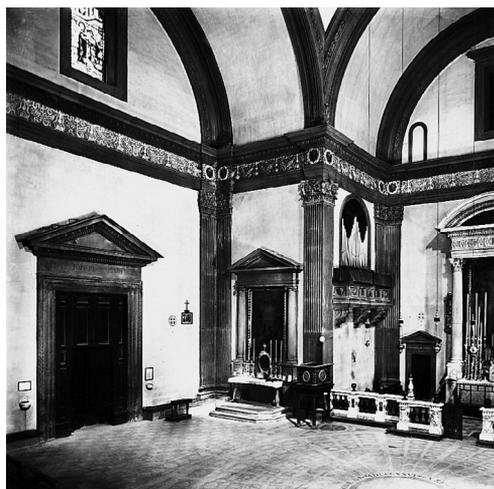
En el exterior, la iglesia de Prato es un conjunto de mármoles de colores donde predomina una superficie diáfana y geométricamente organizada (figura 1.1), mientras que en la iglesia de Montepulciano se prescinde de esa capa y todo se convierte en un asunto de órdenes, entablamentos y molduras, todo monocromo, con un comportamiento más firme (figura 1.2). Sin embargo, las diferencias son más pronunciadas en los interiores. En Prato se interpreta el material temático de Brunelleschi: muros blancos y *pietra serena* gris (caliza), pilastras corintias y un entablamento rico y con mucho detalle (figura 1.3). Por su parte, en Montepulciano es como si todo eso se hubiese erradicado mediante alguna explosión mental (figura 1.4). El interior es tan monocromo como el exterior, las pilastras pasan a desempeñar un papel activo como semicolumnas tridimensionales (con sus basas ligeramente elevadas del suelo) y una atractiva versión corintia da paso al más austero estilo dórico.

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. El nuevo ideal es el de la tragedia antigua y, en este contexto, las columnas empiezan a comportarse como personalidades. Ya no se trata de pilastras elegantemente trazadas sobre el muro, sino que ahora las columnas adquieren una animación que se extiende más allá de sus límites; estas columnas se han vuelto comunicativas de una manera que anteriormente nunca se había producido.

1.1. Giuliano da Sangallo, iglesia de Santa Maria delle Carceri, Prato, comenzada en 1484.

1.2. Antonio da Sangallo el Viejo, iglesia de San Biagio, Montepulciano, comenzada en 1518.





1.3. *Santa Maria delle Carceri, interior.*



1.4. *San Biagio, interior.*

Trasladar la atención a las plantas no hace más que reforzar estos comentarios. Los muros de la iglesia de Prato son delgados y dejan ver poco más que la existencia de unos planos intactos; aunque las hornacinas han quedado ocultas tras unos altares del siglo XVI, todavía pueden verse en una planta del cuaderno de dibujos sienés de Giuliano da Sangallo, y debieron de parecer tímidas comparadas con los sólidos profundamente excavados de Montepulciano. La concepción completamente tridimensional de la masa arquitectónica en Montepulciano era la presentación de algo que, hasta casi el siglo XX, nadie era capaz de pasar por alto.

Ésta es, casi con toda seguridad, la prueba más fácilmente disponible de la influencia de Bramante y su revolución de la forma arquitectónica. La iglesia de Montepulciano no tiene su origen en Prato, sino en la manifestación y la existencia de una serie de edificios en Roma. Los logros clásicos de Bramante (el Tempietto de San Pietro in Montorio, el Palazzo Caprini y el coro de Santa Maria del Popolo) son los que están detrás de las diferentes concepciones de estas dos iglesias. Por consiguiente, debemos prestar atención a los orígenes de Bramante, al inicio de su trayectoria.

El duque de Urbino, Federico da Montefeltro (1422-1482), estaba convencido de que la arquitectura era un arte de gran aprendizaje e intelecto. Como mecenas ideal de todo lo que tuviese que ver con la arquitectura, hizo de su pequeño territorio un importante centro de cultura humanística. De hecho, se supone que él mismo estuvo íntimamente implicado en la concepción general y en los detalles concretos de su residencia, el Palazzo Ducale, al igual que lo estuvo en la planificación de las batallas que libró como *condottiero* para Venecia, Florencia y el papado. Parece ser que puertas, ventanas, chimeneas y estancias enteras se ejecutaron bajo su muy estricto control. Atraídos por su carácter liberal, entre quienes llegaron a su famosa corte se incluyen, por orden de

llegada, los arquitectos Luciano Laurana y Francesco di Giorgio, y entre los pintores, principalmente, Piero della Francesca y Mezzo da Forlì.

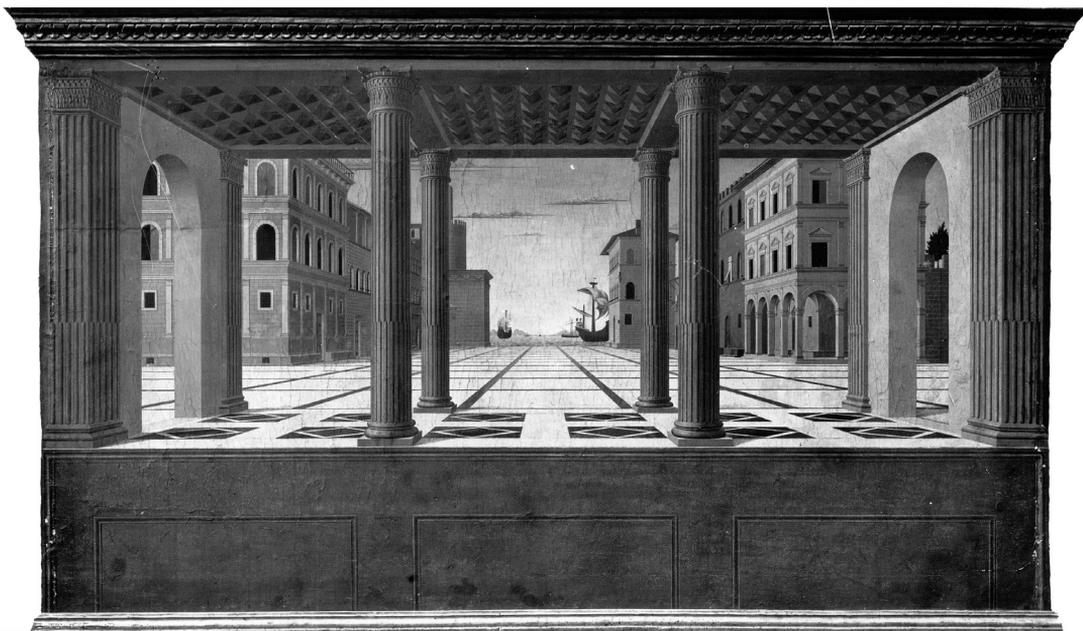
El primer hecho afortunado de Bramante debió de ser nacer cerca de Urbino, en Monte Asdrualdo. Y fue en ese ambiente humanístico de Urbino –en el que se entrecruzaban la arquitectura y la pintura– donde debió de abrirse camino desde muy temprano. ¿Podría haber sido ya a finales de los años 1450, antes de que Luciano Laurana apareciese en escena a finales de 1460? Parece probable, pero hay un acuerdo general sobre que el primer trabajo que tuvo Bramante fue de pintor de fondos arquitectónicos.

El modo en que tal vez Bramante se introdujese en la arquitectura cuando rondaba los treinta años de edad puede verse en una serie de tablas con escenas que describen la vida de san Bernardino. Las pinturas están bastante elaboradas, con figuras tal vez proporcionadas por Pietro Perugino y otros maestros de la región de Umbria. Los escenarios de las obras de arte son variaciones de la tradición de Alberti en perspectiva, y en todos ellos la arquitectura sirve para definir un espacio a modo de decorado para las figuras. En algunos de ellos, los fondos son convencionales y parecen guardar relación con el patio del Palazzo Ducale de Urbino. Sin embargo, el de *San Bernardino cura a Giovanni Antonio da Parma, herido con una pala* es mucho más desafiante y enigmático que los demás, pues no deja que los edificios, los espacios ni los entornos naturales puedan verse en su totalidad (figura 1.5). El cuadro muestra un patio cerrado y, justo detrás de él, una especie de templo de planta circular: premoniciones claras del Tempietto de Bramante en Roma, construido unas tres décadas más tarde.

La educación de Bramante como pintor y como arquitecto puede situarse dentro del espíritu general de Urbino, de ese estilo de



1.5. Artista desconocido de Italia central, San Bernardino cura a Giovanni Antonio da Parma, herido con una pala, finales de los años 1400.

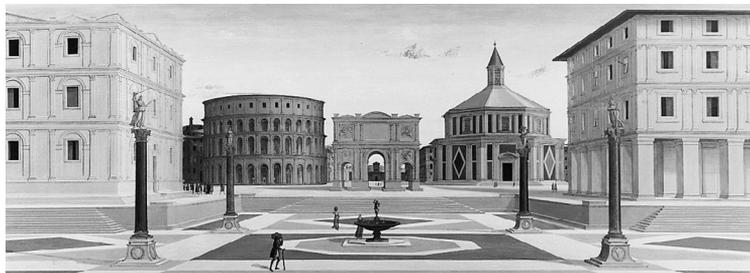


1.6. *Artista desconocido de Italia central, Perspectiva arquitectónica ('tabla de Berlín'), finales de los años 1400.*

los palacios italianos más elegantes y sofisticados. Un ejemplo de cómo Bramante debió de asimilar este estilo, con su énfasis en las matemáticas y en la perspectiva, queda ilustrado por el famoso grupo de tres tablas en perspectiva, que hoy se encuentran en Urbino, Baltimore y Berlín (figuras 1.6-1.8). Como nos ha recordado Richard Krautheimer, las tablas eran manifiestos arquitectónicos que representaban escenarios urbanos humanistas. Aunque esos magníficos panoramas todavía no se podían construir, al menos definían el potencial de la ambición arquitectónica de los espléndidos pintores encargados de las obras. El significado de este mensaje no se le escapó a Bramante.

En la actualidad, los estudiosos se muestran escépticos acerca de la autoría común de las tablas e incluso de la aproximación de las fechas; y al examinarlas resulta fácil suscribir la razón de sus dudas. La tabla de Berlín (figura 1.6) es bastante diferente: representa una ciudad costera, que se ve a través de un pórtico monumental. Por otro lado, la tabla de Baltimore (figura 1.7) tiene una

1.7. *Artista desconocido de Italia central, Perspectiva arquitectónica ('tabla de Baltimore'), finales de los años 1400.*





gran coherencia de estilo arquitectónico y distribuye diferentes categorías de edificios antiguos alrededor de un vasto espacio con múltiples niveles. Sin embargo, el panel que se conserva en el Palazzo Ducale de Urbino (figura 1.8) es el que debió de ser más significativo para Bramante. Con toda probabilidad, la tabla de Urbino fue en realidad un encargo de Federico da Montefeltro para el palacio que estaba construyendo y decorando, y este hecho aumenta notablemente la probabilidad de que Bramante estuviese familiarizado con su contenido visionario. Así pues, la tabla de Urbino es un indicio del *genius loci* al que estaba expuesto Bramante: con su templo de planta circular, constituye nuevamente una premonición del Tempietto de Bramante. Al igual que la relación de la iglesia de Prato con la de Montepulciano, este templo es fácilmente comparable con el templete romano: de una reservada cualidad plana se pasa al relieve marcado; de las placas de color al travertino; y del orden corintio al dórico.

En algún momento de la década de 1470, después de que Francesco di Giorgio entrase a prestar servicio al duque Federico, Bramante dejó Urbino y, según Vasari, «partió rumbo a Lombardía, e iba de una ciudad a otra trabajando lo mejor que podía. Sin embargo, no eran cosas ni muy costosas ni muy importantes». La primera actividad documentada de Bramante (todas sus actividades en Urbino no son más que conjeturas) tuvo lugar en Bérgamo en 1477, donde fue responsable de una fachada pintada con fondos arquitectónicos en el Palazzo del Podestà, actualmente sólo conocidos por unos cuantos fragmentos conservados, que al parecer están bastante lejos de lo que pudieron haber sido sus primeros trabajos.

Mucho más importante en la evolución de Bramante fue lo que pudo haber visto en su viaje por el norte de Italia. Por entonces, Bérgamo era una provincia que pertenecía a la República de Venecia y este hecho podría corroborar el conocimiento que tenía Bramante del arte de Venecia y de la región del Véneto. La respuesta más probable de cómo llegó allí Bramante es que lo hiciese vía Padua. Para un pintor de fondos arquitectónicos, parece obvio que los éxitos conseguidos por Andrea Mantegna en Padua presentaban el primer tema de estudio que resultaba atractivo. En

1.8. Artista desconocido de Italia central, Perspectiva arquitectónica ('tabla de Urbino'), finales de los años 1400.

su entusiasmo por la Antigüedad, Padua representaba un escenario diferente a Urbino: había menos matemáticas y más *glamour* arqueológico; menos pequeña escala y precisión meticulosa, y más elocuencia a gran escala. Las fotografías de los frescos de Mantegna de la iglesia de los Eremitani –tomadas antes de que quedase arrasada por los bombardeos de la II Guerra Mundial– ilustran la naturaleza de este culto. En estos fondos arquitectónicos, la variedad histórica resuena con una implicación mayor que la de Piero. En ellos se alternan episodios que aluden a la austeridad de la ingeniería romana y amplios detalles de la precocidad helenística; incluso cuentan con chimeneas venecianas. Estos fondos irradian una retórica diferente a la de Urbino. El punto de vista del observador es sumamente bajo; más que *mirarlos*, *alzamos* la vista hacia ellos. Sin embargo, por aquel entonces Mantegna se había instalado en Mantua –ya había estado allí durante una década o más–, y esta ciudad debió de ser otro de los destinos cruciales de Bramante.

Mantua ofrecía por entonces la yuxtaposición de los enfoques tanto de Mantegna como de Alberti, quienes, junto con Piero, habían sido factores significativos para el estilo de Urbino. Por aquella época, la casa de Mantegna debía de tener casi la misma forma que aún tiene en la actualidad; la iglesia de San Sebastiano se empezó en 1460 y la de Sant’Andrea en 1470, ambas obra de Alberti. Pese a que Bramante no pudo ver mucho de Sant’Andrea tal como la conocemos hoy en día, debió de intuir, no obstante, la enorme escala de su interior, una escala que no tuvo rival hasta mediados del siglo XVI. Bramante difícilmente pudo tener conciencia de la presencia casi devastadora que tendría Sant’Andrea una vez acabada.

En torno a 1480, Bramante llegó a Milán, por entonces una especie de metrópolis en comparación con Urbino, que era una ciudad de provincias fortalecida por la presencia de una corte. La escala de las iniciativas milanesas era enorme. Ya en el siglo XII, Milán había construido un canal, el Naviglio Grande, que comunicaba la ciudad con las aguas del río Ticino, situado a unos 32 kilómetros al oeste, con lo que se dotó a la ciudad de las instalaciones de un puerto. La gran mole en expansión que era el Castello Sforzesco se cernía sobre la ciudad como el principal símbolo de la dominación de los Sforza. La fidelidad a las tradiciones constructivas góticas de la gigantesca catedral de Milán (el Duomo), determinó el proyecto de su *tiburio*, la torre situada sobre el crucero de la iglesia.

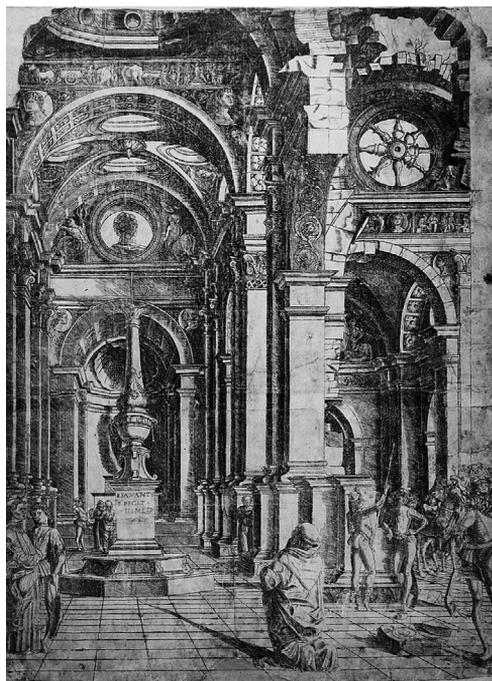
Bramante debió de sentirse atraído inmediatamente por la obra que desafiaba el lenguaje tardogótico milanés: el Ospedale Maggiore, obra de Filarete. Con un proyecto que data de comienzos de los años 1460, se trata de un hospital sumamente grande incluso para los criterios modernos; y para alguien que venía de Urbino debió de ser un tema para pensar. Desde el punto

de vista estilístico, el edificio es una especie de híbrido: por un lado, un producto genuinamente lombardo; pero, por otro, cargado del espíritu de la *razionalità* florentina. Quizás este hecho no sea del todo cierto en los numerosos proyectos para iglesias de planta central con cúpula que se ilustran en el tratado de Filarete, donde éste narra la construcción de la ciudad imaginaria de Sforzinda. En estos ejemplos se puede apreciar una tradición local muy concreta (romana con matices bizantinos, como en la iglesia de San Lorenzo, del siglo XVI) que seguían sirviendo de modelo para los edificios eclesiásticos, no sólo en el interior de la ciudad, sino también dentro de su ámbito de influencia.

Y luego hay dos edificios de los años 1460, obra de Michelozzo (arquitecto favorito de los Medici), en los que este arquitecto venido de Florencia parece querer reconciliarse con el conservadurismo estilístico lombardo. El edificio de la banca de los Medici, documentado por Filarete, es un ejemplo admirable e igualmente híbrido: un extenso palacio a la manera de Alberti, en el que una arcada de ventanas góticas ha irrumpido en el *piano nobile*. La capilla Portinari, construida en la iglesia de Sant'Eustorgio para el representante de la banca de los Medici, constituye otro intento de lo que debe ser un compromiso deliberado. La capilla no es ni más ni menos que la Sacristía Vieja de San Lorenzo, obra de Brunelleschi, con detalles lombardos introducidos como concesión a los intereses locales.

Esto no es más que un panorama aproximado de lo que Bramante se encontró cuando llegó a Milán. El primer indicio de una reacción a todo ello lo constituye el proyecto de la extraña arquitectura representada en un grabado de Bernardo Prevedari que lleva por título *Templo en ruinas*. La atribución es segura por la inscripción que aparece en él: *Bramante fecit*. La imagen ilustra un interior de una complejidad considerable y un eclecticismo manifiesto (figura 1.9): hay bóvedas de arista, bóvedas de cañón y algo que parece ser una cúpula de planta poligonal de doce lados. Al fondo hay un ábside con forma de hornacina, probablemente un recuerdo de la *Sacra conversación* ('Retablo de Brera'), obra de Piero della Francesca (véase la figura 2.17). Múltiples aberturas y placas circulares sirven en su mayor parte como ventanas y están dotadas de bustos que miran hacia fuera o bien están subdivididas por balaustres de modo que parecen curiosas ruedas. A pesar de que la perspectiva no es exacta –hay múltiples puntos de fuga–, el observador se ve atraído por una especie de candelero que soporta una cruz no muy contundente. Con el conjunto de pilares y pilastras, lo que nos encontramos en este caso es una composición muy clara, en miniatura, de las influencias de Alberti y Mantegna, revestida con una profusión de detalles como los que también Michelozzo se sintió obligado a colocar. Pero como acertadamente ha observado Constantino Baroni, en

1.9. Bernardo Prevedari, a partir de un dibujo de Donato Bramante, Templo en ruinas, hacia 1480.



la luz y en la dignidad de esta ruina hay una clara supervivencia de una ‘atmósfera’ gótica. En la iglesia coetánea de Santa Maria presso San Satiro, obra de Bramante, este elemento ha desaparecido en gran parte.

Desde el punto de vista conceptual, la planta de la iglesia prerrománica de San Satiro (una cruz inscrita en un cuadrado) se parece mucho al grabado de Prevedari. Ya en 1478 se decidió añadir a este edificio un oratorio para albergar una imagen que hacía milagros, con lo que la vieja iglesia quedó reducida así al rango de capilla. Mientras las obras estaban en curso en el interior alargado y rectangular del oratorio, se decidió ampliar aún más el proyecto construyendo una nave para una iglesia completamente nueva. Debido a un conflicto entre las condiciones del solar y los requisitos de la iconografía arquitectónica, la nueva disposición no podía albergar una planta en cruz griega. Con este cambio en su orientación, el oratorio pasó a ser un transepto, lo que planteó un problema a Bramante, que éste resolvió aplicando a un edificio construido los principios perspectivos de los fondos arquitectónicos. El resultado fue el famoso coro ilusorio, donde, en menos de un metro de profundidad, Bramante representó un espacio tan profundo como los brazos del transepto (figura 1.10).

Sin duda, la disposición de las bóvedas de cañón ideada por Bramante se vio propiciada por las proyectadas para Sant’Andrea de Mantua, si bien la escala minúscula de dicha disposición puede plantear la cuestión de si Bramante había entendido la gran-



1.10. Donato Bramante, iglesia de Santa Maria presso San Satiro, Milán, comenzada en 1478; interior con el coro ilusorio.

deza del prototipo de Alberti. Sin embargo, pese a todas sus evocaciones de la Antigüedad, su atmósfera tiene una estrecha relación con la perspectiva de Prevedari en cuanto a la iluminación y la mayor parte de los detalles. En los transeptos hay unas ventanas circulares que se parecen a las numerosas ruedas y hornacinas, y que son versiones de las concavidades más desarrolladas con las que Brunelleschi había envuelto por dentro la iglesia de Santo Spirito en Florencia. Por sus rasgos retrospectivos, también hay que destacar el baptisterio que se utiliza actualmente como sacristía. Los baptisterios del norte de Italia suelen tener plantas octogonales y espacios altos como el de Parma, y Bramante puso mucho cuidado en continuar esta tradición medieval.

La iglesia de San Satiro es incluso más distinguida por fuera que por dentro (figura 1.11). En su remodelación, Bramante compuso el exterior como una sucesión de formas geométricas opuestas: el cilindro, con sus hornacinas articuladas con precisión; encima, el vestigio cruciforme de San Satiro; y como remate vertical, el templete de planta octagonal que tiene cierto parecido con un primitivo extintor de incendios. La arquitectura secundaria del propio oratorio es igualmente sofisticada: una fachada muy seria a la Via del Falcone; la pareja de pilastras en esquina que confieren peso y profundidad a la fachada; y finalmente, el elegante tambor cilíndrico y la repetición del remate vertical. Éstas son in-



1.11. Santa Maria presso San Satiro, remodelación exterior de la antigua iglesia prerrománica.

cuestionablemente las afirmaciones de un grandísimo maestro. Sin embargo, antes de que todo esto pudiese haberse completado, a finales de 1481 o comienzos de 1482, Leonardo da Vinci llegó a Milán.

La catedral de Pavía constituye una prueba de la interacción entre el artista de Urbino y el de Florencia. El edificio tiene una larga historia que arranca ya en 1487, antes de cualquier intervención de Bramante, y no terminó, incluso en su forma actual, hasta los primeros años del siglo xx. Como principal iglesia de la ciudad –que había sido la antigua capital de Lombardía– debió de ser un orgullo para su constructor, el cardenal Ascanio Sforza, hermano de Ludovico il Moro. En su concepción, la nueva catedral tenía unas dimensiones ambiciosas y aspiraba a colocarse junto a las iglesias igualmente ambiciosas de Siena, Florencia, Bolonia y Loreto, que combinaban una planta longitudinal con una cúpula de planta poligonal. En agosto de 1488 se convocó a Bramante a Pavía para consultarle sobre la nueva catedral, y en 1490 tanto Leonardo como Francesco di Giorgio fueron convocados también para proseguir las consultas. Sin embargo, cualquiera que fuese la idea original para la catedral y sus modificaciones posteriores, la construcción se demoró y en la actualidad no queda más que un interior.

A primera vista, la maqueta construida a partir de 1488 proporciona unas cuantas pistas sobre la contribución de Bramante al proyecto de la catedral. Su incorporación de modelos anteriores contribuye a una singular falta de unidad estilística. En contraste con la contención de Santa Maria presso San Satiro, el exterior ofrece el espectáculo de una profusión tardomedieval casi increíble de ábsides, pináculos y contrafuertes, sin duda distintivos, pero en absoluto extraordinarios, dado que un exceso equivalente puede observarse también en la cartuja de Pavía, que por entonces se estaba construyendo en las cercanías de la ciudad. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el interior (figura 1.12): tal vez rudimentario en los detalles, pero un espacio enorme, solemne y magnífico que bien podría ser fruto de un debate entre Leonardo, Bramante y quienquiera que pudiese haber estado involucrado.

Las consecuencias arquitectónicas de este debate se entienden mejor si analizamos la planta del edificio. Recientemente, algunos estudiosos han sugerido que originalmente la catedral se concibió como un edificio de planta central que, en algunos aspectos, anticipaba la idea inicial de Bramante para la basílica de San Pedro en Roma, unas dos décadas posterior. En la planta longitudinal que la sustituyó, la influencia de la iglesia de Santo Spirito, obra de Brunelleschi, es profunda en sus indicios de una profusión de capillas absidiales y esquemas geométricos. Su poderoso empuje axial, contrarrestado por las capillas satélites, también indica el impacto de la arquitectura paleocristiana mi-



1.12. *Catedral de Pavía, interior de la maqueta.*

lanesa y, en particular, de algunos dibujos de Leonardo. Pero ninguno de los proyectos de Leonardo podría considerarse un prototipo exacto; la catedral de Pavía no tiene ni la jerarquía de formas geométricas ni la relación orgánica de espacios sobre ejes diagonales que puede verse en un dibujo de Leonardo para una iglesia de planta compuesta (conservado en el Institut de France, París, manuscrito B, folio 24). Cualquier contribución por parte de Francesco di Giorgio sigue siendo una conjetura, pese a que las bóvedas de la cripta de la catedral se han relacionado con los dibujos de la Villa Adriana hechos por Francesco di Giorgio.

¿Puede atribuirse a Bramante alguna parte importante de la catedral de Pavía, vista la confusa historia de su construcción? Resulta verosímil que Bramante fuese responsable de las formas austeras y sin decoración de la cripta, y de la planta de la que arranca. Pero los argumentos acerca de quién pudo haber sido el responsable no consiguen determinar adecuadamente la importancia de esta experiencia. Para Bramante, lo que aprendió en este proyecto debió de importar más que lo que realmente construyó. En su interacción con un mecenas decidido y los diversos arquitectos y proyectos competidores, la catedral de Pavía se convirtió en una especie de ensayo general de lo que Bramante propondría y de lo que se encontraría en la basílica de San Pedro de Roma unos quince años más tarde. Sin embargo, para Bramante debió de suponer un trabajo de compromiso que sería revisado en el siguiente proyecto: la reconstrucción del crucero de la iglesia de Santa Maria