

Anatxu Zabalbeascoa
Javier Rodríguez Marcos

Vidas construidas

biografías de arquitectos



Vidas construidas

biografías de arquitectos

Editorial Gustavo Gili, SL

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, México, Naucalpan 53050. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

Anatxu Zabalbeascoa
Javier Rodríguez Marcos

Vidas construidas

biografías de arquitectos

GG[®]

Agradecimientos

Mónica Gili Galfetti y Gustavo Gili Torra se dejaron convencer para hacer este libro, para ellos nuestro agradecimiento. En la Academia de España en Roma se hilvanó la idea de estas vidas, a su entonces director, Jorge Lozano, nuestro recuerdo. Las bibliotecas de la Universidad de Columbia, Harvard (GSD), RIBA de Londres, Ryerson & Burnham del Art Institute de Chicago y la del Colegio de Arquitectos de Cataluña saciaron nuestra curiosidad y alentaron nuestras dudas. En sus estanterías duermen las vidas de muchos hombres ilustres. Sahara Zabalbeascoa, Julián Rodríguez y Miguel Ruano dieron, por último, buen cobijo al proyecto. A todos, gracias.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Anaxtu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez Marcos, Barcelona 1998

© Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona 1998

ISBN: 84-252-2122-4 (digital PDF)

www.ggili.com

**Para Adriana Sánchez Motos y para Eudald Serra,
que pusieron todo el empeño en construir y reconstruir sus vidas.**

Índice

Arquitectos de su propia fortuna. <i>A modo de prólogo.</i>	9
Filippo Brunelleschi (1377-1446). <i>La astucia como una de las Bellas Artes.</i>	17
Michelangelo Buonarroti (1475-1564). <i>La carne del alma.</i>	29
Andrea Palladio (1508-1580). <i>El orden de los factores.</i>	41
Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680). <i>El príncipe arquitecto.</i>	53
Francesco Borromini (1599-1667). <i>Por la calle de la amargura.</i>	63
Christopher Wren (1632-1723). <i>El arquitecto que conocía el nombre de las estrellas.</i>	73
Giambattista Piranesi (1720-1778). <i>El mundo en la mirada del mundo.</i>	85
John Soane (1753-1837). <i>La ambición de un gentilhombre.</i>	97
Antoni Gaudí (1852-1926). <i>El último constructor de catedrales.</i>	109
Frank Lloyd Wright (1867-1959). <i>El mejor arquitecto del universo.</i>	121
Charles Rennie Mackintosh (1868-1928). <i>Demasiado extraño para un mundo extraño.</i>	137
Adolf Loos (1870-1933). <i>La escenografía del Apocalipsis.</i>	147
Walter Gropius (1883-1969). <i>La Bauhaus con alma.</i>	159
Theo van Doesburg (1883-1931). <i>El holandés errante.</i>	171
Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). <i>More or less.</i>	183
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) (1887-1965). <i>La geometría de las emociones.</i>	197
Antonio Sant'Elia (1888-1916). <i>La flaqueza del mito.</i>	209
Alvar Aalto (1898-1976). <i>La gloria amarga.</i>	219
Louis Kahn (1901-1974). <i>El lenguaje de las piedras.</i>	233
Giuseppe Terragni (1904-1943). <i>El sueño de la razón produce monstruos.</i>	243

Arquitectos de su propia fortuna

A modo de prólogo

Los artistas no tienen biografía. Quienes así opinan sostienen que de un pintor, un poeta o un arquitecto lo que interesa es sobre todo su obra. Tienen razón. Es cierto que ni en los diccionarios de arquitectura ni en los de literatura suele aparecer la palabra “vida”. Tal vez porque una vida la tiene cualquiera, es decir, porque la mayoría de los mortales lo que tiene es un nombre común y no un nombre propio, que son los que aparecen en los índices onomásticos. No es, sin embargo, menos cierto que muchos artistas hubiesen cambiado la obra que les hizo entrar en la historia por una vida más templada en el fuego de la felicidad. “He cometido el peor de los pecados que el hombre puede cometer: no he sido feliz —decía Borges—. Me apliqué a las quiméricas porfías del arte, que entreteje naderías. Me legaron valor, no fui valiente”. Muchos menos son los que se atreverían a hacer el sencillo balance del filósofo Ludwig Wittgenstein en su habitación de Cambridge: “Decidles que he tenido una vida maravillosa”.

Sí, es cierto que los artistas interesan más por lo que hicieron que por lo que vivieron, pero en la mayoría de los casos es innegable la relación íntima entre vida y obra. Pensando en lo primero, es evidente que no necesitamos saber nada de la vida de los arquitectos de las pirámides, del Partenón de la Acrópolis o del Panteón romano para admirar esas obras tanto como los que las vieron levantarse. No obstante, como ante una obra a la pregunta “cómo” sigue muchas veces la pregunta “quién”, nos hubiese gustado incluir en este libro a los anónimos arquitectos de la antigüedad o del gótico, que además no eran uno, sino muchos trabajando bajo el dictado del tiempo. Tiempo: he aquí el nombre de otro gran constructor sin biografía. Nos hubiese gustado, por ejemplo, contar la historia de Senemut, el primer arquitecto conocido, aunque su oficio no fuera el mismo de hoy, claro, sino el de mayordomo de Hatshepsut, su reina, para la que construyó un templo funerario. Fue hacia 1470 antes de Cristo. Hubiésemos querido también abrir estas páginas con alguno de los encargados de proyectar la torre de Babel, que inauguraba la larga historia de la lucha del hombre contra sus propios límites. Hubiésemos querido, en fin, resumir en un capítulo la biografía de Dios, que según el Libro de los Reyes del Antiguo Testamento inspiró personal-

mente las líneas del Templo de Salomón. Resignados a no contar la vida del rey israelita, contamos la de alguien cuyo arte tuvo trato con la divinidad, Miguel Ángel, al que sus propios contemporáneos llamaron divino, un poco por lo sobrenatural de su arte y otro poco por la cantidad de Papas con los que compartió sus días. Puestos a buscar suplentes, es posible que por estas páginas no aparezca Dios como arquitecto, pero aparece Frank Lloyd Wright, que vivió casi convencido de serlo y terminó su vida al pie de la obra del Museo Guggenheim de Nueva York, que no es más que un zigurat invertido, una espiral infinita, su propia torre de Babel.

Sobre lo segundo, la relación entre la vida y la obra no se escapa ni a los detractores de las biografías. Muchos, como Brunelleschi con la cúpula de Santa Maria del Fiore o Christopher Wren con la catedral de San Pablo, hicieron de algunos de sus edificios la obra de toda su existencia. Otros, como Piranesi o Sant'Elia, apenas construirían una obra, y aún otros hubiesen necesitado más de una vida para ver terminada alguna de sus obras más famosas. Es el caso de Gaudí y la Sagrada Familia. Por otro lado, si es antigua la metáfora del hombre como casa, con espacios interiores, con ventanas en el cuerpo, con largos pasillos y habitaciones, antigua es también la idea de que las mejores obras de algunos artistas son sus propias vivencias. “Yo soy la materia de mi libro”, decía Montaigne. “Yo soy la medida de mis edificios”, decía, cómo no, Frank Lloyd Wright. Justo lo contrario se diría de los que consagraron la vida a la obra, de los que hicieron con sus proyectos el plano de sus días, como aquel cartógrafo borgiano empeñado en dibujar el mundo para terminar descubriendo que los continentes, montañas y mares que había trazado a lo largo del tiempo formaban la imagen de su cara. El escritor francés André Maurois, que frecuentó el género biográfico, decía que sabemos que sería imposible explicar la obra por la vida y que los grandes acontecimientos en la vida de un creador son sus obras, pero que la existencia de un gran hombre es en sí misma un prodigioso objeto de interés.

El arte es un gran enigma, es cierto, pero no lo es menos que el mayor enigma de todos es el hombre. Y no es que algunos artistas no tengan biografía, es que muchos no han querido tenerla. Claire Loos contaba que tras enseñarle en Praga una obra de su marido a Emil Ludwig, escritor de vidas de artistas, Adolf le dijo: “Estoy dispuesto a hacerle una casa, pero si escribe mi biografía no se lo perdonaré nunca”.

Así mismo, el título de este libro, *Vidas construidas*, bien podría entenderse como el retrato-relato de vidas de constructores tanto como la historia de algunos arquitectos que construyeron no sólo su vida, como todos —“Cada uno es el arquitecto de su propia fortuna”, decía Salustio—, sino su propia biografía. A los arquitectos que cambiaron o manipularon su nombre, que son legión —Palladio, Soane, Van Doesburg, Le Corbusier...—, se unen los que manipularon sus historias, como el mismo sir John Soane, que borró todo rastro anterior a sus quince años, o el inefable Frank Lloyd Wright, que, amén de la multitud de libros autorizados y desautorizados sobre sus trabajos y sus días, escribió dos autobiografías y cada una diferente a la anterior.

Se diría, pues, que la historia del arte es la historia de los artistas, y que la historia de los artistas es también la de los que escribieron esa historia, ya fueran ellos mismos o algunos de sus contemporáneos. Muchos arquitectos tuvieron sus propios evangelistas —Filippo Brunelleschi a Manetti o Miguel Ángel a Condivi, entre los más conocidos—, aunque el mayor de los antiguos sería posiblemente Giorgio Vasari, arquitecto él mismo. Aún así, y a pesar de que algunas de las viejas biografías tienen mucho de hagiografía, son un punto de partida ineludible para cualquier aproximación a *los más excelsos pintores, escultores y arquitectos*, por recordar el título del libro vasariano.

No siempre, sin embargo, el maquillaje biográfico ha venido de la mano de la admiración o del propio interés por embellecer una infancia pobre y desgraciada. En muchos casos se ha recurrido a los tópicos, las anécdotas o las cortinas de humo para que el viento de la historia no airease aquellos períodos en los que la vida del artista no estuvo a la altura de su obra. Durante años, y aún hoy, muchos estudiosos han pasado como sobre ascuas por algunos momentos incandescentes de la biografía de sus estudiados. Y quizás sean esos momentos los de más dolorosa relación entre la vida y la obra. No pocas veces, el lugar en que se cruzan los caminos del arte y la ideología está habitado por monstruos, a menudo por los monstruos de la conciencia.

Cuando en 1937 corrió el rumor de que Picasso simpatizaba con Franco, el pintor se apresuró a declarar: “La lucha española es la batalla librada por la reacción contra el pueblo y la libertad. Mi vida entera ha sido una lucha constante contra la reacción y la muer-

te del arte. ¿Cómo puede alguien suponer por un instante que yo pudiera estar de acuerdo con la reacción y la muerte?”. Picasso tenía razón al defenderse de aquellos rumores, pero se equivocaba rotundamente al basar su defensa en la analogía entre arte progresista e ideología progresista. La historia se ha ocupado de recordarnos que muchas veces la política escribe torcido en los muy rectos renglones de las artes, que la música de una ópera de Wagner no acalla necesariamente el ruido y la furia de un fusilamiento. La razón por la que los espíritus más refinados son capaces de convivir, de comulgar incluso, con la barbarie más absoluta queda del otro lado de la línea de sombra del entendimiento, la misma línea que cada día cruza el verdugo que ejecuta a mujeres y niños para volver a casa con su mujer y sus hijos. Ni a las víctimas de Stalin las salvó el amor del dictador por la poesía ni a las de Hitler su afición a la música, ni sus estudios de arquitectura en la Viena de Adolf Loos.

Cuando un grupo de estudiantes preguntó a un arquitecto consagrado durante un coloquio qué era lo primero que había que hacer para construir un buen edificio, éste contestó: “Encontrar un cliente”. Siendo, efectivamente, la arquitectura un arte incompleto con la sola participación del artista, es comprensible que su historia sea también una historia del creador y sus circunstancias, o por decirlo sin eufemismos, del creador y el dinero, del dinero del poder muchas veces. Si a esto se añade que la mayoría de los arquitectos que habitan este libro –por no decir la mayoría de los arquitectos que en el mundo han sido– tenían, por encima de cualquier otra, una sola pasión, construir, se completa el guión de un relato en el que la ética no siempre hizo pareja con la estética. Lo curioso es que durante años se haya pretendido que aquellos que fueron modelos para el arte fuesen también modelos para la humanidad, del mismo modo que la Constitución de 1812 quería que todos los españoles fuesen “benéficos”. Esto llevó a la crítica a acogerse a razonamientos similares a los de Picasso y a defender a capa y espada que una arquitectura como la moderna, que nacía con preocupaciones sociales y humanitarias, no podía surgir de una mente que pensara todo lo contrario. Éste ha sido el caso de arquitectos a los que se ha tratado de salvar por las obras ya que no podían salvarse por la fe, sin pensar que la teoría podía correr por caminos distintos a la práctica y sin pararse a considerar que esos mismos arquitectos se habían ganado un lugar en la historia como artistas,

no como hombres, y que su trabajo debía ser juzgado con las leyes del arte y no con las de la moral.

Giuseppe Terragni fue hasta no hace mucho objeto de este tipo de crítica, que intentó póstumamente curarle de su fascismo con las dosis de vanguardia que emanaban de sus edificios, inventándole incluso un arrepentimiento que nunca demostró. Claro, que la otra solución era condenarle con las mismas armas con que se perdonaban —o se obviaban— las veleidades de Mies van der Rohe con el régimen nazi o las de Le Corbusier con cualquier gobierno que tuviese un encargo para él. Todo ello por no salir del siglo XX —poca gente se preocupa ya del carácter democrático de los Papas del Renacimiento— y sin perder de vista esa obsesión por la propia obra, que llevó a algunos a levantar edificios sublimes sin preocuparse de si el cliente era Dios o el diablo.

Por otra parte, éste es un libro lleno de gente, una colección de vidas que podía ser una colección de libros. Por un lado, ni la existencia más breve y monótona cabe en diez páginas. Por otro, cada uno de estos relatos podía ser muchos y con muchos protagonistas más, incluidos Dios y el diablo. Porque la historia de la arquitectura no es sólo la de Miguel Ángel, Bernini, Wren, Soane, Gaudí, Frank Lloyd Wright o Mies van der Rohe, sino también la de Lorenzo de Médicis, Eusebio Güell, Solomon Guggenheim o Edith Farnsworth, por no citar al Banco de Inglaterra o a la Iglesia católica. Para recordar una vez más la relación entre vida y obra valga decir que el contacto entre unos y otros llegó más de una vez de la mano de otro arquitecto que suele asociarse con el tiempo, el azar.

Así mismo, la historia de estos artistas estaría incompleta si no se tuviese en cuenta a otros cuya biografía algunas veces se recoge aquí y otras no por motivos de espacio. Así, con frecuencia tan importantes como los amigos fueron para estos arquitectos los enemigos, hasta el punto de que no sabemos cuántas obras maestras no se deberán a esa perversa dialéctica en la que Brunelleschi rivaliza con Ghiberti, Miguel Ángel con Bramante, Bernini con Borromini, Gaudí con Domènech i Montaner, Mies con Gropius y Wright consigo mismo.

Freud, que algo sabía de la vida de la gente, decía que la verdad biográfica es inaccesible y que toda biografía no es más que un conjunto de mentiras, ocultaciones, hipocresías, idealizaciones, simulaciones y disimulaciones, como mucho, de sugerencias. La verdad es que con ese juicio lo que Freud estaba dando sin querer era una bue-

na definición de la literatura. Más de una vez nos ha tentado la idea de pensar en este libro como en un volumen de relatos, pero dos argumentos terminaban siempre por devolvernos del sueño a la realidad: primero, que está estrictamente basado en hechos reales, como se dice de las películas de sobremesa; segundo, que la vida es muchas veces inverosímil, incoherente e ilógica, licencia que en muy pocas ocasiones se permite la literatura.

Con todo, nuestro trato con los protagonistas de estas páginas no ha sido muy diferente del que un autor tiene con sus personajes –amor y odio, alegría y pena a partes iguales–, con la salvedad de que estos actores han influido en sus relatores mucho más que éstos en aquéllos, al contrario de lo que suele ser norma. Porque ésa es otra constante de la larga relación entre los arquitectos y aquéllos a los que va dirigida su obra. Se diría que ninguna de las artes ha condicionado y condiciona tanto la vida de la gente como la arquitectura. Se diría también que a ninguna se le ha vuelto la espalda tan radicalmente como a ella. Aunque no pocas veces la ignorancia ha sido mutua, la trayectoria de la mayoría de estos arquitectos ha sido una carrera de obstáculos hacia la aceptación de sus ideas. Como se verá, la historia es menos original de lo que parece y aún hoy sigue lloviendo sobre mojado. Parece que desde siempre, de Filippo Brunelleschi a Giuseppe Terragni, lo nuevo se ha recibido con una mezcla opaca de admiración y pánico que sólo con el tiempo ha dejado pasar la luz de la reflexión y el sentido común. Otra vez el tiempo.

Tal vez por eso este libro nace con la mínima pretensión de hacer –de hacernos– algo más comprensible al arquitecto y su obra y a la vez al hombre y su vida, sabiendo que, mirados de cerca, incluso a los grandes se les ven las grietas y las contradicciones, pero sin intención de tapanlas artificialmente, acercándonos, como buscaba en sus memorias Louis Sullivan, otro arquitecto, a la manera de sentir, de inventar y de crear de los artistas. Por eso, y pese a que no pretende ser éste un estudio crítico minucioso, no hemos dejado de tener en cuenta las más variadas y variopintas versiones a nuestro alcance, siguiendo en lo posible la tortuosa corriente del río de la crítica. Así, el mismo Bruno Zevi que enmienda las interpretaciones canónicas sobre el clasicismo de Brunelleschi es enmendado por Giorgio Ciucci sobre el fascismo de Terragni. Otro tanto se podría decir de Elaines S. Hochman respecto a casi todos en el caso de Mies van der Rohe en los años treinta o de Josep Pla y ciertos tópicos en torno a Gaudí.

Los que busquen alguna conclusión encontrarán las ya apuntadas de dependencia o independencia entre la vida y la obra, la arquitectura y el poder, el arquitecto y el cliente, el arte y la ideología, la ética y la estética, el azar, en fin, y la necesidad, si es que en el fondo no es todo lo mismo. Con éstas, encontrarán sin duda una conclusión que tiene más que ver con la humanidad en general que con la arquitectura en particular: la certeza de que la mejor vida nunca es la propia, el sueño de que tal vez en otro tiempo y en otro lugar seríamos más felices, sin reparar en que, más allá del nacimiento y la muerte —la vida sigue siendo una enfermedad mortal—, cada existencia es tan distinta que todas terminan por parecerse mucho. George Santayana decía que todas las cosas del mundo tienen una esencia lírica, un destino trágico y una existencia cómica. Parece un buen retrato de la vida. Al mismo Santayana le gustaba decir que el aire libre también es arquitectura. Ojalá en las páginas que siguen haya quedado un poco de vida y de arquitectura, y a ser posible algo de aire libre. En el fondo, un libro bien puede ser una casa. A éste lo queríamos con ventanas. Y, por supuesto, habitable.



Retrato xilografiado de Brunelleschi que aparece
en las *Vidas* de Vasari (1568)

Filippo Brunelleschi

La astucia como una de las Bellas Artes

Florenia hacia 1400, un hombre está inventando la realidad. Para ello ha ideado un artilugio al que lleva mucho tiempo dando vueltas: una tabla en la que ha pintado con todo detalle y mucha destreza el baptisterio de su ciudad, un edificio que tiene mil años. En el lugar del cielo la madera tiene una superficie de plata bruñida que refleja el verdadero cielo. “Ningún miniaturista lo hubiese hecho mejor”, cuentan los que la han visto. El artefacto tiene algo de objeto mágico. La pintura hay que mirarla reflejada en un espejo y a través de un agujero hecho sobre la tabla misma. El hombre, al que le gusta usar la razón tanto como la imaginación, dice que no pinta el cielo porque sólo representa las cosas que ocupan un lugar. Dice también que por el agujero obliga al espectador a mirar la pintura reflejada en el espejo desde el mismo punto de vista en que se había colocado él al pintarla. Cuando la distancia entre la pintura y su reflejo esté en proporción a la de su propio ojo con el baptisterio, el que mire la tabla tendrá la impresión de ver la realidad misma, con las nubes cruzando el cielo.

Alguien que ha mirado a través de ese curioso cachivache cuenta que con él se pueden “poner bien y con razón las disminuciones y los aumentos que aparecen a los ojos de los hombres en las cosas lejanas y cercanas: edificios, llanuras, montañas y pueblos de toda condición, las figuras y todas las otras cosas, con aquella medida que depende de la distancia con que se las muestra”.

Acaba de empezar el siglo XV y un hombre ha inventado en Florenia la perspectiva. La realidad ya nunca será la misma. Ese hombre es arquitecto de oficio, se llama Filippo Brunelleschi. Cuando pasen unas pocas décadas Gutenberg inventará la imprenta, y cuando el siglo esté a punto de terminar se va a descubrir un nuevo continente, un mundo nuevo. Pocos años después, un canónigo y médico polaco al que llaman Niklas Koppernigk, Copérnico, demostrará que la Tierra no es el centro del universo. Además, la Iglesia, que guarda en Roma las llaves del cielo y la fe verdadera, no tardará en dividirse. En el valle de lágrimas empiezan a crecer hierbas cuyo origen no aparece en la Biblia. No obstante, el mayor invento de la época ya seguía de cerca a la luz en las primeras páginas del libro sagrado: el hombre.

Pese a que Dios seguirá teniendo durante siglos el papel más importante en la tragicomedia de la humanidad, parece pasado el tiempo de las grandes catedrales anónimas y de los retratos en los que la única manera de identificar al retratado era leer su nombre bajo la imagen de un hombre o una mujer convencionales. La anonimidad de los artesanos cede el paso a la autoría y la autoridad de los artistas. Si, como todas las historias, la del arte es una cadena de causas y efectos podría decirse que hay artistas-causa y artistas-efecto. Los primeros definen su época, los segundos son definidos por ella. Filippo Brunelleschi, aquel inventor de artefactos, sería uno de aquellos definidores, y el tiempo cuyo perfil dibujó, o mejor, construyó, es lo que conocemos por Renacimiento, aunque las etiquetas sean siempre algo exterior y posterior a lo que clasifican. Buen ejemplo de esta manera de proceder sería el gótico, que encuentra su nombre precisamente durante el Renacimiento, cuando su esplendor ha pasado ya.

Corre el año 1377 cuando nace en Florencia Filippo Brunelleschi, hijo de Brunellesco di Lippo, notario, reclutador y ministro de guerreros de la República. No deja de ser curioso que cuando un erudito y matemático contemporáneo suyo, Antonio Manetti, decida contar la vida del arquitecto lo que nos cuente sea más bien su obra. Otro tanto hará Giorgio Vasari en sus célebres *Vidas de los más excelsos pintores, escultores y arquitectos*, aunque es normal que en un libro que es una brillante reunión de vidas de santos se hable sobre todo de los milagros, adornados todo lo más con algunas rasgos para el retrato. De Brunelleschi dirá que era bajo y feo pero genial, y que su inteligencia brillaba como el oro entre la tierra sucia. Leal, afectuoso, indulgente, humilde y tan enemigo del vicio como amigo de la virtud. Un modelo, en fin, no sólo de artista sino también de hombre, con un corazón tan grande como la cúpula que él mismo levantó para la catedral de Florencia. Vasari, no obstante, termina dejando la hagiografía para relatar los trabajos del proyectista toscano, fundiendo la vida con la obra, una obra plena pero inconclusa. De hecho, siempre se encargó de culminar obras heredadas, resignándose a ver cómo las suyas se quedaban en el camino o, llamado por la muerte, sabiéndose condenado a no verlas llegar a término, lo que de paso le evitó asistir a la manipulación que muchos de los que lo celebraban como el más ingenioso hicieron de los frutos de ese mismo ingenio.

El padre de Filippo intentó siempre que su hijo continuase el oficio de funcionario, pero éste, inclinado a las artes manuales y especialmente diestro en el dibujo, decidió entrar como aprendiz de orfebre en el Arte de la Seda, agrupación en la que llegaría a maestro. En esta época desarrolló también su amor por los inventos y por todo tipo de artefactos curiosos. De este tiempo son igualmente sus trabajos de orfebrería más pura: tallas de madera, de piedras preciosas y relojes cuyo mecanismo Filippo se entretenía en perfeccionar.

En sus años de formación se hace inseparable de un aprendiz algo menor que él con el que comparte la afición por la escultura, Donatello. A veces la amistad entre ambos jóvenes se teñirá con el color de la rivalidad artística. En una ocasión en que Donato le muestra un crucifijo que ha tallado para la iglesia de la Santa Croce la respuesta de Filippo, convencido de la delicadeza y perfección de Jesucristo, fue tajante: “Has puesto en la cruz a un campesino”. También la contestación de su amigo lo fue: “Talla tú uno”. De aquel desafío surgió un Cristo que hoy está en la iglesia de Santa Maria Novella y del que cuentan que Donatello dijo tras darse por vencido: “A ti se te ha concedido hacer los Cristos y a mí los campesinos”.

No será ésta la única ocasión en que compitan los dos amigos. En 1402 se convoca el concurso para la segunda puerta de bronce del baptisterio de San Giovanni y tanto Donatello como Brunelleschi forman parte del grupo de escultores toscanos invitados a la prueba. El tema elegido para la ocasión sería el sacrificio de Isaac. Del trabajo de Donatello se dijo que estaba bien dibujado pero mal ejecutado. Del de Brunelleschi, por contra, que había sido hecho con rapidez y destreza, de ahí su dinamismo y perfección. Surgió, no obstante, el nombre de otro escultor, que trabajaba con mayor lentitud que Filippo pero con igual cuidado, Lorenzo Ghiberti. En el momento de la atribución del encargo, la comisión no sabrá ni querrá elegir entre los dos últimos. Se trataba de dos modos distintos de plantear la acción: la fuerza y rapidez de los gestos de Brunelleschi frente a la armonía y la corrección del trabajo de Ghiberti. Era más una diferencia de carácter que de calidad. En este punto, nos hablan sus contemporáneos de otra de las virtudes del héroe: la generosidad. Reconociendo que la obra de Ghiberti superaba a la suya, Brunelleschi habría cedido el trabajo a su adversario. Lo cierto es, no obstante, que ante la decisión de que ambos compartiesen el

trabajo, Filippo reaccionará renunciando a su parte si no se le encargaba la obra entera a él. Al final Ghiberti se quedará con el encargo.

Por estos mismos años, el inquieto Brunelleschi realiza labores de carácter técnico en la arquitectura de algunas de las obras florentinas, una experiencia que le servirá para comprobar las limitaciones de los aparejos tradicionales y para reflexionar sobre nuevas máquinas que hiciesen más fácil la construcción. Algunos de estos artilugios los desarrollará más tarde, cuando trabaje en la cúpula del Duomo. Son también los tiempos de la invención de la perspectiva, que será fijada teóricamente por Leon Battista Alberti, aplicada a la pintura por primera vez por Fra Angélico y perfeccionada por un pintor cuya corta vida le bastó para revolucionar la visión de su tiempo e influir sobre el propio Brunelleschi: Masaccio.

Además de la tabla del baptisterio, el arquitecto había realizado también una tabla con el Palazzo Vecchio de la Signoria, recortando esta vez los perfiles para que el cielo completase directamente la obra. En ninguna de las tablas pintó Brunelleschi historia alguna, sólo edificios. En el fondo, su interés al plantear la perspectiva no es tanto la pintura como la arquitectura, pese a que su descubrimiento fuese de gran utilidad a ambas. Importaba menos fijar una ley general que establecer la ley específica de la justa visión de los edificios para revelar las cualidades concretas de la arquitectura. Se trataba de superar todo lo que había representado hasta entonces una obra excelsa, el campanario de Giotto para el Duomo, es decir, de sustituir la variedad de la ornamentación por la claridad de las estructuras, se trataba, en fin, de redescubrir el espacio. Las intuiciones del joven Brunelleschi fueron sedimentándose en la práctica y en el estudio de una fuente cercana pero olvidada a la que acudiría con frecuencia. Tras desligarse del encargo de las puertas, marcha, en sus propias palabras, al lugar “donde las esculturas son realmente buenas”: Roma.

Después de vender algunas tierras, se pone en camino desde Florencia acompañado de Donatello, más interesado en la escultura que en la arquitectura y en los contenidos de las obras más que en sus proporciones. Brunelleschi anda embarcado en investigaciones de simetrías y medidas y parte a la búsqueda de nuevas técnicas. Ambos sobrevivirán realizando esporádicos trabajos de orfebrería y pasarán la mayor parte de su tiempo contemplando, dibujando y mi-

diendo las ruinas romanas. Palmo a palmo estudiaron el Coliseo y, sobre todo, el Panteón, donde iban a intuir que la perfección tiene planta central y cúpula.

La obstinación de los dos florentinos y el descuido de su vestimenta les valió entre los romanos el nombre de “los buscadores de tesoros”, pues era eso lo que pensaban que andaban persiguiendo con tanto interés entre las piedras. En Roma encontraría Brunelleschi mayor tesoro que unas pocas monedas. Así lo cuenta Manetti, aquel erudito contemporáneo suyo: “Al observar las esculturas vio el modo de construir de los antiguos y sus simetrías, y quedó iluminado al intuir un cierto orden de miembros y huesos muy evidente, como el que Dios da a muchas cosas. Pareciéndole muy diferente a lo que se usaba en aquellos tiempos, se propuso reencontrar el modo excelente y de gran artificio de construir de los antiguos y sus proporciones musicales, y viendo las cosas grandes y difíciles que entre ellas había, no pudo por menos de tratar de entender los modos e instrumentos que aquéllos habían manejado”. Cuando una enfermedad inesperada obliga a Filippo Brunelleschi a volver a Florencia, éste regresa con ideas tan antiguas y olvidadas que resultaban nuevas.

Palabras como orden y regularidad, simetría y proporción vuelven al vocabulario de la arquitectura para quedarse. Pero como deja entrever Manetti en su estilo elaboradamente sencillo, con el arquitecto toscano no sólo volvía de Roma una estética, volvía también una técnica, un modo de construir. Una vez más, los grandes avances teóricos surgían de grandes desafíos prácticos. La vanguardia artística nacía otra vez de una nueva solución a un problema viejo. A Brunelleschi le esperaba en Florencia otro desafío, terminar todo un símbolo de la ciudad, levantar la inmensa cúpula del Duomo destinada a culminar, más de cien años después, el eterno proyecto de Arnolfo di Camlio.

Era aquél un tiempo de polémicas y grandes obras en la capital toscana. Las discusiones se centraban en administrar la herencia de Giotto y reencontrar la naturalidad en el gusto más allá del rigor iconográfico bizantino o del virtuosismo gótico. Entre tanto, Ghiberti trabaja en el baptisterio mientras se construye la puerta de la Mandorla en Santa Maria del Fiore, la catedral. La cúpula para esa misma obra constituía el principal motivo de preocupación de los artesanos y del propio Brunelleschi, que llevaba varios años empeña-

do en dibujos y pruebas para llenar aquel inmenso hueco, una obra bíblica que parecía necesitar la intervención divina para llegar a buen fin. Durante años ese espacio había estado cubierto por una palabra poco grata al inquieto arquitecto: imposible. Y no es que Arnolfo di Cambio hubiese proyectado una obra sin solución, sino que lo había hecho en un momento en el que las cofradías de carpinteros de Florencia todavía no estaban preparadas para acometer la construcción de una estructura de andamios y cimbras de tal envergadura. Con la progresiva decadencia de esas cofradías se había ido desmontando también la posibilidad de ver algún día alzada aquella cúpula. El tiempo se había adelantado a los florentinos. Ahora sería necesario luchar con el tiempo antes de rendirse. Era la ocasión de Brunelleschi, que iba a hacer olvidar al orfebre constructor de relojes cerrando un espacio que parecía condenado a no tener otro techo que la bóveda celeste.

Cuando se le consultó, Brunelleschi aconsejó a las autoridades que convocasen a los mejores artistas de la Toscana y del extranjero para debatir la obra de la cúpula. De aquellas reuniones surgieron todas las soluciones imaginables, de las más tradicionales a las más pintorescas, desde imitar la del baptisterio hasta sostenerla con columnas pasando por rellenar el gran hueco de tierra mezclada con monedas para construirla. Una vez fraguada la cúpula se llamaría a todos los ciudadanos para quitar el relleno con la promesa de cederles las piezas de oro rescatadas. Sólo Brunelleschi sostenía que habría que levantarla sin cimbras. Al lado de la palabra “imposible”, con que se calificó la obra, se colocó otra para nombrar al arquitecto: “loco”.

Llegó el tiempo de pasar de la teoría a la práctica y en agosto de 1418 el Arte de la Lana, supervisora de los trabajos de la catedral, convoca el concurso para una maqueta de la cúpula. Brunelleschi prepara la suya de mampostería con la ayuda de Donatello. Su propuesta vuelve los ojos a los métodos clásicos y se basa en la construcción de una doble cúpula que absorbería sus propias tensiones de fuerzas. Para hacerla posible, el mismo arquitecto había previsto un andamio de su invención y una grúa para el traslado de materiales.

Al final la razón estuvo de lado del loco y Brunelleschi fue nombrado provisor de la obra. Pero no en solitario, un viejo conocido compartiría su cargo: Lorenzo Ghiberti. En esta ocasión, al contra-

rio que en el caso de las puertas del baptisterio, Brunelleschi aceptó el trabajo. Sabía que se trataba de una cuestión de técnica y no de estilo. Ahora jugaba en su terreno. Todo sería tan fácil como dejar que las ideas tradicionales de su competidor cayeran por su propio peso, pero arrastrándolo a él. El arquitecto iba a poner en juego otro de los rasgos de su carácter, la astucia. Y a pleno rendimiento.

Mientras prepara su estrategia realiza numerosos viajes a Roma para repasar de cerca los métodos clásicos. Llegado el momento, finge una enfermedad para dejar a Ghiberti sólo en la dirección de los trabajos. Dado que éste no tiene ni los datos ni los conocimientos de Brunelleschi, la obra queda paralizada hasta su “curación”. Para evitar retrasos, Filippo propondrá la división de labores y permitirá a su rival que decida tal división. Éste se atribuirá la parte más prestigiosa, la elaboración de la cadena de la cúpula, dejando a Brunelleschi los andamios y la albañilería. Cuando un error en los cálculos mostró la debilidad de la cadena, Brunelleschi criticó abiertamente los métodos de Ghiberti y el gasto y el retraso que había causado inútilmente a la ciudad. En 1423, después de una estrategia tan impecablemente trazada como la propia cúpula, Filippo Brunelleschi es nombrado en solitario inventor y gobernador de la obra, dos cargos que definen a la perfección al que los ostentaba. Con ese nombramiento se firmaba también el certificado de defunción de la figura tradicional del arquitecto de catedrales, una suerte de maestro coordinador de un ejército de canteros y artesanos con voz y voto. Para sustituirla surgía el responsable único de un proyecto que llevará su nombre y que podrá dirigir con mano férrea hasta el final. Efectivamente, inventor y gobernador.

Brunelleschi no tendrá empacho en utilizar todo el poder de su nuevo cargo. Cuando los distintos talleres del gremio de canteros deciden que cada uno realizará un paño del octógono de la cúpula, el arquitecto contesta que se hará como él disponga, ya que tiene intención de supervisar personalmente hasta la cocción de cada ladrillo. La revuelta consiguiente la saldará expulsando a todos los albañiles de la obra y contratando a un grupo de lombardos hasta que los toscanos admiten sus condiciones y vuelven a ser contratados, pero con un sueldo más bajo. Era el golpe de gracia al viejo espíritu de la comunidad artesanal medieval. Con Brunelleschi nace el arquitecto como profesional que decide por sí mismo y no cede a las maestranzas más que la ejecución de sus decisiones. Acababa de aparecer la dis-