

ARTE DEL RENACIMIENTO. QUATTROCENTO 1

TEMA 9: LA ARQUITECTURA DEL QUATTROCENTO: BRUNELLESCHI Y ALBERTI

DIAPOSITIVAS:

- 040. Brunelleschi: Cúpula catedral de Florencia
- 041. Brunelleschi: Basílica de San Lorenzo (interior)
- 042. Alberti: Palacio Rucellai

REFERENTES HISTÓRICOS.-

1 ► La Italia renacentista era un mosaico político de pequeñas ciudades, como Florencia o Milán, dominadas por familias de aristócratas o de banqueros. Paralelamente, en los Estados Pontificios, el papa Nicolás V (1447-1455) reformó la ciudad de Roma y ordenó iniciar la reconstrucción de la basílica de San Pedro.

En el siglo XVI, las continuas luchas entre Francisco I de Francia y Carlos I de España (V de Alemania) convirtieron Europa en un campo de batalla, y Carlos I consiguió alcanzar el título de Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en detrimento del primero. Este conflicto tuvo también grandes repercusiones en Italia, pues el apoyo del Papa al monarca francés provocó el asalto de las tropas imperiales a la ciudad de Roma en 1527 (Saco de Roma). Este hecho fue la principal causa de la decadencia del papado y de la posterior diáspora de pintores, escultores y arquitectos.

En la Italia del Quattrocento, las dinastías de príncipes o tiranos, como los Médicis en Florencia, fueron capaces de mantenerse en el poder de algunas ciudades durante muchos años. En el resto de Europa, sobre todo a partir del siglo XVI, los monarcas gobernaron con el apoyo de la burguesía urbana, que lentamente ganó influencia respecto a la nobleza.

En el terreno económico, a finales del siglo XV se produjo un notable crecimiento como consecuencia de la actividad manufacturera y comercial de Alemania, y de los descubrimientos geográficos de España y Portugal, gracias a los cuales empezaron a llegar a Europa el oro y la plata procedentes de América. Esta nueva riqueza repercutió en el arte, ya que gracias al poder económico se produjo un mayor desarrollo cultural en las cortes de los reyes y en la residencia de los mecenas del siglo XVI.

La reforma protestante de Martín Lutero cambió el mapa religioso europeo, y el Cisma de Inglaterra promovido por Enrique VIII fue uno de los episodios más notables. El papa Paulo III convocó, con ayuda de Carlos V, el Concilio de Trento (1541-1563) e intentó la reforma de la Iglesia de Roma (Contrarreforma), cuya ideología estuvo muy ligada al arte realizado durante la época barroca en los países católicos.

LOCALIZACIÓN Y EVOLUCIÓN ARTÍSTICA.-

A lo largo del siglo XV las nuevas tendencias artísticas se desarrollaron en Italia, donde Florencia, Roma y las escuelas del Norte de Italia —Venecia, Padua y Ferrara— fueron los centros más importantes.

En el siglo XVI, después del Saco de Roma, el Renacimiento se extendió por toda Europa a través de los llamados artistas vagi (viajeros) y a los contactos y viajes de artistas europeos a Italia. Se desarrollan así nuevos centros artísticos, algunos muy particulares, como la escuela francesa de Fontainebleau, y otros más globales, como la escuela alemana, la escuela flamenca, la escuela española y, en menor medida, la escuela inglesa.

Cronológicamente el Renacimiento comprende dos periodos: el Quattrocento (siglo XV) y el Cinquecento (siglo XVI), términos de origen italiano que, junto al movimiento manierista (siglo XVI), definen las tendencias artísticas de esta época. El Manierismo se desarrolla junto a un clasicismo deudor de las propuestas quattrocentistas.

RENACIMIENTO EN ITALIA.-

El Renacimiento, vuelta al estudio e imitación de los autores y modelos de la Antigüedad clásica, se produjo en Italia entre los siglos XIV y XVI.

No es de extrañar que fuera precisamente en la vecina península donde surgiera este retorno a lo clásico; había razones históricas: por un lado, la tradición grecorromana, la contemplación directa de las ruinas, continuaba estando latente; por otro, el influjo medieval había tenido allí menor arraigo que en el resto de Europa. Pero el Renacimiento no sólo nació en Italia, sino que allí alcanzó su más rápido y floreciente desarrollo; cronológicamente, no coincidió con el resto de los países europeos, que eran más o menos refractarios a las influencias según el momento socio-político-religioso que mantuvieran.

La anarquía reinante en la península itálica tras el período de luchas entre Pontificado e Imperio, se resolvió en el siglo XV con el establecimiento de seis grandes estados: las repúblicas de Florencia y Venecia, los ducados de Milán, Ferrara y Saboya y el reino de Nápoles, dentro de los cuales una eficiente burguesía que dominaba el comercio, industria y banca, consiguió un enriquecimiento notable.

Por encima de esta burguesía se impuso una aristocracia guerrera y comerciante que rigió los destinos de las ciudades, llegando a convertirse en grandes mecenas de las letras y las artes (los Médicis o Médicis en Florencia, los Sforza y los Visconti en Milán, los Gonzaga en Mantua, y los Este en Ferrara).

A las transformaciones sociales, políticas y económicas, hay que añadir una mayor amplitud de saberes que desembocaron en una nueva forma de pensamiento y de concebir la vida: gusto por el paisaje, amor a la naturaleza y a la aventura, investigación científica y técnica, culto al individuo... Este orden nuevo, que a veces se ha puesto en contraposición con el mundo medieval, se difundió con rapidez; entre ambos no hay ruptura, sino un desarrollo ininterrumpido, una transición veloz; el cambio se reduce a una simple consolidación de cosas y hechos nacidos anteriormente.

En esta época se dan a la vez religiosidad y respeto a la iglesia como institución y un sentimiento anticlerical y antiescolástico. El teocentrismo fue sustituido por el **ANTROPOCENTRISMO**. Lo fundamental es el **HUMANISMO**, el hombre como centro de todo, con su potencia creadora, inteligencia, curiosidad e interés por saber, que desplazó al sobrenaturalismo medieval. La muerte del dominico

Savonarola, fanático conservador de la tradición medieval cristiana, significó el triunfo del nuevo espíritu impregnado de paganismo. El arte y la cultura que habían sido patrimonio de la iglesia cambiaron su temática, concepciones y función.

El descubrimiento de la **IMPRESA** favoreció la difusión de los clásicos: los códices griegos afluían a la península en gran número y eran devorados con avidez por la burguesía, que los reunía en bibliotecas; del mismo modo, coleccionaban objetos artísticos antiguos.

La enorme demanda de obras de arte propició la aparición de una nueva figura, la del marchante y, con él, el comercio artístico, gracias al cual la nueva corriente estética se difundió por áreas más o menos próximas a los estados italianos.

FLORENCIA, capital de la Toscana, fue la cuna del Renacimiento; durante el **QUATTROCENTO** (siglo XV), una familia de banqueros y mecenas, los **MÉDICI**, atrajeron a su corte a los mejores artistas para construir obras de arte que embellecieran su ciudad y que a la vez les proporcionasen fama y prestigio universales. En el **CINQUECENTO** fueron los **PAPAS** los grandes mecenas y **ROMA** el foco artístico del que habrían de irradiar influencias por toda Europa. **DESPUÉS DE MIGUEL ÁNGEL**, que supuso una etapa de fuerza y equilibrio, el **MANIERISMO** de sus seguidores desembocó en un nuevo sentimiento cultural y religioso: el arte **BARROCO** de la **CONTRARREFORMA**.

La consideración de la figura del **ARTISTA** sufrió modificaciones a lo largo del Renacimiento. Durante el Quattrocento seguía en su formación el sistema tradicional de entrar desde niño como aprendiz en el taller de un maestro; allí practicaba durante años y estaba sometido a un sistema gremial que le coaccionaba. Era considerado como artesano y recibía salarios modestos. A comienzos del **CINQUECENTO** el cambio en la posición social del artista fue definitivo. En primer lugar, comenzó a aprender los métodos científicos teóricos en las recién creadas **ACADEMIAS**; con el apoyo económico de los humanistas se desligó de los grandes gremios y viajó a las Cortes, de las que recibía encargos; ya no era considerado artesano, sino que su posición era tan elevada que vivía él mismo como los grandes señores; tenía títulos, privilegios y elevado rango, siendo mimado y favorecido por los poderosos, de quienes recibía ingresos considerables.

Al objetivismo del arte medieval se opone el subjetivismo del Renacimiento. La personalidad y el genio creador recibían culto en sí mismos. El artista se valoraba más que la obra. Al carácter anónimo medieval se opone la paternidad artística de este período: el artista firma sus obras y, frecuentemente, se autorretrata. La alta consideración de que es objeto se refleja en la aparición de biografías; por ejemplo, Vasari (1511-1574) realizó una obra sin precedentes en la que recopiló datos sobre la vida de pintores, arquitectos y escultores de todo el Renacimiento.

ARQUITECTURA. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Salvo en alguna zona al norte, los estilos vigentes en Europa no habían penetrado apenas en la península itálica; su inspiración la recibían los arquitectos

de dos fuentes principales: por un lado, las propias RUINAS ANTIGUAS con las que estaban en contacto directo; y por otro, las OBRAS TEÓRICAS (manuscrito de Vitruvio y otros) que contenían las leyes arquitectónicas clásicas. La conjunción de ambas fuentes, unida a la personalidad y libre interpretación de los artistas, da una notable singularidad a las obras, que se diferencian sensiblemente de sus precedentes clásicos.

2 a 6 ► La arquitectura se manifestó sobre todo en la construcción de TEMPLOS, PALACIOS y VIVIENDAS. Todos ellos tienen en común la gran preocupación por las proporciones, conseguidas a partir de MÓDULOS y de minuciosos CÁLCULOS MATEMÁTICOS. Hay que destacar, además el DESARROLLO EN HORIZONTAL DE LAS FACHADAS; tanto en ellas como en los interiores -y esto es una novedad-, encontramos los ÓRDENES CLÁSICOS, superpuestos o no, así como un nuevo ORDEN llamado por sus proporciones GIGANTE o COLOSAL, en el que una columna abarca varios pisos. (7 ►)

7 a 10 ► Se generalizó el uso de la PILAstra ADOSADA y de la COLUMNA (que sustituyó al pilar gótico), su capitel, se basa en el corintio clásico, adornado con figuras fantásticas o de animales. Se utiliza el ARCO DE MEDIO PUNTO y la BÓVEDA DE CAÑÓN, en lugar del ojival y la bóveda góticas; las CUBIERTAS son planas, de madera con casetones y la CÚPULA se emplea profusamente. La PLANTA se basa en la basilical cristiana de cruz latina con tres naves, o de cruz griega.

11 a 13 ► Los MATERIALES comúnmente empleados son el ladrillo y el aparejo ordinario, revestidos de mármol. Las FACHADAS se decoran con ALMOHADILLADOS, MEDALLONES, GUIRNALDAS y AMORCILLOS. (14 ►) En el interior aparece ornamentación a base de GRUTESCOS (temas vegetales o animales fantásticos entrelazados) que se disponen simétricamente a partir de un vástago vertical que sirve de eje -llamase de candelabro-. Otros temas decorativos frecuentes en la arquitectura renacentista son frutos, flores, cintas, festones, arcadas... Las ESCALERAS son uno de los elementos más cuidados y frecuentes en las construcciones. En el siglo XVI escasea la decoración menuda exterior propia del XV; como ornamentación se prefieren los efectos monumentales conseguidos a base de pilastras y entablamentos resaltados. Las fachadas de los palacios -residenciales o municipales- se remataron desde muy temprano con una cornisa cuyo friso estaba a veces decorado. Los templos tenían una sola torre y en sus fachadas había, de ordinario, uno o varios frontones.

15 a 16 ► En cuanto al URBANISMO, frente a la irregularidad de las ciudades medievales, las renacentistas se ordenan simétrica y regularmente.

En el Renacimiento suelen distinguirse tres etapas correspondientes a sus tres siglos: la del siglo XIV –en italiano, MILLE E TRECENTO– o TRECENTO; la del XV, o QUATTROCENTO, y la del XVI, o CINQUECENTO. (Pronúnciese trecento, cuatrocento y chincuecento).

FILIPPO BRUNELLESCHI (1377-1446)

17 ► Hijo de notario, nace en Florencia en 1377, trabaja primero de orfebre, realiza trabajos de relojería y luego de escultor. Desde joven manifiesta afición por el dibujo y la pintura, estudió Geometría y Matemáticas, abandonándolo

todo, para dedicarse a la arquitectura y desarrollar un nuevo concepto del espacio. A los veinte años, se inscribió en el gremio de la Seda, en el que se registraban los plateros. A los treinta años marcha a Roma con el joven DONATELLO y ambos permanecen en ella varios años explorando, copiando y midiendo ruinas.

Su actividad llena el segundo cuarto del siglo XV. Abre el capítulo de la arquitectura del Renacimiento con la cúpula de la Catedral de Florencia, es quien construye las primeras iglesias del nuevo estilo y quien crea el tipo de palacio renacentista. Es el artista que sienta las bases del nuevo estilo. (18 ►) Sus primeros trabajos los realizó en el campo de la escultura, y en 1401 concursó junto a Lorenzo Ghiberti en el proyecto para la decoración en bronce de la puerta norte del baptisterio de San Giovanni en Florencia.

A veces se le atribuye el haber sido el primero en analizar las leyes de la perspectiva, lo que permitió a los pintores representar las tres dimensiones sobre un soporte plano, y a los arquitectos investigar los efectos espaciales antes de construir. Aunque con anterioridad a Brunelleschi se había ya planteado y experimentado el problema de la partición geométrica de las superficies murales y el de la organización armoniosa del espacio interior, será Brunelleschi el que proponga una nueva solución mediante un uso nuevo y personal de la sintaxis arquitectónica de los antiguos.

19 a 32 ► **CÚPULA DE SANTA MARIA DEL FIORE (Santa María de las Flores). FLORENCIA: CATEDRAL.** Ladrillo, piedra y mármol. 114 m (alto) x 41,7m (diámetro). Planta, vista del conjunto, sección, perspectiva axonométrica de la estructura, detalle de la linterna de la cúpula. 1420-1471. Brunelleschi.

El capítulo dedicado a la arquitectura florentina sólo podía abrirse con la cúpula de Brunelleschi, símbolo indiscutible del Renacimiento. Es además una de las obras de espíritu más universal que haya construido la humanidad. Se ha dicho que era al mismo tiempo la última obra de la arquitectura gótica y la primera de la renacentista. La Catedral de Florencia, si no fuese por la cúpula de Brunelleschi, "il cupulone", sería sólo un vasto edificio, gris y frío por dentro, con rica decoración de mármoles en sus fachadas exteriores.

La cúpula de Florencia es uno de los pocos monumentos que desde su construcción se ha estimado unánimemente como perfecto. Debía ser la llave que coordinase en un nuevo sistema todos los elementos que componían la catedral, de tal forma que la significación global del monumento fuese la expresión, no de la antigua sociedad medieval que había construido el templo, sino de la actual sociedad florentina. El propósito: superar en grandiosidad a cualquier otra iglesia de la Toscana.

El viejo edificio gótico de la catedral florentina estaba sin terminar, le faltaba el cimborrio que debía cubrir la enorme anchura de sus tres naves. La catedral era de estilo gótico y tenía la genuina decoración bicroma de la arquitectura toscana; desde su inicio en 1296, estaba planificada la construcción de una cúpula gigante sobre el crucero y, en 1418, cuando se convocó el concurso para adjudicar las obras de la cúpula, ya se habían prefijado los pilares y el tambor original.

Brunelleschi presentó una maqueta (en la cual colaboraron los escultores Donatello y Nanni di Banco) tan innovadora que aún antes de acabarla ya fue elegida. ¿Por qué ganó tan rotundamente el concurso cuando contaba con competidores tan válidos como Ghiberti? Porque fue el único que suscribió una propuesta de construcción sin cimbra. El resto de concursantes realizaron maquetas con versiones a escala de carísimos y casi imposibles andamiajes que debían sustentar la cúpula desde el suelo.

Brunelleschi hubo de tener en cuenta el plano constructivo gótico diseñado inicialmente por Arnolfo di Cambio, ampliado posteriormente por Francesco Talenti (1360). Filippo di Ser Brunelleschi pensó alzar una gigantesca cúpula apoyándola directamente sobre el tambor construido a finales del siglo XIV, por Giovanni di Lapo Ghini, tambor que había elevado el arranque de la futura cubierta unos trece metros mediante un tambor octogonal con grandes ventanas redondas. Su idea era alcanzar la altura de 100 metros sobre el suelo, sin ayuda ni apoyos exteriores. Es indudable que los que dispusieron la planta de Santa María de las Flores pensaron ya en una cúpula, que sería algo mayor que las de las demás iglesias de la época, pero del tipo ojival cubierta con cerchas y cubiertas planas. Brunelleschi supo remontar la adversidad del diámetro y encontrar en la dificultad un motivo de redoblada belleza. La prestigiosa cúpula domina la vieja iglesia feudal sin alterar ni contradecir su carácter.

Brunelleschi se enfrentaba a una tarea muy difícil, porque elevar una cúpula de semejantes dimensiones (más de cuarenta metros de diámetro) requería el uso de cimbras o armaduras de madera que, en principio, debían partir del suelo. Tal dispositivo hubiese resultado muy caro y de problemática ejecución puesto que, tras la crisis de las grandes empresas constructoras acaecida en el siglo XIV, ya no existían en Florencia maestros especializados en esta actividad constructiva.

El sistema ideado por Brunelleschi se basó en el empleo de CUATRO RECURSOS fundamentales:

El PRIMERO de ellos fue la forma del cascarón con perfil apuntado. Pese a su clara raíz tradicional, no se trata de una reminiscencia gótica, puesto que su elección estuvo condicionada por la imposibilidad de adosar contrafuertes al elevado tambor de la cúpula. Además, parece ser la forma óptima para cubrir círculos de tal diámetro -41,5 metros-, ya que incluso en San Pedro del Vaticano se mantuvo un leve apuntamiento.

El SEGUNDO recurso de Brunelleschi, y quizás el más certero, fue proyectar una estructura interna sustentante de nervios y una membrana externa de recubrimiento, compuesta por ocho nervios de mármol blanco que discurren sobre las aristas de cada cara. Probablemente, en los viajes efectuados a Roma, Brunelleschi estudió la cúpula del Panteón, percatándose de que había sido construida sin cimbras y de que la enorme masa se hallaba a la vez aligerada y reforzada por los cuarterones internos. La adopción de este modelo permitía el autosustentamiento de la estructura a medida que se iba construyendo; sólo era preciso un simple andamio que partiera de la imposta o tambor de la cúpula. La bóveda de Florencia subdivide su peso, para dar menos empuje: una cúpula interior más baja y semiesférica fajada con tirantes de roble, empuja hacia fuera, otra exterior, de más altura y peraltada en arco apuntado, empuja hacia dentro, sirviendo de contrafuerte y contrarresto así los dos empujes.

Brunelleschi reunió las dos cúpulas por medio de costillas en los ángulos y cinchó la cúpula interior con grandes anillos de madera unidos entre sí por barras de hierro. De este modo, construyó la cúpula sin sistema de cimbras.

La TERCERA solución consistió en el uso del ladrillo como material resistente, pero más liviano que la piedra, para las nervaduras internas. Además con objeto de conseguir una mayor cohesión, se dispuso mediante el aparejo de espinapez. Utiliza ladrillos huecos para aligerar el peso y va levantando la cúpula en fases mediante una serie de anillos horizontales sobre los cuales iba apoyando los ligeros andamios necesarios para la construcción, cerrándola a medida que iba subiendo, dándose apoyo a sí misma.

Por último, la CUARTA solución constructiva fue la de idear una serie de ingenios mecánicos que facilitaron mucho la tarea de acarrear y subir materiales.

En el libro de ARTERAMA (Editorial Vicens Vives) se da una explicación parecida, pero con ligeras matizaciones: [...Brunelleschi ideó un método autoportante para alzarla. En primer lugar, planteó la cúpula como un doble cascarón octogonal con un espacio vacío en medio. El cascarón interno -de ladrillos y piedra- debía ser más resistente que el externo para sostenerlo. El espacio vacío central fue calculado para que, entre ambos cascarones, pudiera trazarse una esfera virtual. Este detalle no era gratuito; Brunelleschi había estudiado con detenimiento las cúpulas anteriores y sabía que de esta manera su cúpula -aunque fuera octogonal- se beneficiaría de las cualidades de una cúpula esférica. Así compensó la presión que se generaba hacia el interior y dio el paso definitivo hacia la autosustentación.

Para completar la autosustentación de la cúpula, mientras se construía se sirvió de las hiladas de ladrillos que la conforman. El artista las concebía como círculos perfectos colocados sucesivamente unos sobre otros; en cada hilada situó, a tramos regulares, series de ladrillos verticales; su número y emplazamiento respondía a un cálculo para que los ladrillos verticales soportaran a los horizontales dispuestos entre ellos. Así, cada hilada resultaba autoportante y una vez concluida, sustentaba a la siguiente. Quedaban pendientes, sin embargo, algunas presiones, como por ejemplo, el empuje centrífugo que se producía en la base de la cúpula -formada por bloques de piedra que unían los dos cascarones-. Ésta y otras tensiones fueron contrarrestadas desde el exterior por los propios nervios visibles, muy reforzados, y por diversas semicúpulas de descarga; y desde el interior, por una serie de costillas horizontales concéntricas y por nervios ocultos en cada una de las caras octogonales.]

Con su forma ligeramente apuntada, puesta sobre el tambor octogonal, con las simples ventanas circulares, el severo color rojo de sus tejas y la bella linterna de mármol en lo alto, todavía hoy es lo que más caracteriza el panorama de Florencia. Lo que da valor a la cúpula no es su magnitud, sino su belleza. El volumen de la cúpula queda disimulado por su perfil y elegancia natural.

Al lado de su magnitud técnica hay que destacar su belleza, remarcada por los nervios blancos sobre los cascos rojos y por la airosa forma apuntada, elevándose sobre la ciudad como una señora y asemejándose a las colinas circundantes como una hermana.

Brunelleschi no logró verla terminada, ya que la linterna no se termina hasta 1471. Puede decirse que dedicó toda su vida a esta gran cúpula; en el año

1420 empezó a dirigir los trabajos; cuando ya se había construido el gran cascarón de la cúpula, en el año 1445, se puso la primera piedra de la linterna, él murió al año siguiente. Esta cúpula asombró al mismo Miguel Ángel, quien dijo de ella: "más grande podrá ser, pero no más bella". El resolvió con parecido método su cúpula, la de San Pedro del Vaticano.

El éxito de la cúpula fue tan grande que este elemento se convirtió en distintivo de las iglesias renacentistas. Durante casi cinco siglos los arquitectos, tanto de Europa como de América, reprodujeron las soluciones de Brunelleschi y su concepción espacial de iglesia.

[Duomo de Santa Maria del Fiore, un giro de paradigma: http://es-teta.blogspot.com/2007/06/duomo-de-santa-maria-del-fiore-un-giro.html](http://es-teta.blogspot.com/2007/06/duomo-de-santa-maria-del-fiore-un-giro.html)

33 a 44 ► **LOGIA Ó PÓRTICO DEL HOSPITAL DE LOS INOCENTES** (OSPEDALE DEGLI INNOCENTI). FLORENCIA. (1421-1424).

El Hospital de los Inocentes, construido entre 1421 y 1424, tiene su fachada principal integrada en una plaza de proporciones regulares que se abre ante la iglesia de la Santissima Annunziata. El tratamiento del pórtico constituye su principal novedad. Su idoneidad práctica y su voluntad expresiva resulta manifiesta porque es un receptáculo que acoge física y perceptivamente al recién llegado.

Su fachada se organiza, en sentido horizontal, en dos registros. Uno, superior, que corresponde a las habitaciones cuyas ventanas, rematadas por frontones clásicos, jalonan rítmicamente la superficie ordenándose según los ejes de las flechas de los arcos. El otro, inferior, al que corresponde el pórtico propiamente dicho, compuesto por arquerías que se apoyan en columnas exentas.

Analizando el pórtico en su profundidad, observamos que, tras los arcos, existen cúpulas rebajadas (vaídas) y que a las columnas corresponden, en la pared posterior, simples capiteles empotrados. El uso del arco de medio punto en el pórtico del Hospital de los Inocentes no era una innovación arquitectónica del Renacimiento, pues ya se había usado en épocas anteriores, pero sí era una novedad la función que Brunelleschi le dio reduciendo al máximo los elementos portantes y dando al arco su máxima luz para que la tensa curva se convirtiera en elemento de empalme entre dos entidades opuestas: la superficie y la profundidad perspectiva. Mediante esta relación entre el lleno y el vacío, Brunelleschi propone una geometrización espacial de las formas.

Sin duda, el avance sustancial de este modelo con respecto a sus antecesores es la diferente función del arco, ya que éste no actúa únicamente como separador de lienzos murales, sino que se utiliza para reducir al mínimo los elementos de sostén, contribuyendo a crear una oposición entre el llenado y el vacío de ambos registros, a la vez que sirve de transición o de paso entre uno y otro. Pero su mayor virtud consiste en que la parte inferior de la fachada resulta una especie de pantalla que traduce, en términos de representación visual, la organización de los volúmenes interiores.

Es una obra de menor envergadura material, pero muy importante para la historia de los hallazgos artísticos. Es visible el empleo de los elementos arquitectónicos clásicos: columnas de fuste liso y orden compuesto, arcos de medio

punto, entablamento con una cornisa sobre la que se sitúan en puntos exactos las ventanas rectangulares rematadas por frontones triangulares. Pero están trazados con una sencillez y ligereza que no es propiamente griega ni romana.

Ahora bien, el pórtico es una demostración de la teoría de la perspectiva lineal. Dentro de él las distancias de la altura de las columnas, la cuerda del arco y la propia distancia entre ellas forman cubos exactos que, vistos desde un extremo, forman una sucesión que tiende a fugarse hacia un punto central formando lo que llamamos la pirámide visual. Y demostrando cómo la profundidad puede estudiarse y construirse por medio del plano. Este pórtico es un manifiesto excelente de la fusión entre arte y ciencia.

En sus pórticos, Brunelleschi emplea tirantes de hierro, lo que le permite obtener mayor apertura en los vanos.

45 a 54 ► **IGLESIA DE SAN LORENZO. FLORENCIA. BRUNELLESCHI (1422-1442). ANTONIO MANETTI (1447-1470).**

La iglesia conventual de San Lorenzo, cuyo proyecto data de 1419, había de servir a un uso público y privado a la vez. En función de ello, Brunelleschi adoptó la tipología de la planta monástica medieval. Esta obra es un trabajo de señalado carácter experimental y programático de las propuestas del nuevo estilo.

En las iglesias de Brunelleschi el pilar y el baquetón góticos ceden su puesto a la columna y a la pilastra romanas coronadas por ricos capiteles corintios o compuestos; el entablamento reaparece, los arcos son de medio punto y las bóvedas, vaídas o cupuliformes, se decoran con casetones al gusto romano las cubiertas adinteladas.

Aunque Brunelleschi no consigue crear el tipo de iglesia renacentista, San Lorenzo y la iglesia del Santo Espíritu (55 y 56 ►) representan también en este sentido un esfuerzo de primer orden.

Tomando por modelo las basílicas cristianas, las traza de tres naves sobre columnas, la central con cubierta adintelada con grandes casetones, y las laterales abovedadas. Los arcos no descansan directamente sobre las columnas, sino que se interpone un trozo de entablamento a guisa de cimacio o segundo capitel, cosa que los romanos sólo habían hecho sobre soportes adosados.

La Iglesia tiene planta de cruz latina con tres naves, una central y dos laterales. El ábside, de base cuadrada, se abre a un transepto rodeado de capillas que no se ordenan mediante la distribución radial del gótico, sino en una compleja figura de ejes perpendiculares centrados en altura por la cúpula del crucero.

En el interior de la Iglesia de S. Lorenzo, Brunelleschi retornó al esquema basilical en busca de la simplificación planimétrica y puso en práctica todas sus investigaciones acerca de la configuración del espacio en arquitectura. Tanto es así, que al entrar en la Basílica, el visitante ve repetirse, como si un espejo partiera el espacio por el eje de la nave central, una serie de imágenes coincidentes en una y otra nave laterales. La luz que entra en la basílica por los óculos de las naves laterales y por los grandes ventanales de la nave central, deja de ser la luz sobrenatural del gótico para convertirse en una luz natural que invade y tamiza en su totalidad la estructura geométrica del conjunto.

Con objeto de asegurar la normalización de los modelos arquitectónicos y la regularidad formal de sus elementos, Brunelleschi limitó voluntariamente en su obra la utilización de los órdenes clásicos al empleo exclusivo del corintio, pero lo hizo ateniéndose fielmente a cánones grecorromanos como puede apreciarse en el alzado de esta iglesia. Las columnas y pilastras están todas ellas compuestas por las tres partes características: basa, fuste y capitel, apareciendo este último siempre asociado a una porción de entablamento, como reconocían los cánones clásicos, en lugar de la conexión directa del capitel con el arco que era habitual en la Edad Media.

En la Iglesia se encuentran tres tipos de cubiertas: la primera plana, de madera, en la cruz central, excepto en el tramo de la cúpula; la segunda, bóvedas vaídas de planta cuadrada en las naves laterales y capillas que rodean el transepto; y la tercera, bóvedas de medio cañón en las capillas menores. Las tres áreas con cubierta diferenciada se muestran al exterior en tres diferentes niveles dependiendo de la diversa altura de los órdenes internos, es decir, existe una correspondencia visual entre el exterior y la lógica interna del edificio. El acceso de la luz se gradúa siguiendo este mismo esquema: capillas laterales en penumbra, naves secundarias iluminadas con pequeños óculos, y ventanas amplias que dan luz a la nave central.

Existe proporción matemática simple en la planta (1:2 y 1:4), pero no ocurre lo mismo con el alzado. Hay también un conjunto de incoherencias compositivas que, tradicionalmente se han atribuido a los continuadores de la obra, pero que, quizás, quepa imputarlas al propio Brunelleschi en su afán por hallar las leyes del nuevo modo de composición, más que por lograr efectos inmediatos. Entre ellas, cabe citar el hecho de que las pilastras que separan los arcos de las capillas laterales no arranquen directamente de la misma cota que las columnas situadas frente a ellas, sino de unos escalones. En cambio, como acierto compositivo, se observa que hay una categorización de los elementos arquitectónicos en dos clases: los constitutivos, en piedra gris, y los constituidos por estos, zonas de enlucido blanco. Ese contraste cromático destaca las líneas estructurales del edificio.

Estamos de nuevo ante la pirámide visual comentada en el pórtico, tanto en la nave central como en las laterales se repite la sucesión de arcos y de cubos espaciales proyectados en profundidad en busca de un punto de fuga.

57 a 66 ► **CAPILLA DE LOS PAZZI. FLORENCIA. IGLESIA DE SANTA CROCE.** 1429-1434. Pechinas y medallones con los 4 Evangelistas

ATRIO DE LA CAPILLA DE LOS PAZZI EN EL CLAUSTRO DE LA IGLESIA DE SANTA CROCE EN FLORENCIA. VISTA EXTERIOR E INTERIOR.

La Capilla Pazzi, comenzada en 1429, fue pensada como sala capitular y oratorio privado de la familia homónima. Brunelleschi hubo de adaptarse, en cuanto a la planta, a las condiciones espaciales del solar, cercano al muro perimetral de la iglesia de Santa Croce y a otras construcciones conventuales. El pórtico fue añadido después de su muerte, aunque probablemente siguiendo algún diseño suyo para la fachada.

El modelo evidente del cual partió para construir esta capilla fue la Sacristía Vieja de San Lorenzo (54 ►). Pero, a diferencia del citado edificio, donde el

ámbito mayor se cubría por entero con una cúpula, en la Capilla Pazzi su forma rectangular plantea el problema de conciliar el componente longitudinal con la necesidad de centralizar la cubierta. Brunelleschi resuelve este punto construyendo, en los lados más cortos del rectángulo, dos estrechas bóvedas de cañón acasetonadas, a modo de pequeño transepto, que contribuyen, junto con los arcos grandes situados en el eje frontal, a sostener la cúpula.

El muro está configurado por las pilastras planas y adosadas en vertical y por las cornisas en horizontal, los arcos son de medio punto y la cúpula sobre pechinas. Estos elementos se definen claramente sobre el muro por su cromatismo gris oscuro derivado de la "pietra serena" con la que están contruidos.

Este contraste no es aplicable a la luz. En este espacio de planta centralizada los focos luminosos provienen de lo alto de la cúpula; no son directos y se difunden con suavidad y armonía creando una atmósfera serena.

En la cúpula sobre pechinas figuran cuatro medallones cerámicos modelados por el propio Brunelleschi en los que se representan a los cuatro evangelistas. Las pilastras sostienen un entablamento que recorre todo el perímetro.

La articulación de los soportes se efectúa en el muro mayor rectangular mediante pilastras adosadas, que, salvo en los arcos pequeños centrados en el eje frontal, mantienen siempre la misma distancia entre sí. En la cara interna de la fachada esos intercolumnios alojan ventanas con arcos de medio punto.

El suelo está dividido en fragmentos mediante franjas lineales que, centradas en los ejes de las pilastras, visualizan en planta lo que ocurre en alzado.

Terminado después de la muerte de Brunelleschi, el pórtico establece una gradación espacial entre el exterior y el interior y produce una tamización lumínica. Las columnas corintias de fuste liso del lado que da al patio se transforman en pilastras adosadas en la parte del muro. Ambas hileras sostienen un entablamento, sólo interrumpido en la parte central de la fachada por un arco de medio punto. El pórtico está recorrido en su interior por una bóveda de medio cañón, en el centro de ésta se inscribe una pequeña cúpula que concuerda visualmente con la que hay sobre el altar, pues está situada en el mismo eje. Mención especial merece la acertada decoración interior de la cubierta: los dos tramos de la bóveda están revestidos de cuadrados de molduras en los que se inscriben florones; contrastando con ellos, en el casquete semiesférico de la cúpula se adoptaron círculos cerámicos de dimensión decreciente en dirección a la clave.

LEON BATTISTA ALBERTI (1404-1472).-

67 ► Nacido en Génova en 1404 y muerto en Roma en 1472, León Battista Alberti pertenecía a una familia de ricos mercaderes originaria de Florencia pero caída en desgracia por causas políticas y proscrita de la ciudad. Por ello su etapa de formación transcurrió lejos del epicentro del Humanismo. Estudió primero en Padua y cursó luego derecho en Bolonia. Por fin, cuando en 1428 fue revocada la orden de proscripción que pesaba sobre su familia, a Alberti se le abrieron las puertas de la ciudad de sus antepasados. Entre 1432 y 1464 Alberti se instaló en Roma. En su larga estancia romana, las ideas humanistas de Alberti se enriquecieron con el estudio de las ruinas clásicas.

Alberti es el arquetipo del **HOMBRE RENACENTISTA** que, **FUSIONANDO TEORÍA Y PRÁCTICA**, intentó dominar casi todas las áreas del saber por considerar que eran manifestaciones diversas de una única verdad.

COMPUSO TRATADOS estéticos y diversas obras de carácter moral o político en las que trazó un prototipo del hombre humanista.

En el ideal de hombre de Alberti confluyen el ilustrado y el virtuoso, puesto que el individuo puede usar su razón no sólo como herramienta del proceso intelectual, sino también como criterio de conducta perfecta. A los ideales de verdad y bondad, Alberti añadió un tercero el de la **BELLEZA ENTENDIDA COMO "EURITMIA"**, **ARMONÍA ENTRE LAS PARTES Y EL TODO**, sólo apreciable desde un punto de vista intelectual, y como equilibrio, manifestado por la **SIMETRÍA**. Como no existe ningún modelo perfecto en los especímenes que la naturaleza genera, el artista debe extraer de ellos los rasgos más válidos para confeccionar un tipo ideal.

Para Alberti la **ARQUITECTURA** es una actividad cívica que tiene su razón de ser en su **UTILIDAD PRÁCTICO DEFENSIVA** y en la **BELLEZA** que proporciona a los ciudadanos.

Su abundante producción teórica se orientó en dos direcciones: una, la historia de la pintura, a la que aportó un Tratado donde expone la teoría de la perspectiva, "**DELLA PITTURA**"; otra, la arquitectura, a la que responden sus diez libros titulados "**DE RE AEDIFICATORIA**". En ellos, además de enunciar una nueva definición de los conceptos "Arquitectura" y "Arquitecto", adoptó los principios proyectuales del tratadista romano **VITRUVIO** a las características de la época renacentista.

Alberti atribuía al arquitecto el papel de proyectista o diseñador, siendo el constructor del edificio un mero ejecutor instrumental de las ideas de aquel. En el diseño debían converger los amplios conocimientos que el arquitecto había de poseer necesariamente, en especial sobre Matemáticas y Geometría.

Otra idea motriz de la estética arquitectónica albertiana establece que la proyección debe de partir de premisas **ANTROPOMÉTRICAS**: la medida del hombre debe generar la de los edificios.

El punto más débil de la teoría de Alberti sobre la arquitectura radica en su visión de los **ÓRDENES CLÁSICOS**. Aunque es el primero que **LOS CODIFICA** correctamente, al fundamentar la proyección arquitectónica sobre sus famosos seis puntos (el lugar, el solar, la distribución, los muros, las cubiertas y los vanos), hace que los órdenes resulten meros recursos plásticos accesorios asimilados a los muros.

En resumen **DESARROLLÓ DOS IDEAS BÁSICAS VITRUVIANAS**:

- a) Las **PROPORCIONES JUSTAS ENTRE LA PARTE Y EL TODO**.
- b) **ANALOGÍA ENTRE EL CUERPO HUMANO Y EL EDIFICIO**.

Sus nuevas concepciones cambiaron el curso de la arquitectura, integrándola en el urbanismo.

68 a 73 ► **FACHADA DEL PALACIO RUCELLAI**. Proyecto de ALBERTI. (1446-1455). FLORENCIA.

El grupo de las obras florentinas de Alberti se inicia con el palacio Rucellai, comenzado en 1446 y terminado quizás en 1455. Diseñado para Giovanni Rucellai, rico comerciante que patrocinó luego otras obras de Alberti, fue ejecutado por Bernardo Rossellino. La prudente conducta política de Rucellai explica en parte la elección de Alberti como creador de su palacio. En ello cabe recordar las palabras del arquitecto referidas a las moradas de los patricios urbanos, en las que afirma que deben construirse siguiendo el mismo patrón de dignidad que los edificios públicos pero sin ser ostentosas, llamando más la atención por la belleza del diseño y la comodidad de su disposición que por grandeza y ampulosidad.

La fachada del palacio, quizás inspirada en el Coliseo romano, es el primer caso de superposición de órdenes, cobijados por la clásica cornisa en saledizo. Los pisos se separan por entablamentos completos. Las pilastras, de escaso relieve, son dóricas abajo, corintias sencillas en la mitad y corintias adornadas arriba, lo cual supone todavía una cierta confusión tipológica. El orden inferior se apoya en un basamento que, además de servir como banco en el espacio urbano, recuerda el opus reticulatum romano. Con la fachada del palacio Rucellai, Alberti recuperó un modelo de superposición de los órdenes clásicos que fue imitado más de cuatrocientos años.

El Palacio Rucellai representa uno de los modelos fundamentales de la arquitectura florentina del Renacimiento. Su importancia no se limita al hecho de haber copiado los modelos de la antigüedad clásica, sino que es un fiel testimonio de como una nueva construcción puede modificar una calle, la ciudad, el espacio público.

La mole del Palacio, que se desarrolla a lo largo de la Via della Vigna Nuova, y sus características arquitectónicas testimonian, de un modo único y a un altísimo nivel, tanto el poder y prestigio social del comitente Giovanni Rucellai, como el talento de su constructor Bernardo Rossellino al traducir el proyecto de Leon Battista Alberti.

Giovanni Rucellai ordenó derribar las casas situadas frente al Palacio y construir una Plaza para que el palacio pudiera ser admirado en todo su esplendor. La Plaza junto al Palacio y la Loggia, construida con posterioridad, constituyen un complejo arquitectónico unitario que tuvo durante siglos una función comercial, social y mundana.

Las dificultades al adquirir las casas adyacentes a su propiedad condicionaron el proyecto global del Palacio, que fue realizado en fases.

Giovanni Rucellai, partiendo de la residencia paterna situada en la esquina entre Via della Vigna Nuova y Via dei Palchetti, compró las casas adyacentes para unir las y realizar un palacio digno y que le pudiera representar en la ciudad de Florencia. Su proyecto aparece ilustrado en el *Zibaldone quaresimale* de esta manera: "...y he comprado los lugares donde poder construir que me han costado tanto, porque he debido dar 30 s. por lira, además de la fatiga de convencer a los vendedores a vender (que ha sido una cosa casi imposible), y de ocho casas he hecho una sola, de las cuales tres correspondían a Via della Vigna y cinco estaban detrás..."

Alberti, al proyectar la Fachada del Palacio, se preocupó sobre todo de satisfacer las exigencias y los gustos del comitente. Se trataba de realizar una fachada

da-imagen capaz de expresar la voluntad de prestigio de los Rucellai, pero ateniéndose a las reglas de sobriedad, evitando la ostentación de riqueza.

Alberti quiso alejarse del modelo medieval y "quattrocentesco" de la casa-fortaleza en el proyecto de la Fachada, para realizar una residencia señorial "ligeramente adornada más de aspecto agradable que grandioso" inspirada en la antigüedad romana.

La primera novedad se refiere al revestimiento realizado en "pietra forte", proveniente de las canteras del sur de Florencia, trabajadas de forma lisa y uniforme de manera que realza el diseño general de la división rítmica de la Fachada. Esta división está realizada superponiendo tres órdenes diferentes, subdivididos por arquivoltas y frisos con decoración esculpida.

También se marca la diferencia entre los pisos, ya que en el primero hay pequeñas ventanas cuadradas y en el segundo y tercero aparecen ventanas cobijadas bajo arcos en cuyo centro una columna de fuste liso soporta dintel con dobles arcadas y óculo sobre el mismo.

La Fachada del Palacio produce en el visitante una inmediata sensación de equilibrio y armonía de las proporciones derivadas del ritmo regular de cada uno de los elementos. Todo esto es el resultado de la refinada combinación de elementos arquitectónicos clásicos con la racionalidad geométrica típica del Renacimiento.

En una reciente investigación archivística hemos podido conocer las modificaciones sufridas por el palacio en sus 500 años de vida, sobre todo en el interior y derivadas de las necesidades de una nueva vida familiar. De hecho, los Rucellai han vivido ininterrumpidamente en el Palacio, de su propiedad, hasta nuestros días.

74 a 78 ► **TEMPLO MALATESTIANO DE RIMINI**. A partir de 1447. ALBERTI.

La siguiente obra fue la remodelación en 1447 de la Iglesia de San Francesco en Rimini para el príncipe Segismundo Malatesta, señor de la ciudad de Rimini, príncipe cruel y ambicioso, pero amante de las artes y las ciencias como hombre prototipo del Renacimiento, quien quería convertirla en panteón familiar. Bajo los arcos interiores también haría enterrar a sus generales y a su amante Isotta. Con ello legitimaba ideológicamente su estirpe y su poder autocrático vinculándolo a los ecos imperiales que el arco triunfal de Augusto, aún en pie, provocaba, y a la actualización de aquél en el repertorio formal que Alberti ponía en práctica.

Alberti optó por desentenderse de la disposición interna y envolver lo preexistente mediante una caja pétreo que ofreciese a la vista una alternancia regular de macizos y huecos, a la vez que disimulaba la estructura gótica. El conjunto debía coronarse con una cúpula en la cabecera que, inspirada en el Panteón romano, le hubiese añadido una monumentalidad suplementaria. La fachada también quedó inacabada pero, con todo, supone un ejemplar bastante notable de composición renacentista. Seguramente inspirada en el arco de triunfo romano de Constantino, ofrece un esquema de muro tripartito, separado por semicolumnas adosadas que traducen al exterior los rasgos del espacio interno, a la vez que una horizontalidad equilibrada.

El muro sostiene un entablamento completo, al que corresponde, al nivel del suelo, un elevado zócalo, cita arqueológica de los usuales zócalos de los templos romanos. En los tramos resultantes se inscriben arcos de medio punto, entre los que destaca el central, que toca el arquitrabe y cobija la puerta de acceso rematada por un frontón clásico.

El entablamento marca la base de la cubierta e imposta un par de pilastras inacabadas que hubieran debido sostener un arco central sobre el eje principal, a modo de ático, que debía compensar y hacer patente la mayor altura de la nave central respecto a las laterales. Si a ello le añadimos los falsos óculos rodeados de coronas de laurel que se insertan en las enjutas de los arcos, obtenemos una imagen viva del triunfo de la fama sobre la muerte, idea renacentista según la cual las obras de un hombre, entre ellas la que cobija sus restos, perpetúan su memoria más allá de su desaparición física.

El templo es un ejemplo de hasta qué punto el paganismo arquitectónico se funde con la arquitectura religiosa del siglo XV en Italia. Alberti ideó el proyecto y encargó su ejecución a Matteo de Pasti; sin embargo, fue interrumpido apenas iniciado, y su grandiosidad sólo se puede conocer gracias a los dibujos y maquetas de Alberti y a la medalla de fundación del templo que realizó Matteo de Pasti.

79 y 80 ► Esquema de las proporciones de la fachada de la **IGLESIA DE SANTA MARIA NOVELLA. FLORENCIA.** FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARIA NOVELLA. 1458-70. ALBERTI

En 1456 se encargó a Alberti la terminación de la fachada de Santa María Novella, en Florencia. En ella resulta notable la decisión albertiana de respetar al máximo la parte inferior precedente, y a la vez reinterpretarla en el cuerpo superior siguiendo las claves del nuevo estilo. La función de subdividir y organizar el muro se confió a las placas y bandas de mármol de colores. Estas, al jugar con la proporción de los cuadrados establecen una sutil gradación en vertical que homogeneiza el conjunto.

Las dos grandes volutas unen, en la fachada, la parte inferior más ancha y la parte superior más estrecha (porque corresponde a la nave central de la Iglesia) rematándola con un frontón y decorada con incrustaciones de mármol verde y blanco. Se trata de un elemento elegante y funcional que tendrá mucho éxito en los siglos venideros, sobre todo en la época barroca, y que relaciona mediante proporciones exactas dos cuerpos de distinto tamaño. Fue, sin duda, uno de los motivos que mayor fortuna tuvo en el lenguaje arquitectónico de Alberti.

En la Iglesia gótica de Santa María Novella, Alberti, como en ocasiones hizo Brunelleschi, parece retomar el románico toscano (San Miniato al Monte -siglos XII y XIII) como última expresión de lo clásico, y a él acude para rescatar algunos motivos decorativos, así como el carácter bicromático del conjunto. Sin embargo, Alberti define un nuevo tipo de fachada de iglesia con una fuerte disciplina geométrica basada en la modulación del cuadrado, que perduraría, con variantes, hasta la época barroca.

ESCULTURA: CARACTERES GENERALES. ESPECIAL INCIDENCIA EN GIBERTI Y DONATELLO.

La imitación de las formas clásicas comienza en la escultura antes que en las otras artes. La arquitectura exige, salvo en lo puramente ornamental, un cambio en los procedimientos técnicos, y las pinturas del mundo clásico, que hubieran podido servir de modelo, por su carácter más deleznable, apenas se conservan. En cambio, las estatuas y relieves abundan en las principales ciudades italianas y son un canto perenne de las perfecciones de la escultura clásica.

El arte románico y el bizantino habían impedido a los italianos estimar la belleza de aquellos modelos, pero cuando el sentimiento naturalista del gótico difundido por Occidente invade Italia, no les resulta difícil apreciar el naturalismo de la escultura romana, realzada por el halo con que la rodea el creciente humanismo. Influida por el estilo gótico en algunos momentos de sus primeras etapas, la escultura italiana evoluciona **INSPIRÁNDOSE EN MODELOS CLÁSICOS**.

El nacimiento de la escultura renacentista es previo al de la arquitectura y pintura. En la segunda mitad del siglo XIII -mientras en los demás países europeos agonizaba el románico o comenzaba el gótico-, en Italia la escultura se encaminaba ya hacia la Antigüedad clásica.

Las manifestaciones del **SIGLO XV** surgieron de la conjunción de dos valores: la inspiración en las obras clásicas y el naturalismo realista propio del gótico. En el **SIGLO XVI**, en Roma, hay un gusto por lo grandioso, así como una interpretación idealista de la estatuaria clásica. En los primeros artistas del "**QUATTROCENTO**" puede advertirse una **ESBELTEZ DE PROPORCIONES** y una **ELEGANCIA LINEAL** y curvilínea, que viene del gótico internacional, junto a un **GUSTO POR EL PORMENOR REALISTA Y ANECDÓTICO** de la misma procedencia. Se advierte también el **GUSTO POR EL DESNUDO**, enteramente clásico, la utilización de los **MATERIALES** nobles de la antigüedad (**MÁRMOL Y BRONCE**) y, un **INTERÉS POR LO MONUMENTAL Y SEVERO**, cuyo avance se sigue sin dificultad a lo largo del siglo, para culminar en el "Cinquecento".

Como material prefirieron el mármol (o la piedra en ocasiones) consiguiendo con él efectos de sutilísimo refinamiento, especialmente en el relieve; en cuanto al **BRONCE** descubrieron en él nuevas posibilidades, alcanzando extraordinaria **PERFECCIÓN** y experimentando nuevas técnicas; en Florencia se generaliza además un material: el **BARRO COCIDO** que a veces se deja en su color y a veces se policroma (terracota), en otras ocasiones se vidria, con el fin de darle un sentido realista más profundo.

En cuanto a los **TEMAS**, tanto en el relieve como en la estatuaria de bulto redondo, se dieron importantes innovaciones: el **CUERPO HUMANO, DESNUDO**, adquirió relevancia y las esculturas de **NIÑOS Y ADOLESCENTES** -escasas hasta entonces- proliferaron. Además del **GÉNERO RELIGIOSO**, siempre cultivado con preferencia, vemos surgir elementos **PROFANOS Y ALEGÓRICOS** en la escultura funeraria, y resucita el **RETRATO ECUESTRE** al modo antiguo, a la vez que se cultiva mucho el de **BUSTO**. La estatua ecuestre adquirió un sentido nuevo al convertirse en estatua-retrato que se erigía en honor de personajes ilustres, en algún lugar público. Pero será, sin embargo, en el busto-retrato donde la expresión del realismo y del individualismo obtendrá sus mejores frutos.

A diferencia del gótico, que se caracterizaba por el movimiento de los personajes esculpidos en un único plano, el relieve renacentista y la escultura en general, se orientan aquí hacia la **SERENIDAD** y la **CALMA EN LAS ACTITUDES**; se origina, además, una fuerte **PREOCUPACIÓN POR LA PERSPECTIVA, EL ESPACIO Y LA PROFUNDIDAD**, ausentes en el arte medieval.

Por todas las razones anteriormente expuestas, Italia ocupa -tanto en número como en calidad- puesto de honor en lo que a escultura renacentista se refiere.

LORENZO Ghiberti (1378-1455)

81 ► Escultor, pintor, arquitecto y escritor de arte italiano; nació en 1378, en Florencia, y murió el 1.XII.1455 en la misma ciudad; después de realizar el aprendizaje como orfebre, fue pintor en Rímini; en 1401 triunfó sobre Brunelleschi y Jacopo de la Quercia en el concurso de Arte de Calimala, para la realización de la puerta norte (82 ►) de bronce del baptisterio de la catedral de Florencia, realizando en 1424 los campos con las representaciones de la historia de Cristo, por tanto empleó en ella veintitrés años de su vida; también hizo la puerta Este del Paraíso, en la que empleó otros tantos años (1425-52). Fue el maestro más importante de la escultura florentina en bronce del periodo del Estilo Blando al Renacimiento temprano; en sus obras se funden la belleza de trazado de las líneas con detalles arcaizantes y realistas.

Colaboró también en la construcción de la Catedral de Florencia. En sus "Commentarii" da una visión de conjunto, teórica y biográfica, sobre arte y artistas del Trecento.

Sus obras principales: Estatuas de bronce para Or San Michele (Florencia); relieves para la pila bautismal de San Giovanni (Siena); Sagrario de San Cenobio (catedral de Florencia).

83 y 84 ► La catedral, el campanario y el baptisterio dominan plenamente la silueta urbana de Florencia. Destaca de manera especial la cúpula que corona el Duomo. Pero la historia del conjunto empieza mucho antes, con el auge de Florencia. Su decoración plástica es acaso su parte más hermosa. El octógono del Baptisterio se adorna con las puertas de bronce con obras de Andrea Pisano y Ghiberti. En la catedral intervinieron Luca della Robbia, Donatello y Miguel Ángel. Así Florencia no sólo determinó el arte de Toscana, sino de toda Italia.

85 ► La **PUERTA MÁS ANTIGUA** del baptisterio florentino fue realizada para la puerta mayor -la **ORIENTAL** que limitaba con la nascente catedral- y fue **LUEGO TRASLADADA A LA ENTRADA MERIDIONAL**, donde todavía se encuentra; fue **MON-TADA POR ANDREA PISANO** que realizó una gran empresa de fundición en bronce del arte gótico, tardó siete años; los batientes están divididos en veintiocho recuadros, rodeados de cintas adornadas de rosetas y protomos leoninos, cada uno de los cuales contiene un episodio de la vida del Bautista encerrado en una cornisa polilobulada de perfil gótico. Cada figura y cada escena, bien encerrada en la trama interna y armónica de las líneas compositivas, se destaca con el centelleo del oro sobre el bronce del fondo plano, espacio abstracto con apenas algún indicio naturalista o de ambientación arquitectónica.

La composición está terminada, articulada en sí misma, y hay una constante relación entre imagen y fondo. Constante y contenido es también el ritmo de narración, sin bajos ni agudos. Una visión "clásica", por lo tanto, que acerca a Andrea Pisano al Giotto.

86 a 88 ► En el año 1401, Calimala, el gremio que tenía a su cargo el mantenimiento del baptisterio de Florencia, decidió convocar un concurso por la segunda puerta del baptisterio florentino –de nuevo se trata de la oriental, al preverse el traslado de la puerta de Andrea Pisano a la entrada meridional. El concurso ve empeñados a siete artistas, entre ellos Filippo Brunelleschi, Jacopo della Quercia y Lorenzo Ghiberti. El tema: "El sacrificio de Isaac". Gana Lorenzo Ghiberti, de veintitrés años de edad, orfebre de profesión, que se distingue por sus dotes de composición y pericia técnica. Los jueces, que debían elegir entre varias representaciones del relato del sacrificio de Isaac, se inclinaron, por razones económicas, entre otras, por la propuesta de Ghiberti: su pieza pesaba siete kilos menos que la de su principal competidor (Brunelleschi) y estaba realizada en un solo bloque, lo que evitaba tener que montarla por separado.

La puerta estará terminada en 1424; su estructura decorativa retoma puntualmente la de los batientes de Andrea Pisano, con escenas de la Vida de Cristo, Evangelistas y Padres de la Iglesia entre los marcos mixtilíneos góticos; entre los recuadros están las exquisitas cabezas de los profetas que se asoman en bulto redondo entre motivos decorativos vegetales.

Pasará con el tiempo a ser la **PUERTA NORTE**

87 ► Brunelleschi. Sacrificio de Isaac. 1401. Bronce. Concurso de Calimala.

88 ► Sacrificio de Isaac. Ghiberti. 1401. Bronce. Concurso de Calimala.

89 ► Pilatos lavando sus manos. 1403-24. Puerta Norte del Baptisterio de la Catedral de Florencia. 39 x 39 cm. Bronce.

90 ► Última cena. 1403-24. Puerta Norte del Baptisterio de la Catedral de Florencia. 39 x 39 cm. Bronce.

91 ► La flagelación. 1403-24. Puerta Norte del Baptisterio de la Catedral de Florencia. 39 x 39 cm. Bronce.

92 ► La adoración de los magos. 1403-24. Puerta Norte del Baptisterio de la Catedral de Florencia. 39 x 39 cm. Bronce.

93 ► La Anunciación. 1403-24. Puerta Norte del Baptisterio de la Catedral de Florencia. 39 x 39 cm. Bronce.

94 ► Si la segunda puerta del baptisterio señala el inicio de la carrera de Lorenzo Ghiberti, la tercera, la que según la tradición Miguel Ángel definió diciendo: "son tan bellas que merecerían estar en la entrada de la gloria o DEL PARAÍSO", señala su culminación: destinada a la entrada norte fue instalada, por su belleza excepcional, en la entrada oriental, mientras que la otra puerta de Ghiberti emigró a la entrada norte.

PUERTA este, oriental o DEL PARAÍSO. BAPTISTERIO DE LA CATEDRAL DE FLORENCIA. Bronce dorado. (5,06 x 2,87 metros). 1425-1452. Conjunto

Ghiberti se dedicó a ella desde 1425 hasta 1452, ayudado por su frecuentadísimo taller. Está formada por dos hojas de bronce, decoradas con relieves, pero los compartimentos han aumentado de tamaño ahora son sólo diez y cada uno de ellos contiene varias escenas del Antiguo Testamento. No por ello evitó trabajo o esquivó episodios.

En cada compartimento se desarrollan varias escenas, con numerosas figuras, que se mueven en un dilatado paisaje o en una hermosa perspectiva arquitectónica. Este es el gran logro de Ghiberti: la introducción de la perspectiva en el relieve. Ghiberti mismo, que en su vejez escribió unos Comentarios de la Pintura, relata su satisfacción con estas palabras: "...En algunos de estos diez relieves he introducido más de cien figuras, en otros menos, trabajando siempre con conciencia y amor. Observando las leyes de la óptica, he llegado a darles tal apariencia de la realidad, que a veces, vistas de lejos las figuras parecen de bulto redondo. Y en diferentes planos, las figuras más cercanas parecen mayores; las de más lejos disminuyen de tamaño a los ojos como pasa en la naturaleza".

El programa iconográfico preveía historias del Antiguo Testamento; el maestro las incluye en amplias "ventanas" de perspectiva cuadrada en cuyo espacio encierra, con mágica maestría compositiva, varios episodios bíblicos. Modificó libremente el plan que había concebido el erudito Leonardo Bruini, porque se componía de 28 recuadros, es decir, pequeñas superficies que limitaban el despliegue de los escenarios en los que brilla la genialidad de Ghiberti. Este tipo de decisiones son significativas: vienen a demostrar que el artista italiano del siglo XV conseguía no supeditarse a los estrechos límites estéticos de las ordenanzas gremiales o corporativas en general.

La distribución y temática de los compartimentos es la siguiente:

HOJA IZQUIERDA:

COMPARTIMENTO 1: "Creación de Adán y Eva", "Pecado original" y "Expulsión del paraíso terrestre". (95 ►)

COMPARTIMENTO 2: "El diluvio", "La salida del arca", "El sacrificio de Noé a la salida del Arca" y "La embriaguez de Noé". (96 y 97 ►)

COMPARTIMENTO 3: "Esaú se acerca a Isaac", "Raquel y Jacob" e "Isaac bendiciendo a Jacob". (98 y 99 ►)

COMPARTIMENTO 4: "Moisés recibe las tablas de la Ley".

COMPARTIMENTO 5: "La batalla contra los amonitas" y "David corta la cabeza a Goliat".

HOJA DERECHA:

COMPARTIMENTO 6: "Adán arando la tierra", "Caín y Abel trabajando", "Sus sacrificios" y "La muerte de Abel". (100 ►)

COMPARTIMENTO 7: "Abraham recibe a los tres ángeles", "Sara en la tienda", "Agar en el desierto" y "el sacrificio de Isaac". (101 ►)

COMPARTIMENTO 8: "José y sus hermanos en Egipto" y "Hallazgo de la copa de plata en la bolsa de Benjamín". (102 ►)

COMPARTIMENTO 9: "El Arca de la Alianza llevada alrededor de las murallas de Jericó" y "Josué cruza el río Jordán". (103 ►)

COMPARTIMENTO 10: "Salomón encuentra a la reina de Saba en el templo". (104 ►)

Ghiberti "vive" las temáticas más actuales del primer renacimiento y, junto a Donatello y Alberti y a todos cuantos en la Florencia de aquellos años debatían los problemas del arte renaciente, interpreta y profundiza el argumento principal de la nueva figuración: la PERSPECTIVA; y en los diez grandes relieves bronceos de la Puerta del Paraíso la perspectiva, regla y ley de lo visible, va a evocar cielos, paisajes en lontananza, arquitecturas monumentales, masas en movimiento y reunión de figuras, casi de bulto redondo, en la exigua materia del panel, con una ilusión de realidad y naturaleza que es el vértice del arte y del artificio; aquí el RELIEVE PICTÓRICO -la técnica escultórica se viste con la luz y el color de la pintura- alcanza su orquestación perfecta. Es un relieve pictórico continuado ya que las escenas de la misma historia están reunidas en un mismo cuadro, donde se suceden sin interrupción.

Ghiberti introduce el sentido pictórico en el relieve, incluyendo perspectiva, paisaje y casi atmósfera, dando gran volumen a los elementos del primer término y apenas cuerpo a lo de las lejanías, aplicando a la escultura recursos de la perspectiva, ordenando la composición en planos que valoran la luz y la sombra. Los personajes y objetos que deben parecer lejanos son de bajorrelieve y están figurados sin detalles, como si hubieran quedado borrosos por la capa de aire que se interpone entre el fondo y el primer plano. Es difícil apreciar hasta que punto le sirvieron a Ghiberti sus estudios de óptica, ya que probablemente lo que produce tanto efecto en sus relieves es consecuencia del mucho pensar en la naturaleza de la luz.

Su sentido del movimiento y del ritmo constituyen un considerable avance en la dirección clásica que culminará con Donatello.

En esta puerta hay efectismo plástico, fondos con palpitantes definiciones de espacio y ambientes, belleza, acumulación de temas, empleo de escorzos, perspectiva lineal y aérea, utiliza el punto de fuga (de la teoría de la perspectiva inventada por Brunelleschi). Los edificios representados en los relieves de las Puertas (de estilo greco-romano) tienen las líneas en perfecta fuga para dar la impresión de volumen. No todo se resuelve con fría geometrización del espacio, sino que emplea con increíble sutileza los efectos de atmósfera producidos por las formas difuminadas.

105 y 106 ► Enriqueció estos diez relieves con una orla de adornos vegetales y cabezas de profetas y sobre todo con un marco también de bronce rodeado de la más exquisita decoración de hojas, flores, frutas y pequeños animales. Ghiberti se esforzó por imitar al máximo la naturaleza.

Centenares de minúsculos personajes se presentan en las formas y en las actitudes más armoniosas y elegantes. La obra en conjunto tiene la doble excelencia de una perfección técnica y de una perfección estética. Cada figura puede tomarse por separado y ampliándola resultaría una estatua admirable o un excelente relieve. Los paisajes son de gran belleza, podrían pintarse y resultar cuadros con panoramas de lugares románticos por los que transitan personajes bíblicos.

DONATELLO (1386-1466)

107 ► Donato di Niccolò di Betto Bardi, más conocido como Donatello, es el escultor más famoso del siglo XV italiano. Trabajó en Florencia, Roma y Padua. Es el más genial escultor de todo el arte florentino, su iniciación se produce en años, durante los cuales había en Florencia una gran actividad. Gran técnico, trabajó tanto la fundición como el mármol y la piedra, distinguiéndose por su precisión en la ejecución.

Amigo de Brunelleschi y habiendo estudiado en el taller de Ghiberti, influido por la antigüedad clásica, intuye que el nuevo espíritu consiste en tomar al **HOMBRE COMO RAZÓN DE SER DEL UNIVERSO**. En su estética **SE INSPIRA EN** los modelos de **LA ANTIGÜEDAD** en los magníficos estudios anatómicos y en la **IDEALIZACIÓN** en unos casos, mientras en otros sus obras destacan por la **EXPRESIVIDAD** y el **REALISMO**.

Artista más polifacético que Ghiberti, **NO SE LIMITA AL RELIEVE**, al que hace dar pasos decisivos, sino que **ESCULPE** también **EN BULTO REDONDO** y, cultiva gran número de géneros escultóricos hasta ahora no practicados, ensancha de modo considerable el campo de la escultura.

Lo decorativo, tan vigoroso en Ghiberti, pasa a segundo término, y es la **FIGURA HUMANA** lo que sobre todo concentra su atención. **LA INTERPRETA EN LAS DIVERSAS EDADES Y TIPOS**, y en los más variados gestos y actitudes, expresando en ella los estados espirituales más admirables. Estudia al hombre en su **INFANCIA** con los niños -no ángeles- que saltan y bailan con una expresiva alegría en la "Cantoría del Duomo de Florencia". En su David representa la **JUVENTUD**, la elegancia, la belleza, la gracia y la delicadeza. El San Jorge representa la **PLENITUD** viril. El realismo está presente en el magnífico "retrato **ECUESTRE** del Condottiero Gattamelata", Erasmo de Narni, en Padua; y en las expresivas figuras en bustos de los "profetas del Campanile de la Catedral de Florencia", entre los que destaca el llamado "Il Zuccone" (el calvo), correspondiente al rey David, expresión de la **VEJEZ**, en donde no perdona ninguna de las deformidades de la edad.

Donatello se distingue también como magnífico escultor de **RELIEVES**, entre los que destacan los de la Basílica de San Antonio de Padua y los del púlpito de San Lorenzo de Florencia. Muy expresivas son las estatuas en madera de "La Magdalena", en el baptisterio de Florencia, y en el grupo de "Judith y Holofernes", actualmente en la Loggia dei Lanci.

La obra de Donatello, de significación **PROFUNDAMENTE RELIGIOSA** a la vez que impregnada del ideal renacentista, tuvo influencia decisiva tanto en la escultura como en la pintura de su época y posterior. Toda su obra **NOS ANUNCIA**, con la expresión de sus manos sobre todo, **LA "TERRIBILITÁ" MIGUELANGELESCA**.

108 a 111 ► **SAN JORGE**. Mármol. 2,09 metros de altura. (1415-1417). Museo Bargello. Florencia.

Fue encargada esta talla por el gremio de los armadores que tenían a San Jorge como patrón. Donatello ejecuta la primera de las estatuas que le dieron justa

reputación de gran escultor, el SAN JORGE para uno de los nichos exteriores de Or San Michele, actualmente se encuentra en el museo Bargello.

El espíritu que anida en este San Jorge es enteramente moderno. Con indumentaria militar al estilo romano este joven se presenta tensando el suelo con sus fuertes piernas y su energía la contiene en brazos y rostro. Late en él una interna predisposición a la batalla. Esta vitalidad está muy lejos de las delicadezas o solemnidades de las estatuas medievales. Todo él expresa las virtudes del caballero cristiano dispuesto a defender la cruz de su alto escudo contra el mal, es el prototipo del cruzado.

Se hermanan en esta obra la belleza tranquila y resuelta del héroe, la simplicidad, la iconicidad, la naturalidad, representa el ciudadano guerrero, tal como era el sueño de la misma civilización de la República florentina por aquellos años. A esta estatua le faltan la lanza y el yelmo.

En esta obra, Donatello se enfrenta con el hombre en la PLENITUD DE LA VIDA. Refleja el potente brío de la juventud desafiante y altanera, que anuncia la "terribilitá" de Miguel Ángel. Las piernas seguras en tierra, el gran escudo romboidal recorrido por la señal de la cruz, la cabeza erguida y la mirada iluminada por la fe y fija en el porvenir. Su gesto sencillo y espontáneo parece tomado directamente de la realidad; el rostro traduce un estado de ánimo o de espíritu, una conciencia de la propia psicología.

En el San Jorge, la figura del santo, es tan importante como el zócalo de la imagen. En él, Donatello crea lo que se ha dado en llamar relieve "schiacciato" (aplastado, comprimido), en el que el volumen real del relieve es tratado con un efecto escultórico que persigue tanto la consecución espacial matemática propuesta por Brunelleschi como la creación de una atmósfera, resuelta a través de la superposición de capas finísimas. Está representado San Jorge y el dragón.

112 a 115 ► **DAVID**. Bronce. 1444-46. 1,59 m. de altura. Florencia. Museo Nazionale del Bargello.

Es la figura idealizada de un joven adolescente a cuyos pies está la cabeza de Goliat. Nos muestra a David reposando después de haber vencido, con su astucia y rapidez, al gigante Goliat, líder de los filisteos. El clasicismo de la figura del joven David se destaca en la suave idealización del desnudo, que se resalta por la luz que resbala sobre la superficie pulida y casi negra del bronce.

El joven se apoya sobre su pierna derecha, mientras la izquierda descansa sobre la cabeza del adversario derrotado, originándose una ligera incurvación sinuosa del cuerpo, que evoca los modelos de Praxíteles del siglo IV a.C., al mismo tiempo la esbeltez del cuerpo nos evoca el canon de proporciones de Lisipo.

El movimiento de brazos y su contraposición, así como el giro de su brazo derecho con la espada y el izquierdo con la piedra, son aspectos destacables; también lo es el tocado con el petaso (gorro griego para proteger del sol) y la minuciosidad técnica en el estudio de la cabeza de Goliat. Todo ello supone una profunda renovación y la inspiración en la cultura clásica.

El David de bronce posee un modelado y proporciones clásicas si bien la actitud de la figura muestra relación con la "grazia" de algunos modelos de Ghiberti.

ti. La figura muestra a un joven pensativo, no exento de cierta melancolía, que ofrece, por encima de la normativa del clasicismo, una nostálgica poética del sentimiento.

Es el primer desnudo en bronce de tamaño natural en bulto redondo de todo el arte europeo que se conoce desde la época clásica. Para hacerlo, Donatello se inspiró en las numerosas representaciones de Antinoo o quizás en aquellos muchachos florentinos que se bañaban desnudos en el Arno. Es por tanto estudio del natural.

La apariencia de David es la de un joven cercano a la niñez que pisa reposadamente la cabeza de Goliat. Su cara es dulce y ensimismada. La ley del "contrapposto" de este cuerpo tranquilo, llena la obra de una fresca y sensual belleza. El único rasgo realista es el sombrero de pastor toscano. Este signo no disimula la fuente de inspiración que ha servido a Donatello para crear el joven tipo humano: no es una interpretación realista del relato de la Biblia sobre la lucha del pequeño David contra el gigante Goliat, sino el renovado concepto de belleza desnuda, serena y espiritual, contenido en tantas estatuas clásicas que el renacimiento artístico puso ante los ojos de Donatello. El vencedor de Goliat ya no es un héroe, sino un JOVEN sensual, ingenuo y seductor, hay en él un placentero paganismo, sensualmente gozoso.

El contenido orgullo del joven héroe, el amplio pecho descubierto, la pureza del rostro adolescente y la belleza helenística, son notas nuevas.

El David de Donatello va más allá de una simple escenificación del relato bíblico. Para interpretar correctamente esta escultura, hay que percatarse de la presencia del yelmo con visor y alas de Goliat, un claro referente a los duques de Milán, que reiteradamente amenazaron y hostigaron a la próspera ciudad de Florencia; y también del sombrero del joven pastor, típico de los campesinos florentinos. Así pues, la capital toscana se encarna en David -más pequeño, pero el elegido por Dios- y Milán, en Goliat. La desnudez misma del héroe puede interpretarse como una referencia al origen clásico de Florencia.

Según la tradición, esta escultura fue realizada para ser emplazada en el centro del patio del palacio Médicis. Lo que es indudable es que su objetivo era que pudiera ser vista desde todos los ángulos.

Otros David.- (116 ►) El propio Donatello había realizado anteriormente una escultura de David, encargada para los contrafuertes del coro de la catedral de Florencia. Este David presenta un contrapposto perfecto. Es de mármol y mide 190 cm. La gran meticulosidad del acabado recuerda la influencia que adquirió cuando trabajó con Ghiberti. Verrocchio (117 ►) realizó un David en 1467-1470, en bronce, que es más descarado y audaz, además de estar vestido; queda reflejado en la escultura el mismo momento victorioso que el David de Donatello. Se encuentra en el museo Bargello de Florencia.

http://es.wikipedia.org/wiki/David_de_Donatello

118 a 120 ► **PROFETA HABACUC (IL ZUCCONE)**. (1427-1436). 1'95 metros de altura. Florencia. Museo de la Catedral. Mármol.

El amargo sentido de la realidad humana, que convierte la vida en una tragedia, se hace también patente en las cuatro estatuas de profetas ("San Juan

Bautista", "Habacuc", "Jeremías" y "Abdías") que Donatello esculpió entre 1418 y 1435 para los nichos del Campanile del Duomo de Florencia, proyectado por Giotto en el siglo XIV. Sobre todo Habacuc y Jeremías nada tienen de héroes bíblicos; son seres que arrastran su existencia envueltos en pobres ropajes que, pese a su potente tratamiento, no oscurecen el drama que refleja el rostro de aquellos que anuncian la venida del Mesías. En esta serie de profetas puede observarse la evolución del escultor desde un naturalismo hacia un simbolismo, que hace del hombre la perfecta expresión del universal drama del existir humano. Es la expresión de la VEJEZ.

Aunque sea una estatua de vista preferentemente frontal tiene un vigor desconocido para los artistas románicos o góticos: obsérvese el poderoso plegado del manto desde el hombro a los pies, la fuerte tensión del brazo y la enérgica caracterización de la cabeza. No estamos ya ante la dulce identificación de las figuras góticas. La espiritualidad medieval ha sido sustituida por una poderosa humanización. Habacuc no es un profeta de un mundo celeste, sino de un mundo moderno, también espiritual, pero que tiene al hombre como centro, y a los bustos romanos antiguos como modelo. Es un estudio del natural, de un realismo y veracidad asombrosos, de gran dignidad y nobleza, con una tremenda expresividad. El tema es la ruina de la belleza humana.

121 a 125 ► ESTATUA ECUESTRE DEL **CONDOTTIERO GATTAMELATA**. 1447-1453. Padua. Plaza del Santo. (3,40 alto x 3,90 m). Bronce.

Se trata del retrato del capitán Erasmo de Narni, apodado el Gattamelata (gata melosa, por su astucia). Los herederos encargaron este monumento funerario en la ciudad de Padua. Es cronológicamente la primera de las grandes estatuas ecuestres fundidas en bronce desde la Antigüedad. Es una dignidad heroica, la del Gattamelata, muy diferente de la teatral y expresiva del Colleoni (obra de Verrocchio) (126 ►). Es la actitud de un gran general que pasa revista a sus tropas.

A pesar de que el Condottiero de Padua ya había muerto cuando Donatello concibió la inolvidable efigie, ningún rastro de convencionalismo se aprecia en este retrato. Su impresión general es la de una fuerza inteligible. Es un verdadero análisis psicológico del guerrero.

En esta obra hay: realismo, naturalismo, monumentalidad, estudio minucioso del caballo, arreos, armadura...

En un año hizo el modelo y lo fundió en bronce, el cincelado duró otro año, pero tuvo que esperarse desde 1449 al 1453 para poner al caballo y jinete en su pedestal e inaugurar el monumento, por dificultades en el pago.

Levantada frente a la basílica paduana, y sobre un gran basamento de dos pisos con relieves insertados, la escultura de Donatello presenta un instante del cabalgar del mercenario montado sobre recio caballo (inspirado quizás en los de San Marcos de Venecia) que alza una de sus patas delanteras; el condottiero que gobierna su caballo y encabeza un imaginario ejército viste a la antigua; su rostro adquiere la dignidad del retrato celebrativo romano y mira de frente desafiante, con adustez y energía. El monumento fue pensado como monumento tumba y de aquí que la cámara funeraria constituyera la parte central del monumento.

Es una de las primeras y más importantes estatuas ecuestres de todo el Renacimiento. Es la primera estatua en honor de un guerrero de todo el mundo moderno. Es una escultura de bulto redondo realizada en bronce, cuya fundición se realizó en el taller de Andrea della Caldiere y tiene unas dimensiones de 340 x 390 cm, y se apoya sobre un zócalo de base de 7,80 x 4,10 metros.

Estilísticamente está relacionada con la escultura romana, pues está inspirada en la escultura ecuestre de Marco Aurelio.

El naturalismo, así como la serenidad del jinete y del caballo -a pesar de que se representa en marcha- son típicas del Quattrocento y la penetración psicológica del personaje representado es característica de las obras del autor. Es un retrato y está realizado para glorificar al personaje representado; en este caso también se trata de resaltar las virtudes del militar, que con gesto austero conduce al caballo sin violencia pero con autoridad, remarcada ésta por la posición del bastón de mando. El retrato del personaje, heredado del realismo romano, deja traslucir la psicología del representado, que muestra una expresión abstracta pero consciente de su alta y difícil misión en defensa de la ciudad a la que sirve.

El guerrero se mueve lentamente en la plaza, en una marcha de conquista, unido al caballo que avanza firmemente y sin excitación. La lentitud de la marcha del caballo, la calma de todo el conjunto deja claro, no obstante, al espectador que el triunfo del Gattamelata es la victoria de un hombre que ha salido exitoso gracias a su inteligencia.

Gattamelata avanza con la cabeza descubierta: la presencia de un yelmo que cubriese los rasgos de la cara habría dejado al guerrero en nada más que una máquina de guerra, gobernada de una voluntad superior como la divina que caracterizó la Edad Media. El rostro concentrado del Gattamelata expresa, por el contrario, la determinación del que se enfrenta a la batalla siguiendo un esquema mental victorioso por estar largamente meditado.

El rostro es el de un hombre avanzado en años. No se trata en este caso de una representación realista de las auténticas facciones del condottiero, sino más bien de una madurez conquistada con los años, atravesada de una lucha cotidiana e infinita. Al héroe joven y físicamente perfecto de la Antigüedad Clásica, le sustituye entonces la consciencia del hombre racional: el héroe moderno, representado en su ser simplemente hombre.

La estatua se erige sobre un zócalo de mármol, también obra de Donatello, y cuenta en sus lados con puertas de mármol que recrean las puertas del Hades (dios de los muertos, mundo subterráneo), a imitación de los sarcófagos de la Antigüedad. El relieve del pedestal con los amores limpiando las armas, es de un ayudante del taller de Donatello.

127 a 130 ► CANTORÍA DE LA CATEDRAL DE FLORENCIA. DONATELLO. 1433-1439. Museo dell Opera del Duomo de Florencia

Realizada entre 1433 y 1439 por el maestro del Quattrocento Donatello, la Cantoría es una obra maestra en mármol de 348 x 570 cm. En ella expresó su fascinación por el arte clásico de la Antigüedad, dotándolo de una belleza y vivacidad como sólo Donatello podía hacerlo.

Donatello realizó esta Cantoría para la zona del crucero de la Catedral de Florencia. Se trata de una estructura rectangular con balcones o coros donde aparecen en relieve representaciones alusivas al canto. Esta obra pertenece a su segundo periodo, denominado Poético-Clásico, que abarcó desde 1433 hasta 1443, trabajando para los Médici en la ciudad de Florencia.

El artista había pasado antes un tiempo en Roma estudiando a los artistas de la Antigüedad y retomando algunos de sus elementos plásticos. Este retorno a las formas de arte clásico caracterizó a muchos artistas renacentistas. Lucca della Robbia también realizó casi simultáneamente una cantoría (131 y 132 ►), pero entendiendo el clasicismo de una manera completamente distinta. En Donatello predomina un equilibrio compositivo marcado por las columnas que contrasta con la tensión y movimiento de las figuras.

En la Cantoría podemos ver el uso de NIÑOS por parte de Donatello, se les ve cantando y danzando en un espacio estrecho.

Una gran riqueza ornamental se percibe en todo el conjunto con motivos de niños, plantas y flores. Las columnillas del registro superior coinciden con las ménsulas y crean un contraste entre lo estático de las mismas y el movimiento de los niños. Todo esto le otorga un magnífico dinamismo a la obra, acentuado por la posición y el gesto de cada una de las figuras.

En el centro inferior vemos cabezas en bronce negro en un marco circular, mientras en los flancos laterales hay niños con instrumentos musicales sobre un fondo dorado.

Este segundo período de Donatello se caracterizó por trabajar figuras de adolescentes y niños, presentes también en la cornisa inferior de la cantoría. Este trabajo fue algo criticado en su momento, pues Donatello realizó estas imágenes casi toscas y rechonchas, no del todo aceptadas en la estética idealizante y cortesana de la época. Hoy la Cantoría es considerada una de sus obras maestras y se puede visitar en el Museo dell Opera del Duomo de Florencia.