

Historia del Arte Moderno. Renacimiento

José Enrique García Melero - Antonio Urquizar Herrera
Grado en Historia del Arte.

CAPÍTULO 1. LA EDAD DEL HUMANISMO

Introducción: la mirada estética

1. Renacimiento. El origen del término y su definición clásica
2. Modelos de Renacimiento y vías de expansión
3. La imprenta y la difusión del Renacimiento
4. Clasicismo y Manierismo
5. (Re)escribiendo el Renacimiento
6. El ciclo humanista

Introducción: la mirada estética

La idea de arte no es una categoría universal y por encima del tiempo. Por ello tanto esta noción como el propio relato de la Historia del Arte han sufrido una importante revisión en los últimos años.

Sin embargo la propia presencia de la Historia del Arte ha construido el modo particular de relación con la arquitectura, la pintura y la escultura del pasado que tiene la mayor parte de la sociedad contemporánea en nuestro contexto cultural.

Hay que reconocer que las bases teóricas que han alimentado esta mirada estética de nuestro mundo se han desarrollado a partir de la teoría artística que se formuló en el Renacimiento como pensamiento de vanguardia. Además el traslado de los objetos artísticos al museo ha motivado que tal mirada estética se convierta en su modo habitual de lectura.

La producción artística de los siglos XV y XVI, su teorización coetánea, su categorización como arte y la construcción intelectual en torno a ellas han influido e influyen hoy en día nuestra conciencia moderna occidental, lo que hace necesario el conocimiento profundo de la misma.

1. Renacimiento. El origen del término y su definición clásica

El término *Renacimiento* tiene una larga trayectoria en la historia de la cultura, y dentro de la historia del arte ha sido uno de los conceptos más aceptados y utilizados. Y como cualquier concepto, **este término ha configurado una tradición** que actúa de forma decidida sobre la audiencia que se enfrenta a obras de arte así etiquetadas, creando unas expectativas distintas de las que tuvieron los receptores originarios.

Esta antigüedad, la aparición de otros conceptos relacionados como el de Manierismo, y el uso que se hace de ellos en otras parcelas de la historia general, la literatura etc. hacen necesaria una clarificación sobre el término

Tradicionalmente se ha señalado el origen del término en 1829, de la mano del francés Balzac. En 1855 Michelet lo consagraría cuando lo utilizó como concepto al dedicar el capítulo VII de su historia de Francia a "*La Renaissance*". Según Panofsky, con ello "*el significado de este vocablo pasó de lo limitado pero inconcreto (renovación de algo en cualquier momento dado) a lo concreto pero global (renovación de todo en el período particular al que se consideraba introductor de la Edad Moderna)*".

A partir de entonces por *Renacimiento* se alude al período histórico que sucedió a la Edad Media occidental, caracterizado por la recuperación de los valores clásicos del mundo grecolatino.

Burckhardt en su *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) universalizó el concepto y le dotó de los contenidos específicos que cristalizaron en un clásico historiográfico, postulando que el fenómeno había obedecido a la existencia de unos cambios culturales profundos que debieron dar pie a una sociedad nueva y por ende a un arte nuevo.

Burckhardt definió la cultura del Renacimiento a partir de seis líneas explicativas:

- el nacimiento del Estado
- el desarrollo del individuo
- el resurgir de la antigüedad clásica
- el descubrimiento del mundo y del hombre
- la sociedad y las fiestas
- la religión y la moral

Este esquema se fundamentaba en dos elementos básicos: la ruptura con la Edad Media y la confluencia de las transformaciones sociales, económicas, políticas, religiosas y culturales. Así, el Renacimiento pasó fue interpretado como el momento en el que los grandes artistas rompieron con el pasado para formular un arte nuevo basado en las referencias al mundo clásico, a la naturaleza y al hombre.

Sobre estos contenidos ideológicos, el primer desarrollo de la Historia del Arte como disciplina tomó una serie de **determinantes estéticos**, identificando el Renacimiento con la simetría, el equilibrio, la búsqueda de la belleza y la claridad compositiva y expositiva.

Pero habremos de ver cómo estos supuestos no siempre se ajustan a la variedad de arte desarrollada en los siglos XV y XVI.

2. Modelos de Renacimiento y vías de expansión

Por muchos años, el concepto de Renacimiento establecido por Burckhardt fue asumido sin grandes problemas.

No fue hasta que surgieron los escritos de la **escuela de Aby Warburg** y los trabajos de medievalistas como **Huizinga**, cuando se comenzó a reconocer que entre la Edad Media y el Renacimiento no hubo una cesura tan señalada, que el arte no se convirtió en un trabajo individualista y que, por ejemplo, el arte religioso (el mayoritario) siguió funciones y modelos medievales.

Con todo, hoy en día **se acepta el concepto** si se le corrigen los matices expuestos antes y los distintos paradigmas de la nueva Historia del Arte parten de un Renacimiento como proceso cultural y social.

Lo que se promueve hoy en día es el estudio del Renacimiento no sólo desde lo formal (es decir, lo estrictamente estético), sino el **saber qué relaciones culturales y sociales** existieron entre artistas, patronos y el público de las obras.

Una consecuencia de esta visión hace que se deba valorar **hasta qué punto el concepto, acuñado para la Italia del siglo XV, es válido en otros espacios y tiempos**. Durante mucho tiempo se pensó en un simple proceso de difusión, lento pero firme, de la mano de la llegada de artistas y escritos italianos a otros países.

Pero el proceso no debió ser tan sencillo: muchos de los nuevos valores culturales y artísticos surgidos en Italia eran completamente ajenos a la mentalidad del resto de países. Burke lo ha descrito así: "la Italia que los no italianos imitaban era hasta cierto punto una creación suya, hecha a la medida de sus necesidades y deseos, como lo era la Antigüedad que tanto ellos como los italianos aspiraban a imitar".

Hay que recordar además que Europa tuvo también **el referente de los Países Bajos y de los estados alemanes**. Erasmo, Van der Weyden o Durero eran muy seguidos en el resto de Europa, donde muchas veces se miraba más hacia ellos que hacia Italia, e incluso en la propia Italia se adoptaban elementos del norte.

3. La imprenta y la difusión del Renacimiento

La expansión de las ideas y formas del Renacimiento por Europa tuvo lugar a través de diferentes vías.

El mecanismo más importante desde lo cualitativo fueron **los propios desplazamientos de artistas y patronos**. Igualmente la educación humanista favoreció la asimilación del nuevo arte, pero no hay que olvidar la importancia clave que tuvieron los libros y estampas que comenzaron a circular por toda Europa tras la invención de la imprenta.

De hecho, se ha señalado que **el libro impreso fue el elemento clave que determinó la evolución de la arquitectura europea del siglo XVI**, no sólo porque permitió que las ideas circularan velozmente, sino porque estandarizó las propias imágenes.

Antes de la imprenta, los manuscritos sobre arquitectura contaban con escasas imágenes, y que además variaban entre sí. Es por ello que el primer Renacimiento italiano, el del siglo XV, llegó muy deficitariamente al resto de Europa.

No fue hasta que aparecieron nuevos tratados impresos, con multitud de grabados y láminas, que se ofrecieron a los arquitectos europeos un catálogo de modelos listos para su copia y construcción. El propio Serlio lo reconocía en su libro IV: era un método al alcance de cualquier arquitecto.

Por otra parte, el **análisis de la relación entre la imprenta y las artes visuales** nos muestra que la difusión de la pintura y la escultura mantuvo la importancia del medio impreso y la descoordinación entre ideas y formas. Aunque en los tratados no proliferasen los dibujos, la

propia imprenta facilitó la existencia de estampas y repertorios iconográficos ilustrados que explican la expansión por toda Europa de los modelos compositivos, iconográficos, e incluso los mismos tipos físicos que fijaban los artistas italianos y flamencos.

El hecho de que esta **homogeneidad** se extendiese más allá del siglo XVI hace cuestionar las etiquetas tradicionales atribuidas al Renacimiento: el "*Barroco*" de los siglos XVII y XVIII siguió reproduciendo ampliamente las composiciones *renacentistas* de las estampas del siglo XVI. Y es que el recurso a la estampa no sólo facilitaba el trabajo, sino que otras veces era una exigencia contractual del comitente o un valor seguro de éxito.

Es por ello que la **falta de coordinación en la difusión de las ideas** (lo que significaba cada pintura copiada) **y las formas** (el cómo estaba trazada) fuera una constante. Se podían copiar posturas y figuras de un cuadro mitológico en cualquier otra composición que no tuviera nada que ver con el original.

4. Clasicismo y Manierismo

El Renacimiento se vincula habitualmente con la noción de **Clasicismo**, por lo que conviene comenzar aclarando este término, que tantas interpretaciones tiene en la Historia del Arte.

En principio, designaba al arte de la antigüedad griega y romana, en un sentido cualitativo que implicaba el reconocimiento de una norma de perfección que asumía su identificación con el periodo en el que fue creada (sentido histórico) y que partía de su caracterización como una expresión ordenada y no emotiva (sentido estético).

Así, se entiende al Renacimiento como clásico tanto por su recuperación de los presuntos ideales de la antigüedad como por su valor como norma para el arte posterior. Es así que podemos considerar a la *Madonna Granduca* de Rafael como una obra clásica, en el sentido de que ha sido canon de perfección para incontables generaciones.

Por otro lado, la propia evolución del arte italiano de los siglos XV y XVI y la diversidad que produjo su expansión territorial, condujeron a una **notable variedad de modelos dentro de este marco general del clasicismo**.

Ya el propio Vasari detectó de hasta tres *manieras* (estilos), aunque en general se ha asumido que de forma general el Renacimiento, a pesar de su tendencia al naturalismo, era un arte clásico.

Esta caracterización hizo que a partir de la Ilustración se considerase como degradación el arte posterior a Rafael y Miguel Ángel, pues ellos habrían llegado a la perfección, de la que se habían aportado sus sucesores. El término *Manierismo*, que hacía referencia peyorativa a estos artistas, se rescató a comienzos del siglo XX en el proceso de revalorización del anticlasicismo pictórico, escultórico y arquitectónico.

De esta forma, el Manierismo acogía a los artistas italianos del siglo XVI que siguieron la *maniera*, es decir, el estilo refinado que habían fijado los grandes maestros de comienzos de ese siglo, especialmente Rafael.

En cualquier caso, hoy en día se ofrecen interpretaciones que tienden a restringir el movimiento a determinados artistas italianos y a obras entre 1520 y 1590, tendiendo a romper la idea de que cualquier obra que no encajase con los criterios ideales renacentistas se debía adscribir indefectiblemente al Manierismo.

Siguiendo la definición de Shearman, el término **Manierismo sólo se debe aplicar a los artistas que, conociendo profundamente la norma clásica, la quebraron por experimentación y de forma consciente**. Esta definición sólo abarca a ciertos artistas italianos posteriores a 1520 y deja como *pseudomanieristas* a aquellos extranjeros que se

apartaron de la norma clásica por desconocimiento, o por simple copia de los manieristas italianos.

5. (Re)escribiendo el Renacimiento

Desde Vasari y hasta mediados del siglo XX, el Renacimiento hasta estado en el centro de la historiografía artística. En ese tiempo, ha sido un campo de estudio fundamental para el diseño, experimentación y superación de los grandes sistemas metodológicos.

Sin embargo, **en los últimos años parece que la historiografía sobre el Renacimiento ha sido bastante refractaria a la reflexión crítica de vanguardia**: ha dejado de ser una preocupación fundamental de los centros de innovación de la disciplina.

Pero como el mismo Renacimiento es la base del arte posterior, **era necesaria la revisión de su misma idea**, que parece haber sido emprendida desde fuera del núcleo tradicional de la disciplina, como por ejemplo de los estudios de género o los poscoloniales.

Aunque de momento estas revisiones no han sido muy afortunadas, tienen un éxito creciente que no podemos dejar de lado en esta introducción, pues no sólo es el Renacimiento quien está en cuestión, sino la propia Historia del Arte. Y las mencionamos porque aunque es sustancialmente ahistórico interpretar una obra renacentista desde la ideología de género, también lo es hacerlo desde la narración estilística que ofrece el museo donde se haya expuesta.

Hoy en día, se tiende a reflexionar sobre el hecho de que la apreciación estética que fomentaba la teoría del arte, convivía en su momento con una clara apreciación material de la obra, que no la hacía muy diferente de cualquier otro objeto del ajuar doméstico o religioso.

Aunque hoy en día destaquemos a pinturas y escultura, sus propietarios valoraban en la misma medida estética o artística, o incluso aun más en lo económico a otras piezas como las joyas en metales nobles.

No podemos destacar a pinturas y esculturas del resto de la cultura material que les rodeaba y de la que formaban parte. En este sentido, entre las vías de investigación actuales figuran las incursiones en los campos de la historia social y la cultural e intelectual, lo que supone la lenta superación de la idea burckhardtiana del Renacimiento y de su interpretación desde el proyecto moderno.

Pero, por supuesto no debemos olvidar **que todo proceso hermenéutico está marcado indefectiblemente por las preguntas e intereses del presente.**

6. El ciclo humanista

A pesar de las tendencias de compartimentar de la historiografía, la Historia del Arte occidental presenta una notable unidad en el espacio temporal que media entre la invención de la imprenta y de la máquina de vapor.

Uno de los legados fundamentales del Renacimiento fue la definición de un modelo artístico, estético y conceptual que ofreció códigos de producción y lectura que mantuvieron su validez varios siglos: las diferencias entre un retrato de Botticelli y otro de Hogarth son minucias si los comparamos a su vez con un icono bizantino o un Kandinsky.

En la arquitectura, el punto de partida fundamental fue la **recuperación del modelo clásico**, a través de la observación de los restos y del estudio de Vitruvio. Este hecho fue común y sobrepasó a las tensiones existentes entre las orientaciones formales clásicas y anticlásicas.

Las rupturas que se atribuyen al Barroco pueden ser interpretadas como relecturas del mundo clásico.

En cuanto a la pintura y la escultura, la articulación básica que los órdenes ofrecían a la arquitectura, fue servida en este caso por la **mímesis de la realidad como objetivo básico de las artes visuales**, que debía permitir a su vez que la **narración fuese el fin básico** de las artes visuales en la doctrina humanista.

En este contexto, **uno de los elementos fundamentales del ciclo humanista fue su noción de obra de arte**. La arquitectura y las artes visuales quedaron configuradas como un doble producto compuesto de ideas y formas, en un proceso que aunque tuvo lugar en la Italia del siglo XV, incorporó los horizontes del arte nórdico, el otro gran motor artístico del momento.

El protagonismo que el humanismo concedió a la **idea** ha fundamentado el peso conceptual del arte contemporáneo, así como la misma disolución actual de la noción tradicional de arte y su diferenciación del resto de prácticas humanas. Por encima de las tradicionales divisiones estilísticas, el arte de la Edad Moderna puede entenderse como el proceso de asentamiento de esos nuevos códigos de producción y recepción de la obra de arte que puso en marcha el humanismo durante el Renacimiento.

CAPÍTULO 2. ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL *QUATTROCENTO* EN ITALIA

Introducción: la formación de un nuevo código clásico renovado

1. La arquitectura escrita
2. Florencia como nueva Roma
3. La arquitectura religiosa
 - 3.1. Construcción de la nueva catedral de Santa María de las Flores
 - 3.2. Arquitectura religiosa de Brunelleschi
 - 3.3. Michelozzo: la tradición arquitectónica conventual
 - 3.4. León Battista Alberti y las fachadas-telón de iglesias
4. El palacio en los estados italianos durante la segunda mitad del siglo XV
 - 4.1. El palacio florentino
 - 4.2. El palacio en Roma
 - 4.3. El palacio veneciano
 - 4.4. La villa suburbana
5. La tipología hospitalaria
6. La ciudad italiana en la época del Humanismo
 - 6.1. Las plazas: Pienza y Vigevano
 - 6.2. La ciudad palaciega de Urbino y la ampliación de Ferrara
 - 6.3. Las reformas de Roma durante los pontificados de Nicolás V (1447-1455) y Sixto IV (1471-1484)
 - 6.4. La ciudad regular y unitaria en el tratado de Alberti
 - 6.5 *Sforzinda*, la ciudad ideal de "Il Filarete"

Introducción: la formación de un nuevo código clásico renovado

La arquitectura del llamado primer Renacimiento o arte del Humanismo, la del *Quattrocento*, fue **definiéndose en Italia de una forma progresiva en la primera mitad del siglo XV**, tras múltiples experimentos con avances y retrocesos.

La emulación de la Antigüedad nunca se había perdido en realidad en Italia, donde se adaptaron los estilos o lenguajes llegados debido a la intromisión permanente que representaba el rico legado clásico con que se contaba en toda la península.

De todas formas, lo que faltaba era una auténtica concepción histórica, y hasta estética, de recuperación de ese legado, que no apareció hasta el siglo XV y que buscó su **adaptación a los nuevos tiempos y al lenguaje artístico del momento**.

Esta labor sería asumida por los humanistas, entre los cuales despuntó algún arquitecto como Alberti, quienes se dedicaron a estudiar los monumentos clásicos y a establecer nuevos postulados arquitectónicos a partir de ellos.

De cita arqueológica fragmentaria, se pasó en la práctica arquitectónica finalmente a crear **un código clásico renovado racional y funcional** y numerosas variables suyas. Es por ello que más que una *emulación*, que propiamente de copia e imitación, del estudio de los edificios clásicos y de la propia naturaleza, se extrajo una serie de principios teóricos para ser aplicados a la práctica arquitectónica.

De este modo se creó una nueva relación entre el cuerpo humano y la arquitectura, y se sometió a ésta a las reglas de armonía, proporción y simetría, así como a los principios de la perspectiva, usando con maestría la geometría, la óptica y las matemáticas.

La arquitectura del siglo XV proporcionó **una nueva imagen a las ciudades italianas**, en un principio a Florencia, para después irradiar al resto de la península. Las iglesias se enmascararon pareciendo templos paganos, se construyeron numerosos palacios que daban un aspecto más civil que los antiguos castillos medievales, se realizaron plazas que organizaban el espacio y realizaban a los nuevos palacios.

La nueva urbe aspiraba al racionalismo y a la funcionalidad, pero las reformas fueron, en un principio, más fragmentarias que sistemáticas.

Un aspecto de interés todavía discutido es el investigar hasta qué punto la práctica constructiva del *Quattrocento* se mostró como una recuperación, no de los restos arqueológicos grecorromanos sino de la arquitectura del primer período cristiano y hasta un retorno al románico italiano y por qué no, la incidencia del arte bizantino detectada en el empleo de la policromía, generalmente en los efectos bicromáticos.

1. La arquitectura escrita

La práctica artística de algunos arquitectos del *Quattrocento* como Alberti, Il Filarete o Francesco del Giorgio tuvo **una correspondencia estrecha con sus escritos teóricos**. Si los edificios que diseñaron fueron elocuentes modelos en la difusión del primer Renacimiento, sus manuscritos fueron complementos indispensables para entenderlos, pues daban a conocer la normativa científica que los había concebido y hacían posible la concepción del arquitecto humanista: a la vez capaz de teorizar y de poner en práctica sus ideas.

Además estos tratados buscaban la *liberalidad* de la arquitectura, tendiendo un nexo con la Aritmética y la Geometría del *quadrivium*, el sistema jerárquico medieval de las artes liberales.

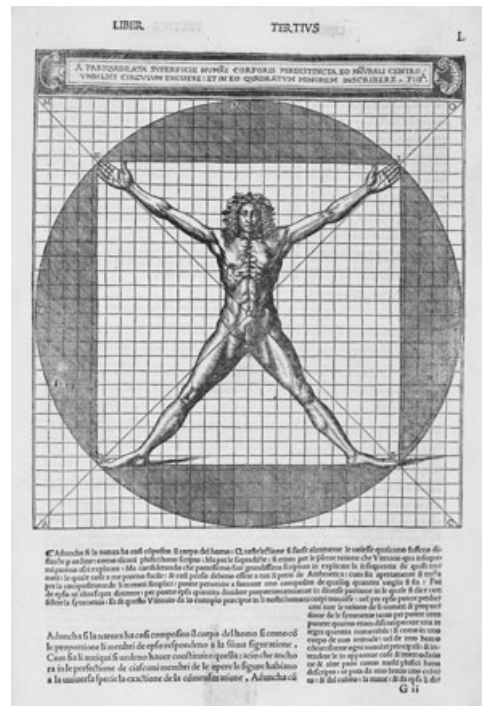
Por ello el artista renacentista buscará demostrar la condición científica de su actividad en tales tratados.

Este nuevo concepto se fue extendiendo ya en la Italia del siglo XVI, cuando fructificaría en la redacción de tratados tales como la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Jacopo Vignola; *Los cuatro libros de arquitectura* de Andrea Palladio o el *Tratado de arquitectura* de Sebastián Serlio. De todas formas la redacción de estas obras hacían diversificar los códigos del clasicismo, más que el pretenderlo único.

El tratado servía de instrumento para conseguir la deseada formación integral del arquitecto y constaba de dos partes complementarias: la teórica escrita y la práctica a base de dibujos. Se posibilitaba así una triple función didáctica, teórica y práctica.

El modelo de estos tratados trifuncionales no era otro que el famoso *De re architectura* de Vitruvio, a pesar de que la obra no fue impresa hasta finales de siglo y los manuscritos que circulaban variaban notablemente entre sí y era difícil diferenciar lo original de lo añadido por los comentaristas posteriormente. La primera edición con ilustraciones data de 1511, hecha por el veneciano Cesare Cesariano, y que facilitó la comprensión y difusión del texto por Europa.

El tratado consta de diez libros en los que se pasa por la definición de la arquitectura a través de varios conceptos básicos, por detallar la mejor ubicación de una ciudad, los diversos materiales constructivos, las tipologías de edificios, los órdenes arquitectónicos, la hidráulica, los interiores, etc.



Es a Alberti a quien se puede considerar como el prototipo del intelectual humanista del Quattrocento, pues además de reflexionar sobre el arte y ser un entendido de diversas materias, realizó una práctica arquitectónica muy significativa para su época.

Entre su producción escrita destaca el *De re aedificatoria*, al que, siguiendo a Vitruvio, dividió en diez libros. No es sin embargo una simple copia del romano, sino que trata de superarlo (gracias a sus amplios conocimientos obtenidos de sus observaciones en Roma) e incluso cuestionarlo; aunque sí toma ideas claves como la de la proporción como fuente de belleza, la simetría y la analogía entre figura humana y arquitectura, además de los principios de belleza, utilidad y firmeza.

Llamó a la armonía arquitectónica "concinneas" y la consideró como un reflejo de la cósmica. A su juicio el círculo y el cuadrado eran las formas geométricas más perfectas.

Pero si Alberti fue el gran teórico del siglo XV, no podemos dejar de recordar la obra literaria y práctica de Antonio di Pietro Averlino: "Il Filarete", quien trabajó sobre todo en el Milán de Francesco I Sforza. Il Filarete escribió su "*Trattato d'Architettura*" en italiano, formado por veinticinco libros en tres grandes partes y donde se ocupó en forma de diálogo de describir a la ciudad humanística ideal: *Sforzinda*, de cuidadas proporciones.

El artista sienés Francesco di Giorgio Martini, siguiendo a Vitruvio y reflexionando sobre las ruinas clásicas redactó su *Tratado de arquitectura civil y militar*, compuesto de siete libros en la corte de Urbino.

Defendió el carácter antropomórfico de la arquitectura, resaltando a su vez la relación entre hombre y Dios, ideas que quedaron reflejadas en la planta de la iglesia de Santa Maria delle Grazie in Calcinaio. De todas formas gran parte de la importancia de su obra radicó en su aportación a la ingeniería militar.

2. Florencia como nueva Roma

Florencia se convirtió durante el siglo XV en la **"nueva Roma"** refinada y neoplatónica en torno al predominio político de la familia burguesa de los Medici y también bajo el patrocinio de otras ricas familias.



La recreación del arte de la Antigüedad de un modo experimental irradió desde esta urbe hacia el resto de Italia, aunque desde 1494 perdiera su papel como centro cultural predominante a favor de la propia Roma.

Y es que aunque se ha señalado para Florencia como su edad cultural dorada el tránsito entre el *Duocento* y el

Trecento, su importancia reside en el renacer del humanismo y el neoplatonismo de Marsilio Ficino y en la recuperación de la Antigüedad durante el *Quattrocento*.

El mecenazgo de los Medici comenzó en 1434 a partir del acceso de **Cosme el Viejo** al poder definitivo como tirano *de facto*. Como comitente encargó a Michelozzo la obra del convento de San Marco, además de la construcción de su propio palacio. Durante su gobierno se esforzó por difundir los nuevos ideales humanistas y el arte asumió un carácter científico al vincularse con la perspectiva a través de la geometría y las matemáticas. Cosme además protegió a innumerables artistas como Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Fra Filippo Lippi, Botticelli y Gozzoli.

Su hijo Pedro Cosme de Medici, *Piero il Gottoso*, fue un gran coleccionista de obras de arte, a quien sucedió **Lorenzo el Magnífico** en 1469, siendo el periodo más fructífero para las artes, que se cierra en 1494 con la caída de la familia Medici y el ascenso de Savonarola, pasando la influencia cultural a Roma, aunque también bajo la influencia de miembros de esta dinastía. De hecho Lorenzo protegió a humanistas como Marsilio Ficino y los neoplatónicos, Landino (comentarista de Dante), arquitectos como Rucellai y al filósofo Pico della Mirandola.

Es por ello que **la recuperación de la Antigüedad fue en principio un fenómeno elitista**: el humanismo florentino fue esencialmente burgués. Así, los arquitectos crearon un nuevo paisaje urbano en Florencia en consonancia con esa burguesía refinada y culta.

3. La arquitectura religiosa

Quizá podamos afirmar que **es en la arquitectura religiosa donde mejor se ve el contraste** entre el gótico en que se construía a principios del siglo XV y cómo, poco a poco a lo largo del siglo, se fueron añadiendo e imponiendo novedades formales aportadas desde el estudio

creativo de lo antiguo. Si algo define a este arte en el transcurso de este primer Renacimiento es su indudable **racionalismo geométrico y matemático** que condujo a:

- La aplicación de módulos constructivos
- El empleo de una perspectiva central en los edificios
- El estudio de las proporciones existentes entre la totalidad de la obra y sus diferentes partes
- La estricta simetría de carácter central
- La relación que de nuevo se impuso entre la arquitectura y la figura humana como medida

Sería Brunelleschi quien inició este proceso de cambio del lenguaje arquitectónico gótico vigente, aunque ya contaminado de citas clasicistas, hacia un nuevo sistema más basado en lo antiguo. Pero si Brunelleschi trabajó en el lado práctico, Alberti logró hacerlo al doble nivel práctico y teórico, pues además de un tratado proyectó varios edificios que sin embargo otros construirían siguiendo sus diseños.

Floencia fue el principal centro de experimentación de la nueva arquitectura religiosa, desde la que se irradió su influencia gracias a sus arquitectos, quienes habían visitado en su mayor parte las antiguas ruinas de Roma.

Sin embargo cada arquitecto asumió con matices las nuevas directrices y de hecho se produjeron **ciertos contrasentidos al proporcionar a las iglesias cristianas el aspecto de templos paganos**, lo que concordaba con una nueva forma más vital y pagana de concebir la vida. De esta forma el empleo de *fachadas a modo de telón* ocultaban iglesias ya construidas en estilo gótico, dando más severidad a la imagen de la ciudad.

Sobre todo, debemos hablar de **dos modelos diferentes de plantas de iglesias italianas del Quattrocento**: las que buscaban retornar al modelo imperial de planta basilical y las que pretendían emular al modo antiguo la planta centralizada, bien circular, hexagonal o cuadrada.

En uno y otro modelo se hacía referencia al Imperio romano, aunque en el segundo modelo había una referencia más próxima al mismo, pues se estaba citando de alguna forma el propio Panteón de Roma. El primer modelo, cuyos ejemplares más señalados son las iglesias florentinas de San Lorenzo y del Santo Espíritu de Brunelleschi, cita la basílica del Cristianismo primitivo y el segundo los *martyria* y los baptisterios medievales, con buenos ejemplos en el Oratorio de Santa María de los Ángeles y la capilla Pazzi de la iglesia de la Santa Croce de Brunelleschi o San Sebastián en Mantua de Alberti.

Ejemplos de la ocultación de interiores góticos relevantes son la iglesia dominica de Santa María Novella y San Francesco en Rímini, proyectadas también por Alberti. En las iglesias de modelo central con cúpula se ha querido ver un significado simbólico, al adoptarse muchas veces las formas circulares, hallarse exentas (esto es, totalmente visibles) e identificarse la cúpula con el reflejo de la bóveda celeste.

Esta arquitectura religiosa **recuperó directamente también elementos grecorromanos** como el uso de los órdenes clásicos, como así hicieron Brunelleschi (capilla Pazzi y San Lorenzo) o Alberti en San Francesco. Así mismo se recuperó el arco de medio punto reemplazando al ojival y los techos planos o las bóvedas de cañón a las bóvedas de crucería.

3.1. Construcción de la nueva catedral de Santa María de las Flores

La historiografía contempla convencionalmente 1418 y el concurso para levantar la cúpula del duomo florentino como fecha que señala el cambio de la mentalidad medieval a la

renacentista; pero lo cierto es que hay que tener en cuenta **ciertos precedentes** que ya apuntaban en esta dirección como la *loggia dei Lanzi*, erigida entre 1376 y 1381 donde ya aparecen capiteles corintios y arcos de medio punto.

Fue Arnolfo di Cambio quien en 1296 comenzó a levantar la nueva catedral de Florencia, aunque tras su muerte el proyecto fue modificado por Andrea Pisano y otros arquitectos encargados de la obra, pero la cúpula octogonal planteada originalmente fue finalmente construida.



La labor arrancó en 1368 (las complicadas características técnicas habían hecho que no se hubiera intentado antes) y **sólo en 1418 se encargó el cierre de la misma** a los escultores Ghiberti y Brunelleschi, que a partir de 1423 dirigiría en solitario la obra.

Brunelleschi debió idear la construcción de una doble cúpula, con un aparejo construido a la romana en forma de espina de pez y ayudarse por un espectacular armazón móvil, adquiriendo finalmente una forma semiesférica en el interior y de perfil ovoide y apuntado u ojival en el exterior, jugando además con el colorido usando efectos bicromáticos.

Esta espectacular obra se convirtió en símbolo de la ciudad, siendo considerada además como **manifiesto inicial y paradigma de la nueva arquitectura** por venir, aun a pesar de mantener un esquema general gótico e incluso orientalizante.

3.2. Arquitectura religiosa de Brunelleschi

Brunelleschi, **hombre polifacético representante del Humanismo renacentista**, un "*divino genio*", había viajado a Roma tras abandonar la escultura, donde pudo analizar la arquitectura clásica romana y adquirir un marcado sentido por la perspectiva central.

Según él, la arquitectura sería la representación racional del espacio, aunque no dejó obra teórica escrita, pero lo que se tradujo en una preocupación por integrar la tradición grecorromana y del románico toscano en la nueva arquitectura por medio de un tratamiento personal y científico.

Un ejemplo de su obra es la iglesia de **San Lorenzo** en Florencia, donde bajo encargo de los Medici quiso crear un edificio comparable a los de la Antigüedad y recuperar el modelo de las antiguas basílicas cristianas. Su planta es de cruz latina con tres naves y capillas laterales, casi basilical y con un crucero de escaso desarrollo, quedando el modelo geoméricamente modulado por la inscripción de un círculo en un cuadrado.

Elementos como el artesonado con casetones, el entablamento corrido o los ricos capiteles corintios enlazan con el mundo clásico; pero no olvidó lograr el bicromatismo propio de la arquitectura típica florentina.

En esta iglesia destaca la **sacristía vieja**, calificada como el primer espacio de planta central del Renacimiento por la historiografía. Decorada por Donatello entre 1420 y 1429, se diferencia de la nueva, diseñada por Miguel Ángel. Se considera como muy expresiva de la concepción arquitectónica de Brunelleschi, pues es un espacio cúbico cubierto por una cúpula

nervada sobre pechinas, al cual se une al fondo otro espacio similar a modo de ábside. Verticalmente, la sacristía queda dividida por tres zonas de idéntico tamaño.

La iglesia del **Santo Espíritu** de Florencia (1434-1484) se puede considerar como la obra más completa de Brunelleschi y que mejor demuestra su arquitectura, aunque fue finalmente construida por Manetti tras su muerte al poco de iniciarse las obras.

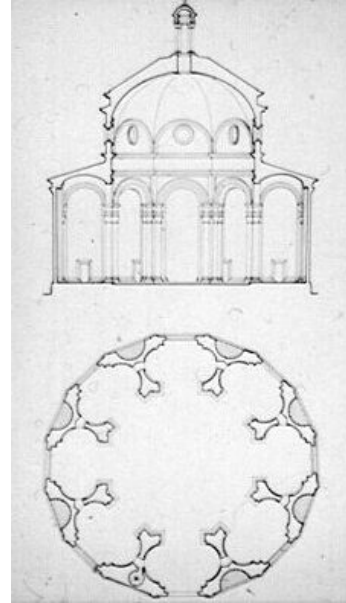
Siguiendo el modelo de San Lorenzo, tiene planta de cruz latina de tres naves y capillas laterales, crucero y cabecera de planta central. El tramo o sección abovedada entre cuatro columnas fue concebido por Brunelleschi como medida para determinar las proporciones de la iglesia: así el crucero es dos veces mayor por cada lado de la cruz que cada tramo y la nave mayor tiene la anchura de dos. Cuenta también con una sacristía a imitación de la vieja de San Lorenzo, aunque diseñada por Giuliano da Sangallo.

La pequeña capilla del **oratorio de Santa María de los Ángeles** en Florencia fue construida por Brunelleschi para los hermanos camaldulenses. Tiene un diseño de *planta central octogonal con cúpula* y es considerada como origen de las iglesias de planta central del Renacimiento y el Barroco.

La **capilla de Andrea Pazzi** en la iglesia franciscana de la Santa Croce se encargó también a Brunelleschi en 1429. Es un edificio de pequeñas dimensiones y con un pórtico cubierto por bóveda de cañón y en él se reflejan de nuevo la preocupación del arquitecto por las proporciones, la armonía y la incorporación de elementos clásicos.

La fachada está formada por un pórtico de cinco tramos con columnas de orden compuesto y sobre el que se alza un ático decorado con pilastras corintias, seccionado por el gran arco del centro, y coronado a su vez por una cornisa muy ornamentada.

Aunque se inspira en la sacristía vieja de San Lorenzo, su solución fue más compleja, pues hubo de compaginar con éxito una planta rectangular con una cúpula.



3.3. Michelozzo: la tradición arquitectónica conventual

Michelozzo di Bartolomeo, formado en el taller de Ghiberti y Donatello, sucedió a Brunelleschi como maestro principal del duomo florentino en 1446. Además de realizar por orden de Cosme el Viejo el palacio Medici, éste le encargó la **remodelación del convento de San Marcos de Florencia**, en el que destacan los frescos de Fra Angelico y la biblioteca diseñada con una aplicación del modelo basilical alargado con tres naves separadas por arcos de medio punto, fustes lisos y capiteles de orden jónico.

Además de estas intervenciones, es conocido por haber realizado la biblioteca de San Giorgio en Venecia y la pequeña **capilla de la Santissima Annunziata** en Florencia.

3.4. León Battista Alberti y las fachadas-telón de iglesias

Alberti es considerado como la **encarnación perfecta del arquitecto humanista del Quattrocento**, pues además de llevar a cabo una intensa labor práctica realizó una reflexión teórica sobre arte. Estuvo en contacto con los principales centros culturales tanto de Italia como del resto de Europa y a su vez asesoró a príncipes, nobles y papas.

Tras haber estudiado en diversos centros italianos, pasó por Florencia en 1428, donde tomó contacto con Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Massacio y Luca della Robbia entre otros. Más tarde estuvo en Roma, donde pudo admirar las ruinas de la Antigüedad y se ocupó de diversos asuntos sociales en sus obras y reflexiones.

Más nos interesa en nuestro estudio las **nuevas fachadas a modo de templos clásicos** que, citando a veces los arcos de triunfo romanos, diseñó para varias iglesias góticas. Proporcionó así una nueva aunque paradójicamente ya vieja imagen a edificios existentes, basándose en el estudio de la perspectiva, la aplicación de reglas de proporción, la recurrencia de los órdenes clásicos o la dotación de cierta policromía a sus obras. Hay así una concurrencia entre teoría arquitectónica y práctica constructiva, que resultan interdependientes.

Alberti proyectó la remodelación de la fachada de **Santa María Novella** (1456-1470) por encargo de Rucellai, a modo de telón construido en un nuevo lenguaje ecléctico que ocultaba o completaba el interior de esta iglesia gótica de la segunda mitad del siglo XIII.



Partiendo del propio basamento existente y respetando las portadas y el rosetón gótico existentes, utilizó el cuadrado como módulo geométrico y bajo el uso cromático del mármol blanco de Carrara y el verde de Prato, dibujó cuadrados y rectángulos por toda la fachada.

Para salvar la diferencia entre las diferentes alturas de las naves, aplicó dos volutas laterales, y en su parte superior coronó la fachada

con un frontón triangular, haciendo como vemos un difuso uso de las formas geométricas.

También se le encargó la **remodelación del "Templo Malatestiano" de San Francesco en Rímini** entre 1450 y 1466, para el que revistió el interior con fachadas de mármol, dotándolo de una nueva modernidad y solemnidad al edificio. La obra se paralizó en 1466 al morir el señor de Rímini Segismundo Pandolfo Malatesta, impidiendo la construcción de una proyectada cúpula central que emularía al Panteón y que habría de cobijar a la familia del finado y a los humanistas a los que había favorecido.

Lo que sí hizo fue diseñar de nuevo la fachada principal occidental, a modo de arco de triunfo, aunque mucho más severa que la de Santa María Novella y donde no jugó con los colores sino con los elementos clásicos y el fuerte contraste de luz y sombra. Sin embargo la fachada no quedó finalizada, pues el segundo piso nunca llegó a ser construido.

Alberti, cuando estuvo al servicio de Ludovico II Gonzaga en Mantua realizó la **iglesia de San Sebastián**, un templo de planta central cuadrada con tres ábsides y capillas laterales y que algunos historiadores del arte relacionan con el Mausoleo de Teodorico.

Esta iglesia de hecho refleja los principios expuestos por Alberti en su *De re aedificatoria*, donde además de propugnar la planta central, se buscaban los muros internos faltos de frescos, "*blancos*" (aunque se aceptaban pinturas y sobre todo esculturas), y el abovedamiento de los techos.

El proyecto original contemplaba la realización de dos pisos, del cual el segundo sí contaría con cúpula y exteriormente su asentamiento sobre un alto zócalo, la presencia de dos escaleras laterales para flanquear los tres arcos de entrada a la parte inferior y sobre el friso, un frontón triangular.

En el caso de **San Andrés de Mantua**, Alberti proyectó entre 1470 y 1476 una iglesia cuya fachada se ha considerado como el resultado de la combinación de dos tipologías diferentes: el *pronaos* de un templo clásico y el arco de triunfo. De nuevo el arquitecto hizo uso del estudio de las proporciones y de la armonía entre el todo y cada una de sus partes.

La planta sería de cruz latina con una sola nave cubierta por una bóveda de cañón, con capillas laterales y transepto, pero no se acabó hasta el siglo XVIII.



4. El palacio en los estados italianos durante la segunda mitad del siglo XV

Quizá se pueda considerar al palacio como **la tipología arquitectónica que reflejó mejor la nueva arquitectura de la segunda mitad del siglo XV**, de ese primer humanismo todavía predominantemente civil en lo arquitectónico.

El palacio era pues fruto de la imagen novedosa que quería dar el comitente (a la vez señor militar, comerciante, banquero y culto humanista) ante sus ciudadanos.

Dentro de Italia los modelos varían según regiones, pero también al interno de una misma región debido a los gustos personales del mecenas y la formación y tendencias del arquitecto. De todas formas es indudable que hay dos grandes familias de palacios italianos que guardan cierta relación entre sí: **el florentino y el veneciano**. A su vez, el florentino tendría dos variantes representadas respectivamente por el palacio Medici-Riccardi de la Vía Larga (de Michelozzo, quizá el ejemplo más seguido por los arquitectos italianos) y el Rucellai ideado por Alberti.

A estas tipologías habría que añadir la de la villa suburbana, que por sus propias características debe ser considerada aparte.

4.1. El palacio florentino

Las **características comunes** (similares en lo general a los ejemplos venecianos) son las de ser:

- Un edificio cuadrangular, un bloque compacto y encerrado: una pequeña ciudad dentro de la gran ciudad.
- Disposición del espacio en torno a un cortile de cuatro crujías y con arquerías en el piso inferior, a semejanza como dijo Alberti de lo que la plaza representa para una urbe.
- A pesar de que la imagen que ahora el palacio daba ya no era esencialmente militar, la idea no se llegó a perder, pues el almohadillado de sus bloques de piedra exterior daba una recia imagen de fortaleza.
- Por normal general tenía tres plantas, diferenciadas por las molduras empleadas y rematadas por una gran cornisa con tejado saliente.
- Los huecos de las plantas superiores se diferencian de la inferior por el uso de las ventanas ajimezadas o venecianas, lo que pone en relación a los palacios florentinos con los venecianos.

- Su proyecto está sometido a la racionalidad y al funcionalismo, con una profunda preocupación por la perspectiva y la simetría. Por ello predominan las figuras cuadradas, triangulares y semicirculares

- Se prefiere el uso de la pilastra frente a la columna y, desde luego, la referencia de la Antigüedad no se pierde, pues se usan los órdenes arquitectónicos dispuestos jerárquicamente en altura, desde el más simple dórico al más lujoso corintio, al parecer de la historiografía siguiendo el ejemplo del teatro Marcello de Roma.

Este modelo **se divulgó con rapidez por Italia**, aunque con distintas notas específicas de cada región; así sucedió en la Roma de Pablo II y su sucesor Sixto IV, donde se mantuvieron ciertas notas medievales.

Alberti consideró en su *De re aedificatoria* al palacio como la cabaña primitiva de Vitruvio: un prototipo a partir del que surgían otras tipologías arquitectónicas; y estableció una relación con la ciudad, al considerar al palacio como una pequeña ciudad que por tanto debía contar con oportunidades y diversas comodidades.

Es el **palacio Médici-Riccardi**, construido por Michelozzo (discípulo de Brunelleschi) entre 1444 y 1464 el modelo más seguido de la tipología palaciega del siglo XV. Es de planta cuadrada y configuración cúbica y sólo su condición maciza y almohadillada recuerdan a los viejos palacios-fortaleza medievales. El patio además de iluminar y ventilar el edificio, lo articula.

Su exterior, organizado en tres plantas que van disminuyendo en altura, muestra una clara horizontalidad gracias al uso de la simetría y la proporción. No hay referencias a los órdenes clásicos, pues en los dos pisos superiores se emplea la típica ventana ajimezada o veneciana.

El **palacio Rucellai**, es sin duda el otro gran modelo de palacio señorial. Diseñado por Alberti, se construyó entre 1447 y 1460 bajo la supervisión de su discípulo Rossellino. De nuevo se emplea el cuadrado como módulo geométrico para regular las proporciones y los espacios de la fachada, usando entablamentos geométricos para separar las tres plantas, aunque las pilastras matizan esa horizontalidad.

Como en el Coliseo, de donde se cita que Alberti tomó la idea para la fachada, se superponen los órdenes clásicos: dórico en la planta baja, jónico en la intermedia y corintio en la superior, aunque no faltan las ventanas ajimezadas en los dos pisos superiores como en el palacio Médici-Riccardi. Sin embargo, el almohadillado es más pictórico y no tan escultórico como en este último, dándole un aspecto más suave y menos rústico-militar. Enfrente del palacio se construyó hacia 1460, bajo diseño de también Alberti y dirección de Rossellino, una loggia con objeto de servir de sala de recepción.

El **palacio Antinori**, hoy llamado Boni, fue construido por Giuliano da Maiano en la década de los sesenta con una forma sencilla y volumen cúbico, con también tres plantas y una cierta rusticidad en su fachada.

El modelo creado por el palacio Rucellai se reproduce, aunque con un patio interior mejorado en el **palacio Piccolomini** de Pienza, atribuido a Rossellino e ideado con objeto de mejorar la residencia estival que el papa tenía en su ciudad natal.

De todas formas, el gran interés que nos suscita este palacio reside en que su construcción dio lugar a la creación de una plaza trapezoidal que se describe más adelante y en la propia catedral, que construida también bajo el reflejo del pensamiento de Alberti, muestra un gran eclecticismo, pues cuenta con una fachada a modo de triple arco del triunfo y un interior en claro estilo gótico italiano. La fachada posterior, que da a una pendiente desde la que se domina el campo, se configura a modo de *loggia*, con incluso un jardín colgante.



Otro palacio florentino es el llamado **Pitti**, de apariencia tan rústica y atribuido a Luca Fancelli (seguramente bajo diseño previo de Brunelleschi) e iniciado en 1457 y más tarde ampliado y terminado por los Medici, cuando los Pitti se arruinaron en 1549.

En 1558 Ammannanti trazó alas ortogonales para delimitar el nuevo *cortile*, que quedaba abierto a los jardines de Boboli, donde Sangallo había proyectado previamente la fortaleza del Belvedere. De todas formas, aunque de orígenes quattrocentescos por sus tres plantas, cornisa clásica y almohadillado, el edificio no se acabó hasta 1783 tras diversas actuaciones.

Benedetto da Maiano y a su muerte Simone del Pollaiolo realizaron el **Palazzo Strozzi** entre 1489 y 1507. De una imponente mole, sus trazas siguen fielmente el modelo establecido por Michelozzo en el palacio Médici-Riccardi, pues tiene forma cúbica, tres plantas con fachada almohadillada, ventanas ajimezadas en las superiores y rectangulares en la inferior, además de una gran cornisa y un bello patio rectangular.



4.2. El palacio en Roma

El palacio romano del *Quattrocento* se muestra **deudor a la par del florentino y de la tradición medieval**. Este hecho se muestra ya en palacio Venecia, aunque es en el de la Cancillería donde está más marcado.

El **palacio Venecia**, comenzado en 1455, se llama así por haber sido sede de la embajada veneciana desde 1564 hasta 1797, pero fue ideado con objeto de servir como residencia cardenalicia. Estilísticamente muestra elementos medievales como las almenas y una torre (característica tan romana); sin embargo su volumen armonioso, sus tres plantas, el patio interno y la superposición de órdenes arquitectónicos lo relacionan al modelo florentino del palacio de los Médici.

Como en el caso anterior, tampoco conocemos quien proyectó el **palacio romano de la Cancillería papal**, que se aproxima al modelo establecido por Alberti en el palacio Rucellai. Comenzado a construir hacia 1483 o 1486, se lo considera como el primer palacio romano realizado bajo la normativa renacentista.

Su fachada es bastante alargada y comprende tres plantas, de la cual la baja tiene un ligero almohadillado y la principal ventanas que recuerdan a las ajimezadas. El edificio se remata con un alero y el mármol blanco de travertino de su fachada parece ser que fue obtenido del teatro Pompeyo, lo que le otorga cierta luminosidad y blancura.

4.3. El palacio veneciano

La asimilación de la nueva arquitectura del *Quattrocento* **no aparece tan clara** en los palacios venecianos como en los florentinos, aunque los principios de Alberti fueran llegando poco a poco a la ciudad de los canales. En realidad es otra forma de percibir el Renacimiento de lo clásico, que mezcla una arquitectura tradicional (gótica, románica e incluso bizantina) adaptada a las exigencias de Venecia con los aspectos novedosos.

Los palacios venecianos, más modestos que los florentinos se llaman *Ca'*, la abreviatura de casa, pues sólo se le otorgó la categoría palacial a la residencia del Dux, aunque en número son superiores a la misma Florencia o Roma.

La especificidad de Venecia hacía que estos palacios tuvieran dos entradas interrelacionadas al canal y a tierra, dispuestas en los lados menores de los edificios. Construidos cimentados sobre postes o pilares, carecían de sótanos. Una clara seña de identidad es el carácter escenográfico de sus fachadas, pues su apertura al canal determinaba la acentuación del efecto teatral mediante la profusión de elementos decorativos y policromáticos.

Estas fachadas tenían muchos vanos conseguidos a través del uso de las ventanas ajimezadas, creando logias o galerías abiertas. La profusión de columnas es significativa respecto a los palacios florentinos; la planta principal era la primera, con funciones nobles, mientras que en ocasiones existían entreplantas o *mezzanine*, de pequeña altura y destinadas a la servidumbre, a almacén u oficinas. Por último son muy características las chimeneas en forma de embudo.

Uno de los palacios más representativos es el **Ca`Dario**, proyectado por Pietro Lombardo en 1487 y situado en el Gran Canal. La fachada, asimétrica (rasgo medieval) y colorida, está estructurada en tres pisos con ventanas ajimezadas. Es por ello que los rasgos renacentistas se muestran más en el interior que en el goticismo exterior.

Ca`Loredan Vendramin Calergi, ubicado también en el Gran Canal, fue diseñado por Mauro Codussi entre 1481 y 1509 y construido directamente sobre el agua. Estructurado en tres plantas y con ventanas ajimezadas, encontramos ya los tres órdenes clásicos, lo que denota la influencia del racionalismo constructivo de Alberti.

4.4. La villa suburbana

Es una **variante de la tipología palaciega con características propias** por su ubicación en un medio rural (aunque no lejos de la ciudad) y por su finalidad de residencia para el descanso placentero. La historiografía ha querido relacionar a este subtipo arquitectónico de palacio con las villas romanas descritas por Plinio el Joven o Vitruvio.

La villa *quattrocentesca* emulaba la Antigüedad por medio del empleo de los órdenes arquitectónicos y de pórticos con frontones, además de por tener patios y salones. En sus ordenados jardines solía contar con logias o galerías corridas que permitiesen su disfrute y el del propio paisaje circundante.

Se ha destacado también el



papel cultural de estas edificaciones, como ocurría con la villa florentina de Carreggi (sede de la academia neoplatónico de Ficino) o la del Belvedere, donde Inocencio VIII coleccionó antigüedades. A pesar de ello, esto no obviaba que en ocasiones tuvieran toques militares, como la última citada.

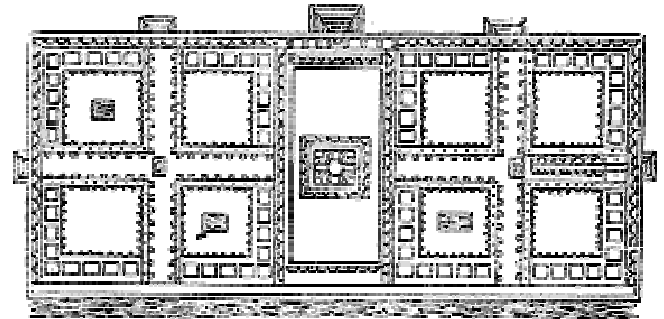
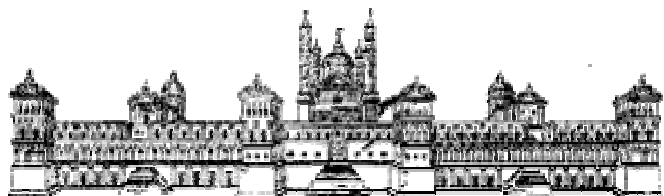
El modelo principal de villa florentina del *Quattrocento* lo marca la villa Médici de Poggio a Caiano, proyectada por Giuliano da Sangallo, que incluso se cita como precedente de las de Palladio, ya en el siglo XVI.

5. La tipología hospitalaria

En el *Quattrocento* se creó **un modelo novedoso de tipología hospitalaria** de gran difusión en Europa, el *hospital de planta de cruz griega*, ideado por Il Filarete y que subsistió hasta el siglo XVIII.

Un ejemplo pionero es el *Ospedale degli Innocenti* florentino, proyectado por Brunelleschi primero entre 1419 y 1427, y después Francesco della Luna. Aunque se muestra todavía como un *espacio centralizado* (es decir, medieval), su novedad reside en su clara horizontalidad y sobre todo en el *pórtico de la fachada de tipo loggia* al exterior, que introduce un nuevo sentido clásico de la proporción y del ritmo.

En realidad Brunelleschi no hizo sino desarrollar novedosamente el sistema medieval, citando a la Antigüedad a través de las proporciones y los elementos formales. Quien sí creó ya la nueva tipología hospitalaria fue Averlino "Il Filarete", que plasmó en la práctica (además de en la teoría) en el *Hospital Mayor para la beneficencia de Milán*, construyendo dos edificios en forma de cruz griega unidos entre sí por medio de un patio cuadrado central presidido por una iglesia también de planta central.



Este modelo fue seguido más tarde, aunque simplificado en España, en el Hospital de la Santa Cruz de Toledo, además de en el de Santiago de Compostela y Granada, pues propiciaba una cómoda clasificación de los enfermos.

6. La ciudad italiana en la época del Humanismo

Desde luego hay una correspondencia entre el arte de la arquitectura, quizás el más técnico y científico de todos, y el urbanismo, y por ello no debemos dejar de señalar que en el *Quattrocento* se llevaron a cabo intervenciones más o menos puntuales que trataron de racionalizar la estructura urbana medieval.

Las más de las veces eran procesos ligados a la construcción puntual de nuevos edificios que obligaron a la configuración de un nuevo espacio en torno suyo y en consonancia con él. A pesar de ello no faltaron los proyectos de creación de *urbes de nueva planta*, ideados sobre el papel por arquitectos que buscaban la construcción de una ciudad italiana ideal.

6.1 Las plazas: Pienza y Vigevano

La plaza, evolución del antiguo foro romano, quizá sea **el espacio urbanístico más representativo de la ciudad de la centuria del Humanismo**: frente a la irregularidad y espontaneidad medieval, el *Quattrocento* tratará de regularla geoméricamente y uniformar estilísticamente sus edificios. Vino a ser la incidencia de los tratados de Vitruvio y Alberti sobre la configuración de la urbe.

Una de las más representativas es la de **Pienza**, realizada en el tercer cuarto del siglo XV por Bernardo Rossellino bajo deseos del pontífice Pío II (cardenal Piccolomini). De figura trapezoidal, logra así encajar los edificios según sus distintos tamaños (Duomo, *palazzo comunale* y palacios del cardenal y de Rodrigo Borja, futuro Alejandro VI) y someterlos a un sistema de perspectiva. Por uno de sus lados cruza la principal vía longitudinal de Pienza, que además conecta la plaza con una segunda, dedicada a mercado, organizando así un eje viario clave para la ciudad.

Entre 1492 y 1494 se construyó la **Piazza Ducale de Vigevano**, Lombardía, circundada por *logias uniformes* al modo de los foros romanos, diseño actualizado también por el propio Alberti. El proyecto, atribuido tanto a Bramante como sobre todo a Leonardo, y bajo deseo de Ludovico el Moro, hubo de demoler previamente el antiguo mercado y el palacio comunal.

Tiene planta cerrada, pues las calles parten de las mismas arcadas y cuenta con una estrecha relación con el cercano *Castello Sforzesco*, hasta el punto de que representa simbólicamente la sumisión de la ciudad al propio Ludovico, pues de hecho la propia familia Visconti moró ocasionalmente en la ciudad.

6.2 La ciudad palaciega de Urbino y la ampliación de Ferrara

Federico de Montefeltro, comenzó a construir el **Palacio Ducal de Urbino** hacia el año 1447, hasta el punto de que fue creciendo con el tiempo hasta constituir una auténtica ciudad palaciega, reformando de paso toda la fisonomía urbana de Urbino.

El duque Ercole I d'Este promovió la llamada *Addizione Ercolea*, **la ampliación de Ferrara**, en 1492, con objeto de solucionar el aumento de población y la construcción de una nueva cinta muraria para mejorar el sistema defensivo, haciendo de paso que el castillo fortificado de los d'Este quedase en el centro de la propia ciudad. Este proyecto es uno de los principales proyectos urbanísticos del *Quattrocento* y seguramente el más ambicioso, aunque no el más representativo por tener sus propias características.

El proyecto había sido ya precedido por la *Addizione di Borso* hecha en 1451 desecando el delta de San Antonio del río Po y urbanizándolo, y fue acompañado de otras transformaciones paralelas, como la construcción de una nueva plaza en la zona vieja.

El ensanche, llevado a cabo por Biagio Rossetti, tuvo una de sus principales novedades en el trazado viario, con calles de tráfico diferenciado para peatones y carros, y logró una perfecta articulación entre la parte antigua y la nueva. Aunque el patrón de la nueva retícula era



regular, se permitieron sin embargo pequeñas irregularidades para no estorbar edificios o propiedades de interés.

6.3 Las reformas de Roma durante los pontificados de Nicolás V (1447-1455) y Sixto IV (1471-1484)

Roma fue **una ciudad configurada en torno a sus dos características principales**: lugar de encuentro con la Antigüedad y sede de la Corte pontificia (como centro del Cristianismo y como capital de un Estado), pues fue sobre todo en este siglo que el Papado logró asentar su capacidad ecuménica y su condición de Estado.

Aunque el periodo más significativo del *Quattrocento* fue bajo los pontificados de Nicolás V y Sixto IV, ya bajo **Martín V** (1417-1431) se inició la labor restauradora de la urbe, aunque sin una visión humanista, que llevó a usar como cantera antiguos edificios para reconstruir iglesias. Además reformó la muralla, reorganizó el Capitolio, consolidó el puente Milvio y restableció el oficio de *magistri viarium*.

Bajo **Nicolás V**, el papa humanista que protegió al arquitecto Alberti (aunque no se sepa cuánto éste influyó en él), Roma se convirtió en la ciudad de la nueva señoría o Estado papal y en la nueva Jerusalén; esto es, una capitalidad doble, espiritual y terrenal. Es por ello que bajo Nicolás V se llevó a cabo una fuerte política hidráulica, se amplió San Pedro, reconstruyó el Castel Sant'Angelo, reestructuró el Borgo Leonino y la plaza Ponte y en fin, se convirtió al Vaticano en una ciudad-palacio, una ciudad santa dentro de una antigua gran ciudad, en sintonía con la doble condición de Roma.

Sin embargo este espíritu emprendedor en lo urbanístico y arquitectónico no hizo que se dejase de usar el foro, el Coliseo o la colina Aventina como fuente de materiales constructivos. Quien sí tuvo una concepción urbanística más funcional y técnica y menos emblemática, más en sintonía a la llevada a cabo en Florencia fue **Sixto IV**, pues trajo a Roma a varios de los arquitectos que habían trabajado en Urbino para restaurar el Hospital del Santo Espíritu y construir, entre otros, la Capilla Sixtina, el palacio Della Rovere, varias grandes iglesias y el puente que lleva su nombre.

6.4 La ciudad regular y unitaria en el tratado de Alberti

Alberti diluye su concepción sobre la ciudad, siempre desde una reflexión histórica sobre los modelos urbanísticos del pasado, a lo largo de todo su tratado, identificando de cierta forma arquitectura y ciudad y concibiéndola como una estructura circular, y dando gran importancia a su función militar (desde una concepción todavía muy medieval), desarrollando todo un sistema defensivo teórico que bajo la forma de dos murallas, debía hacer inexpugnable la ciudad.

Además, se ocupó de analizar el entorno más favorable sobre el que se debía asentar una ciudad y la concibió como un ente donde se debían diferenciar jerárquicamente distintas áreas o barrios según el edificio más representativo que tuviera cabida en ellos.

Alberti dio gran importancia a la plaza porticada, que debía ser siempre rectangular a partir de la unión de dos cuadrados y estar asociada al mercado. Los edificios que la rodearan



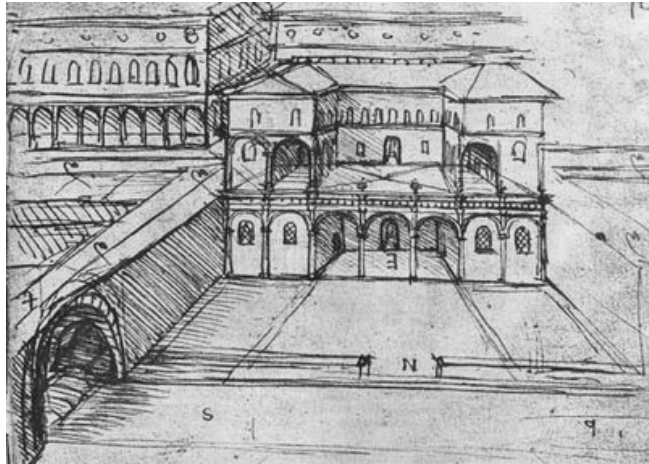
debían guardar unas proporciones tales que no estorbasen el estilo de la plaza, y bajo ellos a través de arcos de tres vanos semicirculares debía situarse la entrada de las calles, concediéndoles la condición de *puerta siempre abierta*.

6.5 Sforzinda, la ciudad ideal de "Il Filarete"

La planta de la ciudad ideal de Sforzinda, debía encontrarse en un valle entre colinas junto a un río y ser *estrellada rectangular y octogonal*, rodeada de un foso circular, lo que la convertiría en el prototipo de una auténtica urbe fortificada del Renacimiento.

Sus dieciséis calles principales se desarrollarían de forma radial, confluyendo en la gran plaza central, en torno a la cual se ubicarían los principales edificios de la ciudad: catedral, palacio del príncipe, casa de moneda, palacio de justicia, cárcel, aduana y por supuesto el palacio comunal.

Además, y para articular el resto del espacio, se crearía una segunda gran plaza dedicada al comercio y otras dieciséis plazas menores de las que ocho contarían con una iglesia. El teatro y el hospital quedarían en la periferia.



CAPÍTULO 3. ARQUITECTURA Y URBANISMO DURANTE EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS

Introducción: la modernidad de la arquitectura y el doble modelo: gótico renovado y la recuperación del antiguo

1. El modelo de iglesia: San Juan de los Reyes en Toledo
2. El programa hospitalario
3. El mecenazgo de los Mendoza y la implantación del arte renacentista en España
4. Renovación del palacio gótico

Introducción: la modernidad de la arquitectura y el doble modelo: gótico renovado y la recuperación del antiguo

La arquitectura del reinado de los RR.CC es, en palabras de M^a Luisa Caturla, una época dubitativa e incierta, durante la cual **se codificó una forma nueva de entender el gótico final al modo español y surgieron los primeros intentos de acercamiento a la arquitectura del Quattrocento italiano a manera de cita.**

Por ello hubo una doble práctica, incluso artificialmente buscada: un gótico casi mayoritario y la recuperación recreada en Italia del clasicismo grecorromano, lo que daría lugar a una cierta síntesis, un eclecticismo manifiesto en tipologías venidas de la península itálica como los hospitales y palacios, a los que se siguen aplicando elementos góticos.

Las razones de este eclecticismo son varias y no es la última la que hace pensar que, como en el siglo XIX, se pensó que el gótico era más adecuado para la arquitectura religiosa y el clasicismo en lo civil.

De todas formas, **Italia siempre había ejercido fascinación en los reinos hispánicos**, tanto por albergar la sede papal como por ser cuna de la latinidad; pero además y ahora los unidos Castilla y Aragón tenían intereses políticos y económicos en la península mediterránea.

Las intervenciones militares en época de los RR.CC favorecieron sin duda alguna la difusión del Humanismo, en la figura de personas como el cardenal Pedro González de Mendoza, el franciscano Francisco Jiménez de Cisneros, Juan Luis Vives o el filólogo Antonio de Lebríja; pero además en la figura de preceptores italianos y de los papas españoles Calixto III (1455-1458) y Alejandro VI.

No por último, tuvieron gran incidencia el viaje de aprendizaje de artistas españoles a Italia, la llegada de artistas italianos a España, el gusto de los comitentes por las obras del *Quattrocento* y la llegada de libros impresos.

Y es que de hecho en la España de finales del siglo XV concurrían **múltiples influencias artísticas**, algunas ya tradicionales y otras foráneas e innovadoras, entre las que figuraban:

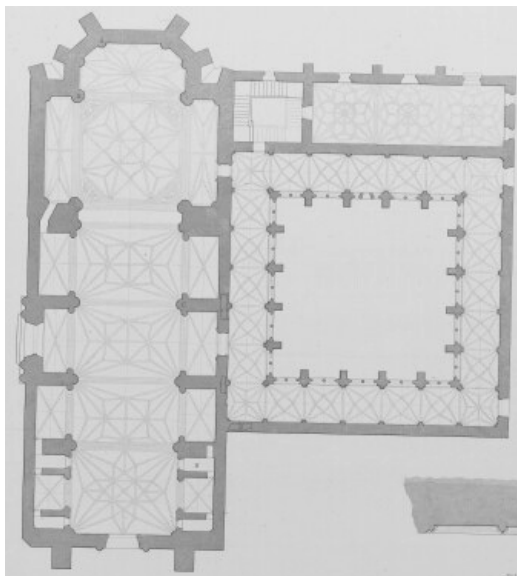
- El "moderno" estilo gótico
- Los influjos del arte hispanomusulmán, que dio lugar a una primera síntesis gótico-mudéjar
- Elementos del gótico centroeuropeo, francés, flamenco y alemán
- Las renovaciones aportadas por el arte humanístico italiano

Es por ello que el arte de este momento se denomina incierto, pues a la base del gótico final se añadieron diversos elementos del abanico de influencias. Ello ha motivado serias dudas por parte de la historiografía, obsesionada por clasificar y compartimentar estilísticamente los distintos periodos para su análisis, lo que ha dado a hablar de un *estilo isabelino*, *estilo Cisneros*, *protorrenacimiento*, *plateresco*... para definir el arte que hubo entre 1480 y 1530.

Por tanto no es forzado decir que **a España el Renacimiento acabó llegando un tanto diacrónicamente y ya amanerado, sin que apenas se percibiera su momento más clásico.**

1. El modelo de iglesia: San Juan de los Reyes en Toledo

Por **arte isabelino** la historiografía entiende la tendencia arquitectónica que unía ecléctica e históricamente el gótico decorativo final centroeuropeo, el flamígero o gótico florido y el mudéjar. Esta tendencia vino a ser en gran parte fruto de la colaboración entre dos artistas extranjeros: Egas Cueman (Bruselas) y Juan Guas (Francia), éste último maestro mayor de obras de los RR.CC.



Parece que ambos trabajaron ya desde 1477 en la construcción de la iglesia conventual franciscana de **San Juan de los Reyes en Toledo**, con su magnífico claustro de planta cuadrada y dos pisos. Su iglesia es de una sola nave cubierta con bóveda de crucería gótica al modo alemán. Con cuatro capillas laterales alineadas entre los contrafuertes y un transepto muy alineado y decorado, cuenta con un crucero muy luminoso cubierto por un cimborrio octogonal sobre trompas atribuido a Simón de Colonia.

La nave está dividida en cuatro tramos con dos cuerpos de altura, el inferior con un arco apuntado y el superior con la presencia de ventanales. No falta la presencia de escudos heráldicos de los reyes (se pensó en principio usarla como panteón real), lo que algunos relacionan con el estilo *manuelino* portugués.

Este mismo modelo de iglesia cortesana, muy funcional y conservador, con una sola nave, capillas entre los contrafuertes y cabecera poligonal aparece igualmente en el **monasterio segoviano del Parral**, construido al parecer bajo intervención de Juan Guas.

El origen más inmediato en el tiempo de este tipo de iglesia conventual de una sola nave cuyo ejemplo más elocuente es San Juan de los Reyes, se ha percibido en la planta del templo de la **Cartuja de Santa María de Miraflores**, aunque solo tiene capillas laterales en uno de sus lados. La obra se inició a finales del reinado de Juan II, con idea de servirle de panteón real.

La iglesia está dividida en varios espacios o tramos bien diferenciados, al estilo cartujano, para seglares, legos y monjes. En el fondo está el presbiterio, donde se encuentran los sepulcros de Juan II e Isabel de Portugal, así como del infante Alonso, obras de Gil de Siloé, autor también del magnífico retablo mayor de madera policromada.

Hay que incluir entre este tipo de iglesias a la pequeña **Capilla Real de Granada**, aunque las capillas laterales sean poco profundas. La sacristía rectangular sobresale de la línea general del edificio y el cimborrio quedó finalmente sin construir. Fue fundada por Isabel la Católica en 1504 con idea de convertirla en panteón real en sustitución de San Juan de los Reyes y se ubicó sobre los restos de la antigua mezquita mayor y quedaría más tarde adosada a uno de los costados de la renacentista catedral. En general la razón de ser de este edificio obedece a los deseos testamentarios de la reina de ser enterrada en un lugar austero.



Quedan por mencionar otras iglesias que también siguen este modelo, como la del convento de Santo Tomás de Ávila, promovida por el dominico Tomás de Torquemada (primer inquisidor general de Castilla y Aragón), quien asimismo mandó construir el convento de Santa Cruz la Real de Segovia.

2. El programa hospitalario

Los RR.CC. llevaron a cabo **una importante política de beneficencia** tanto en la cura de los enfermos como en la asistencia a la mendicidad, buscando así una nueva imagen prestigiosa y paternalista de la nueva monarquía-estado, aunque en ocasiones las labores fueran impulsadas por importantes nobles, como el cardenal Pedro González de Mendoza y el hospital de la Santa Cruz de Toledo.

La **tipología hospitalaria medieval** mostraba tanto la forma claustral como la basilical de tres naves, o aun las más de las veces la indeterminada o irregular, aunque siempre permitiendo que las camas estuvieran en relación directa con el altar.

Estos modelos se fueron abandonando durante el reinado de los RR.CC para adoptarse la **planta en forma de cruz griega inscrita en un cuadrado** (que podía ampliarse a voluntad mediante la adición de módulos al esquema), divulgada aunque no creada por Il Filarete.

Este diseño ya permitía una cierta clasificación de los enfermos y mendigos en función de su sexo, edad, dolencia y grado de contagiosidad, todo un exponente del racionalismo que

comenzaba a imponer sus ideas. Las cuatro crujías de cierre que configuraban el cuadrado o rectángulo se destinaban a los servicios y en el punto de intersección de los brazos se situaba la capilla con el altar, aunque con diferencias en el modelo general.

Los hospitales realizados en esta época en España muestran ciertas peculiaridades, pues aunque siguen el modelo de Il Filarete y del clásico hospital del Santo Spirito de Sassia en Roma, están hechos en estilo gótico con cubiertas mudéjares. Son por tanto un ejemplo indudable de eclecticismo entre lo "moderno" y lo "antiguo" que tuvieron como arquitecto a Enrique Egas (hijo de Egas Cueman).



El **hospital real de Santiago de Compostela** (1501-1511) fue la primera obra hospitalaria importante del reinado, con planta con tres de los cuadros brazos de la cruz griega, dos patios, una capilla en el medio y una fachada del tipo *fachada-retablo*. En el siglo XVIII se añadiría el cuarto brazo y los otros dos patios.

Otra real cédula dada en 1504 determinaba la creación del **hospital real de Granada** (1511-1526), aunque su construcción se demoró hasta que se encontró el lugar apropiado a las afueras de la ciudad, de acuerdo a las nuevas ideas de salubridad. La arquitectura es ya propiamente renacentista, aunque la rica decoración pertenece al estilo hispanomusulmán. Su planta es de cruz griega inscrita en un cuadrado, con cuatro patios aunque la capilla no se situó en el crucero, de dos pisos.

La obra del **hospital de Santa Cruz de Toledo**, aunque proyectada por Enrique Egas, contó con la participación de Alonso de Covarrubias, a quien se debe además el patio con dos pisos de galerías y columna única, que aunque gótico, anuncia la arquitectura italiana del siglo XV, eclecticismo percibido también en la portada, realizada por él mismo entre 1516 y 1526.

3. El mecenazgo de los Mendoza y la implantación del arte renacentista en España

Es un hecho repetido el atribuir al cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1494) la introducción del arte renacentista en España, como elemento decorativo y de prestigio, en la fecha convencional de 1488.

Fue entonces cuando, y para diferenciar al **colegio de Santa Cruz** del también en construcción en Valladolid colegio de San Gregorio, interrumpió las obras y mandó realizar una portada a la "antigua", para asegurarse el prestigio de seguir al día las últimas corrientes italianas. Pero a pesar de que Lorenzo Vázquez aplicase en esta portada el almohadillado quattrocentista y el grutesco en su puerta semicircular entre pilastras, el edificio muestra en su estructura las características del gótico.

Pero en el seno de esta potente familia noble se ordenaron construir muchos otros edificios como el hospital de Santa Cruz toledano, por orden del propio cardenal y otros por orden de otros miembros de la familia como el palacio del Infantado en Guadalajara, el palacio de Cogolludo, el castillo de la Calahorra (Granada), etc.

4. Renovación del palacio gótico

Es así que **fue en la tipología palaciega donde primero aparecieron las novedades del Quattrocento**, en un principio conviviendo como en lo religioso con el gótico y el mudéjar, pero los ejemplos más significativos del acercamiento a lo italiano los tenemos siempre en esos palacios urbanos exentos, ostentosos y sin tintes militares que la nobleza comenzó a erigir.

El hecho de que los RR.CC. todavía no contasen con una capital fija hizo que no se produjera el crecimiento espectacular de sólo una urbe, sino el desarrollo de varias, así como tampoco se construyó un nuevo palacio para ellos, sino que siguieron usando algunos monasterios reformados o los alcázares hispanomusulmanes, que cumplían el papel polifuncional de templo, palacio e incluso panteón.

El arquitecto Juan Guas y el escultor Egas Cueman trabajaron juntos de nuevo en la construcción del **palacio del Duque del Infantado** en Guadalajara, encargado por Íñigo López de Mendoza en 1480 y donde se aprecia la renovación del estilo gótico flamígero por mimesis con el modelo palaciego italiano.

Son relevantes en este edificio el patio central de dos plantas y la fachada principal, sin referencias defensivas y decorada a base de clavos con una portada descentrada a la izquierda entre dos gruesas columnas cilíndricas y con arco conopial mixtilíneo rebajado y una bella corona ducal encima.

Hemos de mencionar el **palacio de Cogulludo** (Guadalajara), construido en los años ochenta por Luis de la Cerda y Mendoza, primer duque de Medinaceli, y que se considera el primer palacio español con un influjo pleno del renacimiento italiano, a pesar de que mantenga elementos medievales. Tiene planta rectangular con patio central de arcos rebajados y una fachada totalmente almohadillada con una portada adintelada simétricamente central.

El **palacio de Antonio de Mendoza** en Guadalajara, terminado hacia 1506 y atribuido a Lorenzo Vázquez es otro ejemplo de acercamiento a lo italiano. Con una modesta fachada y portada con arco ya de medio punto (y frontón triangular sobre la misma, hoy desaparecido), su patio interior es cuadrado y destaca por el uso de arquitrabes de madera y zapatas sobre los capiteles, lo que otorga más altura a las columnas.

Existen dos palacios suburbanos exteriormente fortificados y sobre sendos promontorios, los de **La Calahorra** (Granada) y **Vélez Blanco** (Almería), en cuya realización participaron artistas del norte y centro de Italia, lo que les otorga un cierto eclecticismo.

Por ejemplo el primero, supuestamente diseñado por Lorenzo Vázquez pero ejecutado en su mayor parte por el genovés Michele Carlone, cuenta al estilo medieval con cuatro torres en sus extremos pero también un bello patio central a modo de cortile con cinco arcadas en cada panda y cuyos materiales constructivos fueron importados desde Italia.



CAPÍTULO 4. LA ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XVI EN ITALIA

Introducción: el pleno clasicismo renacentista y el Manierismo

1. El clasicismo como estilo único: Donato Bramante (c. 1444-1514)
2. Miguel Ángel: la arquitectura como representación
3. Rafael (1483-1520) como arquitecto y sus discípulos
4. Proyección de San Pedro del Vaticano en la arquitectura religiosa
5. El palacio del *Cinquecento*
6. Plasticidad de la arquitectura veneciana. Sansovino
7. La Compañía de Jesús (1534 y 1540), el Concilio de Trento (1545-1563) y la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI
8. Vignola (1507-1573) como teórico de la arquitectura y creador del prototipo de iglesia contrarreformista
9. Arquitectura y escenografía en Venecia: Andrea Palladio

Introducción: el pleno clasicismo renacentista y el Manierismo

El siglo XVI, **la centuria de los clasicismos renacentistas**, se muestra en la arquitectura italiana como un complejo período muy creativo, pero de difícil definición estilística, que legó edificios transcendentales para la Historia del Arte, realizados por artistas emblemáticos que dominaban todas las artes, tal y como obligaban las reglas del Humanismo.

La historiografía divide de forma simplista (pero pedagógica) la centuria en **dos etapas**, diferenciadas entre sí sólo por pequeños matices a la hora de entender el clasicismo: el pleno

Clasicismo renacentista (1480-1527, fecha del Sacco de Roma) y el intelectual y liberal Manierismo.

Y decimos pequeños matices porque ambos llegaron a coincidir en el tiempo e incluso rasgos del segundo se detectan en arquitectos previos antes de que adoptaran las formas del primero, caso de Bramante o Miguel Ángel. Además y a pesar de la contaminación de la arquitectura por la diversidad subjetiva en el Manierismo, hubo quien intentó volver al Clasicismo más depurado y ortodoxo de la primera mitad de siglo.

En realidad ambos períodos obedecen a dos maneras distintas de entender el arte grecorromano: la primera buscaba establecer un canon objetivo, uniforme, racional, científico y universal; mientras que la segunda realizó libremente distintas interpretaciones individuales de ese clasicismo, llegando subjetivamente a deducciones diferentes pero sin prescindir de él.

Esta realidad obedece tanto a los gustos cambiantes de la época como al hecho de que el arte grecorromano no fue unitario ni en el espacio ni en el tiempo, lo que permitía hacer diferentes lecturas del mismo.

Tampoco está fuera de lugar decir que la arquitectura del primer período se fue *amanerando* porque asumió ciertos matices pictóricos y escultóricos, en el intento por integrar todas las artes entre sí de los artistas polifacéticos de la época.

Otro aspecto importante que ayuda a definir ese tránsito entre ambos períodos está en la misma teoría arquitectónica del siglo XVI, pues poco a poco se fueron divulgando diversos tratados en los que cada autor exponía sus diferentes ideas y gustos a la hora de aplicar los órdenes clásicos y las tipologías.

Se ha visto al **Manierismo** (que más que un estilo es una actitud mental subjetiva y libre hacia el Clasicismo riguroso) como una tendencia artística intermedia entre Renacimiento y Barroco, que llevó a:

- Resaltar lo decorativo sobre lo estructural
- Romper con los principios de proporción y armonía, pensando los edificios para ser vistos desde múltiples puntos de vista
- Plasmar ciertos efectos de claroscuro en las fachadas, al mismo tiempo que dinámicos
- Manipular los espacios para engañar a la vista

En fin, la arquitectura se fue haciendo poco a poco escenográfica, introduciendo además el lujo y la magnificencia, mientras que los edificios quedaron integrados en un paisaje urbano o natural (jardines); esto es, se perciben ya los cambios que después promovería la irrupción del Barroco.

Pero no hemos de olvidar que el Manierismo no rechazó el orden clásico, por lo que debemos hablar de los "distintos clasicismos del siglo XVI".

Los arquitectos del XVI siguieron obsesionados por la arquitectura religiosa de plan central, aunque los jesuitas propugnasen a partir de su creación en 1534 la vuelta a la planta basilical. El palacio siguió entre las tipologías principales tanto por calidad como cantidad y ya fuera dentro de la ciudad o como villa.

1. El clasicismo como estilo único: Donato Bramante (c. 1444-1514)

Se considera a Bramante como **el arquitecto que mejor supo plasmar el clasicismo del alto Renacimiento italiano**, llevando su arquitectura a su momento culminante. Su formación como pintor le dio el dominio de ambas perspectivas, creando a través de la

aplicación de la pintura a la arquitectura espacios ilusorios desde un único punto de vista central, tal como hizo en el presbiterio de *Santa María presso San Satiro* de Milán.

Sus actuaciones en el presbiterio de *Santa María delle Grazie* y en *Santa Maria de Abbiategrosso* completarían una forma de construir decorativa y escenográfica, un tanto pictórica e ilusoria, durante su **etapa milanese**.

Al llegar a **Roma** en 1500, Bramante entró en contacto con la antigua arquitectura romana y su arquitectura sufrió un cambio perceptible, perdiendo el carácter pictórico y dedicándose a aplicar los principios de lo clásico, hasta el punto de que codificó una auténtica normativa de las proporciones, de construcciones a la medida del hombre.

Partiendo del concepto arquitectónico de Alberti, hemos de señalar en primer lugar el templete, *tempietto*, períptero de orden dórico toscano del convento franciscano de *San Pedro en Montorio* (1503), donde se alcanzó la más perfecta expresión de la llamada estructura centralizada, la gran obsesión de los arquitectos del Humanismo.

El templete, ubicado donde la tradición dice que San Pedro fue crucificado, sigue la arquitectura conmemorativa de los *martyria*, y desde luego está pensado para ser contemplado desde fuera, pues dentro sólo existe una pequeña *cella*, de altura doble a su anchura. De diseño circular, sus dos pisos están coronados por una cúpula semiesférica con linterna sobre tambor, expresando de forma simbólica la idea de perfección cósmica que representa desde tiempos de Platón el círculo.

Otra obra importante es el *pórtico del Belvedere* (1506), la villa estival de los papas, y que diseñó con objeto de unir, a través de un conjunto de perspectiva monofocal y en tres terrazas, el palacio de Nicolás V con el propio Belvedere.

Ya desde tiempos de Nicolás V (1447-1455) se había pensado reformar la basílica de *San Pedro* erigida en tiempos de Constantino, pero con Julio II se decidió directamente en 1511 la erección de un nuevo templo. El proyecto inicial, del propio Bramante contemplaría una *planta de cruz griega* y una vasta cúpula, que convirtiese San Pedro en una iglesia conmemorativa de la doble gloria religiosa y temporal papal, además de para la propia gloria de Julio II, quien quiso enterrarse en el crucero.

Sin embargo, a la muerte de Julio II en 1513 y un año después de Bramante, sólo se habían construido los cuatro gruesos pilares del crucero, y la obra habría de alargarse por otros ciento veinte años. Las obras saldrían adelante lentamente con el trabajo y los diversos proyectos de Rafael, Antonio da Sangallo y Miguel Ángel ya en 1546.

2. Miguel Ángel: la arquitectura como representación

El **arquetipo del Humanismo renacentista** del siglo XVI (1475-1564), hombre polifacético y universal formado en el taller de Ghirlandaio, llevaría a cabo importantes obras arquitectónicas en Florencia y en Roma.

En la primera trabajó en la **iglesia de San Lorenzo**, donde aparte de proyectar una *fachada* que no se

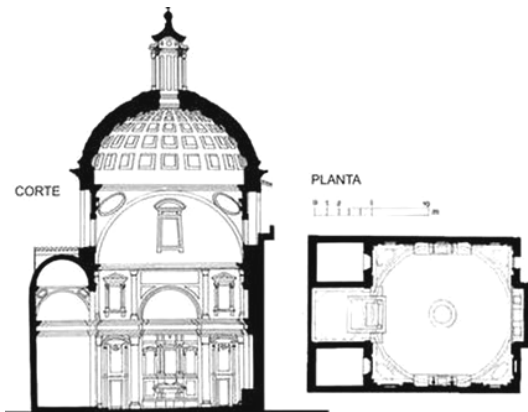


construyó, realizó el mausoleo que debía albergar a los Medici, en una segunda sacristía del templo (la primera ya había sido levantada por Brunelleschi).

El gran interés de esta obra es que Miguel Ángel Buonarroti intervino en ella como maestro en las tres Bellas Artes (aunque su marcha a Roma en 1534 interrumpiría su trabajo, que continuarían Ammannati y Vasari), pues además de construirla (lo que debió ser una novedad para él), se ocupó de las esculturas y los frescos de las paredes.

En el diseño arquitectónico Miguel Ángel siguió el modelo de la sacristía antigua, aunque con significativas novedades:

- Añadió altura a la sala
- Dispuso dos ventanas ligeramente trapezoidales en cada ángulo para aumentar la sensación de perspectiva
- Jugó con la policromía para adecuarla a la perspectiva y aumentar así artificialmente el espacio



La **Biblioteca Laurenziana**, ubicada en el monasterio de San Lorenzo, le fue encargada en 1523 y es reconocida por la historiografía como uno de los orígenes de la arquitectura manierista e incluso como una de sus principales manifestaciones.

La sala de lectura forma un conjunto, a dos niveles, con el vestíbulo ("*ricetto*") y la escalera que los conecta, hecha por Ammannati según su diseño, al haber fallecido ya Miguel Ángel. Los rasgos manieristas de la sala residen en el juego que se logra con las funciones desempeñadas por los distintos elementos arquitectónicos: el muro, que como función prioritaria tiene el sustento aquí es liviano y sus partes internas imitan a las externas, sobre todo con función decorativa, que se logra además por el contraste bicromático.

El vestíbulo es casi ocupado por la escalera, por lo que se juega de forma ilusionista con el espacio disponible y se dota al ámbito de una gran monumentalidad además del hecho de que aquí también se usa la ambigüedad de funciones arquitectónicas.

Y es que estamos ante un artista que parece pintar y esculpir la arquitectura, al mismo tiempo que **concedió una expresiva, pero dudosa por ambigua, elocuencia al arte clásico**.

La realización de extensos programas pictóricos como los del Juicio Final de la Capilla Sixtina no impidió a Miguel Ángel realizar importantes obras arquitectónicas en el periodo entre 1534 y 1564 tales como la **reforma de la piazza del Campidoglio**, aplicando una concepción manierista del urbanismo.

Y así fue porque se corrigió de forma científica la figura de una plaza trapezoidal para que al espectador le pareciera otra más regular y obvia : rectangular. Se estaba buscando una realidad asombrosa desde una consideración pictórica, jugando con la estatua de Marco Antonio como punto focal (eje visual) y con la forma oval de su pavimento, que hace parecer precisamente a la plaza rectangular. Tal programa escenográfico tenía, tal vez, un pensamiento político complejo que recordaba el poder papal sobre el municipal y la herencia prestigiosa de la ciudad.

En 1546 Miguel Ángel se encargó de la dirección de la fábrica de **San Pedro** del Vaticano, retomando la idea inicial de Bramante de una planta en cruz griega y gran cúpula (42 metros), aunque simplificándola.

Aunque a su muerte el proyecto se modificaría de nuevo (acabó adquiriendo planta de cruz latina), la cúpula se levantó monumentalmente (aunque algo más ojival de lo pensado por Miguel Ángel), hasta el punto de que parece una réplica de la de Florencia, pues está formada en realidad por dos cúpulas superpuestas. En su concepción, que resulta muy manierista, hay una influencia de la escultura en la arquitectura.

3. Rafael (1483-1520) como arquitecto y sus discípulos

Rafael de Sanzio llegó a Roma en 1509 y fue entre 1514 y 1520 el arquitecto jefe de las obras de San Pedro, además de varias edificaciones que, aunque parcialmente desaparecidas, nos ofrecen la imagen de un hombre que intentó **reimplantar el estricto clasicismo renacentista** pero que lo hizo **desde un punto de vista prácticamente manierista**, pues sus obras no se ven desde una perspectiva monofocal y central, sino de forma fragmentada al destacar las distintas partes sobre la totalidad de los edificios.

La capilla Chigi fue diseñada por él y ha sido considerada como una obra de planta central inspirada en el crucero de San Pedro ideado por Bramante. Se cubre con una cúpula dorada y artesonada sobre pechinas, lo que le da cierta semejanza con la de San Pietro in Montorio.

Es esa concepción abstracta del espacio que se manifiesta, la decoración menuda y la necesidad de contemplar el interior desde varios puntos de vista lo que la acerca al Manierismo.

Pero quizá la obra arquitectónica más significativa de este pintor sea la villa de recreo llamada Madama, en Roma. El palacio fue comenzado hacia 1516 y destruido durante el saqueo de Roma de 1527, acabándose en 1642 y sólo una parte del proyecto inicial.

El diseño de la planta completa, no obstante, nos es conocido y sabemos por ello que contaría con un patio central en forma circular al cual se añadiría un teatro de planta semicircular al modo romano y que habría sido ideado siguiendo a Vitruvio, a Plinio, Alberti, Bramante y los restos arquitectónicos de la Antigüedad.

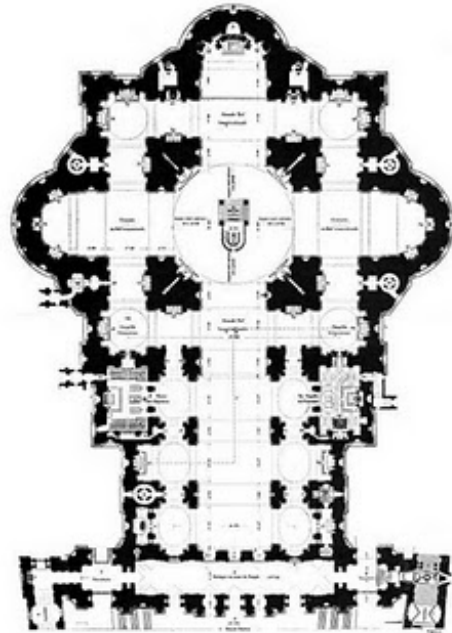
Podemos también mencionar el palacio de Té de Mantua, otra "caprichosa" villa suburbana de Rafael, o la Farnesina, realizada por el sienés **Peruzzi** (discípulo del primero) bajo diseño de su maestro y cuya principal originalidad reside en su planta en *U*, así como su fachada de dos pisos a base del empleo de ventanas rectangulares arquivadas entre pilastras dóricas toscanas.

Además Peruzzi desarrolló un importante modelo de palacio, que se puede considerar como manierista: el llamado de Massimo alle Colonne, que destaca por su irregular fachada curva convexa y porticada, lo que rompe con la simetría clásica al tiempo que fragmentó los espacios. No faltan otras villas representativas de esta época manierista como la proyectada por **Pirro Ligorio**, llamada Casina de Pío IV, con su patio oval al que dan dos logias.

4. Proyección de San Pedro del Vaticano en la arquitectura religiosa

Los principales arquitectos del *Quattrocento* estuvieron obsesionados por proyectar edificios de plan central. Leonardo diseñó edificios así y Bramante los construyó a la perfección en San Pietro in Montorio y San Pedro del Vaticano.

Es por ello que el modelo de San Pedro repercutió en la construcción de numerosas iglesias, de menor tamaño pero mayor conjunción. Arquitectos como Antonio Sangallo el Viejo lo hizo así en la iglesia de la Madonna di San Biagio en Montepulciano, que exenta, presenta planta de cruz griega y cúpula sobre tambor.



5. El palacio del Cinquecento

Antonio da Sangallo el Joven (1483-1544) además de participar en la construcción de San Pedro, realizó la Zecca o Casa de la moneda de Roma con su fachada ligeramente cóncava y proyectó otros edificios, pero su principal obra es el Palacio Farnese, aunque no lo viese acabado en vida. Iniciado en 1514, se percibe una concepción totalmente clásica de este edificio de planta rectangular que incluye un patio cuadrado central en el que superpuso los tres órdenes imitando probablemente la configuración del teatro Marcelo.

De tres plantas, exento y sin almohadillado excepto en la puerta, sus ventanas son rectangulares, cubriéndose en el piso principal con pequeños frontones triangulares en alternancia con otros circulares. La impresión de edificio compacto y defensivo se acentúa debido a la plaza que se formó por deseo de los propios Farnesio.



Pero si el Palacio Farnesio es el prototipo de modelo romano por su regularidad y clasicismo, se ha considerado en cambio el Massimo alle Colonne de **Baldassare Peruzzi** como una muestra del Manierismo, pues en él se va imponiendo una nueva visión mucho más libre, de espacios fragmentados y recreativa de ese clasicismo, que asume una actitud muy

figurativa, pictórica y escultórica. En realidad la mayoría de los principales arquitectos de Renacimiento clasicista se dejaron llevar antes o después por la actitud manierista.

El palacio romano del siglo XVI parte del florentino del XV, pero abandona algunas de sus características más significativas, como el empleo del almohadillado (que si se usa sólo aparece parcialmente en sobre todo las portadas o las esquinas). El palacio romano se muestra en general más fiel a la Antigüedad y no sólo se erige como modelo para otros palacios, sino también como modelo de configuración urbanística, caso del ya visto palacio Farnesio, que dio pie por ejemplo a remodelar plazas y calles delante de otros palacios como el de Tommaso de Marino en Milán.

Michele Sanmicheli destaca no sólo por los palacios que proyectó en su urbe natal, Verona, sino también por los de Venecia, que muestran características propias, específicas de sus regiones, que los diferencian con cierta claridad de los palacios florentinos y romanos. Así, por ejemplo, vemos como el *cortile* pierde importancia a favor de la construcción de amplios vestíbulos que distribuyen el espacio. También se construyen en dos plantas en vez de tres y con la presencia de un gran salón en su piso noble.

Además es perceptible cierto anticlasicismo manierista en los edificios de Sanmicheli, caso del inquietante *palacio de Bevilacqua*, en Verona (1530), donde pilastras toscanas almohadilladas enmarcan los vanos de la planta baja, mientras que grandes columnas jónicas sobre altas basas lo hacen en el principal, que cuenta además con balaustrada. Lo más interesantes es advertir cómo los motivos decorativos escultóricos lo invaden casi todo.

Parecido aunque más simple es el posterior *palacio Pompei* también en Verona, que cuanta así mismo con claves en los arcos del piso superior al modo etrusco, aunque en general se advierte un interés por depurar los elementos exagerados y retornar al orden; esto nos hace ver una vez más y como ya señaló el historiador Wolfgang Lotz cómo no hay "*un contraste de formas antiguas y modernas, sino de interpretaciones serenas y agitadas y de lo antiguo*".

6. Plasticidad de la arquitectura veneciana. Sansovino

A partir de 1527, Venecia asumió los principales postulados de la arquitectura del Renacimiento, pero dotándola de unas **características distintivas**. Sansovino, bebiendo del clasicismo romano de Bramante y Rafael, no olvidó la tradición gótica que había convertido a la ciudad en una urbe escenográfica.

El florentino Jacopo Tatti, conocido como **Sansovino** (1486-1570) fue el principal arquitecto que así lo lograría. Aunque había trabajado muchos años en Florencia y Roma, muy pocos de sus proyectos se llegarían a construir, hasta su llegada a Venecia precisamente en 1527.

En la *Librería Nuova*, la llamada biblioteca de San Marco, ya empleó sus notas características: el pilar cuadrado con una columna adosada, junto con el uso de la doble columna. En realidad es un edificio sorprendente, plástico y escenográfico, tanto por el equilibrio de sus elementos arquitectónicos (perfecto equilibrio entre horizontalidad y verticalidad) como por la riqueza decorativa.

En el *palacio Dolfin* Sansovino debió amoldarse a la existencia de la antigua mansión familiar de los Dolfin, que remodeló creando un patio cuadrado porticado al modo romano, que a su vez se relaciona con la fachada principal que da al Canal Grande y que sin embargo no conecta con el interior del edificio sino tan sólo con los almacenes. Esta fachada tiene dos pisos encima del bajo porticado de tiendas, con superposición de diferentes órdenes arquitectónicos.

Otra obra importante suya es el *palacio Corner*, que como el palacio anterior tiene planta irregular y en cuya configuración el arquitecto se amoldó al sistema tradicional florentino aunque estableciendo una síntesis entre la arquitectura romana y la veneciana, a la que sumó elementos florentinos.

Por eso se usa el almohadillado en el patio porticado y el modo rústico en su planta inferior, cuenta con dos vestíbulos y la fachada muestra claros intentos de crear efectos ópticos de perspectiva. En esta última además usó de nuevo sus columnas pareadas entre los ventanales semicirculares con balaustradas, así como la escultura helénica.

Otras de sus obras en la ciudad de los canales fueron la *Scuola Grande della Misericordia*, la *Zecca o Casa de la Moneda*, la *Loggetta del Campanile* y las *Fabbriche Nuove*, además del diseño de la *Scala d'Oro* del palacio ducal.

7. La Compañía de Jesús (1534 y 1540), el Concilio de Trento (1545-1563) y la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI

Fruto del interés por la renovación de la Iglesia por parte del Papa Paulo III Farnese, en 1540 se reconoció a la **Compañía de Jesús** o *Societas Jesu* fundada por San Ignacio de Loyola como orden sacerdotal militante, que se convertiría en uno de los elementos más importantes de la Contrarreforma.

Para conseguir sus objetivos, los jesuitas crearon una red de seminarios e iglesias en toda Europa con objeto de difundir las artes y las ciencias y ponerlas al servicio de la Iglesia. Poco después, en 1545 el propio Paulo III Farnese abrió **un Concilio en la ciudad de Trento** para corregir los desórdenes de la Iglesia y restablecer su unidad.

Ambos hechos iban a influir en el devenir de las artes del último tercio del siglo XVI, aunque sobre todo lo harían en el siglo XVII. Así, si el Concilio incidió en las artes figurativas debido a sus mismas posibilidades didácticas para enseñar el dogma, la creación de la Compañía de Jesús repercutiría especialmente en la arquitectura religiosa por medio de la formulación de un modelo de iglesia peculiar y ubicada en lugares principales y destacados.

Il Gesù, proyectado por Vignola en 1568 con participación de Giacomo della Porta iba a ser el paradigma. Se podría afirmar que al establecerse así, la Iglesia asumió la actitud renacentista propia del manierismo menos decorativo y pretendió buscar el clasicismo más ortodoxo.

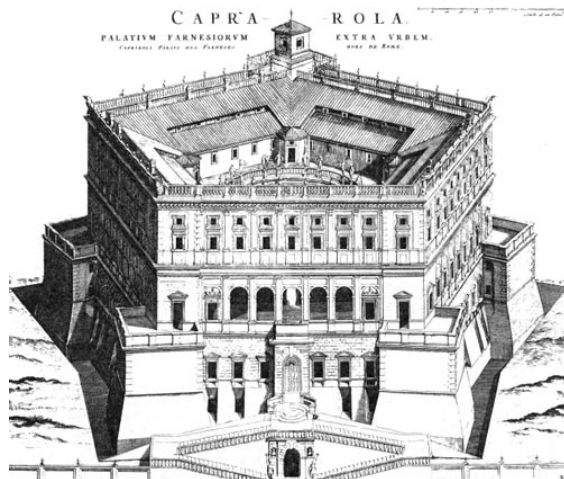
A su vez, en cuanto a la escultura se buscó huir de las tendencias idolátricas, así como de la belleza sensual y provocativa a la hora de representar a santos, vírgenes etc.

8. Vignola (1507-1573) como teórico de la arquitectura y creador del prototipo de iglesia contrarreformista

Giacomo Barozzi, llamado el Vignola (1507-1573) por haber nacido en esta población cercana a Módena y formado en Bolonia y Roma, publicó su **Regola delli cinque ordini d'architettura** en 1562. Esta obra es un compendio claro, sistemático, erudito, bien estructurado y eminentemente práctico, en el que la parte gráfica predomina sobre el texto. Así pues se convirtió en una obra de referencia, en una doctrina codificada de los cinco órdenes (toscano, dórico, jónico, corintio y compuesto) en base a la relación constante entre sus partes, siendo el módulo el radio de cada columna.

Además la obra abría el paso al Barroco, defendiendo el uso de la columna salomónica y cierta libertad en el empleo de los órdenes, por lo que se convirtió en una cierta alternativa al sistema vitruviano promovido por Alberti.

Pero lo cierto es que la obra proponía el retorno al clasicismo ortodoxo, en contraposición con las tendencias manieristas del cuarto de siglo anterior, lo que demuestra las dudas que existían en la arquitectura del momento sobre las fórmulas



a seguir.

El **palacio Farnesio** en Caprarola fue proyectado para el que sería Paulo III sobre una fortaleza defensiva anterior realizada por Sangallo el Joven y Peruzzi hacia 1530, para acomodarla como residencia estival.

Su gran interés artístico reside en que la severidad clásica convive en él con el carácter lúdico y la libertad del Manierismo. De planta pentagonal y patio circular, a pesar de la reforma, su inicial carácter defensivo es inequívoco, por su gran presencia exterior y su gran altura (cinco plantas) alcanzada a través del uso de un alto podio.

La llamada **villa Giulia** en Roma, realizada junto a Vasari y Ammannati en 1550 por encargo de Julio III, se considera como una de las representaciones más perfectas del Manierismo. Su arquitectura, perfectamente integrada con los jardines, destaca por el contraste entre su rico interior y su severo exterior. Se organiza en un eje axial tras una entrada a modo de arco de triunfo en el que se organizan dos patios, el primero en forma de U y el segundo cuadrado.

Pero la obra más relevante de Vignola es el proyecto de 1568 para la **iglesia del Gesù** de Roma, por ser modelo para muchas iglesias de finales del XVI y del XVII. Es un auténtico prototipo de templo contrarreformista, debido a la severidad de su fachada y la riqueza de su interior, además de por su forma de conjugar magistralmente su planta con las preocupaciones obsesivas de los arquitectos renacentistas por las formas basilical y central.

El Gesù es una iglesia de planta basilical de una sola nave cubierta con una bóveda de cañón y que se rodea de capillas en los contrafuertes excepto para formar el brazo del crucero, donde se alza una cúpula semiesférica con linterna sobre un tambor octogonal.

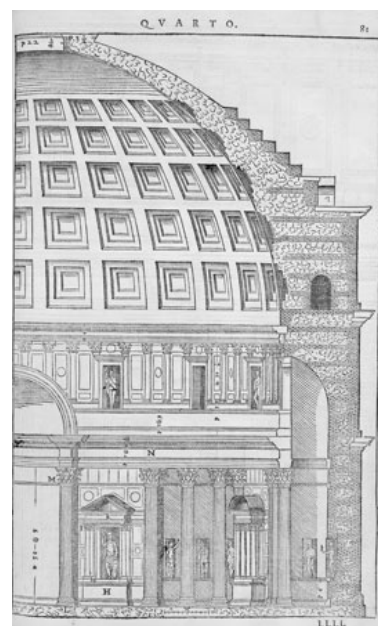
El ábside es semicircular y la fachada, diseñada por Giacomo della Porta y repetida otras tantas veces consta de dos plantas separadas por un entablamento en cuyo frente se encuentra un frontón curvo. El piso superior se une al inferior por aletones laterales en forma de voluta y está rematado por medio de un gran frontón triangular con medallón.

9. Arquitectura y escenografía en Venecia: Andrea Palladio

Durante los últimos años de las vidas de Sansovino y Sanmicheli, Andrea Palladio hizo su aparición en Venecia de la mano del concurso de 1554 para reconstruir el **pueblo de piedra de Rialto**, aunque finalmente el proyecto elegido fue el de Antonio da Ponte, quien lo diseñó con un solo arco rebajado con tres crujeas.

Se puede considerar la obra del paduano Andrea di Pietro della Gondola (1508-1580), llamado Palladio en honor a la diosa griega, como la última opción del clasicismo del siglo XVI, que partió de forma sincrética de las propuestas tanto ortodoxas como heterodoxas de la primera mitad de esta centuria para crear un lenguaje muy original, libre y rico por medio de su abstracción.

Su estilo viene a ser algo semejante a una opción intermedia entre el Manierismo y el Helenismo para la arquitectura del siglo XVI. Destacó como proyectista de palacios (Chiericati) y de villas en Vicenza y Venecia.



Como teórico escribió *I quattro libri dell'Architettura* en 1570, un tratado muy práctico por su concepción didáctica en el que realizó una propuesta muy libre y recreativa tanto de la Antigüedad clásica como del tratado de Vitruvio. Tuvo una gran repercusión en el Barroco por su componente práctico y por ser el fruto de su experiencia a la hora de resolver problemas constructivos reales, incidiendo sobre todo en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII.

Sin romper con el Cinquecento, Palladio dio importancia a la columna exenta e ideó el llamado *tramo rítmico*, buscando la armonía mediante la repetición de un tema constructivo y la creación de contrastes luminosos, siempre respetando la proporción y la simetría. Creó así una arquitectura muy elegante.

Aunque intervino en obras religiosas, destaca por la realización de palacios y villas, con una manera peculiar de entender la arquitectura, bastante más versátil que la del pleno clasicismo renacentista, la cual ha venido designándose con el nombre de **palladianismo**.

En esta tipología se aprecia la inspiración en la Antigüedad helenista, tomada con mucha libertad interpretativa, pero buscando el racionalismo arquitectónico en pos de la funcionalidad. En realidad estableció una síntesis en su práctica entre las distintas teorías arquitectónicas que estaban en uso en su época y además supo combinar la suntuosidad formal con el empleo de materiales económicos.

En 1546 Palladio realizó los diseños para recubrir por medio de una nueva fachada el edificio gótico de la **basílica de Vicenza**, que usada como administración comunal, adquirió un exterior nuevo totalmente renacentista a base de la superposición de dos series de logias de arcos de medio punto y haciendo uso del *motivo serliano* (o palladiano): un vano tripartito que separa por medio de columnas delgadas su parte central más ancha que las dos laterales.

En la planta baja usó el orden toscano y en la superior el jónico, con cierta semejanza al Coliseo de Roma. La terraza se remata con una balaustrada con estatuas mitológicas. Esta es la primera gran obra de Palladio.

Hacia 1550 proyectó el **palacio Chiericati** en Vicenza, siguiendo el ejemplo de la basílica, pues la fachada principal cuenta con dos logias superpuestas, en esta ocasión arquivadas, interrumpida la superior por cinco ventanas que se corresponden al salón principal. En general, este palacio parece dar una impresión ambigua entre palacio urbano y villa suburbana.

El modelo de villa de Palladio que tuvo más éxito por su peculiar aproximación al bello ideal clásico, fue el proporcionado por la **Rotonda en Vicenza**, proyectado en 1566 y construido en los años siguientes para Paolo Almerico, prelado papal.

Constituye la aplicación del plan central con cúpula a un edificio de carácter civil. Se inspira por tanto en el Panteón, aunque viene a ser también una suerte de villa-templo. Palladio jugó con figuras geométricas de configuración simple, que asoció entre sí. De planta cuadrada y de alzado cúbico, una monumental media esfera cubre el salón principal.

Su ubicación como palacio suburbano permitió su construcción como edificio exento y el dotarlo con cuatro fachadas iguales e independientes con un pórtico a modo de templete hexástilo de orden jónico; modelo que, novedoso, será imitado posteriormente (como en la *Casa Blanca* de Washington).

Pero Palladio proyectó otras muchas villas, edificio rural que demuestra la nueva orientación de la aristocracia veneciana desde el comercio hacia la agricultura, una vez cerradas las rutas comerciales con Oriente debido al poder turco.

Es imposible clasificar a estas villas tan funcionales dentro de un mismo modelo, ya que presentan claras diferencias entre sí, aunque en su mayoría cuenten con el motivo constructivo casi común de un pórtico-logia en la fachada principal, préstamo de la

arquitectura religiosa a lo civil, lo que otorgaba por tanto un cierto aire sacro a estos edificios civiles.

En la **villa Cornaro** este pórtico-logia es incluso doble, hexástilo y con órdenes distintos: jónico en el inferior y corintio en el superior. Su planta general es central, cuadrada, creada a partir del módulo rectangular que en ratio de 3 a 5 siguen todas las dependencias de este palacio suburbano.

La **villa Barbaro** o de Maser (Véneto) muestra cuatro columnas gigantes y jónicas a semejanza de la Fortuna Viril de Roma, y el pórtico queda centrado entre dos galerías de arcos de medio punto. El interior fue decorado de forma muy acorde por El Veronés.

Por su parte, a la fachada de la **Villa Emo** en Fanzolo se accede por medio de una rampa, ya que se eleva sobre un podio a modo de templo griego. El interior se distribuye en torno a las dependencias del patrón y las de los colonos y las destinadas a las labores agrícolas.

La villa Foscari, denominada **la Malcontenta**, se construyó para los hermanos Foscari en Mira y también se eleva como la anterior sobre un alto basamento, aunque usa en este caso dos majestuosas rampas laterales como acceso. Tiene planta rectangular y la sala central forma de cruz.

Otra de las preocupaciones de Palladio fue la recuperación del teatro antiguo, tal como Vitruvio y Alberti lo habían descrito en sus obras. Además de crear uno provisional de madera en Vicenza y de haber diseñado proyectos de escenografía, su gran obra fue el **teatro Olímpico** de Vicenza, que el arquitecto diseñó escasos meses antes de su muerte con figura semielíptica longitudinal y truncada por el lado del espectador (no semicircular como los antiguos), rematado con una logia de orden corintio y con, en este caso siguiendo la opción de la Antigüedad, con doce gradas, *proscenio* y *frons scenae*.

Aunque desde luego no lo vio terminar (lo acabaría Scamozzi en 1585), su teatro se considera el primer teatro cubierto fijo construido totalmente nuevo en el Renacimiento, erigiéndose en modelo a seguir para los construidos durante el tan teatral siglo XVII.

CAPÍTULO 5. ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XVI EN EUROPA

Introducción: la incidencia de la arquitectura italiana en Europa y su participación en el Renacimiento desde diversas perspectivas

1. La arquitectura civil y cortesana francesa: entre la tradición, el clasicismo y el experimentalismo
2. La arquitectura portuguesa del siglo XVI. La arquitectura manuelina
3. Arquitectura del siglo XVI en Inglaterra
4. La arquitectura del siglo XVI en el Imperio Alemán

Introducción: la incidencia de la arquitectura italiana en Europa y su participación en el Renacimiento desde diversas perspectivas

La historiografía suele admitir **la denominación de arte del Renacimiento** para referirse de un modo global a la práctica artística desarrollada en Europa durante el siglo XVI. El XV queda, excepto en Italia, vinculado al gótico. Sin embargo esta designación es, como tantas otras en la Historia del Arte, bien convencional, imprecisa y demasiado amplia.

La arquitectura renacentista, con sus diversas variables temporales de *quattrocentista*, clasicismo pleno y manierismo, se dio en Italia y de una forma total y concreta, en Florencia y Roma, pues en el resto de estados italianos mostró especificidades.

El resto de Europa participó de este movimiento cultural y hasta estado de ánimo que tuvo al Humanismo como eje substancial, pero lo hizo desde diversas perspectivas y con matices diferentes. Apareció de hecho un **cierto eclecticismo** entre la práctica arquitectónica de cada región y la importada desde Italia, pues la universalidad del sistema clásico no hizo que se renunciase a la especificidad de cada país, que casi siempre siguió siendo la principal.

Por tanto el Renacimiento tuvo notas comunes y aspectos diferentes en cada Estado, si bien se pueda indicar generalizando mucho que **la arquitectura fue más decorativa que estructural**.

En realidad lo novedoso se adosó a la arquitectura preexistente, siendo más superficial que profundo: se buscaba una mera visualidad en consonancia con las modas en boga, para indicar el principio de prestigio y de autoridad de la realeza y la alta aristocracia.

También es evidente que la arquitectura renacentista italiana incidió más en los reinos que permanecieron católicos que en los que adoptaron la Reforma, pues se llegó a identificar el Renacimiento con el Papado. Esto y además ese afán del poderoso por significarse hicieron que lo que llegó de Renacimiento a Europa se plasmase casi siempre en edificios civiles y sólo muy puntualmente en estructuras religiosas. De hecho hasta se identificaría al Renacimiento con los edificios civiles y al gótico con los eclesiásticos.

La arquitectura francesa del siglo XVI es el fruto de la experimentación recreativa a partir de la tradición gótica y de las novedades "*antiguas*"; en **Portugal** se mantuvo un gótico flamígero con notas diferentes: el *estilo manuelino* y las influencias escurialenses sólo llegarían tras la unidad que logró Felipe II; en **Inglaterra**, aislada por sus propias condiciones, se desarrolló el *estilo gótico tudor* y en **Alemania** se adoptó básicamente sólo lo decorativo, siendo las tipologías más interesantes el *Residenz* o palacio residencial y el *Rathaus* o ayuntamiento.

Como en Italia, en todos estos países hubo una **doble imagen de la arquitectura** de la Antigüedad: la *práctica* ofrecida por los propios restos arqueológicos y la *teórica* proporcionada por Vitruvio, cuya obra había ya sido ampliamente estudiada y comentada en Italia y que poco a poco fue traducido a las diferentes lenguas.

1. La arquitectura civil y cortesana francesa: entre la tradición, el clasicismo y el experimentalismo

La arquitectura francesa del Renacimiento presenta ciertos paralelismos con la española tanto debido a la misma forma de penetración del nuevo estilo como por mostrarse eminentemente decorativa en sus inicios (lo *antiguo romano* sobre una estructura *moderna gótica*), y hasta por presentar características de la Baja Edad Media.

Su llegada se debió tanto a las campañas francesas en Italia de finales del siglo XV y principios del XVI, como a los viajes de estudiosos y la propia llegada de obra italianas y de artistas italianos a Francia, como Leonardo da Vinci, Sebastián Serlio, Vignola...

Así, **la arquitectura francesa fluctuará entre la tradición gótica, el clasicismo y un cierto experimentalismo**, lo que le dio unas notas específicas, pues no se buscaba la simple copia de los modelos italianos.

Los palacios-castillos, **les châteaux**, son las edificaciones más interesantes de la arquitectura renacentista francesa por su peculiaridad. Se trata de un arte eminentemente civil y cortesano, en el que se observa cierta influencia de Serlio y donde se juega con un claro sentido pictórico muy manierista en las fachadas. El aspecto más característico de estos edificios son sus chimeneas que rematan los tejados a dos aguas, así como el empleo de *buhardas*.

La influencia italiana que detectamos en estos edificios procede del Milanesado y de la costa ligur, donde asimismo se estaba jugando con las formas góticas, lo que sin duda facilitó que la aún gótica Francia adoptase los nuevos elementos.

La historiografía del arte suele diferenciar, simplificando, varias etapas en el proceso de adopción y desarrollo del Renacimiento en Francia. La **primera fase** iría desde 1494 hasta 1525 y sería la de introducción, cuyo mejor exponente está en el castillo de Blois, donde sólo tenemos de momento elementos decorativos.

Una segunda, llamada "**primer periodo clásico**" iría desde 1525 hasta el fallecimiento de Enrique II en 1559. Se erigen ya algunos edificios con diversas influencias teóricas italianas procedentes de Serlio, Sansovino, Vitruvio y Bramante y además se comienza a producir un propio concepto arquitectónico.

La **última fase** correspondería al periodo de las *Guerras de religión*, entre 1559 y 1589, donde hay que destacar la actividad teórica y práctica de los arquitectos Jean Bullant y Jacques Androuet du Cerceau el Viejo, a quien se ha descrito como un *anticlásico*.

El clasicismo penetró en la arquitectura cortesana durante el reinado de Francisco I y se hizo perceptible en la **construcción de castillos** con plantas más regulares, generalmente rectangulares, caso de los de Bury, Chenonceau (1513-1521) y sus espléndidos jardines (que Enrique II donó a su favorita Diana de Poitiers) y Azay-le-Rideau.



Con fachadas más simétricas, suelen organizarse en torno a un patio y a veces las torres circulares en las esquinas típicas góticas son reemplazadas por torretas. Se emplean buhardas y chimeneas muy verticales y se destacan determinadas partes a modo de *corp-de-logis* (fachadas a modo de logias).

En el *château de Villandry*, de planta en U en torno a un patio de armas y con diversos elementos renacentistas, destaca su magnífica jardinería a la francesa, modelo que sigue a la jardinería italiana. Los parterres son ordenados en forma racional, metódica y geométrica entre paseos.

Pero los dos castillos más importantes construidos en tiempos de Francisco I son sin duda los de Blois y Chambord. En el de *Blois* destaca la escalera en espiral de su fachada interior y la doble logia con arcadas curvas superpuestas de la fachada exterior que da a la ciudad.

En el caso del de *Chambord*, parece que el diseño partió de algún arquitecto italiano, aunque luego fuese ejecutado y modificado por arquitectos franceses. Aunque medieval en su conjunto (a lo que contribuye el aspecto macizo y militar de su base), hay que destacar su planta geométrica y sus armoniosas fachadas, de las que sobresalen de forma muy gótica las chimeneas y buhardas. Estamos precisamente ante ese eclecticismo que mencionábamos.

Tras el cautiverio de Francisco I, este trasladó su área de residencia del Valle del Loira a la Île-de-France, donde aparecerían algunos magníficos *châteaux* como el de *Fontainebleau*. Construido entre 1528 y 1540 parece que por Pilles de Le Breton, muestra un clasicismo más estricto aunque no se emplee la simetría de forma estricta.

El pintor y arquitecto boloñés **Sebastiano Serlio** (1475-1554), discípulo de Peruzzi en Roma, también actuó en Venecia, donde conoció la obra de Sansovino, antes de ser llamado por Francisco I y trasladarse a Francia.

Allí realizó dos obras importantes: el Grand Ferrare en Fointanebleau y el castillo de Ancy-le-Franc, este último un palacio almohadillado en su piso bajo, con patio central y cuatro torres cuadradas en las esquinas al modo veneciano, disposición que se convirtió casi en prototipo palaciego francés.

Además en Francia escribió gran parte de su tratado de "Arquitectura", fundamentalmente práctico gracias a sus dibujos y donde, en sus ocho tomos, abordó diversos aspectos, destacando desde luego su concepción ideal de una ciudad, su descripción de los órdenes o la inclusión de plantas y descripciones de los principales edificios de la Antigüedad así como de las grandes de Roma construidas en el siglo XVI.

Esta visión actualizada del clasicismo, la clara relación entre pintura y arquitectura que en él establecía; además de su pragmatismo y su visión conjunta de la arquitectura más clásica de Roma y Florencia, la veneciana y la francesa lograron el éxito inmediato del tratado.



Pierre Lascot (ca. 1510/1515-1578), hombre culto y humanista, realizó una síntesis entre la tradición arquitectónica francesa y el Clasicismo erudito de los tratados (pues no visitó Italia). Sus dos obras principales son la reconstrucción del Louvre y del Hôtel Carnavalet. También es destacable la colaboración con el escultor y también arquitectónico Jean Goujon.

El llamado patio cuadrado del palacio del Louvre, ubicado en el solar del antiguo castillo medieval, es su obra más reconocida. Iniciado en 1546, el proyecto se fue haciendo más ambicioso hasta alcanzar una estructura de tres plantas con patio.

De su actuación en el Hôtel Carnavalet destaca la fachada principal y en su decoración interna intervino también Goujon, con unos relieves de las Cuatro Estaciones muy manieristas.

La penetración de la nueva mentalidad clásica entre los arquitectos franceses quedó plasmada en su capacidad teórica, con la **creación de varios tratados** que, aunque acusen influencia de Serlio y cómo no de Alberti y Vitruvio, muestran una serie de características propias. Destaca Philibert de l'Orme en este sentido, quien escribió *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz* en 1561, donde se ocupó de las diferentes formas de construir bóvedas y cubiertas, y *L'Architecture* en 1567.

Sus escritos son una síntesis clara entre la teoría que existía en los círculos internacionales y su propia práctica arquitectónica. Criticó el exceso de decoración, la imitación servil de lo italiano y lo *antiguo* y propuso la creación de un orden francés, que se añadiría a los griegos y romanos.

Jean Bullant fue arquitecto de Enrique II y Catalina de Médici y escribió el *Petit Traicté de Géometrie et d'Horologigraphie* y *Règle générale d'Architecture des cinq manières de colonnes*. En el último se ocupaba de los órdenes arquitectónicos antiguos y las normas de Vitruvio.

A su vez, *Les trois livres d'Architecture* fueron escritos por Jacques Androuet du Cerceau el Viejo, además de *Les plus excellents bastiments de France* y otras obras y compendios de grabados. En el segundo se ocupó de dar una serie de planos de distintas plantas y alzados para construir viviendas urbanas de diversos tipos.

Además de su actividad como tratadista, **Philibert de l'Orme** llevó a cabo una intensa actividad práctica, que ha llegado hasta nosotros de forma muy fragmentada, aunque deja entrever una arquitectura más monumental y sobria, menos escultórica que la de Lascot. Pero

su clasicismo, de base racionalista, no deja de ser una interpretación personal a la que se unen aspectos de la práctica arquitectónica francesa tradicional.

El Castillo de Anet, iniciado en 1547 para Diana de Poitiers muestra precisamente lo que acabamos de señalar. Es de destacar la magistral forma francesa de superponer los órdenes arquitectónicos en el frontispicio del castillo. Empleó el círculo en la planta central de la capilla, cubierta con una cúpula circular también.

Pero quizá sea la tumba de Francisco I en Saint Denis su obra mejor conservada. Se concibe como un gran arco de triunfo al modo romano constituido por tres vanos. Otras de sus intervenciones tuvieron lugar con motivo de la ampliación del château de Saint Maur o diversos proyectos para el desaparecido palacio de las Tullerías.

La obra del italiano **Primaticcio** se halla íntimamente relacionada con la llamada escuela de Fontainebleau. Intervino en el mausoleo de Enrique II, aunque la obra fue acabada por Jean Bullant. La planta es circular y queda dividida simétricamente por seis habitáculos trilobulares; el alzado muestra dos plantas separadas por un friso y con huecos semicirculares, con una superposición clásica de los órdenes. Se cubre con una linterna con tambor.

Jean Bullant, quien también debió viajar a Roma, tuvo también una interesante labor teórica. Trabajó para el condestable Anne de Montmorency en la construcción del castillo de Écouen, donde levantó el ala norte y un pabellón añadido al ala sur, creando un conjunto que es una auténtica síntesis entre el Clasicismo romano y las aportaciones francesas, hecho que contribuye a proporcionar al edificio ciertos aires pictóricos muy manieristas. También realizó el punte con galería de Fère-en-Tardenois sobre el Chery el llamado Petit Château de Chantilly, ambos también para el condestable.

Cerceau construyó poco y nada se conserva de sus realizaciones, aunque sus modelos de viviendas debieron de ser muy imitados en su momento, como así sucedió con el ahora inexistente Hôtel du Duc de Nevers.

2. La arquitectura portuguesa del siglo XVI. La arquitectura manuelina

El **gótico manuelino**, que se desarrolló en Portugal durante la década final del siglo XV y el primer tercio del XVI, persistió en el transcurso de gran parte de esta centuria, aunque también se mostraron ocasionalmente formas renacentistas, casi siempre más en lo decorativo que en lo estructural.

Así esta **tendencia ecléctica** es una amalgama que incluye una pervivencia estructural gótica (el propio de su faceta flamígera), a veces lo mudéjar y los inicios del Renacimiento... lo que la enlaza en parte con el gótico isabelino español. Fueron los escritores románticos del siglo XIX quienes bautizaron y definieron este estilo, al advertir la presencia de una serie de motivos decorativos específicos como:

- las decoraciones a base de sogas y nudos marinos
- redes, anclas, velas, conchas, guirnaldas de algas, corales, esferas armilares, peces...
- hojas de laurel, troncos de palmera...
- cruces de la orden militar de Cristo

Varios de ellos son por tanto exóticos y reflejan la potencia comercial y descubridora del reino, a los que hay que añadir, como en otros países, la decoración epigráfica y heráldica relacionada con la realeza.

La arquitectura manuelina, ya desarrollada durante el reinado de Juan II (1481-1495), culmina bajo Manuel I, aplicándose a edificios tanto religiosos como civiles e incluso militares. Entre sus edificios más espectaculares destacan los siguientes:

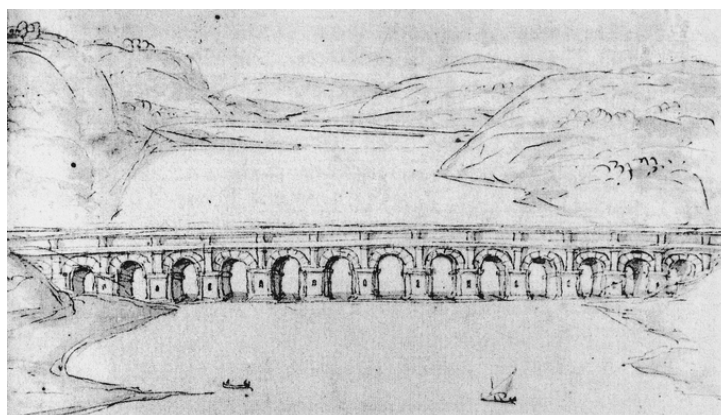
El monasterio de Batalha (el convento dominico de Santa María de la Victoria) se edificó para conmemorar la victoria de Aljubarrota (1385). Su construcción se extendió a lo largo de doscientos años, lo que permite ver una evolución estilística que va del gótico primitivo con influjos cistercienses, pasando por el estilo perpendicular inglés para llegar al manuelino. De planta a tres naves con crucero saliente, su función fue la de albergar el panteón real. En la ciudad de Lisboa hay que destacar la torre de Belem sobre el Tajo, que fue iniciada en tiempos de Juan II pero se acabó bajo en los de Manuel I. El baluarte fue añadido más tarde.

También en Lisboa, el monasterio e iglesia de los Jerónimos, fundado en 1496, se erigió para conmemorar el regreso de Vasco da Gama. Proyectado e iniciado por Diogo da Boitaca, le siguió Juan del Castillo, quien introdujo elementos renacentistas. Tiene planta de salón con tres naves de la misma altura. Su claustro se halla plagado de motivos ornamentales propios del estilo manuelino, al que se suman citas platerescas.

El **Renacimiento** debió de penetrar en Portugal a través sobre todo de artistas foráneos: franceses como Boitaca (Boytac), castellanos cuales Diego y Juan del Castillo o Diego de Torralba e italianos como el boloñés Filippo Terzi (ya hacia 1577), quien además fue autor de un tratado de arquitectura.

El llamado claustro principal de Juan III o dos Felipes en el convento del Cristo de Tomar, es posiblemente la obra más importante del Renacimiento portugués. Es obra de Diego de Torralba, aunque fue concluido por Filippo Terzi y es en realidad ya manierista, con influencias de Serlio, Palladio y sobre todo del español Machuca. Es de doble piso, con dórico en el inferior y jónico el superior, con cuatro pandas que forman un doble pórtico.

La obra teórica del miniaturista lisboeta de origen holandés **Francisco de Holanda** (1518-1584) es una experiencia clasicista y una muestra importante del interés que el Renacimiento italiano despertaba en algunos círculos portugueses. Su *De la pintura antigua* es el fruto de sus viajes a Roma, así como su colección de dibujos *Antigüedades de Italia* y su *Da fabrica que faleçe a çidade de Lisboa*, una suerte de intento por embellecer Lisboa siguiendo el estilo renacentista.



Fruto de la unidad peninsular conseguida bajo Felipe II es el hecho de que en varios edificios lisboetas se observe **la huella de El Escorial**, pues de hecho Filippo Terzi y Juan de Herrera llegaron a trabajar conjuntamente en ellos.

La obra más destacada en la que colaboraron es el monasterio de los Agustinos de San Vicente de Fora, que sirvió de ejemplo para muchas otras iglesias portuguesas. Tiene nave única con capillas laterales comunicadas entre sí. La fachada se enmarca entre dos torres y sus dos plantas quedan separadas por una cornisa saliente.

Otros edificios con marca escorialense que debieron ser notables sucumbieron al terremoto de 1755, como el torreón del paço da Ribeira, que formaba parte del complejo del

palacio real. La torre (1580) es cúbica de cuatro plantas con bóveda a modo de chapitel de plomo con linterna octogonal. Además de cómo baluarte, fue usada como biblioteca real.

Otro edificio derrumbado durante el terremoto fue el palacio del marqués de Castelo Rodrigo o de los Corte Real. Su fachada debía estar muy en la línea de la arquitectura española escorialense.

3. Arquitectura del siglo XVI en Inglaterra

La arquitectura inglesa del siglo XVI siguió empleando el lenguaje gótico, que evolucionaría finalmente hacia el denominado estilo Tudor. Es por ello que **la arquitectura renacentista italiana apenas tuvo incidencia en este Reino, aunque el Humanismo sí penetrase** en sus círculos culturales.

Sin duda esto se debió a la combinación de factores que supuso la llegada de la Reforma, el aislamiento de la isla y los escasos restos arqueológicos romanos conservados. En las veces que aparecieron elementos renacentistas, lo hicieron de una forma un tanto tímida y bajo la influencia indirecta de las prácticas artísticas francesa y flamenca.

Paradójicamente, cuando en el continente el Barroco se extendía, fue cuando el Clasicismo renacentista, y de forma especial el Manierismo palladiano, triunfara en Inglaterra, de la mano de Inigo Jones (1573-1652).

A pesar de ciertas decoraciones renacentistas, lo que en realidad existió en Inglaterra durante el siglo XVI fue el llamado **estilo gótico Tudor**, característico por:

- el empleo de un arco muy plano y achatado, con cuatro centros interiores, cuyas ramas se rematan en ángulo.
- la combinación de ladrillo y piedra caliza.
- la permanencia de los modelos medievales en las tipologías arquitectónicas
- gusto por la decoración a base de filigranas, como la llamada *strapwork*
- uso profuso de numerosas torrecillas, cresterías y chimeneas agrupadas

El **palacio fue la tipología más característica** en Inglaterra durante el reinado de Isabel II, fruto de las necesidades de una nueva aristocracia cortesana enriquecida. Muchas de esas auténticas casas de campo, a semejanza de las villas italianas y llamadas *prodigy houses*, se inspirarían de alguna forma en los palacios franceses de la época.

La principal *prodigy house* fue el Hampton Court Palace, que sería centro de la Corte entre 1529 y 1737 y fue considerado el palacio más sofisticado y moderno de la época. De planta medieval, cuenta con muros en ladrillo y ventanas en piedra.

Se considera a Robert Smythson (1533-1614) como el principal arquitecto inglés de la segunda mitad del siglo XVI. Destacó por sus *prodigy houses*, que muestran ya una gran regularidad, el empleo de una estricta simetría clásica y resultan muy funcionales y prácticas... constituyendo un claro eclecticismo entre el gótico inglés y los elementos renacentistas tomados bien de Serlio a través de lo francés, y lo flamenco. Entre sus edificios más destacados se encuentran:

- Longleat House
- Whollaton Hall
- Hardwich Hall

4. La arquitectura del siglo XVI en el Imperio Alemán

A pesar de ciertas ideas nacionalistas de algunos humanistas alemanes, el Imperio Alemán no era en el siglo XVI sino un conjunto diverso de reinos, condados y ciudades con gran capacidad económica.

Se ha afirmado que el Renacimiento alemán fomentó la idea de renovación de la vida religiosa y que llegó, paradójicamente, a rechazar los grandes ideales renacentistas italianos. Es por ello que la arquitectura alemana del Imperio reflejaría esta situación histórica tan confusa y compleja.

El gótico persistió en Alemania, pero acusó la presencia de contaminaciones varias. Durante la primera mitad de siglo sólo apareció algún elemento renacentista, aunque durante la segunda mitad aparecieron ya dos tendencias más o menos claras: la puramente decorativa, y la estructural. Las circunstancias religiosas hicieron que este Renacimiento apareciese en castillos y palacios residenciales (Residenz) y los ayuntamientos o Rathaus.

En ellos se aplicaron **elementos renacentistas decorativos...** de nuevo y como en otros países, del Renacimiento italiano sólo habían llegado los elementos más banales y superficiales. No sólo hubo un gran gusto por la *decoración al grutesco*, sino que se llegaron a usar los órdenes arquitectónicos de la Antigüedad con un propósito más bien simbólico y decorativo.

El castillo de Heidelberg, fue la residencia de los príncipes electores. Es un conjunto de edificios construido desde el siglo XIII que muestra varias intervenciones en el siglo XVI. La arquitectura renacentista incidió en el ala nordeste (ventanas bíforas, etc.), pero de forma más interesante en el ala oriental, con una profusión de elementos escultóricos decorativos y un claro eclecticismo entre las influencias flamencas e italianas.

La ampliación de la residencia palatina denominada Munich Residenz se realizó entre 1563 y 1571, diseñada por Jacopo Strada y ejecutada por Wilhelm Eckel. En su interior se encuentra el Antiquarium, construido con la finalidad de conservar la colección de antigüedades del duque Alberto V, y que está considerado como el museo más antiguo de Alemania.

El castillo de los Duques de la Baja Baviera es uno de los edificios donde mejor se manifiesta la arquitectura italiana. Las fachadas de sus patios se dispusieron a modo de logia con pilastras dóricas y arcos semicirculares, fruto de una remodelación por parte de Friederich Sustri, quien también llevó a cabo la iglesia de San Miguel y el Colegio de la Compañía de Jesús, considerado con su nave única y sus capillas en los contrafuertes como el modelo germánico de interpretación de la arquitectura manierista.

Los Rathaus de Colonia y Núremberg son dos ejemplos representativos de este tipo de edificios construidos entre la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII, aunque ambos sean remodelaciones de construcciones preexistentes.

Es también destacable el Rathaus de Bremen, edificio gótico remodelado en 1609 al añadirsele



una nueva fachada que participa del gótico alemán y del barroco. Destacan sus soportales o *lauben* de la planta baja, con sus arcos de medio punto entre cortas columnas jónicas.

Queda por señalar la obra que los Fugger hicieron levantar en Augsburgo: la construcción de un barrio obrero, *el Fuggerei*, estructurado en torno a tres calles rectilíneas, lo que evidencia su carácter racionalista.



CAPÍTULO 6. ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL SIGLO XVI EN ESPAÑA

Introducción: la indeterminación de la arquitectura española del siglo XVI

1. Plateresco y/o Prerrenacimiento o *Protorrenacimiento*
2. Formas de implantación del arte del *Quattrocento* en España
3. La teoría arquitectónica en la España del siglo XVI
4. Carácter itinerante de la Corte Imperial de Carlos I: la tipología palaciega
5. La arquitectura catedralicia
 - 5.1 Las nuevas catedrales
 - 5.2 Intervenciones en catedrales preexistentes
6. Las iglesias parroquiales y los conventos
7. Las casas consistoriales
8. Arquitectura docente
9. La tipología hospitalaria
10. Arcos y puertas en la ciudad
11. La arquitectura de El Escorial: Felipe II, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera
12. La Academia Real de Matemáticas en Madrid y Juan de Herrera

Introducción: la indeterminación de la arquitectura española del siglo XVI

La arquitectura española del siglo XVI, sobre todo de su primer tercio, es de compleja definición estilística. La historiografía ha buscado muchos nombres para definir algo que quizá es **incierto e híbrido**, por lo que a esa arquitectura ambigua estilísticamente se han añadido

desde la historiografía diversidad de puntos de vista y denominaciones, complicando aún más la situación.

El primer tercio del siglo se puede definir como indeciso e impreciso a la hora de asumir y entender la arquitectura del pleno Renacimiento italiano, dado el arraigo gótico de origen flamenco que se dio bajo los RR.CC. Así, la cultura española estaba sumida en la contradicción de las influencias asumidas y a veces complementarias y hasta rechazadas de distintas procedencias internacionales. Este debate de tendencias se impondría en la arquitectura, encontrándose, superponiéndose, cubriendo o anulando las unas a las otras... Algo similar pasaba en Francia, pero especialmente en España, donde se contaba además con la herencia hispanomusulmana.

De todas formas, las indecisiones e imprecisiones se debieron a la falta de conocimiento preciso de ese Clasicismo y a la diversidad de modelos llegados desde los distintos Estados italianos, lo que hizo que los modelos llegasen más a modo de referencia y casi de *oídas*, que por el auténtico conocimiento de los mismos.

1. Plateresco y/o Prerrenacimiento o *Protorrenacimiento*

Estos tres términos, más el de *estilo Cisneros*, han intentado denominar al arte que promedia entre 1490 (fecha de inicio de la fachada del colegio de Santa Cruz en Valladolid) y 1526/1527 (aparición de *Medidas del Romano*, de Diego Sagredo).

A partir de entonces las indecisiones e indeterminaciones irían cediendo un poco, para imponerse la diversidad manierista, pues salvo contadas excepciones, en España no se pasó por una etapa de Clasicismo pleno.

El término **Plateresco** se atribuye a Diego Ortiz de Zúñiga, quien en un libro publicado en 1677 denominaba así a los ornamentos del ayuntamiento y la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla. Aunque el término era peyorativo (pues hacía referencia al arte menor de los plateros), entre fines del XIX y mediados del siglo XX el término se aceptó para denominar a la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI y demostrar que el primer Renacimiento español aportó una serie de características propias, totalmente vernáculas, que lo diferenciaban del italiano.

Sin embargo las críticas no se hicieron esperar, señalando que el decorativismo plateresco también se había dado en otros países como Francia y en la misma época. Santiago Sebastián propuso el de **Protorrenacimiento**, por haber existido en esta época un Renacimiento tosco e incomprensible, haciendo hincapié en la ausencia de la fase de Clasicismo pleno y prefiriéndolo al de *Prerrenacimiento*.

Lo cierto es que el Plateresco **no constituye un estilo arquitectónico en sí mismo**, sino que es una **forma o tendencia interpretativa del Renacimiento quattrocentista italiano más o menos tosca**, y que no prescinde de la tradición gótica ni de las corrientes manieristas que comienzan ya a llegar especialmente de Nápoles y Milán. No es más que una de las tendencias regionales arquitectónicas, característica por:

- ser especialmente decorativa y no estructural, combinando motivos clásicos y góticos: grutescos, *candelieri*, medallones con bustos, *putti*, bucráneos, mascarones, guirnaldas y motivos de follaje, columnas abalaustradas...
- tener cierto sentido figurativo e incluso emblemático
- emplear técnicas mudéjares (sobre todo en artesonados y yeserías)

Estos motivos se usaban sobre estructuras aun góticas, donde a veces aparecían ya soportes clásicos como el arco de medio punto o incluso órdenes arquitectónicos.

Sin embargo reiteramos de nuevo lo difícil de su descripción: es un arte español pero comparte muchos rasgos con otros de sus contemporáneos, se mezclan motivos góticos con otros grecorromanos (usados ya en Lombardía durante el *Quattrocento*).

Por último, por *estilo Cisneros*, se define a la tendencia artística en la cual la unión de motivos decorativos renacentistas con lo mudéjar e incluso lo árabe, pero sin presencia señalada del gótico. La sala capitular de la catedral de Toledo o el paraninfo de la Universidad de Alcalá se aprecian como las obras más representativas de lo que quizá debiéramos contemplar como tan sólo una variante ornamental del Plateresco.



2. Formas de implantación del arte del *Quattrocento* en España

Además de a través de los viajes de aprendizaje de artistas españoles a Italia, la presencia misma de artistas italianos y la importación de obras de arte italianas, se entiende que el arte del *Quattrocento* también llegó señaladamente a través de la literatura artística, así como la llegada de dibujos y grabados, caso éste del famoso *Codex Escorialensis* o de las estampas de Antonio de Brescia entre otros.

Son de destacar los viajes de Diego de Siloé a Nápoles y la estancia de Pedro Machuca en el entorno de Miguel Ángel, contribuyendo a crear las primeras obras a su vuelta de verdadero aspecto renacentista.

3. La teoría arquitectónica en la España del siglo XVI

Analizar el comportamiento de la teoría arquitectónica en la España del siglo XVI es un aspecto de gran importancia para comprobar cómo, cuándo y bajo qué postulados se introdujo el Renacimiento en su arquitectura.

Y para ello debemos considerar que esta teoría se introdujo tanto en sus originales italianos, como por sus publicaciones ya traducidos al español, así como por su certera influencia en las obras de tratadistas españoles.

El Renacimiento quizá penetró en España y se impuso durante su fase más manierista. La diversidad de modelos que albergaba el manierismo, y el hecho de que se publicase tardíamente el código esencial del antiguo clasicismo de Vitrubio (en 1582, aunque existen versiones manuscritas muy anteriores), mientras que la obra de Serlio ya fue impresa en 1552 por Francisco de Villalpando, pueden explicar la diversidad dialectal del Clasicismo español del siglo XVI. Tampoco el *De re aedificatoria* de Alberti fue impreso hasta el mismo año 1582, o *i quattro libri dell'architettura* de Palladio hasta 1625, aunque sí la obra de Vignola en 1562.

Sin embargo, y a pesar de las versiones manuscritas de estas obras, el hecho de que se imprimiesen en los años ochenta, cuando se construía El Escorial y se había fundado en él la Academia Real Matemática, son unos hechos que certifican que **el último tercio del siglo XVI fue el período más clásico en España**, aunque ya con sus variables manieristas.

Otro hecho destacable es la divulgación casi obsesiva de las formas diversas que los tratadistas italianos mostraron a la hora de abordar el tema crucial de los órdenes arquitectónicos clásicos.

Sin embargo, si los textos teóricos italianos se publicaron con retraso, no ocurrió así con la producción propia, pues ya en 1526 salió publicado *Las medidas del romano* de Diego Sagredo. Este tratado se considera una interpretación original del de Vitruvio, tomando en consideración las aportaciones de Alberti. Su objetivo era el estudio de los órdenes arquitectónicos, por lo que las distintas tipologías y modelos arquitectónicos no son tratadas en él. De entrada, asumió la máxima vitruviana de establecer las proporciones del cuerpo humano en calidad de módulo y medida artística. La obra se divide en dieciséis capítulos, iniciándose con el estudio de los principios de la geometría y tuvo gran repercusión en Francia, donde fue tempranamente traducida e impresa.

Aunque no se publicaron más tratados durante el siglo XVI, se han hallado ciertos **manuscritos** tales como un *Libro de Arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven o el *Libro de traças de cortes de piedra* de Alonso de Vandelvira, obras que en general se centran más en lo práctico que en lo teórico.

4. Carácter itinerante de la Corte Imperial de Carlos I: la tipología palaciega

Carlos I, como sus abuelos, nunca estableció una capital fija. Sí es cierto que promovió la realización de diversas obras en palacios, la mayoría ya existentes, y sabemos que se preocupaba por la regulación de estos asuntos.

El **palacio de Carlos V en la Alhambra** fue encargado en 1526 y ha sido calificado como una *obra insólita*, tanto por la armonía de su patio circular como por el contraste con su exterior irregular, lo que algunos comparan con un claro clasicismo interior y manierismo exterior (complejas en su decoración y con efectos pictóricos).

La obra fue trazada por Pedro Machuca, pintor y arquitecto, que diseñó un edificio de planta cuadrada con un patio circular porticado de dos plantas y órdenes toscano y jónico, diseño que al que algunos atribuyen un cierto sentido simbólico (círculo = dios, cuadrado = los cuatro puntos cardinales), además de por su propia ubicación.

En todo caso este palacio es considerado como una de las principales culminaciones de la arquitectura del Renacimiento español, a pesar de su ambigüedad estilística (o precisamente por ello), fruto de su propio tiempo y del tiempo empleado en su construcción (que sólo acabó en el siglo XX)

A su vez, el **alcázar de Toledo** quizá deba ser considerado como un primer modelo palaciego que tuvo una gran repercusión en España durante la segunda mitad del siglo XVI, así como en el siglo XVII.





Aún siguiendo los modelos italianos, persisten en él aspectos medievales. Se caracteriza por su planta rectangular, el empleo de salientes torreones en los ángulos cubiertos por chapiteles agudos y un patio interior italiano es un palacio a la par civil y militar, por tanto con una faz ambigua. Se encargó la remodelación de esta antigua fortaleza a Alonso de Covarrubias en 1542 (quien ya era maestro de obras de la catedral toledana).

El patio, de factura muy clásica, fue proyectado por él, aunque Francisco de Villalpando (traductor de los libros III y IV de Serlio) intervino en la construcción de las arquerías. Tiene cuatro pandas porticadas y dos plantas.

La fachada principal es la norte, donde se sitúa la portada, en la que se emplean columnas de orden jónico flanqueando el arco de medio punto. Tanto jambas como dovelas están almohadilladas. El

segundo piso presenta grutescos y el tercero almohadillado, inversión del orden italiano que se interpreta como cierta aproximación de Covarrubias al Manierismo.

El **palacio del monasterio jerónimo de Yuste** sirvió como lugar de retiro del emperador desde 1555 hasta su muerte en 1558 y es importante pues el conjunto de palacio y monasterio parece haber inspirado la construcción de El Escorial.

La iglesia, de una nave y cabecera poligonal al modo de la época de los RR.CC, cuenta con dos claustros, el antiguo gótico y uno nuevo del siglo XVI. El palacio, a modo de palacio-convento y de villa rústica rodeada de jardines y huertas, fue diseñado por Gaspar de Vega bajo supervisión del propio Felipe II. El edificio es simple, con dos cuerpos unidos por un pasillo de comunicación, y es característico el hecho de que la cámara del emperador esté conectada directamente con el altar mayor de la iglesia, como sucederá en El Escorial.

Otro modelo palaciego es el proporcionado por la llamada **villa de placer**, con buenos ejemplos en la villa de El Pardo o la Casa de Campo en Madrid, la Casa del Bosque de Valsaín (Segovia). Su arquitectura era sobre todo esencial y confortable, poco suntuosa, pues el protagonismo se lo llevaba el medio natural circundante.

Arquitectos que ejecutaron estas obras fueron Luis y Gaspar de Vega (El Pardo), o Juan de Herrera (Aranjuez)... La historiografía ha hallado diversas influencias para estos palacios campestres, de la tradición medieval española, la villa italiana renacentista o los palacios flamencos y franceses.



5. La arquitectura catedralicia

La construcción de nuevas catedrales, así como las intervenciones en las ya existentes constituye **uno de los aspectos más interesantes** de la compleja arquitectura española del siglo XVI.

Surgieron de nuevo los dilemas y las **vacilaciones entre el uso del gótico y la aplicación de las nuevas formas renacentistas y manieristas**, lo que favoreció el uso de un sistema formal híbrido de varias tendencias, el cual configuró el llamado arte Plateresco.

La realización de nuevas y significativas catedrales como las de Salamanca y Segovia usando el estilo gótico puede además entenderse como un factor consciente, por el que se consideraba este estilo como el más adecuado para expresar los postulados ideológicos del Cristianismo.

Pero no deja de ser cierto que si el gótico sobrevivió, entonces se le entendió desde una perspectiva libre, que le concedía una apariencia más *clásica*, lo que se puede o no calificar de manierista. También hay que citar sin embargo las intervenciones al *modo antiguo* de una forma más o menos definida o indeterminada, adecuada o discordante, en catedrales ya construidas y que fueron desde la remodelación de interiores hasta la construcción de nuevas fachadas y la reestructuración de torres.

5.1 Las nuevas catedrales

Varias catedrales comenzaron a construirse, o se realizaron en su práctica totalidad en el siglo XVI. Las nuevas catedrales andaluzas recién conquistadas se proyectaron tras haberse usado durante algunos años las antiguas mezquitas, y de la que la de Granada se erigiría en modelo. Las catedrales castellanas de Salamanca y Segovia *modernizaban* de alguna forma a las ya existentes románicas, usando el ya tradicional gótico.

Quizá sea posible afirmar que se estableció **un cierto modelo ideal** seguido durante el siglo XVI y que se manifestaría en varias catedrales en sus líneas más generales, característico por tener:

- plantas rectangulares a modo de salón con un crucero no destacado
- tres naves longitudinales de alturas escalonadas con capillas en los contrafuertes

La catedral nueva de *Santa María de Astorga* fue construyéndose poco a poco sustituyendo a la antigua en el mismo solar y no se acabó hasta el siglo XVIII, aunque el gótico domina en su conjunto

Su traza original se debe a Simón de Colonia y tiene planta rectangular con tres naves y capillas y, como es tradicional en España, la sillería del coro se levanta en la nave central bloqueando la visión del altar mayor.



En la *catedral nueva de Plasencia*, que se inició en 1498, concurrieron artistas tan importantes como Enrique Egas, Francisco de Colonia, Juan de Álava, Alonso de Covarrubias, Rodrigo Gil de Hontañón, Diego de Siloé... dejando improntas renacentistas en una estructura general gótica.

A comienzos de siglo se decidió construir una nueva catedral adjunta a la románica en Salamanca, en la que participaron Juan y Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Álava... tiene planta de salón y tres naves con capillas en los contrafuertes, además del coro que bloquea la vista del altar mayor.

La antigua catedral de Segovia, románica, había sido parcialmente destruida durante la Guerra de las Comunidades, por lo que en 1523 Carlos I decidió demolerla para construir otra, de cuyo proyecto se encargó Juan Gil de Hontañón. De planta en forma de salón y tres naves, su primera piedra se colocó en 1525 y durante el transcurso del siglo quedaría construida en su mayor parte, con un claustro y una portada traídos desde la antigua.

La catedral de la Anunciación de Granada se convirtió en un paradigma imitable a la hora de construir nuevos templos catedralicios en Andalucía y en general, en la España del siglo XVI. En su construcción se prefirió el modelo de planta de salón con cinco naves, pervivencia de los modelos de la época de los RR.CC y se respetó el uso general del gótico. Fue proyectada al parecer por Enrique Egas y se comenzó en 1523, aunque el burgalés Diego de Siloé se hizo cargo de las obras a la muerte de éste, en 1529 y hasta 1563, haciendo una síntesis entre el gótico proyectado por Egas y las formas renacentistas.

La fachada principal fue construida por Alonso cano a modo de triple arco triunfal pero ya en 1667; es de destacar por otra parte la capilla mayor, ideado como lugar de enterramiento de Carlos V, de planta circular y rodeada por la girola, con un gran arco toral sobre semicolumnas adosadas corintias que la abre hacia la nave central.

Tras el terremoto de 1522 se hizo necesaria una nueva catedral en Almería, construida en forma de fortaleza y en estilo gótico quizá por Diego de Siloé. Su planta general es rectangular en forma de salón, con tres naves y capillas en los contrafuertes. La cabecera presenta girola y triple capilla. Juan de Orea, trabajaría desde 1550, creando las portadas norte y de *Los perdones* a modo de retablo renacentista, semejantes a las del palacio de Carlos V.

La catedral de Málaga también se erigió en el siglo XVI, aunque se transformó y amplió en los siglos XVII y XVIII. Los diseños de este templo se atribuyen a Diego de Siloé, y Enrique Egas debió de supervisar el proyecto. La planta, como es habitual, es de salón con tres naves (aunque de igual altura) y cabecera poligonal con girola y cinco capillas.

La catedral de la Encarnación de Guadix (Granada) ocupa el solar de la antigua mezquita y obedece a un proyecto de Diego de Siloé. Tiene planta de salón, tres naves, crucero con cúpula y cabecera con girola y cinco capillas.

Andrés de Vandelvira, discípulo de Diego de Siloé remodeló la catedral de Jaén, estableciendo una planta en forma de salón con tres naves de igual altura, pilares con columnas adosadas corintias y cabecera plana. Su sala capitular es la estancia más clasicista, con el uso de los órdenes dórico y jónico en su doble portada.

Tras derrumbarse en 1567 la catedral de Baeza (Jaén), el propio Andrés de Vandelvira se encargó de su reconstrucción, quien añadió a los dos tramos supervivientes góticos un edificio de traza renacentista y de planta de salón con tres naves.

En la catedral de Coria, el estilo gótico no fue usado con tanta fuerza como en Segovia y Salamanca, pues aparecen numerosos detalles renacentistas.

5.2 Intervenciones en catedrales preexistentes

Vamos a citar aquí varias intervenciones en catedrales ya existentes que demuestran de nuevo la dicotomía, la tensión entre la asunción de lo nuevo y el abandono de lo viejo. Son por

ello un tanto inclasificables y como ya vimos calificadas indeterminadamente como de *protorrenacentistas*, platerescas o de estilo Cisneros.

Si el siglo XV presenció importantes obras en la **catedral de Burgos**, el siglo XVI no vio menos. Así por ejemplo tenemos la Escalera Dorada (1519-1523) de Diego de Siloé, obra importante por el diseño circular de sus peldaños de arranque, las volutas empleadas y el espacio reducido y cerrado donde se alza, y que se anticipa a la propia escalera de la Biblioteca Laurenziana. En ella el tiro inicial se bifurca en dos tramos para encontrarse de nuevo al final del tercero, rematados por una baranda de hierro sobredorada, por lo demás se decora con tres nichos funerarios y escudos de armas.

Pero además se creó el nuevo cimborrio (1568), con sus soportes de columnas, telamones y Hermes, la puerta de la Pellejería, ejecutada por Francisco de Colonia y dispuesta a modo de retablo gótico con decoración a *candelieri*.

En la **catedral de Toledo**, las intervenciones se centraron en la remodelación arquitectónica de los espacios interiores, como así ocurrió en la *capilla* dedicada al rito mozárabe de Enrique Egas o la portada plateresca de la capilla de San Juan y la torre de los canónigos de Alonso de Covarrubias, quien también intervino en la capilla de los Reyes nuevos.

La sacristía de la **catedral de León**, de Álvaro Ramos, establece el tránsito entre los siglos XV y XVI en este templo, con su gótico isabelino. Otras intervenciones tuvieron lugar en el claustro gótico, en la *puerta del Cardo* y en la famosa *Librería*.

La historiografía suele destacar la aparición de una arquitectura clásica en torno a las obras que se realizaron en la **catedral de Cuenca** durante el siglo XVI afectando a varias capillas pero sobre todo al arco que da acceso al claustro herreriano o en la capilla de planta central del Espíritu Santo, diseñada por el milanés Andrea Rodi. Hay en todas estas obras una síntesis de lo gótico y lo clásico, con elementos platerescos.

Juan de Herrera proyectó hacia 1575 el nuevo claustro, construido por el milanés, de doble piso, bóvedas de cañón y arcos entre semicolumnas de orden dórico con entablamento a base de metopas.

No podemos olvidar las intervenciones en la catedral románica y cisterciense de **Sigüenza** (Guadalajara), entre las que destaca la sacristía mayor de las Cabezas, en la que intervino Alonso de Covarrubias, decorándola a base de cabezas y florones inscritos en círculos, de planta rectangular y con bóveda de cañón.

En la **catedral de Santiago de Compostela** hay que destacar el claustro nuevo con sus bóvedas estrelladas, de Juan de Álava. Este hombre también diseñó varias portadas, aunque sería Rodrigo Gil de Hontañón quien en su fachada del Tesoro usase claros elementos renacentistas: una galería corrida de arcos de medio punto en el piso superior.

Para concluir y transformar la **catedral de Santa María de Murcia** se intervino activamente. Destacamos aquí la llamada *fachada de las cadenas*, con su portada a modo de arco de triunfo semicircular y la magnífica torre en cuyos dos cuerpos inferiores (los levantados en el siglo XVI) hay elementos del repertorio renacentista: superposición de órdenes, pilastras pareadas sobre pedestales y hornacinas, columnas, ventanas ajimezadas rematadas con frontones triangulares, grutescos...





La **catedral de Sevilla** se inauguró en 1507 aunque no se completó hasta 1593. En la obras del siglo XVI destaca la Sacristía de los Cálices, con novedades renacentistas en su estructura gótica o la Capilla Mayor, obras ambas de Diego de Riaño.

Por su parte, Hernán Ruiz II el Mozo trazó la elíptica Sala Capitular, de claro sentido manierista, y la Capilla Real, además de añadir el cuerpo de campanas de cuatro plantas superpuestas de la Giralda, culminada por la estatua broncea de la Fe Victoriosa.

6. Las iglesias parroquiales y los conventos

Pero además de nuevas catedrales y reformas de las ya existentes, hay que destacar la construcción de numerosas iglesias parroquiales, de las que mencionaremos las más representativas por la historiografía artística.

Por ejemplo, destaca la torre fachada de la iglesia de la Anunciación de Nuestra Señora en Santa María del Campo (Burgos), proyectada por Diego de Siloé en 1527, aunque modificada en su construcción desde el tercer piso. La planta inferior se construyó a modo de arco del triunfo, mientras que el segundo está tripartito por sendas columnas corintias.

La iglesia parroquial de San Salvador de Úbeda (Jaén) fue también trazada por Diego de Siloé y debía servir como lugar de enterramiento de Francisco de los Cobos (secretario de Carlos V). Se manifiesta la influencia de la catedral de Granada, pues por ejemplo su portada principal es copia de la del Perdón de Granada, aunque Siloé diseñó el templo citando mucho a los de la época de los RR.CC.

Diego de Riaño, además de otros tantos grandes maestros, intervino en la construcción de la colegiata de Santa María de Valladolid, donde elementos renacentistas se encuentran con un conjunto gótico.

7. Las casas consistoriales

Dentro de la tipología arquitectónica civil hay que señalar a las casas consistoriales, que derivando del prototipo modular palaciego, son un elemento esencia de la ciudad, pues normalmente configuran a su alrededor nuevos espacios urbanos abiertos.

Compartiendo o no la presidencia de las plazas con las iglesias, proporcionaron un nuevo rostro a la ciudad con sus fachadas sobre todo de doble planta, con pórticos y galerías y flanqueadas por torres, con una cierta idea de la simetría y la uniformidad.

El ayuntamiento de Ciudad Rodrigo muestra una fachada en ángulo que da a la plaza mayor, con un doble piso con balaustrada y galerías de triple arco carpanel sobre columnitas al modo plateresco y flanqueada por dos torrecillas.

Las antiguas casas consistoriales de Úbeda (Jaén) obedecen al tipo comunal italiano. Tienen dos pisos y doble galería de arcos, actuando la del piso bajo como soportal, apoyándose en columnas corintias pareadas.

Otro ayuntamiento representativo es de San Clemente (Cuenca). El edificio es de planta rectangular y con un torreón a su derecha, con el clásico doble piso con pórtico (dórico) en el piso bajo.

El ayuntamiento de Alcañiz (Teruel) forma un conjunto de gran interés al unirse en ángulo a la antigua lonja gótica. Tiene tres plantas, la inferior formando un pórtico con arcos de medio punto y columnas jónicas. En el intermedio los huecos se rematan con frontones triangulares y el superior (que parece haber sido añadido más tarde) tiene una galería con arquillos. Un alero de madera remata el conjunto.

8. Arquitectura docente

Universidades y colegios adquirieron un gran protagonismo en el humanista siglo XVI español, por lo que se crearon o reformaron los diversos edificios que los albergaban, y donde precisamente se observa toda la **problemática estilística evolutiva y de encuentros lingüísticos en la arquitectura de tal centuria**.

Estos edificios poseen auténticos programas iconográficos de carácter moral y humanístico y sus distintas dependencias se suelen organizar en torno a un patio a modo de *cortile* de doble piso y escalera destacada. Entre las estancias más destacadas, que se sitúan en la planta baja, figuran la capilla y el paraninfo, cubiertos muchas veces con ricos artesonados mudéjares.

La fachada de la **Universidad de Salamanca**, es elocuente pero de compleja lectura iconográfica. Está compuesta de cinco calles y tres pisos entre dos machones. Su concepción arquitectónica, a modo de retablo y a semejanza de un tapiz, se puede considerar aun la propia del gótico hispano-flamenco, a pesar de las citas clasicistas como los grutescos.

Se perciben dos elementos de interés: un indudable *horror vacui* y una concepción figurativa que camufla las estructuras arquitectónicas. En parte se trata de dar ambiguamente dos apariencias estilísticas: la gótica y la renacentista, por lo que la historiografía la considera como la mejor muestra del Plateresco.

Se ha visto en la iconografía el reflejo del tratado del Filarete, así como el realce de la institución monárquica a través de los varios medallones o el escudo imperial con el águila bicéfala. También aparecen referencias directas a los sabios de la Antigüedad, representaciones de Minerva o Hércules, la fuerza, la sabiduría, un Papa que simbolizaría la teología...

La **Universidad de Alcalá de Henares** se elevó entre 1537 y 1553, y de nuevo aparece en su fachada la concurrencia de un gótico depurado y una apariencia algo más clásica, con una actitud manierista en las decoraciones, de amplio sentido iconográfico y simbólico, que va desde lo cristiano a lo pagano e incluso esotérico.

Esta fachada se configura por medio de tres módulos de diversas alturas, del que destaca el central tanto por su decoración como por estar adelantado. Se juega con las figuras geométricas y con la superposición e incluso alternancia de soportes diferentes: pilastras en los extremos, y dobles columnas jónicas sobre plintos...

El **colegio o palacio Fonseca** de los Irlandeses en Salamanca fue construido entre 1521 y 1534 y fue uno de los cuatro colegios mayores más importantes. Destaca tanto por su fachada principal como por su claustro de doble piso. La portada está hecha a modo de retablo y a la que se accede por medio de escaleras, y se atribuye a Diego de Siloé. La puerta es adintelada y a cada lado se ubican sendas columnas de orden jónico. Del patio hay que destacar su planta cuadrada y de doble piso, con ocho arcos en cada planta, también atribuible a Siloé.

El arzobispo Alonso III de Fonseca, además del anterior colegio, también fundó el **colegio Santiago Alfeo** en Santiago de Compostela, proyectado por Juan de Álava y Alonso de Covarrubias. Tiene un bello claustro rectangular de doble piso semejante al salmantino.

Las fachadas de las **Universidades de Santa Catalina del Burgo de Osma** y del **Sancti Spiritus de Oñate** (Guipúzcoa) tienen la clásica disposición en forma de retablos con grutescos, escudos heráldicos y otras representaciones, que parecen seguir, como el colegio de los irlandeses, el modelo del Colegio de Santa Cruz en Valladolid. Son fundaciones eclesiásticas y obedecen a la disposición cuadrangular con patio rectangular sobrio con galerías.



La **universidad de la Concepción de Nuestra Señora en Osuna** (Sevilla) fue patrocinada por el IV Duque de Ureña y presenta la disposición clásica rectangular con pequeñas torres en las esquinas.

9. La tipología hospitalaria

Durante el siglo XVI se construyeron otros edificios sanitarios y de beneficencia que partían de alguna forma del modelo establecido en época de los RR.CC y por extensión del hospital de Milán de Filarete, aunque se interfiera la referencia claustral, pero no muestran una unidad en un modelo único.

Por lo tanto algunos hospitales volvieron al sistema claustral con la iglesia dispuesta al fondo del eje principal durante el **reinado de Carlos I** e incluso algunos incluyeron un pabellón magnífico para el enterramiento de mecenas.

Alonso de Covarrubias se encargó del proyecto del hospital general de San Juan Bautista, patrocinado por el cardenal e inquisidor general Juan Pardo de Tavera. Tiene planta rectangular y se configura en torno a un doble patio de dos pisos cada uno de ellos, y separados entre sí por una galería abierta y central.



El piso inferior está formado por arcos de medio punto y orden dórico-toscano, mientras que el superior son escarzanos y se usa el jónico. Para la fachada, aunque el proyecto original fue modificado, se dispuso almohadillado en su piso bajo y en las ventanas y sillería de los otros dos, y se afirma que se inspiró en el libro IV de Serlio para la sillería almohadillada.

El hospital de las Cinco Llagas o de la Sangre en Sevilla tiene planta general rectangular, donde se

inscriben cuatro crujías en forma de cruz griega, y de doble piso con una torre en cada esquina. Incluye una iglesia de planta de cruz latina pero con un crucero de escaso desarrollo y con claros tintes manieristas en su fachada, muy refinada y virtuosa.

La fachada principal cuenta con una portada descentrada, con uso del orden toscano en el piso inferior y en el superior el jónico. Los vanos se rematan por medio de frontones triangulares.

Pero durante el reinado de Felipe II se volvió a la austeridad y racionalidad contrarreformista, como en el *hospital de la Purísima Concepción de Medina del Campo*, obra de Juan de Nantes y de Juan de Tolosa. Se levanta en torno a un patio, en una de cuyas pandas se sitúa la iglesia (con influencia de Vignola), mientras que las enfermerías se dispusieron en largas salas rectangulares, divididas funcionalmente en celdas.

10. Arcos y puertas en la ciudad

Es preciso relacionar de alguna forma el tema del arco renacentista de acceso, la puerta, al recinto urbano cercado por una muralla todavía medieval y con las arquitecturas efímeras que se erigían para conmemorar algunos acontecimientos religiosos y sobre todo políticos. Así, uno de los principales temas arquitectónicos que se realizaba era el de arco triunfal.



Pero nos han llegado algunos ejemplos de arcos y puertas permanentes: el muy medieval todavía burgalés y el manierista de Toledo, que hay que relacionar con un programa iconográfico en honor de Carlos V, de la monarquía y de la historia de Castilla.

El *arco de Santa María* de Burgos muestra una clara convivencia de elementos góticos y citas ya renacentistas obra de los siempre importantes para la ciudad Francisco de Colonia y Juan de Vallejo y la posible participación del escultor francés Felipe Bigarny.

La puerta asume el aspecto de un gran retablo, en cuyas hornacinas se muestra un programa iconográfico de prestigio histórico y que preside la Virgen. El conjunto se remata por medio de cuatro torrecillas circulares almenadas.

Alonso de Covarrubias es el autor de la *nueva Puerta de Bisagra* de doble arco de Toledo. Se trata de un arco triunfal de cita clásica manierista centrado entre dos torreones semicirculares, construido en mampostería que es sustituida en las partes nobles por sillares rústicos y almohadillado. El arco se inspira sin duda en los dibujos aparecidos en el tratado de Serlio y está presidido por un gran escudo imperial más un frontón triangular.





Pero además, en esta época las ciudades fueron objeto de interesantes reformas urbanísticas, casi siempre en función de la realización de edificios importantes. Hay que señalar las que sufrió Madrid tras ser declarada capital en 1561 o Valladolid tras el incendio de ese mismo año, que la *regaló* una nueva plaza mayor regular con los soportales típicos castellanos y que fue modelo para otras plazas.

También Toledo sufrió transformaciones de interés, como en las zonas alrededor del nuevo alcázar y de la puerta de Bisagra ya mencionada y en la restructuración de la plaza del Ayuntamiento y en la de Zocodover, tras el incendio de esta última en 1589, que propició

que Juan de Herrera la remodelase en forma rectangular.

11. La arquitectura de El Escorial: Felipe II, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera

Ciertamente Felipe II asentó la capitalidad definitiva del reino en la ciudad de Madrid, pero tan sólo la administrativa, pues la religiosa y cultural se iba a asentar en el Monasterio de San Lorenzo el Real de la Victoria, el Monasterio de El Escorial. Pero la pequeña villa madrileña fue poco a poco transformada en digna corte, de la mano de arquitectos como Juan Bautista de Toledo, Gaspar de Vega, Juan de Herrera...

Ya en 1559 Juan Bautista de Toledo fue nombrado por el rey como *arquitecto de las obras reales* de Madrid, y en 1563 ya estaba desarrollando el proyecto para realizar El Escorial.

Así la idea general del proyecto se debe a Toledo, mientras que **Juan de Herrera** (que le sustituiría a su muerte en 1567) y asumiendo los gustos del monarca, desarrollaría los detalles y llevaría a cabo las obras. Herrera, nacido en Mobellán (Cantabria), viajó por toda Europa a las órdenes de Carlos V, se formó en las diferentes artes y fue un profundo conocedor de la obra de Serlio, traducida al castellano por Villalpando entre 1552.

De hecho, él mismo llevó a cabo una interesante labor teórica. Es preciso mencionar su *Discurso sobre la figura cúbica*, manuscrito donde mostró su obsesión por el sentido mágico y cosmológico así como por la perfección de esta figura geométrica, que en su opinión se encontraba en todas las cosas, tanto naturales como morales y que tan fehacientemente plasmó en El Escorial.

Además, dibujó una colección de once estampas donde quiso dar a conocer su magna obra en Europa, como ejemplo de clasicismo español y bajo el nombre de *Sumario y breve declaración de los dibujos*.

El Escorial fue comenzado en 1563 y se acabó en 1584. Su arquitectura se ha relacionado con el universo del manierismo y con la ideología de la Contrarreforma, y además presenta un carácter simbólico singular y hermético relacionado tanto con el Humanismo como con el Cristianismo. Su construcción obedece al hombre culto, profundamente religioso e introvertido que fue el Rey constructor: Felipe II.

El módulo constructivo es la figura geométrica cúbica, relacionada tanto con Pitágoras como con Ramón Llul, que da lugar a un edificio polifuncional que cuenta en su todo un templo, una biblioteca, un palacio, un panteón, un monasterio y un seminario y colegio. Era la

casa de Dios y el palacio público y privado del Rey. Y además cumplió una importante función como centro artístico, pues el propio rey actuó como mecenas y coleccionó un importante número de obras.

Pero el auténtico núcleo del edificio es la iglesia, de planta central cuadrada y con cúpula. El convento se desarrolla en torno al patio de los Evangelistas (donde se ubica un templete octogonal y de corte dórico de influencia bramantesca, y diseñado por el propio rey y Juan de Herrera). La biblioteca se atribuye también a Herrera y debió realizarse entre 1572 y 1583. El palacio privado del Rey se ubica en el tercio norte junto al colegio y el seminario y sería obra de Juan Bautista de Toledo, aunque se admite que fue Herrera quien permitió que el aposento de Felipe II diera al altar mayor de la iglesia.

El rey dio una gran importancia al panteón real, por lo que se ubica en un lugar privilegiado: entre la iglesia y la sacristía y bajo el altar mayor y por ende bajo la clave de bóveda de la iglesia, por lo que tiene una clara ubicación simbólica.

El Escorial sería así un itinerario que conduce a la idea de la muerte, concebida como fin y meta de la vida, pero de la que los monarcas se elevan al ser recordados y encontrarse en un punto neurálgico religioso. La finalización completa del panteón se demoró sin embargo durante varios siglos.

Historiadores como René Taylor y Santiago Sebastián relacionan la construcción de El Escorial con la idea de reconstruir el templo de Salomón de Jerusalén, que era considerado como el edificio ideal por atribuirse sus trazas al propio Dios. Para apoyar esta idea se basan en varios textos de la época que dan esa idea e incluso trabajan en ese sentido.

La huella de austeridad y falta de ornamentación, con las ideas del cubo como medida universal de Herrera, aunque desdibujadas (se hizo cargo de proyectos ya comenzados, o no llegó a acabarlos a tiempo etc.), se observan en **edificios de toda España**.



Por ejemplo cabe destacar el puente de Segovia sobre el Manzanares a su paso por Madrid en 1577 (aunque participaron otros arquitectos) o su huella (aunque no se sabe en qué grado, en todo caso preparatorio) en el proceso de configuración de la plaza mayor madrileña, que finalmente trazaría el herreriano Juan Gómez de Mora, su seguidor principal, entre 1617 y 1620.

Se lee también su mano en la capilla funeraria de la infanta doña Juana, hermana del rey, en las Descalzas Reales, iglesia que a su vez ha sido atribuida a Juan Bautista de Toledo. La capilla es de planta de cruz griega, se sostiene por medio de pilastras jónicas y muestra un interesante juego de policromía en sus jaspes y mármoles verdes y blancos. También en una capilla cercana al palacio real de Aranjuez debió participar.

Herrera trabajó en repetidas ocasiones para la antigua ciudad imperial de Toledo, trazando proyectos para el Alcázar, las Casas Consistoriales, la reforma de la plaza de Zocodover... Las Casas Consistoriales se establecían en un espacio emblemático al relacionarse con la catedral y el palacio arzobispal. Herrera planeó alzar la planta baja sobre una terraza, donde se ubicaron las escribanías.

La construcción de la lonja de Sevilla y fue proyectada por nuestro arquitecto con planta cuadrada, patio interior y un desarrollo general cúbico.

Tras el gran incendio vallisoletano Herrera hizo dos aportaciones para la reforma de la ciudad: la conversión de la prisión real de Simancas en Archivo de la Corona y las trazas para la nueva colegiata de Santa María sobre el cauce del río Esgueva, que después sería catedral, al alcanzar ese rango en 1595.

La planta de la catedral de Valladolid sería rectangular de siete tramos y tres naves con capillas hornacinas, cubriendo el crucero con una cúpula baída ciego. Colocó cuatro torres en las esquinas de la catedral, siendo las dos delanteras uniformes y de tres cuerpos rematadas con cúpula con linterna, de las que no se llegó a alzar por completo ninguna. De todas formas el modelo original de Herrera fue muy modificado con los años y no se realizó completamente.

12. La Academia Real de Matemáticas en Madrid y Juan de Herrera

Felipe II creó en 1582 una cátedra para la enseñanza de un curso de matemáticas con una duración de tres años en la Corte por consejo de Juan de Herrera, que fue el origen de la Academia Real de Matemáticas, destinada a la formación de hijos de nobles en profesiones técnicas y que finalmente quedó integrada en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, fundado en 1625. La academia poseyó una función eminentemente práctica, contrastando con los estudios tan teóricos de las universidades españolas y estaba inspirada en la *Escola dos moços hidalgos* lisboeta.



La Institución de la Academia Real Matemática (1584) fue obra de Herrera y no era sino el reglamento y el plan de estudios de la Academia, entre las que figuraba la arquitectura.