

Sobre Leon Battista Alberti en el sexto centenario de su nacimiento. La capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia.

Diego SUÁREZ QUEVEDO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
disuarez@ghis.ucm.es

RESUMEN

Con ocasión del sexto centenario del nacimiento de Leon Battista Alberti, hemos pretendido realizar una semblanza del mismo, cualificando su aportación teórica y proyectual en relación con los más destacados centros artísticos *quattrocentistas*, con particular hincapié en la capilla Rucellai y su comitente. A partir de ésta, y como hipótesis de trabajo, planteamos una suerte de genealogía arquitectónica que, pasando por el proyecto miguelangelesco de 1505 para el sepulcro de Julio II, llega a la capilla Junterón de la catedral de Murcia que, a su vez, debió formar parte del *corpus* vandelviriano de trazas de cortes de cantería y, como bóveda de Murcia, recogida en los manuscritos de Felipe Lázaro de Goiti y Bartolomé Zumbigo y Salcedo, en pleno seiscientos español.

Palabras clave: Alberti, Rucellai, San Pancrazio de Florencia, Miguel Ángel, Julio II, Junterón, Jacopo Torni, Indaco, Bóveda de Murcia, Vandelvira, Goiti, Zumbigo.

About Leon Battista Alberti in the sixth centenary of his birth. The Rucellai's Chapel in San Pancrazio of Florence

ABSTRACT

In occasion of the sixth centenary of the birth of Leon Battista Alberti, we have traying to do a biographical sketch about him, qualifying his theoretic and projectic contribution in the remarkable *Quattrocento's* artistic centre, in particular the Rucellai's Chapel and ist patronage. From the this one, and as a work's hypothesis, we propose an architectonic genealogy, whose link are the project of Michelangelo's tomb of Julius II of 1505 and the Junteron's Chapel in the Murcia's cathedral. It should be a part of the vandelviriano's *corpus* of traces with heyong of stones and, as vault of Murcia, included in the Felipe Lázaro de Goiti and Bartolomé Zumbigo y Salcedo's manuscripts in the 17th spanish century.

Key words: Alberti, Rucellai, San Pancrazio of Florence, Michelangelo, Julius II, Junterón, Jacopo Torni, Indaco, Bóveda de Murcia, Vandelvira, Goiti, Zumbigo.

SUMARIO Alberti y sus escritos sobre arte. La capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia. A modo de epílogo.

"(...) *lasciando onorato nome di sé e desiderio grandissimo del somigliarlo a tutti coloro che desiavano di farsi eterni, per essere egli veramente stato quale lo describe questo epitaffio:*
LEONI BAPTISTAE ALBERTO VITRUVIO FLORENTINO
ALBERTVS IACET HIC LEO, LEONEM
QVEM FLORENTIA IVRE NVNCVPAVIT,
QVOD PRINCEPS FVIT ERVDITIONVM
PRINCEPS VT LEO SOLVS FERARVM."

La cita precedente, que asumimos íntegramente -sobre todo en lo que a *Vitruvio florentino* se refiere-, resulta en sus calificativos encomiásticos tanto más efectiva, cuanto que es el colofón de la correspondiente biografía de Leon Battista Alberti (Génova:1404-Roma: 1472) en la edición Torrentina (Florenca, 1550) de las *Vite* de Giorgio Vasari¹, que no es precisamente un defensor de la aportación albertiana a la Historia del Arte, ni sus juicios, casi siempre certeros y atinados, son en este caso justos y ecuanímenes, salvo en lo que supone su bagaje teórico que, *per se* y en su contexto es incuestionable. Por su parte, el colofón a la biografía de Alberti en la edición Giuntina (Florenca, 1568) de las citadas *Vite* de Vasari, a todas luces la definitiva y completa, es aún más lacónico que el reseñado, limitándose el artista y escritor aretino a consignar simplemente que, el referenciado dieciocho años antes como Vitruvio florentino, moría "*lasciando di sé onoratissimo nome*"².

Aunque un tanto postergada en el orden de las biografías vasarianas correspondientes a la Segunda Parte de las *Vite*, o sea al *Quattrocento*, lo que acaso pueda tener un componente operativo, sí que resulta totalmente incongruente la omisión de Alberti en el respectivo proemio³, donde su ausencia llega a hacerse pesante, notoria y significativa, y que no se explica más que desde una pertinaz voluntad en contra.

Una breve síntesis, como aquí pretendemos, que glose la figura de Alberti, aun

¹ Citamos por VASARI, Giorgio: *Le Vite de'piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Presentazione di Giovanni Previtali. Einaudi Tascabili. Turín, 1991, volume primo, p. 358. En adelante: Vasari, 1550. Existe traducción española en un sólo volumen (*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra. Madrid, 2002) que respecto a nuestra cita (p. 317) es literal, pero que incluye (*Ibid.*, nota 23) la traducción española del epitafio (a cargo de Rosario López Gregoris), que entendemos como un tanto innecesaria cuando, además, no se hace en el original italiano; es más, el término *ferarvm* con que concluye el mencionado epitafio, es traducido por *bestias*, cuando lo propio hubiera sido *feras*, en alusión a la fiera intelectual del sujeto que se compara con el león, es decir Alberti.

² Citamos por VASARI, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Introduzione di Maurizio Marini. Edizione integrale. Grandi Tascabili Economici Newton. Terza edizione. Roma, 1997, p. 392. En adelante: Vasari, 1568.

³ Ausencia total, tanto en el "*Proemio della seconda parte delle Vite*" (Vasari, 1550, volume primo, pp. 207-215) como en "*Delle vite de'pittori, scultori et architetti che sono stato da Cimabue in qua. Scritte da Messer Giorgio Vasari, pittore aretino. Parte Seconda. Proemio*" (Vasari, 1568, pp. 265-273).



Figura 1: Grabado de inicio de la biografía de Alberti. Vasari, 1568.

sólo en relación con la Historia del Arte, resulta una tarea ardua por no decir imposible; cuando menos no debería ser breve. No obstante, mediante algunos datos y una serie de reseñas siempre prosaicas e incompletas, trataremos de diseñarla y ensamblarla como recuerdo-homenaje en el sexto centenario del nacimiento de este grandísimo *uomo letterato*, totalmente dedicado a las *discipline philosophiche* que comprendían ciencias y matemáticas; ante todo, creemos, Alberti es referente inexcusable, incluso más allá de su influencia, de la cultura *quattrocentista* considerada en la más amplia y profunda expresión de su conformación.

En la idea esbozada, los intereses albertianos gravitan sobre los aspectos más diversos que atañen tanto a los campos científico-técnicos como humanísticos. A todos los efectos, Alberti *fvit el princeps eruditionvm* que sentencia la cita de inicio, con una ingente y muy cualificada obra, escrita tanto en latín como en vulgar, desde el *Philodoxeos* (1424) al *De iciarchia* (1468) como auténtico *homo universalis*⁴.

Su nacimiento genovés en el exilio de una de las más ilustres familias florentinas⁵

⁴ Entre otros, ver: GADOL, Joan: *Leon Battista Alberti: Universal man of the early renaissance*. The Chicago University Press. Chicago-Londres, 1973; BORSI, Franco: *Leon Battista Alberti: l'opera completa*. Electa. Milán, 1980; GARIN, Eugenio: "Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti", en *Rinascimento*, 12 (1972), pp. 3-20; *LEON Battista Alberti*, studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich, atti del Convegno internazionale, Mantova, 29-31 ottobre 1998/ a cura di Luca Chiavoni, Gianfranco Ferlisi, Maria Vittoria Grassi. L.S. Olschki. Florencia, 2001.

⁵ Battista Alberti, fue luego rebautizado por Florencia como Leon, según también reseña, y con el sentido allí dado, la cita de inicio. En 1428, es revocado el bando de exilio que Florencia había promulgado contra los Alberti en 1387.

e hijo ilegítimo, aunque reconocido, fueron cuestiones que impregnaron a Alberti de una profunda nostalgia de los orígenes florentinos y del antiguo poder y prosperidad familiares, patente en numerosas partes de su obra, singularmente en su diálogo *Della famiglia* (libros I al III, 1434; libro IV, 1439; revisión de esta obra por Tommaso Ceffi en 1443). Propiciaron asimismo su formación universitaria padana, el constante escepticismo pesimista albertiano -a los que aludiremos- y, paradójicamente, el carácter itinerante de sus trayectorias vital e intelectual, universales y sin raíces precisas. En efecto, su añoranza adquiere un particular sesgo espiritual e íntimo de una Florencia ya periclitada, centrado en los propios recuerdos acerca del papel jugado por su familia en el *Trecento* cuando, en una dimensión ético-ciceroniana, había desarrollado un rol cívico entre orgullo familiar, prestigio social y ostentación moderada, entre comitencia, riqueza y mercantilismo. Es algo que le hará sintonizar perfectamente con Giovanni di Paolo Rucellai, sus obras y mecenazgo, como luego veremos.

Su formación en la escuela paduana de Gasparino Barsizza así como sus estudios de derecho en Bolonia, se traducen, sobre todo, en una completísima preparación en las lenguas clásicas, en la pluralidad de intereses intelectuales y en el asumir para sí mismo, de manera significativa, una situación económicamente modesta culminante en el cargo de abreviador apostólico. De este modo, en el preciso caldo de cultivo *quattrocentista*, asume Alberti su papel, casi siempre indirecto y de resultados constatables pero no precisos, de consejero y asesor de príncipes y papas en los principales centros culturales y cortesanos italianos, marcando en los mismos su impronta e identidad; es decir, el escepticismo pesimista albertiano señalado, constatable sobre todo en sus obras *Theogenius* (1440-1441) y *Momus*⁶ (c.1443), se parapeta en una suerte de aislamiento, pero, al tiempo, su racionalidad y ética parecen obligarle a expandirse, a participar y a aportar su contribución desde un prudente distanciamiento.

El itinerario albertiano es amplio y siempre significativo; Roma y Florencia fueron hitos en el mismo, por su duración y consecuencias, pero del mismo modo, por su presencia, asesoramiento y obras, podríamos hablar de Ferrara, Rimini o Mantua⁷, sin olvidar su condición de ilustre y efectivo consejero, cualificadísimo en el apartado de arquitectura y ciudad en el *Quattrocento*, tanto en torno a Pfo II y la realización de Pienza -obras a cargo del arquitecto y escultor florentino Bernardo Rossellino-, como en el de Federico de Montefeltro y Urbino -ejecución de obras a cargo sucesivamente de los arquitectos Luciano Laurana y Francesco di Giorgio Martini-.

La relación de Alberti es total con el entorno cultural del Concilio de las Iglesias -la unificación del occidente y oriente cristianos era su fin-, que, en tierras italianas,

⁶ Existe reciente, y a nuestro juicio excelente, edición española de esta obra de Alberti, con el título *Momo o del príncipe*. Edición y notas de Francisco Jarauta; versión al castellano de Pedro Medina Reinón. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. Valencia, 2002.

⁷ En este sentido, remitimos a las magistrales síntesis: "I temi e i luoghi" (pp. 14-35), para Ferrara, Florencia, Rimini y Mantua, y "Quarant'anni nella città eterna" (pp. 39-45), obviamente para Roma, de la monografía: BORSI, Franco-BORSI, Stefano: *Leon Battista Alberti*. Giunti. Florencia, 1997.



Figura 2: Emblema de Giovanni di Paolo Rucellai.
Detalle de la fachada de Santa Maria Novella (Florencia).

pasó de tener sede en Ferrara, en 1438, a Florencia el año siguiente⁸. Entendemos que ello es decisivo, además, al menos en dos aspectos; de un lado, nos muestra fehacientemente las vertientes astronómica, astrológica y hermética albertianas, con realizaciones concretas *a posteriori* de programas entonces pautados⁹ en la capilla del palacio Medici y en la fachada de Santa Maria Novella (comisionada entre 1439 y 1442; en la propia fachada consta la fecha de 1470, con toda probabilidad la data de conclusión de las obras)¹⁰.

Esta fachada, a nivel urbano y en esa simbiosis patricio-religiosa de la época, significaba el signo primigenio de los Rucellai en el barrio florentino de Santa Maria Novella, del que era la familia dominante. Las velas hinchadas por el viento de la diosa Fortuna, en alusión a la prosperidad familiar, emblema de Giovanni di Paolo Rucellai (1403-1481), de insistente al tiempo que discreta presencia en el friso del cuerpo de esta fachada, son expresión de la intensa relación -en el sentido dicho, *quasi* identificación espiritual- entre Alberti y este comitente; es éste el otro dato que

⁸ 1439 fue el año estelar, nunca mejor dicho, del Concilio con sede en Santa Maria Novella de Florencia, y residencia aquí de los séquitos del papa Eugenio IV (pontificado: 1431-1447), del emperador de Bizancio Juan VIII Paleólogo y del patriarca de Constantinopla José, con los Medici como ilustres anfitriones. De este año data precisamente la reordenación albertiana de sus *Intercoenales* que dedica a Paolo dal Pozzo Toscanelli, a la sazón el matemático y astrónomo por excelencia en la ciudad del Arno.

⁹ Al respecto, entre otros, ver: DEZZI-BARDESCHI, Marco: "Sole in Leone. Leon Battista Alberti: astrología, cosmología y tradición hermética en la fachada de S. Maria Novella", en *Leon Battista Alberti*. Stylos, pp. 123-175 y MORI, Gioia: *Arte e Astrologia*. Giunti. Florencia, 1998, pp. 24-26.

¹⁰ Sobre ello ya hemos tratado en: SUÁREZ QUEVEDO, Diego: "Arte, religiosidad, política y *renovatio* humanista en el *Quattrocento* florentino. Reflexiones sobre la capilla del palacio Medici-Riccardi", *Anales de Historia del Arte*, núm. 9 (1999), pp.105-145.

del Concilio queríamos destacar. De ello, también, nos queda constancia por el albertiano palacio familiar Rucellai (c.1450) de la via della Vigna Nuova, con su correspondiente Loggia urbana enfrente¹¹; órdenes canónicamente superpuestos *all'antico*, articulan el alzado de este palacio constituido mediante el ya tradicional almohadillado florentino, aunque más cuidado y pulido e incluyendo un zócalo con cita expresa de un *opus reticulatum*. Su *piano nobile*, además de sendos escudos familiares con el león rampante¹², vuelve a insistir en las citadas velas en el friso correspondiente.

El asumir, y en su caso adaptar, el tradicional almohadillado florentino como referente de palacio urbano, sí; pero también, y acaso más importante, Alberti integra en el *Tempietto* de San Pancrazio -también Rucellai; a él nos referiremos luego- y, de forma aún más significativa, en la fachada de Santa Maria Novella, el tradicional taraceado marmóreo bícromo, verde oscuro-blanco, de la arquitectura florentina románico-gótica, con referencias precisas a San Miniato al Monte y, sobre todo, al Baptisterio, cuyo origen entonces se creía tardorromano¹³. En todos los casos, como en el palazzo Rucellai, la articulación vertical mediante pilastras clasicistas, es determinante.

Según Vasari, Alberti *fece il disegno della casa et orto de' medessimi Rucellai, nella via della Scala* -hoy, palazzo Orloff, se construye sólo a partir de 1498- con dos loggias, una abierta a mediodía y otra a poniente, sin arcos ni columnas; las pondera respecto a la Loggia urbana Rucellai, señalando que *il qual modo è il vero e proprio che tennero gl'antichi*¹⁴. El asesoramiento albertiano también alcanzó seguramente a las villas Rucellai en la via Pistoiese en Quaracchi (desaparecida) y en Poggio a Caiano, luego prudentemente cedida a Lorenzo el Magnífico de' Medici. Sí se nos han conservado afortunadamente suficientes testimonios de la albertiana capilla Rucellai, a la que aludiremos, en la desconsagrada iglesia de San Pancrazio de Florencia, hoy sede del Museo Marino Marini.

¹¹ Loggia cuyo sentido y función en su momento, era como parte asociada e integrada al palacio; para *onore della nostra famiglia per adoperarla per le letizie e per le tristizie*, como escribe el propio Giovanni Rucellai en su *Zibaldone quaresimale*. Ello implicaba, en determinadas ocasiones, la apropiación del espacio público para uso privado, pero también propiciando el desarrollo "popular", cara a la ciudad, de los eventos de familia.

¹² En origen -mediados del siglo XII en Italia, afincados entre Florencia y Prato- el escudo heráldico de los Rucellai, estaba constituido por cintas rizadas doradas sobre campo azul; desde 1318, tras la ayuda militar prestada al *Comune* de Siena por parte de Bingeri di Naddo Rucellai, tuvieron el privilegio de añadir el león sobre campo rojo, símbolo del pueblo sienés. Dedicados a la industria textil, el apellido Rucellai, en principio Oricellari, deriva del tinte violeta usado en los paños de lana y obtenido de la planta oricello. Junto a los propios datos emblemáticos familiares, en estos edificios Rucellai aparecen plumas de avestruz o las *palle* mediceas, así como el anillo con diamante engarzado a la inversa, emblema de Piero il Gottoso de' Medici, y luego genérica y genuinamente mediceo; son oportunas referencias a la familia que ostentana el absoluto dominio en Florencia y a la correspondiente alianza con la misma.

¹³ Al respecto, ver: SUÁREZ QUEVEDO, Diego: "Centenario del concurso de 1401 para las puertas del baptisterio florentino", *Anales de Historia del Arte*, núm. 13 (2003), pp. 308-315.

¹⁴ Vasari, 1568, p. 391. La crítica es fulminante, insitiendo en el desconocimiento profesional práctico de Alberti, y la desatención personal a la obra (Vasari, 1550, volume primo, p.357; Vasari, 1568, p. 391: "(...) *oltre alla scienza bisogna la pratica, perché il giudizio non si può mai far perfetto, se la scienza, operando, non si mette in pratica*").

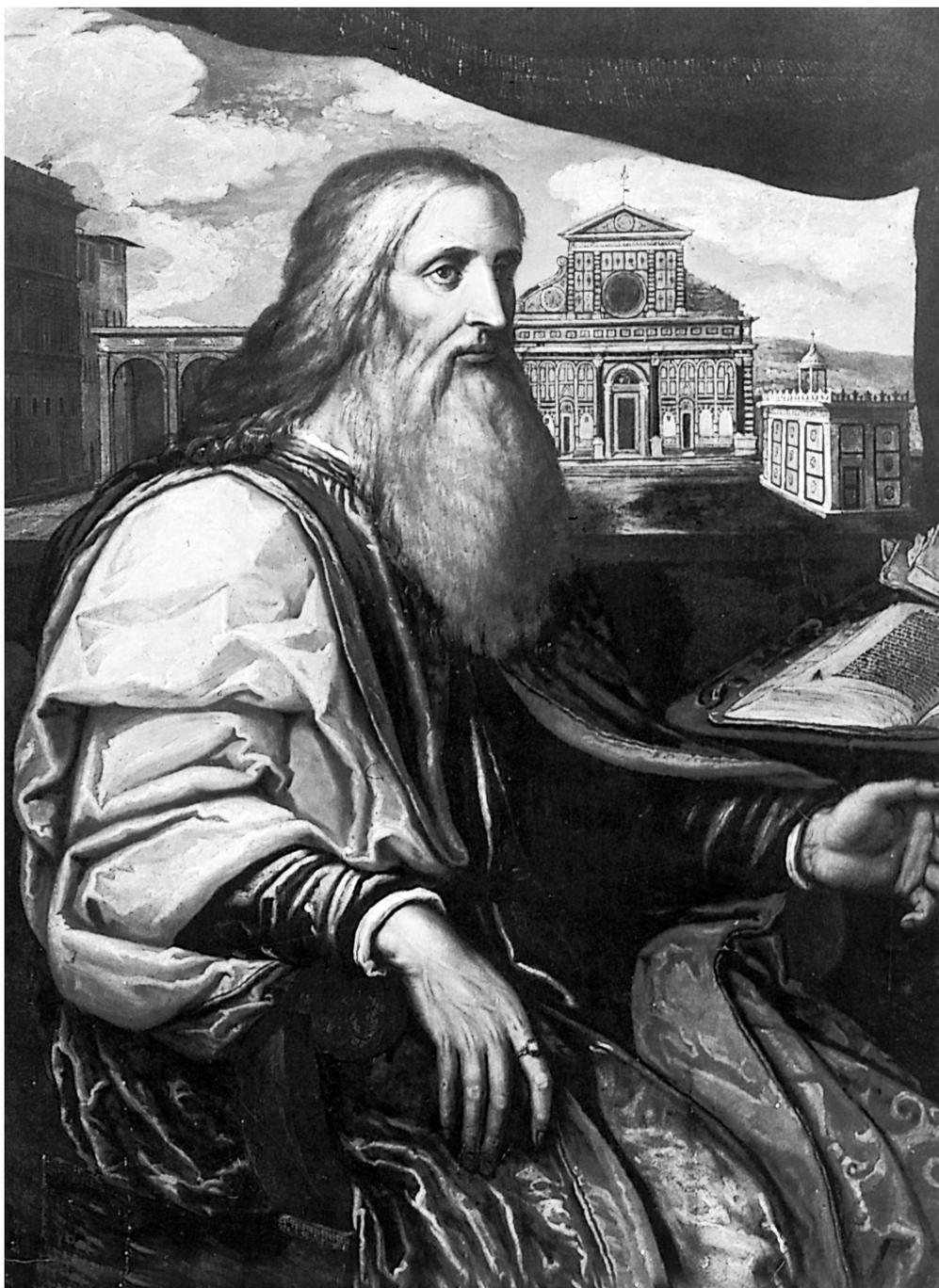


Figura 3: Francesco Salviati (atrib.): Retrato de Giovanni di Paolo Rucellai. Colección privada.

Imagen que en sí misma resume y evidencia lo expuesto, es el retrato¹⁵, de c.1539-1540 y atribuido a Francesco Salviati, de Giovanni di Paolo Rucellai, obviamente realizado *a posteriori* con carácter historicista y genealógico, pretende ser referente de prestigio ponderando al entonces considerado el más relevante miembro de la familia y "acompañado" de las construcciones más destacadas de su mecenazgo. Así, como fondo de la figura sedente del susodicho ante una mesa con libros, y conformando precisamente un auténtico *teatrino* albertiano, quedan dispuestos de derecha a izquierda los más significativos edificios, ya citados, que Alberti trazara en Florencia para tan especial comitente: *Tempietto* de San Pancrazio, fachada de Santa Maria Novella, Loggia y Palazzo Rucellai.

La vinculación de Alberti con la Silla de San Pedro y sus políticas, ya lo hemos señalado, fue, en muchos aspectos, decisiva. También fue importante, y asimismo lo reseñábamos, su conocimiento, estudio y contacto con Roma; singularmente lo fue en el intervalo 1443-1455, período de gestación y culminación del *De re aedificatoria* y, presumiblemente, del *De statua*. Especialmente significativa y fructífera fue la relación con Nicolás V (pontificado: 1447-1455) y sus planes de *renovatio* de la Ciudad Eterna, que podemos ver culminada en la albertiana *Descriptio Urbis Romae*, auténtico detonante del empeño de reconstrucción arqueológica, a partir de aquí y en contextos diversos, de la ya mitificada ciudad del Tiber; esta obra debe relacionarse con los *Ludi mathematici* (1452) que Alberti dedica a Meladuso d'Este, abad de Pomposa¹⁶.

Del mismo modo pero seguramente no con igual sintonía e intensidad, podríamos volvernos a referir a Alberti y Eugenio IV, o a Alberti y Pío II (pontificado: 1458-1464); en el último caso, con la importante y temprana concreción, ya citada, de Pienza. En ésta, lo mismo que en el Urbino de Federico de Montefeltro (gobierno: 1444-1482), la confianza en una cultura arquitectónica ya ensayada -pensemos, por ejemplo, en todas las posibilidades de las experiencias brunelleschianas- y las ideas albertianas, se concretizan en sendas reformas parciales en ambas ciudades de hondo y profundo significado. Conformando y definiendo lo que desde ahora pasan a ser sus auténticos *umbiculus urbis*, a saber la plaza de Pienza y los edificios que la conforman, en el primer caso, y el palacio y sus sucesivas ampliaciones, en el segundo, la máxima albertiana de relación con la naturaleza queda patente, teniendo también en cuenta los episodios de los correspondientes jardines pensiles, desde luego entre arquitectura y *natura*, pero asimismo entre espacio urbano y espacio natural. Todo ello, bajo la también clave albertiana de asumir lo preexistente o de no ruptura con la tradición, lo que resulta ejemplar, a nivel de tejido urbano, en ambas ciudades.

A Leonello d'Este en 1441, precisamente desde este año duque de Ferrara, dedi-

¹⁵ CECCHI, Alessandro; "Francesco Salviati (attr.)/ Ritratto di Giovanni di Paolo Rucellai" (Temple sobre tabla; 119 X 96cm.; colección privada), en *Rinascimento da Brvnelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Bompiani. Milán, 1994, cat. 39, pp. 453-454.

¹⁶ Vid. en este mismo número de *Anales de Historia del Arte*: RIELLO VELASCO, José María: "Sombra de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos", pp. 121-141.



Figura 4: Matteo de'Pasti: anverso de la medalla de Alberti. National Gallery, Washington.

ca Alberti su recién concluido *Theogenius*, y, a su vez, es consultado sobre el monumento ecuestre de Nicolò III, anterior duque y padre de Leonello. A Alberti se atribuye el conocido como *arco del Cavallo* (c.1441) que sirve de base a la citada estatua ecuestre (la actual, rehabilitación del siglo XX del original *quattrocentista*) ubicada frente a la fachada del *duomo* ferrarés. En relación con los cánones estéticos exigidos en el concurso convocado para la realización de este monumento a Nicolò III, del que Alberti fue juez, hay que señalar el *De aequo animante*, escrito por el florentino, asimismo, en 1441 y cuyo infujo es pautable, por ejemplo, en los posteriores frescos (c.1470) de Francesco del Cossa en el palazzo Schifanoia (*Il Palio*, registro inferior del mes de Abril)¹⁷. Sobre todo respecto a perspectiva aplicada a la conformación de la ciudad, la lección albertiana tendrá su mejor fruto en el ensanche de Ferrara, de 1492, que Biagio Rossetti realizará para el duque Hércules I d'Este. De este *soggiorno* ferrarés de Alberti y bajo comitencia de Leonello d'Este, el único testimonio cierto es el cuerpo bajo del *campanile* de la Catedral, obra que no se concluirá hasta 1596, y cuyos cuerpos superiores siguen la pauta albertiana, en todos los sentidos, de base.

El nombre de Alberti ha quedado íntimamente ligado al Templo malatestiano de

¹⁷ MORI, Gioia: *op. cit.*, pp. 29-31.

Rimini¹⁸ (proyecto: 1447-1450 e inconcluso); también con todo su sentido secularizador y en su condición de edificio público primigenio de la ciudad. Con amplio margen de autonomía, y Alberti en su oportuno distanciamiento, la ejecución del exterior quedó adjudicada a Matteo de'Pasti que, junto a Agostino di Duccio, realizó también el interior, mediante una amplia decoración escultórica con modos y temas de la tradición hermética, y todo a la mayor gloria de Sigismondo Pandolfo Malatesta, Señor de Rimini¹⁹; la obra quedó interrumpida en 1468, con el ocaso político y económico del comitente. La medalla conmemorativa de este *Tempio* (1450; Bode Museum, Münzkabinett, Berlín), también de Matteo de'Pasti, es un precioso documento para la reconstrucción global del proyecto albertiano, con el volumen de su cúpula dominante desde la cabecera.

De facto, se trataba del forraje exterior e interior de la iglesia gótica de San Francisco de Rimini, recuperando para su fachada la tipología de arco de triunfo clásico y en los flancos inspirándose en los acueductos romanos. La calidad y nobleza de materiales, así como la preferencia por la escultura sobre la pintura determinante en el interior, resultan decisivas aún hoy en el todo incompleto.

Sobre matrices brunelleschianas de 1438, que aparecen evidentes en la reciente restauración de Piero Sanpaolesi²⁰, son más que probables las directrices albertianas en la ingente obra de la denominada Rocca Simonda de Rimini.

Implicado en el exigente mecenazgo artístico de Ludovico Gonzaga, marqués de Mantua, discípulo de Vittorino da Feltre y auténtico *dilettante intenditore d'architettura*, planteaba Alberti -dando cabal respuesta al reto- sus últimas grandes obras; como siempre, proyecto, asesoramiento desde "calculada" distancia y, en alguna de estas construcciones, visita y consejos *in situ*. La conexión Alberti-Signoria gonzaguesca, estaba, de todos modos, ya afianzada desde la dedicatoria del *De pictura* a Gianfrancesco Gonzaga, padre de Ludovico, contando con el interés del entonces Señor de Mantua, cuando sus asuntos de gobierno se lo permitían, por los *studi delle lettere*, según manifiesta en aquélla el florentino. Se trata de tres construcciones religiosas, dos en la propia Mantua y una en Florencia.

Concebida en su momento como panteón familiar anexo al vecino palacio gonzaguesco de igual nombre, y a pesar de todas las alteraciones sufridas en sus alzados (fachada, interior y cripta), la iglesia de San Sebastián de Mantua (proyecto: c.1460; Alberti en Mantua al respecto en 1463), cuyas obras estuvieron a cargo - por recomendación de Cosme el Viejo de'Medici- del arquitecto florentino Luca Fancelli que, asimismo, está en Roma en 1464 en consulta a Alberti al efecto, es un consumado ejercicio sobre planta centralizada en la línea del templo toscano glosado por Alberti en su *De re aedificatoria*. Las referencias a la arquitectura termal romana son innegables en el interior de la iglesia propiamente dicha, en tanto que la impresión de cisterna romana se hace patente en la cripta.

¹⁸ Ha sido recientemente (1995-1999) restaurado; ver: PASINI, Pier Giorgio: *Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*. Skira. Milán, 2000.

¹⁹ MORI, Gioia: *op. cit.*, pp. 27-29.

²⁰ BRUNELLESCHI, a cura di Attilio Pizzigoni. Zanichelli. Bologna, 1989, p. 154.



Figura 5: Rotonda de la Annunziata, según vista de Florencia en el *Liber Chronicorum* de Hartmann Schedel. Nüremberg, 1493.

Ahora en Florencia, pero bajo comitencia asimismo de Ludovico Gonzaga traza Alberti, en 1469, la rotonda de la iglesia de la Santissima Annunziata. La intervención albertiana aquí sigue las de Michelozzo, de 1444, y de Antonio Manetti, de 1455-1460; las obras se inician un año antes de la muerte de Alberti y se completan en 1476, ya en época de Lorenzo el Magnífico y en plena polémica entre los defensores de Alberti y los continuadores de los modos brunelleschianos. Son notorios los recuerdos a tipologías clásicas, sobre todo en su cubrición a *calotta piena* como muchos edificios romanos. Alberti concibe, según Vasari, *la detta tribuna capricciosa e difficile, a guisa d'un tempio tondo, circondato da nove cappelle, che tutte girano in arco tondo e dentro sono a uso di nicchia*²¹, a lo que añade algunas críticas al proyecto albertiano.

También las obras de San Andrés de Mantua quedaron a cargo de Luca Fancelli y no se concluyen hasta el siglo XVIII; se contabiliza la presencia de Alberti en Mantua para conformar este proyecto en 1470 y 1471. En este caso, la ausencia del arquitecto respecto a su creación es total, ya que a su muerte apenas se habían iniciado los trabajos. Se trata ahora del más cabal ejemplo *quattrocentista* de iglesia de planta de cruz latina, con una amplia nave con bóveda casetonada de medio cañón; el grandioso espacio que deviene debió ser -aún hoy lo es- sorprendente por su ampli-

²¹ Vasari, 1568, p. 391.

tud y diafanidad. Capillas laterales entre contrafuertes cuyos frentes quedan articulados por enormes pilastras pareadas, que repiten en sus alzados hacia la nave, el planteamiento del monumental pórtico de su fachada, cuyo esquema, de nuevo, está inspirado en los arcos triunfales romanos. Esta iglesia es, a todos los efectos, el gran precedente del modelo vignolesco de Il Gesù de Roma, un siglo posterior.

Esta suerte de miscelánea albertiana, ha pretendido básicamente perfilar e incidir en las "presencias" de Alberti en -o respecto a- los más importantes centros culturales *quattrocentistas*; sus contactos y relaciones con los más conspicuos mecenas del momento, sus programas artísticos y las respectivas instrumentalizaciones de los mismos; y los continuados alejamiento, distanciamiento, incluso físico, y/ o inhibición de la ejecución concreta de las obras en las que el propio Alberti había quedado implicado, mediante su proyecto, asesoramiento y/ o directrices. La no implicación directa, profesional y práctica, y a pesar de ello, la validez y concreción de sus propuestas basadas en la operatividad de sus proyectos globales y parciales, racionalmente planteados, y su condición de excepcional y erudito consejero de amplio alcance, son seguramente argumentos que influyeron en la consideración negativa vasariana, que señalábamos, respecto a Alberti.

En el sentido dicho, el núcleo del que dimanan y en el que se apoyan las actividades albertianas, fue su exhaustiva y depurada formación humanístico-científica comentada; como expresión y complemento sucinto de la cual, reseñamos seguidamente otras aportaciones, no estrictamente artísticas, que informan su ingente bagaje literario, mediante la mera constatación explícita de una serie de obras no mencionadas: *Egloghe* y *De commodis letterarum atque incommotis*, 1430; *Vita Sancti Politi*, 1433; *Apologhi* y *De iure*, 1437; *Profugiorum ab aerumma* o *Tranquillità dell'animo*, 1442; *De Porcaria coniuratione*, 1453; *Musa* y *Canis*, 1455; *Trivia*, 1460, pequeño tratado retórico dedicado a Lorenzo el Magnífico de Medici, con quien este mismo año en Roma y en compañía de Donato Acciaiuoli y Bernardo Rucellai, realizaba Alberti como ilustre y docto cirerone una visita a las antigüedades de la Urbe; *Setenzie pitagoriche*, 1462 y *De componendis cifris*, 1466.

El profundo conocimiento filológico de la Antigüedad Clásica, tuvo su *correlatio* en el estudio y sus consecuencias, según varias ocasiones hemos apuntado, de las ruinas romanas que, de modo sistemático efectúa Alberti en la propia Ciudad Eterna. La amplitud de sus intereses halló aquí un vasto campo; grandiosamente romana, aunque prácticamente quedara en proyecto, base, no obstante, de los futuros programas "imperialistas" de Julio II a inicios del siglo XVI, era la renovación urbana promovida por Nicolás V para el Jubileo de 1450. Entre lo llevado a efecto, cabe reseñar el semioctogonal ábside de la basílica constantiniana de San Pedro del Vaticano, del arquitecto florentino Bernardo Rossellino, y la rehabilitación, c.1455, también realizada por B. Rossellino de Santo Stefano Rotondo (siglo V) en el Celio romano; teniendo en cuenta la aseveración vasariana de que era Rossellino en Roma el mayor intérprete de Alberti, hemos de ver en estas obras su impronta. Lo mismo cabría decir del palazzo Venezia en Roma, auténtica *insula* romana, y la fachada de la aneja iglesia de San Marcos, ambas promociones del cardenal veneciano Pietro Barbo, luego papa Paulo II, así como lo que debió ser el auténtico detonante de la última, a saber la Loggia de la Bendición del Papa, en la fachada del viejo San Pedro del Vaticano,



Figura 6: Anónimo florentino: retrato de Alberti (c.1470). Biblioteca Nazionale, Roma.

en ese *tandem* citado Alberti-Bernardo Rossellino. Incluso un preciso eco del albertiano palazzo Rucellai, a escala monumental romana, es pautable en el palazzo della Cancelleria Vecchia, obra promovida por el cardenal Raffaele Riario y sólo concluida a fines del *Quattrocento*. Mención especial merece la antigua fuente de Trevi erigida por Nicolás V, cuyo programa, de más amplio alcance, era la recuperación íntegra del antiguo acueducto *Acqua Vergine*; proyecto adscrito, ante y sobre todo, a Alberti, que, a su vez, quedaba enfrentado directamente a la hidráulica romana. Haciendo gala de una perfecta hospitalidad a lo romano, en otro orden de cosas, Alberti fue especialísimo anfitrión en la Ciudad Eterna, en 1470, de fra Luca Paccioli que, en buena medida, será un magnífico heredero y un hito de la consiguiente literatura artística científico-humanística; en su *Divina proporzione*, Paccioli se referirá a Alberti como "*hombre de grandísima perspicacia y doctrina*".

Al tiempo que llega a precisar algunos aspectos positivos en alguna *veduta* de mano de Alberti, el testimonio vasariano incide en que *nella pittura non fece Leonbattista (sic) opere grandi né molto belle*. El aretino señala respecto a ciertas escenas albertianas con perspectivas, que éstas *furono assai meglio descritte con la penna che dipinte col pennello*; alude incluso a un autorretrato, y a *una tavola di figure assai grandi di chiaro e scuro*²². Es un capítulo, de todos modos, el de la pintura

²² Vasari, 1568, p. 392.

realizada por Alberti del que se ignora prácticamente todo hoy día.

Del magistral manifiesto de perspectiva y figuración *quattrocentistas* que es el fresco de La Trinidad de Masaccio en Santa Maria Novella, con una resolución sin titubeos en su arquitectura pintada y algún que otro dato técnico que luego codificará Alberti en su tratado de pintura, suele decirse que seguramente contó con el asesoramiento de éste, c.1426-1428, que ya visitaba Florencia incluso antes del levantamiento del destierro a su familia; además, claro está, de las sugerencias a Masaccio de sus verdaderos maestros, a saber sus amigos Brunelleschi y Donatello; todos tres, salvo Donatello, en compañía de Masolino, conforman seguramente el cualificado grupo retratado a los pies de San Pedro en Cátedra en los frescos de la Brancacci del Carmine florentino (1424-1428). Es en este sentido y con este alcance que decimos y diremos que Alberti *está detrás de*, haciéndonos eco, lejano de todos modos, del tópico de que detrás de un buen pintor hay siempre un gran arquitecto.

Desde esta óptica, pero con mayor hondura cualitativa y constancia en la sintonía -tanto como para hablar de honda comunión espiritual- quisieramos hacer aquí unas reflexiones sobre Alberti y el gran pintor Piero della Francesca (c.1420-1492)²³, el conjunto de cuya obra es, en su contexto, la mejor expresión, ante todo, de un continuado proceso de plasmación de una geometría elocuente, con amplia base en un método de investigación que amalgama figuración, aritmética, perspectiva, sentimiento de paisaje naturalista y estudios lumínicos plenos de lirismo, entre los datos más relevantes de su universo personal y plural, cuya mera enumeración ya denota la citada sintonía con Alberti; universo que incluso asume e integra una especial atención a la realidad de índole figurativa flamenca en muchas de sus producciones²⁴. Ambos, Alberti y Piero, coincidieron en sus respectivos itinerarios, por lo que tanto personalmente -en el sentido presencial con que nos hemos referido a Alberti- como por obras e ideas albertianas de impacto en Piero, como teóricamente, y todo siempre bajo el prisma esbozado de que aquél *está detrás* del arte pierfrancescano. Esto es un hecho respecto a sus respectivos tratados, pues ambos quedaron manuscritos en su momento; detrás del *De prospectiva pingendi* (conclusión, c.1470) de Piero está el *Della pittura* albertiano, y en tal vía, hacia la tratadística del citado fra Luca Paccioli²⁵. Lo dicho resulta, además, acusadamente evidente en muchas arquitecturas pintadas por Piero y planteadas en rigurosísima perspectiva geométrica como, por ejemplo, en la pequeña tabla de La Flagelación de Urbino (después de 1459), cabalmente "con arquitecturas más albertianas que las del propio Alberti".

Respecto a Alberti y la escultura, o más bien dentro de un apartado que contemple el diseño de Alberti aplicado a obras a medio camino entre el relieve y la orfebrería, es preciso referirse a la plaqueta broncea que se le atribuye, con su autorre-

²³ Al respecto, entre otros, ver: BUSSAGLI, Marco: *Piero della Francesca*. Giunti. Florencia, 1992.

²⁴ De ello hemos tratado en: SUÁREZ QUEVEDO, Diego; "Reflexiones sobre Piero della Francesca. *L'attenzione fiammingha alla realtà* como parte integrante del proceso investigador pierfrancescano", *Actas. VI Congreso Nacional de Italianistas Españoles*. Madrid, 1994, pp. 309-318.

²⁵ Al respecto, remitimos a: CIARDI DUPRÉ DAL POGETTO, Maria Grazia: "Piero, Luca Pacioli e i poliedri", en *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentale*, a cura di Paolo Dal Pozetto. Marsilio. Venecia, 1992, VII, pp. 195-204.



Figura 7: Alberti: autorretrato. Bibliothèque National, París.

trato (National Gallery de Wasshington. Colección Kress; bajorrelieve en bronce, 200 X 135 mm.) y de la que al parecer es una segunda acuñación, el ejemplar idéntico de París (Bibliothèque Nationale, inv. 238; 197 X 133 mm.)²⁶; en ambos casos, se trata de piezas acuñadas con su reverso desnudo, pero que incluyen a la izquierda de la imagen de Alberti, de riguroso perfil medallístico y como de entre 30 y 40 años, el emblema del ojo alado -presuntamente adoptado por Alberti c.1436- y a su derecha la inscripción: "L. BAP."

La importancia concedida a la imagen, bajo los ideales tan propios de la cultura *quattrocentista* de fama y perdurabilidad personales, está en la base de esta realización albertiana; cuándo (se ha especulado con fechas varias: 1432-33; c.1435-36; 1437; 1438 y 1445) y dónde (al parecer, debe adscribirse a los ámbitos florentino²⁷ o ferrarés), determinarían el que fuera un detonante o si no un consecuente, no sólo de la propia medalla que de Alberti realiza Matteo de'Pasti (anverso: efigie de Alberti de riguroso perfil; reverso ojo alado y el *QVID TVM*)²⁸, sino, incluso, a tener en cuenta

²⁶ SMITH, Christine: "Leon Battista Alberti/ Autoritratto", en *Rinascimento da Brvnnelleschi a Michelangelo, op. cit.*, cat. 40, p. 454.

²⁷ *Ibid.*: "Leon Battista Alberti/ Occhio alato con motto "Quid tum"" , cat. 41, pp. 454-455; precisamente el hallazgo de este dibujo, considerado autógrafa de Alberti, del emblema del ojo alado con su mote *QVID TVM* en la Biblioteca Nazionale de Florencia (cod. II, IV, 38 [antes Magl. XXI, 119] luego fol. 92r), de fecha anterior a 1438, ha apuntalado la tesis de que este Autorretrato deba adscribirse al ámbito florentino, y no al ferrarés y en torno a Leonello d'Este, como antes se afirmaba.

²⁸ *Ibid.*: "Matteo de'Pasti/ Ritratto di Leon Battista Alberti con occhio alato e motto "Quid tum" sul verso", cat. 42, p. 455; cuya data queda fijada usualmente como Rimini, 1446-1450.

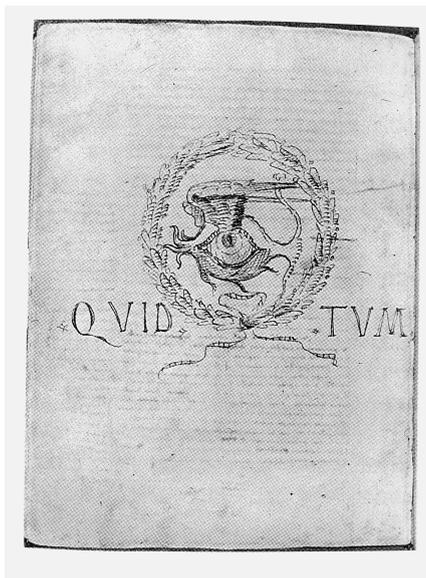


Figura 8: Alberti: emblema del ojo alado con el mote *QVID TVM*. Biblioteca Nazionale, Florencia.

como dato previo a la configuración de lo que es la medalla conmemorativa renacentista que Pisanello inaugura en 1438 y en Ferrara, con la correspondiente del emperador Juan VIII Paleólogo, aunque se trate de piezas realizadas mediante fusión -las de Pisanello²⁹- y no por acuñación como nuestras plaquetas.

Parafraseando lo anterior, que el ojo alado albertiano sobrevoló los principales centros artísticos del *Quattrocento*, parece claro tras lo dicho; a ello hay que añadir el alcance de su propia literatura artística, como a partir de aquí trataremos de evidenciar, que, aunque manuscrita en vida del autor, tuvo, además de notorios peso e influjo, incluso una cierta difusión en códices, todo coadyubado siempre por esa importante -y casi necesaria, en el sentido de la comentada itinerancia de Alberti- presencia en la que hemos insistido. De su tratado de arquitectura *De re aedificatoria*, por ejemplo, se conocen hasta dieciséis manuscritos anteriores a la *editio princeps* de 1485, no todos conservados ni todos completos³⁰.

ALBERTI Y SUS ESCRITOS SOBRE ARTE.

En arte, el núcleo glosado del que dimana la actividad albertiana, y excepción hecha de su fundamental *Descriptio Urbis Romae*, se concretiza en sus tres tratados de pintura, escultura y, sobre todo al ser su vocación operativa primigenia, arquitect-

²⁹ Al respecto, entre otros, ver: "Epilogo sotto il Vulcano", en VENTURA, Leandro: *Pisanello*. Giunti. Florencia, 1996, pp. 38-47.

³⁰ En SMITH, Christine: "*Leon Battista Alberti/ De re aedificatoria*", *op. cit.*, cats. 46a, 46b y 46c, p. 457, se glosan los ejemplares conservados en Eton College, en la Biblioteca Estense de Modena y en la Biblioteca Apostólica Vaticana.

tura³¹. Constituyen, desde otra óptica, la razón última para ese distanciamiento aludido que, ante todo, debemos ver como un hábito mental que le hace preferir un papel sólo teórico, de intelectual puro, respecto a la obra u obras concretas; en este sentido y una vez efectuada la correspondiente "huida", halla en los contenidos de estos tratados -o se constituyen éstos en- el auténtico baluarte o "refugio" de sus ideas y de su pensamiento, en suma sus razones y avales, que son siempre y al unísono, o pretenden serlo, de índole ética y estética.

Ética y estética que fundamentalmente devienen de su profunda formación humanística, del símbolo humanístico de la desnudez, del espíritu absolutamente limpio y aséptico del ser humano; la verdad y el fin de utilidad general, en ningún caso reñido con la belleza, ante todo; es lo que significa el hombre desnudo como sinónimo de abandono de la falsedad y, por consiguiente el hombre desnudo en este sentido intelectual es, como el propio Alberti perfila en su *Theogenius*, el hombre sabio. Con este preciso cimentaje, el elucubrar teóricamente sobre pintura, escultura y arquitectura, significaba *de facto* sacarlas del pozo tradicional de artes mecánicas y, en un salto cualitativo sin precedentes, elevarlas a disciplinas de rango superior con el prestigio consiguiente, lo cual, contando con los anclajes que se quiera, teóricos -Cennino Cennini y Ghiberti, sobre todo- y con el indispensable fundamento práctico *quattrocentista* que es previo y que es su base -experiencias de Brunelleschi y respecto al palacio urbano Michelozzo, Ghiberti, Masaccio y Donatello-, suponen, como suprema aportación albertiana, la conformación primera y sistemática de un auténtico *corpus* teórico del arte, de constante proyección en el futuro. Alberti codifica en sus tratados lo fundamental del arte en su contexto cultural, lo que, casi como auténtica necesidad y primordial detonante, marcará el devenir artístico posterior.

En 1434 Alberti esboza en latín sus *Elementa picturae*, base de la conformación a modo de tratado -y auténtico manifiesto del Humanismo-, el año siguiente y también en latín, del *De pictura*³². Éste y la versión en vulgar -*Della pittura* con dedicatoria expresa a Filippo Brunelleschi- adquieren su forma definitiva en 1436³³. Se trata de una orgánica sistematización teórica de la perspectiva y de la figuración, y que se convirtió, incluso en sus *topoi*, en texto fundamental para las sucesivas elaboraciones renacentistas.

Más simple, técnico y conciso, pero contando como referente con el anterior tratado de pintura, es el *De statua*, compuesto por Alberti muy probablemente en 1450 y que infructuosamente intenta publicar en Roma en 1466³⁴. En trece breves puntos, se insiste, además de prevenir sobre unos precisos conocimientos anatómicos y de

³¹ Sigue siendo válido, y a él remitimos: BLUNT, Anthony: "Alberti", en *La teoría de las artes en Italia, 1450 - 1600*. Cátedra. Madrid, pp. 13-33.

³² Culminando precisamente en el *De pictura* albertiano, remitimos al exhaustivo y muy sugerente ensayo de BAXANDALL, Michael: *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica: 1350-1450*. Visor. Madrid, 1996.

³³ La versión española más accesible y válida es: ALBERTI, Leon Battista: "De la pintura", en *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa. Tecnos. Madrid, 1999, pp. 61-122. Primera ed. del *De pictura*: Basilea, 1540; *Della pittura*: Florencia, 1789.

³⁴ Bajo similares considerandos, remitimos a: ALBERTI, Leon Battista: "De la escultura", en *Ibid.*, pp. 123-144. Primeras eds. del *De statua*, en italiano: Venecia, 1568; en latín: Florencia, 1789.

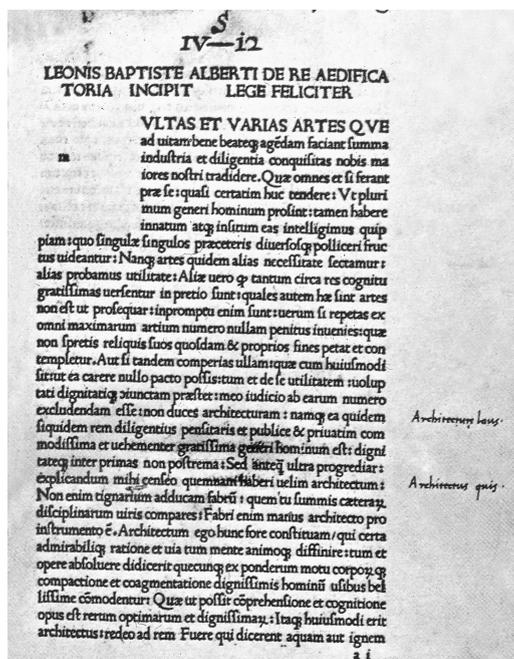


Figura 9: *Incipit* de la *editio princeps* del *De re aedificatoria*.

conformar un completo y complejo sistema de proporciones, en los conceptos de *finis* y *dimensio* como claves en el método de imitación del hombre genérico y particular.

Sin duda, su tratado de más empeño es el *De re aedificatoria*, escrito entre 1443 y 1452, y cuya *editio princeps* en Florencia y 1485 por Nicola Alammano, fue una promoción de Lorenzo el Magnífico de Medici supervisada por Agnolo Poliziano. Se concretiza literariamente un consumado elogio del arquitecto que explicita sus ideas, los contenidos de su intelecto, mediante el diseño gráfico, en una propuesta en diez libros, siguiendo la estructura del texto de Vitruvio, en ocasiones con planteamientos abiertamente críticos respecto a éste³⁵.

Los contenidos básicos son los siguientes: los tres primeros libros están dedicados a las fases proyectual y ejecutiva; en los libros cuarto y quinto se examinan, en el contexto de la ciudad, obras públicas de alcance como murallas y puentes, así como edificios singulares y sus destinos; los libros sexto, séptimo, octavo y noveno, tratan del aparato ornamental de los edificios según su tipología y rango, comenzando por los templos y terminando por los edificios privados, el problema de los órdenes arquitectónicos y el papel del arquitecto; finalmente el libro décimo se ocupa de la restauración de los edificios y de hidráulica.

Con las premisas de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, que resumen los principios vitru-

³⁵ Contamos en español con una excelente versión, a la que se remite: ALBERTI, Leon Battista: *De Re Aedificatoria*. Prólogo de Javier Rivera; traducción de Javier Fresnillo Núñez. Akal. Madrid, 1991.



Figura 10: *Incipit* de copia manuscrita (2ª mitad del siglo XV) del *De re aedificatoria*. Biblioteca Estense, Modena.

vianos que informan a la bella arquitectura, o sea la que conlleva el orden, la disposición, la simetría, la euritmia, el decoro y la distribución, preconiza Alberti la consecución de la *concinntitas* o armonía en total sintonía con el orden natural, primordialmente mediante el uso de proporciones musicales como la más perfecta de las referencias a la ordenación cósmica, medida y estructura del edificio, adecuándose siempre al respectivo contexto socio-cultural y según los roles sociales de construcciones y comitentes, tanto respecto a una adecuada, deseable y saludable inclusión en la ciudad, como en su caso -villas suburbanas y rústicas- al entorno campestre³⁶.

Sobre todo aplicable al *De re aedificatoria*, incluso Vasari se ve precisado a reconocer, en su biografía de Alberti, que *l'arte col mezzo della scienza diventa molto più perfetta e più ricca; sì perché i consigli e gli scritti de' dotti artefici hanno in sé maggior efficacia e maggior credito che le parole o l'opere di coloro che non fanno altro che un semplice esercizio, o bene o male che se lo facciano*³⁷.

³⁶ Genéricamente, remitimos a: *LEON Battista Alberti: architettura e cultura*. Atti del Convegno Internazionale, Mantova, 16-19 novembre 1994. Leo S. Olschki. Florencia, 1999.

³⁷ Vasari, 1568, p. 389.

LA CAPILLA RUCELLAI EN SAN PANCRAZIO DE FLORENCIA.

Usualmente conocida como capilla del Santo Sepulcro, por el albertiano *Tempietto* de su interior, en el que aparece la fecha de 1467 (*MCCCCLXVII, sic*) de conclusión de las obras que, al parecer, se iniciaron c.1455 con las de la capilla propiamente dicha, y bajo comitencia a Alberti de Giovanni di Paolo Rucellai, como capilla familiar en la iglesia florentina de San Pancrazio contigua al propio palacio Rucellai, en el *Sestriere di San Pancrazio* y siempre en el *Quartiere di Santa Maria Novella* en el que ejercía su primacía la familia Rucellai.

San Pancrazio data de fines del *Trecento* cuando se construye como templo del convento vallombrosano que aquí se instala; la iglesia sufre importantes transformaciones a mediados del siglo XVIII y es desconsagrada en época napoleónica, 1808, que es cuando el albertiano acceso a nuestra capilla desde la nave, pasa a convertirse en portada que, bajo un arco apuntado es, a su vez, actual acceso principal al inmueble, en una inerte fachada sobre la *Piazzetta di San Pancrazio*. En 1976 se restauran la capilla Rucellai y las estructuras murarias de la antigua iglesia. Tras una serie de obras de adecuación, 1982-1986, ha pasado a ser sede del Museo Marino Marini, que alberga el legado, de 1980, del maestro de Pistoia a la ciudad de Florencia. La capilla Rucellai queda hoy anexa a dicho Museo, con entrada desde la *Via della Spada*.

Originalmente el acceso, que era desde la iglesia, a la capilla Rucellai, se efectuaba lateralmente a través de un pórtico dístico, pantalla o diafragma de dos columnas que, con su correspondiente entablamento de friso decorado a base de *strigile*, se sitúa hoy en la fachada, como comentábamos. Dicho par de columnas tenían su correspondencia o rimaban -o más bien, tenían su proyección formal- con las pilas-tras articuladoras del muro que entonces les hacía de fondo y, sobre ellas saltaban los arcos perpiaños de la bóveda de medio cañón -*a tutto sesto*, o sea a medio punto completo, no rebajada- que cubre la sencilla capilla cuadrangular, cuyos entablamentos interiores generales repiten la conformación aludida, con friso de *strigile* y escudos Rucellai en sus centros. Es una de las primeras bóvedas de cañón pleno, con todo el prestigio *all'antico* que entonces conllevaba, de la arquitectura florentina del *Quattrocento*. Todo queda configurado mediante piedra gris para los elementos estructurales que, de este modo, destacan sobre el blanco de cal del alzado general interior; al rico pavimento marmóreo nos referiremos más adelante.

De esta importante aportación albertiana, Vasari, que en la primera edición de sus *Vite* en 1550 no alude a esta capilla, sí lo hace en la segunda y definitiva, del modo siguiente:

*Per i medessimi Rucellai in questa stessa maniera fece Leon Battista in San Brancrazio (sic) una cappella che si regge sopra gl'architravi grandi, posati sopra due colonne e due pilastri, forando sotto il muro della chiesa, che è cosa difficile ma sicura. Onde questa opera è delle migliori che facesse questo architetto*³⁸.

³⁸ Vasari, 1568, p. 391.



Figura 11: Actual acceso al Museo Marino Marini de Florencia.



Figura 12: Planta, alzado y detalles de la capilla Rucellai de Alberti. Grabado de Seroux d'Agincourt de principios del siglo XIX.

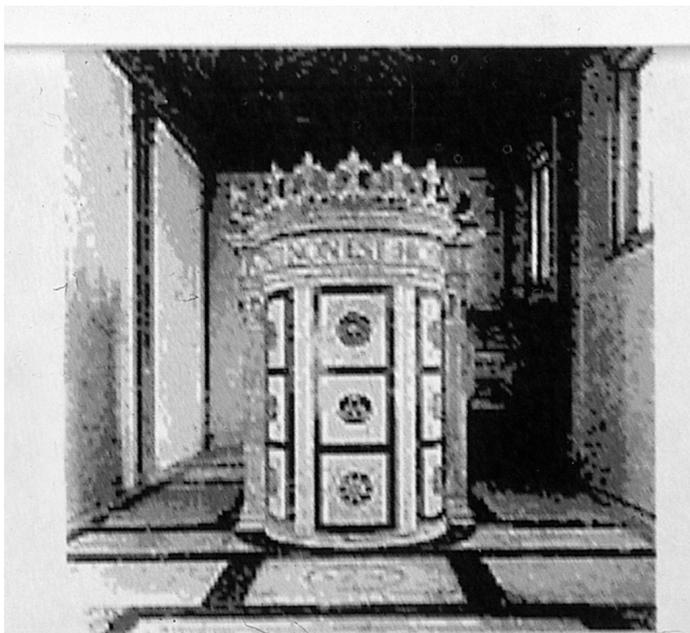


Figura 13: Ábside del *Tempietto* Rucellai.

En medio de esta capilla dispuso Alberti, con toda la monumentalidad y contraste que proporciona este ámbito reducido, recoleto y sencillo, el refinadísimo *Tempietto* Rucellai o capilla del Santo Sepulcro Rucellai, concebido a modo de precioso joyel o *scatola*, arquitectura dentro de la arquitectura o *sacello*, de exquisito acabado en todos sus pormenores; de uso privado y de carácter funerario, pero ambas arquitecturas sacras, con casi la misma primacía que Alberti asigna al templo. Vasari, como suele hacer respecto a Alberti, no es pródigo ni en extensión ni en calificativos al respecto, reseñando simplemente que *nel mezzo di questa cappella, è un sepolcro di marmo ben fatto, in forma ovale e bislungo, simile, in esso si legge, al sepolcro di Gesù Cristo in Gierusalem*³⁹. Ni tan siquiera es exacta esta referencia vasariana, en cuanto a su forma, que desde luego no es oval, sino rectangular con un pequeño ábside, en estricta correspondencia con el edículo del Santo Sepulcro incluido en la rotonda de Jerusalén.

El término *bislungo*, entendido como doble de largo que de ancho, sí se corresponde con la obra, aunque también habría de aplicarse a su altura; en efecto, la construcción albertiana que aquí nos ocupa, es una estructura perfectamente proporcionada en todas sus dimensiones, de modo que, incluyendo el citado ábside para su lon-

³⁹ Vasari, 1568, p. 391.

gitud y los correspondientes entablamento y estilobato -dos mínimos escalones con moldura cóncava en medio, o más bien un basamento con triple molduración de desigual anchura e inversa superficie, convexa/ cóncava/ convexa- para su altura, y tomando como módulo la dimensión de los interpilastros, el volumen arquitectónico queda planteado según el ritmo, razón o trabazón, de 2-3-3 respectivamente para ancho, largo y alto. Como complemento a la estructura propiamente dicha, y por tanto fuera de la correspondencia proporcional señalada, queda dispuesto un elaborado remate mediante una suerte de elegante crestería marmórea exenta, de base ondulante y continua en todo el perímetro superior, que queda coronada por pequeños motivos decorativos lanceolados, entre los que emergen, a gran tamaño, las florentinas flores de lis. Sobre el punto medio del frente de este auténtico encaje de coronamiento, el correspondiente escudo Rucellai.

Así planteadas, de modo sencillo y comedido salvo en el esmerado diseño, la proporcionalidad a ultranza y el consumado decoro, aspectos todos netamente albertianos, ambas construcciones, continente -la capilla- y contenido -el *Tempietto*-, deben ser leídas en su conjunto como un ambicioso y señero proyecto de Alberti, cuyas intenciones y logros formales, estructurales y de significado no acaban aquí, como iremos exponiendo; pero sí parece claro ya que se trata, en este sentido, de un pequeño, y al tiempo muy grande, complejo sepulcral cuyos auténticos alcance y dimensión vienen dados, desde luego no por la envergadura y aparatosidad de la obra, sino por su estoica sencillez, la cuidadísima geometría proyectual y el perfecto uso del número, proporcional y rítmicamente dispuesto como garante *sine qua non* de la belleza del conjunto, así como la atención constante y esmerada a las citas y referencias que éste implica. Entre estas últimas, es preciso incluir la correspondiente a la relaciones comerciales -hecho plausible y enteramente integrado y asumido en la Florencia *quattrocentista*- de los Rucellai con Oriente, como base de la posición y fortuna familiares y, por tanto, en relación con la comitencia de la propia obra. En efecto, además de la evidente dimensión cristiana, el *Tempietto* es cita formal y también, al parecer, dimensional, del edículo del San Sepulcro hierosolimitano, pero proyectado y concebido de una manera absolutamente desprejuiciada por Alberti, en base a la racionalidad y parámetros clasicistas, que responden a una constante memoria y a un gusto preferente en tales sentidos del arquitecto. En cambio, la pequeña linterna, superestructura que sobremonta a modo de pabellón *quasi* ajeno a la construcción inferior y a sus componentes clasicistas, muy aérea en su planteamiento a base de esbeltísimas columnillas que sostienen una pequeña cúpula cónica, a lo que coadyuba el diseño ondulado de las estrías que se dibujan en su superficie exterior desde la base al remate, vuelve a insistir formalmente en componentes entendidas como orientalizantes y, desde luego convenientes, en los sentidos dichos, a esta versión occidental y albertiana del modelo primigenio.

Por tanto, referencias orientalizantes y, al tiempo, dicción clasicista; la evidencia de esta última es especialmente notoria en la articulación vertical del edículo albertiano mediante plásticas pilastras corintias, de fuste acanalado mediante siete estrías -de inspiración más que probable en el propio Panteon de Roma- de esmerada ejecución, evidentemente por otras manos, pero que tienen y muestran, como todo el conjunto, la concepción de su autor, un *concetto* humanístico que lleva el sello de Alberti.

Las esquinas quedan conformadas por parejas de estas pilastras dispuestas en ángulo diedro⁴⁰, en tanto que el acceso al propio *Tempietto* se sitúa en su frente -lado menor plano- a su izquierda y no en el centro; en línea de fondo con el citado acceso, se levanta una diminuta estructura cupuliforme que sustenta la comentada linterna. Encima del vano adintelado del acceso efectivo, de cuidado enmarque moldurado, queda plasmada en grafía latina la inscripción fundacional que alude a la obra misma y sus sentidos, a su data y al comitente: referencia al Santo Sepulcro de Jerusalén; la de conclusión de las obras, 1467, y a Giovanni hijo de Paolo Rucellai, respectivamente. Es del tenor siguiente:

*IOHANNES RVCELLARIVS/ PAVLI. F. VTINDE SALVTEM SVAM/ PRECARETVR
VNDE OMNIVM CVM/ CHRISTO FACTA EST RESVRECTIO (sic, resurrectio)/
SACELLVM HOC/ ADSTAR (?) IHEROSOLIMITANI SEPVL/ CHRI FACIVNDVM
CVRAVIT/ MCCCCLXVII (sic).*

Sin la anterior inscripción y sin la linterna de remate, se nos ha conservado una maqueta de madera⁴¹ pintada y dorada, que reproduce fielmente el albertiano Santo Sepulcro Rucellai; es muy probable que tuviera un uso como caja o arqueta de alguna reliquia vinculada a la Pasión de Cristo. Se ha especulado con la sugerente posibilidad de que originariamente estuviera, y como tal relicario objeto de devoción, en la desaparecida Capilla del Santo Sepulcro que se erguía sobre el florentino Ponte Vecchio.

El propio Alberti reafirma sin fisuras lo dicho sobre la importancia que concede a arquitecturas funerarias como la que tratamos, máxime con todas las connotaciones subrayadas respecto al Santo Sepulcro de Jerusalén y tratándose de una capilla en la entonces iglesia florentina de San Pancrazio; así, cuando se refiere a la ornamentación de los edificios públicos profanos, una vez ha elucubrado sobre los templos; nos explicita:u

(...) en lo que se refiere a los criterios sobre los sepulcros (...). Están, en efecto, muy cerca de ser considerados obras de carácter público, por cuanto pertenecen al ámbito de la religión (...). Y eso mismo afirmamos nosotros, por nuestra parte, que la normativa sobre los sepulcros entra dentro del terreno de la religión. Así pues, puesto que la religión tiene preferencia absoluta, creo que, aunque su normativa quede dentro del ámbito de lo privado, hay que hablar de los sepulcros antes de continuar con los edificios públicos profanos⁴².

⁴⁰ En este sentido, Alberti es congruente consigo mismo y con su bagaje clasicista, ya que, cuando se refiere a mausoleos antiguos, alude a que *las columnas situadas en las esquinas de esa clase de monumentos se harán siempre cuadradas* (*De re aedificatoria, op. cit.*, libro VIII, cap. III, p. 339); al optar por pilastras, también más en consonancia con sus ideas al ser elementos ornamentales respecto a las más constructivas columnas, en nuestro *Tempietto*, esta colocación en esquina y ángulo diedro adquiere el rol de columnas cuadradas.

⁴¹ SMITH, Christine: "Anonimo/ Scatola a imitazione del Santo Sepulcro dell'Alberti nella Cappella Rucellai/ Chiesa di San Pancrazio, Firenze" (Madera pintada y dorada: 38,5 X 47,8 cm. [alla cornice superiore]/ 45,5 cm. [corpo centrale] X 33 cm. [lunghezza della cornice]/ 28 cm. [corpo centrale]); Castello di Monselice, cat n. 844 (la scatola ha all'interno il numero 966), en *op. cit.*, cat. 44, p. 456.

⁴² ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria, op. cit.*, libro VIII, cap. II, pp. 331-332.



Figura 14: *Scatola* a imitación del *Tempietto* Rucellai de Alberti, post. 1467. Castello di Monselice.

Del mismo modo, la prudencia y ecuanimidad, en concreto respecto a la comitencia de obras funerarias, de un personaje de relevancia en la Florencia de entonces y tan grato a Alberti como Giovanni di Paolo Rucellai y su capilla, quedan evidenciadas cuando aquél incide, refiriéndose généricamente a los príncipes y estadistas, en que:

*Casi todos los que se esforzaron porque su Estado estuviera bien regido por sus propias leyes, cuidaron de que no se hicieran ni funerales ni sepulcros demasiado ostentosos*⁴³.

Por tanto, respecto al rango de la obra y a la consideración de su comitente, resulta definitiva, en la concepción albertiana, la ornamentación, en la cual se integran también pilastras, entablamentos y molduras arquitectónicas, como las ya comentadas de nuestro *Tempietto*; reforzando esta importancia, en concreto para monumentos funerarios, destaca y pondera el valor, asimismo para nuestro artista elemento clave de la ornamentación, y oportunidad de los mensajes de las inscripciones en los mismos; lo que son la estructura de la obra y el correspondiente epitafio, pues, resultan esenciales y deben ser muy cuidados y elaborados. Plasma reflexiones de la siguiente guisa:

⁴³ *Ibid.*, libro VIII, cap. II, p. 333.

Y nosotros, por nuestra parte, no dejaremos de elogiar a quienes -fuere cual fuere el lugar elegido para enterrar el cuerpo- asignaron lugares muy señalados a los monumentos que recogían el nombre del difunto.

Por lo demás, los elementos de que deberían constar este tipo de monumentos son los siguientes: la estructura de la construcción y el epitafio⁴⁴.

En esta línea, insistiendo en ambos puntos: estructura formal y epitafio, alude al importante tema, inmerso en el pujante ideal coetáneo de la fama, de la búsqueda y consecución formales diferenciadas, que se traducen en distinción social y prestigio, cuestiones siempre anheladas y constatadas en estos monumentos; nos razona del modo siguiente:

Pero lo que creo que todo el mundo pareció buscar fue distinguirse de los demás en las formas, no por desprecio hacia las construcciones de los vecinos, sino para moverlos a fijarse en ellos por la originalidad del hallazgo. Y como consecuencia de la práctica continuada en la construcción de sepulcros y de su afán por hallar cada día formas nuevas, llegaron a un nivel tan alto que no es posible imaginar nada que los antiguos no hayan utilizado y llevado a cabo de la forma más hermosa. Y todos aquellos hallazgos reúnen tales cualidades que se hacen acreedores de la más completa aprobación. Pero, a partir de ese gran número de soluciones, hemos constatado lo siguiente: unos no se preocupan más que de adornar el receptáculo del cuerpo; otros, por el contrario, fueron más allá e intentaron construir un lugar destinado a albergar hermosísimamente los epitafios y el recuerdo de las hazañas del muerto. En consecuencia, unos se contentaron con un cofre de mármol o añadieron además una capilla, en función de la sacralidad del lugar; otros, en cambio, construyeron encima una columna, una pirámide, una mole y obras de gran tamaño por el estilo, ello no principalmente para albergar el cuerpo, sino más bien con vistas al nombre y la posteridad⁴⁵.

A nuestro juicio, la cita precedente no tiene desperdicio, y no sólo por su ponderación en grado máximo de las estructuras funerarias de los antiguos, con las oportunas objeciones a los excesos, denotando un exhaustivo conocimiento de las mismas, sino por la serie de opiniones que inciden en esa memoria clasicista, como la calificábamos, de constante auspicio para, y reflujó en, Alberti. Por lo que atañe, en concreto, a la capilla Rucellai, en todo su planteamiento de conjunto y en cuanto al comitente -el aludido *conchetto* albertiano-, queda asumido como un auténtico reto, al que su proyecto irá dando respuesta según las directrices aquí esgrimidas por él mismo, que quedan afianzadas y patentizadas, en sus reseñas siguientes:

En relación con la obra arquitectónica, y siempre en función de que sea lo más bella posible sin atentar a su *firmitas*, nos dice:

Esas capillas deben ser, en mi opinión, una especie de pequeñas reproducciones de

⁴⁴ *Ibid.*, libro VIII, cap. II, p. 334.

⁴⁵ *Ibid.*, libro VIII, cap. II, p. 335.

*los templos. Y no retiraré mi aprobación, si añadieses formas procedentes de distintos tipos cualesquiera de edificios, a condición de que tales soluciones contribuyan a la belleza del conjunto y también a su larga duración*⁴⁶.

Respecto a la condición del comitente, de la que asimismo debe quedar constancia en su monumento funerario, afirma:

*Pienso, además, que en estas cosas hay que tener, en función de la posición de cada uno, mesura, de forma que el soberbio despilfarro de dinero, incluso en el caso de los reyes, se hace acreedor de mi reprobación*⁴⁷.

Las inscripciones en monumentos funerarios, según lo expresado, no son algo secundario para Alberti, sino capital y de primer orden. Tanto es así que dedica al tema todo un capítulo de uno de los libros de su tratado de arquitectura; resultan elocuentes *per se* y de todo nuestro interés aquí, sus siguientes comentarios:

Pero paso ya a las inscripciones. Su utilización entre los antiguos fue múltiple y variada. Las había, en efecto, no sólo en los sepulcros, sino también en los edificios sacros y en los privados. (...) Los nuestros tenían la costumbre de grabar en las capillas a quién estaban consagradas y qué año se realizó la consagración. Procedimiento que cuenta con mi más absoluta aprobación.

(...)

*Pero las inscripciones serán o bien escritas, a las que denominan epigramas (sic; no epitafio), o representadas mediante relieves y figuras. En los sepulcros prescribía Platón que no escribieran más de cuatro versos. (...) Y lo cierto es que la prolijidad, odiosa en ocasiones, resulta repelente en el caso de los sepulcros. O sí, al final, es un poco largo, que sea absolutamente selecto, culto, y que tenga en sí poder para mover a la piedad, a la compasión, al agradecimiento, y que no cause fastidio su lectura y merezca la pena de ser recordado y pronunciado. (...) Los antiguos fijaban letras del alfabeto hechas en cobre dorado. (...) Entre las ruinas y cementerios de las ciudades excavadas en Toscana hemos visto sepulcros con letras grabadas, conforme al convencimiento de todo el mundo, por los etruscos. Sus signos se parecen a los griegos, se parecen también a los latinos; pero nadie entiende qué quieren decir*⁴⁸.

Interesantísimo resulta el dato arqueologicista etrusco, reseñado con un cierto ribete nacionalista toscano, seguramente aplicable a la epigrafía de nuestro *Tempietto*, para cuyo contenido cabe recabar el sentir de Alberti, tras aludir a las complejidades de relieves, pinturas y trofeos que representan en monumentos antiguos las hazañas del difunto; lacónicamente sentencia:

*Pero, en mi opinión, a este tipo de monumentos no debes encomendar sino los testimonios de los hechos más dignos y serios*⁴⁹.

⁴⁶ *Ibid.*, libro VIII, cap. III, p. 335.

⁴⁷ *Ibid.*, libro VIII, cap. III, p. 336.

⁴⁸ *Ibid.*, libro VIII, cap. III, pp. 340-341.

⁴⁹ *Ibid.*, libro VIII, cap. IV, p. 342.



Figura 15: Frente y lado derecho del *Tempietto Rucellai*.

Habiendo ya aludido a la inscripción fundacional, es de resaltar ahora, tras las ideas albertianas expuestas sobre inscripciones en monumentos funerarios, el fundamental y decisivo en bellísimas letras capitales del friso del *Tempietto Rucellai*, donde el diseño se hace si cabe más apurado, concienzudo y elegante, en total paralelismo con el del friso del cuerpo de la citada fachada de Santa Maria Novella, un dato más de plena analogía entre ambos proyectos albertianos. En nuestro edículo se hace, de modo *digno y serio* como su autor preconiza, una cita evangélica de San Marcos sobre el sepulcro de Cristo vacío tras su resurrección, tal como lo hallaron las Marías en su visita; se explicitan las palabras del Ángel a éstas, ante su estupor por la ausencia del cuerpo difunto:

*No tenéis que asustaros: vosotras venís a buscar a Jesús nazareno, que fue crucificado: ya resucitó, no está aquí: mirad el lugar donde le pusieron*⁵⁰.

Esta auténtica consagración del Santo Sepulcro por excelencia, el de Jerusalén, se vierte en el aludido friso, determinando que el Rucellai le asume como referente, tal como reza la inscripción que abraza toda la estructura:

*YHESVM QVERITIS NAZARENVS CRVCIFIXVM, SVRREXIT NON EST HIC,
ECCE LOCVS VBI POSERVNT EVM.*

⁵⁰ San Marcos, XVI, 6.

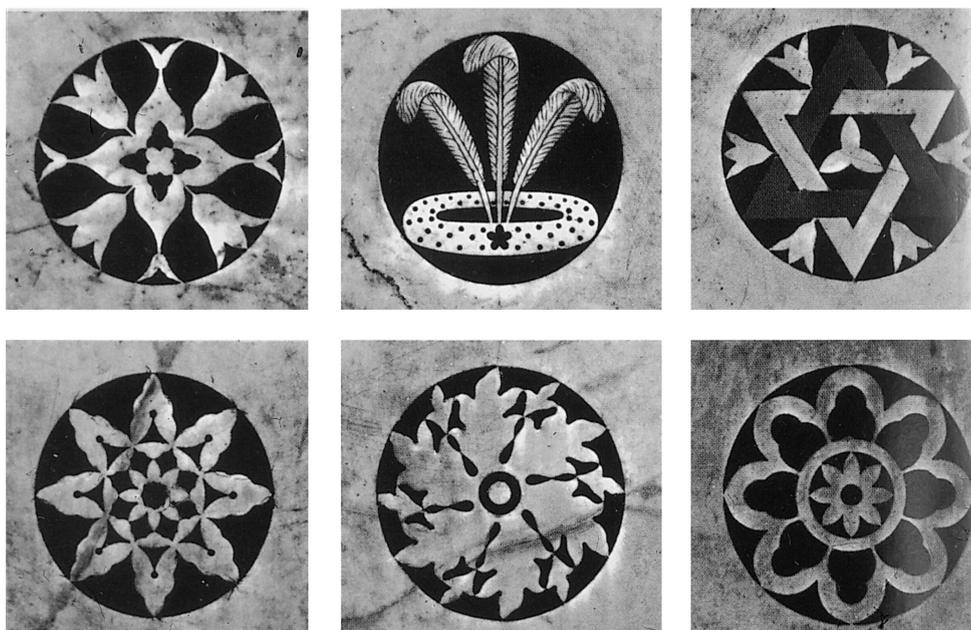


Figura 16: Taraceas marmóreas del lado izquierdo del *Tempietto* Rucellai.

El iniciar la inscripción con una letra griega -Y- tiene todo el valor del prestigio que entonces conllevaba y/ o, acaso, el añadido de referencia etrusca que hemos visto interesa a Alberti. Cabe, incluso, señalar el matiz de usar el pretérito de *surrego*, es decir, *surrexit* -se levantó- en lugar de *resurrexit* -resucitó-.

Es más, la relación sincrónica con la fachada de Santa Maria Novella, no se reduce a las respectivas inscripciones; debemos considerar que queda cabal y directamente citada en el edificio de San Pancrazio, como una referencia al edificio público Rucellai -por entendernos, *en la calle*- más significativo, y primigenio en tanto que templo -idea netamente albertiana-, en el *quartiere* florentino del que esta familia era la dominante. Esta relación se hace aún más patente mediante el uso de la tradicional bicromía señalada y por el reticulado que divide y geometriza también el cuerpo del *Tempietto*, a modo de taracea marmórea, así como por los motivos que decoran los centros de sus cuadrados. En todos estos aspectos, la identificación entre ambas obras albertianas es definitiva y completa.

Entre los señalados motivos decorativos del *Tempietto*, no falta la sutil y calculada presencia de emblemas, siempre colocados estratégicamente en lugares preeminentes; así, en el registro central de su frente, a la derecha del acceso, y en el centro del flanco izquierdo, sendas referencias medicas: anillo de diamante con dos plumas de avestruz y diadema con tres plumas de avestruz, respectivamente; eran los garantes de la concordia cívica y de la alianza de ambas familias. En el centro del flanco derecho, y cara a la primigenia entrada a la capilla, la vela hinchada por Fortuna,

emblema de Giovanni Rucellai. El resto⁵¹ son estrellas-flores como en Santa Maria Novella, frutos del respectivo *corpus* albertiano astronómico, astrológico y de tradición hermética⁵², que tiene su trasfondo en los mundos helenístico, romano, cristiano y bizantino, pero que está asimismo en íntima relación con las aportaciones astronómicas árabes, así como con el antiguo Egipto, embrión del pensamiento hermético; estas últimas aseguran, una vez más, la referencia orientalizante.

A su vez, y en relación precisamente con monumentos funerarios, el antiguo Egipto y sus jeroglíficos, emergen en consideraciones albertianas tan significativas como las siguientes:

Los egipcios se servían de símbolos del modo siguiente. Con el ojo, en efecto, simbolizaban la divinidad, con el buitre la naturaleza, con la abeja al rey, con el círculo el tiempo, con el buey la paz, etc. (...).

La mayoría, siguiendo a los egipcios, hicieron variadas esculturas en los sepulcros. (...) El sepulcro de Arquímedes en Siracusa, Cicerón de Arpino se enorgulleció de haberlo descubierto él mismo (...) con base en una hipótesis establecida a partir de un cilindro y una esferita que había visto esculpidos sobre una columna que se alzaba sobre el terreno⁵³.

Podemos concluir, pues, que la capilla Rucellai en su conjunto, y muy en particular su *Tempietto*, responde a lo preconizado teóricamente por su autor, por lo que suele decirse que aquí se movió con entera libertad; es como la *pequeña reproducción de un templo*, con formas, modos y ornamentación, siempre en función de la *belleza del conjunto, de distintos tipos cualesquiera de edificios*, lo que, a su vez, incide en sus sentidos y significados a distintos niveles de lectura. Debemos destacar asimismo la cualificada labor de los ejecutores, fueran quienes fueran, plasmando escrupulosamente el proyecto albertiano en sus formas, volúmenes, medidas, proporciones y ornamentación, con un consumado esmero y exquisitos cuidado y acabado hasta en la más mínima de la molduras.

A MODO DE EPÍLOGO.

Quisiéramos hacer constar aquí, como epílogo de los comentarios anteriores, una suerte de genealogía arquitectónica, basada en ideas y sentidos como los relacionados y no estrictamente referida a modelos tipológicos que, dentro de la Edad Moderna, tiene su primer eslabón en Alberti y esta capilla Rucellai para concluir en pleno siglo XVII español. Se trata obviamente de una hipótesis de trabajo, creemos

⁵¹ No obstante, algunos son simplemente motivos geométricos; una esvástica y combinaciones de polígonos. La semejanza con alguno de los que decoran el suelo en torno al Santo Sepulcro de Jerusalén es notoria, y no debe ser casual. Tampoco debe serlo el solado de nuestra capilla, semejante al modelo hierosolimitano, que bícromamente dibuja una red de cuadrados.

⁵² Remitimos a lo que exponíamos en: SUÁREZ QUEVEDO, Diego: "Arte, religiosidad,...", *op. cit.*; especialmente pp. 111-115.

⁵³ ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria, op. cit.*, libro VIII, cap. IV, p. 341.

que suficientemente fundada, que iremos explicitando a continuación⁵⁴.

En primer lugar, hemos de partir de la capilla Rucellai conformada como un auténtico hito de la arquitectura funeraria del *Quattrocento*: capilla, edículo exento en su centro y, presumiblemente, sobre la correspondiente cripta como lugar efectivo de enterramiento; hito un tanto ajeno a la práctica coetánea florentina que optaba por sepulcros en arcosolio adosados que, en capilla independiente, tiene su más señalada plasmación en la del Cardenal de Portugal, c.1460-1466, en San Miniato al Monte⁵⁵. Por tanto, su singularidad y relevancia debieron ser notorias en la Florencia de fines del *Quattrocento* e inicios del siglo XVI. Desde claves neoplatónicas, las dominantes entonces, en general de concepción laica pero en modo alguno anticristianas, debía quedar interpretada bajo el cosmos de la bóveda de cañón citada, como triunfo sobre la muerte, asociada ésta a la cripta⁵⁶; triunfo aunado al propio de Cristo vinculado evidentemente al *Tempietto*, y todo ello en sintonía plena con el comitente y su fama, así configurada y perpetuada.

No conviene olvidar tampoco, la sugestión que la curvatura interior y exterior del ábside del citado *Tempietto* conllevaría; asimismo, es preciso recordar aquí la importancia en el contexto florentino, de una obra tan relevante y novedosa como fue la plasmación albertiana, que señalábamos, de la Rotonda de la Annunziata.

Con estas "presencias", por sus obras, de Alberti, adquieren especial relevancia sus comentarios teóricos ya publicados, recordemos, en 1485 en edición, nada menos, que de promoción medicea; así cuando diserta sobre mausoleos, afirma:

Los antiguos acostumbraron a asignar al mausoleo las siguientes características formales. En primer lugar, se alzaba una superficie cuadrada elevada según es usual en los templos. A continuación se levantaba el muro, de una altura comprendida entre la sexta y la cuarta parte del lado de la superficie.

(...)

En el interior de este recinto cuadrado formado por los muros se alzaba una construcción circular y visible, hasta una altura que supera la de los muros ya construidos en no menos de la mitad ni en más de dos tercios de su propio diámetro. No faltaban en el mausoleo (...) las inscripciones dispuestas y colocadas en los lugares apropiados⁵⁷.

Cuando en marzo de 1505 Miguel Ángel sea requerido en Roma para construir la tumba de Julio II (pontificado: 1503-1513), se puede entender que los más conspicuos referentes para su proyecto, nunca realizado, de ese año, que constituye además su primera arquitectura, serían la Rotonda de la Annunziata, la capilla

⁵⁴ Tratamos aquí una hipótesis de trabajo incluida en el proyecto de investigación: "Fuentes literarias y figurativas del siglo XVII español: arquitectura y perspectiva", en el marco del Programa Nacional I + D (Ministerio de Ciencia y Tecnología), referencia: BHA 2000-0711.

⁵⁵ Arcosolio para el sepulcro, para cobijar la *pala d'altare* y de enmarque del trono vacío que ha dejado el titular con su prematura muerte. Ver, por ejemplo: FUSCO, Renato de: *El Quattrocento en Italia*. Istmo. Madrid, 1999, pp. 163-165, 232-233 y 387-389.

⁵⁶ No nos consta la existencia de ésta, pero el sentido sería el mismo si es en el interior del *Tempietto* donde estuviera previsto colocar el sarcófago correspondiente.

⁵⁷ ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria, op. cit.*, libro VIII, cap. III, pp. 339-340.

Rucellai sobre todo, obras ambas que conocería a la perfección, y el *De re aedificatoria*, y en particular las comentadas referencias a los mausoleos, que buscaría como inspiración. Su proyecto de 1505 era un edículo exento, a colocar en el ábside bramantesco del nuevo San Pedro del Vaticano⁵⁸, sobre la cripta con la tumba de San Pedro, primer Papa, y bajo la nueva cúpula y su referencia cósmica. Conceptualmente y en claves neoplatónicas, desde luego a mayor escala y monumentalidad *a lo romano*, son las mismas ideas comentadas de Alberti, ahora también más explícitamente triunfantes y en pro de la fama del comitente, todo muy en la línea de los proyectos imperialistas de Julio II.

Con éste, *stabilirono insieme di fare una opera per memoria del papa e per testimonio della virtù di Michele Agnolo, la quale bellezza, di superbia e d'invenzione passasse ogni antica sepoltura. (...) e per tal cosa fece un modello tutto pieno di figure et adorno di cose difficili. E perché tale opera da ogni banda si potesse vedere, la cominciò isolata (...)* ⁵⁹.

El proyecto ha sido fundamentalmente glosado y comentado por el interés de Miguel Ángel en la pureza de los mármoles a emplear, por las envidias del entorno artístico papal y las disensiones con el propio pontífice que finalmente, en 1508, le relevaría de este encargo para que pintase la bóveda de la Sixtina, así como por las esculturas exteriores que conllevaba; así lo fue por el biógrafo en vida de Miguel Ángel, Ascanio Condivi como por Vasari en sus *Vite* de 1550, que no aluden a su estructuración arquitectónica. Tampoco ha sido ésta tratada con la misma atención que el aparato decorativo del proyecto y su significado, por la bibliografía específica⁶⁰; los que sí tratan de su conformación arquitectónica⁶¹, destacan su concepción sin precedentes, lo cual si tipológicamente es cierto, sí que cuenta con los referentes precisos tras los considerandos albertianos precisados. Vasari en la edición giuntina de sus *Vite*, encomiásticamente como siempre que trata del divino Miguel Ángel, sí reseña:

(...) che allora Michelagnolo era di anni ventinove incirca, fu chiamato con gran suo favore da Giulio II per fargli fare la sepoltura sua, (...) Era accomodato che s'entrava et usciva per le teste della quadratura dell'opera nel mezzo delle nicchie, e dentro era camminando a uso di tempio in forma ovale, nel quale aveva nel mezzo la cassa, dove aveva a porsi il corpo di quel Papa; (...) ⁶².

⁵⁸ Al respecto, de modo genérico, remitimos a: BRUSCHI, Arnaldo- FOMMEL, Christoph Luitpold-WOLFF METTERNICH, Franz Krauss- THOENES, Christof: *San Pietro che non c'è, da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura e introduzione di Cristiano Tessari. Electa. Milán, 1996.

⁵⁹ Vasari, 1550, volume secondo, p. 890.

⁶⁰ PANOFSKY, Erwin: "The first two projects of Michelangelo's tomb of Julius II", *Art Bulletin*, XIX (1937), pp. 561-579. DE TOLNAY, Charles: "II. The years 1505-1508", pp. 5-8 ; "III. The project of 1505", pp. 9-18 y "IV. New St. Peter's as a martyrrium", pp. 19-22, en *The tomb of Julius II*. Princeton University Press. Princeton, 1954.

⁶¹ En concreto, remitimos al completísimo estudio de: FROMMEL, Christoph Luitpold: "San Pietro", en *Rinascimento da Brvnnelleschi a Michelangelo*, op. cit., pp. 398-423.

⁶² Vasari, 1568, pp. 1211-1212.

Arquitectónicamente hablando, se trataba, por tanto, de una construcción rectangular con su interior oval y con cubierta asimismo de igual forma. Sería éste el segundo eslabón de nuestra genealogía.

La íntima relación por estos años, c.1508 y presumiblemente antes, de Jacopo Torni l'Indaco (1476-1526) con Miguel Ángel, nos la testimonia el propio Vasari, que alude a este artífice entre sus colaboradores, venidos a Roma desde Florencia para la empresa de la bóveda sixtina:

*(...) vennero da Fiorenza in Roma alcuni amici suoi pittori, perché a tal cosa gli porgessero aiuto et ancora per vedere il modo del lavorare a fresco da loro, nel qual v'erano alcuni pratici, fra i quali furono il Granaccio, Giulian Bugiardini, Iacopo di Sandro, l'Indaco vecchio, Agnolo di Domenico et Aristotile, e dato principio all'opera, fece loro cominciare alcune cose per saggio*⁶³.

Por tanto, el conocimiento por parte de Jacopo Torni de este proyecto miguelangelesco para el sepulcro de Julio II, clave y de resonancia en la Roma coetánea, parece asegurado, tanto como para tomarlo en su momento de referente. Lo mismo cabría decir, desde otra perspectiva e intereses -los de mecenazgo- de don Gil Rodríguez de Junterón (c.1480-1552), Protonotario Apostólico y con el título de Conde Palatino en la corte pontificia de Julio II, al menos durante el intervalo 1505-1510; luego participante *in situ* de la auténtica revolución arquitectónica fundamentalmente protagonizada entonces por Donato Bramante. De su estancia y de estas vivencias romanas debió asumir don Gil, de modo pleno y con absoluta certidumbre, en su condición de comitente, la diferenciación, prestigio y distanciamiento que suponía el lenguaje arquitectónico *all'antico*, tal y como estaba siendo utilizado por el pontífice en sus ambiciosos programas artísticos. Seguramente ya en Roma, bajo los considerandos dichos, se hizo con las trazas para su capilla en la catedral de Murcia⁶⁴, realizadas por Jacopo Torni, también en el mismo contexto.

Nombrado Arcediano de Lorca en 1508 por Julio II -al que adoptó como señor y tomó como ejemplo hasta su muerte; seguramente el papa Della Rovere le concedió el privilegio de usar su roble heráldico, que hallamos en la capilla murciana-, está de regreso en su diócesis en 1510; precisamente ostenta el cargo de Fabricero Mayor

⁶³ Vasari, 1568, p. 1216. Exactamente lo mismo se consigna en Vasari, 1550, volume secondo, p. 892. Incluida en su "Seconda Parte" (Vasari, 1550, volume primo, pp. 513-514; Vasari, 1568, pp. 545-546), está la "Vita di Iacopo detto l'Indaco/ Pittore", discepolo di Domenico del Ghirlandaio, et in Roma lavorò con Pinturricchio (...). *Praticava costui dimesticamente con Michelagnolo (...)*. Hasta aquí los datos podrían coincidir, pero luego no se alude al traslado a España, sino que se insiste, en cambio, en que *lavorò Iacopo molti anni in Roma, o per meglio dire, stette molti anni in Roma e vi lavorò pochissimo (...)*. Finalmente, *essendo vecchio di 68 anni si morì in Roma*; o sea, como fallecido c.1544, cuando la inesperada muerte de Jacopo Torni tuvo lugar en Villena en 1526. Incluso en la edición giuntina (p. 546) el aretino alude a *suo fratello minore, per proprio nome Francesco, e poi per soprannome anch'egli l'Indaco (...)*. *Disegnò Francesco assai bene, ma molto meglio Iacopo (...)*.

⁶⁴ Al respecto, ver: VILLELLA, Marzia: "Jacopo Torni detto l'Indaco (1476-1526) e la cappella a la antigua di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia", *Annali di Architettura*. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 10-11 (1998-1999), pp. 82-102.

de la Catedral entre 1511 y 1513 y entre 1519 y 1521, años durante los cuales, sobre todo, consigue el sitio y dispensas precisas del cabildo catedralicio para la erección de su capilla familiar y funeraria; usualmente conocida como de los Junterones, se abre en el lado de la Epístola a la mitad del cuerpo del templo. Por su parte, l'Indaco, en España desde 1519 y conocido aquí como Jacobo Florentino, es Maestro Mayor de la catedral de Murcia desde 1522 hasta su muerte en 1526; pintor y escultor, fue asimismo un consumado arquitecto, de lo que son testimonios tanto sus obras murcianas como el influjo en su hijo Lázaro de Velasco, primer traductor español del Vitruvio.

La capilla propiamente dicha, concebida como personal mausoleo por nuestro Arcediano, se inspira pero trasdosando sus curvaturas en el proyecto miguelangelesco citado, es de planta pseudo oval o a modo de dos ábsides enfrentados y sendos tramos rectos entre ambos, mantiene su forma en los alzados y se cubre con una singular cúpula pseudo elíptica. Toda ella concebida *all'antico*, su volumen sobrepasa exteriormente el límite del edificio catedralicio, algo aún hoy evidente pero disminuido por sendas construcciones laterales. Sus alzados quedan rigurosamente articulados mediante pilastras al exterior -cuyo friso incluye, entre sus cabezas, la de un Julio II-, en tanto que interiormente se disponen columnas exentas y hornacinas, todo de evidente recuerdo bramantesco.

El lenguaje arquitectónico empleado era el modo de "rivalizar, oponerse y destacar" de la gótica capilla de los Vélez, concluida c.1500, la más importante en tamaño, prestigio y calidad artística del conjunto murciano, cuyo volumen emerge netamente de su perímetro, en el mismo lado de la Epístola en su girola; pertenecía obviamente a la familia principal de la región, los Adelantados de Murcia.

Las obras propiamente dichas de nuestra capilla fueron ejecutadas, c.1525-1543, prácticamente con su autor ya fallecido, por el burgalés Jerónimo Quijano, discípulo y sucesor de Torni en la maestría mayor catedralicia, y bajo estricta supervisión del comitente, cuyos herederos, a fines del siglo XVI, cumplieron su expreso deseo colocando en las hornacinas interiores las correspondientes sibilas. Portada con su reja y antecapilla cuadrangular con cúpula, que son los elementos de acceso desde la correspondiente nave de la Catedral, son obras ajenas y complementarias al proyecto de Torni.

En 1998, se descubría bajo la capilla el sepulcro del fundador; se trata de un sarcófago romano, siglos III-IV d. C., reutilizado al que se añadieron en el siglo XVI el correspondiente epitafio y las armas familiares. Su frente quedó conformado por un relieve con las nueve musas⁶⁵.

El interés posterior por esta capilla, como veremos, se centrará en su excepcional bóveda, pero sin los aditamentos que recubren y ornamentan su superficie interna,

⁶⁵ Al respecto, ver: NOGUERA CELDRÁN, José Miguel- POZO MARTÍNEZ, Indalecio: "El sarcófago romano con musas de la capilla de Junterón de la catedral de Cartagena, en Murcia: un palimpsesto del siglo XVI", *Madrid: Mitteilungen* (Deutsches Archäologisches Institut), band 421 (2001), pp. 209-242.

que es agallonada y toda ella recubierta de una prolija decoración de connotaciones platerescas, ajenas también a Torni y propias del momento y moda hispánicos, que debió asimismo hacer presa en el comitente, cuya realización quedó también a cargo de Quijano. En su centro, el correspondiente óculo lumínicamente activo. Esta pétreo construcción, constituye el tercer eslabón de nuestra particular cadena genealógica, ahora ya en suelo español.

Es conocido el interés de nuestra arquitectura del siglo XVI por los cortes de cantería y los continuados esfuerzos por su teorización y propuestas de modelos⁶⁶. En este contexto, llamaría la atención la excepcional de la capilla Junterón, cuya bóveda va a ser objeto de estudio y propuesta en dibujos en las sucesivas trazas de estos cortes, pasando a llamarse *Bóveda de Murcia*. Todas estas trazas y sus correspondientes razonamientos constructivos quedaron en nuestro país sin publicar, y sólo alcanzarían la imprenta por vez primera en el siglo XVII como parte del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás⁶⁷ que, no obstante, no alude a esta bóveda de Murcia. Fuente fundamental es el tratado de Ginés Martínez de Aranda (activo: 1585-1607) que, si bien ha llegado a nosotros en manuscrito incompleto, no incluye traza alguna en relación con la citada capilla⁶⁸.

Sí debieron de interesar al arquitecto Andrés de Vandelvira⁶⁹ (c.1505- c.1575) las obras murcianas de Jacopo Torni y, en concreto, la capilla Junterón, lo cual se traduce presuntamente en el tratado de arquitectura que confeccionó su hijo, también arquitecto, Alonso de Vandelvira (1544- c.1627), aunando y sistematizando todo el saber de su padre en trazas de cortes de cantería, y teorizando sobre ello. El denominado *corpus vandelviriano* que quedó conformado en este manuscrito se convirtió, al parecer, en el referente profesional de la materia y en una auténtica compilación de modelos; el original desgraciadamente se perdió, pero de las varias copias, enteras y/o parciales, que circularon entre diseñadores y ejecutores de cantería -es decir, sí *corrió el manuscrito*, según terminología que alude a dicha circulación-, han llegado a nosotros dos cualificados manuscritos del siglo XVII, ambos en relación con el foco

⁶⁶ Como culminación del quinientos se alude siempre a la fábrica de El Escorial y a Juan de Herrera y su entorno. La cuestión ha sido constatemente estudiada a partir de la tradición de la cantería bajomedieval, en su desarrollo eminentemente francés y del norte de España, y ya en el siglo XVI, fundamentalmente a partir de la aportación de Philibert de l'Orme.

⁶⁷ *Arte y Vso de Architectvra*. Primera parte, Madrid, 1639; segunda parte, Madrid, 1665. El tema de cantería queda aquí ampliamente tratado: referido fundamentalmente a arcos y bóvedas, y a sus cortes, en la Primera Parte, caps. 42, 43, 45 y 51 al 57 y Segunda Parte, caps. 55 -con notas a los cortes de Vandelvira- y 56 al 61. Remitimos en todo al completísimo estudio de: DÍAZ MORENO, Félix: *Fray Lorenzo de San Nicolás: Arte y vso de architectvra. Edición anotada*. Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

⁶⁸ Al respecto, ver: MARTÍNEZ DE ARANDA, Ginés: *Cerramientos y trazas de montea*, ed. facsimilar con estudios de José Mañas Martínez y Antonio Bonet Correa. Servicio Histórico Militar/ MOPU/ CEHOPU. Madrid, 1986. BONET CORREA, Antonio: "Ginés Martínez de Aranda, arquitecto y tratadista de cerramientos y arte de montea", pp. 119-140 y "Adenda III. Dos ejemplos de cortes de cantería de Ginés Martínez de Aranda en Santiago de Compostela", pp. 141-145, en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Alianza. Madrid, 1993.

⁶⁹ Remitimos al reciente y completo estudio de: GALERA ANDREU, Pedro: *Andrés de Vandelvira*. Akal. Madrid, 2000.

artístico de Toledo y su catedral y ambos redactados, seleccionando y reinterpretando trazas del citado *corpus vandelviriano*, por sendos maestros mayores de obras de la Primada. Entre ellos sí queda incluida la denominada *Bóveda de Murcia*, y es éste el cuarto y último episodio de nuestra genealogía.

Toledo y 1646, es la data del manuscrito de Felipe Lázaro de Goiti (c.1600-1653), maestro mayor de su Catedral durante la década 1643-1653, en todos sus pormenores preparado para recorrer las últimas instancias preceptivas para llegar a la imprenta, lo cual nunca acaeció; en su página 125 se recogen teóricamente los fundamentos geométricos para la construcción, de la aquí reseñada como *Bobeda de Murçia (sic)*, la demostración gráfica de cuyo trazado se incluye en la página siguiente⁷⁰.

El arquitecto toledano Bartolomé Zumbigo y Salcedo⁷¹ (1620-1682) fue maestro mayor de la catedral de Toledo durante el intervalo 1671-1682; dicho cargo se hace constar en su manuscrito de cortes de cantería, lo que nos precisa un tanto su cronología. En su *Título 85 (sic)* se trata sobre la aludida *Bobeda de Murcia (sic)*, cuya consideración teórica se efectúa en el folio 69 vuelto y su ilustración gráfica en el folio 70 recto; del mismo modo, el *Título 86 (sic)* está dedicado a una variante de la anterior, con su superficie interna compartimentada, la *Boveda de Murcia por cruceros (sic)*: razonamiento constructivo en folio 70 vuelto e ilustración en folio 71 recto⁷².

En el contexto en que hay que inscribir estas facetas de la cantería sintéticamente esbozadas, parece que la importancia concedida a sus cortes, en el siglo XVI y continuada en el XVII, es netamente hispánica, y que hunde sus raíces en la tradición anterior francoespañola; la teorización y ejemplificación gráfica de las trazas de dichos cortes, fundamentalmente aplicadas a arcos, cerramientos y monteas, tienen en Philibert de l'Orme el más preciso referente en la Edad Moderna. Las fuentes e ideas de inspiración de sus modelos es otra cuestión, y así los planteados son, por todos conceptos, italianos, según la línea que hemos trazado y, creemos que certeramente fundamentada, ha quedado precisada en este colofón epigonal que, en su punto de llegada, resulta consumadamente albertiano, dados los estrictos planteamiento y discurso geométrico-demostrativo y los exactos levantamientos proyectuales en sus dibujos, por lo que a esta *Bóveda de Murcia* se refiere, máxime si tenemos en cuenta, además, que en el *Libro de Cortes de Cantería* de Felipe Lázaro de Goiti, con mucho el más importante y elaborado, aquélla queda incluida en el apartado que su autor denomina *Los Cortes de Las Capillas Romanas, de Todos Jeneros (sic)*.

⁷⁰ Al respecto, ver: SUÁREZ QUEVEDO, Diego: "Felipe Lázaro de Goiti y sus manuscritos de cantería de la Biblioteca Nacional (Madrid). Una aproximación a autor y obra en su contexto", *Anales de Historia del Arte*, núm. 12 (2002), pp. 129-148.

⁷¹ En relación con Zumbigo, ver: SUÁREZ QUEVEDO, Diego: *Arquitectura barroca en Toledo, siglo XVII*. Universidad Complutense de Madrid, colección Tesis Doctorales, núm. 489/ 88. Madrid, 1988, tomo I, pp. 759-798.

⁷² Remitimos a la edición facsimilar del manuscrito: tomo 2 de BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève: *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*. Caja de Ahorros de Albacete. Albacete, 1977.