

La Arquitectura del Humanismo

Manfredo Tafuri

XARAIT EDICIONES

Primera parte

LAS VICISITUDES HISTORICAS

Capítulo Primero

LA FORMACION DEL NUEVO LENGUAJE

1. BRUNELLESCHI Y LEON BATTISTA ALBERTI

Cuando en Florencia surgen Brunelleschi y Ghiberti, la oligarquía patricia ostenta ya el poder desde hace más de veinte años tras haber salido victoriosa de las luchas civiles del siglo XIV; la gran crisis económica del trescientos concluye y el gobierno de las Artes mayores ha extendido la señoría florentina en el interior promoviendo contemporáneamente una política económica de incremento productivo y comercial; todas las disciplinas, las ciencias y las artes son llamadas a desarrollar su propio papel de sostén de esa línea política tendente a restaurar el prestigio económico y cultural de la ciudad. (No es casual que el «Arte de la lana» sea el responsable de las obras de la catedral, cuya tribuna se completa hasta la imposta de la cúpula en 1418, mientras es el «Arte de Calimala» el que promueve en 1401 el concurso para la segunda puerta del Baptisterio). Como en toda Europa, las instituciones feudales están en plena crisis y los movimientos prehumanísticos en el campo de las letras ya han creado la exigencia de una nueva sistematización completa de las convenciones, capaz de legitimar, a un tiempo, el individualismo emprendedor de la nueva élite en el poder y la racionalidad funcional que informa las premisas.

No desaparecerá, sin embargo, el significado cívico que asumen las exégesis dantescas, las grandes empresas constructoras —la primera entre todas la de la cúpula de Santa María del Fiore—, la identificación humanística de Florencia

como «nueva Roma» y refugio de la cultura clásica (con la importación de sabios bizantinos: en 1397 Crisolora inicia en Florencia el primer curso público de griego). La confrontación con lo antiguo se considera motivo de estímulo en la emulación de las altas virtudes civiles republicanas: historia, acción y reflexión son momentos de una singular visión del mundo que, a su vez, presupone la concreta transformación del mismo mundo.

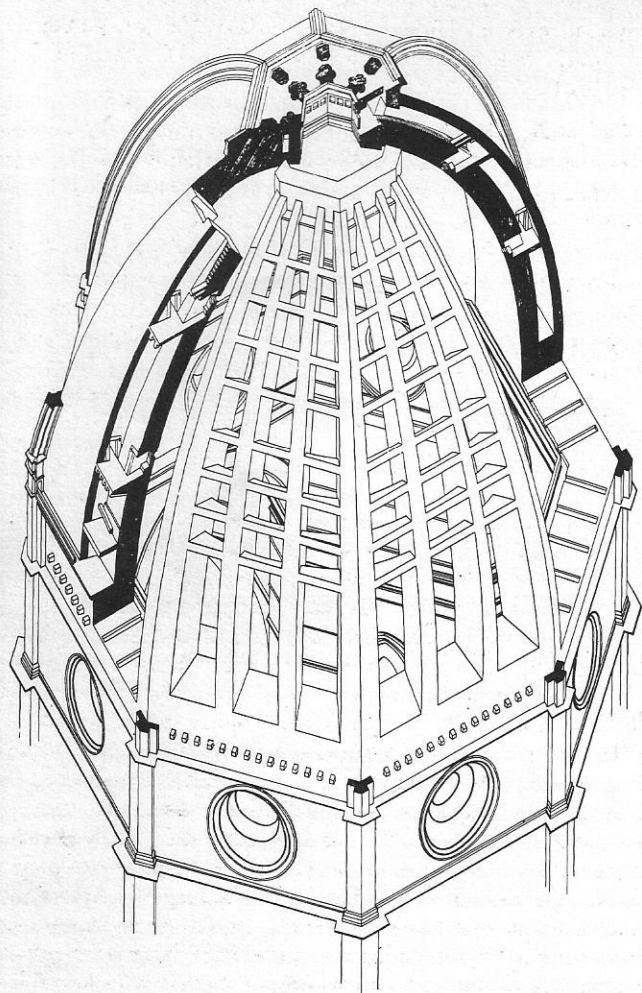
Las cartas diplomáticas de Coluccio Salutati son el monumento político literario de tal fusión de pensamiento y acción, así como el «elogio de Florencia» de Bruni señala el advenimiento de una primacía de la contemplación y de la autocelebración, en el seno de una sociedad que ve pasar el poder de la oligarquía de la alta burguesía a la tiranía iluminada de Cosme de Médicis (1).

Los años de la formación del nuevo código lingüístico clasicista coinciden con los de esas transformaciones políticas.

En gran parte se puede considerar a la revolución lingüística brunelleschiana como la conclusión de un largo proceso de ajuste de la cultura figurativa toscana, efectuada por un maestro que —como inmediatamente lo perciben sus contemporáneos— al ofrecer a la arquitectura un sistema de convenciones, estable y científicamente construido, «inventa» y perpetúa la figura moderna del arquitecto.

Heredero de la gran tradición tecnológica prehumanística, Brunelleschi (1377-1446) se coloca en posición de primer plano en la vida ciudadana con ocasión del concurso para la cúpula del Duomo (2). En marzo de 1418, cuando se publica el primer concurso, es maestro de obras Giovanni d'Ambrogio; pero los modelos para la cúpula de Arnolfo, de Talenti y de Giovanni di Lapo Ghini parecen casi anacrónicos: la victoria de Brunelleschi y de Ghiberti —llamados a un primer momento para un concurso de segunda categoría, después asociados en la empresa de la cúpula— señala una elección definitiva para la política cultural florentina. Es más, ahora el progresivo prevalecer de Brunelleschi sobre Ghiberti, el maestro que le había vencido diecisiete años antes aproximadamente en el concurso para las puertas del Baptisterio, asume un significado preciso. No solo ha concluido la época de las corporaciones artesanas, sino también la de las colaboraciones paritarias basadas en el compromiso o en genéricos acuerdos «de taller».

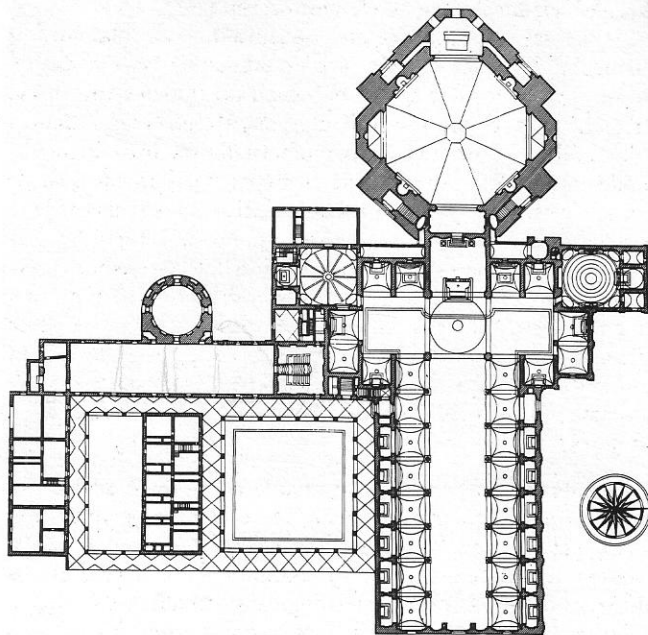
Dando una solución tecnológicamente nueva al problema de las cimbras de la cúpula, de manera que toda la cubierta resulta autoportante en todas las fases de su realización, e introduciendo el aparejo mural «en espina de pez» extraído de una antigua práctica constructiva, Brunelleschi racionaliza la técnica y los modos de la producción edilicia, rompe la continuidad de la organización colectiva del taller tradicional, hace emerger impetuosamente el tema de la moderna división social del trabajo. Reasumiendo en sus propios cometidos todo el proceso ideativo y todo el programa tecnológico, Brunelleschi garantiza a la experiencia arquitectónica la integración de la racionalidad formal con la estructural. La gran «máquina» de la



cúpula, midiéndose con las dimensiones paisajistas, incidiendo en la imagen ciudadana de modo diverso según las múltiples posiciones perceptivas, afirmándose perentoriamente como lugar urbano primario con sus ocho paños y las nervaduras que precisan su consistencia geométrica, es el símbolo de un nuevo valor cívico: Alberti, considerándola «capaz de cubrir con su sombra a todos los pueblos toscanos» (3), entiende agudamente su significado específico.

La revolución llevada a cabo en el interior de las relaciones de producción es la respuesta más consecuente que la arquitectura podía dar a la ideología humanística. El intelectual-arquitecto se separa de la producción colegiada. Reivindicando la autonomía de su propio papel, se coloca en la vanguardia de las nuevas clases en el poder; con tanto poder que hasta entra en conflicto con él allí donde éste no está dispuesto a ser consecuente hasta el final con sus propias premisas (y ello explica los contrastes entre Brunelleschi y Cosme de Médicis).

Pero respecto a las temáticas específicamente lingüísticas,



Δ3. Planta general del complejo laurenciano en Florencia: la iglesia brunelleschiana con la Sacristía vieja (a la izquierda), la Sacristía nueva (a la derecha), la biblioteca de Miguel Angel, la pequeña rotonda neoclásica de Poccianti, la capilla de los Príncipes de Nigetti.

◀2. F. Brunelleschi, cúpula de S. Maria de Fiore, axonometría (de Sanpaolesi).

frente a las escasas tentativas realizadas en el ámbito de la tradición florentina de los siglos precedentes, ¿de qué manera puede plantearse el problema del nuevo lenguaje?. Brunelleschi realiza, al responder a tal interrogante, una revolución radical. Los tres parámetros sobre los cuales la crítica ha analizado su arquitectura —la recuperación de lo Antiguo, la invención tecnológica, la espacialidad en perspectiva— son las voces de un único código figurativo, de una nueva estructura lingüística, de un nuevo modo de intervención sobre la escena de las acciones humanas, destinadas a dominar por más de cuatro siglos el arte occidental.

La racionalidad de la visión en perspectiva, investigada experimentalmente por Brunelleschi en las famosas tablas representando las plazas de la Signoria y del Battistero, fija una nueva construcción intelectual del espacio. Toda la realidad natural es ahora dominada por un riguroso código de relaciones artificiales, capaz de hacer resaltar las relaciones entre los objetos como valor cognoscitivo en sentido propio; la

construcción perspectiva, en consecuencia, fija un papel unívoco a cada objeto en la retícula del nuevo espacio normalizado. Esto implica la reducción de la infinita variedad de las formas visibles a pocos elementos reducidos a canónicos. Frente a la racionalización asegurada por la nueva «mensurabilidad» del espacio, cada cualidad de las «cosas» no representa ya un «valor», sino más bien un estorbo, un exceso inútil a eliminar, o mejor, a controlar, en estrecha concordancia con la polémica anticorporativa efectuada en otro lugar: la normalización de los detalles decorativos hace anacrónica de golpe la inventiva y la libertad creativa antes asignada a canteros, escultores y decoradores, que ven así perder sus funciones tradicionales. La «recuperación del Clasicismo» tiene un significado preciso: asegura la plena disponibilidad de una serie normalizada de elementos relacionados entre sí por una gramática puramente métrica, hasta el punto de hacer permanente el uso de cada elemento, conceptualmente secundaria su individualización, experimental y verificable su montaje (4).

El carácter instrumental de la recuperación de lo antiguo se hace ahora explícito. Brunelleschi no subordina la formación del código clasicista a exigencias literarias. Su experimentación no tiende a convencer con la exhibición de virtuosismos eruditos o de memorias arqueológicas; tiende más bien a demostrar la universalidad de los propios contenidos y la infinita amplitud del propio campo de operaciones. Esta es la razón por la que las obras iniciadas hacia 1419 —el hospital de los Inocentes por encargo del Arte de la seda, la sacristía laurenciana para Juan de Médicis y la renovación de S.



4. F. Brunelleschi, iglesia de S. Lorenzo en Florencia, interior.

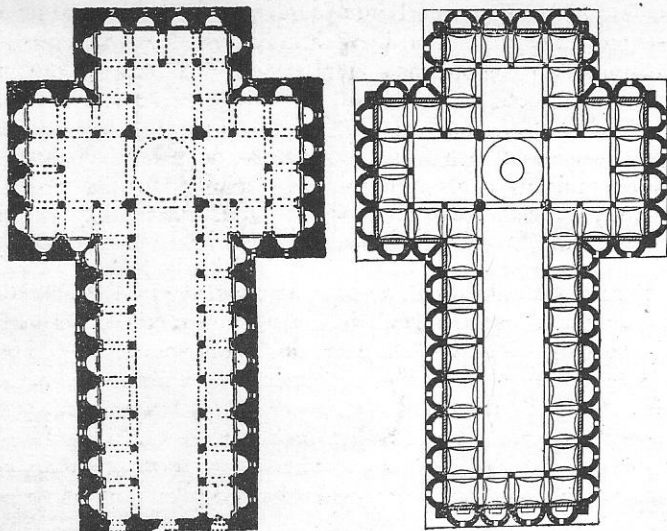
Lorenzo— exploran modelos tipológicos diversos con una finalidad extremadamente clara: ensayar la constancia de la estructura del espacio en perspectiva en la variación de sus posibles figuras particulares.

La reiteración de los nueve tramos de planta cuadrada cubiertos con bóvedas vaídas, en el pórtico de los Inocentes, hace la función de polémica declaración de principios. La serie de los «cubos espaciales», exactamente definidos en sus relaciones métricas por la estructura obligada de los tramos de medio punto y en las proporciones del orden, se presenta en su plenitud geométrica. A tal fin primario Brunelleschi sacrifica el problema de la definición gramatical del orden arquitectónico y de la relación entre dos órdenes diversos: las pilastras que delimitan, a los lados del edificio, el plano en perspectiva, se quedan proporcionalmente desligadas de la teoría de las columnas sin cornisamento, que campean como objetos aislados.

En San Lorenzo y en la sacristía medicea la tipología espacial y la gramática proporcional son afrontadas plenamente: no es casual que, para un experimentalista como Brunelleschi, al tipo de espacio longitudinal de San Lorenzo se contraponga el centralizado de la sacristía. Así, a la unidad métrica de esta última, rigurosamente definida por el orden único de pilastras corintias y por los módulos entre sus ejes, corresponde en San Lorenzo la articulación del doble orden y la pluralidad de las pirámides perspectivas equivalentes. Mientras en la sacristía Brunelleschi «consigue» la centralidad presentando una dialéctica de espacios —el del gran vano cuadrado y el complementario del vano menor— confiando a la métrica del orden y a la compaginación funcional de los elementos menores la tarea de traducir en unidad conceptual aquella dialéctica, en la iglesia deja abierto un problema— aquel, precisamente, de la intersección de los órdenes— para experimentar la efectiva invariancia de las estructuras en perspectiva a lo largo de los múltiples ejes del organismo.

Se puede criticar también, como hace Luporini, el esquema crítico de Heydenreich, basado en una hipótesis evolucionista del lenguaje brunelleschiano, pero es indudable que la investigación del maestro toscano pone a punto una y otra vez problemas sintácticos y de articulación insertos en «invenciones» estructurales renovadas siempre sobre la base de resultados experimentales sucesivos (5). Así, los temas de sus dos obras laurencianas vienen planteados y resueltos en la Capilla Pazzi de una parte (desde 1429 a. en adelante), y en S. Spirito (desde 1428 a.) de otra. En la capilla Pazzi, asentada en un área vinculada a estructuras preexistentes, la síntesis de espacio central y espacio longitudinal se resuelve en una serie de refinadas destrezas proporcionales y estructurales. Una vez más la universalidad del espacio y su mensurabilidad son la meta de una investigación que asume sus contrarios para hacerlos confrontar dialécticamente entre sí.

Es el mismo problema de S. Spirito y de la Rotonda de los Angeles. Pero es en S. Spirito (que Brunelleschi hubiera

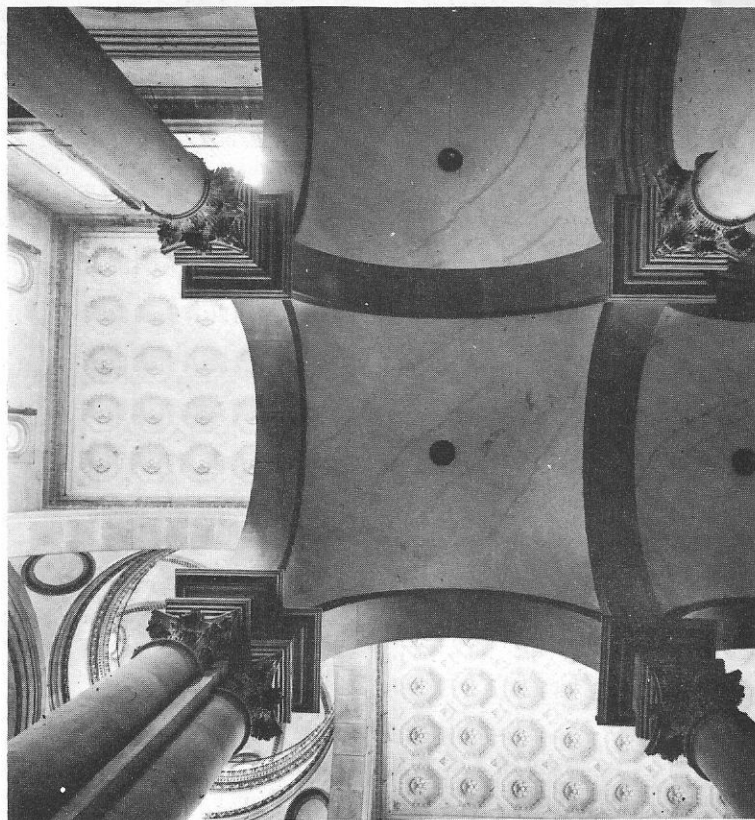


△ 5. F. Brunelleschi, S. Spirito en Florencia, plantas del edificio realizado y del probable proyecto originario.

▷ 6. F. Brunelleschi, iglesia de S. Spirito en Florencia, detalle de la unión de la nave central con el crucero.

deseado aislar delante de una gran plaza regular), en el que se puede tomar el significado más profundo de la investigación brunelleschiana y, contemporáneamente, las razones de su parcial aislamiento en el ambiente toscano.

En S. Spirito se superan las incertidumbres gramaticales de San Lorenzo. Como demuestra Benevolo, todas las medidas planimétricas y alimétricas forman aquí un sistema unitario ordenado por un único módulo de once brazas florentinas: exactamente la distancia entre los ejes de las columnas. Pero tal métrica por módulos enteros corresponde a una polémica unificación del objeto arquitectónico. Aceptando la hipótesis de Folnesics (6), S. Spirito se habría debido aislar en el contexto urbano como estructura continua, cerrada en sí misma por la reiteración de los ábsides semicirculares, que habrían envuelto completamente el organismo de cruz latina. La equivalencia de los tipos espaciales se traduce por tanto, en el originario proyecto brunelleschiano, en una triple secuencia de estructuras: la de la nave central y del núcleo central del crucero (casi seguro resueltas, en el proyecto original, con cubiertas abovedadas), la de las teorías de los espacios menores cubiertos con bóvedas vaídas y la de los ábsides cupulados. La gramática de los órdenes define las desviaciones y las soluciones de continuidad entre las tres estructuras «montadas» una sobre la otra. De esta manera la construcción perspectiva recoge el



objetivo de la universalidad, desvinculándose a priori de una tipología del espacio: espacio curvo, plano como «interrupción de la pirámide visiva», rítmico realizado por la reiteración de los núcleos espaciales, son sólo elementos disponibles para la invención de estructuras variables hasta el infinito. Y se comprende el porqué: se tiende a la demostración de la absoluta racionalidad del espacio y de su universalidad, el espacio central, el espacio longitudinal, las superficies planas, las superficies envolventes deben resultar equivalentes. El organismo arquitectónico, en este sentido, es el lugar de la síntesis de los espacios.

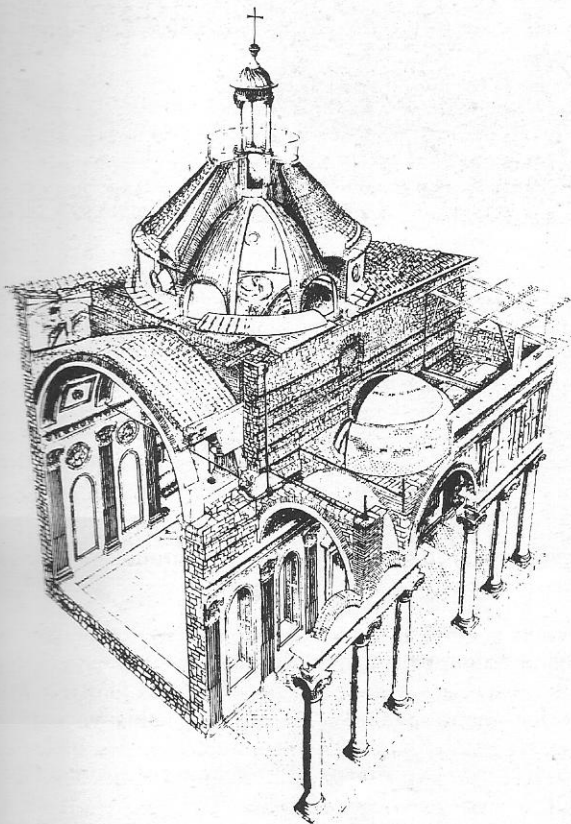
Todo esto corresponde a una precisa temática en sentido urbano. Como ha sido demostrado recientemente (7), la capilla Pazzi, originariamente privada del pórtico (añadido en 1459 a. por los «continuadores» de los que habla ya con ironía el Biógrafo brunelleschiano), presentaba, en vez de las cubiertas actuales, las bóvedas de cañón que flanqueaban la cúpula mayor, trasdosadas y protegidas por una cubierta de tejas. Análogamente, S. Spirito hubiera debido presentarse al exterior como un puro enunciado de su articulación volumétrica. A la rítmica clasicidad del orden arquitectónico que «construye» en el interior la medida perspectiva del espacio, responde así, en el exterior de las dos obras, una renuncia a la rítmica de los órdenes y una pura manifestación de las leyes estructurales de

los organismos. En donde, si se desea, se pueden reconocer una serie de «citas» de los modos bizantinos —incluso en la forma de las cubiertas deducible de las reconstrucciones hipotéticas— en sintonía con aquella recuperación de la cultura «griega» que Crisolora y sus continuadores perseguían en el *Studio* florentino.

En estos términos, la compacidad de los «objetos» arquitectónicos en la estructura continua de la ciudad medieval reverbera una ordenación racional del espacio, encontrando al mismo tiempo los posibles nexos capaces de salvaguardar la organicidad del tejido existente.

La revolución brunelleschiana, también aquí, repudia la utopía. El problema urbano se resuelve en el interior de la intervención arquitectónica: y ésta deberá aplicarse como elemento capaz de reestructurar todas las convenciones visuales.

La ciudad nueva de Brunelleschi es la Florencia real, concreta,



7. F. Brunelleschi, la capilla Pazzi según el dibujo analítico de P. Rossi (de Sampaolosi).

en la que la cúpula de Santa Maria del Fiore, las orgánicas estructuras de sus dos basílicas, de la rotonda de los Angeles, de la capilla Pazzi, las ajustadas ampliaciones de los palacios Busini y de Parte Guelfa, o la matérica y brutal «muralla antigua» del palacio Pitti (terminado en 1472, pero casi seguro sobre modelo brunelleschiano) situado en el límite del tejido ciudadano (8), emiten un nuevo código de comportamiento, una nueva, compleja y dialéctica racionalidad en la configuración del ambiente de los asuntos humanos.

Pero se trata, también, de una complejidad que enteramente basada en la especificidad de las obras concretas, no será aceptada en su esencia por los contemporáneos. Los «continuadores» de las obras inconclusas por Brunelleschi — desde S. Spirito a la capilla Pazzi— parecen intentarlo todo por hacer más aceptable lo revolucionario de su lección, hasta el punto de que todavía hoy la lectura de sus arquitecturas exige el esfuerzo de una densa reconstrucción filológica, muchas veces dudosa.

Mientras el Biógrafo de Brunelleschi (quizá el matemático Antonio di Tuccio Manetti) exalta los diversos «descubrimientos» del maestro, es Alberti quien recoge la exigencia de dar una sistematización crítica a la revolución lingüística llevada a cabo.

Leon Battista Alberti (1404-1472) ocupa una posición central en la formación de la ideología humanística: ya sea por su papel crítico —interviene en el debate cultural cuando ya es posible una confrontación entre las diversas hipótesis y su verificación—, ya sea por el papel específico que asume. Legitimar teóricamente la revolución lingüística brunelleschiana significa en realidad hacerla entrar en el círculo de las conquistas del humanismo literario, filosófico, científico, de los nuevos imperativos éticos de la oligarquía burguesa, de los ordenamientos de la vida civil. Pero esto presupone una verificación histórica —concretamente histórica: por lo tanto específicamente arqueológica— de la validez universal del Clasicismo: justamente la operación que Brunelleschi había evitado realizar. Y a sabiendas, dado que allí donde el Clasicismo brunelleschiano es un instrumento disponible, que no admite más que verificaciones hechas en el interior de la propia lingüística, el Clasicismo albertiano —determinante para todos los desarrollos sucesivos—, en su tentativa de racionalizar hasta el fondo y sin rémora alguna las nuevas estructuras del lenguaje artístico, introduce involuntariamente todas las premisas de su crisis. Es Alberti, en otras palabras, el que inicia la desmitificación del Clasicismo, y justo en el momento en el que desea someter a una verificación lógica, histórica y racional, los fundamentos del nuevo lenguaje: extrayéndolo del mito el Clasicismo no puede más que entrar en crisis.

Nacido en Génova de familia exiliada, Alberti entra en contacto con los más avanzados centros culturales italianos y quizá europeos: estudia derecho canónico en Bolonia, en 1432 está en Roma como secretario de Molin, en el 38 está en Ferrara,

en el 39 en Florencia, entre el 28 y el 32, probablemente, en Francia y en Alemania con el séquito del cardenal Alberghati; en el 43 vuelve a Roma de la que rara vez se alejará. Alberti está por consiguiente en posición de confrontar entre sí el ambiente cultural reunido alrededor del poder mediceo, las instancias universalistas del papado, las hipótesis de los centros septentrionales. En los dos tratados *De Statua* y *De Pictura* (1436) está ya presente el tema de la legitimación intelectual de la nueva sintaxis figurativa y de las leyes de la visión en perspectiva: el prestigio de la forma visible forma parte de las nuevas ideologías civiles que el propio Alberti contribuye a consolidar con el *Philodoxus*, con las *Intercoenales*, con los libros *Della famiglia*.

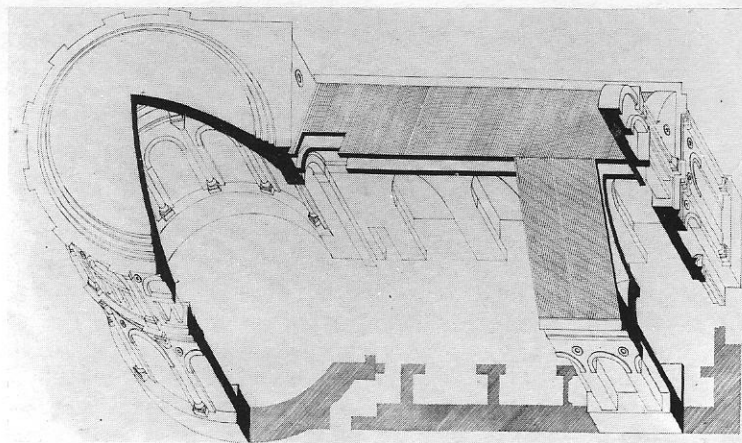
Bajo el pontificado de Nicolás V redacta la *Descriptio urbis Romae* y el *De re aedificatoria*: el estudio científico de lo antiguo se alterna con una continuación de los estudios matemáticos y con los primeros grandes encargos profesionales, desde la transformación de S. Francesco en Rimini para Segismundo Malatesta (desde el 50) y los trabajos florentinos para los Rucellai, al plan de renovación urbana para el Papa.

Desde este momento en adelante, intento teórico, praxis arquitectónica, investigación histórica, se completan y se verifican recíprocamente; la figura de Alberti «crítico» del Humanismo, sobre la cual la historiografía moderna ha insistido tanto, se precisa en sus caracteres específicos (9).

Para la transformación de S. Francesco en Rimini, ya iniciada por Matteo de Pasti hasta 1447, Alberti decide envolver el organismo interior gótico tardío con una caja mural desvinculada de la mampostería originaria. La estructura superpuesta interpreta en los laterales la tipología de los acueductos romanos, en el frente la del arco triunfal: el problema de la conexión dimensional y perspectiva entre las dos superficies se deja sin embargo abierto, denunciado, más que resuelto, por una serie de «errores» gramaticales. (Pensamos en el contraste entre la estructura «ósea» de los muros de los laterales y la solución plana de la fachada, en la incertidumbre en el uso modular de las columnas y de los arcos, en la independencia del incompleto frontis «triumfal» por el complejo articularse del organismo.

Errores que tienen una función explícita: la de subrayar algunas dificultades sintácticas, exhibiéndolas como tales. Lo que se ve de nuevo en la composición de los espacios. En lugar de la síntesis tipológica de Brunelleschi, aquí el espacio longitudinal (neomedieval) y el espacio central (rigurosamente clasicista, tomado del modelo del Pantheon) se escinden el uno del otro y se encuentran en una yuxtaposición polémica.

La rotonda final no ha sido realizada, dejando abiertas muchas hipótesis sobre su forma: pero lo que resulta evidente es la voluntad de poner en confrontación «manera antigua» y nuevo lenguaje, tipos espaciales de opuesta matriz geométrica y de clara derivación arqueológica, el principio teórico de la *concordantia partium* como armónica organicidad de las estructuras formales y las invenciones decorativas,



8. L. B. Alberti, Templo Malatestiano en Rimini, axonometría según el supuesto proyecto albertiano, en la reconstrucción de Ragghianti (dibujo de P. Donati).

consideradas —en el *Trattato*— como «luces secundadoras de la belleza» (10).

La ambigüedad que nace de esta tensión entre temáticas voluntariamente puestas en competencia entre sí es la misma que se manifiesta en *De re aedificatoria*. Suma imponente de erudición arqueológica y tecnológica, densa de aportaciones premanieristas en homenaje a la infinita «variedad» de la naturaleza, entretejido de consideraciones historicistas, el tratado albertiano es la primera verificación orgánica, hecha «desde dentro», de la revolución lingüística clasicista (11).

Tres —escribe Alberti (12)— son las leyes fundamentales sobre las que se funda por completo el método que estamos indagando: el número, aquello que llamaremos delimitación (*finitio*) y la colocación (*collocatio*). Pero ahí está además una cualidad resultante de la conexión y de la unión de todos estos elementos: en ella resplandece admirablemente toda la forma de la belleza; y las llamaremos *concinnitas* y diremos que está verdaderamente nutrida de toda gracia y esplendor. Es cometido de la *concinnitas* ordenar según leyes precisas las partes que de otro modo por propia naturaleza serían bien distintas entre sí, de manera que su aspecto presente una recíproca concordancia».

Por consiguiente, la *concinnitas* como ley de armonía racional del organismo arquitectónico: pero también como principio de armonía social, como reflejo de la armonía cósmica.

«Cualquier cosa que percibamos por vía visiva o auditiva —sigue diciendo Alberti (13)— (...) enseguida advertimos lo que corresponde a la *concinnitas*. Por instinto natural (...) aspiramos a lo mejor y a lo mejor nos acercamos con placer; ni la *concinnitas* se manifiesta en el organismo completo o en sus partes más de lo que no se manifieste por sí misma en la naturaleza —de suerte que yo la llamo compañía del espíritu y de la razón—; y tiene espacios vastísimos en los que aplicarse y afirmarse. Abraza la vida entera del hombre y sus leyes; preside a la naturaleza toda».

La unidad y la organicidad de las estructuras arquitectónicas viven, por tanto, de la misma organicidad del cosmos: la *concordantia partium* es creación humana plasmada sobre la *universal harmonia mundi*. ¿Pero cómo se justifica, entonces, la deseada inorganicidad del templo malatestiano, el ansia experimental en el S. Sebastián de Mantua, o en el mismo *De re aedificatoria*, la contradicción entre la insistencia sobre el valor fundamental de la estructura mural y la importancia dada a los elementos decorativos? No basta decir que Alberti desea seguir a la naturaleza también en su infinita *varietas*, en su multiplicidad, o leer en clave urbanística sus prescripciones relativas a la compaginación de las superficies murales. Lo que es incontestable es que el ideal de la *concinnitas* es un objetivo a alcanzar —por Alberti—, superando todas las dificultades que a ello se puedan oponer: dificultades directamente introducidas, en sus teoremas formales, por el propio arquitecto.

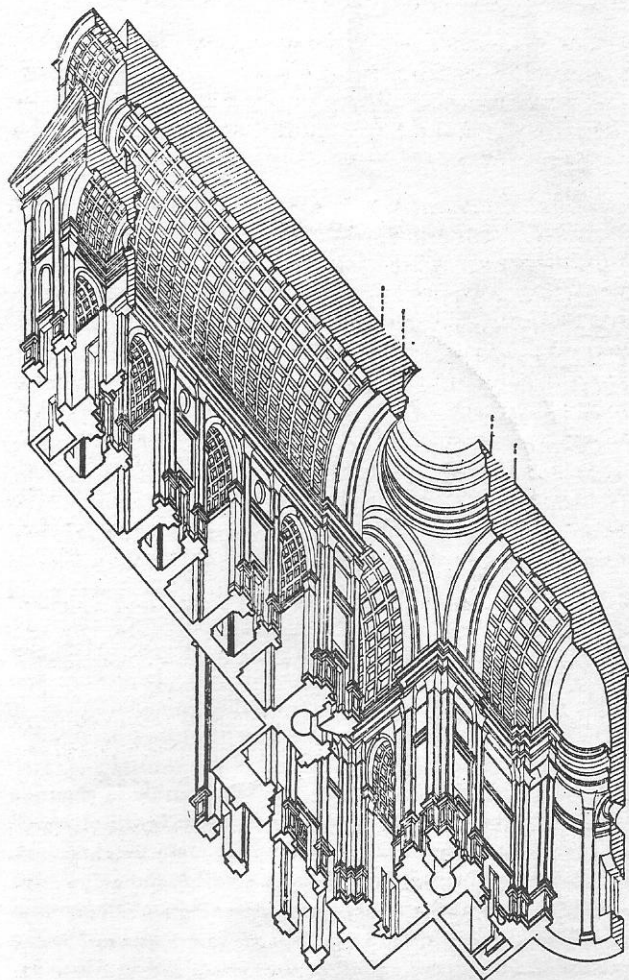
Esto explica que nunca, respecto al tratado, la «crítica» hecha por Alberti específicamente en sus obras vaya más allá. En S.

Maria Novella de Florencia la fachada albertiana incorpora el tejido decorativo medieval, unificando cromáticamente toda la superficie, a su vez delimitada precisamente por las pilastras y por las volutas superiores en homenaje al principio teórico de la *finis*, de la precisa delimitación del cuadro perspectivo. El encuentro con los modos «bárbaros» del Medioevo —aquí, como en el interior de S. Francisco de Rimini, o directamente en la ciudad, en donde las nuevas arquitecturas se vienen a encontrar con la propia ley de crecimiento del tejido urbano— es aceptado como una especie de reto. El Clasicismo debe ahora «probar» su universalidad, tanto que se pueda confrontar hasta con sugerencias orientales (como sucede en el oratorio del Santo Sepulcro en S. Pancracio) (14).

En la modulación racional de la fachada del palacio Rucellai —la más antibrunelleschiana de las obras de Alberti, por su uso de los órdenes superpuestos como instrumento de «medida perspectiva» de los frentes externos— o en la orgánica implantación de S. Andrés de Mantua (1470) —donde la poética

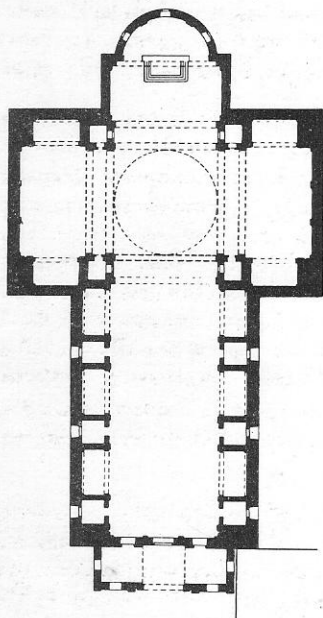


▲ 10. L. B. Alberti, detalle de la fachada de S. Maria Novella.



▷ 9. L. B. Alberti, S. Andrea de Mantua (1470), axonometría. (Falta la cúpula añadida en el siglo XVIII).

del muro como masa articulada y continua alcanza su máxima coherencia estructural— las innovaciones sintácticas (la primera de todas el «armazón rítmico»), parecen resolver en síntesis acabadas el criticismo albertiano.



11. L. B. Alberti, S. Andrea de Mantua, planta.

Pero en la terminación de la tribuna de la Anunciación —en la que vuelve a emerger el tema del encuentro entre hipótesis tipológicas opuestas— y en las varias fases del proyecto de S. Sebastián en Mantua (desde 1460), aquel criticismo se hace hasta tal punto experimental que roza la herejía. (Véase el ritmo sincopado de las pilastras y de los vacíos y el uso del arco sirio, en la fachada del «templo cuadrado» mantuano). La tentativa de fundir la tradición de la civilización ciudadana de Florencia con la ideología de la *renovatio* clásica y con el mito universalista de la *renovatio imperii*, desemboca, por tanto, en la duda, en el afligido debate entre hipótesis ya difícilmente conciliables. La ironía expresada por Alberti en el *Momus* y los precisos dardos lanzados a la tiranía medicea en *De Ieriarchia* son extremadamente significativos: la cultura neoplatónica, la tendencia a la abstracción, la verificación literaria y erudita del nuevo universo de valores, no pueden más que esconder la crisis civil y política, ahora ya evidente, al comienzo de la segunda mitad del siglo XV. El intento de objetivizar a través, incluso, de la precisión arqueológica de las fuentes, el mito clasicista, desemboca en un resultado opuesto: en lugar de a una confirmación tranquilizadora, las verificaciones albertianas conducen a profundizar dudas que de ahora en adelante serán cada vez más inquietantes (16). Los intelectuales con Alberti y, más tarde, con Tomás Moro, comienzan a darse cuenta de que su

invocación del *principio de la Razón* es solo una *tendencia* ideológica, un mero proyecto de racionalización, una expectativa que implica una continua tensión con la realidad inmediata.

2. LAS CORRIENTES POSTBRUNELLESCHIANAS

Al rigor de la investigación brunelleschiana y a la inquieta teorización de Alberti no responden, en el ámbito pictórico y escultórico, empeños análogos de reedificación global de las técnicas de comunicación visual y de su papel en la vida social. La coherencia lingüística de un Masaccio o de un Donatello, a pesar de sus aspectos innovadores, puede ser siempre leída en el ambiente artístico florentino como una nueva sistematización subjetiva del universo formal del gótico tardío: el intento de hacer reentrar en la nueva «ventana abierta al mundo» por la ordenación en perspectiva la infinita variedad de la naturaleza o del espectáculo de las acciones humanas, pone enseguida a la pintura y a la escultura en rivalidad con la arquitectura. El método de Brunelleschi, postulando un código históricamente objetivo de construcción del ambiente urbano, se considera ahora peligroso por quien no quiere aceptar lo absoluto que el nuevo espacio arquitectónico determina al aplicarse como estructura a la que se subordinan todos los aportes plásticos y narrativos. Por esto, al elevado «realismo» arquitectónico brunelleschiano responde enseguida —y la obra de Masolino o de Carpaccio es una prueba evidente— una fuga de la pintura hacia la representación del «milagro».

Pero es un milagro que ahora está obligado a entrar en contacto con los negocios humanos, que se aproxima al espacio real, que *sucede*, más bien, en el interior del espacio real. La pintura puede, por tanto, soñar «milagros arquitectónicos», puede pretender proveer modelos, al mismo tiempo de alternativa y de vanguardia, a la obra de los arquitectos. Es por esto que los escultores-arquitectos —como Agostino de Duccio en Perusa, Amadeo en Milán, y los Lombardo en Venecia— crean un lenguaje arquitectónico que tiende a poner entre paréntesis el rigor estructural de la visión perspectiva, dando vida a *pastiches* cromáticos y plásticos en los que el predominio de la «decoración» tiene dos significados opuestos. De un lado compromete el primado del espacio arquitectónico; del otro, y precisamente al reivindicar una función no subalterna para la escultura o la pintura, se hace evidente que éstas sólo pueden invadir los marcos arquitectónicos en función del mero «enriquecimiento», o transformarlos —como en las fachadas esgrafiadas florentinas, vénetas o romanas— en fantásticos soportes de variaciones coloristas.