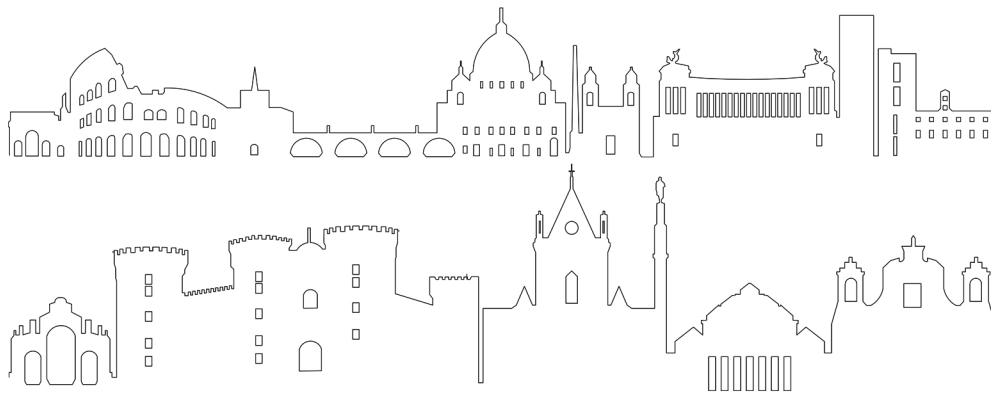




ITALIA COMO CUNA DE LA ARQUITECTURA.

La importancia del patrimonio en el desarrollo urbanístico italiano

TRABAJO DE FIN DE GRADO: Ángela Raso Somolinos. Tutor: Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca



ITALIA COMO CUNA DE LA ARQUITECTURA
La importancia del patrimonio en el desarrollo urbanístico italiano.

Ángela Raso Somolinos.

Tutor:

Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarda.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Universidad de Alcalá de Henares.

Junio 2021.

Agradecimientos

Gracias a todos aquellos que me han acompañado en este trabajo y en la carrera en general. A mi tutor, Luis, por guiarme en esta experiencia, por enseñarme a valorar y a ver el patrimonio y el urbanismo de las ciudades con otros ojos, por hacerme entender la importancia que la arquitectura italiana ha tenido sobre las demás ciudades. Y gracias a mi hermana Lucía, por ser mi pilar fundamental en este camino de 5 años, por haber estado ahí día y noche, emocionándose a mi lado y convirtiendo mi trabajo en una satisfacción y un aprendizaje.

Gracias a mi erasmus en Milán, del que surgió la idea y me enseñó a formarme y a madurar, a entender la ciudad y su rico patrimonio desde otra perspectiva, a valorar el crecimiento y desarrollo de un urbanismo tan específico como determinante. Y gracias a mis viajes por Italia durante ese periodo, que me ayudaron a enriquecer mis conocimientos y a forjar un punto de vista sobre la arquitectura muy especial.



Terraza del duomo di Milano. Fuente: Fotografía de la autora.

"[...] se deja atrás la vieja elocuencia (de Brunelleschi, Piero della Francesca y Alberti), y nos encontramos ante una nueva gravitas (ejemplificada por Rafael y otros) que comienza a cobrar fuerza. El nuevo ideal es la tragedia antigua y, en este contexto, las columnas empiezan a comportarse como personalidades. Y en fin, a un nuevo enfoque del volumen y el espacio que persistió hasta comienzos del siglo XIX".

Colin Rowe, *La arquitectura del siglo XVI en Italia*.

ITALIA COMO CUNA DE LA ARQUITECTURA.
La importancia del patrimonio en el desarrollo urbanístico italiano.

Índice

1. Resumen / <i>Abstract</i>	8
2. Introducción.....	9
3. Método.....	11
4. <i>DA NORD A SUD</i>	12
4.1. Milán	14
-Cartografía.	
-Marco Histórico.	
-Antiguo trazado de la ciudad.	
-Obras arquitectónicas más importantes.	
-Duomo di Milano.	
-Galleria Vittorio Emmanuele.	
-Castello Sforzesco.	
-Arte, escultura y pintura.	
4.2. Venecia	27
-Cartografía.	
-Marco Histórico.	
-Antiguo trazado de la ciudad.	
-Obras arquitectónicas más importantes.	
-Basílica de San Marcos.	
-Puente de Rialto.	
-San Giorgio Maggiore.	
-Santa Maria La Salute.	
-Arte, escultura y pintura.	
4.3. Florencia	40
-Cartografía.	
-Marco Histórico.	
-Antiguo trazado de la ciudad.	
-Obras arquitectónicas más importantes.	
-Catedral de Santa Maria dei Fiori.	
-Galleria degli Uffizi.	
-Corredor de Vassari.	
-Ponte Vecchio.	
-Palacio Pitti.	
-Arte, escultura y pintura.	

4.4. Roma	57
-Cartografía.	
-Marco Histórico.	
-Antiguo trazado de la ciudad.	
-Obras arquitectónicas más importantes.	
-El Coliseo romano.	
-Basílica de San Pedro del Vaticano.	
-El Panteón.	
-La Fontana di Trevi.	
-El castel de Sant'Angelo.	
-Arte, escultura y pintura.	
4.5. Nápoles	74
-Cartografía.	
-Marco Histórico.	
-Antiguo trazado de la ciudad.	
-Obras arquitectónicas más importantes.	
-Castel Nuovo.	
-Palacio Real.	
-Catedral de Nápoles.	
-Arte, escultura y pintura.	
5. UN VIAJE DE IDA Y VUELTA	87
¿Qué imagen y conclusiones genera cada ciudad a partir del análisis realizado?	
5.1. Milán	89
¿Qué imagen generará una ciudad reinada por la verticalidad y la combinación de estilos artísticos?	
5.2. Venecia	92
¿Qué se forma ante nuestros ojos o, en nuestra mente, al pensar en la imagen de Venecia?	
5.3. Florencia	95
¿Cómo coexisten en la ciudad las diversas obras renacentistas florentinas que conforman ese patrimonio tan rico como bello?	
5.4. Roma	98
¿Por qué Roma?	
5.5. Nápoles	101
¿Qué es lo que hace a Nápoles diferente del resto de ciudades europeas?	
6. Italia como cuna de la arquitectura	104
7. Bibliografía	106

1. Resumen.

Palabras clave: Patrimonio, Renacimiento, trazado, catedral, urbanismo.

La arquitectura, el patrimonio y el urbanismo de una ciudad es fruto de un proceso histórico que ha llevado intrínseco un estilo o tendencia que le ha permitido constituirse y que ha condicionado a la sociedad que lo ha habitado a lo largo de los años.

El procedimiento de este trabajo parte de un análisis histórico-arquitectónico que permita conocer el proceso y las características que han condicionado el desarrollo de las ciudades más importantes de Italia, considerando ésta como la cuna de la arquitectura.

Partiendo de esta idea realizamos todo un recorrido por el país que toma como punto de partida el norte, y nos permite observar cómo Milán, capital económica e industrial del país, presenta un urbanismo que crece en radios concéntricos a partir de un elemento central, el duomo, obra clave de su patrimonio; Venecia, una ciudad rica en colores y cúpulas, en cambio, adapta su arquitectura a sus canales, que se atribuyen la función que en otras ciudades desempeñarían las calles, y cuyo terreno condiciona el desarrollo de toda una serie de técnicas y materiales constructivos concretos. Florencia, una ciudad renacentista, por otro lado, se convierte en la cuna del arte y la arquitectura gracias al despliegue de un patrimonio tan fino como rico. Roma, una ciudad imponente y monumental que siempre ha llevado implícita la exaltación de poder y, cuyo trazado ha sido completamente influyente en el desarrollo de muchas ciudades. Nápoles, al sur, se ha caracterizado siempre por su gran trayectoria histórica cuyo urbanismo, influido por Roma, se ha visto tan condicionado por la sucesión de murallas que en él se han dado.

Abstract.

Key words: Heritage, Renaissance, outline, cathedral, urbanism.

The architecture, heritage and urbanism of a city is the result of a historical process that has intrinsically led a style or a trend that has constituted it and has conditioned the society that has inhabited it over the years.

The method of this work starts from a historical-architectural analysis that allows us to know the process and the characteristics that have conditioned the development of the most important cities of Italy, considering this as the culmination of the architecture.

Starting from this idea we made a tour through the country that begin in the north and allows us to observe how Milan, economic and industrial capital of the country, presents an urbanism that grows in concentric circles from a central element, the Duomo, a key piece of its heritage, Venice, a city rich in colours and domes, adapts its architecture to its canals, which have been attributed the role played by the streets in other cities, and, whose terrain conditions the development of a whole series of concrete constructive techniques and materials. Florence, a Renaissance city, on the other hand, becomes the culmination of art and architecture thanks to the deployment of a heritage as refined as rich. Rome, an imposing and monumental city that has always implied the exaltation of power and whose layout has been an influence for the development of many cities. Naples, on the south, a city that has always been characterized by its great historical trajectory whose urbanism, influenced by Rome, has been so conditioned by the succession of walls that have been given in it.

2. Introducción.

Este TFG quiere ser un estudio de la arquitectura y del patrimonio de Italia en general y de las ciudades que la componen en particular. Para llevarlo a cabo, es necesario mirar atrás en la historia de Italia y lograr entender así la evolución en el pensamiento de los arquitectos, los escultores y los pintores, entre otros artistas y creadores, que la desarrollaron.

Para ello, retrocederemos hasta el Renacimiento, momento clave en el desarrollo de la arquitectura italiana, que marcaría un antes y un después no sólo en Italia, sino también en el urbanismo y la arquitectura posterior externa al país; pues, seguramente, arquitectos como Filippo Brunelleschi llegarían a considerar que *“l'architettura è nata in Italia con il Rinascimento”*. Este periodo artístico podría dividirse en tres grandes etapas; la del Quattrocento, conocida también como el primer Renacimiento, que abarcó desde 1420 hasta 1500, el Alto Renacimiento, que finalizó alrededor de 1520 y, por último, la del Cincuecento o Renacimiento tardío, que confluyó en el Manierismo y terminó hacia 1600.

Desde sus raíces, el término “renacimiento”, creado en el siglo XIX, se compone por el prefijo “re-” que significa “reiteración” y “-nasci” que hace referencia a “nacer”; renacer ya que se retoman ciertos elementos de la arquitectura clásica recuperando la importancia cultural del pasado grecorromano. Esta corriente simboliza la reactivación del conocimiento y el progreso que plantea una nueva forma de ver el mundo y al ser humano.

Los siglos XV y XVI fueron para la arquitectura y el arte, un momento de experimentación en el que se produjo una transformación hacia la belleza y la originalidad, que tanto se tuvieron en cuenta a la hora de proyectar y planificar. Durante el primer tercio del siglo XV únicamente aparecerían proyectos y monumentos solitarios dentro de una etapa aún gótica; pues, los primeros en visualizar el renacimiento y plasmarlo en sus creaciones fueron los pintores, cuyas obras inspirarían muchos proyectos arquitectónicos. Un ejemplo de este hecho lo encontramos en León Battista Alberti, quien introduciría en sus creaciones la superposición de órdenes y otros elementos que ya se habían tenido en cuenta en la pintura.

Poco a poco, los nuevos tiempos y el nuevo pensamiento se fueron colmando por el gran interés hacia la proporción y el ritmo que definían la belleza. La belleza relacionaba armónicamente las medidas y escogía figuras geométricas como el cuadrado, el círculo o el rectángulo como punto de partida de su arquitectura ya que configuraban unas reglas perfectas de proporción. Esto supuso un redescubrimiento de la proporción en la que Vitrubio y sus libros se convertirían en la inspiración de muchos arquitectos.

El círculo se fue convirtiendo en una figura muy apreciada por los renacentistas, que, junto con el cuadrado, no sólo servirían como formas base para la creación y el desarrollo de las plantas, sino que, además, se aplicarían en numerosos proyectos urbanísticos.

La proporción y la belleza no se dieron únicamente a nivel edificatorio sino que comenzaron a desarrollarse en especial a nivel urbanístico, de ciudad y de planeamiento. Fue entonces, cuando surgió el concepto de ciudad ideal, en la que los edificios comenzaron a ser totalmente clasicistas desapareciendo por completo los detalles góticos.

Sin embargo, la transformación del gótico al Renacimiento no supuso un paso excesivamente brusco, sino que, en torno a 1420 se fueron sucediendo una serie de modificaciones a lo largo de 80 años que traerían consigo el cambio de estilo. No estamos ante un cambio meramente estilístico, sino que influiría también a los entornos económico, político, cultural, religioso y científico.

Se trata de un movimiento en búsqueda de la renovación de un lenguaje clásico en el que destaca una uniformidad de estilo y alturas. Las formas arquitectónicas del lenguaje clásico como son la bóveda de arista y de cañón, el arco de medio punto, los órdenes clásicos en pilares, pilastras y columnas, la horizontalidad del edificio generada por la subdivisión en pisos, los arquitrabes con frisos, la fachada rítmica, la cubrición de ventanas y vanos con un frontón triangular o semicircular, etc, buscaban ser renovados y tomaron protagonismo otros elementos y aspectos como la superposición de órdenes, ya mencionada anteriormente. Con Alberti se alcanzaría el mayor apogeo en cuanto a la renovación de lo antiguo.

Sin lugar a duda, uno de los descubrimientos más importantes del Renacimiento fue el concepto de perspectiva y, con él, las líneas de fuga, que supusieron un cambio por completo en la manera de percibir el mundo, lo que implicaría la creación de nuevas formas de entendimiento. Los renacentistas aplicaron este último término con

el que, el concepto de espacio adquirió una visión mucho más plástica en la que el espectador era el protagonista pleno. Todo esto se fundamentó en dos principios: por un lado, el de las matemáticas de Euclides y, por el otro, el de la observación atenta y constante de los estilos y restos procedentes de la antigüedad.

El desarrollo de la perspectiva trajo consigo la irremediable obsesión por los espacios perfectamente proporcionados. Por ello, los artistas de esta tendencia representaban espacios perceptibles desde cualquier ángulo visual, y esto supondría la génesis de las plantas centralizadas, a partir del círculo, que se convirtieron en el punto de partida durante todo el Quattrocento. De este modo, la perspectiva empezó a tenerse en cuenta en todos los ámbitos y sentidos, algo que afectaría a elementos como la cúpula; y también a la belleza urbana que tomó un carácter propio de la época.

Además, el Renacimiento integró la arquitectura religiosa de las plantas, tanto es así, que las plantas longitudinales basilicales se vieron impulsadas por arquitectos muy importantes de este movimiento, como Brunelleschi. En otras artes, se desarrolló una nueva ciencia basada en la deducción y en la experimentación lo que generó un interés por saber del pasado, por investigar, por conocer otras ciudades y así poder entender la actualidad. Se exploró la armonía del mundo que serviría de modelo al arte y a la arquitectura.

En lo que concierne a Italia, ésta sería el lugar por excelencia de proclamación y desarrollo de esta corriente, que buscaba el desarrollo de una arquitectura que no se basase en las tradiciones de la iglesia, sino que expresase claridad matemática y racionalidad.

Pero, ¿qué ciudades italianas serían las primeras en iniciar este movimiento?

Floencia y la Toscana se convertirían en las impulsoras de este gran fenómeno mientras que el resto de Europa, aún se encontraba sumergida en el gótico. Floencia sería considerada como la cuna del Renacimiento que finalizaría en el siglo XVII y de ahí, la decisión de tomarla como uno de los focos a estudiar.

Más tarde el estilo se difundiría por otras zonas de Italia, la primera de ellas sería Pienza, una pequeña aldea situada sobre una colina de seis hectáreas en la provincia de Siena. Otro núcleo artístico renacentista del siglo XV sería Urbino, un municipio de la región de Marcas, al este de Floencia, en el que la construcción del palacio ducal sería el punto de partida y desarrollo de esta corriente.

En Milán, el estilo por excelencia sería el gótico, sin embargo, el gobierno de los Sforza entre 1450 y 1459 traería consigo el desarrollo en la ciudad de un pensamiento y un estilo renacentista.

Al noroeste, Venecia, otro punto de estudio, fue una ciudad en la que las arquitecturas bizantina y posteriormente la gótica, penetraron completamente lo que dio lugar a una difícil acogida del nuevo movimiento renacentista.

Roma, al contrario que el resto de sus compañeras, tuvo un desarrollo histórico muy distinto cuyo pasado había caído en el abandono, dejándola repleta de ruinas. Son el manierismo y el barroco, los estilos que van a caracterizar su arquitectura y su arte. Sin embargo, en el siglo XVI, con la llegada del Cinquecento, se convierte en la ciudad impulsora renacentista.

Así, la segunda etapa del Renacimiento a la que denominamos Cinquecento se focalizará en la capital italiana, en la que destacarán artistas y arquitectos como Donato d'Angelo Bramante, Rafael di Sanzio, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo il giovane y Michelangelo Buonarroti (Miguel Ángel), entre muchos otros.

3. Método.

Este trabajo tiene por objeto la realización de un análisis exhaustivo de los distintos movimientos artísticos que han caracterizado la arquitectura de Italia, considerando este país como un foco de estudio fundamental del Renacimiento y el desarrollo arquitectónico, y la forma en la que su patrimonio se asienta en la ciudad y condiciona su desarrollo urbanístico.

El método a partir del cual se desarrollará el estudio consistirá en la investigación de las características fundamentales que han llegado a determinar la arquitectura de ciertas ciudades italianas para así lograr entender su historia y su trazado urbanístico actual. Para ello, se seleccionan cinco focos de estudio; Milán, Venecia, Florencia, Roma y Nápoles, cuyo análisis tendrá como punto de partida su progreso histórico a lo largo de los años hasta la actualidad, prestando especial atención a las corrientes artísticas y los elementos arquitectónicos más importantes en cada una de ellas.

De esta manera, se realizará un proceso circular en el que se trabajará a varias escalas; una primera territorial que nos permitirá conocer el trazado de la ciudad y su paisaje comprendiendo cuáles son los elementos naturales que la condicionan, tales como ríos, montañas o mares, entre muchos otros, y una segunda en la que se hará especial hincapié a los distintos elementos arquitectónicos y patrimoniales conociendo sus particularidades, funciones y su asentamiento en la ciudad. Finalmente, el estudio se completará averiguando cómo afectan estos elementos analizados anteriormente en el desarrollo urbanístico de la ciudad. Además, se examinarán otros factores de esencial importancia en las ciudades seleccionadas tales como aquellos de índole artística que incluirán la escultura, la pintura o el arte.

Todo esto nos permitirá llegar a unas conclusiones claras obteniendo unas características comunes de desarrollo y una posterior comparativa entre ciudades, percibiendo con ello, los aspectos positivos que podría aportar Italia y sus ciudades y averiguando cómo eliminar aquellos factores negativos.

La selección de las ciudades se ha realizado de manera cuidadosa y minuciosa escogiendo aquellas cuya escala nos permitiese llegar hasta el mismo grado de análisis. Éstas se sitúan repartidas a lo largo de todo el país, empezando de norte a sur y viendo como varía el entorno en cada una de ellas a medida que se desciende en el país.

Con todo ello, el trabajo se divide en dos partes muy diferenciadas; una primera a modo de catálogo en la que nos habla de las distintas ciudades, y una segunda parte mucho más literaria en la que se busca plasmar cómo es el trazado de la ciudad actual.



4. *Da nord a sud.*

Milán

La ciudad vertical



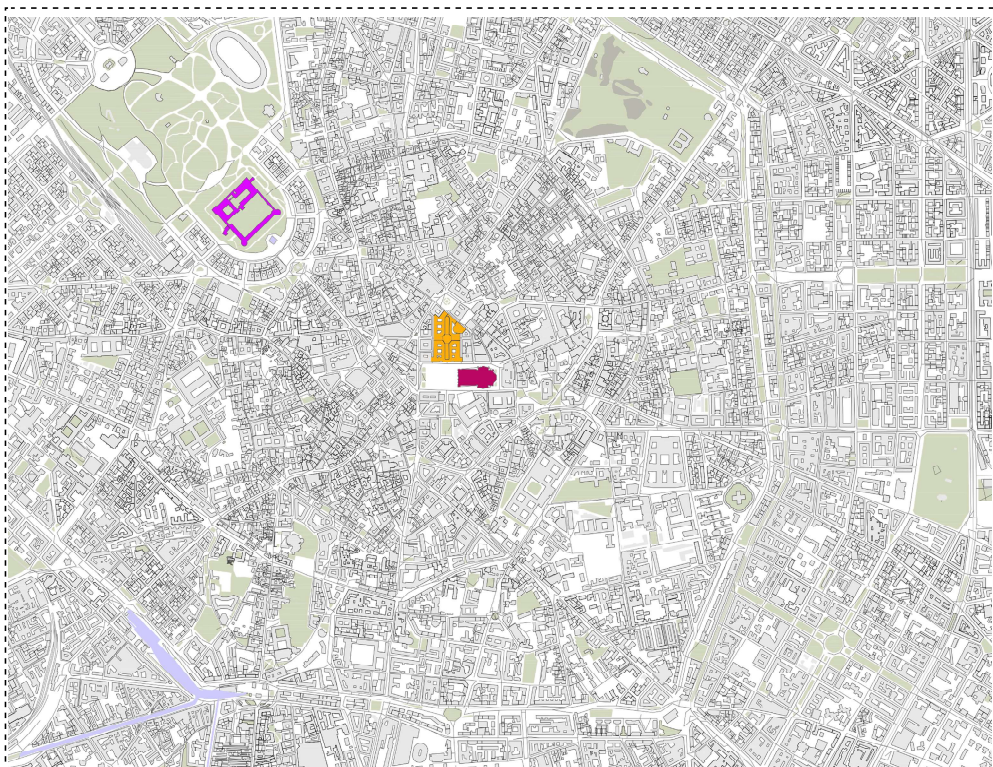
4.1. Milán. CARTOGRAFÍA.

Milán se localiza en el norte del país de Italia, en la región de lombardia.

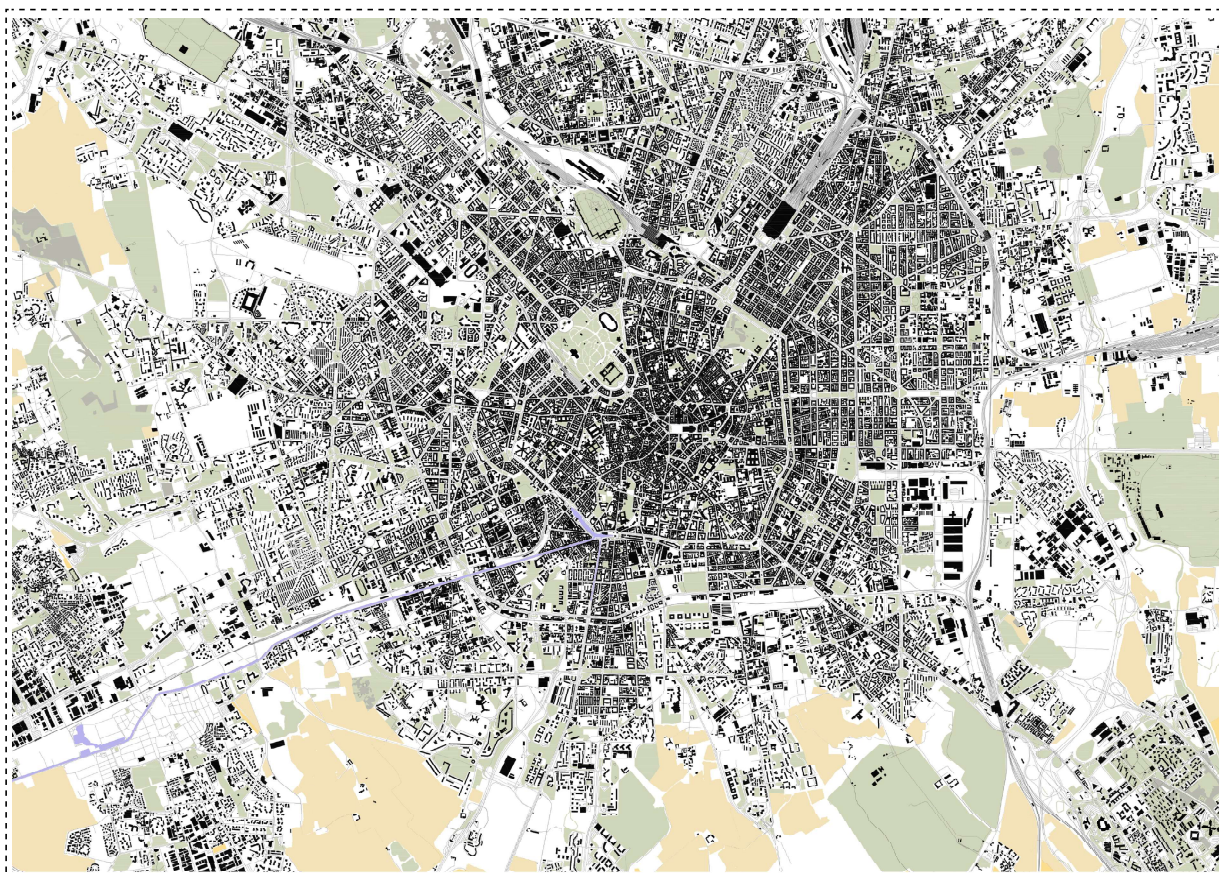
Cuenta con una población de 1.345.890 habitantes y una superficie de 181,67 km².

Es la mayor área metropolitana de Italia y su capital económica e industrial. Es por ello que presenta las características de toda una metrópolis moderna.

- Duomo di Milano.
- Galleria Vittorio Emmanuele
- Castello Sforzesco



Cartografía de Milán a escala urbana. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



Cartografía de Milán a escala territorial. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



MARCO HISTÓRICO.

La composición y combinación de un sinfín de estilos y corrientes artísticas que han ido predominando en el continente a lo largo de los años van a caracterizar por completo el desarrollo de la ciudad, una ciudad testimonio de todos los estilos y tendencias arquitectónicas, no solo en obras señaladas, sino también en el sedimento histórico-cultural que la compone, obras que, además, van concretando, con el paso de los años, el ambiente de la ciudad, el desarrollo de sus calles, de sus fachadas, de sus edificios y de sus plazas.

Estaríamos entonces ante una ciudad rica en monumentos y tradiciones que, antes de encerrar sus obras en museos o recintos, las exhibe conservando su sabor y su ambiente, siempre mostrando un respeto hacia lo antiguo.

Milán mantuvo un gran apego al estilo gótico dentro del ámbito artístico, que llegó a la ciudad alrededor del año 1300 con la familia Visconti al poder quienes trajeron a la ciudad un completo periodo de gloria y riqueza. Sin embargo, con la llegada al poder de los Sforza en 1450, este estilo comenzó a ser renovado impulsándose el desarrollo de una arquitectura renacentista debido a su fuerte unión con Florencia. Entre estas fechas se llevarían a cabo las construcciones del Castello Sforzesco y del *Duomo*, emplazados junto a la iglesia de Santa María delle Grazie.

El gótico fue una corriente artística que se desarrolló desde el siglo XII hasta la llegada del Renacimiento y que en Milán caló hasta tal punto, que algunas de las obras más importantes de su patrimonio y arquitectura desarrollaron dicho estilo caracterizado por elementos como el arco ojival, la bóveda de crucería, los arbotantes, el ábside poligonal o las torres.

En la arquitectura gótica, el principal exponente fue el edificio religioso y de ahí la importancia de las catedrales góticas y, del *Duomo* en esta ciudad en concreto. La catedral gótica, cuya función principal era la de albergar peregrinos, era urbana y enorme, lo que la convirtió en el orgullo de la ciudad y en la forma ideal de competir con las demás, pues solo las ciudades más ricas y grandes podían tener catedrales lo que simbolizaba la rivalidad entre ellas.

El Renacimiento en Milán, llegó más tarde y se desarrolló entre los siglos XIV y XVI, coincidiendo con los gobiernos de los Visconti, los Sforza y Ludovico el Moro. Este estilo mostró su máxima representación con el Hospital Mayor o Santa María delle Grazie entre otros, todo ello sin contar aún con la presencia en la ciudad de dos artistas claves; Bramante y Leonardo.

Fue ya entre los años 50 y los 80, cuando Milán experimentó una fase contemporánea que la convirtió en un gran centro gracias a su vivacidad cultural y su crecimiento económico.

Actualmente, Milán, como capital económica e industrial del país, tiene el aspecto y las características propias de cualquier metrópolis moderna; rascacielos, edificios de cristal y de metal y grandes almacenes, los cuales envuelven y tamizan sus grandes obras arquitectónicas cuyo patrimonio artístico se ha convertido en uno de los mayores de Italia y de Europa, albergando cientos de iglesias monumentales antiguas, museos como la Pinacoteca de Brera, obras maestras como *"La Última Cena"* de Leonardo da Vinci, el *duomo* y toda una sucesión de basílicas, que hacen de Milán toda una obra de arte.

Es una ciudad cuyo urbanismo, historia y arquitectura gira en torno a la Piazza del *Duomo* que actúa como un joyero donde se encierran y se resguardan los tesoros más importantes de la ciudad cuyas murallas han protegido y que va a condicionar el desarrollo y el crecimiento de toda la ciudad. Desde esta plaza se abren varias desviaciones que comunican con los puntos clave de la ciudad.

ANTIGUO TRAZADO DE LA CIUDAD.

El desarrollo urbanístico de Milán se ha visto plenamente condicionado por su evolución histórica. Sus tres canales o navigli, la han ido enlazando hasta los lagos situados en los Alpes recorriendo la llanura padana. Con el paso de los años se ha convertido en la mayor área metropolitana de Italia y el segundo municipio por población del país.

Fundada por los celtas en el año 600 a.C. y conquistada, posteriormente, por los romanos en el año 200 a.C. quienes le otorgaron el nombre de Mediolanum, que significaría tierra del medio, por su situación entre los ríos Tesino y Adda, se convirtió en la capital del Imperio Romano de Occidente, entre los años 395 y 402 d.C. debido a la decisión del emperador Diocleciano de dividir su imperio entre Oriente y Occidente.

1. La posición estratégica de la ciudad para el comercio.

La localización de Milán en la conocida llanura del Po, y en la intersección de las vías de mayor importancia para la comunicación europea, unida a su proximidad al mayor centro económico recientemente trasladado desde el Mediterráneo hasta el Atlántico, han ido provocando en ella un gran desarrollo, iniciado a partir del siglo XVIII pero también han permitido el paso de pueblos invasores que han ido tomando la ciudad.

La llegada de diversas tendencias y estilos arquitectónicos, artísticos y culturales del centro del continente han influenciado fuertemente, tanto en sus obras como en su evolución histórico-cultural y han hecho de Milán la capital intelectual del país.

Estamos ante una ciudad cuya posición, a pesar de no ser próxima al mar pudiendo esto facilitar el tráfico comercial, que ha sido completamente estratégica para el comercio y la comunicación territorial, y también para el paso de los pueblos invasores que han ido tomando la ciudad a lo largo de los años, tales como lombardos, bizantinos u ostrogodos, entre otros.

2. La influencia del Castello Sforzesco.

La construcción del Castello Sforzesco en el año 1358 –ampliado posteriormente por los Sforza en 1450- en el norte de la ciudad, por orden de los Visconti, junto a sus alrededores, traería consigo la alteración del desarrollo urbanístico convirtiéndose en un factor determinante para la evolución de la estructura urbana de la ciudad, una ciudad que venía creciendo formando círculos concéntricos hasta que su construcción en el extremo norte de la ciudad modificaría su desarrollo.

Posteriormente, Lombardía y el Véneto se incluirían dentro del Imperio austriaco. Años más tarde, en 1800, Napoleón y la invasión de los franceses supondría el final del estado anterior. Sin embargo, con la caída de este último, Milán retornaría al ámbito austriaco. Y, sería en el siglo XIX cuando Milán se convertiría en el gran centro económico de todo el país.

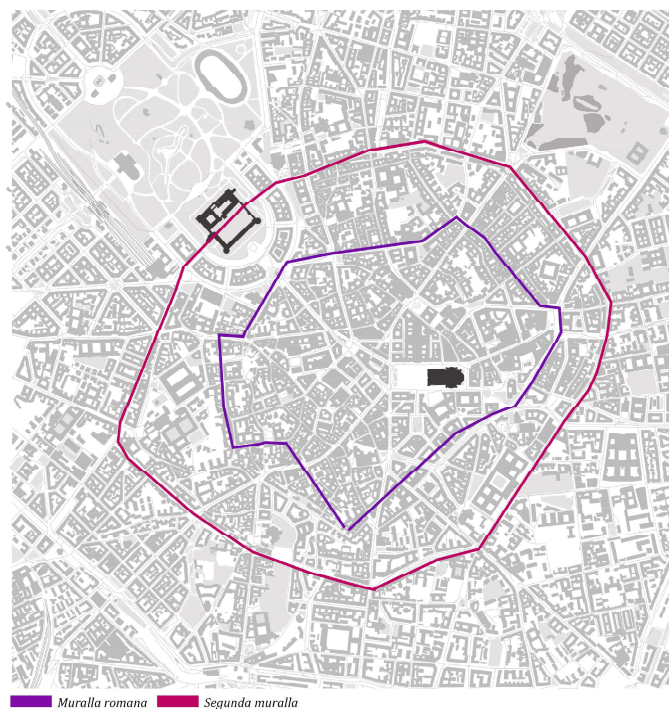
3. La muralla

La muralla ejerció la principal barrera en la ciudad otorgando un carácter especial a sus puertas, en las cuales se localizaban los puntos de interés. Así, el crecimiento de la urbe, se vio plenamente condicionado por la situación de las murallas, y el desarrollo se produjo de forma radial entre murallas.

A la primera cinta muraria romana del Emperador Maximiano se agregó, una segunda muralla medieval del año 1156 y la posterior remodelación, que se ejecutaría quince años más tarde, en 1171. Este círculo amurallado de 6 km de perímetro encerraba un total de 276 hectáreas.

Así, con el paso de los años, el foso defensivo de la muralla terminó convirtiéndose en un canal navegable.





Plano de las murallas históricas de Milán. Elaboración propia.

4. El trazado medieval y los sucesivos recintos amurallados.

El centro histórico actual de la ciudad muestra el antiguo trazado medieval que ha caracterizado durante la historia su urbanismo, conservando aún las trazas de los diversos recintos amurallados, de origen romano, lombardo y español.

Sin embargo, es curiosa la manera de alternarse la arquitectura neoclásica del siglo XVIII con la del siglo XX en los barrios más céntricos de la ciudad.

Condicionada por el dominio de los Visconti y, posteriormente, de los Sforza, durante el fin de la Edad Media y el Renacimiento, la ciudad presenta un núcleo histórico que ha ido quedando colmatado de un tejido urbano en el que las distintas tramas rodearon y se orientarían radialmente en base a las circunferencias de los antiguos recintos amurallados a partir de un punto central. Este tipo de urbanismo facilita la comunicación entre el centro y la periferia, mientras que dificulta la circulación de los vehículos.

Así, desde la plaza, proyectada como toda una estructura cuadrangular en la que se ubicaría el poder político, se abren importantes calles o desviaciones, como la vía Dante o la vía Orefici que comunican directamente con el castillo de los Sforza.



Tramas circundantes en torno al Duomo. Elaboración propia.



5. Los canales de Milán; Navigli.

La historia de Milán también se encuentra plenamente ligada al desarrollo de un completo sistema de canales; los *navigli*, que construidos entre el siglo XII y el XIX, se fueron convirtiendo en todo un proyecto de vanguardia. Con el paso de los años, el requerimiento y la necesidad de agua en la ciudad fueron aumentando hasta tal punto que se produjo la desviación del río Seveso, que pasaba cerca de las murallas, hacia la ciudad, donde, al acercarse a la actual vía larga, en consecuencia de una gran depresión territorial, generó una piscina, en la que se ubicaría el puerto milanés, que permitiría las comunicaciones desde el Vettabia, primer canal construido en Milán, hasta el Lambo, de ahí al Po y hasta el mar.

En cuanto a lo que sabemos del río Olona, conocemos su desviación generada por los romanos, que comenzó a partir del Rho hasta el canal Vepra, ya en Milán, la función de este último consistiría en regar y también fertilizar todos los terrenos situados al sur de la ciudad. De esta manera, el Nirone y el Mollia regaban la fosa romana situada en el oeste, y por el Severo en su zona este, que fluía hasta el Vettabia.

Sin embargo, la presencia de las invasiones bárbaras traería consigo la ausencia de uso y función de todos estos sistemas hidráulicos. No obstante, en el siglo XII se produciría la reactivación del riego de cultivos, de suelos productivos, y también la recuperación del Vettabia y otras infraestructuras romanas.

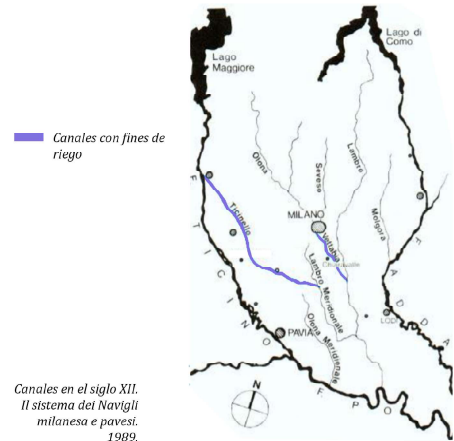
Fue en 1152 cuando Guillermo de Guintellino construiría un gran canal con función defensiva. 25 años más tarde, en 1177, se comenzaría a trabajar con la desviación del río Ticino, desde Tornavento hasta Milán.

Sería ya a principios del siglo XIII cuando se llevaría a cabo la desviación del río Adda en el canal Muzza con el objetivo de poder utilizarse como riego. El naviglio grande que conocemos actualmente sería construido entre 1177 y 1257, llegaría a Milán en el año 1211 y, en 1272 se convertiría en completamente navegable. El navigliaccio se construiría poco después, en 1359 y permitiría el riego del parque del Castello di Pavia de Galeazzo II. Posteriormente en 1386, empezaría a llegar a Milán las primeras piedras y materiales de construcción por estos canales.

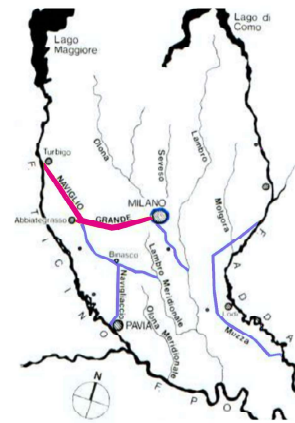
La llegada de los Sforza provocaría, entre muchas otras cosas, la construcción del canal Martesana y la finalización del Bereguardo, ambos diseñados y dirigidos por Bertola.

Leonardo Da Vinci entraría en acción perfeccionando la técnica de ejecución de estas estructuras hidráulicas y estudiando todo el sistema de compuertas, presas y sucesivos métodos que permitiesen la nivelación del agua en presencia de terrazas y desniveles en el terreno por el paso de los ríos. Gracias a este hecho se construiría en 1446, la *Cerchia dei Navigli*, que permitiría la conexión entre el Martesana y el foso interior. El canal Paderno y el canal Villorresi se ejecutarían en los siglos siguientes.

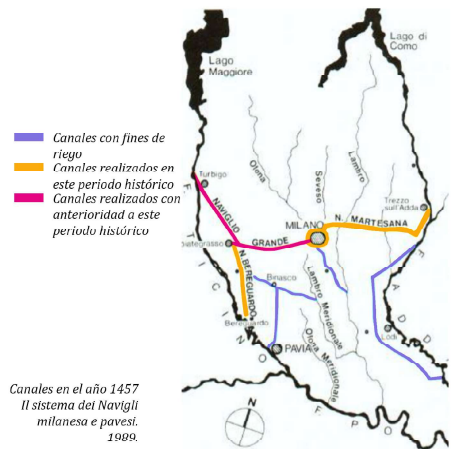
De lo que se conserva en la actualidad, hace referencia a; El Naviglio grande, de 50 kilómetros de largo, el Naviglio Pavese de 33 km y construido en el siglo XIV, el Dársena, de 1603 y, por último, el Naviglio della Martesana que da agua al lago Lecco.



Canales en el siglo XII.
El sistema dei Navigli
milanese e pavese.
1989.



Canales en el siglo XIII.
El sistema dei Navigli
milanese e pavese.
1989.



Canales en el año 1457
El sistema dei Navigli
milanese e pavese.
1989.



Canales en el año 1457
El sistema dei Navigli
milanese e pavese.
1989.

OBRAS ARQUITECTÓNICAS MÁS IMPORTANTES.

-Duomo di Milano.

“La catedral de Milán o la majestuosidad hecha arquitectura”



Fuente: Fotografía elaborada por la autora.

El duomo de Milán, obra icónica y sublime de estilo gótico tardío y francés, neoclásico, neogótico y renacentista, es un proyecto que se localiza en uno de los extremos de la plaza a la que da nombre, que, junto a las galerías Victorio Emmanuele, generan en ella una belleza que no pasa desapercibida, justo en pleno centro de la ciudad. Tanto es así, que el urbanismo milanés se ve plenamente condicionado por su situación, irradiando sus calles y edificaciones de dicha plaza, circundándola y convirtiéndola en el punto más importante de Milán.

Para entender la arquitectura de la catedral, es necesario conocer su historia y su evolución cronológica ya que el proyecto duró varios siglos;

Su construcción comenzó en 1386 gracias al Duque Gian Galeazzo Visconti y al arzobispo Antonio da Saluzzo, quienes buscaban otorgar a la urbe de un monumento religioso excelente. Así, numerosos arquitectos, artistas e ingenieros participaron en el proyecto hasta su finalización en el año 1887, destacando, en primer lugar, Simón de Arsenigo, quien cedió la dirección a Nicolás Bonaventura y, de este modo, a una gran infinidad de arquitectos como Pellegrino Pellegrini, Juan de Friburgo o Marco da Corona, entre muchos otros, llegando a artistas como Filarete o Leonardo da Vinci, a quienes, su atracción por la obra, les llevó a opinar y aconsejar.

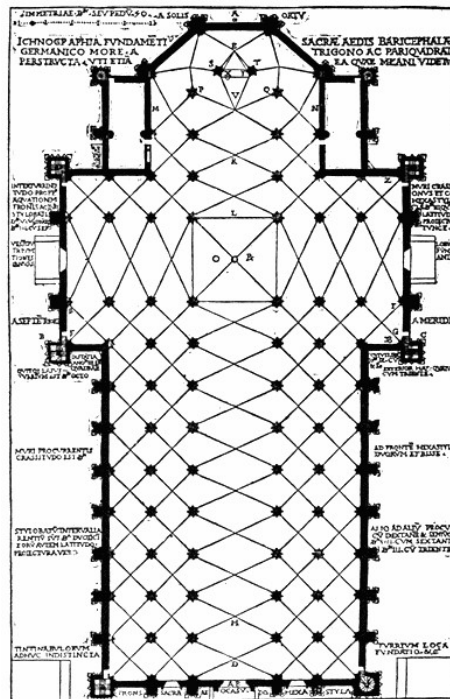
Su ejecución comenzó desde ábside, del que se encargó Nicolò di Bonaventura y se compuso por tres grandes ventanales con vidrio. Posteriormente, se siguió por el crucero y los primeros vanos de las naves.

Un año después del inicio de la obra, en 1387, se fundó la *Fabbrica del Duomo*, cuya construcción utilizó como material por excelencia el mármol, por decisión de Gian Galeazzo como representación del estilo gótico, a diferencia de las edificaciones próximas hechas a base de ladrillo lombardo.

Fue en 1389 cuando se designó a Bonaventura como maestro mayor de la catedral, quien le otorgo una fuerte impronta gótica. A continuación, en 1402 con la muerte de Gian Galeazzo, la catedral se había completado hasta la mitad. No obstante, la escasez de presupuesto y de ideas supuso la paralización de las obras hasta 1480.

20 años más tarde, en 1500, Ludovico Sforza completó la cúpula octogonal cuyo exterior no presentaba decoración alguna, mientras que el interior se llenaba de quince estatuas que hacían referencia a diversos personajes del antiguo testamento. Más tarde, en 1552, Giacomo Antegnati se encargó de la construcción del órgano, emplazado en el coro norte.





Planta del duomo.

Sin embargo, el nombramiento de San Carlos Borromeo en obispo trajo consigo la eliminación de todos los elementos laicos del templo, aunque su intervención fundamental fue el nombramiento de Pellegrino Tibaldi como arquitecto jefe en 1571. Juntos tenían el objetivo de alcanzar un aspecto mucho más clásico para el Duomo, ya que consideraban que de esta manera destacaría y se representaría de una forma mucho más directa la arquitectura romana. Así, Pellegrini se encargó de diseñar una fachada de estilo romano con columnas, obeliscos y un gran tímpano, diseño que, finalmente no se llevó a cabo.

En cuanto al interior, su decoración prosiguió, reconstruyendo el presbiterio entre 1575 y 1585 y añadiendo nuevos altares y un baptisterio y fue en el año 1577 cuando Borromeo consagró la catedral como un templo completamente nuevo.

No obstante, la fachada recuperó su estilo gótico original en 1649 y en 1682 se produjo la demolición de la fachada de Santa María la Maggiore.

Una de las características más importantes de la catedral es la aguja, diseñada y proyectada por Francesco Croce, que recibe nombre de Madonnina, se convierte en el punto más alto del Duomo con 108,5 metros en el año 1762.

La fachada fue terminada en el año 1805 por Carlo Pellicani por orden de Napoleón, de quién se colocó una estatua en la cima de uno de los pináculos. Durante los años siguientes, se sucedió la construcción de los diversos arcos y chapiteles.

Formalmente, el duomo se proyectó a partir de una planta cruciforme de cruz latina con cinco naves, bajo la técnica "ad triangulum". Con 40 columnas de 24,5 metros cada una, cuenta con una superficie de cerca de 12.000 metros cuadrados que puede acoger hasta a 40.000 personas y presenta 157 metros de largo y 93 de ancho en el transepto.

Sus 135 agujas y 3400 estatuas hacen de la catedral algo único. Pues bien es cierto que una particularidad de este estilo es la verticalidad y la continua tendencia al aumento de altura en las edificaciones como muestra de grandiosidad, algo que en Milán también se consigue a través del empleo de toda una serie de elementos arquitectónicos como chapiteles con sus agujas y arbotantes, contrafuertes, pináculos, etc, que, junto con su decoración, hacen de la catedral un elemento llamativo e impactante.

Respecto a los cimientos, se realizaron en serizzo, un tipo de roca granítica localizada en las canteras, incluyendo un total de más de 1000 metros cúbicos. El resto del templo se construyó gracias a casi 600.000 bloques de mármol procedente de Candoglia.





Fuente: Fotografías elaboradas por la autora.

El acceso a la catedral se realiza desde la propia Piazza del Duomo, a través de las cinco grandes puertas hechas en bronce que se localizan en la fachada principal. La proyección de la puerta mayor, dedicada a la virgen María y a su vida, inició en 1628 y se inauguró en 1908.

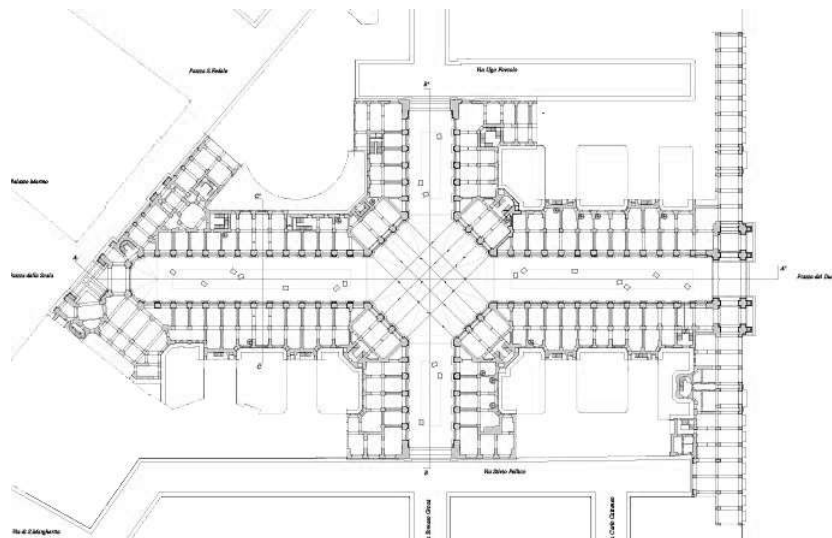
En cuanto a las naves que componen su planta, la central, construida con ladrillo y recubierta de mármol, en cuyo interior alberga monumentos tales como el presbiterio, el sarcófago de Marco Carelli, o los altares de Pellegrini, entre otros, es la más alta de las cinco mencionadas, pues mide 45 metros de altura y se ve atravesada por el transepto al que le siguen el coro y el ábside. Las naves laterales, en cambio, se componen de una serie de frescos y grandes rosetones que quedan dispuestos entre los pilares.

En lo que a la fachada se refiere, se encuentra recubierta de mármol blanco esculpido y se compone de cinco puertas –como ya hemos mencionado anteriormente– que quedan coronadas con frontones circulares, las ventanas se localizan en un segundo cuerpo, con frontones fragmentados, y, en la zona superior, dos cuerpos con vidrieras y una ventana cuyo frontón esta también fragmentado. La superficie total de la fachada acabó siendo de 4500 metros cuadrados, dividida en cinco extensiones de arcos de seis contrafuertes, es decorada con estatuas y coronada con obeliscos.

El interior presenta una luz muy particular y sinuosa, coloreada por los rayos que se van filtrando a través de los ventanales generan un ambiente tímido, ascético y majestuoso.

-Galleria Vittorio Emanuele.

Durante el siglo XIX, la calle comercial cubierta se convirtió en una de las tipologías urbanas de mayor éxito de las ciudades de Europa.



Planta de las galerías Vittorio Emmanuele



Influenciada por otras propuestas como la Burlington Arcade de Londres, de Samuel Ware o, la Galería Saint-Hubert en Bruselas, la galería Vittorio Emanuele II, proyectada por Giuseppe Mengoni y construida entre 1865 y 1877, ha superado en tamaño a las anteriores gracias a su magnificencia, solemnidad y riqueza, convirtiéndose en todo un paseo en el que su estructura de hierro y de vidrio propia de la arquitectura del siglo XIX, no pasa desapercibida.

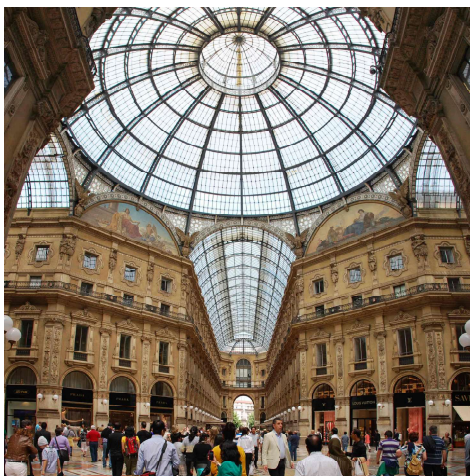
Su planta cruciforme conecta de una manera directa la Piazza della Scala, donde se localiza el teatro La Scala y la Piazza del Duomo, considerada el centro de la ciudad.

La galería se conforma por dos arcos perpendiculares que quedan cubiertos por una bóveda de vidrio y hierro, que, al cruzarse, generan la forma de un octógono, coronado con una cúpula, también de cristal, cuya cubierta fue completamente aclamada como todo un logro significativo del momento.

La integración completa del sistema de refuerzo de la cubierta de hierro en las estructuras de mampostería circundante y el sistema de acristalamiento están estrechamente ligados a la monumentalidad del lugar.

Las decoraciones del techo de la bóveda central se componen de diversos mosaicos que aluden a África, América, Asia y Europa. Las del suelo, están integradas por un mosaico en el que aparece el escudo familiar de los Savoia, nobles de Italia, con la imagen de un toro en la zona central.

La reconstrucción del techo tras la Segunda Guerra Mundial, conservó el techo primario y reforzó y mejoró completamente el rendimiento del acristalamiento original con alteraciones técnicas como juntas de dilatación y solapes trapezoidales y no triangulares.



Fotografía del interior de las galerías.

-Castello Sforzesco.

El castello Sforzesco, iniciado en el año 1360 y finalizado en el 1499, emplazado en la Piazza Castello en pleno centro del casco antiguo, se ejecutó como fortaleza de la familia Visconti aunque posteriormente se convirtió en la casa de los Sforza, que gobernarían Milán durante el Renacimiento. A lo largo de muchos años ha servido como todo un símbolo de poder en la ciudad y, actualmente aloja un conjunto de museos.

El conjunto, resultado de progresivas modificaciones y ampliaciones debido a ese doble valor, monumental y defensivo, se localizaba dentro de un espacio rectangular, y, actualmente está dividido en tres grandes patios que se conciben como distintos organismos.

Para conocer brevemente sus sucesivas transformaciones vamos a remontarnos a su historia;

Es alrededor del año 1360 cuando se inició la construcción de una pequeña fortaleza conocida como Castrum Portae Jovis o Castillo de la puerta Jovis, que se situaba a lo largo de las murallas medievales que se extendían en la ciudad y gracias al Duque Galeazzo II Visconti. Esta obra se caracterizaba por emplazarse en un cuadrado perfecto de 180 metros de lado con una torre en cada una de las esquinas. Sin embargo, tras la muerte del último Visconti en el año 1447, se proclamó la República en la ciudad, lo que implicó la demolición del castillo.





Fuente: Fotografía elaborada por la autora.

Más tarde, en 1450, Francesco Sforza se convirtió en el duque de la ciudad y decidió reconstruir el castillo en una nueva obra mucho más grande, monumental y elegante. La torre situada por encima de las puertas intermedias fue obra de Antonio Averulino il Filarete, en la que emplazó un reloj y una serie de esculturas de color blanco con el objetivo de rebajar y contrastar con la seriedad de las paredes fortificadas. Respecto a las otras dos torres circulares en las esquinas de la fachada, fueron diseñadas y proyectadas por Bartolomeo Gadio. El patio sería transformado posteriormente por orden de Galeazzo María, sucesor de Sforza, en la Corte Ducale, una residencia de lujo de elegante estilo renacentista rodeada de habitaciones decoradas con frescos del siglo XV.

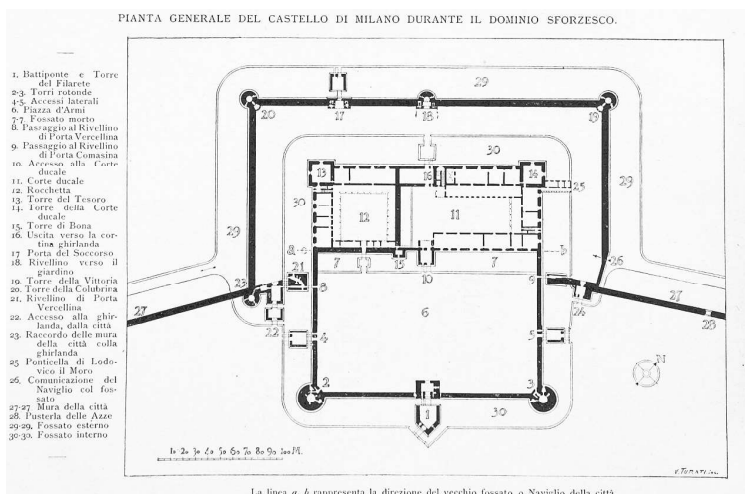
En cuanto a la puerta principal de la construcción, Leonardo da Vinci recurrió a un revellín pentagonal construido en 1499, como defensa.

Fue ya en el siglo XIX, gracias a la unificación de Italia, cuando el castillo se transformó desde una fortaleza militar y defensiva a un gran museo, obra del arquitecto Luca Beltrami.

Su construcción ocupa el corazón de Milán y tiene una mirada imponente y majestuosa. La fachada, en cuyo centro se alza la Torre del Filarete, símbolo de identidad de la construcción, queda rematada con dos torres cilíndricas, rusticadas y adornadas con una placa con la serpiente de los Visconti y Sforza. Las mismas características podemos encontrar en las de los lados y el frente trasero.

El juego de ventanas de estilo gótico, tanto simples como con parteluces, con marcos en terracota, embellece y contrasta con el imponente ladrillo rojizo que llena la fachada y las torres en las esquinas, que reciben el nombre de Torre Falconiera y Torre Castellana, de forma cuadrada. En la parte exterior del castillo, a la derecha, el puente de Ludovico il Moro, cruza el foso y se abre a la logia. Dicho foso queda intercalado por una serie de puentes elevadizos por los que se accede al interior del patio

En lo que a materiales se refiere, la fachada del castillo está realizada, en su mayoría, en base a ladrillos de color rojizo –como ya hemos mencionado– que quedan intercalados con piedra de fábrica de Serizzo en los zócalos, mármoles, hierro y madera.



Planta del Castello Sforzesco



ARTE, ESCULTURA Y PINTURA.

-Arte.

Milán, como capital económica y financiera del país, se ha convertido también en toda una mina artística repleta de museos. Pero el arte de la ciudad reside y se vive también en las calles.

El arte de la segunda mitad del siglo XVI se desarrolló en varias líneas y estilos destacando el manierismo, el arte contrarreformado y el clasicismo. Estas tendencias convivieron paralelamente y dividieron las escenas artísticas.

Es por ello que las obras milanesas de la segunda mitad del siglo XVI se vieron muy condicionadas por la posición particular de la ciudad en la época; pues si bien para el Imperio español, la ciudad representaba un puesto militar estratégico, desde una visión más religiosa, se localizaba en pleno corazón de la disputa entre la Iglesia Reformada y la Católica. El resultado fue una mayor aportación por parte del arte religioso frente a una producción civil arquitectónica y artística menor.

Los artistas milaneses adoptaron entonces, un estilo manierista e influenciados por el arte centro-italiano y su posición tan próxima a la Suiza protestante, hicieron de la ciudad uno de los principales puntos de floración y ejecución de un arte más contrarreformado, en el que la actuación de San Carlos Borromeo fue fundamental.

-Escultura.

La escultura en Milán se caracterizó, al igual que en las ciudades vecinas, por la búsqueda de la belleza y la proporción a partir de las ideas neoplatónicas.

Gracias al uso del mármol y el bronce como materiales primordiales, el cuerpo humano adquirió importancia, lo que se denominó antropocentrismo. Se desarrolló, además, un naturalismo idealizado, a partir del cual se representaron toda una serie de retratos y desnudos, lo que se conoce como escultura ecuestre.

Se estudió la perspectiva, con líneas de fuga, y la combinación de relieves en los que se incorporaba el entorno y el espacio.

Destacaron en Milán las obras de Leone y Pompeo Leoni.

-Pintura.

Fue la escuela local vinculada al Renacimiento lombardo tardío y otros artistas externos, como Cremona, los que colaboraron, a partir de la segunda mitad del siglo XVI a la conformación de la pintura de la ciudad de Milán y de su futura escena pictórica.

Estamos ante una pintura religiosa, controlada por San Carlos que, junto al fuerte control eclesiástico impidió el crecimiento y desarrollo de una pintura mucho más naturalista. De hecho, Caravaggio, considerado como el mayor representante del naturalismo lombardo, desarrolló su actividad y tuvo mayor éxito fuera de la ciudad, en cuya formación fue imprescindible la presencia de artistas del centro y del norte del país.

Entre los principales artistas de la escuela de Milán destacó, en primer lugar, Giovanni Paolo Lomazzo, alumno de Gaudenzio Ferrari, cuya obra inició gracias al estudio de los modelos de Bernardino Luini y que, posteriormente, dibujaría un estilo en el que se fusionaría la tradición lombarda con un carácter mucho más manierista propio del centro del país. De entre sus obras destacaron *Crucifixión*, en 1570, expuesto en la iglesia de San Giovanni en Conca. En los últimos años de su trayecto se notificó un cambio de registro en él, algo visible en el lienzo de la *Oración de Cristo*, situado en el jardín de la iglesia de Santa María dei Servi, en el que el juego cromático y lumínico fue fundamental. Entre las diversas conclusiones adquiridas por el autor destacó la obtención de un estilo perfecto a partir del empleo de diversas formas en frescos, ensalzando con ello las obras de Miguel Ángel, el color de Tiziano y Corregio o la armonía de Rafael.

Otro autor característico de la escuela sería Giuseppe Arcimboldi, conocido como Arcimboldo, quien, gracias a sus misteriosas composiciones de frutas y verduras para generar piezas antropomórficas, desarrolló un arte distinto al de sus compañeros. De entre sus obras destacaron *Four Seasons*, *The Four Elements* o *Rudolf II*.



Por otra parte, Giovanni Ambrogio Figini, quien estudió a Lomazzo y, posteriormente a Miguel Ángel y Raffaello, realizó obras para las pinturas de San Marco y San Parolo para la iglesia de San Raffaele y la *Madonna della Serpe* para la iglesia de San Fedele. Aunque, sus obras más famosas las realizó a finales de siglo, con las pinturas de la Virgen y el Niño con los Santos Giovanni Evangelista y *Michele Arcangelo* y *Sant'Ambrogio*.

Aurelio Luini, hijo de Bernardino, cuyas obras estaban fuertemente cargadas de incertidumbre y tensión compositiva e influenciadas por los dibujos de Leonardo, firmó toda una serie de frescos de las Historias del diluvio, además de la *Adoración de los Magos* para la contrafachada. De él destacó la pala para el Duomo de Milán de Santa Tecla o el *Martirio de San Vicente* para San Vincenzo alle Monache.

Sería interesante también hablar de la temática de la naturaleza muerta, que en el norte de Italia fue enormemente difundida. En un primer periodo se plasmó con una perspectiva nostálgica hacia una belleza transitoria por el paso del tiempo.

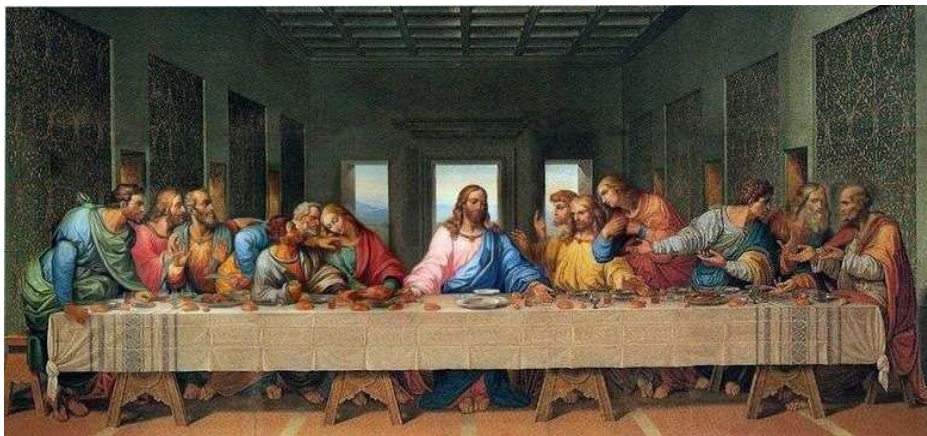
De entre las obras más conocidas que residen en los museos de Milán encontramos:

La última Cena de Leonardo Da Vinci, de entre 1494 y 1498 situada en el reflectorio de Santa María delle Grazie, es una obra llena de simbolismos en la que el autor plasma sus ideas más renacentistas. Tras su creación, ha sufrido más de diez restauraciones.

La Lamentación sobre Cristo Muerto, de Andrea Mantegna, localizada en la Pinacoteca de Brera, es una obra en la que su autor plasmó su mayor actitud renacentista italiana. La influencia de Donatello en lo que a la perspectiva se refiere es completamente visible en esta obra. Las líneas de las formas y los volúmenes son completamente nítidos y acentúan el color de la piel, en la que la tela genera distintos pliegues que a su vez, subrayan los volúmenes.

Los discípulos de Emaús, de Caravaggio, también en la Pinacoteca de Brera, es llamativa por el gran control lumínico que ejerció su autor sobre ella haciendo surgir sombras en Jesús y en los dos discípulos que aparecen sentados alrededor de una mesa.

La Piedad Rondanini, de Miguel Ángel, en el Castello Sforzesco, en la que su artista renunció a la perfección del cuerpo y su belleza, e instauró toda una imagen de sufrimiento en el Cristo Muerto.

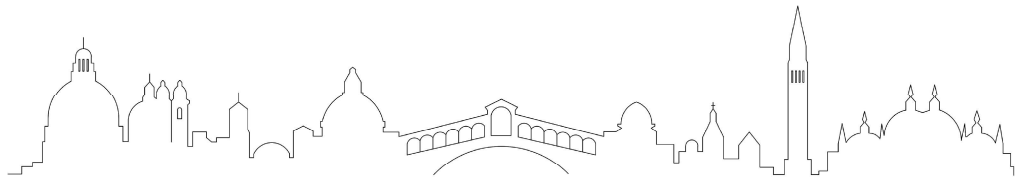


La última cena de Leonardo da Vinci.



Venecia

La ciudad del agua, del color y de las cúpulas



4.2. Venecia. CARTOGRAFÍA.

Venecia se localiza en el noreste del país de Italia, en la región del Véneto.

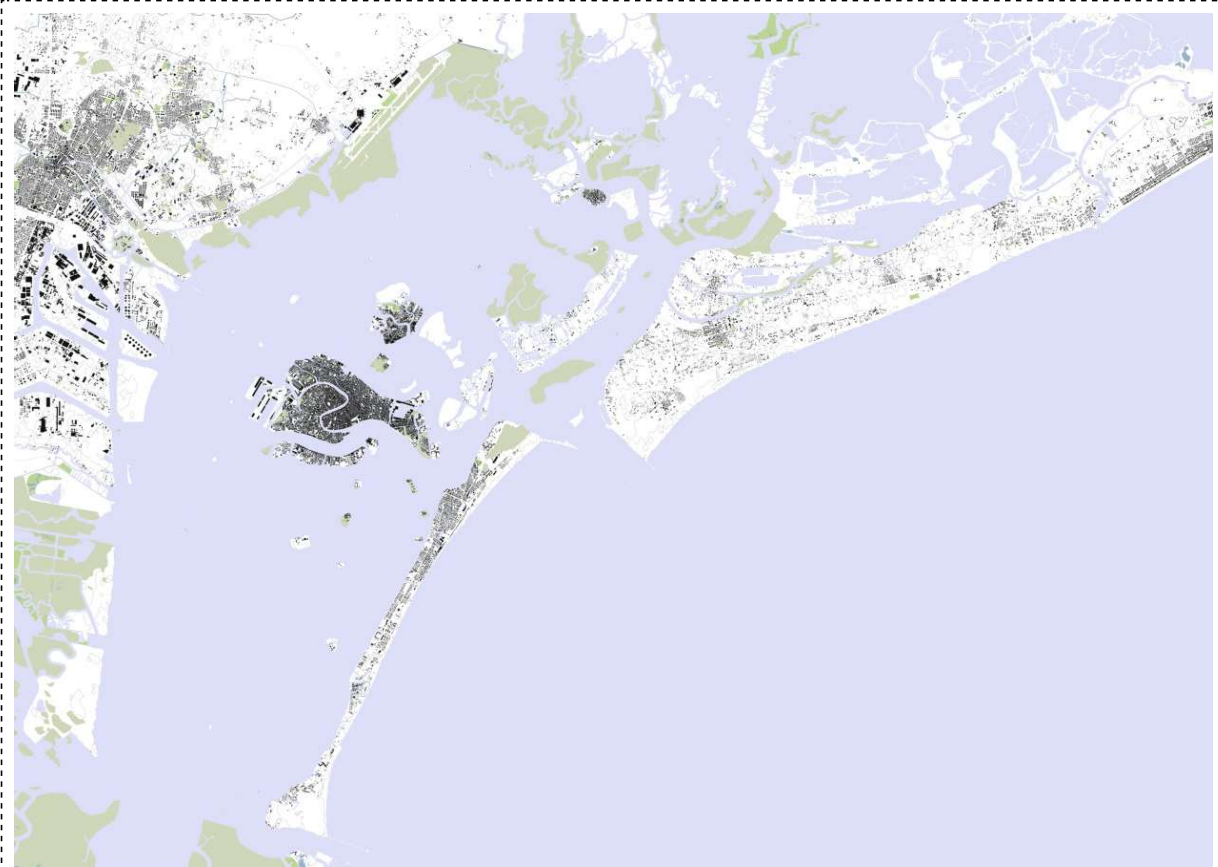
Cuenta con una población de alrededor de 52.000 habitantes y una superficie de 414,6 km², de los cuales, 156,9 km² son tierra y 257,7 km² son agua.

Está formada por un total de 118 islas unidas por 455 puentes.

-  Basílica de San Marcos
-  Puente de Rialto
-  San Giorgio Maggiore
-  Santa María La Salute



Cartografía de Venecia a escala urbana. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



Cartografía de Venecia a escala territorial. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



MARCO HISTÓRICO.

Venecia, al igual que lo hizo Florencia, adoptó también una actitud y un estilo renacentista, pero más tardío, ya que se involucró completamente con el estilo bizantino y posteriormente gótico. La arquitectura en esta ciudad tomó como punto de partida la defensa de las aguas, que tanto la caracterizan, la condicionan y la enlazan entre canales y ríos dibujando en ella un urbanismo muy característico.

Lo más especial de las construcciones venecianas es la manera y la técnica con la que se asentaron y se construyeron sobre barro aluvial. Sus edificios se construyeron sostenidos sobre pilas y sus muros exteriores están delimitados por los canales que enmarañan la ciudad, algo digno de estudio.

La primera gran influencia que recibió la ciudad se debió a la caída del Imperio Romano y el posterior dominio del Imperio Bizantino que trajo consigo el estilo oriental.

Entre el siglo IX y el XII, Venecia y sus proximidades, empezaron a verse plenamente representadas por algunas iglesias y palacios bizantinos cuyas trazas eran monumentales y lujosas, y estaban ligadas tanto por el arte de Constantinopla como por los estilos del románico europeo. A esto se le consideró la segunda edad de oro.

Fue un momento de expansión territorial cuya arquitectura se caracterizó por la generalización de las plantas de cruz griega y las cúpulas sobre tambor. Se empezó a cuidar y a conservar más el aspecto exterior de los monumentos.

Entender el arte bizantino veneciano comprende entender todas las influencias egipcias, griegas, árabes y persas que lo caracterizaron, pudiendo definirlo como una fusión del arte romano, helenístico y oriental cuyo carácter monumental haría que las construcciones más características fuesen los templos.

Venecia se encontraba en un momento en el que, tras la unificación y pérdida de la condición de principal puerto del Adriático, buscaba progresar e impulsarse económica, política y socialmente. Fue un periodo en el que el estilo bizantino podría considerarse como un momento de transición entre lo medieval y Occidente y Oriente.

Es un estilo en el que la atención y el protagonismo se vuelcan hacia el colorismo vivaz y la elegancia decorativa. En lo que a arquitectura concierne, destacó el uso de la cúpula que representaba el cielo, y que, sustentada por arcos, simbolizaban los cuatro puntos cardinales.

Años más tarde, se instauró en Venecia, la arquitectura gótica que sobrevivió hasta casi mediados del siglo XV, cuando llegó el cambio a la ciudad a través de Padua. Después de la gran crisis económica del siglo XIV, las familias venecianas comenzaron a tomar precauciones evitando y resistiéndose al comercio y buscando formas más seguras de recibir ingresos, como los alquileres de tierras, lo que provocó una gran expansión urbana.

La belleza en la ciudad sería buscada a través del empleo de elementos decorativos como relieves y medallones, que, junto a sus aguas, generarían una cierta atracción para los artistas hacia un paisaje generado por la composición de la naturaleza y la arquitectura.

Fue Pietro Lombardo quien introdujo el humanismo y la arquitectura toscana en la ciudad, cuya concepción plástica le llevaría a integrarse a la perfección en la tradición medieval del lugar. Pietro, junto a sus dos hijos, se convirtieron en los responsables de las primeras obras renacentistas en la localidad.

En general, la arquitectura, el arte y las tradiciones dieron paso al avance del clasicismo de una manera mucho más lenta en Venecia que en el resto de las ciudades que conforman el centro del país. Sin embargo, serán varios, los palacios que datarán de finales del siglo XV y que combinarán características clásicas con el más tradicional estilo gótico.

Destacaron artistas como Filippo Brunelleschi, León Battista Alberti, Giuliano da Sangallo o Bramante. No obstante, los dos grandes arquitectos de Venecia serían Jacobo Sansovino, quien predominó durante la primera mitad del siglo XVI, mientras que la segunda mitad la ciudad estaría dominada por Andrea Palladio.



ANTIGUO TRAZADO DE LA CIUDAD.

Como ya podemos intuir, el desarrollo urbanístico de Venecia es muy particular y su análisis nos ha permitido llegar al establecimiento de tres condicionantes fundamentales a la hora de urbanizarla;

1.Su situación en la laguna de Venecia, en el norte del mar adriático.

Estamos ante una ciudad que no sigue el modelo de crecimiento a partir de un núcleo central y un perímetro amurallado como lo hacía la mayoría, si no que su desarrollo tomó como punto de partida toda una serie de fragmentos de tierra que brotaban de la laguna y que emperaron a ser edificados y tratados quedando desprendidos y separados entre sí por canales, ríos y amplias áreas de agua, esta particularidad marítima otorgó al mar la principal entidad defensiva descartando la necesidad de construcción de murallas para dicho fin.

De este modo, la ciudad empezó a concebirse, en sus inicios, como todo un conjunto de porciones flotantes o islas, no lo suficientemente unidas o próximas como para considerarse un único núcleo urbano, pero las cuales se fueron dotando de todos los equipamientos y espacios necesarios, así como de zonas residenciales, plazas y calles adquiriendo cada espacio su propia autonomía y llenando las distintas islas de distintos centros con distintas autonomías, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las ciudades en las que, la plaza constituye el centro de la ciudad.

Con el paso de los años, este proceso se va extendiendo a los diversos núcleos edificados y habitados, dando lugar a sucesivas disminuciones de las superficies acuáticas hasta conformar los canales como los conocemos actualmente.

Hoy en día, la ciudad se compone de 120 islas que quedan divididas por un total de 177 canales cuya conexión se produce a través de 455 puentes. Si bien queremos profundizar en la historia que ha llevado a esta ciudad a lo que es actualmente, podríamos definirla como una combinación de dos asentamientos, el histórico, y el adyacente que crece y se desarrolla en la costa, ambos separados por una gran laguna.



Dibujo de Rocío Peñalta Catalán en "La proyección estético literaria de un modelo urbano: La ciudad de Venecia"

2.La influencia del terreno.

Las condiciones del terreno arenoso supusieron, además, el desarrollo de infalibles técnicas constructivas para hacer posible su edificación, lo que trajo consigo todo un dominio marítimo y de los sistemas constructivos y, por consiguiente, del comercio, convirtiendo a la ciudad en toda una potencia económica debido a su posición estratégica que permite la conexión entre Europa y Oriente. Esta condición desembocó en un gran desarrollo cultural con grandes influencias del Imperio romano de Oriente que aportarían, entre otras cosas, la implantación de la arquitectura bizantina, como bien hemos mencionado en el apartado anterior.

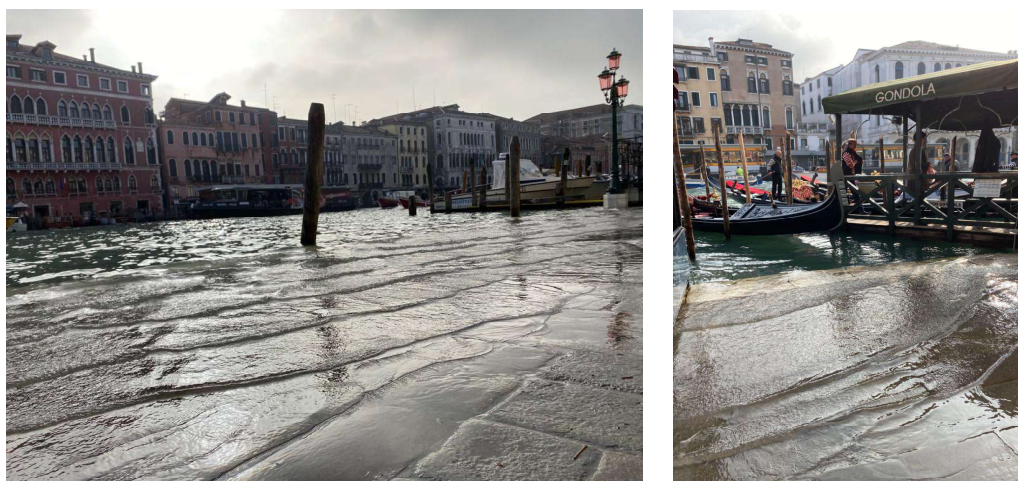


3.El clima

Además, también han existido numerosos problemas derivados, principalmente, de la variabilidad climática, caracterizada por veranos muy calientes y húmedos e inviernos muy fríos, y que ha traído consigo incesantes inundaciones –que además han ido multiplicándose en los últimos años por el calentamiento global o el gran tránsito marítimo que sufren los canales y que los contaminan- que, sumadas a las características del terreno, provocan una difícil conservación histórica y de los materiales en la ciudad.

Esta serie de condiciones en la creación de dos espacios cuya dualidad es innegable, la ciudad del agua y la ciudad de tierra firme, que crecen de forma completamente independiente, casi dándose la espalda, descoordinadas y despreocupadas por los problemas de la otra, implica la colocación de vertederos, estacionamientos y toda una serie de actividades no deseadas en los límites de las mismas.

En el plano urbano actual, la ciudad es completamente irregular y no responde a otra geometría definitiva más que la causada por el entramado de calles y canales entre los que se disponen toda una serie de espacios cerrados y casas individuales, geometría en la que toma gran protagonismo el Gran Canal en el que la arquitectura de Venecia debe adaptarse a las formas sinuosas y meandros que lo caracterizan.



Consecuencias del Acqua Alta, Noviembre 2019. Fuente: Fotografías elaboradas por la autora.



OBRAS ARQUITECTÓNICAS MÁS IMPORTANTES.

-Basílica de San Marcos.



Fotografía de la fachada de la basílica desde la Plaza San Marcos

La basílica de San Marcos, obra por excelencia de la arquitectura bizantina en el Véneto, se inició en el año 828 y fue reformada posteriormente desde 1063 hasta 1094 en estilo romántico-bizantino.

Situada en uno de los extremos de la plaza a la que da nombre, próxima a la laguna, en el punto más bajo de la ciudad y, acompañada del Palacio Ducal, le otorga un carácter muy especial al lugar convirtiéndose en el principal elemento de la ciudad y el centro de la vida pública de la misma.

Para explicar este proyecto es importante remontarse a las distintas fases constructivas que experimentó para así lograr entender su orden cronológico.

La primera etapa englobó la construcción de una pequeña iglesia en el año 828 que recogía los restos del Santo y que fue quemada años más tarde, en 976 por un incendio originado en el Palacio Ducal que se extendió y afectó a gran parte de la estructura de la basílica dada su proximidad. Ante esto, se decidió la construcción de una segunda y nueva iglesia sobre los restos de la primera.

El segundo periodo comprendería entonces la proyección y reconstrucción de una tercera y última iglesia en 1063 gracias a la aceptación de Domenico Contarini. Fue 8 años después, en 1071 cuando se iniciaron los mosaicos como decoración en toda la iglesia, aún sin estar acabada, decisión propia de Domenico Selvo y, finalmente en 1094, Vitale Falier la consagró y se la dedicó al Santo San Marcos.

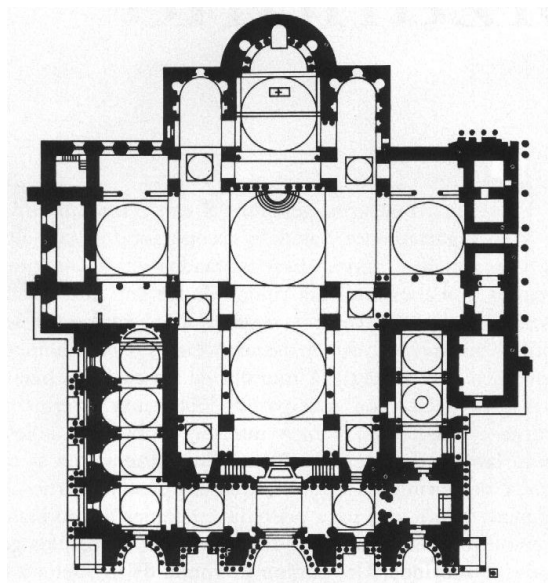
Así, la basílica consecuencia de una combinación de estilos en la que lo oriental no pasa desapercibido, se convirtió en una de las más bellas de Europa. Su construcción, que tenía por objetivo máximo el alojamiento del cuerpo de San Marcos, se basó en el esquema de planta de cruz griega cuya geometría era completamente regular y simétrica y quedaba rematada con cinco cúpulas mayores –como un símbolo de la presencia de Dios- una en el centro, y las demás distribuidas en los ejes de la cruz, conectadas por arcos. Una serie de columnas que se unían hacia los pilares que además sustentan las cúpulas, dividen las naves laterales,

Profundizando más sobre la planta, los transeptos son menores que el ala vertical de la cruz, y en la zona del ábside se sitúa el altar. Esta basílica posee tres ábsides que, a su vez, se subdividen en absidiolos lobulados sobre pilares. Los dos brazos de la cruz se dividen, además, en tres naves.

Tras varias remodelaciones posteriores, se incorporó un nártex rematado con seis pequeñas cúpulas y revestido con mármoles policromos y mosaicos del siglo XIII. Así, el proyecto utilizó un diseño articulado en el que se repetía un único módulo de manera sucesiva sobre el que apoyaban las cúpulas mencionadas, dejando la cruz dividida en una nave y dos pasillos.

El acceso a la iglesia se realizaría a través de cuatro puertas, atravesando el nártex, de las cuales, la principal se situaría en el oeste, realizada en madera y revestida con una lámina de cobre y bronce.





Planta de San Marcos de Venecia, comenzada en 1063.

En cuanto a la estructura de las cúpulas, éstas quedaron definidas por medias esferas de mampostería en cuyo interior quedaban decoradas con mosaicos con fondos de color oro. Las de la cubierta descansarían sobre cuatro grandes bóvedas en los brazos de la cruz, que apoyarían en cuatro pilares. La mayor, la de la Ascensión, sin embargo, lo haría sobre el crucero. El encuentro entre la base circular de la cúpula y el espacio inferior cuadrado se resolvió a través de pechinas que definen la base circular de apoyo de la cúpula.

Respecto a la fachada, su decoración se realizó a partir de mármoles y mosaicos muy vistosos, de oro, y quedó dividida en dos órdenes: El inferior, subdividido, a su vez, en cinco grandes pórticos, siendo el central el mayor, presentaría cinco grandes puertas con columnas marmóreas y mosaicos, la central con magníficas, con dos niveles de arcadas. El orden superior se caracterizaría por la presencia de la terraza en la que se plasman las copias de los cuatro caballos traídos de Constantinopla en el siglo XIII.

El interior presenta una pequeña elevación respecto a la plaza, decorado en su totalidad con mármoles orientales, esculturas, bronce, dorados, mosaicos, columnas y capiteles, con motivos geométricos y figurativos, en el que la iluminación natural se realizaría a través de ventanas situadas alrededor de las cúpulas, incorporando, además, toda una serie de alusiones a vírgenes, santos y apóstoles, logra la continuidad gracias a los mosaicos dorados del fondo y su disposición espacial.

El atrio, proyectado un siglo después de concluir la construcción de la iglesia, presenta columnas bizantinas y puertas de bronce.

El sistema constructivo de la basílica de San Marcos mantiene algunos elementos de la arquitectura romana, como el ladrillo y la piedra para revestimientos, las bóvedas de cañón, las arquerías de medio punto o las aristas. Pero además, su construcción trajo consigo una gran espacialidad lograda gracias al empleo de la cúpula abovedada sobre pechinas.

El lujo ornamental es el aspecto clave de su construcción en el que los mosaicos con teselas, las placas de mármol de colores, las pinturas sobre fondos de oro, la cerámica vidriada y las láminas de oro y plata le otorgan una belleza indudable.



Basílica de San Marcos, Michael Graves



Basílica de San Marcos, Louis I. Kahn



Basílica de San Marcos, Álvaro Siza



-Puente de Rialto.



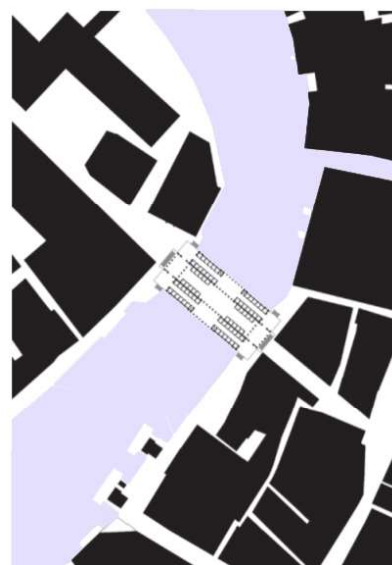
Fuente: Fotografía elaborada por la autora

El puente de Rialto, diseñado por Antonio da Ponte y completado tras tres años de construcción en el año 1591, de 28,8 metros de longitud y 22,90 metros de anchura, se ha convertido en el elemento clave de unión tanto estética como funcionalmente que transforma un archipiélago de islas de difícil conexión y circulación como es Venecia en toda una ciudad-estado.

Para entender la génesis de este puente vamos a remontarnos a su historia, justo al momento en el que los primeros asentamientos de la ciudad se originaron, precisamente, en torno a las islas de Rialto, en un periodo en el que Italia estaba siendo ocupada por los francos cuando Venecia era una disgregada ciudad dominada por la laguna que empezaba a extenderse saltando el Gran Canal y llegando hasta San Marcos, ciudad en la que el principal método de transporte y estructuración eran una serie de embarcaciones. El crecimiento del mercado de Rialto trajo consigo la necesidad de construcción de otra estructura que fuese completamente estable y que uniese las dos orillas principales de la ciudad. Ante esta premisa, se diseñó el Ponte della Moneta en 1175 constituido por una delicada y frágil pasarela. Posteriormente, se proyectó en ese mismo lugar la primera estructura fija de madera en la que dos rampas unidas a una sección central permitían el paso de los barcos. Más tarde, ya en 1310, la huida de Bajamonte Tiepolo provocó el incendio y derribo del ya conocido como Puente de Rialto con el objetivo de evitar su evasión, puente reconstruido justo en ese mismo año y que duró hasta 1444, año en el que fue derrumbado debido a la afluencia de personas. Tras esto, se han ido sucediendo numerosas reconstrucciones pero no es hasta 1588 cuando se inició la construcción en piedra del actual Puente de Rialto.

La técnica constructiva con la que se desarrolló consta de un único arco rebajado de piedra de la zona en el que dos rampas se cruzan en un pórtico central. A ambos lados se localizarían toda una serie de arcos de medio punto en los que se emplazarían las tiendas quedando unidas en su punto más alto por un amplio rellano, convirtiéndolo prácticamente en el centro económico de la ciudad e introduciendo en él el mercado de Rialto.

Su cimentación fue un aspecto fundamental para su actual conservación, -pues los puentes anteriores fallaron por la misma- fue realizada a partir de 1.200 pilotes de madera que lograron soportar las fuerzas horizontales y de cuelgue provocadas por los edificios colindantes en un terreno de arcillas poco estable en el que se producía una expansión excesiva. Además, para construir los cimientos, necesitaron 12.000 varas de madera de olmo que permitían la sustentación de un único arco de más de 28 metros de luz que ha posibilitado el paso de grandes barcos bajo él y la instalación de 24 talleres, 12 a cada lado, sobre él. Esta zona superior se ve, además, constituida por varios grupos de escalones que permiten salvar el desnivel.



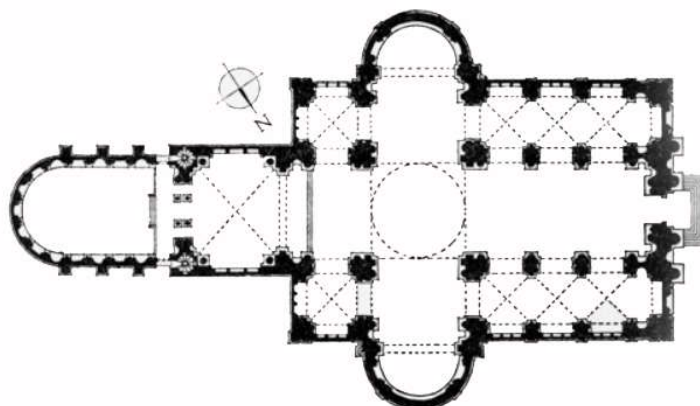
Puente de Rialto en planta.



Respecto a la decoración se pueden observar varias figuras talladas en piedra; si visualizamos desde El Gran Canal, en la arquivolta sur aparecerían las figuras talladas de la Arcángel Gabriel y la Virgen María, esta última en pleno acto de recibir el mensaje celestial, haciendo con ello referencia a la fecha de fundación legendaria de Venecia que fue el 25 de marzo del año 421. Por otro lado, en la arquivolta opuesta a la Fontego dei Tedeschi, se tallaron las figuras de San Teodoro y de San Marco, protectores de la ciudad.

Urbanísticamente, el Puente se encuentra perfectamente integrado en la ciudad gracias a su armonía, belleza y simetría de los arcos, que encajan notablemente con el paisaje urbano que le rodea.

-San Giorgio Maggiore.



Planta de San Giorgio Maggiore.

La basílica, ubicada al sur de Venecia en una pequeña isla denominada San Giorgio y acompañada de un antiguo monasterio con la misma evocación, se posiciona estratégicamente frente al puerto, como todo un contrapeso monumental del palacio. Su construcción se inició en 1565 y duró un total de 32 años, proceso en el que participaron, primero Andrea Palladio y, tras su muerte, Simone Sorella, quien siguió y respetó los planos del anterior en su totalidad.

Andrea Palladio combinaría en ella toda una serie de elementos del lenguaje clásico que se integrarían perfectamente en el espacio urbano tan característico en el que se emplazaría. La búsqueda renacentista de las proporciones, la sencillez y elegancia de las fachadas, o la introducción de luz a partir de soluciones ingeniosas se convirtieron en aspectos clave de aplicación en este proyecto.

Su planta, de cruz latina, está conformada por tres naves y una cúpula de crucero central que se sitúa sobre la nave intermedia, que se encuentra ligeramente más elevada que las demás y cubierta con una bóveda de cañón de más de 12 metros de diámetro con lunetos que coinciden con los vanos de las capillas, que alojan ventanas termales permitiendo la iluminación interior y que se cerrarían al exterior mediante ventanas palladianas procedentes de las termas romanas, mientras que las naves laterales estarían cubiertas por bóvedas de arista.

El crucero sujetaría la cúpula peraltada y lisa, cuyos cuatro soportes seguirían el orden corintio de la nave repitiendo los juegos de las columnas pareadas que aligeran los soportes de la cúpula. Además, este espacio sería íntegramente delimitado con medias columnas sobre pedestales. Todo este conjunto de características y elementos confirieron a la obra una total armonía y proporcionalidad de la que aún goza.

Pero, a pesar de esta estructura longitudinal, la prolongación de la nave central con el presbiterio y el coro que proyectó Palladio, le otorgan a la iglesia una percepción unitaria del espacio a partir de la centralidad generada por el gran desarrollo del crucero. El plano interior combinaría entonces a la perfección los elementos de edificios longitudinales y centralizados dando con la solución "ideal" del renacimiento.

En lo que respecta a la fachada, se dispusieron dos portadas blancas de mármol de Istria escalonadas, una con un amplio frontón y arquitrabe, y la otra con un frontón más estrecho, en las que la parte central sería más alta que las contiguas y cuya organización se realizaría en base a cuatro grandes columnas de orden gigante sobre altos pedestales que actuarían de sostén del entablamento y el frontón clásico. La fachada posterior, en cambio, estaría totalmente absorbida por esta primera, siendo posible su visualización solo parcialmente.





Basilica de San Giorgio Maggiore.

El empleo de la cúpula por Palladio permitió resaltar la verticalidad del conjunto, un conjunto en el que una monumental escalera produciría la génesis de una concepción completamente teatral a partir de la división de dos espacios simétricos, más propia de la arquitectura barroca.

En el interior se combinó una larga nave basiliciana con una planta cruciforme con transeptos cuya luminosidad y conformación por enormes columnas y pilastras sobre paredes blancas, sin apenas decoración, hicieron de él, un lugar sobrio y monumental.

En su interior se guardan aún los últimos cuadros de Tintoretto; La última cena, de 1592 a 1594, Recogida del maná de 1594, ambos en los muros del presbiterio o La deposición de 1592 a 1594 en la capilla de los muertos. El monasterio que acompaña la iglesia, contaría con dos grandes claustros; al este, el Claustro de los Cipreses de Giovanni Buora cuyo inicio data de 1517, es el más antiguo y se distribuye en dos plantas, la primera compuesta por arcos de medio punto sobre columnas de orden jónico y cubiertas con bóveda de arista, la segunda, por otro lado, con ventanas bíforas de medio punto hacia el sur y el norte y vanos rectangulares simples hacia el este y el oeste.

-Santa María La Salute.

Completamente ligada a las aguas que la rodean se alza la Salute, retranqueándose de los bordes de la orilla del Gran Canal y permitiendo su contemplación cerca de la Punta della Dogana cuya construcción la han convertido en el edificio de planta central más logrado de Occidente.

El proyecto, diseñado por Baldassare Longhena, comenzó su ejecución en 1631 como agradecimiento a Santa María por frenar la gran peste que había azotado a la población en el año 1630. Sus inicios se vieron fuertemente condicionados por la inestabilidad del terreno que provocó la construcción de un total de 101.772 pilotes.

Longhena, totalmente influenciado por la sencillez Palladiana en la utilización de los distintos órdenes y, por la lógica y el gusto de Scamozzi, consiguió combinar con una técnica fascinante grandes volúmenes con una poderosa carga decorativa y una enorme riqueza material.

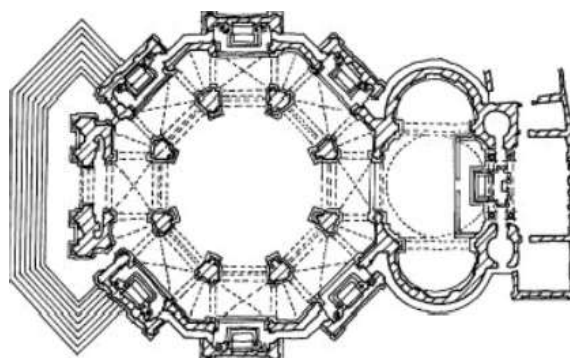
Tres espacios claves configuraban el complejo y se insertaban en un eje principal; en primer lugar, la nave central en forma de octógono coronado por una gran cúpula de base circular y realizada en madera, a continuación, el llamado antepresbiterio acompañado de dos ábsides laterales que, a su vez, quedaba coronado por una segunda cúpula, esta de menor tamaño, y mayor sencillez externa, aunque perfectamente decorada en su interior y, finalmente, el coro, inmediatamente después del altar a cuyos lados se levantaban las torres cuadradas que se exhiben en el volumen total.

Las diversas capillas quedan definidas en su parte baja por un orden corrido y en su parte alta por una ventana termal, en ambas zonas el tratamiento de las esquinas es excelente.





Fuente: Dibujos de Patricio Aguirre Levertón.



Planta de Santa María La Salute.

La gran cúpula peraltada y alisada, su coronación con una pequeña linterna, sus amplios vanos de un tambor también octogonal y sus numerosas volutas han constituido el corazón del proyecto siendo el foco central de luz de la iglesia. El tambor, en cuyos lados aparecen toda una serie de ventanas, queriendo casi acentuar la horizontalidad, ha contradicho prácticamente la curvatura de la cúpula, algo que reside casi disimulado, y queda apoyado en un gran zócalo con la misma planta, del que se abrirían las seis capillas, la iglesia sería central cuya fachada principal daría al canal, mientras que la decoración del resto de lados sería bastante sencilla partiendo de un orden corintio con un entablamento sobre pilastras que disminuyen de tamaño. Todas estas particularidades le han ido otorgando al conjunto una gran elegancia y distinción.

El arco de triunfo veneciano se ha convertido en la pieza más sobria y soberbia, coronado por un gran frontón que prácticamente se adelanta a las volutas casi de manera gradual, desde el cuerpo bajo y ocupando todo el lado del octógono, el orden primero se adelanta al segundo, y lo mismo ocurre con el tercero y el cuarto. La puerta central es irremediamente arqueada en la que el tratamiento de las impostas y de los nichos laterales es fundamental. Las dos capillas situadas a ambos lados de dicho arco presentan un tratamiento más elaborado, con nichos y esculturas.

En cuanto al interior, puede generar una sensación de desilusión, en comparación con la belleza del exterior; no obstante, es interesante la excelente composición de órdenes clásicos palladiana que en él se han llevado a cabo. Es curiosa la manera con la que los elementos se ven trastocados en su paso del exterior al interior, la nave central, de gran importancia exterior, en el interior tiene poca, el octógono se vuelve algo sencillo y se presta especial cuidado en sus ángulos en los que se instala el orden principal, y lo contrario ocurre con los altares de las capillas o el presbiterio, cuya atención se centra en su decoración y ornamentación.

En cuanto al corredor perimetral, su estructuración se realiza a partir de un orden secundario, con pares de pilastras que disminuyen, entre las que pasa la moldura del pedestal del orden principal convirtiéndose en toda una línea decorativa. La decoración interior incluye tres obras de Tiziano localizadas en el techo; Muerte de Abel, Sacrificio de Abraham y David y Goliat, aunque además pueden verse otras obras como, San Marcos en el trono, con los santos Cosme, Damián, Sebastián y Roque y las Bodas de Caná.

Uno de los objetivos claros del proyecto es la búsqueda constante del juego del claro-oscuro a través del contraste de volúmenes, tamaños, ornamentos y decoraciones siguiendo los valores principales del barroco y teniendo muy en cuenta el emplazamiento en el que se sitúa y su integración en el urbanismo de una ciudad tan particular.



ARTE, ESCULTURA Y PINTURA.

-Arte.

La situación de Venecia y sus relaciones comerciales hicieron de ella, a partir del siglo XV, toda una ciudad repleta de objetos artísticos y obras arquitectónicas. En esta ciudad fue muy frecuente que sus arquitectos fuesen, a la vez, escultores y artistas, siendo la escultura la base de su formación, lo que provocó que en su arquitectura se preocupasen y se incorporasen más novedades en la decoración que en la propia estructura de los edificios. Este es el caso de artistas como Antonio Rizzo o Pietro Lombardo.

Venecia es sinónimo de arte, pues, a lo largo de la historia, han convivido en la ciudad toda una serie de artistas, escultores y pintores, que han desempeñado su obra desde la etapa medieval hasta el Renacimiento, el Barroco o el Neoclasicismo.

El éxito del arte de esta ciudad vino dado por varios hechos, como el comercio de oriente, la victoria sobre los turcos en Lepanto, la posición geográfica y estratégica de la urbe o el gusto de sus habitantes por los eventos artísticos, entre muchos otros. Destacaron en Venecia artistas como Bellini, Tintoretto, Veronés, Tiziano, Canaletto, Carpaccio o Giorgione, cuyas obras se van a caracterizar por el lujo, la ostentación, el brillo, la sensualidad, y la luz.

-Escultura.

En lo que a escultura concierne, se desarrolló una influencia mutua entre ambas doctrinas, pintura y escultura, ya que esta última fue utilizada como referencia en determinadas obras pictóricas y, viceversa, pues el tratamiento que Antonio Rizzo daría a la escultura vendría determinado por la pintura. Así, la pintura se convertiría, prácticamente, en un marco para la escultura, a la que se subordinaría.

Las esculturas quedaron modeladas por todo un juego de luces y sombras que conseguían captar la expectación de aquel que las visualizaba llegando incluso a generar en él determinados sentimientos. Un ejemplo de ello sería la obra de Antonello o de Giovanni Bellini, cuyas esculturas de Adán y Eva, que residen en el Palacio Ducal, son consideradas como la consagración de un nuevo arte en la ciudad.

La antigüedad y su conocimiento sería clave en el desarrollo de esta doctrina. El monumento *Vendramín* de Tullio Lombardo es un claro patrón de ello, y característico es también el relieve de Pietro Lombardo del *dux Loredan*, cuya expresión aparece idolatrando a la Virgen.

-Pintura.

La pintura de Venecia, enormemente influenciada por el arte oriental al igual que ocurrió en la arquitectura, se caracterizó por el enorme empleo del color, el brillo y la luz en sus obras, así como la presencia del paisaje y la escena que se impone y predomina sobre las figuras individuales y la exaltación de la riqueza. Los escenarios eran grandes y lujosos representados con tonos cálidos y brillantes que se aplicaban mediante anchas pinceladas. A través del empleo del óleo utilizaron la vida cotidiana como punto de inspiración.

Destacaron en Venecia Tiziano, Tintoretto, Veronés y Giorgione. Tiziano fue el primero en introducir la técnica del óleo en la ciudad. Hasta entonces solo se había utilizado la pintura al temple, que fue prácticamente sustituida por el óleo ya que éste era múltiple, y, como demoraba más en secarse, le ofrecía el tiempo suficiente al artista para corregir los fallos y probar diversas opciones, permitiendo además la introducción de colores con mayor intensidad. Aunque también se utilizaron los tintes o los pigmentos sobre cerámica, en los mosaicos o en el vidrio soplado de Murano, una pequeña isla que conforma Venecia.

Con la llegada del siglo XVI, todos los grandes maestros dominaban a la perfección el óleo e interpretaban con él el retrato, con el que manifestaban la individualidad y su propio triunfo.

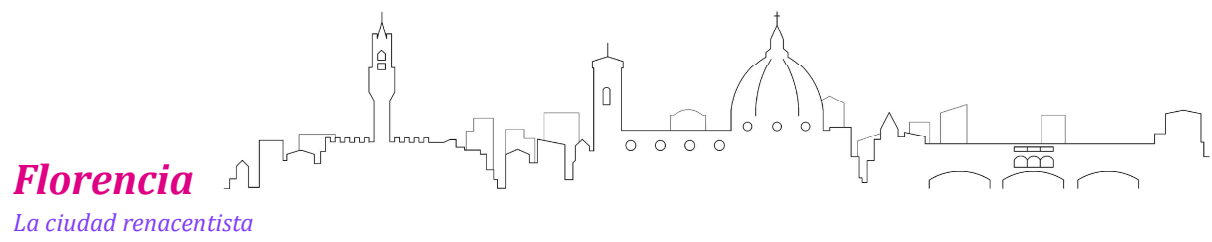
Así, Tiziano se convirtió en el pintor que retrataría a los emires y los habitantes de Constantinopla, Giorgione alcanzaría su puesto como pintor de la nobleza y las clases ricas, mientras que Tintoretto sería conocido como el pintor de la luz y de los contrastes.





El teatro del mundo, Bienal de Venecia, 1979, Aldo Rossi.



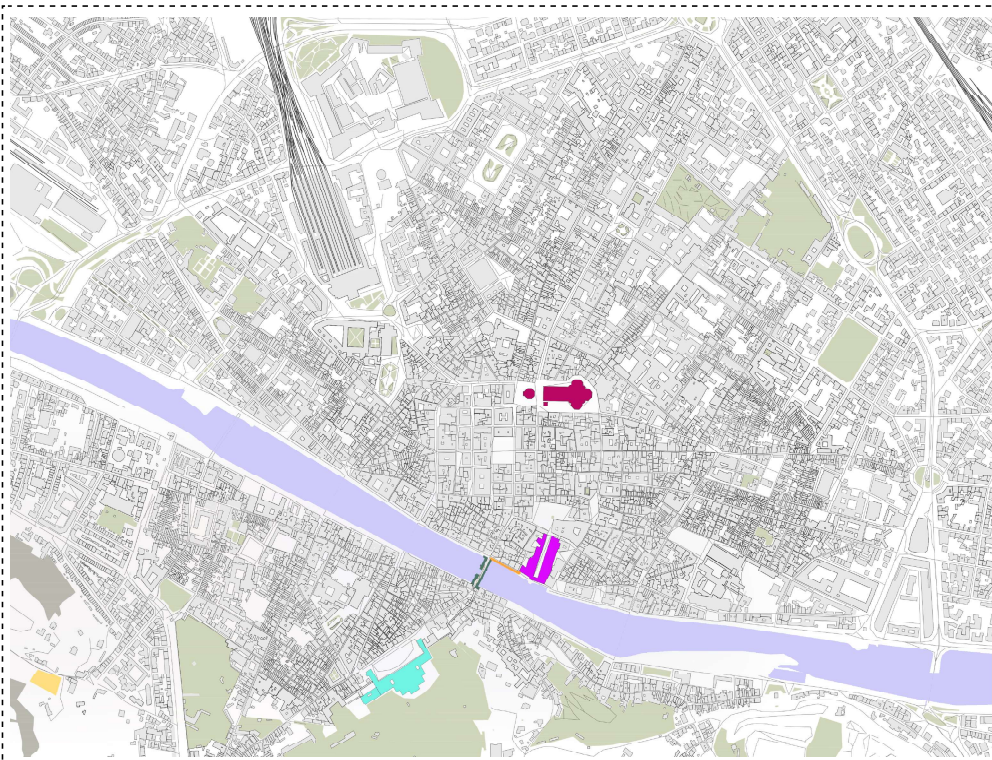


4.3. Florencia. CARTOGRAFÍA.

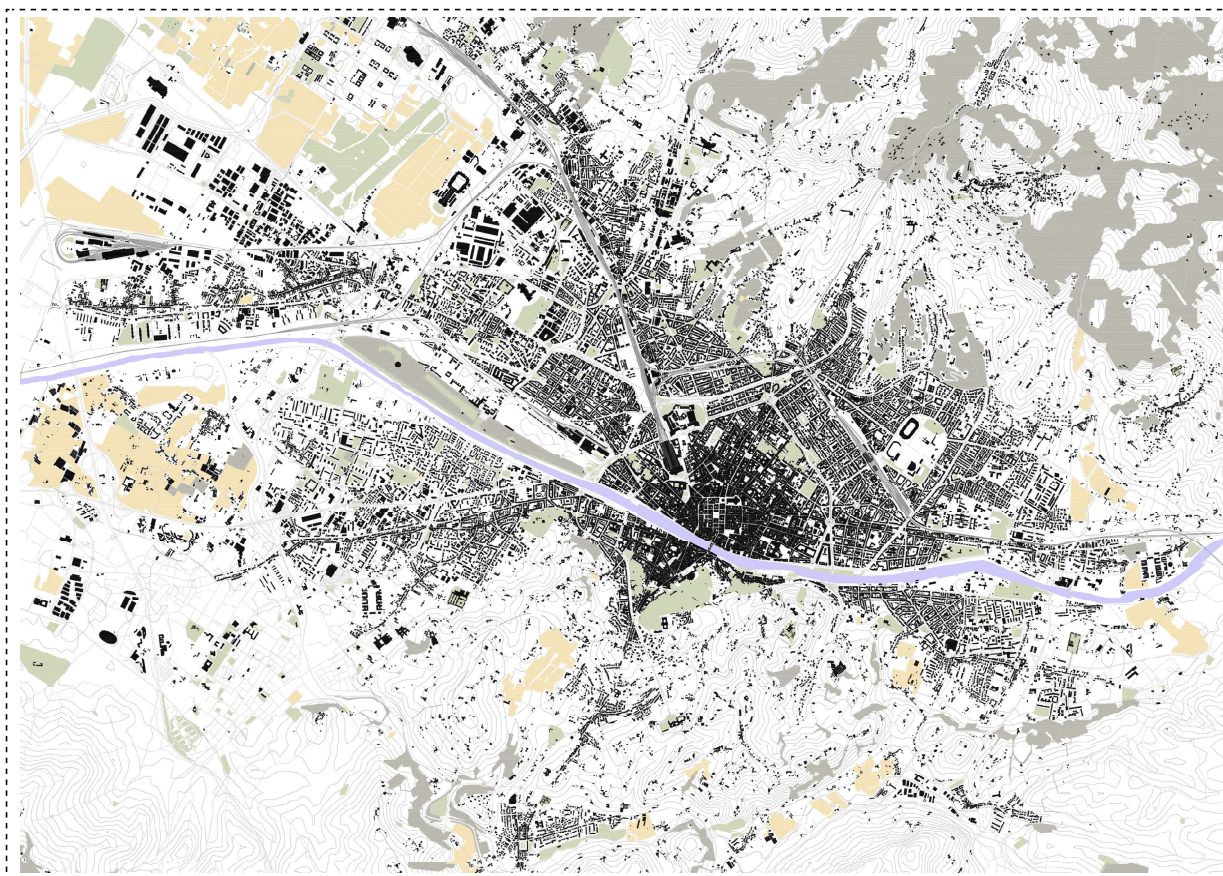
Florencia se localiza en el norte del país de Italia, en la región de la Toscana, de la que es su centro histórico, artístico, económico y administrativo.

Atravesada por el río Arno, cuenta con una población de 378.239 habitantes y una superficie de 102 km².

- Santa María dei Fiori.
- Galleria degli Uffizi
- Corredor de Vassari.
- Ponte Vecchio
- Palacio Pitti



Cartografía de Florencia a escala urbana. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



Cartografía de Florencia a escala territorial. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



MARCO HISTÓRICO.

Durante el siglo XV, la sociedad de Florencia comenzó a percibir toda una serie de cambios revolucionarios sociales. Sus ciudadanos y guerreros acabaron los combates fortalecidos, convirtiendo el municipio en el más importante y resistente del norte del país, lo que, además, les permitió controlar y manejar todas las rutas comerciales de sus proximidades.

Inició entonces un periodo en el que, los comerciantes y los burgueses empezaron a mostrar su interés hacia un arte más realista y no tan gótico, y lo impusieron.

La ciudad, además, estaba siendo controlada por 4 grandes familias conocidas: Los Medicis, los Rucellai, los Tornabuoni y los Strozzi, cuyas riquezas honraban y realzaban a los comerciantes. La familia Medici admiraba el arte y la arquitectura de tal manera, que consiguió rediseñar la urbe a su gusto, naciendo en ese instante el humanismo.

Nos encontramos ante un periodo de expansión y desarrollo artístico que tuvo su inicio desde principios de siglo. Son muchos los arquitectos, escultores y pintores los que van a desarrollar su vida artística en la ciudad, involucrándose con el arte romano y los estilos de la Antigüedad pero eliminando por completo las huellas góticas e introduciendo una nueva manera de ver la arquitectura.

Se produjo entonces una reivindicación del artista como un trabajador no sólo manual, sino también intelectual. Los artistas empezaron a involucrarse con el conocimiento científico y lo consideraron un aspecto imprescindible para la creación de sus obras lo que supuso el desarrollo de un arte mucho más relacionado con la ciencia que con la artesanía.

En arquitectura, se podían diferenciar dos tipos edificatorios: los religiosos como las iglesias, y los civiles, cuyos elementos constructivos más importantes fueron el arco de medio punto y las columnas que sustentarían la cúpula, la bóveda de cañón y la cubierta plana con casetones.

Así, desde el siglo XIV hasta el XVI, Florencia experimentó el mayor esplendor literario, arquitectónico, artístico y científico en el que, además, se estableció una concepción del hombre como un ser capaz de dominar la naturaleza, autor de su suerte y de su destino, lo que permitió un acercamiento a la revolución científica del siglo XVII.

El Renacimiento en Florencia supuso una revolución en todos los sentidos; la ciudad se desarrolló y creció, simbolizando una nueva manera de sentir, de pensar, de hacer, implicándose con un nuevo espíritu y estilo en las artes, y quizás, impulsando un nuevo nacimiento de la libertad, ligando el arte a la intelectualidad y a la religión.

Gracias a este periodo, la ciudad es mundialmente conocida por su patrimonio artístico y arquitectónico, además, nacerían algunos de los artistas, arquitectos y científicos más importantes de la historia, como Miguel Ángel Buonarroti, Leonardo da Vinci, Nicolás Maquiavelo, Galileo o los Medici.

Arquitectos como Filippo Brunelleschi, Michelozzi o Alberti propulsaron el desarrollo de esta corriente en la ciudad. El primero de ellos tendría un papel indispensable a la hora de representar la arquitectura tridimensional logrando con esta técnica, el desarrollo de una de las obras más importantes del Renacimiento, la construcción de la cúpula de Santa María dei Fiori, creación que le otorga el mayor honor y reputación posibles, en la que cristalizaría todo el conjunto de elementos y principios que caracterizan la arquitectura humanista del Renacimiento.

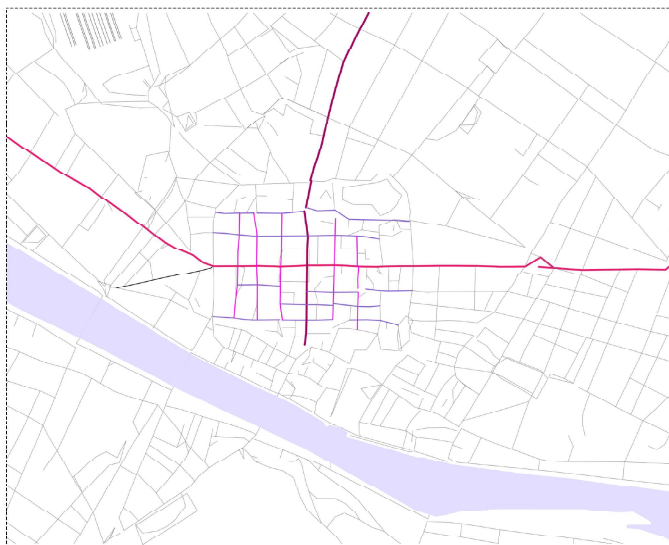
ANTIGUO TRAZADO DE LA CIUDAD.

El contexto en el que se encuentra Florencia es completamente determinante para el desarrollo de su urbanismo; la ciudad se localiza a los pies de los Apeninos, entre las colinas del valle del Arno y asentada en una de las vías romanas denominada Flaminia, que atraviesa Etruria, en el lugar en el que cruza el río.

Florencia es todo un centro histórico, económico, administrativo y artístico cuyo urbanismo representa a la perfección el estilo renacentista. Su estudio supone la constitución de cuatro categorías de intervención.



1. Origen y trazado antiguo.



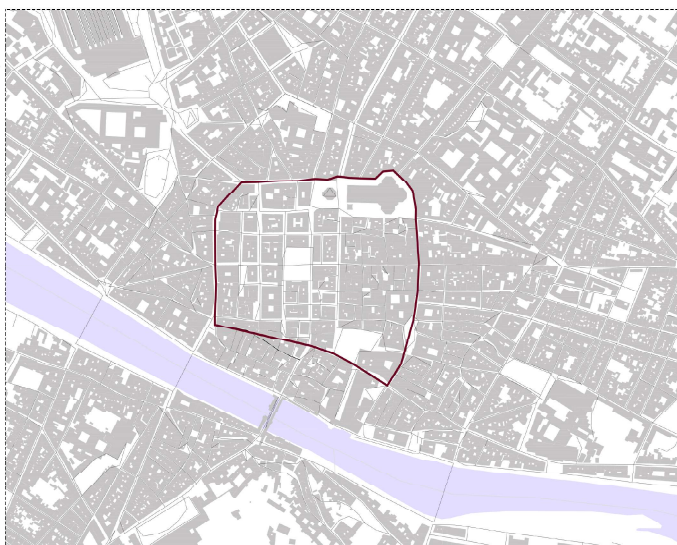
Trazado romano. Fuente: Elaboración propia.

Su origen se remonta al de asentamiento militar cuyas trazas seguían el sistema de ejes de cardo y decumano propios del urbanismo romano. Fue en ese momento en el que la ciudad se convierte en todo un marco de poder económico apreciable en la arquitectura y el arte.

La conservación de elementos de la cuadrícula romana es definitiva para su desarrollo que, junto a la exposición de calles, viarios y recorridos de la Edad Media, permitieron la incorporación en el plano de edificaciones de carácter público de gran envergadura.

2. La muralla.

Tras la intervención de los lombardos en la construcción del primer baptisterio en el siglo VIII, Florencia fue invadida por los carolingios, quienes proyectaron una muralla nueva que abarcaba hasta prácticamente el río Arno. Al norte, quedaría la basílica paleocristiana dedicada a Santa Reparata.



Trazado de la muralla. Fuente: Elaboración propia.



3. Los tipos de edificaciones.

Las obras y aportaciones de Brunelleschi serían claves para el desarrollo de una ciudad en la que los distintos monumentos, de carácter universal y patrimonial, se convertirían en los puntos de partida y referencia de un paisaje que sería, a su vez, urbano y artístico, estableciendo un viaje visual que los conectaría entre sí y a su vez, con el urbanismo y el territorio que lo rodea.

Con la formación de la nobleza urbana y su residencia en el interior de las ciudades, surgió la necesidad de distinción de las edificaciones singulares, tales como torres, iglesias o palacios, lo que implicaría la transformación de la estructura urbana medieval.

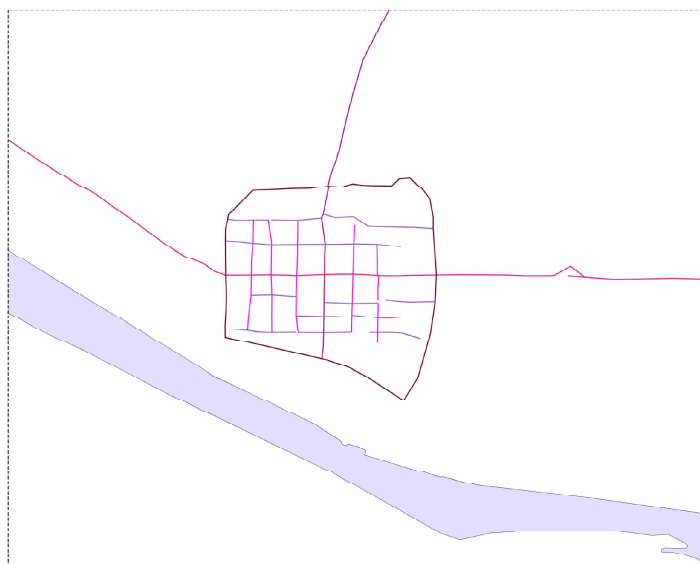
El fin fue la proyección y el control del espacio público a través del respeto y el tratamiento hacia las proporciones geométricas, la axialidad y el paisaje.

Un elemento muy importante en el planeamiento de Florencia fueron las plazas. La plaza del mercado medieval daría lugar a la plaza ceremonial; que complementaría, acentuaría y serviría de recibidor al edificio singular que en ella se encontrase; un palacio, una basílica, una iglesia, etc. Los elementos de la plaza fueron perfectamente estudiados, su fachada era unitaria y porticada, y su pavimento objeto de diseño.

Con el Renacimiento, ya no sólo importaba la arquitectura del edificio en cuestión, sino también su forma de insertarse en la ciudad y como se conformaría e influiría al espacio urbano su construcción.

4. La influencia del humanismo.

La llegada de los Medici convirtió a la ciudad en el centro principal del humanismo italiano y se sucedieron algunos cambios en su planeamiento. Un ejemplo de ello es la construcción del Ponte Vecchio con el objeto de que actuase como un pasadizo cerrado que sería utilizado únicamente por la familia Medici para que evitar su cruzada con el resto del pueblo.



Superposición de los elementos de ordenación. Fuente: Elaboración propia.



OBRAS ARQUITECTÓNICAS MÁS IMPORTANTES.

-Catedral de Santa María dei Fiori.



Vista aérea de Santa María dei Fiori.

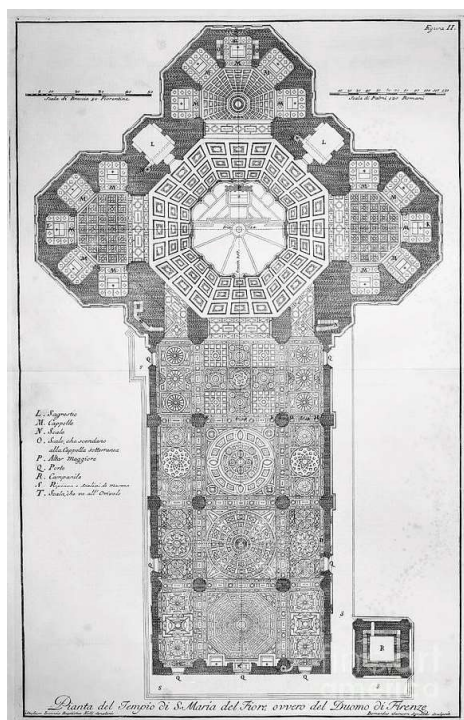
La catedral de Santa Maria dei Fiori es una de las obras maestras por excelencia del arte gótico y primer Renacimiento italiano, iniciada en 1296 por Arnolfo di Cambio y continuada desde 1333 por Giotto di Bondoni, se convirtió en todo un símbolo de riqueza y poder de la región toscana.

Emplazada en la plaza del Duomo de Florencia sobre la antigua iglesia de Santa Reparata, en pleno centro histórico de la ciudad, dispuesta frente al Baptisterio de San Giovanni y gobernada por su Campanille, se convierte en un elemento determinante en el desarrollo urbanístico florentino.

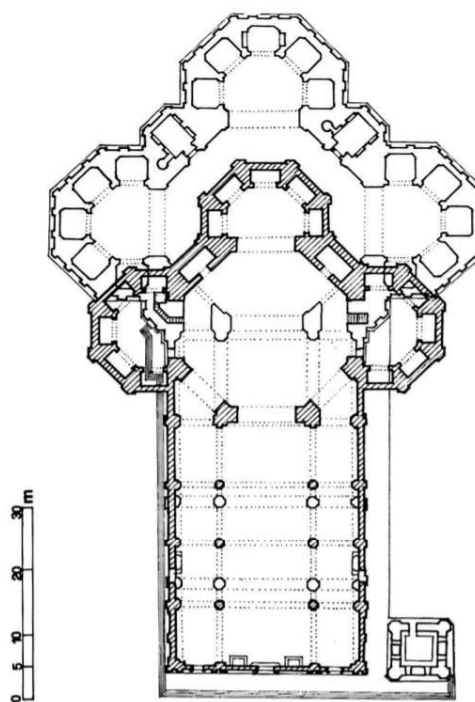
La catedral, con planta de cruz latina con tres naves, se construyó como una basílica, con dos naves y un pasillo que quedaban divididos por el empleo de arcos angulares que, a su vez, apoyaban sobre columnas compuestas, dejando la nave fraccionada en 4 grandes galerías de planta cuadrada. En el ábside y en el transepto se localizaban las capillas radiales. Sus dimensiones de 153 m de largo por 130 metros de ancho y, 107 de alto desde la base hasta la cima la convierten en, tras sus sucesivas intervenciones, la catedral más grande de Europa.

Los muros localizados en la parte absidal son de gran espesor y portento, pues su objetivo reside en soportar la fuerza gravitatoria y los empujes laterales provocados por la fuerte carga de la cúpula, que nace desde el tambor. Su interior gótico, cuyas decoraciones han sido trasladadas por su deterioro, es oscuro, austero y lúgubre y su desnudez, propia de la sobriedad y seriedad de la vida religiosa, provocando sensación de vacío.





Planta inicial de la Catedral de Santa María dei Fiori



Ampliación del siglo XVI

En lo que a historia concierne, la catedral fue diseñada por Arnolfo di Cambio en 1296, cuyo proyecto recogía la creación de las tres anchas nave bajo la gran cúpula. Sin embargo, años después, se decidió ampliar el proyecto cambiando su escala pero sin realizar modificaciones en el diseño o en la estructura. La muerte de di Cambio trajo consigo la ralentización y detención del proyecto hasta el año 1333, momento en el que Giotto tomó las riendas continuando la construcción de la catedral y destacando en la proyección del campanario. Su muerte en 1337 hizo que Andrea Pisano prosiguiese con los trabajos hasta la aparición de la Peste negra en el año 1338, que supuso el abandono del proyecto. En 1418, se lanzó a concurso la propuesta para la cúpula, siendo Brunelleschi su ganador y finalizando su construcción por completo en el año 1446.

En esta construcción florentina destacó, sin lugar a duda, la grandiosa cúpula creada por Brunelleschi que se convirtió en toda una estructura isostática de hasta 114,5 metros de altura por 45,5 metros de diámetro.

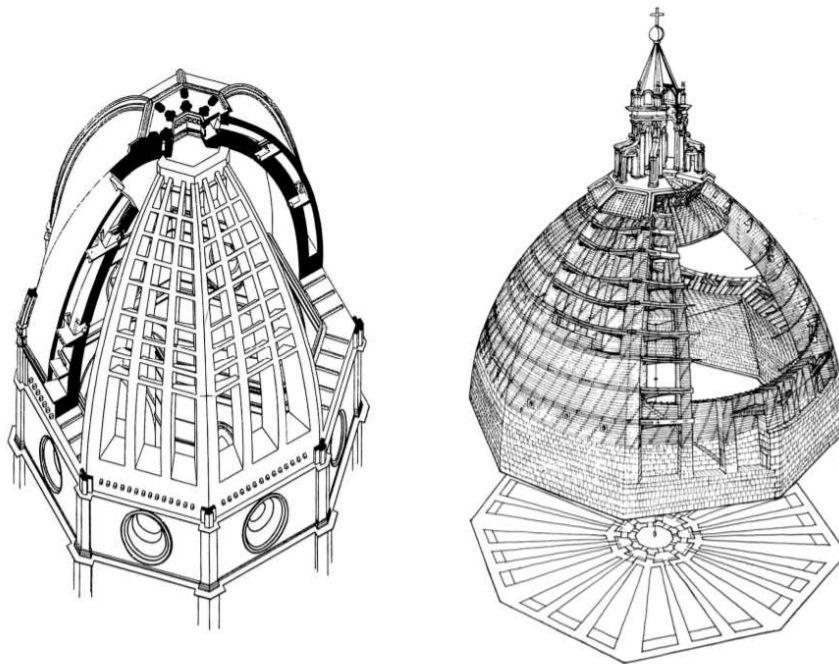
Brunelleschi proyectó todo un sistema de construcción para la cúpula sin cimbras haciendo posible su autosustentación durante su ejecución anclando los andamios, al principio por el interior y, posteriormente por el exterior, al tramo proporcional de cúpula que estaba construido en cada momento. Las perforaciones realizadas para anclar dichos andamios fueron, más tarde, utilizadas, para la introducción de iluminación y ventilación.

Así, una de las particularidades de esta cúpula residía en su capacidad de anulación completa de los empujes horizontales para así, no transmitir al tambor nada más que su propio peso a partir de empujes verticales.

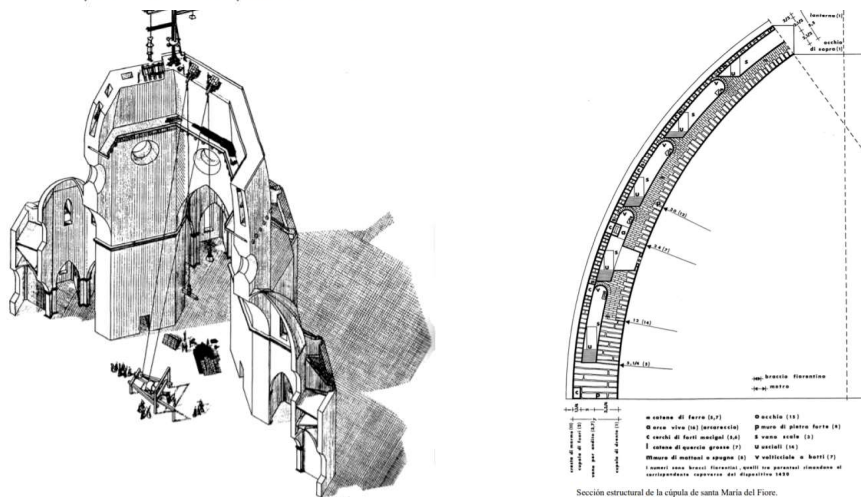
La cúpula se concibe como un armazón apuntado y rematado por una gran linterna. Su estructura, conformada por dos cascarones colocados paralelamente, se ejecuta con ladrillos y se instala sobre una base octogonal, dejando, tanto el interior como el exterior, apuntados, siguiendo un arco con un radio de $\frac{6}{7}$ del diámetro de dicho octógono. Así, las distintas capas aumentan en anchura, desde el interior hacia el exterior, a medida que lo hacen en altura, y, gracias a esta diferencia de radios de curvatura se consigue que las fuerzas se distribuyan a la perfección, siguiendo una curva a la que se la conoce como "pétalo de flor", en la que el punto máximo de tensión queda consolidado mediante la ejecución de un anillo de refuerzo con vigas de madera.

La estructura de la cúpula queda entonces conformada por una combinación de tres capas ya que entre ambas capas se disponía una capa de aire con los nervios y los anillos, que, junto a su forma apuntada, permite reducir su peso hasta en un 45%.





Esquemas constructivos de la cúpula de santa María del Fiore.



Esquemas constructivos de la cúpula de Santa María dei Fiori.

En cuanto a los materiales de fabricación, el material por excelencia de la cúpula es el ladrillo, considerándola incluso, la mayor estructura de ladrillo del mundo.

Los ladrillos son romanos y presentan un grosor de 5,1 cm y un largo de entre 15,2 y 30 cm. Para la base de las capas se emplea la piedra mientras que los tirantes son de madera.

Toda esta piel conformada por 24 nervios de ladrillos y costillas de mármol se organiza en forma de espina de pez. Una espina que guarda grandes secretos acerca de cómo se dispone pues, "Brunelleschi encontraba divertido el hecho de que nadie pudiera dar con su secreto". Sin embargo, aquí desvelaremos que es lo que ocurre realmente; la técnica consiste en que los ladrillos vistos están dispuestos de una manera distinta a los que conforman la bóveda interna, que es la que realmente soporta el peso de la construcción.

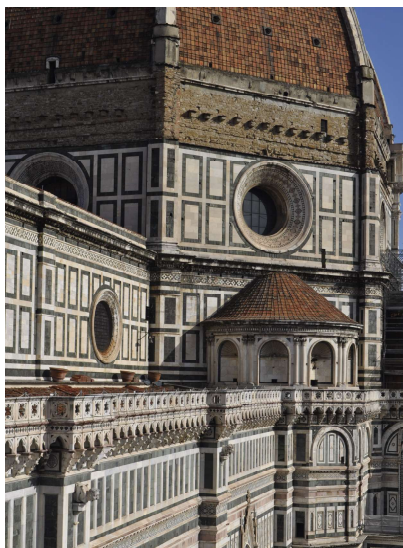
La distribución de los internos sería, entonces, diagonal, como la espina de un pez, lo que evita la utilización de materiales metálicos. A esto se sumaría el hecho de que Brunelleschi ordenase "marcar el costado de los ladrillos que quedaban en superficie con un surco, para dejar creer que habían sido dispuestos en longitud en lugar de hacerlo de lado. Un sistema único y nunca más repetido en la historia".



Así, de los 24 nervios comentados anteriormente, los ocho que conforman el octógono llegando hasta el vértice son los principales, y los dos que se disponen en cada cara contribuyen con los 8 principales a soportar el peso de la cúpula.

En cuanto a la linterna que supone un 10,5% del peso total de la cúpula y mide 16 metros de altura, constituye el remate de la cúpula y hace que esta última tenga la misma anchura que altura, rematándola a la perfección.

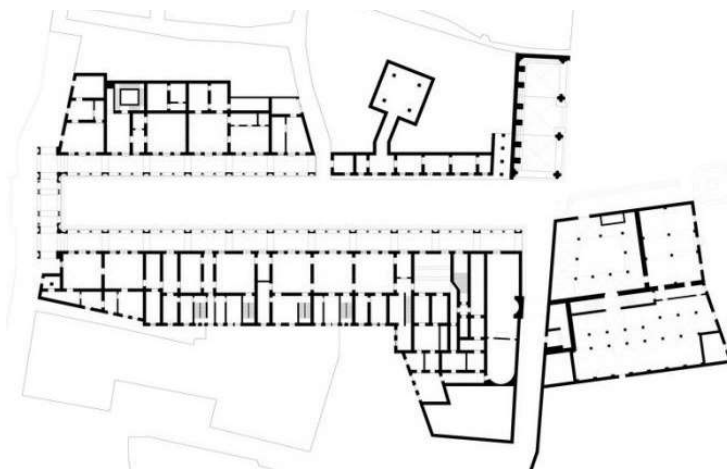
La fachada, atribuida a Giotto aunque diseñada por Arnolfo di Cambio, se convierte en todo un juego de colores verdes, blancos y rosas en el que el mármol adquiere un papel fundamental dando lugar a una perfecta consonancia neo-gótica entre la catedral, el baptisterio y el campanile.



Fuente: Fotografías elaboradas por la autora.



-Galleria degli Uffizi.



Planta de la Galleria degli Uffizi.

La galleria degli Uffizi, o galería de los oficios, es un palacio renacentista florentino que, gracias a su rico patrimonio artístico y la disposición de numerosas obras maestras de este periodo, lo convierten en uno de los más famosos.

Aunque, originalmente, no fue creado como museo. Su inicio se remonta a 1590, año en el que Cosme I de Médicis, primer Gran Duque de Toscana, le encomendó su construcción a Giorgio Vasari con la premisa de crear un edificio que pudiese albergar las oficinas administrativas y judiciares del Estado Florentino, ya que el Palacio Vecchio se había quedado demasiado pequeño. El proyecto terminaría en 1581, y durante ese periodo, los distintos espacios del palacio se utilizaron para alojar las diversas obras de arte de la colección de la familia Médici.

Su construcción provocó la demolición de numerosos edificios, como la iglesia de San Pier Scheraggio de la que sólo se mantiene la antigua nave.

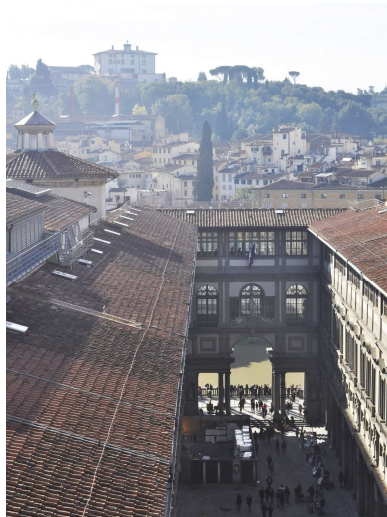
El crecimiento y las ampliaciones de las colecciones que albergaba el museo supusieron el traslado de algunas obras a otros museos de la ciudad, tales como el Museo Bargello, ya que este palacio no disponía del espacio suficiente para ello. Fue en 1769 cuando el Gran Duque Pedro Leopoldo abrió la galería al público, aunque su visita había sido posible ya durante el siglo XVI bajo previa solicitud.

El edificio se convirtió entonces, en una gran construcción con dos alas en forma de U, "sobre el río y casi en el aire". Su núcleo inicial fue obra de Francisco I, hijo de Cosme, quien confió a Buontalenti la proyección de una tribuna en la que reunir diversas obras de arte. El corazón del museo lo conforma la sala octogonal de la Tribuna, que, decorada con mármoles, piedras y conchas es una representación de los cuatro elementos. La sala Boticelli, que debe su nombre a Sandro Boticelli, constituye el núcleo de la colección ya que en ella residen dos de los cuadros más importantes del museo; "*La primavera*" y "*El Nacimiento de Venus*". La disposición de un fino pero largo ventanal corrido situado en lo alto de la pared, en su encuentro con el tejado, proporcionan una luz natural que baña las obras de manera completamente homogénea.



Fuente: Fotografía elaborada por la autora.





Exterior e interior de la galería. Fuente: Fotografías elaboradas por la autora.

El museo queda conformado por tres grandes pisos comunicados por una escalera monumental construida en la época de los Medici alrededor de 1500. El primer y segundo pasillo actúan a modo de galería escultórica en la que se exhiben toda una serie de estatuas y bustos de la familia Medici y cuya iluminación es íntegramente natural a través grandes ventanas cuyas vistas dan a la Piazzale degli Uffizi. Como se puede observar en la fotografía adjuntada, aunque los techos quedan repletos de ricas y finas representaciones y dorados, las paredes son lisas, de color blanco que contrastan con los grandes ventanales y centran la atención a las obras de arte expuestas.

El espacio que compone el vestíbulo, realizado a finales del Settecento, esta, a su vez, dividido en tres vestíbulos y decorado con estatuas, sarcófagos y relieves sagrados. Respecto a la sala del teatro Medici, ésta fue recreada por orden de Francisco I hijo de Cosimo I a Bernardo Buon-talenti, aunque actualmente sólo se conservan las portadas de mármol y piedra que se abren a la escalera.

En la actualidad, la galería alberga un rico patrimonio artístico formado por numerosos obras maestras comprendidos desde la época medieval hasta la moderna, así como un gran número de esculturas antiguas, miniaturas y tapices. A esta colección se le añadiría también la del Gabinete de Dibujos y Grabados. Así, artistas como Cimbaue, Giotto, Boticelli, Rafael o Miguel Ángel, llenan las paredes de este palacio.

-Ponte Vecchio.



Fuente: Fotografía elaborada por la autora.

El Ponte Vecchio, construido entre 1335 y 1345 por Taddeo Gaddi y Neri di Fioravante en la época del imperio Romano y, posteriormente ampliado por Giorgio Vasari en 1565, es el puente más antiguo de la ciudad, de estilo medieval, y cruza el río Arno en su punto más estrecho convirtiéndose, tras sus sucesivas intervenciones, en todo un edificio-puente.

En un primer momento, tras la fundación de la ciudad de Florencia en el año 150 a.C. los romanos construyeron un primer puente realizado en madera. Fue años después, en el 123, cuando se llevó a cabo la ampliación y consolidación de esa pasarela en el mismo instante en el que el emperador Adriano ordenó la construcción de la vía Cassia Nuova, que correspondería a las calles Bardi y San Niccolò actuales. La destrucción de este viaducto se produjo en el siglo VI-VII como consecuencia de las guerras bárbaras, a las que se sumaron sucesivas inundaciones. Estas últimas provocaron periódicas reconstrucciones y derribos, entre las que se encontrarían el puente ejecutado durante el mandato de Carlomagno, y se cree que quizás en el siglo IX o X, el puente ya tuviese el emplazamiento actual.

Los daños producidos por una inundación en 1333 provocaron su reconstrucción íntegra en piedra en 1335, cuando Vasari asignó el proyecto a Taddeo Gaddi.



Según dice la tradición, en el puente no había impuestos, lo que hizo que los comerciantes ubicasen distintas tiendas y una gran actividad comercial en su extensión, así, estarían autorizados a mostrar sus mercancías y venderlas. Dice la leyenda también que la creación del término Bancarrota se llevó a cabo en esta misma ubicación, pues cuando un vendedor era incapaz de saldar sus deudas, los soldados rompían su mesa o puesto en señal de protesta y de ahí banco+rotto, lo que implicaba que el comerciante tuviese que retirarse de la venta al no disponer de una mesa en la que instalar sus artículos. En un principio, las tiendas comenzaron alineándose a ambos lados del puente, dejando un camino central, sin embargo, fue en 1495 cuando, por motivos económicos, la ciudad se vio obligada a arrendar sus parcelas lo que provocó el aumento de las tiendas y, en consecuencia, la multiplicación de voladizos del puente hacia el río.

Como ya mencionaremos en el siguiente punto, en 1565 se finalizaría la construcción del Corredor vasariano que en el encuentro con el puente pasaría sobre él. Esta última intervención provocaría en 1593, por orden del Gran Duque Fernando I, el cierre de las carnicerías del puente, debido a los malos olores que provocaban en el mismo en su paso cuyos puestos disponibles se destinarían a la ocupación de orfebres, joyeros y comerciantes de oro, que aún en la actualidad siguen ocupando estos puestos.

La Segunda Guerra Mundial traería consigo la destrucción por la Wehrmacht de todos los puentes de Florencia, excepto del Ponte Vecchio; se cree que fue una orden expresa de Adolf Hitler, quien, tras su visita a Florencia en 1938, conoció el lugar.

Con sus 67 metros de largo y sus 32 metros de ancho, el puente se sostiene a través de la ejecución de tres arcos, teniendo el principal una luz de 30 metros y los otros dos 27 metros. Las tiendas se situarían a ambos lados de un segmento central apoyadas en sólidas vigas de madera ajustadas a los estribos del puente, que en forma de pasarela contiene, en la actualidad, dos grandes terrazas, que, a través de varios arcos, le otorgan al puente vistas a ambos lados del Arno.

En lo que a la técnica constructiva concierne, se proyectaron dos enormes contrafuertes trapezoidales que se hundirían en el río, a los que se sumarían dos apoyos en los extremos, gracias a los cuales se podría soportar todo el peso del tablero. La ampliación que supuso la instalación del corredor de Vasari alojaría en su interior grandes galerías de arte. Las fachadas a ambos lados del río quedarían entonces compuestas por las diversas tiendas en voladizo de distintos colores, a las que se sumaría en la zona superior, el corredor de Vasari, otorgándole un carácter muy especial y convirtiendo este puente en toda una atracción turística.

Fue en el año 1900 cuando se situó en el centro de la cubierta de este puente en línea con el arco central, un busto dedicado al orfebre florentino Benvenuto Cellini.



Vista del Arno hacia el Ponte Vecchio, c. 1742.
(Beit Collection, Russborough)



-Corredor de Vassari.



Vistas del corredor de Vassari desde el Arno.

El corredor de Vasari, construido en el año 1564 por Giorgio Vasari por orden del Gran Duque Cosimo I en tan sólo cinco meses, se convirtió en todo un paseo cubierto que se extendía por la orilla del río Arno y servía de conexión entre el palacio Pitti, donde vivía el Gran Duque con la gallería degli Uffizi, en la que trabajaba y el Palacio Vecchio, permitiendo a la familia Medici el movimiento por el centro de la ciudad sin la necesidad de juntarse con el resto de la población en un periodo en el que realmente no contaban con el apoyo de los ciudadanos, después de la abolición de la República de Florencia.

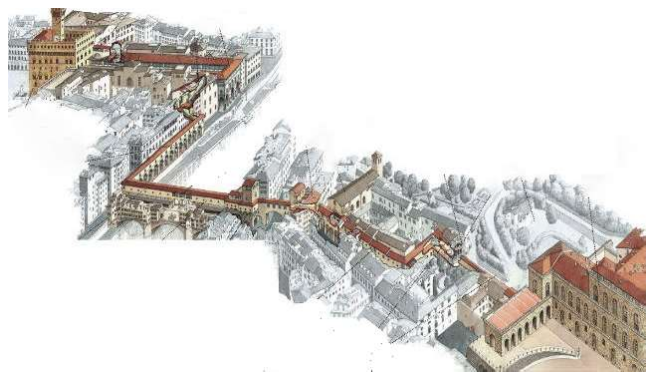
Con casi un kilómetro de longitud, se trata de un pasadizo elevado sobre enormes arcos que parte del corredor oeste de la Galería hacia el río Arno del que sigue por el Ponte Vecchio –en donde el mercado de carnes fue trasladado con el objetivo de evitar que el Gran Duque percibiera malos olores y en su lugar se instalaron diversas orfebrerías que aún se encuentran en el puente- y lo cruza pasando por encima de las tiendas. Al otro lado del Arno, el recorrido continua por el interior de la iglesia de Santa Felicita, bajando las cimas de las casas y los jardines de la familia Guicciardini, llegando hasta su destino final en los jardines de Boboli, junto a la Gruta de Buontalenti, y los apartamentos del Palacio Pitti.

Resulta interesante el paso del corredor de Vasari por el Ponte Vecchio, en el que se han instalado unas ventanas panorámicas que permiten la visualización del Arno en dirección al Ponte Santa Trinitá que reemplazaron a las pequeñas ventanas por orden de Benito Mussolini en 1939 con motivo de la visita de Hitler a Florencia, o su paso por encima de la logia de la iglesia de Santa Felicita, donde aparece un balcón que mira hacia el interior de la iglesia de tal manera que la familia del Gran Duque pudiera apreciar las celebraciones a distancia, sin mezclarse con el pueblo. Otro aspecto curioso es el encuentro del corredor con la torre de la familia Manneli, a la que rodea ante la negación de los mismos del cruce de su propiedad.

Así, se genera toda una intervención urbanística a través de un sendero monumental que llega hasta el corazón de la ciudad, tanto es así, que existe también un segundo corredor emplazado sobre la via della Ninna que uniría el otro lado del palacio de los Uffizi con el Palazzo Vecchio, considerado la sede del gobierno florentino desde el siglo XIII.

Fue con los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial cuando todos los puentes quedan destruidos excepto el Ponte Vecchio y el Corredor de Vasari, siendo estos la única posibilidad de cruzar la ciudad de norte a sur.

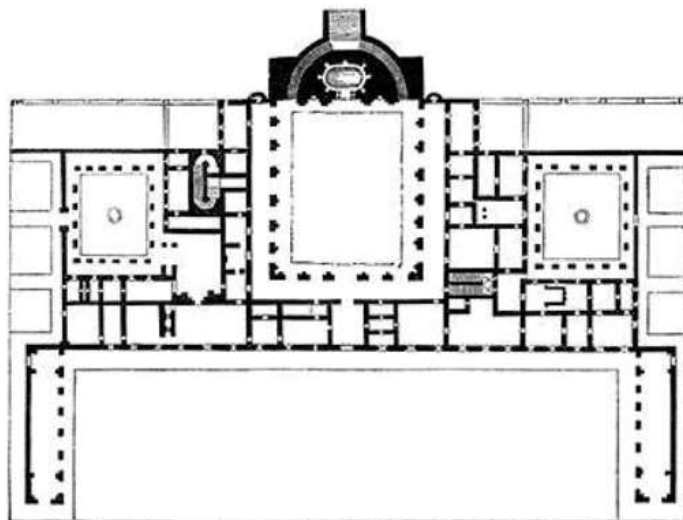
En el año 1973 el corredor se reabrió al público tras sucesivas restauraciones, en cuyo interior podemos visualizar toda una colección de autorretratos del siglo XVI hasta el siglo XX de autores tales como Andrea del Sarto, Beccafumi, Bernini o Annibale Caracci, además de una compilación de pinturas de los siglos XVII y XVIII creadas por el cardenal Leopoldo de Medici en las que se narran diversos episodios de la historia de Florencia.



Axonometría del recorrido del corredor de Vassari.



-Palacio Pitti.



Planta del Palacio Pitti

El palacio Pitti, construido por Brunelleschi y Luca Fancelli tras la muerte del primero en el año 1440 y ubicado en la colina de Boboli, es un edificio civil de estilo renacentista que se ejecutó durante el Quattrocento. Se dice que Luca Pitti, quién ordenó su construcción, era un rico comerciante que buscaba la proyección de una residencia más impresionante que la propia ciudad y que, además, desbancase al Palacio Medici Riccardi.

Estamos ante un periodo en el que se empezaron a dar los primeros estados modernos junto a las monarquías absolutas autoritarias, lo que hizo que el monarca se convirtiese en el valedor del arte, y esto implicó el surgimiento de los mecenas –personas que mantienen a los artistas-. En cuanto a la economía, surgió el mercantilismo, y con ello una expansión tremenda del arte. A esto se le sumaron los diversos descubrimientos geográficos que pusieron en duda la religión, criticando la iconografía cristiana. Periodo en el que, además, se produce el descubrimiento de América, la entrada del mundo persa y del protestantismo, las influencias turcas, y la extensión del Renacimiento.

Con estas permisivas, se creó en Florencia un nuevo palacio renacentista que albergaría la Galería Palatina y que tomó de la arquitectura romana algunas características como el paramento almohadillado que recubría toda la fachada, pero de desigual manera, en la planta baja sobresalía en exceso mientras que en las superiores era más sinuoso buscando diferenciar un carácter propio en cada piso y producir con ello un efecto de fortaleza y claroscuro, efecto que reforzó a través de la instalación en planta baja de todo un trazado de pequeñas ventanas a gran altura y la construcción de grandes y gruesos muros que le aportasen una gran sensación de solidez y robustez. La planta es completamente centralizada girando alrededor de un patio central de forma rectangular, en cuyas fachadas se pueden apreciar los arcos de medio punto, el almohadillado, los frontones en los vanos y el esquema clásico de sucesión de columnas de estilo dórico, jónico y corintio de abajo a arriba respectivamente.

Los vanos, de forma rectangular, que permitían la entrada de luz y sobre los que se instalaron unos frontones lisos, estaban distribuidos en tres pisos, ausentes de decoración exceptuando una especie de balcón con el relieve de un león que aparecía en la parte inferior, quedaron, además, rodeados por una arquería ciega de medio punto. En el primer piso se colocaron vanos cuadrados sin frontón mientras que en el segundo y en el tercero se dividieron en secciones cuadrangulares. Así, la decoración del edificio se realizó de manera sobria, resaltando únicamente las balaustradas y cornisas que permitían diferenciar las tres plantas que conforman el palacio.

La cubierta, por otra parte, se diseñó completamente adintelada y remarcada por cornisas en unos forjados desequilibrados.

En lo que a usos concierne, la distribución era clara; el primer piso se destinaba a los almacenes, cuartos y tareas administrativas por lo que estaba íntegramente cerrado al exterior; el piso directamente superior se dedicaba a la zona representativa del palacio, como una especie de despacho, y en el último piso se situaban los aposentos reales, donde se alojaron los habitantes del palacio desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XIX, entre los que destacaban papas, reyes y diplomáticos.



Fue en el siglo XVI cuando se produjo la ampliación del palacio por encargo de Leonor de Toledo, esposa de Cosme I quien ordenó a Bartolomeo Ammannati la conversión del edificio en un conjunto de tres alas. Más tarde, en la primera mitad del siglo XVIII, Giulio y Alfonso Parigi se encargaron de ampliar el palacio frontalmente.

En lo que a los grandes jardines de Boboli concierne, que deben su nombre a los antiguos propietarios del terreno, se localizarían en la parte posterior abarcando un total de 45.000 metros cuadrados repletos de plantas y frutas exóticas. El trazado del jardín a la Italiana se llevaría a cabo por Niccolò Pericoli, también conocido por Tibolo, por orden de Leonor de Toledo en el año 1550. En los años siguientes se sucedieron reformas y transformaciones en las que siempre se tuvo en cuenta la combinación de arte y naturaleza que tanto los caracterizaba. En forma de anfiteatro se pueden aún observar la gran cantidad de esculturas, fuentes y pabellones de estilo manierista que buscaban establecer una conexión muy íntima entre la representación de la corte y el arte botánico, de entre las que destacó la Gruta de Buontalenti, del año 1583 que era una caverna dividida en tres recintos con diversos juegos de agua y grotesca decoración.

La posterior ampliación de los jardines en el siglo XVII trajo consigo la adición de un largo camino rural, Viottolone, orientado en dirección este-oeste y decorado con numerosas estatuas y cipreses, que dirige al que lo recorre a la Puerta Romana.



Fachada del Palacio Pitti.

ARTE, ESCULTURA Y PINTURA.

-Arte.

Con estas primeras pinceladas al arte florentino se busca hacer una breve introducción de lo que posteriormente se hablará acerca de la escultura y pintura de la ciudad.

Floencia es la cuna y la capital del arte, pues según los estudios realizados, el 60% del arte mundial reside en Italia y, aproximadamente la mitad, lo podemos encontrar en la ciudad de Floencia.

Fue en una etapa completamente renacentista, que abarcó desde el siglo XIII hasta el siglo XVI, cuando se desarrollaron una infinidad de recursos artísticos y creativos, a lo que se sumó la llegada en masa a Floencia de numerosos artistas. Así, arquitectos y artistas como Dante, Brunelleschi, Boticelli, Leonardo da Vinci, Tiziano, Rubens o Michelangelo, dejaron una profunda huella en la ciudad, una ciudad capaz de captar la esencia del Renacimiento, mejor que cualquier otra. El arte florentino llevaría entonces su revolución en un plano íntegramente humanista, alejándose de lo cósmico y lo sobrenatural y centrándose en la representación más bella del hombre, del que toma como punto focal su ojo.

Se desarrolló, por lo tanto, un arte en el que el hombre y la naturaleza tenían valor por sí mismos lo que provocó la exigencia al artista de su representación en su propia fisonomía. Lo divino se representaba de una manera muy distinta a como se había hecho en los demás estilos; en el gótico, la figura no era más que un símbolo y un soporte físico de la idea, en el Renacimiento, las imágenes dejan de ser alegóricas y adquieren valor por sí mismas, representando una realidad sensible e íntegramente humana.

Estamos ante un arte cuya base reside en la capacidad individual de cada artista de crear y construir la propia autonomía del hombre, basándose en sus técnicas acerca de la perspectiva y la geometría. El objetivo radicaba en la creación de algo valioso en sí mismo, inmortal y digno, representando el grado más alto de la grandeza y esplendor del hombre.



En lo que a la religión respecta, buscaban difundir una religiosidad difuminada separada de una sensibilidad colectiva.

-Escultura.

Florencia, la ciudad más rica y poderosa durante esta etapa renacentista, es el lugar en el que nació la escultura del Renacimiento, y como consecuencia se había generado en ella toda una tradición escultórica que, desde el siglo XIV, convertiría a la ciudad en toda una exhibición de esculturas cuyos encargos eran sumamente numerosos y que, posteriormente, se divulgarían por toda Italia.

Así, la escultura renacentista italiana es el resultado de un progreso desde el Gótico, y de ahí, la unión de ambos estilos; del gótico adquirieron una gran influencia por las formas esbeltas y curvilíneas, a las que se unieron los conceptos de orden y composición, y la visión unitaria. Se buscaba un movimiento suave, clásico y realista de las figuras, que en la mayoría de las ocasiones se mostraban completamente desnudas con técnicas muy pulidas. Manifestaron, además, un cierto predominio por esculturas de bulto redondo y en relieve, trabajando en este último con tres tipos distintos; el aplastado, el pictórico o el Stacciato. El Stacciato fue una creación de Donatello.

La utilización del mármol de carrara fue fundamental para el desarrollo de esta doctrina, aunque también emplearon el bronce y la cerámica policroma o vidriada. Gracias a estos materiales se llevó a cabo el tratamiento de temas mitológicos y religiosos, en el que la funeraria y la muerte se convirtieron en aspectos vitales. El cuerpo humano como belleza absoluta fue la base de sus creaciones lograda a través de la búsqueda de la perspectiva y cuya composición se centró en aspectos tales como el volumen, las formas, la luz y los claroscuros.

Si algo es sabido por todos es lo importante que ha sido el *David* de Miguel Ángel, localizado en la galleria della'accademia florentina, no sólo a nivel local, convirtiéndose en una influencia para muchos artistas. De más de 5 metros y todo ello realizado en mármol de carrara, es el *David*, que representa la propia figura bíblica del David, enfrentándose a Goliat. La obra, creada en el año 1501, representa a la perfección el ideal de belleza masculina; un hombre sumamente musculoso, dispuesto para el combate, con una postura ligeramente girada en contraposto, con el ceño fruncido y los ojos fijados en un punto, su objetivo. La figura, a pesar de estar perfectamente proporcionada, utiliza la técnica de la perspectiva, dejando las manos y las piernas completamente desproporcionadas consiguiendo marcar así sus puntos fuertes. Tras cuatro años esculpiéndolo, significó para muchos todo un símbolo de libertad lo que inmediatamente tuvo implicaciones políticas. Su desnudez tenía como objetivo representar su máxima afinidad con la naturaleza, simbolizando la virtud de la escultura, así como su espiritualismo y su heroicidad. Con todos los detalles posibles, venas, uñas, músculos, el *David* ha sido una escultura para ser visualizada y contemplada desde distintos puntos de vista. Es Vasari quien dice que "Cualquiera que haya visto al *David* no tiene necesidad de ver otra cosa de ningún otro escultor vivo o muerto".



Réplica del *David* en la Piazza della Signoria.
Fuente: Fotografía elaborada por la autora.





El rapto de las Sabinas, de Giambologna
Fuente: Fotografía elaborada por la autora.

Muchas son las esculturas que podemos destacar de esta ciudad. Otro lugar importante para su alojamiento es la *Loggia dei Lanzi*, un pórtico situado al sur de la *Piazza della Signoria*, entre 1376 y 1381, por Benci di Cione y Simone di Francesco Talenti. Este espacio, que en una primera instancia se dedicó a la celebración de asambleas y ceremonias, se convirtió en toda una exhibición de esculturas propias de la familia Medici.

Las escaleras de entrada se encuentran escoltadas y custodiadas por dos grandes leones de mármol. A la izquierda, la estatua en bronce de *Perseo*, de Benvenuto Cellini, quien la esculpió entre 1554 y 1564, que busca la representación de un héroe griego perfectamente proporcionado alzando la cabeza decapitada de la Medusa. A la derecha, el *Rapto de las Sabinas* en mármol, de 1583 por Giambologna, que muestra tres figuras cuyos cuerpos surgen del suelo y se desarrollan en forma de espiral, torcidos, con posturas sobrecogedoras, flexionando los músculos y marcando las venas de tal manera que se muestra su énfasis y su tensión.

-Pintura.

La ciudad de Florencia se convirtió en una auténtica revolución pictórica plenamente caracterizada por la elaboración de una serie de esquemas integrales, formas e ideas, concebidas como conjunto, y no como elementos separados. Así, la perspectiva, la anatomía como afán de acercamiento a la naturaleza, el realismo pero también el idealismo, han sido los puntos clave de desarrollo de la pintura florentina.

Los temas a tratar eran religiosos, pero también profanos, destacando en este último el retrato. Eran frecuentes también las alegorías, con ciertos toques mitológicos. Las técnicas utilizadas serán el óleo, el fresco y el temple. El dibujo se convirtió en un elemento clave en el que el punto de partida sería la línea a través de la que se lograrían contornos nítidos. Los paisajes, poco detallados, se utilizarían para poder encuadrar las figuras humanas e introducirlas en un contexto.

De entre las obras más importantes situadas en Florencia podríamos destacar:

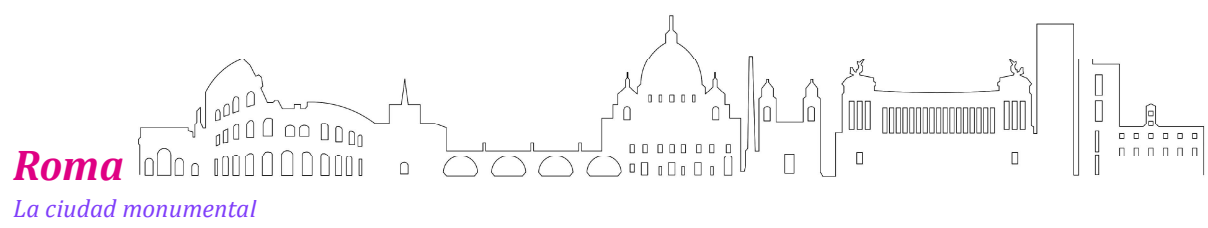
El nacimiento de Venus, en la Galleria degli Uffizi, de 1484, creado por Botticelli por orden de la familia Medici, es una obra de formato neoplatónico que plasma la llegada de la Diosa Venus, cuya figura se muestra completamente desnuda e idealizada, a la playa. Es toda una representación del modelo ideal de mujer renacentista que, situada en plena naturaleza y acompañada de otras figuras, se ensalza en medio del plano captando toda la atención del espectador.

La Anunciación, expuesta en la Galleria degli Uffizi, fue creada por Leonardo da Vinci, entre 1472 y 1475. Es una obra pintada sobre óleo que muestra a la virgen María acogiendo la visita del ángel Gabriel quien llega para informarle de su embarazo.

La cabeza de Medusa fue pintada en el año 1597 por Miguelangelo Merisi da Caravaggio, y muestra la cabeza cortada de la medusa. Es una representación de lo más dramática e incluso salvaje, en la que se expone hasta la sangre derramada por la decapitación y la cara de susto y de dolor de la medusa, por lo que la utilización de la luz y los claroscuros es clave en esta obra.

Y, por último, *la Primavera*, también de Botticelli, de 1480, es una obra en la que, de nuevo aparece la diosa Venus en el centro, en una escena acompañada de otras figuras mitológicas griegas como Cúpido, Céfito, la ninfa Cloris, Flora o el dios Mercurio. Lo más atractivo de esta representación es la manera en la que se trata y se idealiza las figuras femeninas, delicada y finamente.





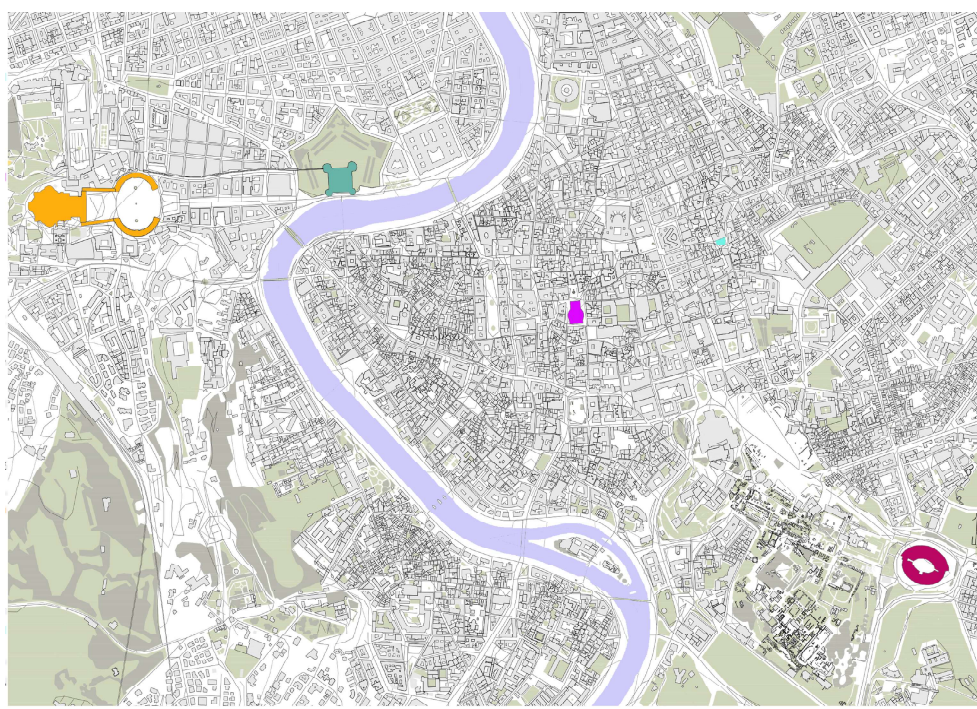
4.4. Roma. CARTOGRAFÍA.

Roma se localiza en el centro del país de Italia, capital de la región del Lacio y del país.

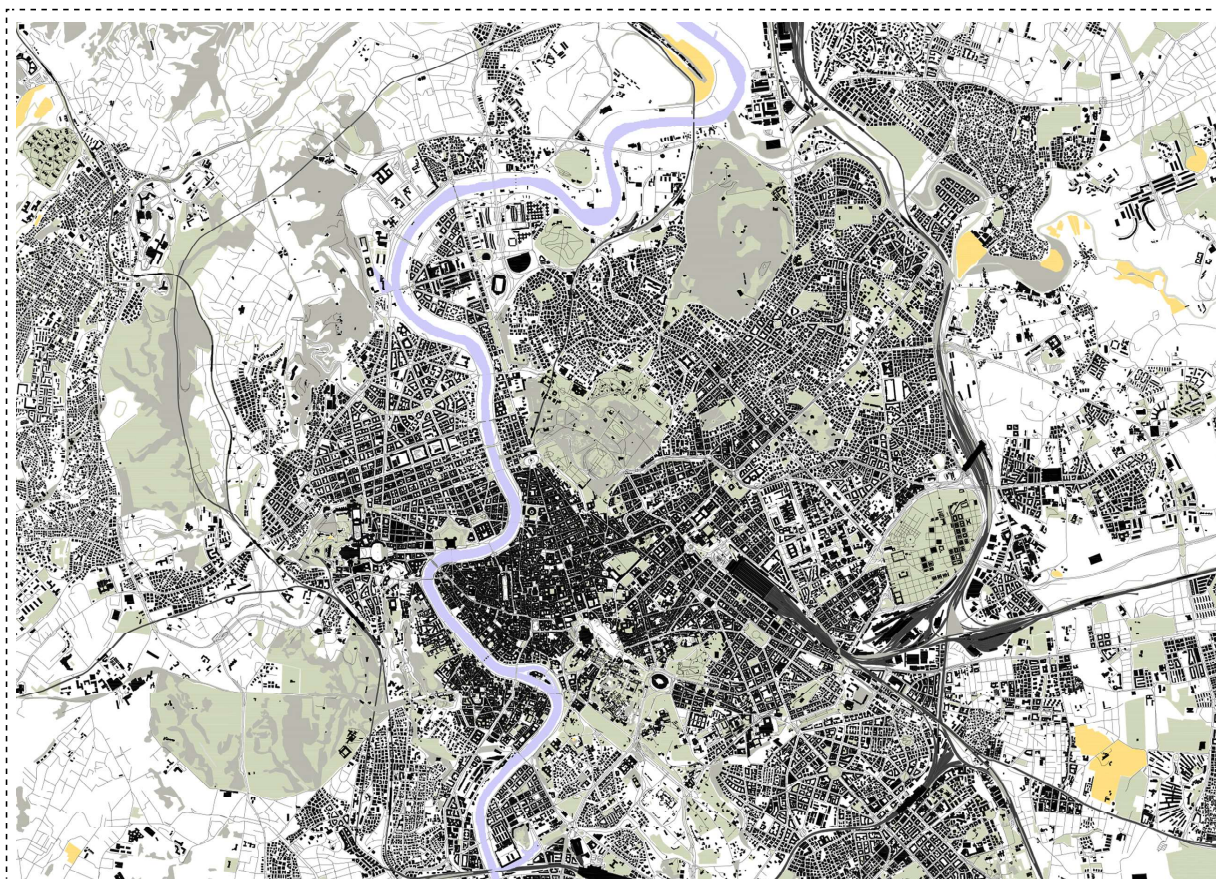
Cuenta con una población de 2.857.321 habitantes y una superficie de 1.287,36 km².

Es denominada también como "Città Eterna" (Ciudad Eterna)

- Coliseo romano
- Basílica de San Pedro.
- El Panteón.
- Fontana di Trevi.
- Castel de Sant'Angelo.



Cartografía de Roma a escala urbana. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



Cartografía de Roma a escala territorial. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



MARCO HISTÓRICO.

En Roma, el estudio toma como punto de partida el Manierismo, que empezó a manifestarse a mediados del siglo XVI, entre el final de la arquitectura renacentista y el inicio de la barroca, momento en el que Roma recuperó la trascendencia y el poder que se habían disipado durante su saqueo, el cual provocó una emigración rural, convirtiendo a la capital en toda una diseminación de artistas que buscaban su lugar en otras ciudades. Con la llegada de Giulio Romano a Mantua se inauguró en el norte de Italia todo un episodio de tendencias figurativas.

Alrededor de 1540, la cultura romana empezó a desarrollar varias trayectorias, la de Miguel Ángel Buonarroti o Rafael Sanzio, la del manierismo mantuano con Giulio Romano, o más bien la del manierismo Emiliano con Parmigiano. Pero no serían los únicos destacados, también sirvieron de inspiración algunos renacentistas como Bramante, Alberti o Brunelleschi.

No obstante, se hace complicada la determinación de unas características concretas de este estilo en el que se fusionaron la resistencia por el uso de la arquitectura y tradición clásica en los elementos decorativos y la sensibilidad manierista hacia la variedad. Sin embargo, será notable el rechazo hacia las normas que desembocó en el uso de los elementos de una manera mucho más liberada.

Estamos ante un estilo en el que se pierde la claridad en la composición arquitectónica y se empieza a desarrollar una cierta tendencia hacia la subdivisión de las fachadas y hacia la subjetividad apareciendo la búsqueda de la sorpresa.

Se produjo la ruptura de la armonía y se indagó en la complejidad. Se utilizaron las formas como método de demostración del conflicto, la tragedia, la tensión o la incertidumbre del momento, dando lugar a un contraste entre naturaleza y artificio en el que se plasma la personalidad de su autor. Todo esto acabó provocando una completa ruptura del equilibrio en la que las distintas piezas que componen la arquitectura dejaron de encajar, perdiendo la correspondencia entre elementos, lo que confluyó en el apoyo de grandes columnas sobre pequeños voladizos, por ejemplo.

La multiplicidad de elementos se contrapuso con la pérdida de su funcionalidad dando lugar a un uso ambiguo de las distintas formas y una discordancia entre la forma y la función. Aparecieron entonces formas completamente artificiosas con órdenes alterados.

El gusto por lo complicado dejó discrepancias entre los espacios interiores y los exteriores, aparecieron también fachadas rectas en edificios curvos, tomando importancia lo grotesco y lo pictórico.

Con la llegada del siglo XVII, surgió el desarrollo del Barroco, estilo que ha caracterizado por excelencia la Roma moderna convirtiéndola de nuevo en el mayor centro religioso y cultural del país, lo que supuso que el arte y la arquitectura se pusieran al pleno servicio de la Iglesia católica.

El desarrollo de este estilo puede dividirse en tres grandes etapas; La primera, hasta 1630, conocida como el Barroco clásico tuvo lugar al finalizar la arquitectura anterior manierista y en ella destacó Carlo Maderno; la segunda, desde 1630 hasta finales del siglo XVII, fue una etapa completamente barroca en la que desarrollaron su obra Bernini y Borromini, y la tercera y última, el Barroquismo vitrubiano, durante la primera mitad del siglo XVIII, con la predominancia de formas clásicas y rococó.

Por otro lado, la arquitectura se integraría perfectamente en el urbanismo de la ciudad de una manera muy teatral, en el que las plazas, fuentes y demás espacios urbanos se convertirían en espacios escenográficos en los que se tendría un especial cuidado con la perspectiva que se utilizaría para ocultar la dimensión real de los distintos espacios.

La ciudad adquirió belleza a través de arquitecturas efímeras y grandes y monumentales fachadas.

El artista y arquitecto barroco utilizó los elementos del clasicismo renacentista pero renovarían la sintaxis al completo. Algunos rasgos muy característicos de este estilo fueron la fantasía, la originalidad, la irregularidad, el dinamismo y la fluidez de las distintas formas, la riqueza ornamental, la exuberancia de salientes y de entrantes, la abundancia de elementos curvos y con ello la utilización de elipses y espirales, y la conservación de la cúpula y las plantas de cruz latina.



Se crearon formas cóncavas y convexas que se fueron alternando en los espacios generando una cierta ilusión. La luz y el color como elementos dramáticos también tuvieron un papel muy importante en la arquitectura en la que desarrollarían múltiples juegos de luces y sombras. Los interiores de los edificios se enriquecieron con mármoles, bronce y mosaicos.

La pintura y la escultura conectaron y se fundieron a la perfección con la arquitectura creando todo un conjunto artístico.

Los edificios adquirieron una gran organicidad y plasticidad en las que las iglesias se convirtieron en la mayor plasmación de poderío, y los palacios se volvieron plenamente monumentales.

Los arquitectos por excelencia del Barroco romano serán Bernini, Borromini y Pietro de Cortona.

ANTIGUO TRAZADO DE LA CIUDAD.

El urbanismo de la ciudad de Roma se desarrolló gracias al requisito de establecer unos criterios sobre los cuales fundamentar la disposición de los espacios y zonas de asentamiento demográfico de la Roma Imperial. Poco a poco, las distintas necesidades de creación de nuevos asentamientos y expansión de la ciudad supusieron el establecimiento de una regulación administrativo-urbanístico romana.

Es una ciudad con una arquitectura que tiene como objeto la exaltación del poder y la imagen del Estado.

Fue Vitrubio Polion quien consideró la existencia de tres principios fundamentales sobre los que se instalarían todas las normas y leyes referidas a la ordenación urbanística romana: la firmitas –que describía la solidez de los materiales y técnicas empleados en la construcción- la utilitas –que hablaba acerca de la prudencia y la lógica en la distribución de los diversos espacios para lograr su máximo aprovechamiento y confort- y la venustas –que hacía referencia al deseo de belleza y las pautas estéticas a seguir para poder alcanzarla-.

En Roma existe un componente urbanístico esencial a partir del cual se desarrollan los demás;

1.El trazado romano.

El origen del urbanismo romano se remonta a las ciudades etruscas y helenísticas y a los campamentos militares, que desarrollaron, dentro de un determinado perímetro defensivo, una malla reticular ortogonal en la que se dibujaban las calles. El esquema gira en torno a dos ejes o calles principales trazadas en forma de cruz; cardo, de norte a sur, y decumano, de este a oeste, que componían la base del desarrollo urbanístico. Las demás vías se disponían en paralelo a estos dos ejes y formaban las manzanas de viviendas que se ordenaban en un trazado hipodámico o damero.

El resultado de este tipo de ordenación es un plano completamente ortogonal en cuyo centro se encontraba el foro, considerado el epicentro de la vida.

2.Los elementos arquitectónicos.

En el espacio urbano romano actuaban toda una serie de elementos que conformaban la vida urbana, tales como; una red viaria de calles con acueductos y fuentes, para el aprovisionamiento y abastecimiento de agua potable, cloacas, para la retirada de las residuales, además de espacios de carácter público destinados al ocio, como teatros, foros, anfiteatros o termas, a funciones administrativas como las basílicas, o a las religiosas, como los templos. Incluso se llevaron a cabo otras obras de ingeniería como calzadas, puentes o faros.

A continuación, comentaremos brevemente, los diversos elementos constructivos que componían la ciudad y que la han convertido en lo que es actualmente.



En cuanto a las viviendas, se clasificaban esencialmente en dos grandes grupos; por un lado, las ínsulas (o insulae), eran aquellas que se conformaban por varios pisos y giraban alrededor de un patio central interior, habitadas, principalmente, por el pueblo llano, que solo podía permitirse el alquiler de pequeñas habitaciones, y, por otra parte, las domus, que eran viviendas unifamiliares de mayor tamaño y confort, de una única planta, accesibles únicamente para las clases más elevadas.

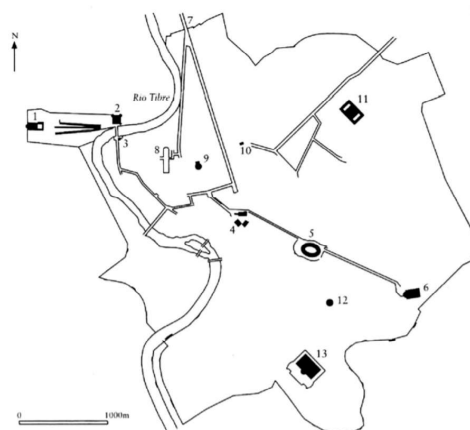
El foro, por otra parte, era un espacio completamente público que se emplazaba en la zona central de Roma, en torno a la que crecería la antigua ciudad. Desempeñaba las funciones comerciales, políticas, judiciales, financieras y religiosas y, para los romanos, era el lugar en el que desarrollar su vida social.

Las termas conformaban unos recintos públicos cuyo uso principal era el de baños públicos de la civilización romana, pero, además, contaban con algunas salas destinadas a actividades gimnásticas o lúdicas. Las termas presentaban una función política y social convirtiéndose en un lugar de reunión al que asistía aquella población que no podía permitirse tener una en su propia casa.

Otra obra arquitectónica de especial importancia es el anfiteatro romano, actualmente conocido como el Coliseo Romano, cuyo nombre real era Anfiteatro Flavio. Se trata de un espacio público, de forma circular u ovalada que gira en torno a un escenario central, en el que tenían lugar toda una serie de espectáculos, actuaciones y juegos. El teatro romano, a diferencia del anfiteatro, tenía forma semicircular, conformando una única estructura la escena y el graderío y diseñándose según la orografía del terreno.

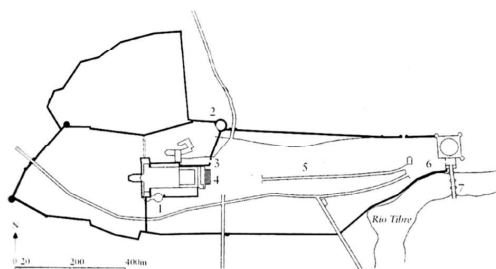
Por último, el circo forma, junto al teatro y el anfiteatro, los grandes espacios de diversión de la ciudad. Tenía una estructura oval, más o menos alargada, y se destinaba a carreras, espectáculos y demás representaciones.

A continuación, e independiente de lo explicado, pero si relacionado con el trazado de Roma, se incluyen tres bocetos de las diversas reformas de ordenación de la ciudad de Roma.



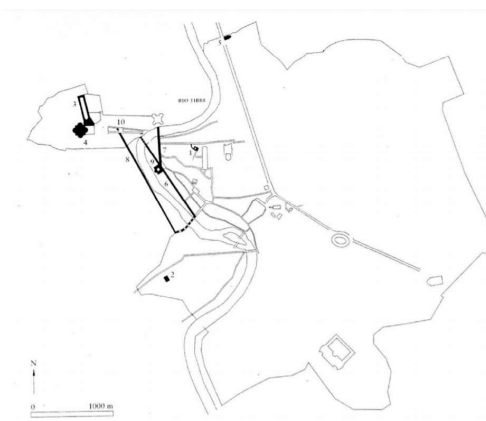
1 Basílica de S. Pedro; 2 Castelo de Santo Ângelo; 3 Igreja de S. Celso; 4 Praça do Capitólio; 5 Coliseu; 6 Basílica de S. João de Latrão; 7 Porta Flaminia; 8 Praça Navona; 9 Panteão; 10 Fonte de Água Virgem; 11 Termas de Diocleciano; 12 Igreja de S. Stefano Redondo; 13 Termas de Caracala

Las reformas de Roma en la época de Nicolás, segundo tercio del siglo XV.



1 Obelisco; 2 Torre de Nicolau V; 3 Porta do Palácio; 4 Praça Nova de S. Pedro; 5 Borgo Velho; 6 Praça; 7 Ponte de S. Ângelo

Las reformas de Roma en la época de Nicolás, la reestructuración del Vórgo Vaticano.



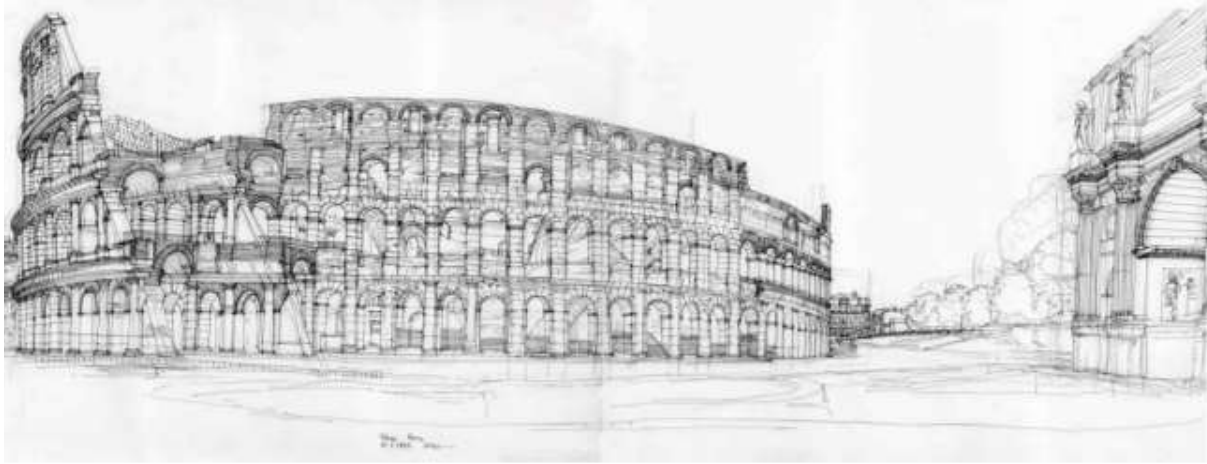
1 Santa Maria da Paz; 2 São Pedro no Monte; 3 Belvedere; 4 São Pedro no Vaticano; 5 Santa Maria do Popolo; 6 Via Giulia; 7 Via dei Banchi; 8 Via della Lungara; 9 Palácio dos Tribunais; 10 Palácio Caprim.

Las obras de Bramante en Roma.



OBRAS ARQUITECTÓNICAS MÁS IMPORTANTES.

-Coliseo romano.



J. M. Báez Mezquita, Exterior del Coliseo, 1993.

<<Para definirlo en pocas palabras, yo lo llamaría una montaña circular, levantada, esculpida, cincelada por el trabajo del hombre. El lado que mira al Nordeste es el que mejor se conserva. Sólo en sus muros puede estudiarse la sucesión de los arcos, la armoniosa escalada formada por las columnas, el orden y la gracia de las cornisas, la severa majestad del primer cuerpo y la ligereza del ático que lo corona todo, y que da a mole la grandiosa el primor y la ligereza de una joya. La gracia, la belleza griega, se han remplazado con la grandeza y la grandeza colosal.

El coliseo tiene todos los caracteres de la arquitectura romana. Mirad esa argamasa que parece forjada como la materia granítica en las incandescentes entrañas del planeta. Mirad las bóvedas desconocidas de los griegos y admirablemente edificadas en esta tierra del imperio y de la fuerza. Mirad los arcos que el mundo helénico nunca construyó, y que parecen a mis ojos las puertas triunfales por donde penetra en la historia con un nuevo espíritu, una nueva vida. Mirad cómo el romano ha puesto un plinto para que descansa la columna dórica que el griego arrancaba del seno mismo de la tierra como el tronco de un árbol. Mirad esos tres órdenes separados siempre en la arquitectura griega y reunidos aquí en escala ascendente [...] ¿Ha reunido el romano los tres órdenes de arquitectura en sus edificios como ha reunido los dioses griegos en el Panteón?>>

Con esta cita de Emilio Castelar en Recuerdos de Italia empieza el análisis del Coliseo. Para poder hablar de la ingeniería, la estructura y la construcción del Coliseo Romano, es importante entender que representa cultural, económica y socialmente, y, además, conocer la situación en la que se encontraba Roma entonces.

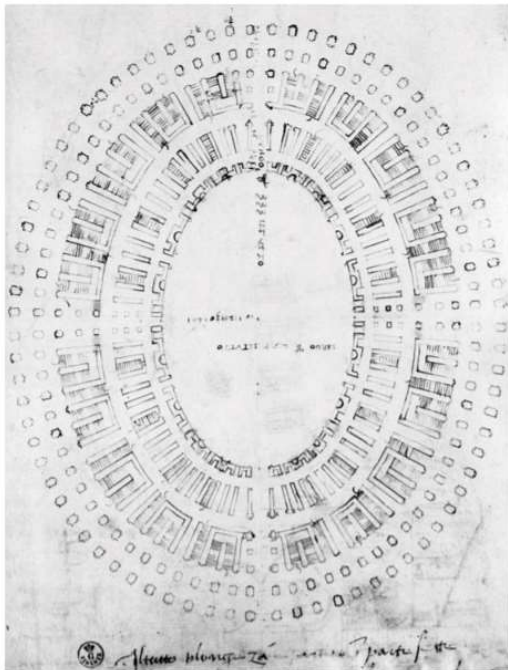
Fue el emperador Flavio Vespasiano quien ideó la proyección de esta gran obra –de ahí el nombre de Anfiteatro Flavio- para una población todavía enojada e irritada ante la decisión de Nerón acerca de la subida de impuestos para la construcción del “Colosón de Nerón”. El objetivo claro de Vespasiano era conseguir que la población dejase de lado los problemas que estaban teniendo lugar para así poder eludir la posibilidad de revueltas.

Socialmente, el Coliseo se convirtió en todo un elemento de representación de clases y situaciones económicas que atravesaba la población del momento por lo que en la cávea la decisión fue la de dejar a magistrados, sacerdotes y senadores en la primera fila, aristócratas en la segunda, a aquellos ciudadanos poderosos y acomodados en la tercera y a mujeres, pobres y esclavos en las últimas.

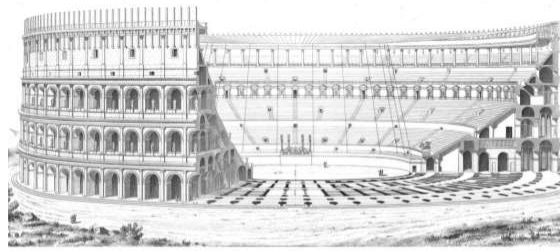
El coliseo, localizado en el valle del Coliseo, en Roma, es un anfiteatro construido en el siglo I, entre los años 70 y 72 d.C. aunque finalizado en el 80 d.C durante el reinado de Tito y modificado en la época de Domiciano.

Culturalmente, su construcción tenía como finalidad la representación de espectáculos tales como las luchas entre gladiadores, peleas de animales exóticos o prisioneros, convirtiéndose, con el paso del tiempo, en toda una tradición a la que asistir.





Antonio da Sangallo El Joven.
Planta del Coliseo, 1504-1505.



M. Leonce Reynaud, Coliseo, 1870.
G. B. Piranesi, Vista del Foro Romano y Anfiteatro Flavio, 1760.

En lo que a arquitectura se refiere, el Coliseo es una gran obra elíptica cuyas dimensiones alcanzan los 189 metros de largo por los 156 metros de largo y 57 de alto. Su estructura es compleja ya que en ella se incorporan arquerías cuyo volumen varía.

El acceso se producía a través de los 80 arcos de medio punto dispuestos en el piso inferior que conectaban directamente con el graderío.

El sistema constructivo de las gradas se basaba en su sustentación sobre una gran cantidad de bóvedas soportadas por pilastras de travertino que se colocaban radialmente.

El núcleo del edificio se caracterizaba por la disposición de largos pasillos y galerías circulares que quedaban coronados por distintos tipos de bóvedas –de arista y de cañón-. La comunicación entre las distintas plantas se realizaba a través de escaleras, albergando, en total, una capacidad para 50.000 espectadores.

La galería dejaba rodeada completamente la arena, una plataforma de madera cubierta de arena que comprendía el terreno de juego en el que se desarrollaban los distintos espectáculos. El subsuelo de la misma se componía del hipogeo y de toda una serie de túneles que agilizaban el espectáculo y se disponían de forma laberíntica albergando trampillas y montacargas que conectaban con el sótano. Aunque lo más importante de este sistema era toda la técnica de impermeabilización a partir de drenajes que conectaban con las cuatro cloacas.

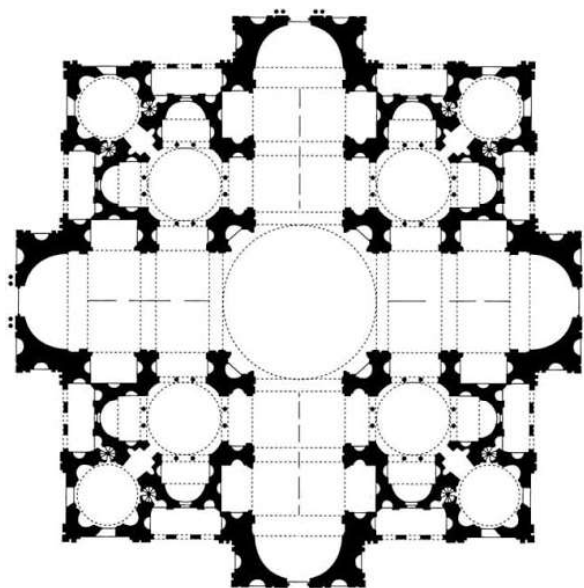
En lo que a la estructura concierne, se usaron toda una serie de técnicas y sistemas constructivos que buscaban ensalzar la gloria y el poderío de la ciudad; las pilastras y los arcos se ejecutan en travertino. En las zonas inferiores y sótanos se usaba la toba. La ausencia de mortero implicó la utilización de grapas metálicas que sujetaban los sillares. En cuanto a la cávea, se sustentaba mediante bóvedas ejecutadas vertiendo mortero sobre cimbras de madera que permitían su aligeramiento.

Además, la cimentación fue complicada debido a su situación sobre una laguna, por lo que, primero hubo que excavar 14 metros de limos y, posteriormente, se proyectó la cimentación de casi 13 metros.

Respecto a la fachada, estaba sumamente cuidada, se componía de cuatro órdenes, los tres inferiores –corintio, jónico y toscano- se entraban conformados por 80 arcos sobre pilastras y semicolumnas adosadas, el cuarto, sin embargo, se caracterizaba por la presencia de una pared ciega con pilastras adosadas y ventanas. Además, debajo de cada arco se proyectó una estatua. La función de esta colocación y distribución se atribuía a referenciar la arquitectura griega.



-Basílica de San Pedro del Vaticano.



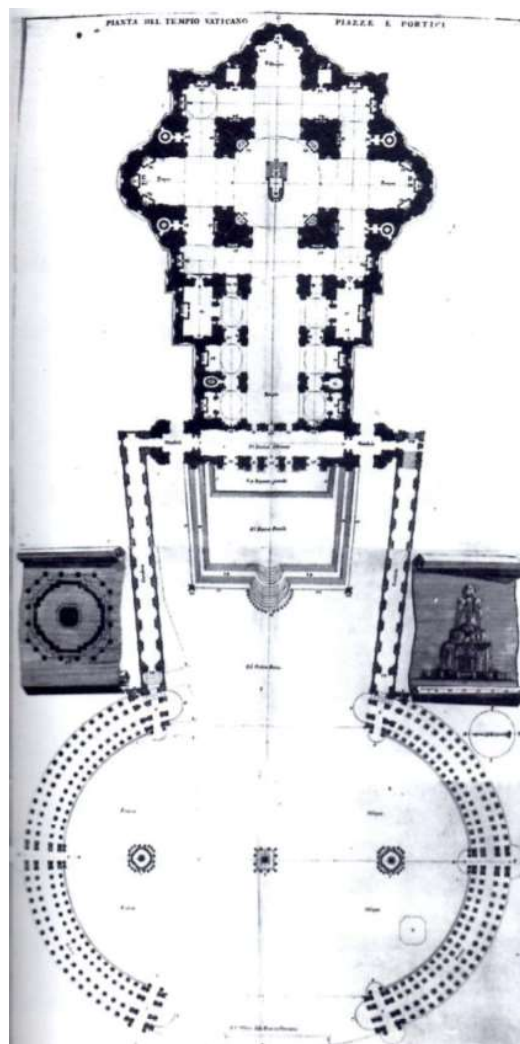
Planta de San Pedro.

La basílica de San Pedro, cuyo emplazamiento reside en la conocida colina del Vaticano, en el lado oeste del río Tíber, sobre la antigua necrópolis de Roma, inició su construcción en 1506 y finalizó en 1626.

En su diseño y ejecución participaron casi todos los arquitectos importantes de la Roma del s.XVI, cada uno de ellos se encargaba de modificar y mejorar el proyecto de su predecesor, teniendo todos la libertad de introducir nuevas ideas, desechando las anticuadas. Su evolución muestra el grado en que la concepción de Miguel Ángel Buonarroti del edificio como un organismo había calado en la arquitectura de la época. No obstante, la coherencia estaba asegurada, pues en cada intervención era obligatorio aceptar y respetar las proporciones de lo construido por los anteriores, y después de que Bramante levantara los primeros pilares del crucero, ninguna innovación posterior podía ser totalmente independiente.

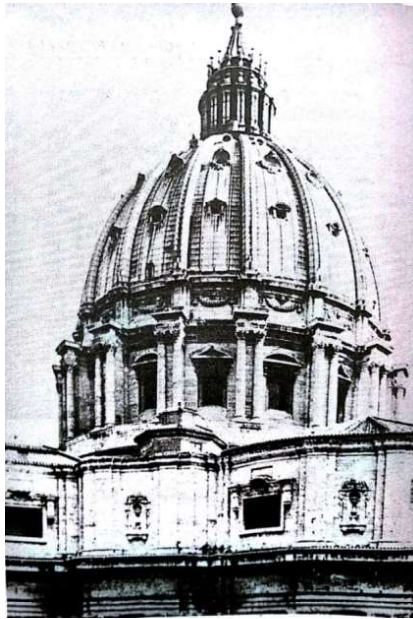
Estamos ante un momento en el que el estilo era menos restrictivo, pero también menos geométrico y fueron los factores estructurales, principalmente, los que aseguraron el crecimiento de San Pedro de una manera orgánica.

La evolución de la basílica otorgó a Miguel Ángel la libertad de diseñar las fachadas exteriores, mientras que los volúmenes interiores se encontraban firmemente establecidos a la muerte de Sangallo en 1546, pues se había terminado por completo uno de los brazos y otro, se había concluido de forma parcial, lo que implicaba sujetarse a su diseño en los brazos restantes, asimismo, también se habían construido las bóvedas que conformaban las naves laterales en torno al transepto, entre los pilares exteriores de contrarresto y los de crucero.



La basílica y la plaza de San Pedro terminadas según el proyecto de Bernini.





Cúpula de San Pedro por Miguel Ángel.

De este modo, Miguel Ángel volvió a la planta de cruz griega, aumentó el espacio central de la cúpula, simplificó los ábsides y prestó facialidad al conjunto a través de un cuerpo saliente precedido por un pórtico clásico. En cuanto a los exteriores, los simplificó reduciendo los diversos pisos a un solo orden gigante, lo que permitió una mejor correspondencia entre el orden interno y el externo.

El interior debía depender únicamente del diseño de la cúpula central, de las cuatro áreas cupuladas de los ángulos y de las semicúpulas del remate de los brazos.

Así, toda la estructura de la parte inferior del edificio y el tambor se correspondían con los proyectos de Miguel Ángel y, tan solo el casquete de la cúpula y la linterna se hicieron al completo una vez fallecido el maestro en 1564, bajo la dirección de Giacomo della Porta.

Miguel Ángel definió el proyecto de Bramante como el preferido por su claridad, luminosidad e independencia estructural; el de Sangallo con el deambulatorio como imposible debido a su oscuridad y al requerimiento la destrucción de una serie de edificios del Vaticano.

Si comparamos la planta de Miguel Ángel con la de Sangallo, se observa la conversión de una forma tan compleja en una unidad simple y coherentemente organizada. Miguel Ángel consiguió una única iglesia a partir de varias superando la claridad que admiraba ya desde el diseño de Bramante, sustituyendo el esquema de cruz mayor y cruces menores por uno más unificado basado en la fusión de cruz y cuadrado, en el que transformó los pilares secundarios de contrarresto para cumplir una función práctica y expresiva nueva.

En el interior, los pasillos que Sangallo había perforado en los pilares, se convertían en huecos de escalera; al exterior, las caras diagonales de los pilares ponían en relación los hemicírculos de la cruz, con los ángulos del cuadrado, de tal manera que ambas formas se fundían sin perder su individualidad. La solución modificaba la forma de los pilares sin afectar a su función estructural, resolviendo correctamente la iluminación de los huecos de escalera.

Miguel Ángel consiguió, además, resolver el conflicto entre los esquemas centralizados y longitudinales, diferenciando el brazo de la fachada y dotando a la basílica de un eje principal. El pórtico columnado jerarquizaba el eje de acceso, pero permitía que el sistema de pilastras de los alzados laterales y posterior se continuase en la fachada sin interrupción. Asimismo, el frontón sobre la primera fila de columnas era lo suficientemente bajo como para permitir una vista perfecta de la cúpula desde la plaza.

En cuanto a la fachada, Bramante consideraba el exterior como una asociación de formas geométricas relacionadas entre sí por sus proporciones; Miguel Ángel, por el contrario, lo concebía como un cuerpo único en el que no se podrían distinguir las distintas funciones y características estructurales del interior. Miguel Ángel trataría el cuerpo de la Basílica como un bloque escultórico en el que los órdenes exteriores debían ser exclusivamente expresivos. La distribución de ventanas sería el único factor condicionante.



Volviendo al alzado de Bramante, aparecía un efecto contrario en el que las horizontales dominaban y el peso de la construcción se expresaba por medio de la acumulación de masas hacia la base, fundamentalmente mediante la cúpula rebajada y sin nervios.

En la obra definitiva se mantendrían tan solo los nervios y los contrarrestos de la cúpula, modificando el diseño del tambor y de la linterna, y, sobre todo, del perfil de la cúpula, pasando desde una curva peraltada hasta una semiesfera.

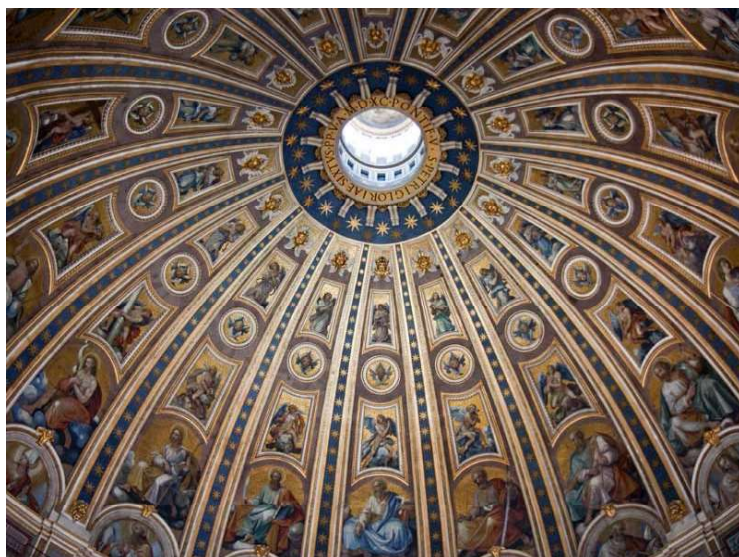
Poco después de definir las dominantes verticales del alzado, Miguel Ángel escribió a Florencia pidiendo las medidas de la linterna de la Catedral. La cúpula florentina, desde un comienzo, había ejercido una gran influencia en él y de ella tomaría la construcción a base de un doble casquete, su perfil peraltado, la linterna octogonal, las nervaduras y los ojos de buey del tambor. La cúpula de la Catedral florentina era el único prototipo disponible, de escala comparable a la de San Pedro, y su construcción medieval a base de nervios era un medio seguro y probado para resistir grandes cargas. El perfil gótico era coherente con el empuje vertical del orden gigante. Miguel Ángel decidió aumentar a dieciséis los ocho nervios de la cúpula florentina. Por otro lado, la linterna se convertiría en la clave del diseño.

En la solución final aparece una linterna elevada sobre un alto podio que compensa el achatamiento de la cúpula. La disminución en anchura de los nervios de la cúpula a medida que se elevaban habría mantenido por medio de una ilusión perspectílica el efecto original del perfil peraltado.

En cuanto al ático, el de 1557 era el diseño definitivo de Miguel Ángel cuyo objetivo era conferir al proyecto un aire de tranquilidad y contrarrestar el impulso vertical.

El diseño final se transforma de manera tan radical por la individualidad de su propio estilo, que deja de expresar su origen en la tradición clásica. La cúpula de San Pedro habría de ser la forma que mejor expresase en el futuro tanto los ideales políticos como los religiosos.

En todos los proyectos centralizados para san Pedro el impacto de la forma se vio seriamente comprometido al estar totalmente construido su entorno. Miguel Ángel, condicionado por lo ya construido y para mantener los ideales del Quattrocento primó la paradoja entre la estética del Primer Renacimiento, de estabilidad y centralidad y la estética de movimiento, axialidad y clímax final, lo cual no tenía una solución totalmente satisfactoria; una alternativa era la representada en el fresco, otra, sería la basílica actual, acabada a principios del siglo XVII en la que se destruye la centralidad y el efecto de la cúpula se difumina por la ampliación de la nave.



Decoración de la cúpula de la Basílica de San Pedro.



-El Panteón.



Fachada del Panteón.

En primer lugar, sería interesante introducir unas citas acerca del Panteón que ayudarían a entender su arquitectura y su monumentalidad.

La primera, de Shendal, dice así;

<<El resto más bello de la Antigüedad romana es sin duda el Panteón. Este templo ha sufrido tan poco, que lo vemos como los romanos. [...] El Panteón tiene esta gran ventaja: bastan dos instantes para penetrarse de su belleza. El visitante se para ante el pórtico, avanza unos pasos, ve la iglesia y se acabó. Esto que acabo de decir le basta al extranjero; no necesita otra explicación; el encanto que te produzca el monumento será proporcional a la sensibilidad que el Cielo le haya dado para las bellas artes. Creo que no he conocido nunca un ser que no se emocione en absoluto al ver el Panteón. Este célebre templo tiene, pues, algo que no se encuentra ni en los frescos de Miguel Ángel ni en las estatuas del Capitolio. Creo que esta inmensa bóveda, sus pendida sobre sus cabezas sin apoyo aparente, inspira a los tontos el sentimiento del miedo; no tardan en tranquilizarse y se dicen: «¡Y es, sin embargo, por complacerme por lo que se han tomado la molestia de ofrecerme una sensación tan fuerte! [...] El Panteón es lo más perfecto que nos queda de la arquitectura romana»>>.

La segunda, de Henry James nos afirma que:

<<Vagabundee por Roma, dando vueltas a estas cuestiones, y una tarde me encontré en el Panteón. [...] Ningún monumento romano conserva una huella más profunda de la vida antigua, ni afirma con más fuerza el recuerdo de aquellas antiguas creencias que tendemos a considerar fábulas oscuras. La inmensa y sombría cúpula parece conservar para el oído espiritual una vaga reverberación del culto pagano, como una caracola recogida en la playa conserva el rumor del mar. [...] En el exterior, el sol trataba de atravesar las nubes, pero seguía cayendo una lluvia fina que penetraba en nuestro oscuro recinto como una especie de llovizna iluminada. El conde [...] vino hacia mí. Me pareció que tenía una especie de temblor nervioso y que trataba de parecer tranquilo. —Este es el mejor lugar de Roma — murmuró —. Vale por cincuenta San Pedros. Pero ¿sabe que nunca había venido aquí hasta el otro día? Lo dejaba para los forestieri. [...] ¡Ah! Hay que sentirlo..., sentir la belleza y la idoneidad de esta gran claraboya abierta. Ahora sólo el viento y la lluvia, el sol y el frío en tran por ella, pero antaño... antaño — me tocó el brazo y me dirigió una extraña sonrisa — los dioses y diosas paganos entraban volando por ella y ocupaban su lugar en los altares. ¡Qué procesión, cuando los ojos de la fe podían verla! ¡Y estas son las cosas que nos han dado a cambio!>>

La tercera y última sería de Marguerite de Yourcenar, quien pone en boca de Adriano;

<<Me obsesionaba la idea de construir un templo a todos los dioses, un Panteón. Había elegido el emplazamiento sobre los restos de antiguos baños públicos ofrecidos al pueblo romano por Agripa, el yerno de Augusto. Del viejo edificio no quedaba más que un pórtico y la placa de mármol conteniendo una dedicatoria al pueblo de Roma: esta última fue cuidadosamente reinstalada en el frontón del nuevo templo. Poco me importaba que mi nombre no figurara en esa obra, que era mi pensamiento. En cambio me agradaba que una inscripción, de más de un siglo de antigüedad, la asociara con los comienzos del imperio, con el pacífico reinado de Augusto [...] El mismo día, con una solemnidad más recogida y como en una sordina, tuvo lugar en el interior del Panteón una ceremonia consagratória. Había yo corregido personalmente los planes excesivamente tímidos del arquitecto Apolodoro.

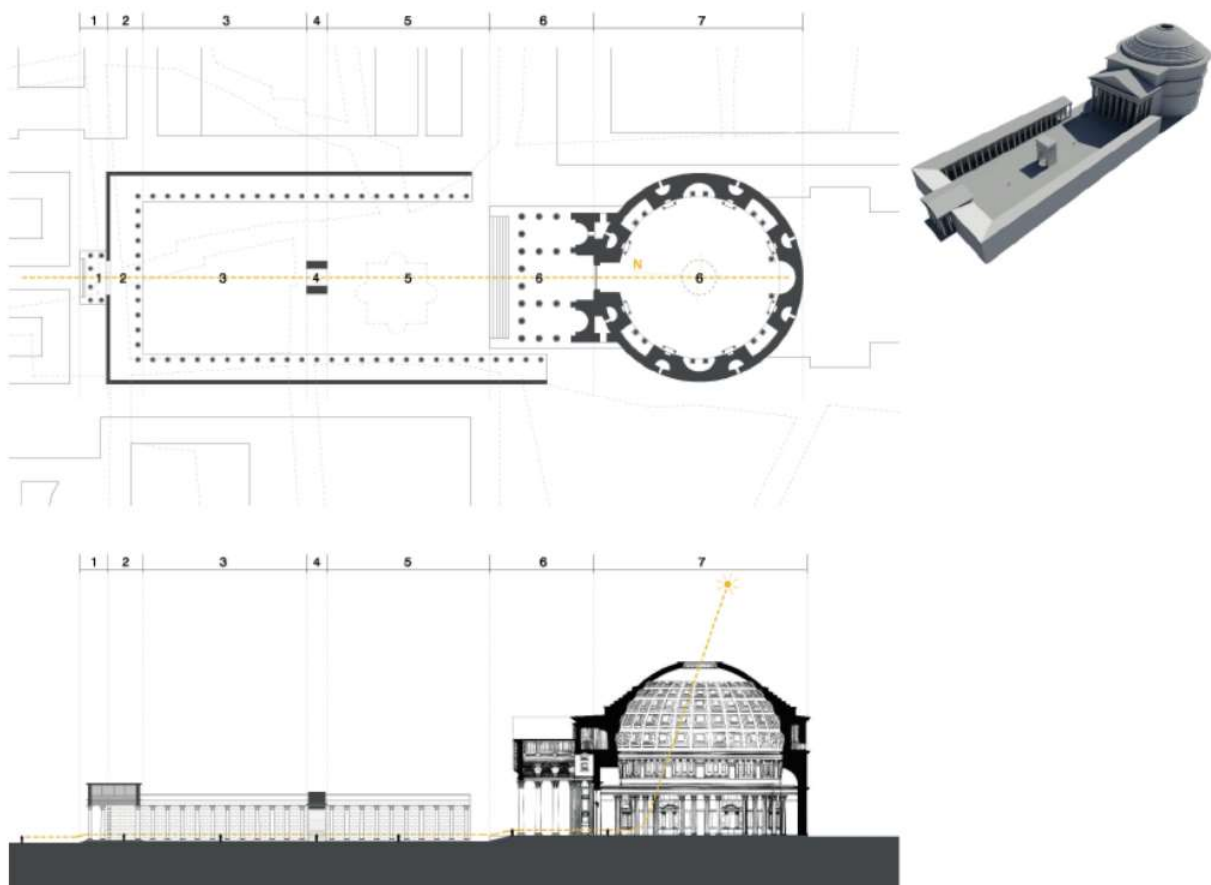


Utilizando las artes griegas como simple ornamentación, lujo agregado, me había remontado para la estructura misma del edificio a los tiempos primitivos y fabulosos de Roma, a los templos circulares de la antigua Etruria. Había querido que el santuario de Todos los Dioses reprodujera la forma del globo terrestre y de la esfera estelar, del globo donde se concentran las simientes del fuego eterno, de la esfera hueca que todo lo contiene. Era también la forma de aquellas chozas ancestrales de donde el humo de los más arcaicos hogares humanos se escapaba por un orificio practicado en lo alto. La cúpula, construida con una lava dura y liviana que parecía participar todavía del movimiento ascendente de las llamas, comunicaba con el cielo por un gran agujero alternativamente negro y azul. El templo, abierto y secreto, estaba concebido como un cuadrante solar. El disco del día reposaría allí como un escudo de oro; la lluvia depositaría un charco puro; la plegaria escaparía como una humareda hacia ese vacío donde situamos a los dioses>>

El panteón de Agripa o Romano es una de las obras por excelencia de la historia de la arquitectura. Tanto es así, que, como bien afirma Sigfried Giedion, esta obra marcaría el inicio de una nueva concepción espacial que identificaría al espacio arquitectónico con un interior iluminado por la luz del sol, durante cerca de dos milenios.

Su construcción, iniciada en el año 118 d.C, se llevó a cabo durante el Reinado del emperador Adriano, y aunque se desconoce quién fue el autor del proyecto, se atribuye a Apolodoro de Damasco y se cree también que podría haber sido el propio Adriano quién, gracias a sus conocimientos sobre arquitectura y construcción, participaría en el diseño del proyecto.

Su emplazamiento es muy característico pues este se levantó sobre dos templos anteriormente quemados, sobre el antiguo campo de Marte, en la actual plaza de la Rotonda. Originalmente, el Panteón se construyó como un templo dedicado a los dioses. Hay distintos estudios que lo consideran como toda una representación del universo siendo el cuerpo cilíndrico el mundo terrenal, y la cúpula, el mundo de los cielos.



Reconstrucción del estado original del conjunto del Pantheon en planta, sección y volumen: A. Propolio, B. Stoa, C.Patio, D. Arcus Pietatis, E. Patio, F.Pronaos, E.Cella.



El Panteón, al igual que los demás proyectos de la arquitectura romana, está completamente influenciado por las reglas de proporción de Vitrubio. Su constitución a partir de tres elementos principales fue fundamental; la rotonda, que se componía por un muro cilíndrico y quedaba coronada por la gran cúpula semiesférica, el acceso al interior configurado a partir del llamativo pórtico clásico, de 8 columnas, de las cuales 4 se prolongaban, dando lugar a 3 naves, en las que la central desembocaría en el vestíbulo de la cella y, la unión entre ambos. La rotonda fue lo primero que se construyó, para resaltar posteriormente el pórtico mencionado y la plaza que organizaba el espacio del entorno.

En cuanto al pórtico que antecede a la cella se asemeja a una pronaos clásica, pero éste se encuentra dividido en tres naves, ocultando la planta circular que continúa, camuflando con ello, la magnitud real del templo.

Así, la escala del Panteón se convertiría en algo completamente colosal, siendo el muro perimetral de forma cilíndrica, de 43,4 metros de diámetro. Constituido por dos niveles, el inferior llega hasta el entablamento, este último coronado por un cornisón saliente y horadado a su vez por siete ábsides, cuatro rectangulares y tres semicirculares. Entre ellos, ocho tabernáculos se intercalan. El nivel superior se eleva hasta la imposta de la cúpula, caracterizado por la alternancia de nichos rectangulares que quedan coronados por frontones en forma triangular y que, además coinciden con la vertical de los ábsides.

La resistencia y estabilidad del muro sobre el que se eleva la cúpula se logra a través de la ejecución de dos capas distintas entre las que se desarrollan una serie de espacios ciegos e inaccesibles generando un espesor total de 6 metros.

En lo que a la cúpula concierne, cuya altura es de 22 metros presenta una bóveda interior esférica y decorada con casetones, cuyo tamaño va disminuyendo en función de su cercanía hacia el centro de la misma. En la cúspide, la iluminación se produce a través de un óculo localizado en el centro que presenta un diámetro de 9 metros, al que lo acompañan una serie de pequeños vanos que se abren a lo largo del anillo y que sirven como base de la misma lo que permite resaltar la policromía de los mármoles que revisten el muro y la cúpula. El juego de luces que se produce a través de este óculo permite que a lo largo del día la iluminación se vaya alternando por cada uno de los altares que representan a cada uno de los dioses. La decoración, además, es rica en mármoles de colores y bronce. En cuanto a los materiales, aunque en algunas zonas se han ido perdiendo o han sido sustituidos, sabemos que, los fustes de las columnas del pórtico están hechos en granito, mientras que los capiteles y las basas son de mármol pentélico y la techumbre a dos aguas se sostendría por estructuras triangulares de madera que apoyan sobre un paño situado sobre las columnas. El pavimento, en cambio, tras sus sucesivas restauraciones, es actualmente de mármol blanco y granito gris oscuro formando cuadrados, círculos y elipses. La puerta de acceso a la nave central está hecha de madera revestida en bronce. Por otro lado, la nave circular se convierte en toda una circunferencia de ladrillos y hormigón que queda revestida por mármoles de colores. La cella presenta un pavimento recubierto de mosaicos de mármol en forma de cuadrados y círculos inscritos en cuadrados, que juegan con los colores de granito, mármol y pórvido. El hormigón sería el material por excelencia para la cúpula que se instalaría sobre una mampostería de travertino y toba que además le aportaron estabilidad.



Cúpula del Panteón.



-La Fontana di Trevi.



La Fontana di Trevi.

<<L'inzeñ, el desegn è l'Arte Mazica per mezz de i quali s'arriva à igannar la vista in modo da fere stupier, e di fere spiccar una nuvola dal'orizzonte e venir inanz sempre spiccada con un moto natural, e a man, a man che la s'avvizina alla vista dilatándose apparir più grand. Mostrer che'l vento l'azisi e la trasporti via in zà e in là e poi se ne vada in sù, e non calarla zù comuod fan i contrapis>>

<<El ingenio y el diseño son el Arte Mágico por medio de los cuales se llega a engañar la vista, capaces de asombrar y de separar una nube del horizonte y hacerla venir hacia delante siempre desprendida con movimiento natural, y cada vez que se acerca a la vista se dilata, apareciendo más grande. Mostrar que el viento la mueve y la transporta aquí y allá y después se eleva, no es arriarla como hacen los contrapesos>>

Esta cita está extraída de la edición revisada por Cesare D'Onofrio, Gian Lorenzo Bernini, Fontana di Trevi. Commedia inédita, Staderini, Roma, 1963, p.75. Probablemente haría referencia a una de las notas para el proyecto que nunca llegó a realizarse de los trabajos de la Fontana di Trevi, en Roma.

El agua llegaba hasta la ciudad de Roma a través de 11 viaductos, uno de ellos, El Acqua Virgine, sigue aún activo, construido por Marco Vipsanio Agripa en el año 19 a.C. de más de 20 km de longitud, suministra el agua a la Fontana de Trevi, así como a la Fontana della Barcaccia y a la Fuente de los Cuatro Ríos.

La fontana de Trevi, obra de Gian Lorenzo Bernini, Nicola Salvi, Pietro Bracci y Filippo della Valle, por orden de los papas Urbano VIII y Clemente XII, se convierte hoy en día en la fuente más bonita y grande de Roma, obra cumbre del Barroco italiano, situada en la Piazza di Trevi, en la confluencia de tres vías y de ahí el nombre de Trevi.

Ante la fuente ya existente en la plaza, el Papa Urbano VIII, que la encontraba poco original, tomó la iniciativa y en el año 1629, decidió encomendar a Bernini su remodelación, caracterizada entonces por una sola pila proyectada por Alberti en 1453 por orden del Papa Nicolás V. A pesar de las diversas ideas de Bernini para el proyecto, la muerte del Papa Urbano VIII en 1644 dejó a un lado su propuesta. Fue en el año 1731, cuando Nicola Salvi ganó el concurso para el nuevo proyecto sacado por el Papa Clemente. Así, en el diseño y ejecución de la Fuente participarían varios autores; a Bernini se le atribuiría la idea de emplazar la fuente al otro lado de la calle con el objetivo de que quedase en frente del Palacio del Quirinal desde el que podría visualizarse y, la proyección de diversas esculturas, Nicola Salvi, por otro lado, fue quien diseñó todo el conjunto, sin embargo, tras su muerte en el año 1751, fue sucedido por Giuseppe Pannini que continuó la obra permitiendo su inauguración 11 años más tarde, en 1762, mucho después de la muerte del Papa Clemente. No obstante, fue Pietro Bracci el encargado de las distintas esculturas que llenan la fuente en la escena principal y Filippo della Valle quien realizaría otras dos estatuas a los lados del Palacio Poli.

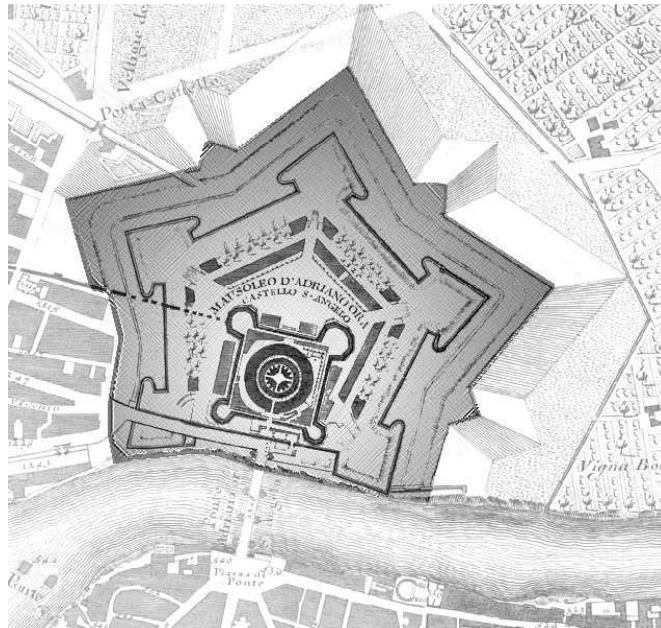
Aunque posteriormente, también se realizaron diversas restauraciones; en 1998, se limpió por completo la piedra y se instalaron bombas de circuito cerrado y oxidadores, 14 años después, en 2012, la fuente fue vaciada tras el desprendimiento de algunas piezas de estuco de los capiteles y frisos de la fachada para realizar comprobaciones descubriendo entonces toda una serie de fisuras, hongos y moho que supusieron una restauración global de la misma.

Respecto a su arquitectura, la fuente, de 25,9 metros de altura y 19,8 metros de ancho, está realizada íntegramente en mármol de travertino y de carrara y se integra perfectamente en su entorno gracias a la combinación de los estilos clásicos de la fachada del Palacio Poli colindante con las sucesivas esculturas barrocas de la época.



En cuanto a las esculturas, aparecería la imagen de Neptuno en un carro tirado por dos caballos que brotan del agua y a los que escoltan dos tritones, que, junto a los caballos, proporcionarían todo un equilibrio y simetría. Neptuno ha sido conocido por su dominio de las aguas y los mares, tras él, aparece una hornacina que rebaja la fachada del Palacio Poli. El domar de las aguas se convierte en el tema de representación a través de la combinación del agua y la roca tallada que llenan la plaza. En la zona central aparecería un arco del triunfo robusto. La exedra central está compuesta de columnas exentas que permitirían un juego de luces y sombras.

-Castel Sant'Angelo.



Planta del Castel Sant'Angelo.

El castel Sant'Angelo, situado en la orilla derecha del río Tíber, en frente del Pons Aelius, es un monumento romano iniciado por el emperador Adriano alrededor del año 123 y finalizado por Antonino Pío en el año 139, un año después de la muerte del sucesor de Trajano.

Su historia inició en el siglo II d.C. cuando, en las afueras de la ciudad de Roma, comenzó a ejecutarse un castillo que tenía por objeto la preservación de los restos del emperador Adriano y de su familia. Sin embargo, las funciones del lugar han ido cambiando con el transcurso de los años, cuya transformación incluyó la de tumba imperial, en una primera instancia, aunque posteriormente se convirtió en una fortaleza, y de ahí asumió las funciones de cárcel y residencia del papa hasta albergar un museo en la actualidad. Estas sucesivas variaciones han ido provocando toda una serie de reestructuraciones, remodelaciones y adaptaciones del lugar.

Estilísticamente, el mausoleo tomó como referencia el de Augusto, del que adquirió el modo de construir y la forma. Así, en un primer momento, el edificio se organizó a partir de un gran recinto rectangular de ladrillo y cuyas ornamentaciones estaban realizadas en mármol, que actuaban de fundamento para el gran tambor cuya construcción se realizó con paredes de relleno y bloques de tobas y travertino. El espacio que quedó sobre él, que estaba rodeado de diversas estatuas, se dedicó a la plantación de árboles sobre la que se instalaría una construcción central que quedaría coronada por una estatua de Adriano. En el interior, se dispuso una rampa helicoidal que conducía a una habitación de planta cuadrada, antiguamente revestida con mármoles, donde residían los restos de la familia y de algunos de sus sucesores. Este gran mausoleo quedaría además acompañado por un puente conocido actualmente como Ponte Sant'Angelo cuyo objetivo residía en la unión de esta obra con la otra orilla del Tíber.

Tras la muerte de Adriano, las sucesivas invasiones bárbaras, junto a la lenta infiltración del cristianismo produjeron en el Imperio Romano una situación complicada, lo que supuso en el 271 el abastecimiento en la ciudad de todo un sistema defensivo por parte del emperador Aureliano que protegiese la ciudad, para lo que se dispusieron unas murallas de ladrillo que rodeasen el perfil de la colina, y que posteriormente serían ampliadas, y así, el antiguo mausoleo de Adriano se convertiría en toda una fortaleza.



Sin embargo, la ciudad continuó siendo azotada por los bárbaros lo que la llevo a la decadencia y el abandono. El sepulcro de Adriano se convirtió, gracias a sus grandes muros y su posición estratégica, en todo un punto de resistencia y vitalidad de la ciudad, pero esto no impidió su propio deterioro. Posteriormente, el castillo comenzó a ganar importancia, siendo objeto de disputa entre la riqueza y convirtiéndolo en todo un lugar de residencia, tribunal, prisión y fortaleza, a lo que se sumó la edificación de una capilla por parte del papa Bonifacio IV como culto a San Miguel Arcangel.

Durante los años posteriores se sucedieron diversas intervenciones que generaron un castillo compuesto por seis plantas, las dos primeras, de base cuadrada con un primer cuerpo circular, y las cuatro siguientes sobre este cuerpo adheridas a la torre. Fue en 1277, cuando, con la llegada de Nicolás III al papado, se produjo la unión del castillo con el Palacio Vaticano a través de un paseo volátil que se denominó Passeto di Borgo.

Antes de la llegada de Bonifacio IX al poder, el castillo se vio perjudicado durante un conflicto, haciéndole perder los revestimientos de mármol, los estucos y la antigua decoración. Pero es cuando llega Bonifacio IX el momento en el que se produjeron sucesivas intervenciones que mejoraron la estructura del castillo y se eliminaron, por intervención de Niccolò Lamberti, parte de los muros radiales de la base del cuerpo cilíndrico, dejando un gran corredor circular al que se le denominó el ambulatorio de Bonifacio IX.

Con Nicolas V en el poder, se edificaron torres cilíndricas para la vigilancia, y se dotó al castillo de nuevas estancias destinadas a los papas, además del encargo de la remodelación del actual Ponte Sant'Angelo en 1450. Más tarde, durante el pontificado de Rodrigo de Borja, el castillo alcanzó la posición de centro de poder, dotándolo entonces de nuevos jardines y fuentes, y convirtiéndolo también en una prisión, con estancias en las que destacaría el enorme uso de frescos.

En los siguientes años durante el pontificado de Julio II, se sucedieron numerosas labores de remodelación y mejora del castillo, tales como la construcción de pequeños baños, la realización de una fachada para la pequeña capilla dedicada a San Cosme y San Damián por parte de Miguel Ángel o la construcción de la logia.

Fue con la llegada del año 1527, cuando, bajo el pontificado de Pablo III, comenzó una nueva época para el castillo caracterizada por la construcción de nuevas y lujosas habitaciones sobre las antiguas del siglo XIV por parte de Raffaello de Montelupo.

Y pronto llegó la idea del autoabastecimiento de la fortaleza que implicó la construcción de varias salas, en la segunda planta del edificio, cuya función principal residiría en el almacenamiento del grano y aceite, y, en ese mismo nivel, se dispusieron nuevas salas para el uso de prisión, lo que desembocó en la necesidad de destinar otras salas del lugar para puestos relacionados con la justicia. También se instaló un patio para las ejecuciones que recibió el nombre de Patio de los fusilamientos. Además, por orden de Pablo III, en el quinto piso, se ubicó un espacio interior de la antigua torre circular en el que guardar archivos y documentos.

Pero es a partir de 1870, cuando el Castillo se convirtió en un simple cuartel y almacén de material, perdiendo todo su esplendor y fulgor. Sin embargo, fue a finales del siglo XIX cuando el castillo, gracias a Mariano Borgatti comenzó a recuperar su importancia al idear en él la instalación de un Museo Militar, para la que realizó toda una restauración que concluyó en 1906.

ARTE, ESCULTURA Y PINTURA.

-Arte.

El arte romano se desarrolló en un periodo en el que las obras griegas habían alcanzado ya su máximo esplendor, por lo que resultó complicado para los romanos, desprenderse de esa admirable influencia, complementada con diversos elementos etruscos que marcaron y condicionaron la base del posterior desarrollo artístico. Así, el arte romano, resultado de toda una serie de influencias etruscas y griegas, se forjó durante los primeros años republicanos de lucha, en un momento en el que los ciudadanos se veían obligados a utilizar sus armas y a adquirir una gran responsabilidad patriótica ante las amenazas de las tribus vecinas.

Todo esto lleva a una polémica actual historiográfica entre los que opinan que el arte romano no es más que una imitación del griego y, aquellos que piensan que sí que existen diferencias y que los romanos aportaron una cierta originalidad defendiendo las nuevas técnicas, materiales, concepciones y finalidades de su arquitectura, así como el dominio del arte griego pero el desarrollo de otra línea artística, asegurando que el arte romano ha sido todo un producto de la sociedad que lo ha creado, condicionado por una estructura socio-económica que nada se asemeja a la griega.



No obstante, con el paso de los años, su arte, cuyo crecimiento parecía no tener fin, se expandió por todo el Imperio romano. En general, fue un arte utilitario, que buscaba reflejar la idea de Roma como centro del universo a través de la exaltación de poder del estado romano e introdujo nuevas tipologías y géneros en la arquitectura romana.

Estamos ante un arte que desarrolló un cierto carácter ecléctico, en el que los romanos asimilaban las influencias de los pueblos conquistados y, a partir de ahí, elaboraban una cultura que fuese propia que debía adaptarse a los gustos y necesidades de su pueblo. La tendencia al realismo y a la plasmación de aspectos y acciones cotidianas de la vida fue fundamental, así como el anonimato de sus artistas, quienes pensaban que su identidad no tenía ninguna importancia a la hora de valorar su arte, entendido como una glorificación del mecenas.

-Escultura.

La escultura romana presentaba un cierto carácter narrativo, honorario y descriptivo, caracterizada al completo por el retrato, tiene su origen, también, en el arte etrusco y en el mundo griego. Roma crearía entonces, el género del retrato personalizado en la escultura, en la que se abandonó la perfección del idealismo griego y se apostó por obras mucho más realistas, psicológicas y humanas.

No obstante, la influencia griega generó en la escultura romana la coexistencia de dos corrientes paralelas; una popular y realista y otra aristocrática.

La introducción del retrato y el relieve narrativo caracterizó al completo su desarrollo. El primero atravesó varias etapas estilísticas; durante un primer periodo republicano se fabricaron retratos más rígidos y austeros, aunque posteriormente se dio una tendencia a la idealización de los personajes durante los primeros años del imperio hasta la adopción de rasgos mucho más expresivos, el segundo, en cambio, buscaba la representación de las glorias militares de emperadores y generales acompañadas de altares, columnas conmemorativas, tumbas, arcos del triunfo, etc.

Caracterizada por el predominio absoluto del mármol y del bronce como materiales de composición, realizó esculturas de bulto redondo libres de relieves y desarrolló tres tipos de retratos: los togatos, que esculpían al emperador con una toga y un manto sobre la cabeza; los toracatos, que también representaban al emperador con una coraza, como un cónsul o militar y, por último, el apoteósico, en el que el emperador aparece como un héroe.

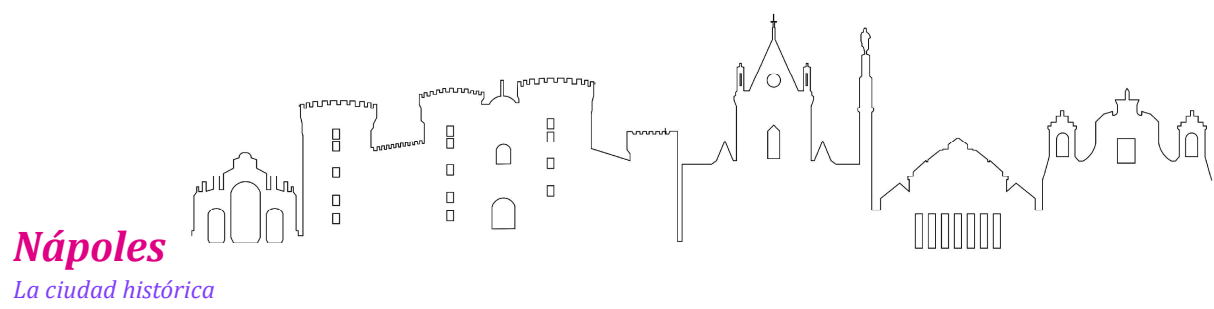
-Pintura.

La pintura romana destaca, especialmente, por los frescos de la ciudad de Pompeya, que a menudo solían ser copias griegas o caprichos decorativos de gracia picaresca, como cupidos, pájaros, cintas, flores, etc.

Los temas a tratar solían ser históricos, mitológicos, paisajísticos y marineros, aunque durante ciertos periodos se desarrolló un tipo de pintura arquitectónica en la que se imitaban algunos elementos constructivos. A través de la imitación de placas de mármol de colores, se desarrollaron diversas técnicas de manchas mediante el empleo de brochazos sueltos, sin detalles, pero llenos de sombras y luces. También en la pintura dominaría el gusto realista, utilizando el retrato, la caricatura y el paisaje como temas preferidos. Fue imprescindible la presencia del mosaico, quizás de influencia bizantina.

Mediante colores planos reproducían figuras sin movimiento ni perspectiva en escenas en las que participaban numerosos individuos.





4.5. Nápoles. CARTOGRAFÍA.

Nápoles se localiza en el sur del país de Italia, en la región de la Campania.

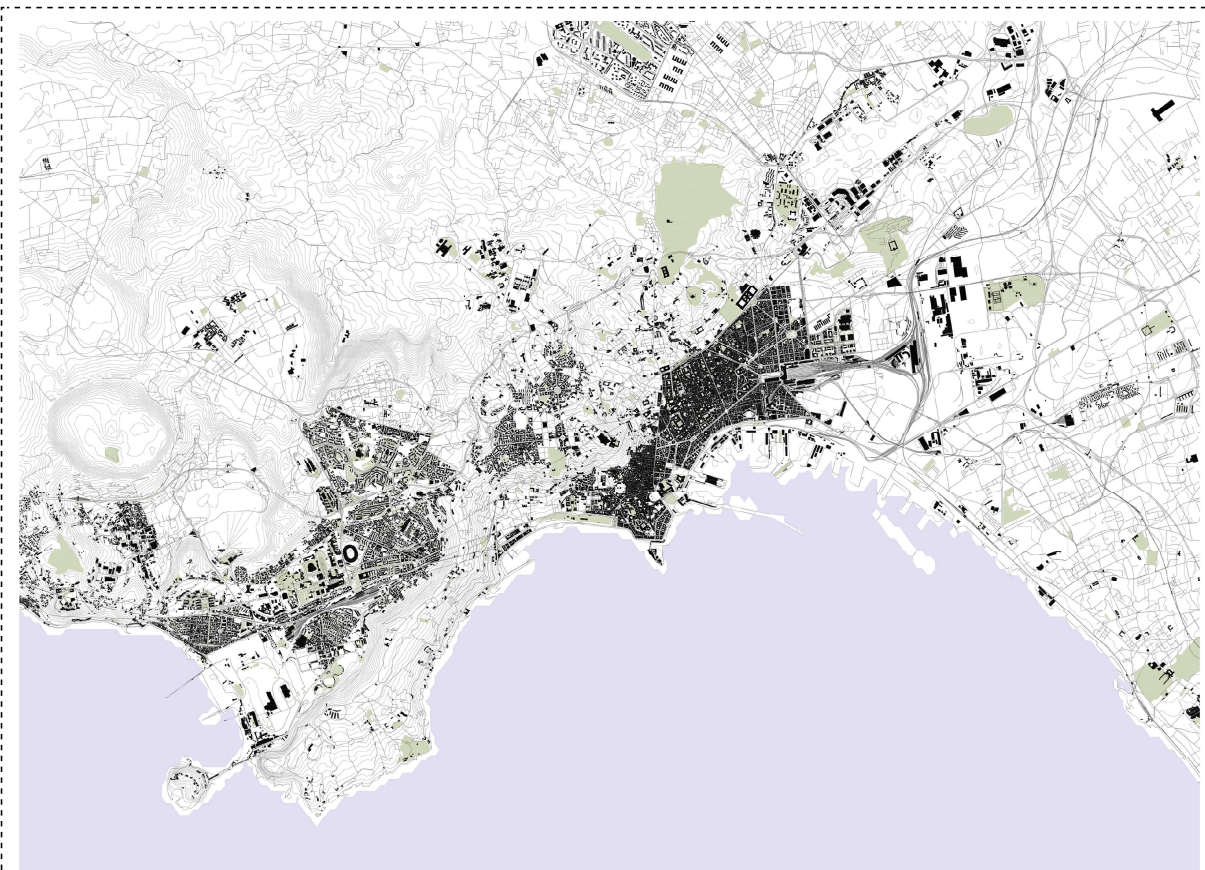
Cuenta con una población de 959.188 habitantes y una superficie de 117,27 km².

Está situada próxima al monte Vesuvio y los Campos Flégreos, otra área volcánica.

- Castel Nuovo.
- Palacio Real.
- Catedral de Nápoles.



Cartografía de Nápoles a escala urbana. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



Cartografía de Nápoles a escala territorial. Fuente: Elaboración propia a partir de planos en dwg.



MARCO HISTÓRICO.

Es en la segunda mitad del siglo XVI cuando en Nápoles el crecimiento acelerado y descontrolado de población provocó el desbordamiento de su amurallamiento generando progresión más allá de sus límites y fronteras. La consecuencia de este hecho fue la génesis de una ciudad completamente densificada cuyo desarrollo urbanístico creció de una manera muy espontánea y libre sin tener una normativa ni un plan de ordenación por el que regirse.

Francesco Saverio Nitti afirmó que "ninguna ciudad de Italia, ni siquiera Roma, atrae el número de extranjeros como Nápoles [...] era, no sólo la más grande, sino [...] la más bella ciudad marítima del Mediterráneo; y [...] la más grande atracción de los viajeros..."

Nápoles es una ciudad que ha crecido de manera completamente desorganizada en función de sus necesidades o intereses, sin embargo, a pesar de ello, es considerada una de las ciudades más bellas de Italia, dentro de su lógica de ordenación urbanística.

A principios del siglo XVII, Nápoles fue una ciudad que, pese a ser la capital política y administrativa del Virreinato español, apenas podía satisfacer las demandas urbanísticas que requería la superpoblación en ese momento. A esto se sumó la no concesión de las correspondientes licencias para las nuevas posibles construcciones planificadas para el alojamiento de toda la población, por parte de los diferentes virreyes españoles.

De las construcciones realizadas destacaron, entre otras, el Palazzo Reale, o la iglesia de Santa Maria della Sanità.

Pero en 1647, la conocida revuelta de Masaniello, trajo consigo un nuevo impuesto sobre la fruta que generaría importantes transformaciones sobre algunos espacios de la ciudad. Comenzaron, entonces, a emprenderse toda una serie de actuaciones en contra de la aristocracia cuyos objetivos se centraban en la destrucción de los bienes muebles y distintas posesiones de los nobles.

Así, numerosos edificios y vías quedaron completamente dañados y se desarrolló la necesidad de establecer un plan de restauración. Como consecuencia a esto, la ciudad se vio ocupada por toda una serie de equipos constructores que no eran profesionales. A su vez, se apreciaría una ligera pausa en el deseo constructor eclesiástico, mientras que las tropas españolas abandonaban la ciudad en 1650, lo que dejaría completamente libre un gran espacio localizado en el centro de Nápoles que se aprovecharía para dar alojamiento a la población civil.

Se empezó, a visualizar, en torno a 1648, un crecimiento de la construcción de las edificaciones civiles, dejando atrás las monásticas y llegando prácticamente al equilibrio entre ambas.

En 1650, se construyó la Fuente de la Sillería cuyo pretexto fue realzar y hacer brillar la grandeza de la vía sobre la que estaba construida, y también así, destacar la industria y la laboriosidad y de ahí su localización en una zona comercial.

Hacia la segunda mitad del siglo, se desarrollaron dos actuaciones principales; la primera, la de la demolición de algunos edificios residenciales en la plaza de la Merced por orden del Duque de Peñaranda, y la segunda, ciertas intervenciones en el puerto. Por otra parte, se construiría también el Monte de Misericordia en la Piazza R. Sforza y una serie de villas nobiliarias en el burgo de Chiahia.

El plan urbanístico buscaba también potenciar Castel Sant'Elmo y, demoler y completar un edificio para Castel Nuovo, en el que desembocaba la Avenida de la Incoronata, planificada en torno a 1692.

En lo que queda del siglo XVII se proyectaría una cierta preocupación e interés hacia los ataques y los conflictos que pudieran desarrollarse en el entorno de Castel Nuovo y el Carmine.



ANTIGUO TRAZADO DE LA CIUDAD.

Se establecen cinco categorías de intervenciones en la ordenación urbanística de Nápoles;

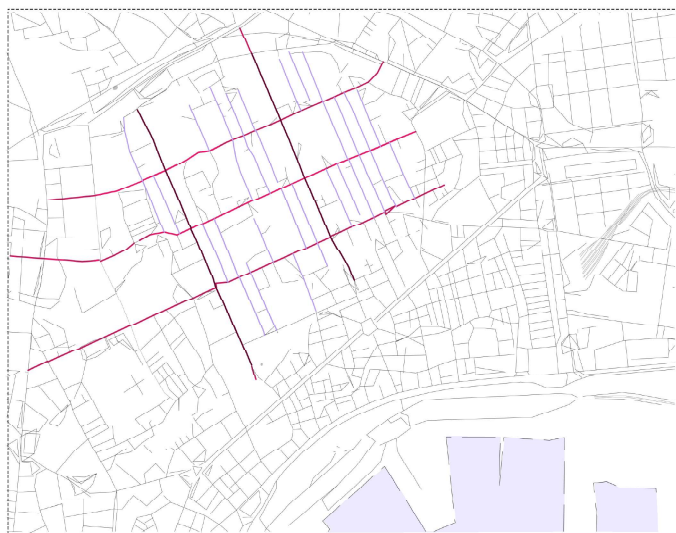
1.El trazado antiguo.

El urbanismo napolitano se generó a partir de un trazado ortogonal hipodámico de cardos y decumanos. Se organizaba a través de tres ejes principales que recibían el nombre de; decumano superior, mayor e inferior, que presentaban una ligera inclinación para adaptarse a la línea costera y, de manera perpendicular a los mismos, las vías menores, que formaban manzanas de alrededor de 187 m x 37 m. En el encuentro con edificios públicos y administrativos, estas manzanas se agrandaban y alargaban permitiendo su emplazamiento.

Cada uno de estos ejes principales de los que hemos hablado tenía una función muy concreta; el mayor albergaba el centro cívico, el superior el área de los teatros, y el inferior, las zonas de los mercados localizadas muy cercanas al puerto.

Sin embargo, toda esta trama se vio distorsionada debido a la permanencia del asentamiento primitivo, cuyo trazado es mucho más irregular y afecta al cuadrante noroeste deformándolo.

El paso de los años ha hecho que toda esta malla greco-romana se vea envuelta por el tejido medieval que es completamente irregular, pero se siguen manteniendo sus trazas.



Trazado viario del antiguo diseño greco-romano.
Fuente: Planimetría elaborada por la autora.

2.Las murallas.

La primera muralla de Nápoles cuyo fin era servir de apoyo a las defensas de la ciudad, presentaba un trazado muy irregular. A lo largo del siglo IV a.C. se decidió que la muralla debía reforzarse y, además, fue ampliada en la zona occidental del plano.

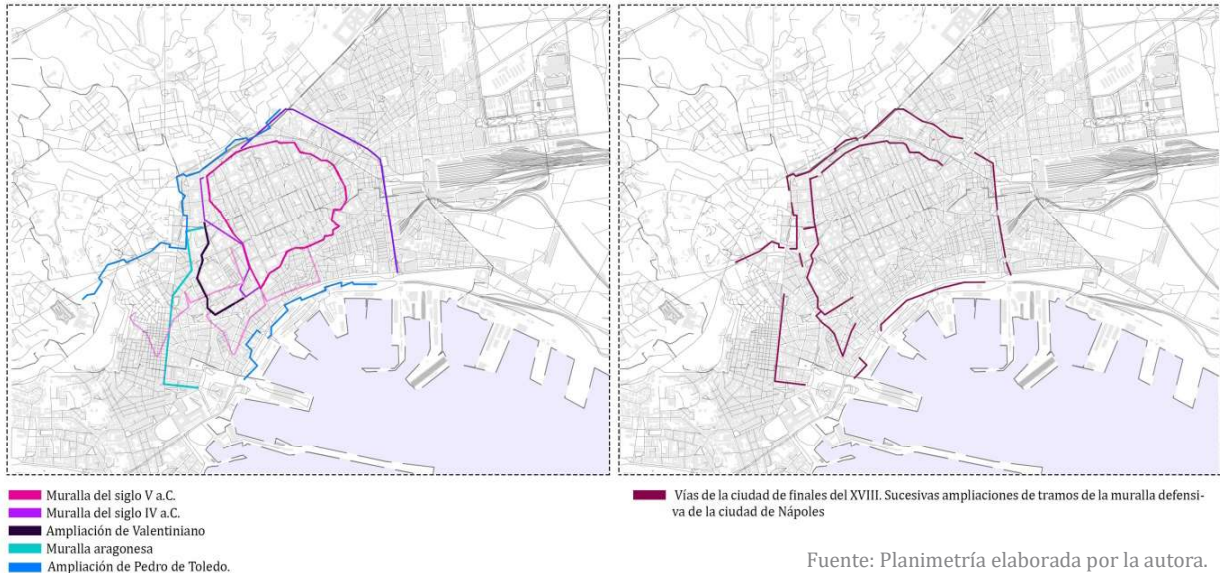
La llegada del imperio romano supuso la pérdida de esta función defensiva lo que provocó el crecimiento de la ciudad napolitana hacia la zona del puerto. Sin embargo, posteriormente, durante la época medieval, las murallas recuperaron su función por lo que se determinó la inserción de todo esta área en una nueva cinta muraria ejecutada en el año 440 por Valentiniano.

Durante los años posteriores, se fueron incorporando los distintos sectores que se iban desarrollando urbanísticamente modificando sucesivamente la forma que seguía la muralla.



Actualmente, en la zona occidental, vías S. Maria di Constantinopoli y vías Mezzocannone se mantiene el primer trazado, por otra parte, una porción de la vía Toledo, sigue las trazas occidentales de la muralla aragonesa y vías Tarsa y Montesanto se remontan a la etapa de virreinato. Continuando por el oriente, la mayoría de las vías insisten en las trazas de las antiguas murallas.

La construcción de las murallas y sus sucesivas ampliaciones trajo consigo la creación de los “largos”, unos elementos del trazado que se van formando en la zona exterior de la muralla en forma de pequeñas plazas “largas” en las que se desarrollan diversos usos.

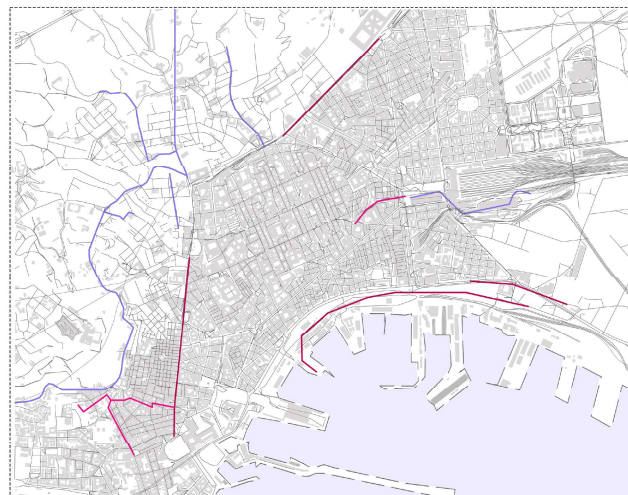


3. Intervención en el tejido compacto.

Durante el siglo XII la ciudad siguió creciendo emergiendo grandes superficies de campo dentro del contorno murario, mientras que en el exterior, los habitantes se estructuraban en villas o arrabales. Hasta entonces, la construcción dentro del perímetro amurallado era más densa. Sin embargo, esta situación da un giro y, con la llegada de los aragoneses en el siglo XIII, la ciudad empezó a descongestionarse gracias a la abertura de nuevas calles y plazas. Algunos ejemplos de esta actuación podrían ser la de la zona del Castel Nuovo que conecta con la plaza del mercado que esponja toda la zona costera o la plaza della Selleria.

Posteriormente, en el siglo XVI, se intervino en el decumano mayor, derribando varios edificios de uso residencial con el objetivo de reorganizar la Selleria. Un siglo después, se adoptaron dos objetivos; el primero, el de proyectar y planificar la ciudad hacia el territorio sobre el que se asentaba y, el segundo, el de conectar el centro histórico con el resto de las edificaciones.

La intervención en la vía Duomo para poder abrirla hacia la ciudad es la más importante del siglo XIX y, también la última antes de la gran actuación del Risanamento.



Intervenciones en el tejido compacto y extensiones viarias de diferentes períodos. Fuente: Planimetría elaborada por la autora.



4. Trazados viarios.

La ciudad empezó a convertirse en todo un enmarañado de calles, edificios y plazas durante la Edad Media.

Es por ello, que el plan urbanístico de Don Pedro de Toledo propuso las primeras operaciones en lo que al trazado viario se refiere. La intervención inicial del plan consistió en la expansión de la cinta muraria en la parte de occidente en búsqueda de la protección de Castel Nuovo y de la descongestión de la ciudad. Esta ampliación convertiría a una de las vías, en la más importante de esta nueva zona y, de la ciudad en general, y conectaría Puerta Real con la plaza del Palacio Real. Toda esta nueva área en forma de malla ortogonal adquiriría el nombre de Quartieri Spagnoli, cuyo fin fue el asilo de los militares.

La llegada del siglo XVIII trajo consigo el progreso y crecimiento de las áreas exteriores y con ello, el desarrollo de numerosas aperturas de conexión entre el interior y el exterior. Además, su planeamiento urbanístico comenzó a estructurarse como todo un sistema de ejes con un trazado viario que trataba de adaptarse a la pendiente a la que se encontraba sometido y que le cedían a la ciudad esa personalidad tan diseminada y dispersa.

5. Edificación singular.

La trama residencial se entremezclaba y crecía de forma muy natural y desenvuelta respecto a los edificios de carácter representativo y singular a partir de la edad media, cuya localización estaba estrechamente ligada a motivos geográficos, políticos y económicos. Este tipo de edificación se podría clasificar, esencialmente, en; edificios de carácter religioso o civil.



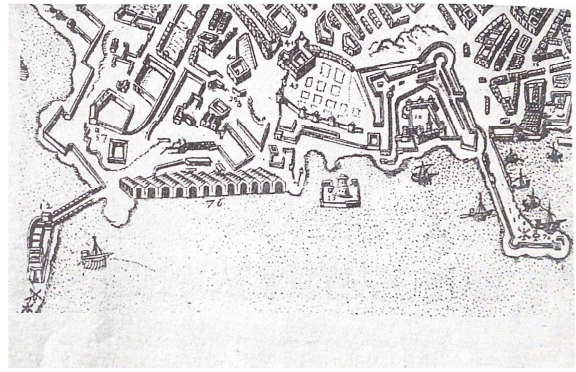
Superposición de los elementos de ordenación de la ciudad.
Fuente: Planimetría elaborada por la autora.

A continuación, se muestran una serie de planos y dibujos acerca del trazado urbanístico de la ciudad de Nápoles, procedentes del libro: Gravagnuolo, B. (1994). *Napoli il porto e la città. Storia e progetti*.

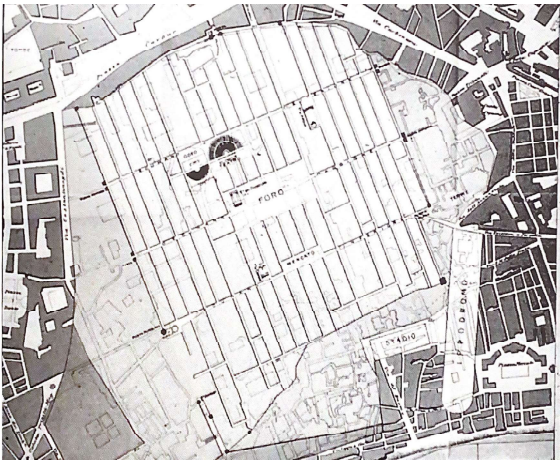




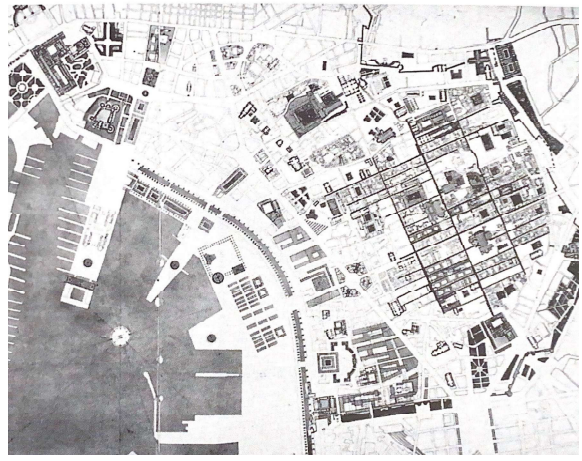
A. Lafréry, E. Dupérac, *Pianta di Napoli* (1566). Detalle del tramo costero entre el Castel dell'Ovo y el Molo grande.



C. Duchetti, *La Città di Napoli Gentile* (1585). Detalle de la zona portuaria con el nuevo Arsenal, presente en todas las representaciones posteriores a la de Lafréry.



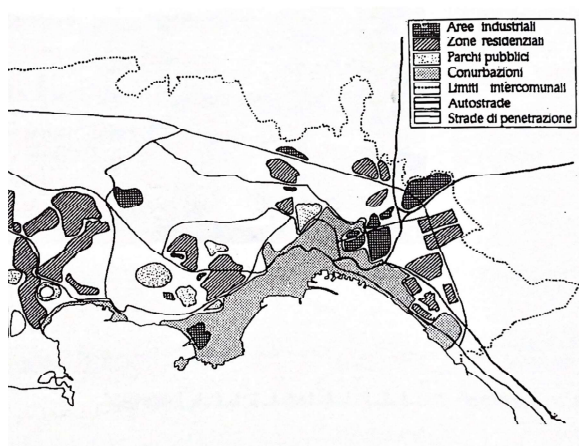
B. Capasso, *Pianta di Napoli Greco-Romana*, 1904. El plano muestra la expansión de la ciudad griega organizada según el esquema hipodámico de cardo y decumano, y las posteriores extensiones de la época romana con el camino costero delineado por los dos bucles del puerto.



G. Borrelli Rojo, "*Ichnographia Neapolis 2000*", la città di fondazione e il mare, Napoli, 1987.



Plan regulador general de 1946.

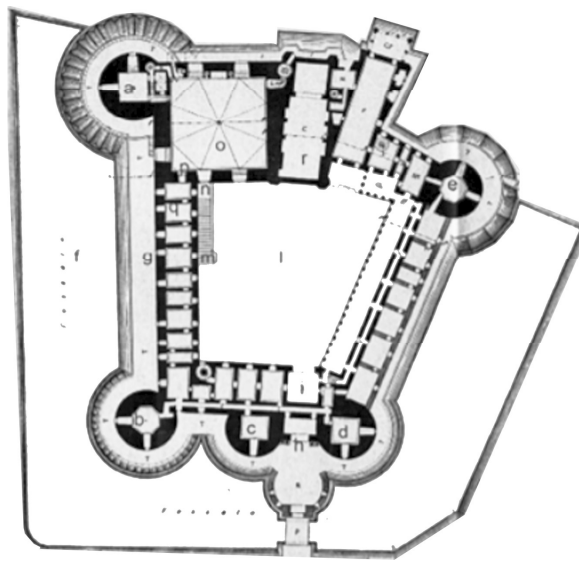


Esquema intercomunal del proyecto de P.R.G. para Nápoles de 1958.



OBRAS ARQUITECTÓNICAS MÁS IMPORTANTES.

-Castel Nuovo.



Planta del Castel Nuovo.

El Castel Nuovo o Maschio Angioino, iniciado en el año 1279 por diversos arquitectos de origen francés, es toda una fortaleza de origen medieval que se construyó como residencia de la corte real y que, junto a otros tres grandes castillos localizados en el corazón de la ciudad, presentan una distribución muy concreta de manera que, uno se sitúa en defensa de las murallas, otro sobre las colinas y los dos restantes, para resguardar y proteger el puerto. Además, a estas fortificaciones se les sumó todo un sistema defensivo exterior.

Su proyección fue ideada por Carlos I de Anjou quien, a pesar de la presencia en la ciudad en el año 1279 del Castel dell'Ovo y el Castel Capuano, decidió construir otro lugar en el que poder instalar y acoger a su corte poniendo al mando de la obra a Pierre de Chaule, un arquitecto francés. Su construcción se prolongaría hasta el año 1282. Sin embargo, hasta el 1285, año en el que murió Carlos I de Anjou y le sucedió su hijo Carlos II de Anjou, el castillo quedó completamente deshabitado como consecuencia de las Guerras de las Vísperas Sicilianas. Con la llegada del nuevo monarca, el castillo se convirtió en el corazón de la ciudad y de las situaciones decisivas, como la renuncia de Celestino V al papado y el posterior nombramiento de Bonifacio VIII.

A lo largo del siglo posterior, esta fortaleza experimentó diversas remodelaciones, intervenciones y ampliaciones, incluyendo la función de residencia real. Pero fueron las tropas de Luis I de Hungría las que atacaron y saquearon el castillo en el año 1347 obligando a una posterior reconstrucción del mismo. No obstante, la peor etapa la sufriría en la segunda mitad del siglo XIV, por lo que, en 1442, ya con Alfonso V en el gobierno, se tomó la decisión de sustituir y renovar las defensas del castillo para así convertirlas en más resistentes.

La posterior conversión del castillo en fortaleza militar y nueva residencia de Carlos II y del duque Stefano di Conza se debió, principalmente, a la unión del reino de Nápoles a España, pero también, al saqueo producido en el año 1494 por las tropas de Carlos VIII.

No es hasta el año 1823 cuando se produciría la última restauración.

Hoy en día, resulta difícil distinguir los vestigios de su arquitectura gótica original, conformada por un cuadrilátero irregular dispuesto con cuatro torres cilíndricas que adquieren la función defensiva y compuesto por grandes y altos muros con almenas en los que se abren pequeños y estrechos huecos.

Sólo se mantiene, del siglo XIII, la estructura fundamental con un pozo hondo que la rodea y un acceso a través de una extensa portada con un puente elevadizo.

Son su extraordinaria Sala dei Baroni, sus escaleras de caracol, sus torreones o su gran arco del triunfo los que no pasarían desapercibidos en la construcción. La planta principal, situada entre la gran sala y la torre de San Giorgio, estaba destinada al alojamiento real con las estancias de Alfonso I y Ferrante I, en el ala norte del castillo, a las que se podría acceder desde la escalera del patio o bien desde la Gran Sala. Las tres habitaciones inmediatas



a la Gran Sala recibirían el nombre de Salas del Miglio, del Nodo y del Ermellino, esta última con una disposición de 428 casetones en el techo y todas ellas con vistas al mar y al interior del patio. Cerca de la torre del mar y finalizada en 1458 se situaría la sala Lunga, con artonados.

La puerta del Triunfo permitiría el acceso a las salas desde la Gran Sala. Los pavimentos se ejecutaron con azulejos de Manises y los techos se pintaron de colores dorados, cuya pintura se tuvo que reconstruir debido a los bombardeos del ejército francés.

La consideración de las salas como artonadas se realizó examinando si sus techos eran artonados, para salvar mayores luces entre vigas, o simples cubiertas de madera aunque también distinguieron entre artonados o casetones. Con cubierta de madera se dispuso la sala de los Ángeles, en la torre de Beverello, pintada y dorada por Leonardo da Bessozo, en el año 1458. La disposición de "lacunari" –casetones- estaría presente en la del Miglio y la Sala Lunga, y, la de Ermellino, se compondría con "cassettoni".

Fue en 1458, cuando se produjo una detención de las obras, que coincidió con la finalización de estas salas.

Respecto al arco del triunfo de 35 metros de altura, fue construido en el año 1470, con el fin de ensalzar la entrada del rey Alfonso. Su ejecución se atribuye a Pietro di Martina o a Giuliano da Maiano, aunque algunos hablan de Francesco Laurana. Insertado entre dos imponentes torreones, destaca su mármol de color blanco que, junto a su decoración, repleta de relieves, columnas, nichos, balcones, contrastan por completo con la sobriedad de la oscura piedra de los flancos.



Fachada del Castel Nuovo.

-Palacio Real.

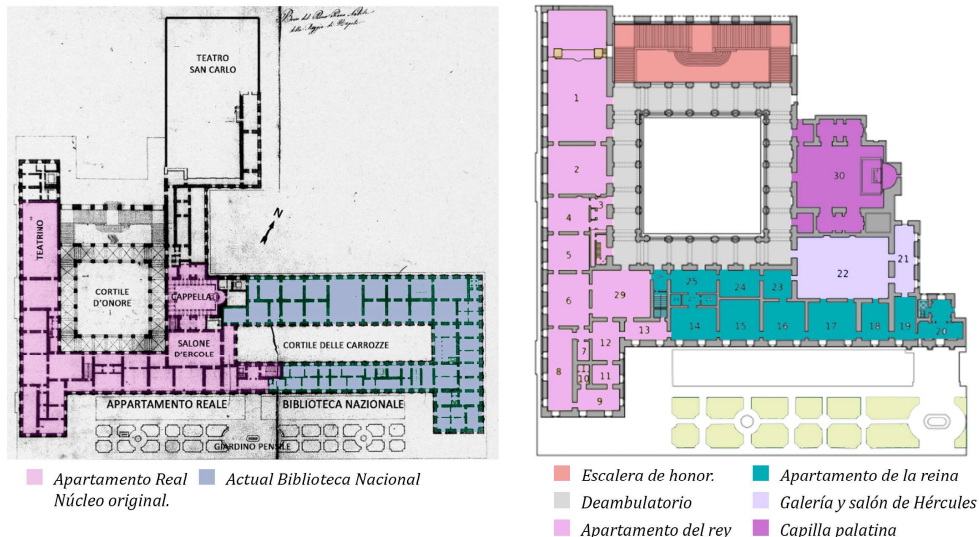
El Palacio Real fue construido en 1600 en la Piazza Plebiscito por orden del virrey español Fernando Ruiz de Castro a Domenico Fontana, aunque con la participación de Antonio Niccoli y Gaetano Genovese. Habitado por diferentes virreyes españoles y de la dinastía de los borbones, se ha convertido en toda una muestra del poder de la dinastía Borbónica en Nápoles. Tras su unificación, los Saboya tomarían las riendas del lugar hasta que la cesión de Víctor Manuel III hizo que pasase a manos del país.

Después de su construcción, el palacio se ha visto sometido a sucesivas remodelaciones y restauraciones todavía más notables a partir del año 1734, cuando la corte se instaló de manera definitiva en Napolés y se decidió su ampliación, dando por concluida su construcción en 1843, aunque siempre conservando su belleza original. La combinación de estilos en esta obra ha sido una característica fundamental en la que se ha producido una completa mezcla entre renacimiento tardío, Barroco, Neoclasicismo y Neobarroco.

La colaboración de Ferdinando Fuga llegó en el siglo XVIII con la creación de una nueva ala con grandes columnas. Aunque sería Ferdinando Sanfelice el encargado de la construcción de un nuevo piso en el pabellón oriental para el Mayordomo Mayor.

Fue en 1736 cuando se produjo el traslado de las llamadas colecciones farnesianas. Un año después, se crearía una fábrica de porcelanas que, posteriormente, se convertiría en la conocida Fábrica de Capidomonte. Pero no sería hasta 1753 cuando Vanvitelli restauraría la fachada principal de Fontana.





En cuanto a los espacios que compusieron el palacio, la segunda planta quedó dividida en un total de 30 salones, en los que se han ido plasmando cómo era la vida en ese periodo. El recorrido podría comenzar en la Piazza Trieste para finalizar en el Salone D'onore, donde todavía se conservan restos arqueológicos. El Teatro de la Corte se situaría en otro salón en el que se desarrollarían obras privadas con el objeto de concebir toda una fuente de inversión privada.

Las estancias reales se situarían en torno al patio, decoradas "al más fino gusto napolitano". La decoración del Salón de los Emperadores fue más enfática, sus paredes estaban revestidas con telas verdes y los techos adornados con pinturas que representaban escenas de triunfos militares españoles. El Salón del Gran Capitán o Salón XI presentaba una techumbre decorada con frescos aterciopelados propios de Caravaggio que se diferenciaba del de El Salón Fleming –Salón XII- ya que este último, de color plateado, estaba compuesto por un total de 12 pinturas en las que se reproducían los escudos de cada provincia del reino. Por otra parte, el Salón XIII exponía toda una serie de manuscritos de Joaquim Murat, rey de Nápoles. El resto de salones se compondrían de diversas pinturas enormemente influenciadas por Caravaggio.

En lo que a la Capilla Palatina concierne, fue reformada en 1830. Conformada por un ábside semicircular y columnas de mármol, en ella destacarían sus paredes compuestas por incrustaciones de oro, y su altar multicolor. La Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele III se localizaría en el ala este del Palacio, y en ella se localizan todo tipo de manuscritos de los Borbones. Otra sala importante sería la Sala del Cuerpo Diplomático, cuya suntuosidad se logra a través de sus puertas doradas, con ricas pinturas y tapices.

Su enorme fachada, de 170 metros de largo, es una completa expresión del Renacimiento tardío cuya construcción comenzó en el siglo XVII. Se compone de tres cuerpos principales. Una de las fachadas mira hacia el Mediterráneo, y la principal, compuesta por un enorme pórtico organizado a través de 18 arcos con nichos ciegos en los que se albergan esculturas de diferentes reyes, se sitúa en la Piazza del Plebiscito. Actualmente, el Palacio alberga un museo.



Fachada del Palacio Real.



-Catedral de Nápoles.



Fachada de la Catedral de Nápoles.

La catedral de Nápoles, también conocida como Catedral de San Gennaro o Duomo di Napoli fue iniciada en el año 1299 y finalizada en 1314. Localizada en pleno corazón de la ciudad entre las calles más antiguas de Nápoles, se ha convertido en el principal edificio de culto religioso de la ciudad.

Según las creencias, el lugar en el que se emplazó estaba anteriormente ocupado por un templo que adoraba al dios Apolo. Fue Carlos I de Anjou quien ideó su construcción pero su muerte en 1285 le impidió llevar a cabo la idea por lo que fue su hijo Carlos II de Anjou quien empezó a ejecutarla en 1299, aunque murió en el año 1309 sin estar finalizada.

Durante el siglo siguiente, la ciudad fue azotada por sucesivos terremotos, de hecho, fue en 1349, cuando se derrumbó la torre y la fachada a causa de un terremoto y, años más tarde, cuando se produjo el colapso de las naves como consecuencia de otro temblor. En los siglos siguientes se sucedieron numerosas reconstrucciones, adiciones e intervenciones en la catedral hasta convertirla en la obra que conocemos en la actualidad.

La catedral se caracterizó por la combinación de estilos arquitectónicos. En un primer momento se creó en el más puro estilo gótico, aunque la remodelación por parte de Luca Giordano en el siglo XVII añadió unas muestras propias del estilo barroco. Actualmente, la fachada sería neogótica, con puertas góticas del siglo XIV siendo, su sala principal, también barroca.

Su planta, de cruz latina, con 100 metros de largo, está compuesta por tres naves divididas por 8 pilares que se colocan de forma consecutiva a cada lado coronados mediante arcos. Destaca, además, la incorporación de tambores propios de las columnas romanas antiguas, que se basan en los arcos decorados con estuco y mármol. Bajo los arcos mencionados, se localizarían los órganos de estilo barroco, de madera, y el dosel gótico de silla.

Su interior, rico en ornamentaciones, mármoles y dorados, se compone de todo un artesonado, tallado y dorado obra de Fabrizio Santafede y Girolamo Imperato. Y, a lo largo de sus paredes, se disponen las pinturas de Luca Giordano.

La fachada, de 50 metros de altura, ha sufrido numerosas remodelaciones y reconstrucciones a lo largo de los años, siendo la primera de ellas en el siglo XIV. La fachada actual es obra de una reconstrucción en gótico de Errico Alvino, de finales del siglo XIX, que mantendría, de la original, únicamente, el portal de Baboccio Antonio con la reutilización de las esculturas en mármol por Tino Camaino de la portada central, cuya representación hace alusión a la virgen y a los leones. Así, conformada por tres portales, presenta numerosas y grandes ventanas ojivales y, queda coronada, por imponentes picos y pináculos.

De entre las capillas que se disponen en la catedral, cabría destacar;

La capilla del tesoro de San Gennaro fue iniciada en el año 1608 aunque no se terminó hasta mediados de siglo. Su creación se remonta a la petición llevada a cabo en 1527, por parte de los ciudadanos de la proyección de una capilla que sirviese como protección del patrón. Su decoración se encomendó a Domenico Zampieri quien



realizó todas las pinturas sobre cobre de los altares y los frescos inspirados en el milagro de San Gennaro. Tras su muerte, su sucesor, Giovanni Lanfranco, llevaría a cabo los frescos de la cúpula con el paraíso.

La capilla Succorpo es toda una obra de la arquitectura Renacentista de los siglos XV y XVI, situada bajo el ábside, queda dividida en tres naves mediante el empleo de columnas hechas en mármol en cuyo centro reside la escultura de Oliviero Carafa.

Y, por último, la Capilla de Santa Restituuta, propia de la arquitectura cristiana temprana, confiere todo un salón, también dividido en tres naves a través de columnas de desnudo. Su remodelación en el siglo XVII incluye frescos de Arcángel Guglielmelli.

ARTE, ESCULTURA Y PINTURA.

-Arte.

Nápoles, capital de la región Campania, es una ciudad que ha vivido siempre entre el arte, la historia y la cultura y que, considerada una de las más grandes ciudades artísticas del Mediterráneo, se ha convertido, a lo largo de los años, en un completo museo al aire libre en medio de un paisaje tan bello y característico.

La ciudad se llena de museos, palacios e iglesias en las que se alojan obras, estatuas y pinturas de alto valor artístico e histórico, destacando las pinturas de Caravaggio, o el Cristo Velado, el Mithra de San Gennaro o las innovaciones de Andy Warhol.

En esta ocasión, es mejor adentrarse a lo que en escultura y pintura se refiere para poder entender el arte en conjunto de la ciudad.

-Escultura.

La escultura napolitana se ha considerado una de las más hiperrealistas de la historia. Sus estatuas, de mármol, se llenaron de detallismos y pliegues, cuya finura no pasaba desapercibida.

Fue a finales del siglo XVI cuando Giovan Francesco di Sangro, duque de Torremaggiore, proyectó una capilla a la Virgen María, en el corazón de la ciudad, que recibió el nombre de *Cappella Sansevero de Sangri*. Actualmente, residen en ella algunas de las obras de arte italianas más importantes del siglo XVIII.

En el centro de la nave se instaló una figura reclinada que representaba al *Cristo Velado*, de Giuseppe Sanmartino. Los rumores hacia esta escultura especulaban sobre si su autor habría puesto un velo real sobre la misma para posteriormente transformarlo en mármol mediante un proceso químico. Esta obra fue originalmente iniciada por Antonio Corradini, aunque, tras su muerte en 1752, fue sucedido por Sanmartino, quien le aplicó su propio estilo.

Además, Antonio Corradini también introdujo otra de sus esculturas en la capilla; *Pudicizia –o la Verdad velada o Modestia-* que cerró la serie de desnudos femeninos velados esculpidos por este autor. La figura fue tallada cubierta al completo con una tela de apariencia transparente, ligera y etérea que acentuaba sus senos, pero que cubría todo su cuerpo.

Otra obra a destacar fue *la Liberación del Engaño*, de Francesco Queirolo, que representaba a un pescador enmarañado en su red y cuyo esculpido se prolongó durante siete años.

En el sótano de la capilla se incorporaron, además, dos modelos a los que se denominó “máquinas atómicas” y se tejían por una enredada y compleja red de venas, capilares, arterias y huesos, en la que estos últimos eran reales y permanecían unidos mediante el empleo de clavos y alambres.

-Pintura.

Es la pintura la doctrina en la que el arte napolitano superaría todos los límites. La llegada de Caravaggio, en torno al año 1606, a la ciudad supuso un completo cambio en el estilo tardo-manierista que dominaba entre sus artistas.

Fue con las distintas novedades que introdujo este artista en *Las Siete Obras de Misericordia*, situada en el altar mayor de Monte Bella Misericordia, cuando Giovanni Battista Caracciolo reaccionó. Así, *La liberación de San Pedro* de Caracciolo inició toda una revolución lingüística en la pintura de la ciudad. La luz significaba para Caravaggio el elemento clave de representación, a través del cual conseguía vitalizar el diseño de las distintas formas que plasmaron sus obras. Paralelamente a Caracciolo, también Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto, sintió esa profunda admiración y afirmación al realismo que proponía Caravaggio.

Ribera se caracterizó por su sensibilidad, su detallismo y su representación dramática y cruda de la realidad que prácticamente acariciaba la agresividad. Este artista asumió la luz de Caravaggio pero utilizando un tratamiento en el que intervinieron diversos efectos a través de pinceladas pastosas, creando y reafirmando un estilo alejado del idealismo y difundiendo el tenebrismo tan característico en sus obras.

El caravaggismo napolitano, de Caracciolo y de Ribera, se impulsó a partir de 1630 con la llegada de Artemisia Gentileschi a la ciudad, que propuso otra opción caravaggiesca a la dramática y cruda propuesta por Ribera. Fue también en torno a 1630, cuando se incorporaron en la ciudad distintas innovaciones del clasicismo romano-boloñés con la presencia, tanto de Reni, como de Domenichino y de Lanfranco.

De Reni destacó el estilo utilizado en la capilla del Tesoro di San Gennaro, ya comentada con anterioridad, mientras que Domenichino aportaría un estilo ya barroco en el Gesù Nuovo, en los Santi Apostoli, en la Certosa, y, cómo no, en la cúpula de la catedral. Así, se desarrollaron dos polaridades a las que, tanto Ribera como Caracciolo se vieron completamente atraídos.

Esta etapa situada entre el naturalismo y el clasicismo fue plasmada en las obras de Massimo Stanzione. Sería también Bernardo Cavallino, uno de los máximos exponentes de la mitad de siglo, que, íntegramente influenciado por Artemisa, adquirió un tono más sentimental y atemperado a través del empleo de distintos cromatismos. Su sensibilidad poética, y su elegante y delicado lenguaje y expresión fue reflejada en sus cuadros de pequeño formato, en los que planteó temas profanos y sacros en los que, gracias a sus juegos lumínicos exhibiría todo un bello cromatismo.

Esta primera fase artística napolitana finalizaría con Cavallino. Aunque, también es importante mencionar la presencia de Aniello Falcone en la pintura de la ciudad, quien introdujo el realismo de los bamboccianti. Por otro lado, Micco Spadaro, un gran paisajista, consiguió ilustrar en sus obras los hechos históricos más relevantes de la ciudad de mediados de siglo, como La revuelta de Massianello o La plaza del Mercatello, entre otros.

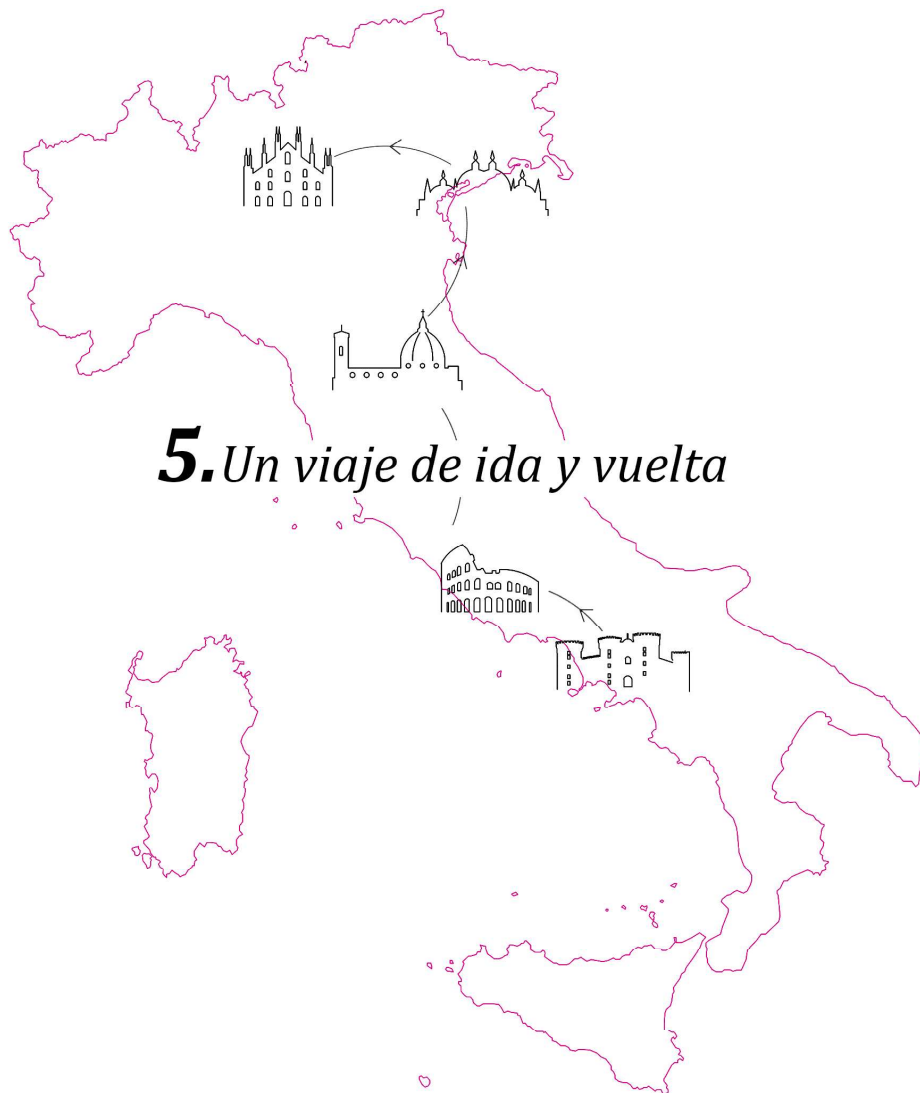
No obstante, lo más llamativo y dilatado de la pintura napolitana llegaría con el desarrollo del género de la naturaleza muerta, que fue creándose y extendiéndose a través de las distintas dinastías familiares. Como poetas de las flores destacaron Giovanni Battista y Paolo Porpora, entre otros.

La figura de Salvatore Rosa sería también esencial, en cuyas obras destacaría la pintura de marinas, paisajes fantásticos y batallas, quien propondría una temática a partir del gusto de lo horrible y lo esotérico, de la magia y la adivinación (*Brujos y encantamientos*).

Durante la segunda mitad de siglo y gracias a Preti y Giordano, la escuela napolitana adquirió una representación de la realidad mucho más sensual y dinámica, brillante y activa, alejada del naturalismo inicial. El primero fue el Cavalier Calabrese Mattia Preti, que, seguido por las obras emilianas de Lanfranco y Guercino, adquirió de ellas la amplitud compositiva, en un estilo dramático y repleto de perspectivas. Continuado a Calabrese sería Luca Giordano, quien inició su obra completamente influenciado por el naturalismo de Ribera y generó un estilo luminoso y ligero, cromático y ampliamente compositivo.

En la pintura posterior destacarían artistas como Francesco Solimena con la caída de Simón el Mago, Guglielmo Borremans con *Descubrimiento de la Vera Cruz* o Fedele Fischetti con *Pérgola con querubines*.





5. *Un viaje de ida y vuelta*

-MILÁN.

¿Qué imagen generará una ciudad reinada por la verticalidad y la combinación de estilos artísticos?

Milán es la ciudad industrial de la que tanto se habla, caracterizada por el urbanismo radial que toma como centro *el duomo*, es la ciudad de las galerías *Vittorio Emmanuele* y del *Castello Sforzesco*, pero también es la ciudad de los canales y del Puente delle Sirenette, de la basílica de San Lorenzo, de las balaustradas del jardín de los Visconti, del colosal cementerio monumental y su naturaleza, de *La Última Cena* de Da Vinci, de los paseos y aperitivos por *Navigli*, de la Pinacoteca de Brera, del teatro La Scala, de los palacios, de las casas burguesas, de un skyline dibujado a partir de altos edificios financieros entre los que se esconde y tamiza el urbanismo y el patrimonio de la ciudad, de la vegetación del Bosco Verticale o de la extraña pero llamativa configuración de la Torre Velasca. Una ciudad reinada por una arquitectura sobria y sólida que muestra el deseo constante de no sobrepasarse, de no excederse, de no cruzar los límites y de contenerse.

Del antiguo Milán quedan los vestigios de un carácter íntegramente unitario presente en sucesivas vías. Ignazio Gardella define la ciudad como:

<<Una ciudad desvanecida, a menudo destruida con torpeza. No es un discurso nostálgico; el desarrollo urbano habría podido tener en cuenta estos caracteres históricos. Las murallas eran una calle arbolada y so breelevada estupenda, que podía ser recuperada incluso dentro de una visión moderna de la circulación. Y así en otros muchos aspectos.>>

Milán ha sido siempre una ciudad rica, con enormes posibilidades comerciales y culturales que abarcaban desde la agricultura hasta la artesanía, que se trabajaron casi como un antecedente de una posterior ciudad moderna industrializada. Fue con la llegada del maquinismo y la industrialización que se vio enormemente transformada, sufriendo las consecuencias de una completa expansión demográfica que supuso el desmedido aumento de la densidad, tanto de población, como edificatoria. Es por ello que, muchos podrían opinar que, Milán, es una ciudad fea, industrializada e incluso torpe, una ciudad modernizada enormemente condicionada por su desarrollo y crecimiento urbanístico. Sin embargo, Milán no es sólo industria a innovación, Milán es también una ciudad rica en patrimonio, un lugar dominado por la elegancia y la delicadeza, el mármol y los colores sobrios, la monumentalidad, un lugar que, acompañado por el Modernismo, se ha visto influenciado y determinado por sucesivas corrientes estilísticas. Es, quizás, también, esa combinación de estilos y tendencias la que resulta tan atractiva para unos, pero tan antiestética para otros.

Ignazio Gardella define la arquitectura de Milán como contenida, prudente, sensata y la compara con la de otras ciudades:

<<Me parecía que había una fuerte relación entre Milán y Viena, y que no era sólo de arquitectura. Aún cuando en la arquitectura se advierta un aspecto común: la sobriedad, la solidez, el deseo de no excederse. La arquitectura de Génova y Venecia es más celebrativa y fantástica, alejada de la milanesa; la de Génova es más plástica, construida por volúmenes, la de Venecia más pictórica, hecha de tramas, de transparencias, de atmósferas. Toda ciudad en donde se ha nacido o se conoce, forma parte finalmente del trabajo de un arquitecto, aunque no sea de modo inmediato o directo.>>

Los elementos que componen su urbanismo y su patrimonio van mucho más allá de una simple arquitectura tradicional. Es casi evidente que los distintos procesos constructivos y obras realizadas en la ciudad siempre han respetado y representado una cierta continuidad, un espíritu protector de un patrimonio sumergido en la convivencia de elementos, un patrimonio que hace referencia a su arquitectura, a sus formas, a sus funciones, a sus figuras urbanas, pero también a la conexión cultural, política, histórica y económica de la sociedad milanesa y su estructuración.

La Milán querida o conseguida es tan sólo un reflejo o un destello de la Milán soñada, que constituye el cimiento de su creación y su proceso evolutivo. Una Milán que gira en torno a un duomo, como un joyero que trata de guardar las piezas más preciadas de su patrimonio como tesoros, y los esparce por la ciudad radiando y conectando con su corazón a través de sucesivas calles como si de una tela de araña tejida y enmarañada se tratase, en la que las calles actúan de hiladas. Así, se consigue erigir una Milán basada en un completo modelo de ciudad central-periferia.



Unas calles llenas de arte y de vida, unas calles que, dominadas por el tráfico, quedan rodeadas de elegantes y monumentales edificios, unas calles en las que la diferenciación entre acerca y calzada es mínima, que se colman de familias, hombres y señoras impacientes por realizar sus compras en la ciudad de la moda, por recorrer su empedrado pavimento o su desnivelado asfalto, por cruzarse con las vías del tranvía y poder esquivar la gente con la que se van topando.

Una ciudad rica en tradición y monumentos que, lejos de encerrar sus obras y su arte en museos o recintos históricos, las expone libremente en sus edificios incorporándose directamente a la continuidad histórica, que es, a su vez, dinámica y transcendental, conservando su sabor y su ambiente.

Es notoria entonces, la tendencia, por parte de los autores en estas obras, del respeto hacia la tradición, hacia el ambiente cultural que siempre ha caracterizado las vías de la ciudad, al que los milaneses denominan como preexistencias ambientales, pero no sólo en lo que a formas concierne, sino también a todos los condicionantes iniciales de proyecto, incluyendo su metodología, su desarrollo y su manera de encajar y levantarse en una ciudad tan especial.

Las antiguas edificaciones de la ciudad consiguen convivir de forma heterogénea en un conjunto armonioso y lo mismo ocurre con la implementación de materiales. La versatilidad de las nuevas fachadas caracterizadas por la aplicación de elementos como el vidrio, la madera, el hormigón o el aluminio, que aportan un cierto dinamismo y variedad a la ciudad, conecta y se complementa con los mármoles, ladrillos y piedras de la Milán más antigua, más austera y más formal.

Sin embargo, bien es cierto que Milán se ha convertido, con el paso de los años y sus sucesivas intervenciones arquitectónicas, en una ciudad gris, pero de un gris muy especial que la tiñe, la constituye y la caracteriza, una ciudad en la que los oscuros pavimentos de sus calles, la sobriedad de sus fachadas unicolores, la contaminación de los miles de vehículos que recorren sus calles a diario, el cielo plomizo que la cubre siempre como si de una niebla constante se tratase, han generado en ella una atmósfera completamente uniforme. Y a ello se refería Dino Buzzati en su novela *Un amor*:

<<Era uno de tantos días grises de Milán, pero sin lluvia, con ese cielo incomprensible que no se sabía si eran nubes o sólo niebla.>>

Es durante los últimos meses cuando la ciudad ha estado más oscura y desierta que nunca, y es que, ¿Cómo ha afectado la situación actual a una ciudad tan activa, viva y transitada como es Milán?

Siendo Milán una de las ciudades más castigadas por el virus, una ciudad en la que la masificación de personas en las tiendas y transportes públicos, en la Piazza del duomo, en la galleria Vittorio Emanuele buscando desesperadamente conseguir una buena foto, en la vía Torino o en la vía Monte Napoleone, en los *navigli*, ha desaparecido, durante unos meses, por completo.

Algunos de sus habitantes han definido la pandemia en la ciudad como: “Es como una herida que se ha cicatrizado pero que sigue ahí... Es necesario ir adelante, levantar la cabeza y continuar”. Y es que el norte de Italia lleva sufriendo las consecuencias de esta situación desde mucho antes que el resto de lugares de Europa. Milán, como capital económica e industrial del país se ha visto fuertemente afectada, no sólo anímica y sanitariamente, si no también económicamente, en especial a lo que turismo, restauración y alojamientos concierne.

Sin embargo, actualmente la situación en la ciudad ha mejorado notablemente. La contaminación y el número de contagiados se han reducido en valores muy significativos. “Los italianos y milaneses se toman las precauciones en serio. Por eso estamos relativamente bien en este momento”. Decía uno de sus vecinos en el periódico *El País*.

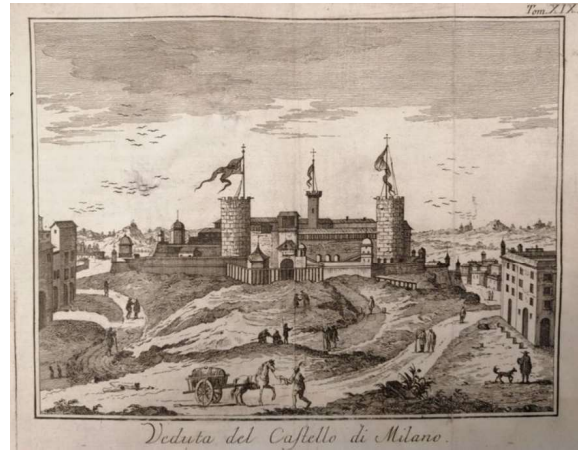
El llamativo cementerio monumental que, durante meses, ha sido todo un símbolo de tragedia y desastre, se ha convertido en todo un recordatorio de la situación.

“Hemos redescubierto la bici y el juego al aire libre”.





Vista de la Piazza del Duomo de Milán, 1819.
Giovanni Migliara.



Vista del Castello di Milano, 1721-1750.
Thomas Salmon.



Vista del canal de Navigli, 1834.
Giuseppe Canella.



Vista de la Piazza del Duomo de Milán, 1839.
Angelo Inganni.



Vista del Teatro Grande alla Scala,
Domenico Aspari, 1745-1831.



Vista del Teatro Grande alla Scala, 1850.
Angelo Inganni.



-VENECIA.

¿Qué se forma en nuestros ojos o, en nuestra mente, al pensar en la imagen de Venecia?

Esta es una de las preguntas que aparecía en uno de los muchos artículos que he leído ante la que creo que es imprescindible detenerse y hacer una reflexión. Una reflexión acerca de hasta qué punto esa imagen es fruto de un formalismo estético o de unos estereotipos implantados desde siempre en la sociedad, sobre una ciudad bañada de canales en la que el agua nunca ha pasado desapercibida; para así poder realizar una comparación entre la imagen mental, ausente de estudio propia de la imaginación, y la imagen real, aquella provocada en nosotros tras el análisis, la lectura y la experiencia.

Así, Venecia, no es tan sólo una ciudad construida y proyectada sobre el agua, con una estructura en la que sus canales se adjudican las funciones que normalmente desempeñarían las calles. Venecia es también una ciudad formada con el tiempo, con características completamente exclusivas que conllevan el desarrollo de todo un sistema y un territorio técnico-cultural-constructivo íntegramente distinguido, en el que el desarrollo de sus proyectos consiguen integrarse perfectamente en un entorno caracterizado por el brillo, el color, la decoración y la combinación de elementos. Elementos que, en un primer vistazo, pueden pasar desapercibidos, pero no lo harán si comparamos sus detalles y sus islas con cualquiera de las regiones próximas, como la de Lombardía, la de Trentino o la Toscana. Serán diferentes entonces, las técnicas y sistemas de cimentación, construcción y materiales, como resultaría evidente, pero también la coronación de las cubiertas con el empleo de cúpulas, el sistema de desagüe y canalización, la sujeción de fachadas mediante tirantes fiube o la forma en la que están realizados los forjados, con terrazzo a la veneciana. Por no hablar de la ornamentación y decoración de sus edificios, a través del empleo del color o de vanos arqueados, o la forma de las carpinterías o chimeneas tan típicas de Venecia.

Se podría establecer entonces que, cada edificio que compone la ciudad es, a la vez, el resultado y la huella de una cultura a la que debe respetar y a la que ha debido adaptarse. Tanto es así que, los edificios residenciales del gótico tardío se han sabido adecuar a la cultura renacentista y han seguido acomodándose a sucesivas variaciones hasta el siglo XIX. Las diversas transformaciones han sabido readaptar y reutilizar los materiales y configuraciones anteriores alcanzando un nuevo nivel formal, en el que en Venecia, no ocurre como en Verona u otras ciudades, en las que se producía una ocultación de las diversas modificaciones y cambios, debido a las grandes diferencias estilísticas que sufrían sus elementos, en el paso del romántico al gótico, y de este al renacentista. En Venecia, en cambio, prevalece la continuidad que asegura la supervivencia de los modelos y aún, a día de hoy, podemos visualizar en una misma fachada, elementos de distintas etapas históricas fusionándose en toda una composición estilística.

Si retornamos a Verona y visualizamos sus casas-torres, de origen medieval, dispuestas en sus palacios, resultaría extraño poder percibir los elementos arquitectónicos que se ejecutaron en la construcción inicial. Sin embargo, en Venecia, sería muy común que esto ocurriese, como sucede en la ventana poligeminada bizantina, que persiste sin modificaciones durante siglos, readaptándose a las sucesivas transformaciones del edificio. Es por ello que podríamos casi garantizar que esto es una particularidad de la ciudad.

No obstante, las fachadas de esta ciudad muestran una indudable sucesión cronológica, en las que el cambio se produce preferentemente en el cromatismo y la materialidad que en la forma. De esta manera, la técnica fundamental consistiría en la combinación de la piedra, empleada en cornisas, contornos y esquinas, con la fábrica de ladrillo con juntas segmentadas en la etapa bizantina, o con la fábrica de ladrillo idealizada a partir de enlucidos y frescos, en las etapas más góticas. Aunque, la imagen de Venecia posterior cambia con la decisión tomada en el siglo XV de cubrir estos materiales con colores, revocos de la piedra de Istria, o frescos. No obstante, en el edificio antiguo se conservaba el paramento original y rara vez las cubriciones o enmascaramientos eran totales.

Por otro lado, sería interesante hablar de la resistencia de la ciudad a la restauración y al cambio, a favor de la tradición, a lo que se sumaría la degradación de los materiales y las técnicas antiguas, que se produce lenta y progresivamente, respecto de las nuevas y modernas, en la que se genera focal, destructora y rápidamente. Lo que es evidente es que en una ciudad que ha convivido, a lo largo de los años, con el agua, la humedad, las inundaciones y la salinidad, resultaría casi obvio el estudio de los distintos materiales y tratamientos que se llevan a cabo y de sus formas, colores y modos, para poder prever su imagen y su conservación.

Otro aspecto curioso que leí en varios ensayos es que, sus escritores definían la ciudad de Venecia como una ciudad en Braille, en la que la vista debe ser siempre complementada con el tacto, teniendo ambos el mismo nivel



de importancia; los materiales, la piedra, el ladrillo, los estucos, situados en primer plano, deben ser tocados para así poder generar una imagen táctil-visual.

Aunque, volviendo a la pregunta inicial y habiendo hablado ya de la imagen real de Venecia, sería interesante situarnos en el otro punto de vista, en la imagen mental de la ciudad, en el sentimiento, las ideas, las opiniones, los términos que le genera a cada persona la ciudad y en qué piensa cada uno cuando se menciona la palabra Venecia.

Venecia, llena de dinamismo, adquiere, gracias al despliegue de aguas y canales, una sensación de profundidad, grandeza y brillo, a través del reflejo y el fulgor de esa doble Venecia, la real y la reflejada, esta última invertida, como si de un espejo se tratase. El cielo y el agua interactúan con una arquitectura en la que lo bizantino triunfa a través del empleo de colores.

Es una ciudad, un mundo, en continuo movimiento; en el inferior, un canal lleno de góndolas y barcos cuyos mástiles dejan verse hacia el horizonte, acompañado de numerosos puentes que actúan de conexión entre orillas, como si de fronteras se tratase. Al frente, una arquitectura bizantina policromática y marmórea con elegantes revestimientos, grandes arcos peraltados, ricas balaustradas en piedra, finas compartimentaciones, dibujos decorativos de los vanos y un incesante despliegue de cristalerías y vidrieras que generan aún más, si es posible, nuevos destellos y reflejos. Y en la zona superior, la innumerable disposición de cúpulas que cierran los edificios y que simulan un intento de alcanzar el cielo, que, en los días soleados baña la ciudad con resplandores y fulgor.

Y es aquí, donde podemos reflexionar acerca de la siguiente cita John Ruskin en *Le Pietre di Venezia*, "cada cosa [...] que llama a la vista y suscita una emoción es bizantina o modificada por la influencia bizantina". La atención se vuelve entonces, a las características más profundas del arte oriental; el colorismo vivaz y la elegancia decorativa que, los venecianos y Palladio, entre otros, han sabido alcanzar del Mediterráneo, mejor que ningún otro pueblo. Escribía también Gino Bertolini sobre esto en su libro *Le categorie sociali: Venezia nella vita contemporanea e nella storia*, que decía;

<<Es también natural: enjoyamos las orejas y el cuello, el seno, los dedos y los brazos de la persona humana, así como sus propios vestidos: ¿y no deberíamos decorar con mármoles el edificio que, por ser orgánico y noble, necesita resultar en sí mismo una persona, una persona envejecida y cuidada con el máximo amor?>>

Si nos adentramos en lo que al color se refiere, podemos observar en la ciudad veneciana como, por un lado, se despliegan toda una serie de superficies y fachadas de ladrillo que contrastan con la piedra de Istria, y, por el otro, como se imponen los elementos más particulares del bizantino que llenan los edificios de animación.

A las edificaciones se sumarían la importancia que adquirieron las plazas en la ciudad, tanto es así, que la plaza de San Marcos se ha convertido, a lo largo de los años, en el lugar de representación y punto de encuentro de venecianos y visitantes, cuya estructura urbanística y composición arquitectónica han hecho de ella el eje articulador de la ciudad. El valor simbólico adquirido a través de la disposición de grandes edificios que en ella se emplazaban ayudaba a generar una imagen de lo más pictórica.

La imagen de Venecia, con sus iglesias, sus canales, sus puentes, su arquitectura bizantina, su plaza, ha sido difundida en Europa entre numerosos artistas como es Canaletto, de quien se habla en la siguiente cita de Francesco Algarotti:

<<Tal construcción (el puente Rialto en el diseño no realizado de Palladio) pintada e iluminada por el pincel de Canaletto, no puedo decir qué hermoso efecto produce... Puede usted pensar que no falta nada de lo que pueda ver un espectador en Venecia; y puedo decirle que varios venecianos han preguntado qué sitio de su ciudad era aquél que aún no habían visto.>>

Antes de finalizar este texto, sería interesante dar unas pequeñas pinceladas acerca de la situación actual en la ciudad con el covid-19. Venecia se ha convertido en todo un ejemplo de lo que puede suceder ante una situación así, en la que ninguna ciudad estaba mejor y peor preparada. Lo que para las demás ciudades era todo un confinamiento, para los ciudadanos de Venecia, era una prolongación de una situación que llevaban años sufriendo convirtiéndose en costumbre. Y es aquí dónde hacemos un pequeño paréntesis para mencionar ocurría en Venecia, una ciudad en la que el descenso de población está siendo incontrolable. Dice Salvatore Settis en su libro *Si Venecia muere*:

<<Sólo en una ocasión Venecia ha sufrido un descenso de población comparable al actual: fue durante la peste bubónica de 1630, tras la cual necesitó más de un siglo para recuperar el número de habitantes que tenía antes>>



Se estima que, actualmente, en Venecia viven alrededor de 52.000 habitantes, nada comparado con los datos de 1950, cuando las islas estaban habitadas por un total de 174.800 vecinos. Y es que sus ciudadanos afirman que en Venecia no hay quien viva. El aumento de los precios y la venta de su modelo a los turistas ha expulsado a sus vecinos, quienes prefieren vivir en tierra firme. ¿A qué se debe esta situación? Venecia ha recibido, hasta antes de la pandemia, tantos turistas que ha conformado una ciudad en la que apenas se puede ni caminar. “Cierran una ferretería y te abren una tienda de máscaras” se han quejado sus ciudadanos en el periódico *La Vanguardia*, a los que la situación les está sobrepasando. La ciudad se llena de tiendas turísticas, bares y restaurantes, pero no atiende a las necesidades básicas de sus ciudadanos.

Y es que sus ciudadanos están completamente acostumbrados a quedarse en casa por la masa de turistas. Para los que antes de la pandemia definían Venecia como “una ciudad invivible” ahora atienden a ella como “un paraíso”. Pues al agua alta de Noviembre, le continuó un desastre aún mayor y peor, dejando la ciudad completamente vacía. Algo positivo para sus ciudadanos, pero negativo para un comercio que prácticamente vivía del turismo.

Además, estos últimos meses han favorecido notablemente la situación, limpiando el agua de los canales y de la laguna dejándolos prácticamente irreconocibles. Y, aunque esta situación parezca completamente positiva, son miles de gondoliere y de transportistas de cruceros, taxis a motor, o barcas de recreo, los que se encuentran en una situación extrema, ofreciendo tours gratuitos a los sanitarios.

Y la pregunta que muchos se hacen es *¿Qué futuro espera a la ciudad de Venecia?*



El puente de Rialto por Canaletto.



Piazza San Marco con la Basílica por Canaletto, 1730.



-FLORENCIA.

¿Cómo coexisten en la ciudad las diversas obras renacentistas florentinas que conforman ese patrimonio tan rico como bello?

<<Había llegado a ese punto de emoción en el que se encuentran las sensaciones celestes dadas por las Bellas Artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme.>>

Estas son las líneas de Shendal que nos permiten introducirnos en la ciudad de Florencia. El término complejidad alude, en este caso, al enfrentamiento y composición que tienen lugar entre la unidad y diversidad de la ciudad. Una ciudad compleja y única que abraza a varias ciudades en su interior.

La ciudad del arte sería la primera de todas ellas y, prácticamente, la más importante, entendiendo por Florencia un completo museo al aire libre que muestra su más pura, fina y bella arquitectura, como una exposición de sucesivas obras de arte que, colocadas estratégicamente, generan un recorrido visual por la ciudad conectando sus puntos clave y esperando a ser contempladas, fotografiadas y estudiadas. Esta ciudad del arte coexiste con la ciudad de los negocios que, aprovechando su posición territorial de conexión con Europa y el resto del mundo, desarrolla todo un sistema de intereses que la convierten en un tipo de ciudad heterogénea y variada. A estas se sumaría la Florencia de la cultura y de los estudios, una Florencia dinámica y moderna, que conecta con el resto de ciudades para adquirir un conocimiento aún mayor. Y por último, la ciudad metropolitana que se ha generado gracias a su proximidad a grandes urbes industriales como Milán, Turín o Verona.

La arquitectura de los edificios y monumentos, que componen estas ciudades mencionadas, son procedentes de distintas épocas y encajan unos con otros, cada uno con su estilo, casi de manera impecable en el urbanismo de la ciudad, evocando un paisaje tan bello como fino.

Florencia es una ciudad que alcanza el cosmos político del Renacimiento italiano exhalando la diversidad, la belleza y la riqueza cultural de su patrimonio. Una ciudad cuya historia y época de esplendor tiene sus cimientos en el Renacimiento, un estilo que se ha impregnado en sus calles, en sus fachadas, en sus gentes, y en las artes que la cubren como si de una gran lona se tratase, configurando así el escenario perfecto de toda creación, inspiración y musa artística.

Las calles de Florencia envuelven de tal manera a sus transeúntes que los remontan a otra época completamente distinta cuya sensación cultural y artística maneja la relación espacio-tiempo. Ante esta ciudad con naturaleza orgánica propia, las principales obras despliegan todas sus armas de seducción y, a través del empleo de mármoles y contrastes entre blancos y colores, como ocurre en Santa María dei Fiori o en Santa Croce, pero también mediante el uso de almohadillados, vanos, y el dominio de la horizontalidad, siendo el Palacio Pitti la máxima expresión de ello, consiguen captar la atención de todo aquel que recorre sus calles.

La Florencia actual, completamente viva, evidencia y contempla su esplendor en sus cafés, con pequeñas mesas en las calles, en las grandes y amplias plazas, a través del carácter inhibido de sus habitantes.

«Florentia Tuscorum para los antiguos, Firenze para los italianos [...] Sus magníficos edificios la hacen una de las ciudades más hermosas del mundo, siendo los más notables el palacio Pitti, el palacio antiguo "Palazzio - Vecchio", la galería de Florencia, sin contar los muchos pertenecientes a particulares, la magnífica catedral llamada "Duomo" y multitud de iglesias de admirable arquitectura: tiene además hermosos jardines, plazas anchurosas, estatuas, cuadros y otros objetos artísticos [...] es patria de los Médicis, de Dante, de Boccaccio, de Maquiavelo, de Guichardin, de Vilani, de Marsilio Fisinio, de Americo Vespucio, de Cibabué, de Brunelleschi, de Andrés de Sarto y de un gran número de pintores que han formado la escuela llamada de Florencia, del músico Lulli, y de muchos Papas, entre otros, León X.»

Esta cita extraída del diccionario universal de historia y geografía nos permite realizar un recorrido por la ciudad y entender quienes la trabajaron, la cuestionaron, la fundaron y la crearon.

Un recorrido visual, pero también físico, un recorrido que permite ir enlazando uno a uno los puntos clave de la ciudad, como si de una aguja de coser se tratase que teje esa gran lona mencionada anteriormente, que cubre



la ciudad con un fino hilo invisible. Un recorrido que engulle sus calles, su arquitectura, su urbanismo, que desmenuza la ciudad, la sintetiza, y escoge de ella lo que más le interesa, lo que más le llama la atención, fragmentos de su historia, de su consolidación, de sus retratos, un recorrido inmerso en sus paseos con sus grandes fachadas que muestran un completo despliegue de colores, alturas y épocas, que encauzan la mirada a todas ellas, dejando a su viajero expectante por lo que le deparará en la siguiente calle, un recorrido artístico, visual y estético, pero también un recorrido natural, natural porque la ciudad funde su arquitectura con su paisaje, atravesada por el río Arno, que actúa de frontera, pero también de conexión entre orillas, y que permite el despliegue de obras como el Ponte Vecchio o el Corredor de Vassari.

Pero, no solo los acontecimientos y contextos históricos se entremezclan con la modernidad, construyendo así, la identidad cultural actual florentina, sino que, hoy en día, la ciudad sigue siendo el lugar de peregrinación de historiadores, artistas, arquitectos, creadores y cualquier otro individuo que busque expresar su arte con un medio creativo. Esto permite que la contemporaneidad combine elementos innovadores dentro del marco de la realidad con elementos históricos pertenecientes a otras épocas, otorgándole la posibilidad de experimentar con el poder visual y físico, entremezclándose con la esencia de Florencia como ciudad medieval.

Florencia, llena de vida, de contrastes culturales, pero también de contrastes cromáticos y materiales, de movimiento, de realidad, consigue renovarse e introducir nuevas arquitecturas pero siempre manteniendo la naturaleza medieval y renacentista que tanto la caracteriza compuesta por esos muros y columnas, por el ladrillo y los mármoles, por los aparejos, por las bóvedas de aristas y de cañón, por las plantas basilicales y centrales, por el arco de medio punto, por las guirnaldas, las pilastras y los entablamentos pero también por el constante deseo de perfección, de proporción y armonía, por la belleza formal y la horizontalidad.

Una ciudad en la que la plaza y las calles se convierten en el punto de encuentro y convergencia, en los lugares de desarrollo de la vida, una ciudad que mantiene las trazas romanas del cardo y del decumano, una ciudad en la que ya no sólo importan los edificios y su arquitectura, sino también su manera de insertarse en su urbanismo y de conectarse.

<< [...] la belleza era una cualidad que podían poseer los elementos de la naturaleza [...] mientras que la única función del arte es hacer bien las cosas que hacía de modo que fueran útiles para la finalidad que se les había asignado [...]>>

Tras estas líneas llegamos a considerar que Florencia es una ciudad bella, y es con esta cita de Umberto Eco que expresamos su significado. Pero, ¿cómo ha afrontado esta ciudad, una situación en la que se ha impedido que su belleza sea contemplada cada día y admirada por sus miles de vecinos y de turistas?

Florencia se ha convertido estos meses en la ciudad fantasma, sus calles y sus plazas han quedado vacías, pero también sus museos. Algo que ha supuesto una pérdida, no sólo emocional, sino también económica. Es por ello, que la ciudad durante los últimos meses ha denunciado la herida que ha supuesto el cierre de museos, bares y restaurantes y, para ello, ha llevado a cabo la colocación de una gran instalación en la fachada del histórico palacio Strozzi. Una instalación que representa una gran grieta, realizada por el grafitero francés JR, que se abre a lo largo de la fachada, como símbolo de una enorme cicatriz que hace mella en la población florentina.

Sus ciudadanos buscan entender por qué la cultura es negada a su público, y por qué no ofrecer la experiencia de disfrute del arte en espacios tradicionales. De ahí, la creación de una enorme obra de arte visible para cualquiera, emplazada en la fachada de uno de los edificios más importantes de la ciudad, teniendo como objetivo el redescubrimiento del arte y su definición, averiguando otra manera de expresarlo.

Y es que los florentinos no soportan más la situación actual de la ciudad, y no encuentran otra manera de expresarlo que mediante disturbios, grafitis y revueltas.

Es por ello que la ciudad se está viendo, actualmente, atacada por los miles de revolucionarios que salen a las calles a protestar por una situación que no soportan más y llevando a cabo sucesivos enfrentamientos entre policías y manifestantes.

Florencia, su arquitectura y su patrimonio, están viviendo los días más surrealistas, terribles y dolorosos.





Vista desde el Ponte Vecchio hasta el Ponte alle grazie del Arno, 1850. Giovanni Signorini



Vista hacia la cúpula de Santa María dei Fiori, 1961. Michele Ortino.



Vista de Florencia desde Forte Belvedere, 1844. Giuseppe Gherardi.



Vista de la Piazza Santa Croce con motivo de un carnaval, 1846, Giovanni Signorini.



Vista de la Piazza Santa Maria Novella, Fabio Borbottoni, 1820-1902.



Vista de la Piazza della Signoria, Ippolito Caffi.



-ROMA.

¿Por qué Roma?

Es decir, ¿Por qué Roma se ha convertido, con el paso de los años, en la gran musa de la arquitectura, la literatura y el arte? ¿Qué la distingue de otras ciudades? Y, ¿Qué sentimientos produce en todo aquel que consigue detenerse y observarla?

<<Cuando al caer la tarde, en las horas sagradas de la poesía, bajo un cielo clarísimo, iluminado por los últimos rayos del sol poniente, que da a los edificios algo de fantástico, miráis desde las alturas del Pincio esta ciudad con sus once obeliscos egipcios, sus trescientas cúpulas, sus bosques de columnas, sus miríadas de estatuas; y descubrís las Siete Colinas [...] y contempláis al frente San Pedro, y sobre las majestuosas líneas de la gran Basílica la rotonda adivinada por Bramante y concluida por Miguel Ángel; no lejos de San Pedro el titánico mausoleo de Adriano, sobre el cual abre sus alas el serafín de bronce; allá a la izquierda el mundo de la historia, los muros donde se grabaron mil victorias, la vía Sacra por donde entraban los triunfadores, el Foro en que se congregaba el pueblo, los arcos bajo los cuales han pasado veinte siglos sin desgastarlos, las termas regaladas en cuyos dibujos todavía se han ceñido su corona las artes modernas, el Coliseo que es una montaña esculpida por gigantes cinceles; el Quirinal donde se alzaban las mayores estatuas salvadas de las catástrofes de Grecia, el Capitolio, cabeza, cerebro de la tierra; y a la vista de tantas maravillas, al recuerdo de tantas grandezas, a la contemplación de tantos monumentos engarzados en bosques de cipreses que parecen una corona fúnebre sobre la ciudad colocada por un genio invisible [...]

El corazón por tantas emociones henchido, proclama a Roma, no solamente la capital de Italia, sino la eterna capital del mundo>>

Con esta cita de Emilio Castelar en *Recuerdos de Italia* inician estas líneas.

Si tuviésemos que definir esta ciudad con una sola palabra, posiblemente sería grandeza, o, quizás, más bien, monumentalidad. Aunque, sí es cierto que, al observar imágenes de Roma, también es común el término soledad, soledad rodeado de gente, soledad a pesar de la presencia de pequeñas y múltiples figuras que, junto a la monumentalidad de las construcciones, generan todo un juego arquitectónico, soledad causada por el sentimiento de ruina, de abandono y de destrucción, a la par que fascinación, fascinación por los vestigios arquitectónicos de la Roma antigua que aún siguen en pie, pero deteriorados por el tiempo y, a pesar de ello, dignos, majestuosos y grandiosos, constituyendo una Roma eterna, fugitiva y única. Decía Auguste Rodin ante esto: "Nada es tan bello como las ruinas de una cosa bella". Y Roma es la mayor representación de ello.

Así, la arquitectura y el patrimonio de la ciudad han compuesto toda una escenografía caracterizada por la simbiosis de elementos, en la que el arco de medio punto, la bóveda de cañón, las cúpulas semiesféricas y las grandes e imponentes columnas configuran el espacio. Un patrimonio y una arquitectura que, en cierto modo, han supuesto la pérdida de gran parte de la trama urbana medieval, renacentista y barroca, y la edificación asociada a la misma, por lo que la imagen de la ciudad viene siendo, con los años, distorsionada.

Ante tal monumentalidad y belleza, Roma, se ha convertido en todo un centro de peregrinación, una capital administrativa y una ciudad del arte, objetivo y destino de sucesivos turistas. Es por ello que, no puede concebirse sin mencionar los términos patrimonio, arquitectura y turismo. Más que ningún otro lugar del mundo, Roma, es capaz de conseguir que su visitante y observador establezca todo un diálogo con los viajeros de otras épocas y otros tiempos. Y es que, ninguna otra ciudad ha captado la atención de artistas, arquitectos o creadores de todas las etapas como lo ha hecho la ciudad de Roma.

Roma, bella y a la vez evocativa, con sus ruinas y con su río, con sus monumentos y sus colinas, ha generado la imagen más íntegra y real de la combinación posible entre naturaleza, arte y arquitectura. A continuación, se aportan dos citas de Luis Moreno Mansilla en las que habla acerca de esta composición:

<<Durante aquellos paseos, que duraron casi dos años, las ruinas, los monumentos, el paisaje –la naturaleza– tenían algo sorprendente, como si sus perfiles oscilaran; las cosas no eran en sí mismas, sino que yacían expectantes, atentas a metamorfosearse con la presión de quien las veía. La mirada vacilaba entre la materia y su sonido, entre las palabras y su sentido. Nuestro mirar deformaba la materia. >>

<< La arquitectura, que a veces es la historia fosilizada, se finge naturaleza en sus ruinas; por eso, cuando los arquitectos visitan las ruinas, dudan entre hablar de la arquitectura o de la naturaleza, porque quizá presienten que se adelgaza el espacio entre ellas>>

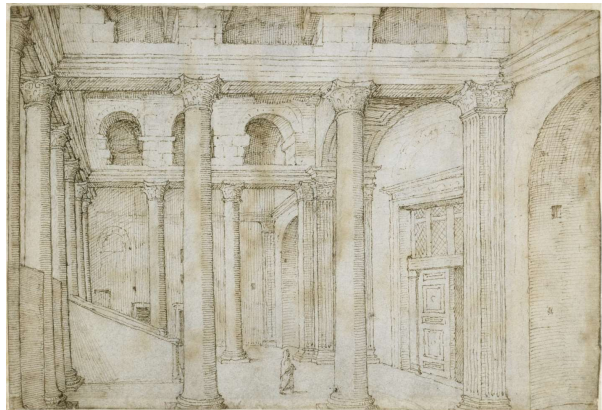


Pasear por Roma es pasear por caminos ya transitados, ya estudiados, ya observados. La atención en este viaje se centra en dos lugares icónicos de la ciudad, en los que el espacio se describe por el constante transcurso de color y textura, luz y sombra, espacio y forma. Por un lado, el Coliseo, imagen y símbolo de la Roma antigua, en el que la deterioración física no ha supuesto la deterioración de su orgullo y se levanta firme e imponente, como toda una muestra de los espectáculos que, en algún tiempo se desarrollaron en la ciudad, como un espejo de lo que era y, seguramente ya no sea, fruto del desgaste y la decadencia, pero también como el ejemplar más vivo de arquitectura monumental. Se convierte en un objeto autónomo y suficiente, que no necesita a la ciudad para brillar, lo hace por sí mismo, inmerso en un vacío urbano, en el que el contraste entre anillos y el contraste de luces y sombras son la más pura expresión del tiempo. Por el otro, la plaza del Campidoglio, que se convierte en el paradigma de poder y riqueza de la Roma moderna y que se extiende en la ciudad siendo un punto de confluencia y reunión fundamental para sus vecinos.

Sin embargo, es casi imposible describir y transmitir la belleza de la ciudad a aquellos que no han transitado por sus calles, unas calles caracterizadas por la gran masa de luces y sombras, de antigüedad, de colores y composiciones, una masa que engulle y oculta los detalles más mínimos de su arquitectura de tal manera que, el ojo humano sólo sea capaz de contemplarla a gran escala, percibiendo sus elementos como conjunto y adquiriendo los conocimientos más generales.

Haciendo entonces un inciso, a lo que luces y sombras concierne, es interesante el efecto cambiante que producen el día y la noche en la ciudad de Roma. Un ejemplo de ello son las distintas sensaciones que evoca la visión nocturna en elementos como el Coliseo, que sumerge la mitad de la arena en una profunda oscuridad, dejando a la otra mitad en una tenebrosidad, en algún punto, luminosa. Es así como la percepción de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad varían enormemente con la luz que sobre ellos es arrojada, la oscuridad devora los detalles más sugerentes de su arquitectura pero genera los reflejos necesarios para adivinar los rasgos de una arquitectura en ruinas. Roma no necesita resaltar sus obras y elementos con luz artificial, realmente, ninguna arquitectura debe ser pensada para ser iluminada de tal manera, la luz de la luna y las estrellas debería ser suficiente para dejar entre ver sus columnas de orden jónico, dórico y corintio, sus sistemas adintelados, sus bóvedas de cañón o sus materiales.

La perspectiva visual adquiere entonces un carácter muy importante en la experiencia romana de un patrimonio basado, no sólo en la luz y las sombras, sino también en la geometría y la proporción entre piezas, en la simetría y la composición, en la profundidad y el dinamismo.



Dibujos de Roma de Maarten van Heemskerck



Estos efectos consiguen que la trama urbana de la ciudad se fragmente y se llene de sorpresas, generando un resultado yuxtapuesto en el que las diversas arquitecturas de la ciudad procedentes de diversas épocas se mezclan como si de un collage se tratase. La arquitectura renacentista se fusiona con la románica y ésta con las arquitecturas humildes generando un todo conocido con el nombre de Roma, cuya esencia renace en la relación entre sus arquitecturas. Hablaba sobre esto Nikolai Gogol en Paisajes narrados:

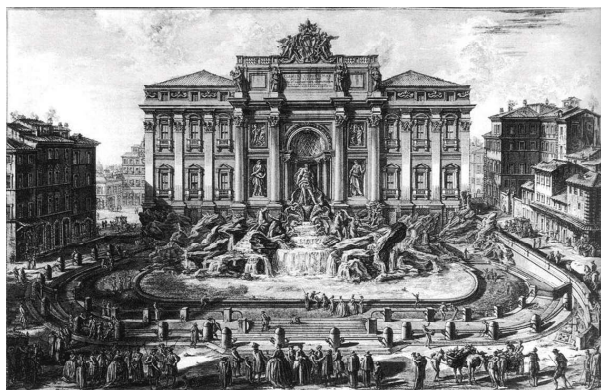
<<[...] a él todo le parecía maravilloso: el mundo antiguo que palpitaba bajo un arquitrabe ennegrecido, la poderosa Edad Media que por todos lados había dejado huellas de los artistas-titanes y de la extraordinaria generosidad de los papas y por último, la era moderna que se adhería a la ciudad con las aglomeraciones de los nuevos vecindarios. Le gustaba que todo se fusionara prodigiosamente, le gustaban los indicios de una capital populosa y al mismo tiempo desierta: los palacios, las columnas, la hierba, los matorrales silvestres que trepaban por los muros [...] Le gustaban los continuos sobresaltos y sorpresas que le deparaba Roma. >>

Con esta cita se cierra una parte del análisis de la ciudad y se abre la cuestión acerca de la situación actual en una ciudad de las características y dimensiones como lo es Roma.

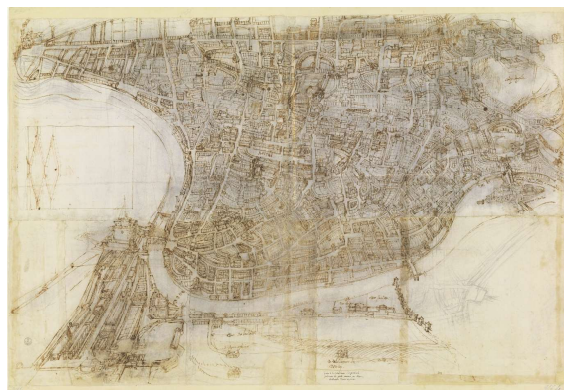
Son muchos los casos de dolor, impotencia y tristeza en una ciudad sonámbula, una ciudad que nunca ha visto vacía la Fontana di Trevi a las cuatro de la tarde, que espera con ansias revivir el fuego que la mantiene bella y resplandeciente, una ciudad desolada y dormida sin los ajetresos de sus numerosos turistas pero que, de alguna manera, muestra un espectáculo nunca visto en ella. Y, es aquí donde volvemos al principio de este apartado y a la definición de la ciudad de Roma a partir del término soledad. Ahora más que nunca, soledad es la palabra que ha descrito, durante tantos meses, el urbanismo romano, soledad de un Coliseo ausente de fotógrafos, de una Fontana di Trevi en la que los tritones y los caballos dialogan sobre Roma sin que nadie los escuche, una plaza del Campidoglio sin gente sentada en su escalinata charlando, un Panteón vacío de miles de curiosos que se paran expectantes a observar su cúpula.

No obstante, las noticias actuales son positivas y la ciudad está reviviendo poco a poco, sus monumentos están volviendo a ser el foco de atención de todo visitante, aunque en grupos reducidos, lo que, quizás, también reduzca la experiencia, una experiencia que, hasta antes de la pandemia, se ha basado en la dificultad para conseguir una foto en la Fontana di Trevi sin que salgan cientos de personas por detrás, una experiencia en la que resulta casi imposible encontrar un sitio en el que comer en el centro de la ciudad, una experiencia basada en las aglomeraciones, en el follón, en los movimientos de sus paseantes, en lugares abarrotados.

Entonces, *¿Serán Roma y sus monumentos, de nuevo, llenados por los miles de turistas que la colmaban a diario?*



La Fontana di Trevi por Giovanni Battista Piranesi.



Plano de Roma



-NÁPOLES.

¿Qué es lo que hace a Nápoles diferente del resto de ciudades europeas?

<<Nápoles es la ciudad más misteriosa de Europa; es la única ciudad del mundo antiguo que no ha perecido como Ilión [Troya], como Babilonia. Es una Pompeya que no ha sido sepultada. No es una ciudad, es un mundo. Un mundo antiguo, pre-cristiano conservado intacto en la superficie de un mundo moderno.>>

Con esta pregunta y esta cita de Malaparte en *La Piel* se inicia este apartado. En primer lugar se plantea, la cuestión acerca de, por qué no se puede descifrar, interpretar y leer la ciudad de Nápoles, con las mismas claves y esencias, con las que se describe cualquier otra ciudad moderna de Europa, partiendo del concepto de que Nápoles se ha desarrollado como una completa ciudad salvaje e indomesticable, dentro de un contexto tan cauteloso y cometido, como es el del continente en el que se localiza. Cada ciudad tiene su propia esencia y difiere de las demás por algún motivo. Sin embargo, ¿Qué es lo que nos hace pensar que Nápoles sea tan diferente de las demás?

Una mirada a su historia, su arquitectura, sus calles y lo cotidiano que en ellas tiene lugar, son suficientes para contemplar y admitir su entidad y su alma. Sin embargo, es sencillo detectar la fragmentación y ruptura existente entre Nápoles y lo que todos entendemos como ciudad europea, a partir de la génesis y combinación de elementos de una ciudad basada en su irregular arquitectura y su forma y trama urbana, pero también en la desordenada y singular manera que tiene la vida diaria de desenvolverse en la ciudad.

Lo que ocurre entonces es que, en Europa, se han ido estableciendo, con el paso de los años, unos cánones y unas ideas que debían acoger las ciudades modernas, ideas que quizás no se hayan desarrollado del mismo modo en la ciudad de Nápoles, en la que han podido tener lugar otras concepciones, otras intenciones y otras decisiones. Chambres nos habla también de esta cuestión y afirma que:

<< Así Nápoles es quizá también un paradigma potencial de ciudad después de la modernidad. Conectada con sus ritmos desiguales y en sus hábitos volátiles a otras ciudades no occidentales. [...] propone una interrupción en nuestro entendimiento heredado de la vida urbana, de la arquitectura y planificación. >>

Pero, no podemos olvidar que, estamos ante una ciudad del Mediterráneo, cuya posición estratégica ha hecho de ella una ciudad permeable y abierta, una ciudad fluida, espontánea y natural, condicionada también por el tránsito y el comercio cultural y mercantil marítimo. Y es también, una ciudad histórica, formada con los años, dominada por sus orígenes y sus tradiciones que la han convertido en un completo mosaico cultural único, un mosaico formado por la convivencia de vestigios griegos, romanos, lombardos, bizantinos, franceses y españoles, entre muchos otros.

La cautivación de Walter Benjamin por Nápoles ha llevado al filósofo a definirla como una ciudad porosa, y es alrededor de este concepto como se produce su desarrollo; Nápoles ha experimentado, a lo largo del tiempo, un crecimiento orgánico que ha ido configurando un espacio cuyas transformaciones han supuesto la adaptación de su arquitectura y su urbanismo. Un urbanismo caracterizado por un centro histórico grecorromano, en el que la conservación de su cuadrícula dividida en tres vías principales es determinante.

Al igual que ocurría en la ciudad de Venecia, que en cierto modo definíamos como una ciudad en Braille; en Nápoles, la porosidad y permeabilidad de su arquitectura se propaga más allá de lo meramente visual y evoca todos los sentidos. Su textura, su materialidad, su densidad, su estructura, deben ser captadas no sólo por la retina, sino también por el tacto.

Sin embargo, no es tan sólo la arquitectura que vemos la que es digna de estudio, sino que ésta está estrechamente ligada a la arquitectura subterránea, la que quedó bajo tierra, generando, lo que podríamos denominar, una doble ciudad, que actúa como una memoria de lo que en la ciudad ocurrió hace años, como un recuerdo y unos vestigios imposibles de olvidar, unos vestigios expresados en forma de cavernas, grutas y pozos cuya función sigue latente. Pero, ¿Cuál es el origen de esta arquitectura subterránea? Su génesis, se debe, principalmente, a su proximidad al Vesubio y los sedimentos generados por el mismo, pero también a los materiales y técnicas con los que se construyó. Es así, como los distintos componentes, de origen volcánico, han ido adquiriendo esa condición y ese cromatismo cuya porosidad reside en la fusión entre las formas naturales y las construidas, hasta tal punto que es prácticamente imposible su distinción. Sin embargo, esa permeabilidad no es definitiva, sino que vive en continuo movimiento y transformación. Es de nuevo Walter Benjamin quien nos habla de ello:

<<Construcción y acción se van fundiendo dentro de los patios, en las arcadas y escaleras. Se preserva el espacio para que sirva de escenario a unas constelaciones imprevistas y nuevas. Se evita lo definitivo, lo acunado. Ninguna situación parece estar pensada, tal como es, para siempre, ninguna figura impone que haya de ser "así y no de otra manera">>

Si deambulamos por los barrios de Nápoles podremos transportarnos al pasado y visualizar como, la mayoría de ellos, quedan conformados por estrechas, oscuras y caóticas calles donde la luz no tiene paso y queda filtrada por la ropa mojada colgada de los balcones, generando un completo juego lumínico y cromático en contraposición a la penumbra y la oscuridad del basalto que las compone. Las casas bajas quedan entonces disgregadas y ocultas por los grandes edificios y palazzi que nutren y sustentan las huellas de una época de esplendor, que se conservan, como si de tesoros se tratase, en un tejido urbano fuertemente marcado por su historia.

Un tejido caracterizado por la falta de formalidad, de normativa, un tejido sin límites espaciales, un tejido caótico en el que se fusionan los edificios con las aceras y las aceras con las carreteras, sin un orden que rija el tráfico y el movimiento de sus vecinos. La confusión predomina en un espacio en continuo movimiento dirigido por sus habitantes, quienes parecen controlar la situación, entendiendo cómo se desarrolla la escena y cómo van a actuar los demás.

Sin embargo, y, para la sorpresa de todos, este caos interno que posee la ciudad de Nápoles funciona, un caos, además, motivado por una arquitectura irregular, indeterminada, angular y desordenada, ausente de líneas rectas que permitan un cierto control del espacio, pero también una arquitectura dinámica, orgánica y espontánea, en la que el desarrollo de las calles y las plazas supone una fusión del espacio público y el privado. El espacio interior de las viviendas se vuelca hacia el exterior provocando la exterioridad del lugar. Y afirma Benjamín ante ello:

<<La vida privada es mestiza, parcelada y porosa. Lo que distingue a Nápoles del conjunto de todas las grandes ciudades es precisamente lo que tienen en común con cualquier poblado de hotentotes: toda actitud o actividad privada se encuentra inundada por corrientes de una intensa vida comunitaria. El existir, que para los noeuropeos sin duda es el asunto más privado, aquí es un asunto colectivo, como en un poblado de hotentotes">>

El centro urbano de la ciudad se vuelca a sus vecinos y constituye el eje articulador de la vida ciudadana. Son las calles y las plazas las que consolidan la verdadera identidad napolitana y es la arquitectura, tan estimulante, el escenario en el que se desenvuelve el teatro que es la vida en la ciudad. Es en ese punto en el que la ciudad se convierte en toda una expresión del ser humano y de la colectividad que la habita.

Pero, ¿Cómo es la situación actual en la ciudad?

Haciendo una breve reseña a cómo ha afrontado la ciudad una situación tan extraña; Nápoles, al igual que ocurrió en el resto de ciudades italianas, fue golpeada fuertemente por la pandemia y el confinamiento generando una situación dramática entre sus vecinos. Y no sólo por su situación económica y comercial, que dejó a muchos de ellos sin un trabajo y sin un plato de comida del que alimentarse.

Sino también porque sus habitantes estaban acostumbrados a la vida comunitaria y a la convivencia vecinal. Una convivencia caracterizada por el continuo tráfico y movimiento de sus transeúntes, que se amontonaban en cada callejuela, en cada esquina, generando atascos. Eso era la vida en Nápoles, cuyos ciudadanos afirman que lo que hacen actualmente no es vivir.

Ahora eso ya no es posible, ese continuo devenir prácticamente ha desaparecido y, además, ha aumentado la delincuencia y la criminalidad en los barrios más pobres y azotados por la pandemia cuyo único objetivo es su propia supervivencia. Sus ciudadanos quienes sienten que están renunciando a sus sueños, a su modo de vida y a sus relaciones, están cansados de esta situación y creen que pasará mucho tiempo hasta que consigan recuperarse económica y sentimentalmente.

¿Volverá entonces Nápoles a ser esa ciudad comercial y cultural cuyo urbanismo y arquitectura tan irregulares son motivados por el constante flujo de gente?





William Mackenzie (Glasgow & Edinburgh), 1860



William Mackenzie (Glasgow & Edinburgh), 1860



William Mackenzie (Glasgow & Edinburgh), 1860



6. ITALIA COMO CUNA DE LA ARQUITECTURA.

Italia respira arte y arquitectura en sus calles, en sus plazas, en sus monumentos y en sus obras. Es imposible hablar de Renacimiento y patrimonio sin hablar de ella. Por esta razón, hemos considerado "ITALIA COMO LA CUNA DE LA ARQUITECTURA". Este camino lo hemos recorrido estudiando cinco ciudades importantes de este país, tocando los puntos clave de su urbanismo y arquitectura y extrayendo la esencia pura de cada una de ellas, los rasgos más particulares, lo que la diferencia del resto y la hace especial. Es por ello que se propone realizar un recopilatorio de las mismas.

El recorrido de vuelta se hace partiendo de Nápoles, la ciudad de la porosidad, la permeabilidad y la historia por excelencia, cuya textura, materialidad, densidad, tejido y arquitectura nos han permitido transportarnos a su pasado. Su urbanismo que determina unos barrios completamente caóticos, sin límites ni orden, pero que, a pesar de ello, funcionan ya que consiguen establecer su propia jerarquía y estructuración. La arquitectura se fusiona con las calles, y estas con la naturaleza generando una ciudad completamente espontánea, pero también fluida y natural. Una ciudad en la que la combinación de elementos, colores, luces y sombras, resulta fundamental para su comprensión.

A continuación Roma, llena de arte, porque Roma es arte. Es una completa ciudad-museo que se ha construido, a lo largo de los años, sobre sí misma, sobre sus ruinas y su historia, absorbiendo lo mejor de las culturas antiguas: egipcia, griega, etrusca, etc. para así poder transformarlo en arquitectura. Su progreso histórico ha ido confeccionándola como un no-lugar, una imagen comprendida parcialmente, una imagen conformada a través de la monumentalidad, la soledad, la multiplicidad de figuras y ruinas que conforman un todo denominado Roma. Una ciudad que aprendió de la influencia bizantina y transformó su construcción tradicional a base de ladrillo a la construcción en mármol y creció así, con el renacimiento italiano, convirtiéndola en la imagen más completa de naturaleza, paisaje, ruina y arquitectura que cualquier artista pudiese desear. La convivencia de obras de distintas épocas y la libertad que adquiere la arquitectura y la ciudad se observa a cada paso.

En el centro del estudio, Florencia, la ciudad del arte por excelencia. Una ciudad cuya diversidad, belleza, paisaje, escultura y riqueza cultural de su patrimonio la sitúan en la cumbre del Renacimiento italiano. El empleo de colores, de mármoles y ladrillos, de contrastes, pero también de movimiento y de realidad, consigue captar la atención de todo aquel que la observa. Cada uno de sus edificios, independientemente de la época a la que se remonta, consigue encajar perfectamente con los demás y, en el paisaje de la ciudad, hasta tal punto, que, aún siendo diferentes, parecen conectados entre sí a través de un hilo invisible, generando todo un recorrido en forma de museo al aire libre, un completo conjunto artístico dominado por la belleza formal y la horizontalidad, por el deseo constante de perfección y de armonía.

El recorrido sigue en Venecia, a la que hemos denominado la ciudad del agua, del color y de las cúpulas. Una ciudad que ha sabido, desde su historia, gracias al empleo de nuevas y diferentes técnicas constructivas y materiales, adaptarse a unas condiciones terrestres y geográficas muy específicas. Los canales, que se han adjudicado la función que deberían desempeñar las calles en cualquier otra ciudad, junto al completo despliegue bizantino de elementos arquitectónicos tales como vanos arqueados, contrastes cromáticos y lumínicos, cúpulas, vidrieras o ventanas poligeminadas constituyen la imagen de Venecia. Una ciudad llena de dinamismo, brillo y reflejos, una ciudad en lenguaje Braille, que debe ser tocada, experimentada, una ciudad en la que cielo y agua se unen generando ciertos destellos que triunfan junto a una arquitectura bizantina que encaja en el paisaje de la ciudad de manera impecable.

Este TFG, cuya inspiración surge de mi estancia de erasmus en Milán, no puede acabar en otro lugar más que en Milán. Una Milán rica e industrializada, una Milán del ya citado urbanismo radial que gira en torno al elemento más importante de su patrimonio, el *duomo*, un urbanismo que se ve también condicionado por la posición estratégica escogida por el *Castello Sforzesco*. Una Milán cuyo origen ha residido siempre en la más pura combinación de estilos y tendencias que han generado inigualables contrastes románicos, góticos, renacentistas, etc, en su patrimonio. Un patrimonio que ha quedado, a su vez, tamizado y escondido por su enorme área económica. Muchos son los sentimientos, positivos y negativos, generados al visualizar una ciudad de tal envergadura, pero lo que sí es seguro es que Milán no deja indiferente a nadie.

*ITALIA COMO CUNA DE LA ARQUITECTURA.
La importancia del patrimonio en el desarrollo urbanístico italiano.*

7. BIBLIOGRAFÍA

-Artículos.

-Avellana Martínez, C. (2017). *La formación de la imagen de la ciudad de Florencia y el ideal de la belleza urbana*. Trabajo de fin de grado. Visto en:

(<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/142175/Avellana%20-%20CPA-F0218%20La%20formaci%C3%B3n%20de%20la%20imagen%20de%20la%20ciudad%20de%20Florencia%20y%20el%20ideal%20de%20la%20belleza....pdf?sequence=3&isAllowed=y>)

-Amich Alemany, L. (2018). *Panteón de Roma. Geometría y construcción en la época del emperador Adriano*. Visto en:

http://oa.upm.es/51528/1/TFG_Amich_Alemany_Luis.pdf

-Curto, R. *Nuove norme e best practices della pubblica amministrazione per la gestione del territorio e del patrimonio immobiliare*. Visto en:

https://www.agenziaentrate.gov.it/portale/documents/20143/2454096/TI_2019_Editoriale_Curto_ITA_1_2019.pdf/efbd3ae8-b1b0-7e8f-c82f-db6a6cecaad1.

-Cuevas Fernández, C. *Roma Collage. Visiones arquitectónicas, pictóricas y literarias*. Trabajo de fin de grado.

-Damián Tarrazona Perla, A. (2019). *Historia, construcción y estructura de la cúpula de Santa María del Fiore*. Trabajo de fin de grado.

-Galeazzo, L. *Venecia mira a Bizancio: una recuperación crítica del Neo-Bizantino*. Visto en:

https://www.academia.edu/7385510/Venecia_mira_a_Bizancio_una_recuperaci%C3%B3n_cr%C3%ADtica_del_neo_bizantino.

-Navarro de Pablos, J. y Pérez Cano, M.T. (2019). *El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia*. Rita, nº 11. Pp. 28-35.

-Oliva, F. (2022-2003). *El plan urbanístico como consolidación del modelo de renta*. Ciudades 7. Pp. 93-102.

-Peñalta Catalán, R. (2009). *Pintores en la ciudad de los canales: Settecento Veneziano. Del Barroco al Neoclasicismo*. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural. Vol.1. Núm.1.

-Ramírez Laguna, A. (2012). *Los templos de Palladio en Venecia*. Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna. nº 14. Pp. 129-133.

-Suárez Quevedo, David. (2015). *En los inicios del Renacimiento. La cúpula Brunelleschiana y reflexiones sobre Paolo Uccello*. Anales de historia del arte. Vol. 25, 75-103

-Vázquez Piombo, P. (2016). *Arquitectura contemporánea en contextos patrimoniales: una metodología de integración*. ITESO. 719. 32. Visto en:

<https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/3844/9786079473433.pdf?sequence=2>.

-Libros.

- Argan, G.C. (1964). *La europa de las capitales 1600-1700*. Barcelona. España.
- Alisio, G. (1978). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*. Roma. Italia.
- Benevolo, L. (1993). *La ciudad europea*. Barcelona. España.
- Castex, J. (1994). *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*. Historia de la arquitectura. Madrid. España: Akal.
- Colom González, F. (Ed). *Forma y política de lo urbano. La ciudad como idea, espacio y representación*. Colombia: Crítica.
- Chueca Goitia, F. (1989). *Historia de la arquitectura occidental, V. Renacimiento*. Madrid. España: Dossat S.A.
- Holdaway, D y Trentin, F. (Ed). (2013). *Rome, postmodern: Narratives of a Cityscape*. Nueva York. Estados Unidos: Routledge.
- Norberg Schulz, C. (1973). *Architettura occidentale*. Traducción, Alcira González Malleville y Antonio Bonanno (Milano, Gruppo Editoriale Electa, 1979)
- Pane, G. y Vladimiro, V. (1987). *La Città di Napoli tra Vedutismo e Cartografia. Piante e vedute a Stampa dal XV al XIX Secolo*. Nápoles, España: Grimaldi & Cicerano.
- Patteta, L. (1983). *Storia dell'Architettura. Antologia critica*. Milán, Italia: Etas Libri.
- Rowe, C. y Satkowski, L. (2013). *La arquitectura del siglo XVI en Italia*. Madrid, España: Reverté.
- S. Ackerman, J. (1961). *The architecture of Michelangelo*. Traducción, Rafael Fontes (A. Zwemmer Ltd, 1961)
- Wittkower, R. (1979). *Arte y arquitectura en Italia*. Madrid. España.



ITALIA COMO CUNA DE LA ARQUITECTURA.
La importancia del patrimonio en el desarrollo urbanístico italiano

TRABAJO DE FIN DE GRADO: Ángela Raso Somolinos. Tutor: Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca