

Pensando la ciudad: *Pienza*

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

Recibido: 21-02-2012

Aceptado: 27-09-2012

RESUMEN

Insistiendo en aspectos tratados y otros no destacados, sus intenciones y sentidos respecto a Pienza y su plaza como núcleo y aglutinante urbanos, sus funciones y connotaciones, se efectúa un exhaustivo estudio que, a modo de ensayo reflexivo, va evidenciando, en el preciso contexto de mediados del *Quattrocento*, los logros y significados de esta pionera experiencia de arquitectura y ciudad, consecuencia de los ideales de su culto comitente, el papa Pío II, bajo claves y coordenadas del pensamiento albertiano y la cualificada aportación *in situ* de Bernardo Rossellino.

Palabras clave: Pienza, Corsignano, Pío II, Piccolomini, Leon Battista Alberti, Bernardo Rossellino, *De re aedificatoria*, *Momus*, Piero della Francesca, Plaza, Foro, Ciudad ideada, Ciudad ideal, Ciudad pintada, Ciudad en tareas lineas.

Thinking about the City: *Pienza*

ABSTRACT

Insisting on some aspects mattered, and other not so many, its intentions and meanings about Pienza and its plaza as urban heart and agglutinative, its functions and connotations, there is here an exhaustive study which, as a reflexive essay, goes on demonstrating, in the right context of middle *Quattrocento*, the achievement and meaning of this pioneer experience of architecture and city, as a consequence of the ideal of its cultured principal, Pope Pius II, under the essential components and coordinates of the Albertian thoughts, and the qualified support, *in situ*, of Bernardo Rossellino.

Key words: Pienza, Corsignano, Pio II, Piccolomini, Leon Battista Alberti, Bernardo Rossellino, *De re aedificatoria*, *Momus*, Piero della Francesca, Square, Forum, Idea of City, Ideal City, Painted City, City in tarsie lignee.

Sumario: 1. Contexto socio-político, religioso y cultural. 2. El sueño de un papa humanista. 3. Pienza y el *tandem* Alberti-Rossellino. 4. La plaza. Idea e ideal de Ciudad. 5. Colofón. Piero della Francesca.

En agosto de 1462 –se cumplen quinientos cincuenta años este 2012– el papa Pío II y su séquito arribaban a lo que ya era la ciudad de Pienza, visible, si se accede desde el Sur, en lo alto de una amplia colina que domina otras menores y una dilatada llanura en esta región sienesa, incluyendo el valle del río Orcia y el monte Amiata como fondo; hasta entonces había sido Corsignano, burgo natal del citado pontífice.

En efecto, Enea Silvio Piccolomini había nacido en esta localidad el 14 de octubre de 1405 y fallecería en Ancona el 14 de agosto de 1464; desde el 19 de agosto de 1458, y hasta su muerte, fue Papa con el nombre de Pío II, del cual proviene la nominación de *Pienza*. En una breve visita a Corsignano al año siguiente de su elección al solio pontificio, esto es en 1459, tomó la resolución, y al punto se iniciaron las obras, de conformar aquí una ciudad conmemorativa de su propio pontificado; obras que cuatro años después –en su visita de 1462– estaban prácticamente concluidas y a su entera satisfacción¹. Aún antes, en 1460, el propio comitente en ruta de Mantua a Roma, y obligado por enfermedad a detenerse doce días en Corsignano, *non riparti senza aver visitato i lavori che procedevano con ritmo febbrile*, y que, según constata en sus *Commentarii*, iban adecuándose a sus concepciones:

*Il volto di Pienza cominciava a delinarsi fra gli splendidi edifizii che andavan sorgendo al posto delle rustiche casette di quello ch'era stato fino allora un piccolo borgo di contadini*².

A pesar de que Pienza y su conformación han sido cuestiones muy transitadas³ por los estudiosos de la arquitectura y el urbanismo ante todo, pretendo aquí insistir sobre ello, en una suerte de ensayo siempre abierto y sin intenciones conclusivas y/o de exhaustividad, pero con la convicción de poder aquilatar y precisar aspectos quizá un tanto diluidos o poco destacados y valorados, al tiempo que queden reseñados los componentes primordiales, bases y fundamentos de esta experiencia clave y pionera sobre el tema de la ciudad en la Edad Moderna en general y del Renacimiento en particular; ciudad entendida en un más amplio sentido que el mero trazado y proyecto, que también serán glosados, según un profundo trasfondo humanista, aludiendo y resaltando intenciones, alcances y funciones en el contexto de mediados del *Quattrocento*, con especial atención a su cultísimo comitente y a las ideas e ideales de su muy cualificado asesor, con casi total seguridad Battista Alberti apodado *Leon* o *Leon fiorentino* por su fiereza intelectual, cuestión que para mí tengo por cierta y, es más, diría que necesaria.

¹ 1462 es la fecha que puede leerse inscrita en la parte superior de la peculiar estructura arquitectónica, dispuesta sobre el brocal de pozo de la plaza de Pienza (hoy plaza Pío II), *PIVS PP. II MCCCCLXII (sic)*

² Tras el fracaso del *Congresso di Mantova* (27 de mayo de 1459-19 de enero de 1460) convocado por el propio Pío II para promover una cruzada contra los turcos, el Papa iniciaba su retorno a Roma el 10 de septiembre de 1460, *vid. PAPARELLI, Gioacchino: Enea Silvio Piccolomini (Pio II)*. Bari, Gius. Laterza & Figli, 1950, p. 246.

³ *Vid. Renacimiento en Europa*. Fuentes y documentos para la Historia del Arte, vol. IV; edición a cargo de Joaquim Garriga. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 90-92, que, siempre utilísima y congruente, en la correspondiente nota 1 (pp. 90-91) va reseñando lo más significativo de la bibliografía respecto a Pienza: Müntz (1878), Heydenreich (1937), Lavedan (1959), Carli (1966), Benevolo (1968), Argan (1969), Tafuri (1969) y Simoncini (1977); añadimos aquí la más reciente de DE FUSCO, Renato: *El Quattrocento en Italia*. Madrid, Istmo, 1999 (1ª ed. Turín, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1984), no tanto por su validez, obsesionado su autor con tipologías lineales y volumétricas; si alude a Pienza, más o menos de pasada (pp. 211 y 315-316)



Fig. 1: Vista de Pienza sobre la colina.

1. Contexto socio-político, religioso y cultural

Perfilar, aunque sea de modo sucinto, el contexto a tener en cuenta, es la intención de este epígrafe, y hacerlo con un congruente grado de interdisciplinaridad como corresponde en la actualidad a toda reflexión seria en lo que a humanidades se refiere.

La caída de Constantinopla en 1453, entre otras muchas cosas, incrementó el temor de una invasión otomana de Italia⁴, cuya primera consecuencia fue el tratado de Lodi (4 de abril de 1454), un acuerdo de paz suscrito entre Milán y Venecia fijando el río Adda como frontera entre ambas ciudades-estado.

Este tratado implicaba asimismo a los aliados respectivos: Florencia, Mantua y Génova del lado milanés, Nápoles, Saboya y Monferrato por el veneciano; los Estados Pontificios y las restantes pequeñas ciudades se adhirieron a esta alianza, proclamada formalmente por el papa Nicolás V como Liga Itálica (2 de marzo de 1455); supuso un equilibrio y balance de poderes más o menos estable en toda la Península hasta 1494, fecha de la primera de las invasiones francesas. No cesaron continuados enfrentamientos y las ambiciones territoriales entre sus miembros, invariablemente solucionados también en el seno de la propia Liga, no obstante lo cual, el intervalo

⁴ Ante todo fue un severo revés para Venecia y su comercio con el fondo del Mediterráneo; una dura y larga guerra se prolongó entre 1463 y 1479, año este último en que la *Serenissima* aceptó las condiciones de paz de Mehmed II. No obstante, en 1480, los turcos tomaron aunque temporalmente Otranto en la costa meridional italiana al sur de Lecce, puerto sito justo en el límite entre los mares Adriático y Jónico.

1454-1494 constituyó un período de cuarenta años de una suficiente calma y concordia que propiciaron una notable prosperidad, que facilitó todo tipo de desarrollos, avances y resoluciones positivas del conocimiento humano.

Entre ambiciones y rupturas dentro de la citada Liga, interesa resaltar aquí las promovidas por la política nepotista pontificia que, en relación al período señalado, atañe ante todo a Sixto IV y la Casa della Rovere; no fue el caso, en cambio, de Pío II cuyos intereses y motivaciones se orientaron, en general, en otras direcciones y bajo otros presupuestos, como comentaré luego, contando con el sólido y reconocido prestigio de los Piccolomini y, ya en el solio pontificio, asumiendo todo el legado de Nicolás V respecto al absolutismo del poder papal y la notoria preponderancia de una “recuperada” Roma como su sede a modo de *Caput Mundi*, ahora entendida como centro de la Iglesia⁵.

Asumiendo lo dicho, desde una óptica religiosa, o más bien de lo que puede ser considerado la toma de conciencia de su labor y política pastorales como cabeza de la Iglesia, el pontificado de Pío II quedó marcado por la idea, entendida como necesaria, siempre frustrada y siempre aceptada tímidamente por las instancias y cancillerías de los estados cristianos, de una cruzada de “rescate” de Constantinopla del poder turco y una hipotética vuelta al estatus previo a 1453, tanto como para promulgar la citada convocatoria matuana, como para redactar su conocida epístola oficial y conminatoria⁶, al parecer de fines de 1461, con apoyo expreso del cardenal Besarión⁷, al sultán Mehmed II, e incluso, para acabar sus días en Ancona a la espera de una flota al efecto, a la postre reducida e ineficaz.

A partir del ámbito florentino, tan ponderado⁸ por Pío II en claves cívico-oratorias y de los *studia humanitatis* y, como Alberti, Ficino o luego, ya bajo Julio II, el discípulo del último Egidio da Viterbo, que sienten la profunda mudanza y ven sus resultados⁹ de tal modo que, con preciso anclaje en Petrarca y su obra (o sea, el legado del *Trecento*), asumen una clara conciencia de *renovatio* y de *rinascere all’antico* (es decir, valoración del modelo cultural de la Antigüedad clásica, ante todo Roma y Quintiliano, que es el hallazgo más elogiado, entre los códices encontrados en la abadía de Saint Gall, por el propio Poggio Bracciolini¹⁰).

Muy importante y significativo era el bagaje, previo a Pienza, con que se contaba –conformado, más o menos, durante la primera mitad del *Quattrocento* florentino–

⁵ Evidentemente Iglesia como institución, según el sentido asambleario latino de *Ecclesia* adoptado como “la comunión de los fieles cristianos en virtud del bautismo” (tal como es definida por la Real Academia Española de la Lengua) que, por extensión y en general, hoy se entiende como el edificio congregacional de que se trate.

⁶ Vid. Eneas Silvio Piccolomini/ *Epístola a Mehmed II*, introducción, edición y traducción de Domingo F. Sanz. Madrid, C.S.I.C., 2003; entre otros manuscrito, forma parte del *Codex Escorialensis [C. II. 9]*. Vid. GARIN, Eugenio: *El Renacimiento italiano*. Barcelona, Ariel, 2012, pp. 125-126, que insiste en la fecha de 1461, espoleado el Pontífice, entre otras cosas, por la caída de Trebisonda, de donde era oriundo Besarión, en poder de los turcos.

⁷ A quien, por cierto, como significativo testimonio de presión, más nominal y teórico que efectivo, en 1463, era nombrado por Pío II, a sede vacante, Patriarca de la Iglesia Católica de Constantinopla que, *de facto* como ciudad, era ya inexistente; título a modo de *Episcopus in partibus infidelium*.

⁸ Vid. GARIN, Eugenio, *op. cit.*, p. 68.

⁹ *Ibidem*, pp. 87-90.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 58-60.

como para generar una confianza plena en la “nueva” cultura artística práctica y teórica, ejemplificada y codificada hasta entonces; interesa reseñar aquí los hitos relativos a la arquitectura y su proyectiva, así como a la perspectiva y sus logros.

Las celebérrimas *tavolette* brunelleschianas, conocidas por la minuciosa descripción muy *a posteriori* –c. 1490– de Antonio di Tuccio Manetti¹¹, constituyeron una temprana –seguramente anteriores a 1412– y genial intuición que aunaban visión y espacio mensurable, y que, prácticamente sin solución de continuidad, el propio arquitecto aplicó modularmente a las sucesivas crujías del *Portico degli Innocenti*, definidor en gran medida de la futura *piazza della SS. Annunziata*, y a la conformación espacial de los interiores de sus basílicas de San Lorenzo y *Santo Spirito*; planteamiento perspectívico que, en una dimensión pictórica, fijó Masaccio tanto en frescos de la capilla Brancacci¹² del *Carmine* florentino como en la Trinidad de *Santa Maria Novella*, entre 1424 y 1428.

El relieve planteado en perspectiva según una calculada degradación en profundidad o *relievo schiacciato*, quedó definido por Donatello ya hacia 1417 en el pedestal de su San Jorge para *Orsanmichele* y luego, por el propio escultor al frente de un pujante taller, confirmado en las espectaculares plasmaciones de los milagros de San Antonio, 1443-1453, de la *Basilica del Santo* en Padua.

Mediante un perfecto maridaje entre óptica y figuración, Lorenzo Ghiberti, en un largo proceso, entre 1424 y 1452, “a la vista de todos entonces” y como referente fundamental, diseñaba y realizaba sus conocidas Puertas del Paraíso del Baptisterio florentino, entonces *il bel San Giovanni*, hito que, en su concepción eminentemente teatral de batientes usualmente cerrados, quedó expuesto como preciso y precioso fondo escénico de este primordial *locus* urbano –de *bel teatro* fue calificado– que quedó cobijado y focalizado, como toda la ciudad y “todo el pueblo toscano”, en feliz expresión albertiana referida a Brunelleschi y su obra de *Santa Maria del Fiore*, mediante su majestuosa cúpula elevada hacia el cielo, cuya linterna, a modo de *umbilicus* de toda la estructura, no pudo ver erigida al completo su *factotum* cuando moría en 1446.

Con Leon Battista Alberti (1404-1472) los hitos y detonantes reseñados alcanzaron una cualificada codificación teórica, digamos en un segundo momento; desde su condición de intelectual-artista, Alberti supuso, en gran medida, una auténtica *renovatio* de los conocimientos humanísticos, abarcando sus escritos un amplio espectro de disciplinas, a las que aportó todo el rigor de su exhaustiva formación y la amplitud *quasi* universal de sus saberes e intereses, con mucho fundamentados en precisos anclajes culturales de la Antigüedad clásica, sin renunciar a sustanciales apoyos en

¹¹ Vid. MANETTI, Antonio: *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di Carlachia Perrone. Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 55-58; por cierto que es el propio Manetti el que asegura que, a partir de las investigaciones brunelleschianas sobre el *modo dello edificare antico* (...) *s'è dato precetto, come ne'nostri di fece Batista degli Alberti* (sic; p. 68)

¹² A destacar aquí, ante todo, los frescos del fondo de la Capilla en su nivel inferior, que comparten un mismo punto de fuga, *San Pedro curando con su sombra* y *La muerte de Ananías*, por los ámbitos urbano y suburbano que respectivamente plantean.

los avances humanistas del *Trecento*¹³, e incansable investigador en busca siempre de la oportuna comprobación de datos y noticias¹⁴.

Sus tratados referidos a las artes plásticas: pintura, escultura y arquitectura, claves y fundamentales en el *Quattrocento* –ante todo el *De re aedificatoria* [*De re*, por comodidad y operatividad, redactado entre 1443 y 1452, como fechas límites]– son, sin más, auténticas piedras miliare de la cultura artística occidental –y de nuevo el *De re* respecto a la cultura arquitectónica– que, a renglón seguido, es preciso imbricar a –y con– la ciudad, ambos en total simbiosis y de necesaria sincronía, en una absoluta correlación¹⁵.

Le siguen en importancia –como cultura artística, se entiende– sus escritos de pintura, que aquí interesan reseñar en relación con la perspectiva y, en menor grado, su aportación a la escultura (*De statua*) que, además, es posterior a Pío II y Pienza (redactado c. 1464, con un fallido intento de publicación en 1466). En todos los casos, manifestar, como a menudo suele hacerse a manera de explicación un tanto conclusiva, que son los tratados de un humanista, lo cual es obvio, ni aclara nada y es, desde cualquier punto de vista, insuficiente¹⁶.

Respecto a Alberti y la denominada perspectiva moderna, es preciso señalar no sólo su *De pictura* (1435) y *Della pittura* (1436), en latín y vulgar respectivamente, sino sus *Elementa picturae* (1435-1436), *De punctis et lineis apud pictores* (1448) e incluso los *Ex ludi rerum mathematicarum* (1450-1452) dedicados a Meliaduso d’Este; asimismo, aludir a sus *due scatole ottiche*, a las cuales denomina *dimostrazioni o miracoli* de la pintura, según reseñas al respecto del *De pictura* y de la *Vita anonima* (1438)¹⁷. Mediante estos testimonios, el ojo albertiano, que era su emblema o divisa

¹³ Vid. BAXANDALL, Michael: *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*. Madrid, Visor, 1996 (1ª ed. Oxford, Clarendon Press, 1971); el recorrido de este estudio concluye justamente con el *De pictura* de Alberti.

¹⁴ La aludida “universalidad” albertiana, muy certera y oportunamente como casi siempre, es tratada por Eugenio GARIN, *op. cit.*, cap. 10: “Retratos y recuerdos” (pp. 293-324), en los epígrafes 13: “Leon Battista Alberti” (pp. 312-313) y 14: “Poliziano elogia a Alberti” (p. 314), insistiendo en que, mediante los dos pasajes que reseña, “quedan expuestas claramente sus múltiples actividades, su interés por todo, dirigido a todo” (p. 312).

¹⁵ A medida que voy sabiendo algo más, creo, y de esto si tengo un total convencimiento, que una cosa son los tratados artísticos del *Quattrocento* y otra los tratados albertianos, sobre todo el *De re*, insisto, en que con personales planteamientos, presupuestos, consideraciones y alcances, en diez libros al modo vitruviano, elabora un apurado y fundamentado discurso desde una condición de “filósofo-arquitecto”, o en palabras de Paolo Giovio –y no es cualquiera– en su elogio de Alberti, del que admiraba *l’acutezza dell’ingegno suo*, al aludir en primer lugar a haber escrito *vn opera nuoua del modo di edificare*, eso sí, no apta para lectores faltos de elocuencia, o sea, según una concepción alejada de la arquitectura práctica (vid. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Los *Hvomini Famosi* de Paolo Giovio. Alberti en el primer *Museo*”, *Anales de Historia del Arte*, nº 20 (2010), pp. 87-123; “Encomio de Leon Battista Alberti”, pp. 101-109).

¹⁶ Vid. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Arte, religiosidad, política y *renovatio* humanista en el *Quattrocento* florentino. Reflexiones sobre la capilla del palacio Medici-Riccardi”, *Anales de Historis del Arte*, nº 9 (1999), pp. 105-145; *idem*: “Sobre Leon Battista Alberti en el sexto centenario de su nacimiento. La Capilla Rucellai en San Pancrazio de Florencia”, *Anales de Historia del Arte*, nº 14 (2004), pp. 85-120; *idem*: “De escultura y pintura en los *Opuscoli Morali* de Alberti editados por Cosimo Bartoli (1568), con apostillas de Leonardo Torriani”, *Anales de Historia del Arte*, nº 16 (2006), pp. 185-228 e *idem*: “Itinerario albertiano” (pp. 36-40 y 74-82), en *Arquitectura y ciudad. Memoria e imprenta*, catálogo de la exposición de igual título. Madrid, Universidad Complutense. Servicio de Publicaciones, 2009.

¹⁷ En todos los casos se trata obviamente de fechas de redacción. Vid. “Alberti e le scienze”, a cura di Filippo Camerota, pp. 359-389, en *L’uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra*

con el mote *QVID TVM*, confirma las previas intuiciones racionales del espacio, ante todo mediante la invención, visión e intersección (la *intersegazione*) de la pirámide visual, en planteamientos de una perfecta y deseable armonía o *concinntitas*¹⁸.

Tras lo expuesto sobre el contexto y los fundamentos a tener en cuenta, que entiendo eran necesarios como punto de partida, y aún antes de aludir de manera más detenida a las intenciones e incluso ambiciones del comitente, conviene ahora ir precisando, desde una estricta óptica de arquitectura-ciudad, qué se pretendía hacer, qué se hizo realmente, qué “aportó” el caso de Pienza, apoyado en un mínimo estado de la cuestión, y finalmente cómo se enfoca y valora aquí.

En primer lugar procede referenciar el proyecto y su envergadura, no olvidando que hemos de situarnos hacia mediados del *Quattrocento*. En torno a una plaza se proyectaron una serie de edificios que, en una consideración global, no se concluyeron todos¹⁹, sí los directamente auspiciados por el papa Piccolomini; es decir, se trataba de bastante más que una única construcción, algo más que un inmueble, y, en este sentido, la aludida confianza en el “nuevo” sistema proyectivo resultaba fundamental por no decir que era necesaria, así como su adaptación a los modos y técnicas constructivas, todo constatado a partir de unos ensayos y unos referentes previos, o sea unos modelos válidos que han quedado reseñados (lo que podría ser denominado “vía Brunelleschi-Alberti”); asimismo resultaba precisa una planificación global y de conjunto -que es justamente el inicio del *De re albertiano*- para la plaza y los edificios que la delimitan, al tiempo que un cualificado arquitecto estuviera al frente de las obras, *in situ*, y de los numerosos operarios que ejecutaron el proyecto esencial en cuatro años, tiempo de realización que hoy calificaríamos de “record”.

Bernardo Rossellino²⁰ (Settignano: 1409-Florenca: 1464) fue ese profesional que ideaba y dirigía las obras, de modo lúcido y con total solvencia como para asumir y resolver, como un consumado y excelente *architetto-artigiano*, los auténticos retos que, digamos “sobre la marcha”, Pío II le fue imponiendo, como luego señalaré. De-

ragione e bellezza, a cura di Cristina Accidini e Gabrielle Morolli. Florenca, Mandragora/ Maschietto Editore, 2006; catálogo de la exposición de igual título, Palazzo Strozzi, Firenze, 11 de marzo-23 de julio de 2006.

¹⁸ Para todo lo reseñado, *vid. Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, a cura di Filippo Camerota (catálogo de la exposición de igual título, Uffizi: 16 de octubre de 2001-20 de enero de 2002). Florenca, Giunti, 2001, y, sobre todo CAMEROTA, Filippo: *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, premessa di Martin Kemp. Milán, Mondadori Electa spa, 2006; “Brunelleschi *prespetivo*” (pp. 58-73); “I concetti teorici: Leon Battista Alberti” (pp. 74-81) y “Le premesse ottiche: Lorenzo Ghiberti” (pp. 82-86).

¹⁹ Sobre esto insiste HEYDENREICH, Ludwig H. (“Parte Primera. El *Quattrocento*”, en *Architettura in Italia, 1400-1600*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 72 y 74-76; 1ª ed. Penguin Books Ltd., Hamondsworth, 1974), tras precisar, muy coherentemente a mi juicio, que el núcleo de Pienza es la plaza principal con los edificios circundantes, señalando que, a la muerte de Pío II, quedaron interrumpidas las obras de los palacios Lolti, Ammanati-Newton y Gonzaga. Éstos, como el propio palacio episcopal, fueron “imposiciones” del Papa a sus cardenales, con la idea seguramente de conformar una “corte pontificia estival”; al poderoso cardenal Rodrigo Borgia, futuro Alejandro VI, “obligó” a construir la citada sede palacial del obispo, por ello también conocida como palacio Borgia, precisa y aneja a la catedral, del mismo modo que esta última era necesaria para ostentar entonces el rango de ciudad. Mediante una suntuosa portada y unas crucetas de aboengo romano, en llamativo y costoso travertino, el cardenal mencionado “cumplió” su cometido, siendo el resto un revestimiento de un edificio preexistente, que la caída de su revoque con el paso del tiempo, atestigüa.

²⁰ Excelente escultor también, y como tal, digno hijo de Settignano, contaba con una sólida formación, evidenciada, sobre todo, en el refinamiento y perfecto acabado de las superficies, molduras, capiteles y motivos decorativos de sus obras, siempre exquisitas y de un “convinciente clasicismo”.

trás de Rossellino es preciso ver a Alberti, sus ideas, presupuestos, consejos y pautas, como el “arquitecto fantasma”, en denominación acuñada en alguna ocasión a modo de epígrafe-reclamo²¹.

En efecto, en ese primer capítulo del Libro I del *De re*, de manera explícita Alberti señala:

“Y será posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad, dejando a un lado todo el material; tal objetivo lo conseguiremos mediante el trazado y previa delimitación de ángulos y líneas en una dirección y con una interrelación determinadas. Puesto que ello es así, en consecuencia el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto, realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta”²²; lo cual, creo, no es posible asignar a Rossellino.

En cuanto a las posibilidades crematísticas para la realización del proyecto en tan corto intervalo temporal, constan datos muy significativos del propio comitente en sus *Commentarii* que, al tener que invertir en el mismo buena parte de su fortuna personal, se encargó de transmitir de sí mismo una imagen de munificencia y magnanimidad digna de un exquisito mecenas. En efecto, tras comprobar que el presupuesto inicial calculado por Bernardo Rossellino –18000 ducados– se había triplicado prácticamente –50000 ducados– el Papa convocó al artífice, confesándole que había hecho bien en mentirle pues, si hubiera conocido *a priori* el coste final de las obras, *questo nobile Palazzo*, en referencia al familiar o Piccolomini de Pienza, ni su *Cattedrale stupenda fra quante sono in Italia, non esisterebbero*; agregando a continuación que:

*Per merito del tuo inganno sono sorti in breve tempo questi meravigliosi edifici, che tutti lodano, tranne pochi, rosi dall'invidia e dal livore. Così noi ti ringraziamo e ti riteniamo degno del più alto onore fra quanti architetti sono ora viventi. Diedi quindi ordine che si pagasse all'artista tutta la somma richiesta e in più gli si regalassero cento ducati e una veste di porpora*²³.

Se pone énfasis en que Pío II *aveva realizzato un complesso urbanistico mirabile, en suo borgo natio*: Pienza, *una cittadina, quasi esattamente a metà strada tra Siena e Perugia, che, dopo quel suo breve attimo di gloria nel Quattrocento, non è quasi affatto cambiata*, cuya característica principal *e di gran lunga più importante è che*

²¹ Es algo que para mí tengo por absolutamente cierto y, como tal convicción personal, queda expuesta; sería comparable a los casos de Rimini y su *Tempio* (Alberti- Matteo de'Pasti) o las obras albertianas de Mantua y Luca Fancelli, aunque Rossellino debe ser considerado como el intérprete privilegiado de Alberti. Baste recordar aquí el florentino palacio Rucellai, con su *loggia* en el espacio urbano abierto conformado por el cruce viario ante la fachada, y obras romanas realizadas bajo el pontificado de Nicolás V, que deben emanar del *tandem* Alberti-Rossellino, o cuando menos es éste de obligada referencia.

²² *De re*, ed. Akal, Madrid, 1991, pp. 61-62; traducción al español de Javier Fresnillo Núñez, para el que escribe excelente en todos los sentidos.

²³ Vid. MURRAY, Peter: *L'architettura del Rinascimento italiano*. Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa. (2ª ed), 2000, pp. 85 y 88 [Pienza, pp. 83-88]; de ésta, 1ª ed., 1998 y siete ediciones anteriores, Bari, Laterza, entre 1986 y 1996, siempre a partir del original *Architecture of the italian Renaissance*. Londres, Thames and Hudson, 1969. No corresponde a la traducción española *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, Aguilar, 1972, asimismo de Peter Murray, efectuada a partir del original *Storia universale dell'architettura/ architettura del Rinascimento*. Milán, Electa, 1971.



Fig. 2: Pío II (Enea Silvio Piccolomini), Bernardino Pinturicchio (fresco, detalle, 1502-1507, Biblioteca Piccolomini, catedral de Siena).

il centro della città fu consapevolmente progettato come unità singola basata sulla cattedrale, citando a Bernardo Rossellino, *il quale aveva lavorato per l'Alberti a palazzo Rucellai*; es notoria la validez y agudeza de los juicios reseñados por este estudioso²⁴.

Llegados a este punto, tras los preámbulos referenciados y los “avances” reseñados e insinuados, resta plantear que es la PLAZA (así, con mayúsculas) y los sentidos, avales y connotaciones de la misma, lo que considero –y es lo que trataré de ir precisando– fundamental y clave; espacio urbano abierto que es delimitado por unos muy significativos edificios –importantísimos pero en un “segundo nivel”, a valorar, ante todo, en función de la plaza. Es decir, sería Pienza prioritariamente un tema o experiencia de Ciudad y Arquitectura, en este orden.

Habiendo aludido al palacio episcopal como edificio “fuera” de las directas y personales intenciones de Pío II, pretendo a continuación insistir sobre éste de modo más pormenorizado, de tal forma que vayan aflorando y siendo pautadas la calidad y cualidades de su comitencia.

²⁴ MURRAY, Peter, *L'architettura...*, op. cit., 2000, p. 83.

2. El sueño de un papa humanista

¿Y qué gobernante ha habido, entre los más importantes e inteligentes, que no haya considerado el arte de la construcción entre sus prioridades a la hora de dar fama a su nombre y su recuerdo en la posteridad?

Alberti, *De re*²⁵

No resulta lícito -eso creo- calificar a Enea Silvio Piccolomini, sin más, de ambicioso, calculador y de ánimo decidido, por no llamarlo testarudo, señalando a reglón seguido los amoríos de su primera juventud, para todo lo cual su mala salud no fue un impedimento, y acabar reseñando que fue, en fin, un hombre del Renacimiento.

Ciertos, no obstante, en buena medida, los calificativos así acuñados, sin especificación alguna, cuando menos poco aclaran por no decir nada, por más que se complementen señalando que fue hombre de gran inteligencia, escritor infatigable y hábil diplomático²⁶, aspectos incuestionables en toda su trayectoria y constatables ante todo en su legado escrito²⁷.

Anhelos de poder, ambición y deseos de fama, obviamente los hubo, y unidos a ideas de prestigio, familiar e institucional, dignidad y diferenciación social, mediante una infatigable labor no exenta desde luego de calculadas maniobras, en sí inherentes a la diplomacia, pero todo con base en unas exhaustivas educación y formación humanísticas, donde la literatura, la oratoria y la retórica de la Antigüedad clásica eran elementos claves y fundamentales, que se amalgamaban con presupuestos coetáneos no exentos de aspectos de la tradición del *Trecento*²⁸.

En función de Pienza evidentemente, que es de lo que aquí se trata, he optado por el término “sueño” como más adecuado a la realización e ideas humanistas del papa Piccolomini, incluyendo al efecto todas las luces y sombras que pudieron conllevar. El sentido conmemorativo que informó la transformación de Corsignano, habría que buscarlo o estaría en sintonía con la concepción de la avaricia de Poggio Bracciolini

²⁵ Prólogo, traducción española citada, p. 59.

²⁶ *Vid.*, como publicación más reciente, los epígrafes introductorios: “Eneas Silvio Piccolomini. Vida y obra” (pp. 15-22) y “Contexto político e histórico” (pp. 22-24), válidos y con abundante bibliografía, por más que Gemistos Pletón y el cardenal Besarión queden erróneamente encuadrados en la primera mitad del siglo XIV, en *Eneas Silvio Piccolomini (Papa Pío II)/ Descripción de Asia*. Introducción, edición y traducción de Domingo F. Sanz. Madrid, C.S.I.C., 2010. Asimismo, *vid. Descripción de Asia*, volumen preparado por Francisco Socas. Madrid, Alianza, 1992 y *Eneas Silvio Piccolomini. La Europa de mi tiempo (1405-1458)*. Prólogo, traducción, notas e índices de Francisco Socas. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1998.

²⁷ Buena parte del mismo, a modo de *opera omnia*, en *Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis, qui post adeptum Pontificatum Pius eius nominis appellatus est Opera quae extant omnia...* Basilea, 1551; Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Universidad Complutense de Madrid (en adelante simplemente BH), BH FLL 22922.

²⁸ Aún muy válido, con algunas actualizaciones -muy pocas realmente-, es el estudio de MARTIN, Alfred von: *Sociología del Renacimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977, que es la sexta edición en español a partir de la primera de 1946 que, a su vez, es traducción del original alemán *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1932; muy esclarecedores en línea con lo que aquí se trata, en concreto, resultan los epígrafes: “La función del saber y de la educación” (pp. 46-52) y “Las clases poseedoras y los intelectuales” (pp. 52-71). Como corroborando lo expuesto, esta obra ha sido reeditada (México, Fondo de Cultura Económica, 2005) para conmemorar su setenta aniversario; los citados epígrafes corresponden ahora, respectivamente, a pp. 54-60 y pp. 61-80.



Fig. 3: Val d'Orcia y Monte Amiata, desde Pienza.

(*De avaritia*, escrita entre 1428 y 1429), no como estéril posesión sino como fecunda acumulación de bienes, tal como puede colegirse del párrafo siguiente:

(...) *Y ninguno hallarás que no anhele algo más de lo necesario, nadie que no quiera abundancia grande. De modo que la avaricia es natural. Recorre, si no, toda la ciudad, la plaza, las casas, los templos, y, si hallas alguno que afirme no querer más de lo que le basta -la naturaleza, en realidad, se contenta con poco-, considera que has hallado el ave fénix (...) Desaparecerían de las ciudades toda magnificencia, se perderían toda belleza y todo ornamento (...)*²⁹.

Sugestivo y muy significativo es el relato de la excursión de Pío II a Tivoli y sus alrededores³⁰, las disertaciones con Federico de Montefeltro³¹ relativas tanto a las armas y estandartes de las tropas de escolta como a los límites geográficos de Asia Menor, en que afloran toda una serie de *topoi*, que serán en general asumidos por el Renacimiento, que el Papa va dilucidando en base a Homero, Virgilio, Ptolomeo, Estrabon³² o Pomponio Mela, entre otros escritores del mundo antiguo; de este modo,

²⁹ Vid. GARIN, Eugenio, *op. cit.*, pp. 116-117 (lo reseñado en p. 117); ideas en sintonía con determinados pasajes albertianos, sagazmente extractados asimismo por Eugenio Garin (*ibidem*: “Del uso de la riqueza (de *Della famiglia*, de Alberti)”, pp. 163-164; “Los peligros de la miseria (de los escritos latinos de Alberti)”, pp. 164-165 y “Consejos prácticos de L. B. Alberti”, pp. 168-170)

³⁰ Vid. el sugerente “Prólogo” (pp. 11-41) de CASTELLI, Patricia: *La estética del Renacimiento*. Madrid, Machado Libros (La balsa de la Medusa, 179), 2011 (1º ed. *L'estetica del Rinascimento*. Bolonia, Il Mulino, 2005), aunque para el que escribe, aún a mediados del *Quattrocento*, no cabe más que aludir a *écfrasis* en sus inicios, y aún no conformada una nueva y auténtica *paedia*; por lo que se ha optado aquí por el término *topoi*, como datos que van adquiriendo carta de naturaleza desde la tradición retórica unida al sueño del humanismo.

³¹ Federico de Montefeltro (1422-1482), *condottiero* “metido a noble”, fue conde de Urbino entre 1444 y 1474, y desde la última fecha hasta su muerte, duque de Urbino. Sus servicios de armas le relacionaron con Nápoles, los Estados pontificios y el Milán de los Sforza. Contó con las simpatías (¿y/ o agradecimiento?; ¿capacidad de conjugar lengua latina y disciplina militar?, según afirma Vespasiano da Bisticci) de Pío II, al contrario que Segismundo Malatesta, el propio Francesco Sforza y, sobre todo, Niccolò Piccinino a los que Pío II despreció. La obtención por parte del último de una *Signoria* fue “celebrada” por el papa Piccolomini del contundente modo siguiente: “Italia, anhelante de novedades, no tiene nada fijo, no hay ningún reino en ella que tenga un origen antiguo; es fácil ver aquí a los siervos convertidos en reyes. En nuestros tiempos ha sido venerado como un rey Piccinino, hijo de un carnicero” (GARIN, Eugenio, *op. cit.*, p. 221)

³² Muy importante fue la aportación de Pío II al conocimiento de Estrabón y su uso como fuente, luego potenciados por la imprenta (el citado compendio geográfico *Asia*, es acaso su máximo exponente); baste señalar que interesó a Colón, que apostilló el ejemplar conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla.

van aflorando conceptos como *splendor*, *fulgor*, *elegantia*, *varietas* u *ordo*, los dos últimos, variedad de y en la naturaleza y orden claves en el pensamiento del papa Piccolomini.

Ya sin las tropas Pío II entra en Tivoli³³, donde es recibido *all'antico* (*cum ramis olivarum et cantibus*), al tiempo que entona un elegíaco lamento, de connotaciones casi románticas³⁴, sobre el deterioro de la Villa de Adriano en Tivoli y la ruina que sufre por el paso del tiempo, lo cual no es óbice para que, según el sentido y usos latinos de la elegía que admite temas placenteros, se recree ampliamente sobre los olivos, viñedos y toda una variedad de árboles frutales, afirmando que a menudo visitaba estos lugares en los que relajadamente recreaba su espíritu (*in quae laxandi animi gratia*), a la vista de límpidas aguas (*unde spectaret perlucidis aquas*), donde las referencias son a Flavio Biondo (1392–1463) y sus obras; para iguales fines, pudo apoyarse en Leon Battista Alberti y sus *studi di antiquaria*, que conocemos precisamente por testimonio del propio papa Piccolomini³⁵ Importante retener a partir de lo expuesto, los términos (conceptos *all'antico*) de *ordo*, *proportio*, *discretio* y esa vocación paisajística o sentimiento de *natura* de Pío II, como bases de la belleza y armonía³⁶, entendidos como las inexcusables coordenadas de una perfecta *pulchritudo*.

³³ No conviene olvidar que la fortaleza de Tivoli aún hoy mantiene el nombre de Castillo de Pío II.

³⁴ Inevitable el recuerdo de la *Carta a León X*, de Rafael-Castiglione, sobre las ruinas de Roma, de data incierta (posterior a 1515, cuando el *Urbinate* ya era *Praefectus marmorum et lapidum*, respecto a las Antigüedades romanas, descritas como una nobilísima osamenta); asimismo la conocida excursión a Tivoli, la primavera de 1516, de un selectísimo grupo encabezado por Rafael como *primus* anticuario, con Pietro Bembo, Baldassare Castiglione, Andrea Navagero y Agostino Beazzano. Y más cercano en el tiempo, 1471, con Alberti como guía, el recorrido a caballo por el Foro de Roma, realizado por Lorenzo el Magnífico, Bernardo Rucellai y Donato Acciaiuoli (*vid.* BORSI, Stefano: *Leon Battista Alberti e Roma*. Florencia, Polistampa/ Fondazione Spadolini Nuova Antologia, 2003, cap. III, “L’ultima cavalcata di Leon Battista”, pp. 330-335 y SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Sobre las primeras ediciones del *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti”, *Pecia Complutense*. Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, nº 9, julio de 2008)

³⁵ “... *gli studi di antiquaria, testimoniati da un accenno di Pio II che ricorda un sopralluogo albertiano alle antichità di Albano*” (*vid.* BORSI, Franco-BORSI, Stefano: *Leon Battista Alberti*. Florencia, Giunti, 1997, p. 45); tema interesantísimo que, desde una óptica arqueológico-histórico-figurativa, fue objeto de atención y reflexión (segunda mitad del *Settecento*), mediante elaboradas *vedute* de Giovanni Battista y Francesco Piranesi (serie sobre la *Antichità di Albano e Castelgandolfo*). Es hoy la localidad de *Città di Albano Laziale*, los *Castelli Romani* de cuyas inmediaciones, parecen corresponder a *Alba Longa* capital de la Liga Sabina; igual que Castel Gandolfo, se sitúa a orillas del *Lago Albano*, cercano, a su vez, al *Lago di Nemi*, asimismo de significativas connotaciones albertianas.

³⁶ No obstante, *ordo* y *natura*, en buena medida, devienen de Boccaccio; por su parte, el concepto de *lux*, que asimismo es tratado, y no solamente el dimanado de los brillos y reflejos metálicos, que también, es fundamental en Pienza y deudor del correspondiente *topos* de la estética medieval. A decir de Eugenio Battisti, una luminosidad “impregnada de aquel valor simbólico que es reconocido por todas las fuentes medievales (...) en paredes desnudas y limpias; y no por casualidad se acude al recuerdo de la catedral de Pienza” (*vid.* *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 60) y, tampoco por casualidad, en consonancia con Alberti (*De re*, libro VII, capítulo X) cuando, en relación con el templo y su interior, afirma: “A mí me parece del todo evidente que la pureza y la sencillez del color les resultan a los dioses tan sumamente agradable como la pureza y sencillez de la vida” (*De re*, traducción española citada, p. 307). Mediante Bula (16 de octubre de 1462) Pío II disponía para la catedral de Pienza: “Que nadie mancille el candor de las paredes y columnas; que nadie haga pinturas; que nadie cuelgue cuadros...”; sencillez, de algún modo, de resonancias albertianas que, aún hoy, hace que sea decisiva en este interior, la aludida *Lux*, luz natural que a raudales penetra a través de amplios vanos de tracería gótica, y ello a pesar de que este decreto pontificio fuera abolido en 1583 por Gregorio XIII (*vid.* *Renacimiento en Europa*. Fuentes y documentos..., 1983, *op. cit.*, pp. 90-92)

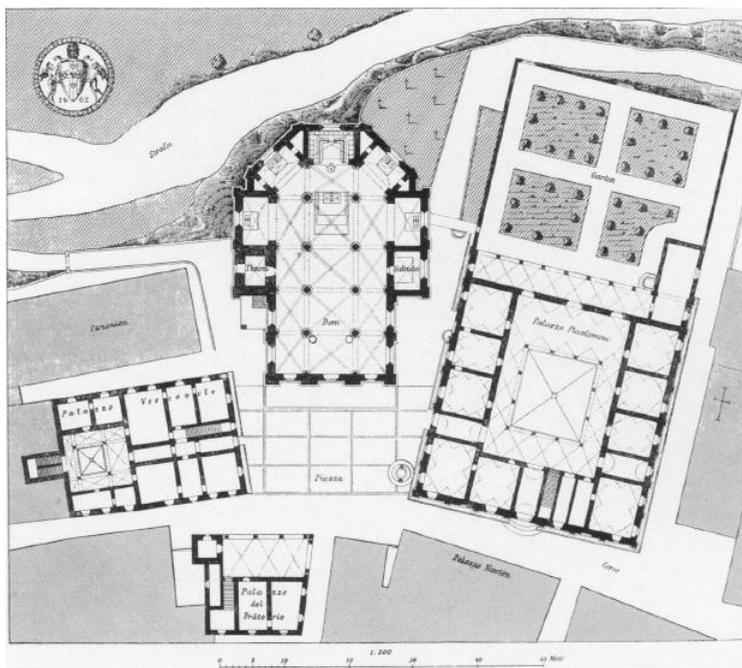


Fig. 4: Plaza de Pienza y sus edificios claves. Planimetría.

Perteneciente a una importante familia, seguramente de ascendencia romana, establecida en Siena desde la Edad Media, económicamente venida a menos a inicios del *Quattrocento* y un tanto marginada a consecuencia de los enfrentamientos por los controles de poderes en esta ciudad toscana durante el siglo XIV, el futuro Pío II recibió no obstante una sólida formación en prestigiosos ámbitos culturales tanto en la propia Siena como en Florencia, entre otros. Hasta su elección pontificia de 1458, desarrolló una muy notable labor diplomática que le condujo a varias ciudades italianas y a buena parte de Europa (las actuales Suiza y Austria, Francia y hasta la lejana Escocia), quizá un tanto errática y no solamente dados los amplios periplos recorridos, sino por ser en función, a modo de secretario o legado de importantes miembros de la curia romana, sobre todo del cardenal Domenico Capranica (1400-1458). Bien conocida es su presencia en el concilio de Basilea, donde entre otras cuestiones, se debatía la primacía institucional Concilio-Papado, tomando partido en un principio por el primero y retráctandose luego para aceptar la autoridad pontificia³⁷. De infatigable puede calificarse su actividad literaria, epístolas ante todo, pero también descripciones geográficas de varias regiones de Europa, así como la reseñada de Asia.

³⁷ A su *De rebus Basiliensis concilii*, de 1440, filoconciliar, se opone en el *De rebus Basileae gestis*, de 1450, en que reconoce la primacía de la autoridad papal. Concilio convocado en 1431 en la citada localidad suiza, fue trasladado a Ferrara en 1438 y a Florencia en 1439. *Vid. Commentariorum Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis de Concilio Basileae...* Basilea, 1523 [BH FLL 30551]

Todo ello le granjeó un gran prestigio como literato y humanista, de lo cual nos dejó abundantes datos en sus ya citados *Commentarii* que fue escribiendo durante toda su vida, con significativos y personales testimonios, casi una autobiografía con toda probabilidad tendenciosa respecto a sí mismo, pero que de algún modo es preciso aceptar dado que fue la imagen que de sí mismo quiso dar y transmitir a la posteridad³⁸; y ello teniendo en cuenta que, respecto a la propia carrera eclesiástica no tuvo—digamos—una excesiva prevención y para la que su “sinceridad” no fue conveniente. Fue nombrado Cardenal, con el título de Santa Sabina, sólo en 1456 por Calixto III y sólo la repentina muerte, en fechas previas al cónclave de 1458, del citado cardenal Capranica, a todos los niveles favorito entonces como futuro Papa, allanó el acceso del cardenal Piccolomini al solio pontificio.

La elección papal de Pío II, fue celebrada con júbilo por el estamento de literatos, poetas y humanistas, como miembro del mismo, confirmando y reconociendo, pues, esta señalada condición al respecto. Lo fue, ante todo y con mucho, por Francesco Filelfo (1398-1481), que no es decir poco, honrándose de haberlo tenido como alumno en Florencia; en tono en exceso lisonjero y sospechosamente adulator, llegaba incluso a reseñar:

(...) *le Muse, che già erano morte, rivivono; l'eloquenza, ch'era ridotta al silenzio, ha ritrovato insieme la voce e l'ingegno. Le menti, ch'erano assopite, si risvegliano. Tutti si sentono più che mai infiammati a imprese virtuose*³⁹.

Pero Pío II conocía estos ardides por propia experiencia, desde dentro de la profesión por así decirlo⁴⁰, de tal modo que para los mercenarios de la pluma no tenía mayor consideración que para los de las armas; una de sus frases favoritas era que los oradores y los poetas o son verdaderamente buenos o no valen nada; en este sentido, en la comentada admiración por Florencia y sus políticos—oradores, sus referencias encomiásticas estaban dirigidas nada más y nada menos que a Leonardo Bruni y a Carlo Masurpini, así como, y también nada más y nada menos, que al recuerdo de la labor de Coluccio Salutati. Es decir, el nuevo pontífice tenía muy claras las ideas al efecto, no se dejó seducir por los halagos de Filelfo y otros, siendo muy selectivo en la elección de sus colaboradores, lo cual conllevó la circulación de escritos irónico-críticos, contrarios ahora al papa Piccolomini, por parte de los que se consideraban defraudados.

Mucho había sido el interés y la admiración que el nuevo pontífice había sentido tanto por Poggio Bracciolini como por Guarino Veronese, ambos fallecidos en 1459; de igual modo, Gianozzo Manetti y Giovanni Aurispa, asimismo muertos en 1459, en tanto que Matteo Vegio había fallecido en 1458; todos auténticas cimas de la lite-

³⁸ *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contingerunt*, de publicación póstuma incompleta (Roma, 1584) más de un siglo después de su fallecimiento, fue complementada luego con sendos suplementos (siglos XVII y XVIII); para todo *vid.* el completísimo y esclarecedor capítulo XIV: “Pío II e l’umanesimo” de PAPARELLI, Gioacchino, *op. cit.*, pp. 286-313. Existe edición bilingüe italiano-latín, *I commentarii/ Enea Silvio Piccolomini*, a cura di Luigi Totaro, 2 vols, Milán, Adelphi, 1984.

³⁹ PAPARELLI, Gioacchino, *op. cit.*, p. 287.

⁴⁰ *Vid.* RICO, Francisco: *El sueño del humanismo, De Petrarca a Erasmo*. Madrid, Alianza, 1993, pp. 72-73, que, certeramente sintetiza estas ideas, acaso respecto a Pío II de manera reductiva en exceso.

ratura y pensamiento coetáneos, absolutamente valorados y considerados por el papa Piccolomini, que recurrió y buscó el apoyo del no menos importante Flavio Biondo que, como Secretario Apostólico fue tenido en alta estima y honor hasta su muerte en 1463, sucediéndole en el cargo su hijo Gaspare, que ya era Notario de Cámara. Ningún apoyo mejor para las frecuentes excursiones por los alrededores de Roma, tan del gusto de Pío II, que Biondo autor de *Roma instaurata* (1444-1446) *Italia illustrata* (1448-1453) y *Roma triumphans*, dedicada al papa Piccolomini y concluida durante el citado Congreso de Mantua⁴¹, todas editadas póstumamente por sus descendientes⁴².

Asumiendo, como ya se ha apuntado, su condición de cabeza de la Iglesia, del mismo modo canonizó a Santa Catalina de Siena (1461) que auspició los *Studia Humanitatis*. Resulta paradigmática, respecto a los últimos, la fundación (Bula de 1460) de la Universidad de Basilea que apoyaba y promovía el Concejo de la ciudad, cuando ni siquiera existía una Confederación helvética que, como tal, quedará conformada en 1499.

A propósito de la mencionada Bula de fundación de la Universidad de Basilea, conviene aquí aludir al intento de reformar la redacción y estilo de estos documentos pontificios claves, finalmente desechado por las sospechas que la novedad suscitaba sobre su propia autenticidad. Se trataba de *rivestire di classiche forme il pensiero ufficiale della Chiesa da poco tornata alle più pure tradizioni romane*. Debe ser considerada no sólo como una legítima aspiración del humanista elevado a la cátedra de San Pedro, sino como la conclusión natural de sus experiencias literarias y espirituales, *la sintesi di tutta una vita tumultuosa e discorde, la suprema conquista d'un letterato e d'un poeta che Cicerone e Orazio e Virgilio avevano come che sia sospinto al porto della fede*⁴³. La idea e ideales de “revestimientos de formas clásicas”, resultan interesantes y a tener en cuenta respecto a la conformación de Pienza, donde el comitente no tuvo coprtapisa alguna y pudo perfectamente explicitar sus anhelos y deseos.

Según datos concretos de sus *Commentarii* referidos a 1462 que, dado el sentir de Pío II, resulta lícito generalizar un tanto, curas termales en Viterbo y sus baños (en Bagnaia seguramente) agradaban al Pontífice en primavera, para huir del inhóspito calor de Roma en verano, trasladándose aún más hacia el norte, como la estancia de ese año citado en la abadía de San Salvador en las laderas del monte Amiata, deleitándose ante todo con *il paesaggio sereno e ridente*; en efecto, en el papa Piccolomini, eran fervientes el sentido y el sentimiento del paisaje, como un nuevo Petrarca unos ciento treinta años después⁴⁴. Pío II fue *adoratore della natura e turista impenitente (silvarum amator et multa videndi cupidus)*, su prosa paisajística logró alcanzar una

⁴¹ A recordar ahora la estancia matuana del Pontífice en el Monasterio de *Santa Maria delle Grazie* y la excursión y discusiones poéticas ante todo, acaso bajo el influjo de Virgilio y su patria, en barca por el río Mincio.

⁴² Acaso sea *Roma instaurata* la más importante contribución de Biondo (BH INC I-214, ed. Verona, 1482, junto a *Italia illustrata* y BH FLL 28855, ed. Basilea, 1531, junto a *Roma triumphans*)

⁴³ PAPARELLI, Gioacchino, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁴ Conocida es la anécdota de Petrarca alpinista, escalando en 1330 el Monte Ventoso, solamente por el deseo de disfrutar, contemplar y admirar el paisaje, al que luego aludiría en escritos henchidos de lirismo.

personal frescura a partir de las formas rígidas y estilizadas que se repetían desde los clásicos y Boccaccio⁴⁵. *Natura*, asimismo, componente primordial en y para Pienza.

3. Pienza y el *tandem* Alberti-Rossellino

(...) *arquitecto será aquel que con un método y un procedimiento determinados y dignos de admiración haya estudiado el modo de proyectar en teoría y también de llevar a cabo en la práctica cualquier obra (...)*

(...) *un edificio es un cierto tipo de cuerpo, tal que consta de proyecto y materia como los otros cuerpos, elementos que pertenecen, el uno, al ámbito de la inteligencia; el otro, al de la naturaleza: a aquél hemos de aplicar el intelecto y la elucubración, a este otro el aprovisionamiento y la selección; acciones ambas que, no obstante, hemos observado que no bastan por sí solas para el objetivo, si no se añade la mano y la experiencia del artífice que sean capaces de dar forma a la materia mediante el trazado.*

Alberti, *De re*⁴⁶.

Las dos citas albertianas reseñadas, no sólo definen y especifican los dos polos o componentes del *tandem* que aquí pretendo valorar, sino la cualificación y el alcance correspondiente a cada uno de los mismos.

El papel de Bernardo Rossellino es claro y documentado, aportando su “experiencia”, “mano” y pericia *in situ*, como ha quedado reseñado, realizando trazas parciales y bajo su responsabilidad estuvo la dirección de las obras, lo cual no fue una tarea fácil, según se irá referenciando, y esto al margen del aludido “dispararse” de los costes previstos; por otro lado, como ya ha quedado dicho y sobre ello insistiremos, fue Rossellino el intérprete privilegiado de Alberti, y lo había sido ya en proyectos anteriores a Pienza.

El “intelecto”, la “elucubración”, el asesoramiento y el proyecto global, que habría que entender como planificación–programa total y abierto, debió corresponder a Alberti, extremo, en cambio, nada fácil de comprobar fehacientemente, por más que muchos componentes de la obra de Pienza lo estén demandando.

Las ideas albertianas, o si se quiere su pensamiento, fueron fundamentos teóricos claves y decisivos para el arte en ese citado segundo momento a partir de la década 1430-1440 -de interés aquí sus tesis sobre perspectiva- y, con mucho durante la segunda mitad del *Quattrocento*, el *De re* en el tema, entendido como ciencia, de la arquitectura y la ciudad como su *correlatio*, y al tiempo por la presencia, influjo y magisterio directo del florentino⁴⁷ en su periplo por varios centros italianos o desde Roma en sus cuarenta años de estada.

Aún antes de su *editio princeps*⁴⁸ en 1485, el *De re* en varios códices⁴⁹ circuló y fue conocido, utilizado, valorado e incluso criticado; desde luego no como manual de

⁴⁵ PAPARELLI, Gioacchino, *op. cit.*, pp. 304-305.

⁴⁶ Prólogo, traducción española citada, pp. 57 y 60.

⁴⁷ Aunque nacido en Génova y fallecido en Roma, Alberti debe ser siempre considerado y mencionado categóricamente como florentino, desde un mínimo de fundamento, nunca mejor dicho, *in re*.

⁴⁸ Vid. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Sobre las primeras ediciones del *De re aedificatoria...*”, *op. cit.*

⁴⁹ Varios de estos manuscritos previos a la imprenta, completos o parciales, se han conservado.

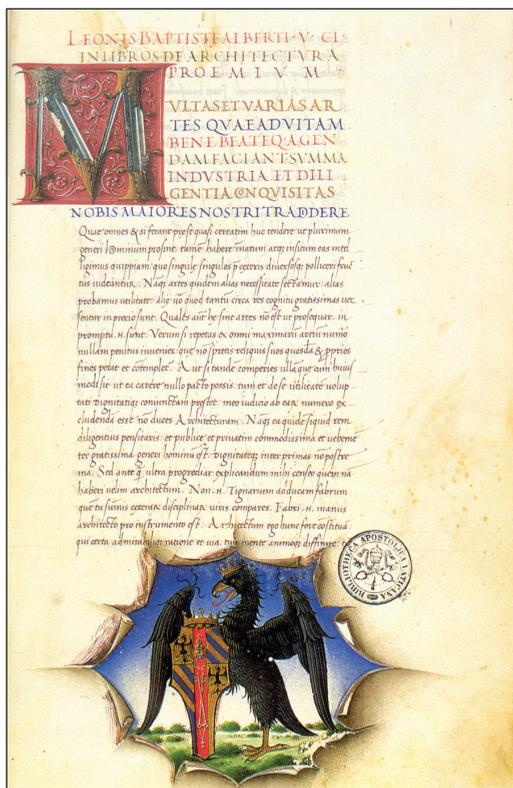


Fig. 5: Alberti, *incipit del De re aedificatoria*.
Biblioteca Apostólica Vaticana, fondos de Urbino.

edificación, sino en restringidos ámbitos cultos, profesionales o no, e interesados en un discurso más profundo y fundamentado de la arquitectura, alejado de la mera práctica de la misma; incide en esta idea, el haber sido un texto concebido y planteado sin ilustraciones, considerándolas Alberti “inútiles” al aludir a ejemplos bien conocidos de esa presunta élite, pertenecientes a la propia cultura, digamos mediterránea, y, en su caso, de comprobación accesible. Fue un dato que no dejó de ser observado en su momento y negativamente valorado⁵⁰.

A tenor de todo lo expuesto, puede conjeturarse razonablemente que Pío II debió contar con Alberti como asesor para la conformación de Pienza y atender a sus consejos –siempre que no chocaran con su firme y decidida voluntad– y que conocía el *De re* manuscrito; asimismo sería lícito pensar que fuera el propio Battista quien, como ejecutor idóneo del proyecto, recomendara a Bernardo Rossellino. No conviene olvidar que hasta su destitución por parte de Pablo II, sucesor del papa Piccolomini, Alberti era en Roma, con altibajos en su consideración, escritor apostólico al servicio de la Curia vaticana.

⁵⁰ Es el caso de Francesco di Giorgio Martini que lamenta *l'inefficacia del trattato d'architettura privo d'illustrazioni e di <<pratica>>* (vid. BORSI, Franco-BORSI, Stefano, *op. cit.*, p. 45)

Dada su propia personalidad, compleja, caleidoscópica, esquiva, siempre con tendencia al desengaño y siempre en “constantes huidas” espirituales y desde luego físicas de sus proyectos, Alberti fue, en general, relativamente poco citado, referenciado y/ o elogiado, y en su momento más bien poco reconocido; en el caso de Pío II seguramente quedó voluntariamente olvidado y mantenido respecto a Pienza “en la sombra”, a consecuencia del fino, irónico y lucianesco espíritu crítico de Alberti que, con pluma mordaz y sólidos argumentos, tomó interesado partido por un humanismo cívico bajo el signo de la libertad, y esto durante los sucesivos pontificados de Eugenio IV, Nicolás V, Calixto III y el propio papa Piccolomini, con lo cual fue inevitable y continuado el choque con el absolutismo pontificio; en esta dicotomía que, entonces en Roma, iba confirmando la hegemonía del poder papal, polarizó muchos de sus escritos en contra de la misma. De ello son señeros ejemplos tanto el *Momus*, al que más adelante aludiré, como el relativo a la Conjura, 1453, de Stefano Porcari⁵¹, elementos y datos que bien debía conocer Pío II.

Un sector notable de la crítica, insiste en que será tras la publicación del *De re* cuando éste tenga auténtico eco y predicamento, siendo prácticamente nulos en el *Quattrocento* y, en cambio, la ponderación del tratado vitruviano es total, incluso antes de su publicación primera (entre 1486–1492); como ha quedado planteado, y creo que con avales suficientes, no estoy de acuerdo en absoluto al respecto. Obvio es que con la imprenta el recorrido y las posibilidades de conocimiento del tratado albertiano se multiplicaron; el propio Battista no escatimó elogios al entonces revolucionario invento, desde que tuvo noticias del mismo⁵².

Estoy convencido que la edición del *De re* auspiciada por Lorenzo de' Medici y prologada por Agnolo Poliziano, fue un notorio incentivo para estudiar, ir profundizando y “recomponiendo” el tratado de Vitruvio que, desde el siglo XVI sin paliativos, va a ser un auténtico *numen* para la arquitectura occidental; y lo fue a partir de la decisiva edición, 1511, de Fra Giocondo, no antes, entre otras cosas, dado el corrupto estado de copia de copias⁵³ –de ahí las críticas y desconfianzas albertianas– en que el códice fue hallado por Poggio Bracciolini que, entre sus hallazgos de Saint Gall, ni lo menciona⁵⁴.

En relación con Pienza, de manera clara, y hasta donde yo llego, solamente nos consta el testimonio, cualificadísimo en extremo, eso sí, de Francesco di Giorgio Martini que ve en Alberti *il vero ideatore dell'edificio*, en referencia a su catedral, es decir se trata de una alusión parcial, y además responsabiliza al autor del *De re* de los *disserti e incongruenze statiche* del edificio⁵⁵.

En efecto, el sitio o solar sobre en que se levantó la Catedral, era de una extrema dificultad a tal efecto y su cabecera, dada la inmediata pendiente, hubo de quedar apuntalada mediante la construcción de una estructura inferior y con entrada inde-

⁵¹ Vid. GARIN, Eugenio, *op. cit.*, pp. 237-238.

⁵² *Ibidem*, p. 88.

⁵³ Vid. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Vitruvio y vitruvianismo” (pp. 41-45) y “Vitruvio y su tratado” (pp. 83-89), en *Arquitectura y ciudad...*, *op. cit.*, 2009.

⁵⁴ Vid. GARIN, Eugenio, *op. cit.*, pp. 58-60.

⁵⁵ Vid. Borsi, Franco-BORSI, Stefano: *op. cit.*, p. 45; ¿podría colegirse una cierta animadversión e incluso envidia del artista sienés respecto a Alberti?



Fig. 6: Pienza, vista aérea de la actual plaza Pío II, detalle.



Fig. 7: Catedral de Pienza, fachada.



Fig. 8: Vista aérea: Catedral y *Palazzo Piccolomini* (fachada posterior con su triple loggia sobre el jardín pensil).

pendiente –supuso problemas serios para Rossellino– que, Pío II, en su afán de congratularse con todo, celebró con encomio alegando que era como tener dos iglesias, alta y baja, como en Asís. Lo cual ha de ser visto como que fue más bien decisión o querencia del comitente, y no otra cosa, en otras palabras, imposición a Rossellino del lugar en cuestión, que a todos los niveles y respecto a todos los preceptos al efecto contenidos en el *De re*, resulta lo menos albertiano que darse pueda⁵⁶; suele decirse que la construcción “resbala peligrosamente” dada su ubicación y, en efecto, las grietas han sido una constante en varias zonas de la misma.

⁵⁶ En el *De re*, libro III, capítulos I, II y III, expresamente, y se diría que mediante todo el pragmatismo de que Alberti es capaz, se insiste abundantemente sobre la cuestión del cimentaje correcto y preciso del edificio (traducción española citada, pp. 127-133)

La autoría albertiana de la Villa Medici de Fiesole ha quedado razonablemente probada y, al ser una construcción con sus jardines *sul pendici*, relacionada con el palacio Piccolomini de Pienza y su jardín pensil⁵⁷, a los que seguidamente se aludirán. Este último perfecta y “albertianamente” construido, con sus precisos fundamentos y drenajes, no ha presentado problemas de estática, y la fachada del Palacio en triple *logge* que se abren sobre el mismo, fueron consolidadas correctamente en el lugar propicio que queda, de manera oportuna, más hacia el interior urbano, en comparación con la cabecera de la Catedral que, ante la insistencia del Papa, Rossellino prolongó más hacia el exterior de la ciudad, haciéndola avanzar sobre un terreno inapropiado y sin valorar certeramente su idoneidad para un congruente cimentaje, de “manera antialbertiana”, como ha quedado expuesto, a pesar del concurso de la “iglesia baja”.

Uno de los datos acaso más conocido y divulgado sobre Pienza, es la voluntad de Pío II de que “su Catedral” quedara resuelta interiormente “en gótico”, de este modo, además de un cambio de materiales -ladrillo desde la pétreo fachada y el límpido enlucido interno, al que ya se ha aludido- y los vanos en arcos apuntados con sus tracerías *ad hoc*, la idea era plasmar una solución tipo *hallenkirche* o planta de salón alemana, mediante tres naves con cubiertas de crucería prácticamente a la misma altura y, desde luego, “excesiva” respecto a unas proporciones adecuadas al incipiente clasicismo conocido por Rossellino, para quien más que un reto debió de constituir una auténtica tortura; pero la voluntad del comitente en este punto fue inflexible, fascinado como estaba por los templos que conociera en su periplo europeo, en la actual Austria fundamentalmente. Para lograr la anhelada altura, Rossellino hubo de recurrir al añadido, en la parte superior de los soportes, de un cuerpo paralelepípedo, bastante más alto que el denominado “dado brunelleschiano”, de caras planteadas como un entablamento⁵⁸ que, una vez más, el Papa sancionó positivamente como “delicioso error”.

En cuanto al palacio familiar o *palazzo Piccolomini*⁵⁹, responde tipológicamente al modelo del Rucellai de Florencia, c. 1450 y siguientes, quedando incompleto, diseñado por Alberti y en el que había laborado Bernardo Rossellino. De grandes dimensiones, en el palacio de Pienza quedan sus dependencias distribuidas en tres pisos y se articulan en torno a un patio central, mejor resuelto y acabado respecto al señalado referente florentino. Su fachada posterior, y de nuevo bajo deseo impositivo

⁵⁷ Vid. MAZZINI, Donata-MARTINI, Simone: *Villa Medici a Fiesole. Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale*. Florancia, Centro Di, 2004; exhaustivo y documentado estudio, en un fascinante viaje en el tiempo, con la Villa como protagonista, desde el siglo XX al *Quattrocento*, para incidir en la autoría albertiana que, en base a la correspondencia entre el arquitecto y Giovanni di Cosimo de' Medici, su comitente, queda probada hasta donde es posible tratándose de Battista, “siempre esquivo y alejado de sus obras”; la confrontación con el palacio de Pienza, pp. 133-134.

⁵⁸ ¿Pudo conocer nuestro Diego de Siloe esta solución de Pienza?; será el sistema que adopte, de manera más elaborada, cuando se enfrente al mismo problema en la catedral de Granada; para el que escribe, este escultor y arquitecto, “águila del Renacimiento español”, debió tener *in mente* el pórtico albertiano de *Sant'Andrea* de Mantua, en su genial realización de la iglesia burgalesa de Santa María del Campo (verdaderamente torre-pórtico y no torre-portada como suele ser calificada)

⁵⁹ Su lugar de asentamiento debía corresponder a la casa solariega de los Piccolomini en Corsignano y, si esto es así, pudo condicionar el emplazamiento de la vecina Catedral.



Fig. 9: *Palazzo Piccolomini*, fachada hacia la Plaza.

explícito de Pío II, se abre mediante una triple *loggia*⁶⁰ a un pequeño jardín pensil y, sin solución de continuidad, a la campiña y al paisaje tan queridos por el Papa, y tan en sintonía con su acendrado sentimiento de y por la *natura*; de este modo, arquitectura y paisaje, espacio arquitectónico y espacio natural, quedan conexionados e imbricados, insistiendo el comitente en sus *Commentarii*, en que así la luz entraba a raudales proporcionando calidad y adecuada ambientación en su *domus*.

Las restantes fachadas exteriores del palacio familiar, quedan resueltas asimismo al modo del Rucellai florentino. Almohadillado muy pulido en sus tres pisos, vanos bíforos muy destacados ya que ahora son de costoso travertino, y pilastras que, en disposición canónica de órdenes en altura, son los auténticos elementos articuladores. Pilastra–vano–pilastra, imprime un ritmo más cansino y menos ágil en el palacio de Pienza, al no ser estrictamente tangentes al trasdós de cada vano las correspondientes pilastras, como en el Rucellai florentino, pero, en cambio, el Piccolomini gana en contraste de colores entre una piedra más rojiza y el blanco reluciente del travertino.

El tercer edificio fundamental en el proyecto de Pienza fue el pequeño *palazzo del Pretorio*, sobre el cual habré de insistir luego más detenidamente; queda así completa la triada, junto a la Catedral y el palacio familiar, de construcciones de estricta y di-

⁶⁰ Tres *logge*, una sobre otra, que Rossellino resolvió, siempre bajo connotaciones convincentemente clasicistas, como pudo y que debieron constituir para este artífice un auténtico reto; la inferior de arcos de medio punto efectivos, en la de enmedio, correspondiente al *piano nobile* con la habitación del propio Papa, hubo de “falsear” los arcos de medio punto, siendo la superior finalmente adintelada a manera de *altana* florentina.

recta dependencia de Pío II. Todos tres quedaron puntualmente signados, entonces y para la posteridad, con el escudo de la Casa Piccolomini que, en el caso del *Duomo* sí incluyen la tiara papal y las llaves de San Pedro en precisa alusión a su dignidad pontificia, no así en los reatantes edificios, como precisaré más adelante; incluso sobre la clave del frontón del hastial catedralicio, y por tanto como remate de toda la fachada y de manera exenta, se “expone” uno de los elemento heráldicos fundamentales, una media luna⁶¹.

Los escudos del palacio familiar, omiten los distintivos papales y se presentan como divisas del noble linaje de los Piccolomini; tanto los incluidos en la cenefa de esgrafiados de su patio, como en los que adornan las fachadas exteriores, siendo de crucial importancia los que dan a la Plaza. Son estos últimos los mas elaborados —digna obra de Bernardo Rossellino— plásticamente hablando, al quedar dispuestos sobre placas que se ondulan en su parte inferior, en tanto que superiormente rematan en una suerte de pequeñas ménsulas (molduras de curva y contracurva)

4. La plaza. Idea e ideal de ciudad

Los edificios reseñados (Catedral, palacio familiar y *palazzo pretorio*) junto al palacio episcopal —y con mucho sus fachadas— conforman, delimitan y dan sentido a la plaza de Pienza; se presentan y concatenan como auténticos elementos-actores de ese espacio abierto escenográficamente concebido y planteado.

Como muy certeramente ha sido definido, lo que desde ahora va a ser el verdadero *umbilicus urbis* de Pienza, en efecto, fue el resultado y la materialización de “un proyecto en el que se *representa* y ensaya un ideal tópico”, en el cual “la plaza con los edificios que la determinan se ofrece con *un acentuado carácter figurativo*”⁶².

El riguroso planteamiento en perspectiva, según la comentada “vía Brunelleschi-Alberti”, evidencia y ratifica lo dicho, de tal modo que el hastial de la Catedral queda netamente destacado y visualmente potenciado, en toda su corporeidad y sentido plástico del conjunto y de las partes que lo componen con sus diversos planos de profundidad, al margen de las varias incoherencias en la sintaxis de sus elementos, como organismo arquitectónico en claves de estricto rigor clasicista. Es, sin duda, el principal componente perspectivico ocupando el lado mayor del trapecio del planteamiento de la plaza⁶³, ante todo para ser vista desde el correspondiente y paralelo lado menor, en que se sitúa el *palazzo pretorio*, no sólo de menor envergadura sino que queda oportunamente apartado del centro y, de este modo, no entra en directa relación ni competencia con la Catedral.

⁶¹ Sobre una cruz de brazos iguales (que hace las veces de campo azur sobre plata) quedan dispuestas cinco medias lunas (doradas) con su concavidad hacia arriba, en ocasiones denominadas “medias lunas crecientes” (realmente lo de “medias lunas” no es del todo exacto). Resulta curioso, por no aludir a ironías de la historia, si bien es cierto que a ojos nuestros, que sea la media luna hoy asociada a Turquía, el referente dinástico-papal entonces; cuando el poder otomano de Mehmed II quedaba simbolizado mediante tres coronas doradas, representativas de sus tres imperios: Asia, Grecia y Trebisonda.

⁶² Vid. NIETO ALCAIDE, Víctor: “La ciudad: mito, imaginación y realidad de un ideal”, p. 142, en *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid, Istmo, 1980 y reeds. (Pienza, pp. 141-143)

⁶³ Es decir, como auténtica *intersegazione* brunellesciano-albertiana, en una suerte de objeto-telón.



Fig. 10: *Palazzo del Pretorio* y Palacio episcopal; fachadas hacia la Plaza.

El resultado un tanto pesado y excesivamente apaisado, con un amplio frontón de remate que unifica las tres calles en que se estructura la fachada catedralicia, queda puntualmente compensado por su carácter exento; en efecto, a ambos lados de la misma se abren sendas vías urbanas que, de manera efectiva cortan y perfilan visualmente este hastial, que es el primigenio telón de fondo de toda la perspectiva así potenciado no solamente mediante los lados inclinados del trapecio que hacia el mismo divergen y se abren⁶⁴, sino también por el efecto que conllevan las dos calles citadas, a modo de cesuras perspectílicas que, asimismo y dado el emplazamiento, como ya se ha referenciado, de todo el conjunto en el límite prácticamente de la ciudad, suponen una conexión casi directa entre espacio urbano y espacio natural, en sintonía plena con ideales de Alberti que recomendaba, en el “tema de la elección del entorno, convendrá que tenga tal conformación que, desde todos los puntos de vista, les resulte agradable a sus habitantes en consonancia con la naturaleza (...)”⁶⁵.

La tiara papal, las llaves de San Pedro, el escudo de los Piccolomini e incluso una de las citadas “medias lunas” como remate exento del frontón, como quedó referenciado, son significativos elementos de esta fachada; asimismo contiene un llamativo óculo, en ocasiones identificado como un trasunto de rosetón gótico, que Pío II sancionó contundentemente como el “ojo del Cíclope”, en alusión a Polifemo.

⁶⁴ Planteamiento que no es exactamente simétrico, pero que presenta una clara tendencia al respecto; un edificio preexistente, que ahora se adecúa, como el palacio episcopal, pudo condicionar la disparidad. Solución de enorme trascendencia, ésta de Pienza; baste aludir al planteamiento del *Campidoglio* romano, con sus edificios gemelos, palacios de los Conservadores y Capitolino, respecto al palacio Senatorial, o la basílica de San Pedro del Vaticano y la fachada de Carlo Maderno

⁶⁵ *Vid. De re*, traducción española citada, Libro I, cap. IV, p. 67.



Fig. 11: *Palazzo Piccolomini*, detalle y brocal de pozo en la Plaza.

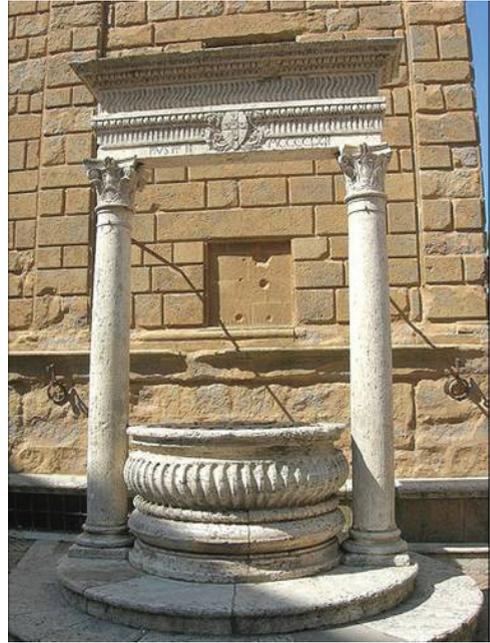


Fig. 12: Brocal de pozo, plaza de Pienza.

El pavimento latericio en espina de pez de la plaza, queda reticulado mediante una trama lineal, en piedra blanquecina que destaca de los rojos ladrillos, quedando dibujada así en planta, pues, la traza de la perspectiva geométrica, que se ha aplicado racional y coherentemente⁶⁶; del mismo modo, queda señalado un círculo en su centro, como punto idóneo de visión de todos los edificios del entorno, siendo el reclamo de la fachada de la Catedral el más elocuente al respecto, como ha quedado dicho. Situados de frente a la misma, queda a la derecha un tramo relativamente corto del correspondiente alzado del palacio familiar⁶⁷, con entrada que se abre a la plaza⁶⁸, y a la izquierda el palacio episcopal, asimismo con su portada de acceso principal desde la plaza.

Además de las dos vías urbanas reseñadas a ambos lados de la Catedral, son cuatro más las que convergen en la plaza, de tal modo que todos los edificios quedan prácticamente exentos hacia aquélla; de manera total el palacio episcopal y en dos de sus fachadas los palacios familiar y pretorio, éstos con sendas esquinas remarcadas de este modo. Actúan, por consiguiente, como cesuras perspectivicas de todo el entorno, secundarias respecto a las laterales de la fachada catedralicia, pero importantes

⁶⁶ En ésta es notoria su clara intención de lograr una perfecta simetría, no obstante a falta de regularizar su lado izquierdo, como se ha señalado, puestos de frente a la Catedral.

⁶⁷ Es de señalar este aspecto, ya que es el inmueble de mayor envergadura de todo el conjunto.

⁶⁸ Entrada principal en tanto que su portada da a la plaza y que se sitúa próxima a su pozo, por más que no quede como acceso centrado en relación con el patio del Palacio, como es el caso del otro acceso en otra fachada desde la correspondiente calle.



Fig. 13: Primitiva fuente de Trevi, Roma, 1453; xilografía de 1588.

en función de lograr una armónica cadencia de volúmenes arquitectónicos y vacíos; cadencia en el sentido del término como una proporcionada y grata distribución o combinación de los cortes o de las pausas, que corresponderían a las aberturas de las diferentes vías urbanas. Teniendo en cuenta la reseñada conexión espacio natural y espacio urbano, respecto a la plaza, es casi imposible no evocar la noción de *concin-nitas*, idea e ideal propiamente albertianos, auspiciadas, a su vez, por la sobriedad y sencillez dominantes.

Hito fundamental en el ámbito de la plaza de Pienza, a mi entender, fue —y aún hoy es, ante todo, por su exquisito tratamiento y acabado de sus superficies, volúmenes y elementos decorativos— el pozo citado junto al acceso desde la plaza al palacio familiar, su brocal y la estructura que lo sobremonta a manera de entablamento sostenido por sendas columnas, cuyos fustes y capiteles, incluso con sus incoherencias, denotan una voluntad clasicista, o si se quiere hacia una plena concepción clasicista, a destacar dadas las fechas de su realización y según diseños de Bernardo Rossellino, entendiendo que la sugerencia albertiana debió limitarse, en este punto, a la “necesidad” de su realización y ubicación en la Plaza, como elemento clave, preciso y simbólico en y para la misma.

Por un lado, hay que considerar que entre las intervenciones promovidas en Roma por Nicolás V, las relativas a la recuperación del “*acquedotto antico superstite, l’Acqua Vergine, che sbocca a Trevi*”, pueden y deben, más que ninguna otra, adscri-



Fig. 14: Ciudad Ideal, c. 1470 o c. 1480-1490.
Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

birse a Alberti⁶⁹. Se trata de la “primitiva” Trevi, fuente de abastecimiento de agua y sin nada que ver con la realizada muy *a posteriori* como teatral ornato público, tal como muestra una xilografía de 1588 (“FONTANA DE TREVE (*sic*)”), con las oportunas referencias heráldica y epigráfica a la labor del papa Parentucelli en pro de la *Urbs* y con la data de 1453; realización en la cual si no intervino en su ejecución Bernardo Rossellino, durante su periplo romano, debía cuando menos conocer perfectamente.

Por otro lado, al menos en Toscana pero seguramente con una más amplia generalización, un pozo en la plaza de una ciudad, era un elemento tradicional -pienso en la *Piazza della Cisterna* de San Gimignano- y, por tanto, el recurso a lo preexistente y bien conocido por parte de Rossellino, pudo ser un componente más a considerar también, para conformar ese auténtico “objeto escultórico” en la Plaza: el pozo de brocal cilíndrico construido mediante sucesivas molduras convexas a modo de una gran basa, sobre una krepis de dos plataformas circulares y el citado entablamento superior, de volada cornisa y friso con el tema del *strigile* en una consumada seriación, así como un arquivado de dos *fasciae*, la inferior con la aludida inscripción relativa a Pío II y la fecha de 1462, que ostenta en su centro abarcando a ambas, el escudo Piccolomini que aparece sin los distintivos pontificios, a entender aquí, pues, como expresión de asumir los deberes públicos respecto a la ciudadanía, en sentido y evocación cívicos del mundo romano, en que el agua, el consiguiente abastecimiento a la población y el mantenimiento de la calidad y potabilidad de la misma, eran algo fundamental⁷⁰; se asume, pues, todo el legado *all’antico* de manera emblemática y de hondo sentido simbólico. Afirmación rotunda de derechos pero también deberes para con la urbe y su ciudadanía.

En las ciudades ideales y/ o ideadas del *Quattrocento*, tanto pintadas como en taraceas de madera, como obra casi coetánea de Pienza, cabe señalar una de las *intarsie* de los respaldos de los sitiales del coro de Santa Maria Gloriosa dei Frari en Venecia (c. 1468), donde claramente un hipertrofiado brocal de pozo es presentado como

⁶⁹ Vid. BORSI, Franco-BORSI, Stefano, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰ Baste recordar a Frontino y su tratado *De aquaeductibus urbis Romae*, pequeño opúsculo conservado y, desde el *Cinquecento*, a menudo publicado junto al texto vitruviano; por su parte, Alberti trata estos temas en su *De re*, Libro X, caps. II-VII (traducción española citada, pp. 412-435)

referencia cívica, en un espacio mínimo urbano abierto e incongruente representado, respecto a una lógica perspectiva; del mismo modo, *a posteriori*, en la que acaso pueda considerarse la más perfecta de las ciudades ideales pintadas, al margen de su autoría, gestada en Urbino y conservada en la *Galleria Nazionale delle Marche*, de incierta cronología (c. 1470, o bien, c. 1480-1490) sita en el palacio Montefeltro, son dos los brocales de pozo los que simétricamente dispuestos en la plaza, coadyuban al sentido de *civiltà* de la misma.

Similares ideas gravitan sobre el pequeño edificio del Ayuntamiento, *palazzo comunale*, o más propiamente *palazzo del pretorio*⁷¹, entendido “a lo romano” como lugar de la jurisdicción civil, y como tal, palacio y tribunal del pretor; tanto sobre el alzado propiamente dicho como intercalado entre el esgrafiado del friso que divide los dos pisos del inmueble, la presencia de escudos Piccolomini, no sólo suponen la explícita alusión al comitente y su familia sino, como en el caso del aludido Pozo, su atención y amparo a la jurisdicción cívica. Se trata aquí también de “límpidos” escudos sin las referencias papales.

El piso noble, correspondiente al salón asambleario, queda “ennoblecido” mediante cuatro vanos bíforos de travertino, similares a los del palacio familiar y, sobre una de las esquinas del edificio⁷², se levanta como cabría esperar, una torre cuadrangular de tres cuerpos, los dos superiores incluyendo matacanes como elementos decorativos, que ratifican su condición en la zona: es lo que entonces un toscano esperaría encontrar en su ciudad. Rima con la más esbelta y espigada torre de la Catedral, en un discreto tono menor.

Pero seguramente es su *loggia* del piso inferior el elemento más interesante y significativo de este singular pretorio. Tres arcos de medio punto hacia la Plaza y un cuarto, en un lateral, en ángulo recto respecto a los anteriores, todos sobre robustas columnas, quizá poco esbeltas, de fuste liso y peculiares capiteles jónicos, delimitan un amplio espacio cubierto con bóvedas de aristas y de uso público, que explícitamente sigue la recomendación albertiana al indicar que, “sin duda constituirá un ornamento, tanto para los cruces [de calles] como para la plaza, la presencia de un pórtico elegante, bajo el que puedan los ancianos, paseando o sentados, echar la siesta u ocuparse de los asuntos que tengan a medias”⁷³. En el caso del edificio de Pienza, más bien como lugar de reunión y discusión, previas y/ o *a posteriori*, de asuntos a tratar o tratados en la correspondiente asamblea, pero, al tiempo, como espacio adjunto a la propia plaza, de general uso público.

Según todo lo comentado, la plaza de Pienza, elemento nuclear y referente del resto de la ciudad que, aún hoy desde cualquiera de las vías que a la misma acceden, en general estrechas e irregulares según su trazado medieval primigenio, “abre y expande” ante el viandante su espacio relativamente amplio y regularizado al máximo posible, captando su interés de inmediato, lo cual haría las delicias de Alberti al haberse conservado lo preexistente e incluir un polo en claves “modernas”, al tiempo

⁷¹ Es el nombre asignado en la planimetría del conjunto, levantada en 1962, con ocasión del quinto centenario de Pienza.

⁷² Precisamente la esquina que no da a la Plaza, pero que asimismo corresponde a otro lado exento del edificio mediante la correspondiente vía pública,

⁷³ *Vid. De re*, traducción española citada, Libro VIII, cap. VI, p. 347.

acorde con la *natura* y respetuoso con la ciudadanía, y asimismo plasmado mediante una correcta y efectiva perspectiva, en buena medida validando la conocida y sugestiva apreciación –ya clásica– de Leonardo Benevolo, que aludía, como fehaciente evocación albertiana, al hecho de arribar a la Plaza desde una calle curva y tortuosa de la Pienza medieval.

Como puede colegirse de lo dicho, en la plaza de Pienza, tienen presencia el templo -primigenio entre todas las construcciones de la ciudad según Alberti- y edificios representativos (poderes religioso y cívico; entre estos últimos el citado Pozo y su sentido); no existen, ni se piensan ni se plantean, instalaciones de mercado y/ o bancarias que tienen sus sedes en otros lugares o ámbitos⁷⁴; pero no es sólo esto, ya que se pretende un espacio literalmente preñado de significados y simbolismos. Existió una voluntad de conformar un ámbito a modo de foro romano, obviamente a la escala precisa y conveniente, conmemorativo y expresión, en su tiempo y como legado a la posteridad, de un culto y noble eclasiástico; es más, la opción es la de un estricto foro imperial en que *tabernae* o *mercatus* quedaban excluidos, es decir, en relación con foros como el de Augusto, el Transitorio o de Nerva (en realidad de Domiciano y que Nerva solamente inauguró) y el de Trajano, y no como el *Forum Iulium* que sí concedía cabida al comercio, desde luego, sin ningún acotamiento respecto al entorno urbano ni con pórticos como sus ilustres referentes de la Antigüedad. En este sentido, la presencia en Pienza del *palazzo pretorio* como sede de justicia cívica y su aludida *loggia*, resultaban fundamentales.

Interesante y muy significativa, creo, resulta la cuestión planteada. Nada de lo dicho debía ser ignorado por Alberti, que redactaba su *De re* en Roma durante el intervalo c. 1443-1452; obra, pues, de madurez y con la posibilidad de continuidad sistemática de estudios, verificaciones y comprobaciones *in situ*. Pues bien, de manera explícita y contundente, no trata aquí el tema de la plaza como elemento clave de la ciudad; alude tanto a calles como a plazas, a cruce de calles, sin una mayor explicación y profundización y, cuando lo hace, él, tan convencidamente crítico con Vitruvio, repite casi textualmente lo alegado por éste respecto al ágora griega y su diferencia con una plaza marcadamente rectangular con pórticos, con instalaciones bancarias y las destinadas a gestionar los ingresos públicos, aludiendo a los antiguos italos, para concluir el párrafo, de manera ambigua, con un lacónico y contundente: “esto los griegos”⁷⁵.

¿Qué concluir o decidir al respecto? Parece claro que Vitruvio tenía *in mente* el citado *Forum Iulium* que, aunque realizado en buena medida *a posteriori* por Augusto e incluso rematado por Trajano, era el único foro que el tratadista romano pudo alcanzar a conocer; bajo estos presupuestos vitruvianos, c. 1492, diseñaba Bramante la plaza ducal de Vigevano para Ludovico Sforza *detto il Moro*. Respecto a Alberti, en mi opinión, es que no quiere aludir en el *De re* a los foros imperiales romanos que

⁷⁴ Es algo común a las ciudades norditalianas que, en general, tienen sus *piazze delle erbe* (casos de Padua, Verona o Vicenza, por ejemplo) o *Mercatale* (caso de Urbino), separados de las plazas principales (en general, *piazze dei signori*); esto es, tradicionalmente se concebían separadas e independientes. En el *Quattrocento*, antes de Vigevano, hasta donde yo llego, solamente en el caso de la *Sforzinda* de Filarete, que no pasa del papel, una unificación al completo en un ámbito urbano, no existe.

⁷⁵ *Vid. De re*, traducción española citada, Libro VIII, cap. VI, pp. 347-348.

podría considerar ajenos a un genuino espíritu de *res-publicae* y además, en un prurito de nacionalismo toscano, no poder encontrar respuesta, raíz o posible parangón en la propia y personal tradición vernácula; sabido es que hasta hoy, plazas en el urbanismo etrusco no han sido evidenciadas⁷⁶, a pesar del rigor hipodámico del trazado de calles de algunas de sus ciudades, por ejemplo, el caso bien estudiado de Marzabotto. Asimismo, es fácil comprobar que en el discurso del *De re*, Battista, siempre que sabe y puede, pondera y exalta cualquier dato sobre la antigua Etruria.

En el *Momus* sí alude y ahonda en el sentido urbano y sus inherentes claves ensamblarias respecto a los espacios públicos, a sus valores, funciones y trascendencias cívicas, tanto en los puentes, plazas o atrios como en el suntuoso teatro que, en su deambular por Roma va hallando a su paso el cortejo de dioses y diosas protagonista. Se trata de un opúsculo que, como ha quedado demostrado⁷⁷, hay que fechar, obviamente en cuanto a su redacción, c. 1450-1454, con el *De re* ya en su recta final y concluso, respecto al cual debe ser considerado como *sottofondo*, tal y como proponía con su habitual agudeza Eugenio Garin y que revalidó Manfredo Tafuri, o considerar la cuestión como un auténtico juego de espejos entre el tratado mayor (*De re*) y el *trattatello* (*Momus*), como ya analizaba por mi parte⁷⁸, y es que el acendrado espíritu crítico albertiano, de genuina estirpe lucianesca, siempre tamizado y, a la postre, sin coprometerse personalmente, parece desbordarse aquí “afilando y afinando su *penna*”, desde un hondo sentido humanista reaccio en todo momento a imposiciones de los poderes fácticos con los que necesariamente hubo de convivir, defendiendo a ultranza la dignidad del hombre, y, de este modo, lo que por responsabilidad profesional no expresaba o quedaba contenido en el tratado mayor, sin cortapisas volcó en el *trattatello*, con gran libertad, plena de ironía y sabiéndose poseedor de todos los resortes al respecto, incluso los literarios.

5. Colofón. Piero della Francesca

En coordenadas de arquitectura y ciudad, así como la regularización de ambas mediante adecuadas y calculadas dosis de proporción, de simetría y, con mucho, de una perspectiva racionalizada al máximo, resulta claro tras lo comentado y las reflexiones hechas, que Pienza fue un paradigmático y temprano ejemplo conformado según los

⁷⁶ En todo caso, es en la Rona etrusca -cuyo templo de Júpiter Capitolino no deja de reseñar- donde se da vía y se adecúa el valle de los foros, por más que, de cualquier modo, se está aún lejos de tales ámbitos urbanos, de concreción genuinamente romanos.

⁷⁷ Vid. BORSI, Stefano: *Momus o del Pincipe. Leon Battista Alberti, i papi, il giubileo*. Florencia, Edizioni Polistampa. Fondazione Spadolini Nuova Antologia, 1999; indispensable estudio respecto a Alberti y la cultura arquitectónica, singularmente el Capitolio I: “Momo o dell’Architettura”, pp. 7-53.

⁷⁸ Vid. SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Leon Battista Alberti: *Momus y De re aedificatoria*, paralelismos, reciprocidades”, en *Pecia Complutense*. Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, nº 10 (diciembre, 2008) e *idem*, en *Arquitectura y ciudad*, *op. cit.*, dentro del asimismo citado “Itinerario albertiano”. En ambos casos a partir de la *editio princeps* (Roma, 1520, *ex aedib. Iacobi Maz.*), BH FLL 12839, edición considerada “bastante rara”, lo cual nos confirma Eugenio GARIN en su extracto (“Del *Momus*, de Alberti”, *op. cit.*, pp. 212-214), precisando que sigue la versión de Cosimo Bartoli, de 1568, “pues no he podido obtener el rarísimo texto latino” (p. 213)

parámetros de la “nueva” cultura artística⁷⁹; que su plaza, congruentemente adecuada en escala y dimensiones, alcanzó todas las cotas de civilidad programadas y deseadas. Como queriendo sancionar esto, suele decirse que, a medida que avanzaban las obras, iban concretizándose lo que las tablas pintadas o las taraceas líneas planteaban como ciudades ideales, pero ya aquí es preciso hacer una pausa y matizar la cuestión coherentemente.

En efecto, como *topoi* “renacido” existía en la literatura coetánea⁸⁰, estaban las pioneras realizaciones florentinas de la justamente denominada “generación heroica” (Brunelleschi, Donatello, Masaccio), también Ghiberti y, claro está, como continuamente se ha ido pautando, Alberti, pero otros referentes específicos no existían o no podrían ser considerados como válidos al efecto -insistiré más adelante sobre algunos puntos o vía, en cambio, muy coherentes pero, en general, poco destacados que sí resultan *ad hoc*- ni en pintura ni en taracea; en otras palabras, el rigor y racionalidad de los planteamientos visuales, de perspectiva y proporcionalidad –de medida y mensura podría decirse– conseguidos, aglutinados y ritmados en la plaza de Pienza, constituyeron un logro nuevo que, a su vez, debió estimular y ser referente para subsiguientes experiencias, ante todo, en ciudades pintadas o taraceadas, en congruencia plena con la nueva cultura y su cientifismo, que bien puede patentizar la citada tabla de Urbino, por ejemplo.

Y con Piero della Francesca (1415/ 1420–1492) quiero -y hasta diría que debo- finalizar; y hacerlo con una reflexión, creo que fundamentada y con solidez, abierta pero muy meditada, sobre el gran maestro de Sansepolcro y sus aportaciones teórico-prácticas. Su inclusión y reclamo, siendo la perspectiva “moderna” uno de los hilos conductores de todo el discurso hecho, sería *per se* lógico y congruente, por no decir preciso, ante todo en base a su *De prospectiva pingendi*, esto es por su más importante contribución teórica⁸¹, hito fundamental del *Quattrocento* y, a su vez, detonante y referente de vías sucesivas al respecto, y también mediante su pintura, calificable de

⁷⁹ En este sentido como bien precisa Eugenio Garin (*L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile del Rinascimento*. Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 2000, p. 79 [eds. anteriores, 1952, 1964, 1993 y 1994]), respecto a la plaza de Pienza y sus componentes, *l'occhio dell'Alberti vagheggia una città terrena armoniosa*, ya que es el núcleo y síntesis de toda la urbe; como asimismo el carácter, trazado y configuración medievales del viejo Corsignano no es alterado, resultan aplicables a todo el conjunto, una vez más, las certeras palabras de Garin (“Estudios sobre Leon Battista Alberti” [pp. 33-80], “1. Para un retrato”, p. 33, en V.V.A.A.: *Leon Battista Alberti*, recopilación y traducción Josep M. Rovira y Anna Muntada. Barcelona, Stylos, 1988), que sancionaba y perfilaba lúcidamente el pensamiento albertiano con “sus luces y sus sombras”, en la idea genérica de tradición y modernidad, que creo poder ser un atinado colofón al respecto: “No es fácil -tal vez sea imposible- delinear un perfil orgánico del pensamiento albertiano; es tarea destinada a convertirse en el análisis de un lenguaje ambiguo. No obstante, quien emprenda la lectura sistemática de todas sus obras, latinas e italianas, no puede dejar de sentirse turbado: tales son los fermentos, los estímulos, la fuerza, la rebelión, y también las pervivencias, las herencias, los recuerdos. Algunos de los temas más osados del *Cinquecento*, de Maquiavelo a Erasmo, de Ariosto a Bruno, circulan por estas páginas tan vivaces y, a la vez, tan evanescentes, pero circulan junto a motivos de tradición y gusto medievales”.

⁸⁰ Algunos códices incluso con ilustraciones que podían ser modelos válidos y elocuentes.

⁸¹ *Vid. De prospectiva pingendi*, edizione critica a cura di Giusta Nicco-Fasola. Florencia, Sansoni, 1974 y la reedición con due note di E. Battisti e F. Ghione, ed una bibliografia a cura di E. Battisti e R. Paciani. Florencia, Casa Editrice Le Lettere, 1984 y CAMEROTA, Filippo: *La prospettiva del Rinascimento...*, *op. cit.*, pp. 87-97, en el apartado que atinadamente titula “Le regole del disegno: Piero della Francesca”. Es de recalcar lo problemático de las cronologías respecto a Piero, su actividad y obra.

auténtica “geometría elocuente”, que congruentemente y con pleno rigor evidencia esa *commensuratio* por él definida e identificada con perspectiva. No obstante, a partir de esto que es claro, pretendo aquí dar un paso más, al ir hallando cada vez más y mejores puntos apoyo.

Partiendo de similares presupuestos y directrices, los de esa “vía Brunelleschi-Alberti” que quedó señalada y, en el caso de Piero, más si cabe a partir del legado de Masaccio, que asimismo quedó puntualizado, con un renovado estímulo cifrado en el encuentro (o acaso re-encuentro si anteriormente lo hubo en la Florencia de 1439) con Alberti en Rimini, 1450-1451, hasta su instalación en Urbino desde los primeros años de la séptima década del *Quattrocento*, donde el artista de Sansepolcro va a “actuar” como centro y eje de la activa corte de Federico da Montefeltro y bajo su magnánimo mecenazgo. Centro en que verdaderamente pudo Piero, en la plenitud de su carrera y en el ápice de su saber, vivir una “segunda juventud”, como ha sido calificada, plena de investigaciones, debates, discusiones y el afrontar nuevos retos, en uno de los ámbitos más avanzados y efervescentes de Italia, entre *Quattro* y *Cinquecento*, culturalmente hablando, del cual, por ejemplo, emergerán figuras tan señeras y definitivas para el arte occidental como Bramante y Rafael.

Teniendo como trasfondo este primordial centro de cultura artística⁸² gravitando en torno a Piero della Francesca, pretendo encadenar unas consideraciones y precisiones, vertebradas en relación con cinco parámetros referenciales: pintura, taracea línea, arquitectura, ciudad y perspectiva, respecto a los cuales la plaza de Pienza y sus elementos integrantes, su concepción, planteamiento, connotaciones simbólicas y conformación, han de ser vistos e integrados como un significativo eslabón en el devenir y desarrollo de una serie de propuestas y experiencias que, a modo de sucesivas reseñas, quedarán explicitadas a continuación. Para ello, el catálogo de la reciente exposición *Arquitecturas pintadas*⁸³ resulta un consumado e inestimable instrumento de trabajo⁸⁴.

En el caso de las taraceas líneas, durante el *Quattrocento* de ningún modo “arte menor”, “interesadas” por el tema de la representación de ciudades, el planteamiento de la plaza de Pienza y ante todo su coherencia perspectivica, se adelanta con mucho a la posterior *Vista urbana* de Cristoforo Canozzi da Lendinara⁸⁵, 1486-1488, y pudo ser un notable acicate para la del anónimo Casone florentino⁸⁶, seguramente ya de muy finales del siglo XV.

Por lo que hace a tablas pintadas con ciudades ideales, tanto la citada de Urbino, como las de Baltimore y Berlín, seguramente los tres máximos ejemplos conserva-

⁸² Cultura artística, cualificado mecenazgo y cultura cortesana, que es el perfecto y adecuado marco donde, ya con Guidubaldo da Montefeltro, Castiglione ambienta, ante todo bajo la “tutela” de la *donna di palazzo* -entones Elisabetta Gonzaga- nada más y nada menos, que su celeberrimo *Cortésano*.

⁸³ Vid. Delfín Rodríguez y Mar Borobia (eds.), *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemesza, 2011; *Arquitecturas pintadas*, en nominación genérica.

⁸⁴ Vid. la reseña elaborada por RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “A propósito de la exposición *Arquitecturas pintadas. Del renacimiento al siglo XVIII*”, *Anales de Historia del Arte*, nº 21 (2011), pp. 167-175.

⁸⁵ *Arquitecturas pintadas*, Cat. 27.

⁸⁶ *Ibidem.*, Cat. 28.



Fig. 15: Piero della Francesca, *Flagelación de Urbino*, 1460 o poco después.
Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

dos, son todas tres posteriores a la conformación de Pienza, que bien pudo servir de estímulo a la configuración de las mismas⁸⁷.

Irremisiblemente perdidos los frescos de Domenico Veneziano y Piero della Francesca en el coro de Sant'Egidio de Florencia, nos queda solamente el testimonio documental de ambos colaborando en esta obra en 1439, el paradigmático año del Concilio de las Iglesias en la ciudad del Arno, aún más si cabe eje y centro de cultura entonces, con presencia de Alberti incluida,

La más que probable colaboración entre ambos maestros, Domenico y Piero, por estos años, sus investigaciones, debates y logros artísticos, encuentran un eco en la pintura de Domenico Veneziano, *Milagro de san Cenobio* (c. 1447-1448)⁸⁸, cuya sugerente perspectiva urbana continente de la escena religiosa, habría que sumar a las de Masaccio, como detonantes y referentes para Pienza, como asimismo pudieron serlo algunos de los frescos de Piero en San Francisco de Arezzo (*Cappella Bacci*, en su zona media con los episodios de *Salomón y la reina de Saba* y *Verificación de la Vera Cruz*, seguramente de 1456-1458).

Es la tabla de la *Flagelación de Cristo*, usualmente *Flagelación de Urbino*, de Piero, de data incierta pero que debe ser de 1460 o poco después, y por tanto coetánea de la conformación de Pienza, sobre la que quiero incidir y hacer unas consideracio-

⁸⁷ Vid. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfin: "De arquitecturas y ciudades pintadas. Metáforas del espacio, del tiempo y del viaje", pp. 32-33, en *Arquitecturas pintadas*, pp. 19-49.

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 30.

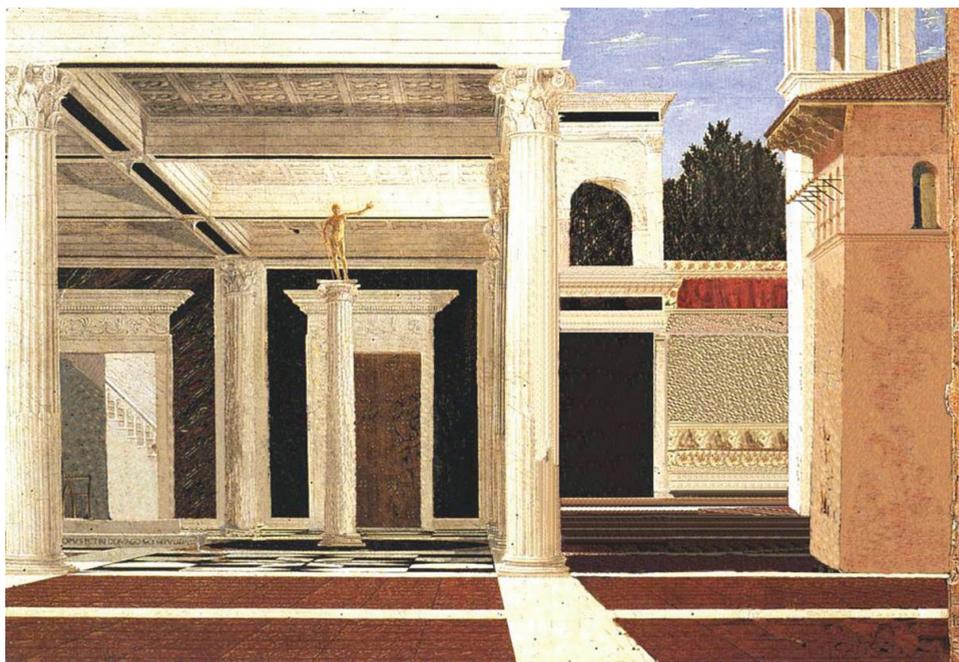


Fig. 16: *Flagelación de Piero*; sin figuras, solamente su continente.

nes, entendiendo que son absolutamente lícitas y que tienen un cabal fundamento, al margen de que el significado del cuadro continúe siendo, hoy por hoy una cuestión irresoluble, a pesar de las innumerables hipótesis vertidas al respecto.

La pintura está firmada en la grada bajo el faldistorio de Pilatos— Juan VIII Paleólogo⁸⁹, sito en una pequeña estancia —de inefables planos lumínicos— al fondo y a la izquierda del pretorio abierto hacia el espectador y también hacia el espacio urbano del frente y de la diestra donde, como los restantes y como en casi todas las pinturas del Piero maduro, tres personajes parecen dilucidar ritualmente un trascendente asunto. Acciones contenidas e interiorizadas por parte de ocho figuras que, en silencio y como paralizadas en su actuar, son sabiamente dispuestas en un regulado espacio, de perspectiva planteada y pautada a la perfección y donde geometría y proporción áurea se dan la mano; todo en consumadas claves de raciocinio, belleza y *concinnitas* albertiana, conformando un severo espacio (un *luogo miracolosamente poetico*, en palabras de A. Paolucci) que, mediante un sapientísimo uso de la luz, logra una admirable síntesis entre profundidad calculada de la perspectiva y sentido de la profundidad atmosférica y donde, mediante una arquitectura protagonista como la definía

⁸⁹ “*OPVS PETRI DE BVRGO SCI. (sic; Sancti) SEPVLCRIF*”; tabla: 59 X 81,5 cm. *Galleria Nazionale delle Marche*, Urbino (vid. PAOLUCCI, Antonio: *Piero della Francesca. Catalogo completo dei dipinti*. Florencia, Cantini, 1990; Cat. 12, pp. 110-113). Su presencia en la sacristía de la Catedral de Urbino está documentada en el siglo XVIII e ingresa en la citada *Galleria* en 1919.

Eugenio Battisti -una arquitectura decididamente albertiana, cabe añadir- muestra una indisoluble unión entre concepción y percepción⁹⁰.

Coetáneos aunque muy diferentes, desde luego, pero pretorios con sus *logge*, tanto en la *Flagelación de Urbino* como en Pienza, respectivamente arquitectura-ciudad pintada y real; la primera seguramente encargada por la corte de los Montefeltro, cuya cabeza era entonces Federico, de afinidad total con Pío II, tal como quedó dicho. El Papa, por su parte, siempre preocupado y casi obsesionado con la cuestión de Constantinopla en poder de los turcos, que asimismo llegó a convertirse en una realidad palpitante y amenazadora a varios niveles sociales en la Italia del momento; cuestión que muy probablemente subyace, sea cual sea el significado o significados que puedan aducirse, en la tabla de Piero. Obra a cuyos personajes alude A. Paolucci como situados *fra le colonne, le case e la piazza della più bella città ideale del Rinascimento*⁹¹; no obstante, suprimidos “los actores”, para el que escribe, *il teatrino* albertiano que es su continente, parece perder fuerza o presentarse incómodamente vacío⁹².

⁹⁰ *Ibidem*, “Introduzione”, pp.13-14.

⁹¹ *Ibidem*, p. 13.

⁹² Desde aquí quiero agradecer a Ana Moreno Meyer que, con su pericia en las nuevas tecnologías, llevó a cabo el “vaciado” de la imagen, con paciencia, con esmero y con su amabilidad habitual.