

Universidad de Salamanca
Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes
Trabajo de Fin De Grado de Historia del Arte.

**SOBRE LOS CRITERIOS DE INTERVENCIÓN Y
LAS TEORÍAS DE LA RESTAURACIÓN.
LA FACHADA DE LA BASÍLICA DE SAN PETRONIO
EN BOLONIA.**



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Autora: **JULIA GARCÍA GÓMEZ**
Tutor: **EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN**

Año de presentación: **2020**

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte – Bellas Artes

Trabajo de Fin De Grado de Historia del Arte.

Título:

**Sobre los criterios de intervención y las teorías de la restauración.
La fachada de la Basílica de San Petronio en Bolonia.**



Autora: Julia García Gómez

Tutor: Eduardo Azofra Agustín

Año de presentación: 2020

ÍNDICE

1.	Presentación	1
2.	Grandes aspiraciones del siglo XIV	2
3.	Pequeños pasos del siglo XV	3
4.	Empresas del siglo XVI	5
4.1.	Primera mitad: Periodo de conflictos	5
4.2.	Segunda mitad: Búsqueda y abandono de la conciliación	8
5.	Calma de los siglos XVII y XVIII	11
6.	Tormenta del siglo XIX	13
7.	Último intento y actualidad	16
8.	Conclusiones	19
9.	Bibliografía	20
10.	Anexo	24
10.1.	Gráfico	21
10.2.	Documental	67

1. PRESENTACIÓN

El objetivo de este Trabajo de Fin de Grado (TFG) es analizar la vida de la fachada de la Basílica de San Petronio en Bolonia paralelamente a la Historia de la Restauración, buscando los orígenes y los ecos de sus interferencias [Fig.1].

La causa de la elección de esta cuestión resulta manifiesta al contemplar la basílica, cuyo singular contraste entre el ladrillo oscurecido y el espléndido mármol parece lanzar miles de preguntas al visitante, entre las que emerge una, la principal: ¿Por qué?

Movida por la irresistible atracción de hallar una respuesta, decidí sumergirme en una investigación que exigiría no solo un estudio pormenorizado y riguroso de cada etapa constructiva y su contexto, sino también un enfoque global que las dotara de sentido, para lo cual es imprescindible adoptar una perspectiva interdisciplinar que conjugue Arte, Filosofía, Restauración, Política, Economía y, sobre todo, Historia, ya que nuestra fachada encierra intrigas y anécdotas sucedidas a lo largo de más de siete siglos. En consecuencia, es recomendable la alusión a otros monumentos y se convierte en requisito indispensable la lectura de fuentes de diferentes épocas e idiomas¹, dentro de la limitación impuesta por la escasez y fragmentariedad de la documentación directa.

El resultado se configura en seis epígrafes, además de un apartado conclusivo y un anexo doble², ordenados cronológicamente en los que se establece una interrelación entre la conciencia histórica del momento, el grado de desarrollo de la restauración y las diversas propuestas de *compimento*, tras una selección de estas en función de su relevancia y de su repercusión en futuros proyectos.

Así pues, lejos de ser un estudio esterilizado, este trabajo es una invitación a revivir la memoria de la fachada de San Petronio, desde la fundación de la basílica hasta la actualidad.

¹ Todas las citas textuales, en inglés e italiano, han sido traducidas por la autora de este TFG.

² Todas las figuras [Fig.] se encuentran en el Anexo 10.1.

2. GRANDES ASPIRACIONES DEL SIGLO XIV

El fervor devocional hacia San Petronio proviene de los milagros acontecidos en su tumba a comienzos del siglo XIV y de la atribución de la consecución de la independencia de Bolonia respecto a la familia Visconti en 1377 a su intercesión³. Este hecho le convirtió en santo protector de la ciudad y, consecuentemente, en mercedor de un gran centro de culto (Gatti, 1887; Ronzani, 1994).

Así, el *Comune* o Gobierno de la Ciudad emitió un decreto para su construcción el 11 de septiembre de 1393. Dicho patrocinio infiere connotaciones políticas sobre la basílica desde su nacimiento, por lo que se denomina *Chiesa del Comune* o, en su versión centroeuropea, *Stadstift* (Ronzani, 1994: 47). Asimismo, posibilita su emplazamiento en la mismísima *platea civitatis*, llena de monumentales y relevantes edificios político-económicos y, según Ricci, ampliada en 1250 y 1286 (1989: 51) [Fig. 2]. Esta privilegiada ubicación expresa su dominio sobre la ciudad y la propia catedral, manifestando la rivalidad entre el Gobierno y la autoridad pontificia. En definitiva, la nueva basílica no era solo defensora del pueblo, sino también instrumento de autoafirmación del poder comunal, de modo que “della cattedrale avrebbe dovuto avere proprio tutto, [...] tranne quegli attributi di matrice ecclesiastica”⁴ (Ronzani, 1994: 44).

El carácter político de la basílica desencadenó diversos viajes a Milán y Florencia de su primer arquitecto, Antonio di Vincenzo⁵, quien ya había triunfado en otras obras y ostentaba cargos en el *Comune*. El objetivo era superar la magnificencia de sus catedrales, entonces en construcción, por lo que se inspiró en sus colosales dimensiones y relaciones proporcionales (Bernheimer, 1994: 268). Por otro lado, la Fábrica, institución responsable de la construcción en todos sus aspectos⁶, redactó sus estatutos e hizo acopio de recursos materiales y económicos (Gatti, 1887: cap.II). Así, entre 1393 y 1395, se alzó un basamento marmóreo que, además de contrastar con la tradicional combinación boloñesa de ladrillo y cerámica por la lejanía de las canteras⁷ (Ricci, 1989: 99), estaba

³ Este tipo de asignaciones fue habitual durante la Edad Media en Italia. Por ejemplo, Pisa atribuyó a San Sisto su victoria contra los sarracenos en 1087 y Módena a su santo-obispo Geminiano la expulsión del yugo estense en 1307.

⁴ Trad.: debería haber poseído todos los atributos de la catedral [...] excepto aquellos propiamente eclesiásticos.

⁵ Solo Gatti (1889) menciona a Andrea Manfredi y Jacopo Avanzi como colaboradores.

⁶ Según Dallaj (1981), la formaban cinco miembros del Gobierno, uno designado Presidente vitalicio por el Sumo Pontífice, siendo los restantes de elección bienal.

⁷ Fue importado: de Istria, el blanco; de Verona, el rojo (Gatti, 1889).

animado por una sucesión de molduras cuadrilobuladas, cuya proyección atribuye Gatti (1889: 12) al pintor Jacopo Avanzi [Fig. 3-5].

3. PEQUEÑOS PASOS DEL SIGLO XV

Desde principios del Cinquecento, la amenaza milanesa desvió los fondos de la basílica hacia la causa bélica, por lo que en 1409 el cardenal Baldassarre Cossa promovió desamortizaciones y encomendó al pintor Jacopo di Paolo una versión económica del proyecto originario que fue destruido. Esta pérdida, junto a la desaparición de la documentación del Archivo de San Petronio generada entre 1398 y 1402 y la defunción de Antonio di Vincenzo hacia 1405, provocó su abandono (Gatti, 1889: 12).

Según Beck (1968), el resurgir económico de la Fábrica y el impacto del estilo expresivo y lineal de los trabajos sieneses de Jacopo della Quercia sobre el Gobernador y Legado Apostólico de Bolonia, Lodovico Alemanno, favoreció la firma de un contrato en 1425 para el Portal Mayor que establecía sus dimensiones, programa iconográfico y un plazo de dos años para su ejecución. Sin embargo, a su muerte en 1438 faltaban esculturas, bajorrelieves y el remate, si bien algunas ausencias quizá respondieran a posteriores acuerdos⁸, destacando las de las figuras en el luneto de Martín V y Lodovico Alemanno por la expulsión del segundo de Bolonia tras una revuelta popular⁹ (Gatti, 1889) [Fig. 6, 7; Anexo 10.2: 1].

Llama la atención la presencia de apuntes imprecisos en el contrato (“i capitelli di sopra, tutti corrispondenti all’edificio et a suoi membri” y “li leoni che vanno da lati della porta siano grandi come sono li naturali leoni”¹⁰, entre otros), que contrastan con la rigidez general. Al igual que la elección de Jacopo della Quercia, manifiestan el deseo de la Fábrica de armonizar las innovaciones renacentistas toscanas con el basamento gótico boloñés, el cual crea una indefinición

⁸ Ver Beck (1965: 121).

⁹ El resultado fue la constitución en 1464 de un nuevo cuerpo eclesiástico designado por Legado Apostólico y Gobierno, por lo que la ciudad disfrutó de gran autonomía del poder papal (Ronzani, 1994: 35 y 44).

¹⁰ Trad.: Todos los capiteles superiores deben corresponder con el edificio y sus partes; Los leones colocados en los laterales de la puerta deben ser tan grandes como lo son los verdaderos.

estilística¹¹. La vemos también en los “trajes” con los que Leon Battista Alberti vistió a Santa Maria Novella en Florencia y al Templo Malatestiano en Rímini, portadas que incorporaban su lenguaje moderno, inspirado en las ruinas clásicas, sobre un esqueleto *alla tedesca* (Simoncini, 1992), combinación únicamente factible con la existencia de cierta noción del curso de la historia, condicionante del surgimiento de la tutela del patrimonio¹² y del concepto de restauración (González-Varas, 2018), y que es fruto de la *concinnitas universalium partium* (Simoncini, 1992: 8) [Fig. 8, 9].

Rivera Blanco (1989) explica brevemente el origen de dicho principio de la mano de Vitruvio, su recuperación por Alberti, la difusión por él mismo y en el siglo siguiente por Cesariano, siendo Palladio quien lo renueva en su máxima expresión (Benévolo y Weyler, 1972: 183).

En definitiva, se refería a la armonía de todas las partes entre sí y su totalidad, no solo con el objetivo de restituir la dignidad del edificio, sino también contemplando la posibilidad de su reconstrucción (Vavgris, 1546: 216-248). Por lo tanto, Alberti estableció tres vías para finalizar un edificio: actuar siguiendo el estilo presente, ocultarlo bajo un halo de modernidad y equilibrar la estructura anterior con el gusto moderno mediante la inserción del léxico de este último¹³. Como veremos a continuación, esta opción resultaba compleja debido al desprecio que la mayoría de arquitectos sentían hacia el Gótico por considerarlo arbitrario, carente de un código que lo universalizara (Simoncini, 2016).

Durante la segunda mitad del *Quattrocento*, mientras Agostino di Duccio levantaba un campanile y una sacristía en la basílica petroniana¹⁴ y el Gobierno de la familia Bentivoglio modernizaba el entramado urbano (Ricci, 1989), se dio una transformación en la arquitectura basada en su aspecto teórico, pues se dotó de capacidad autorreflexiva, hecho determinante en la Historia de la Arquitectura y de la Restauración ya que supone un acercamiento hacia una perspectiva histórica (Simoncini, 2002), aunque limitada a la Antigüedad como objeto interpretable. Así, se distinguió la figura del arquitecto sobre el sistema gremial y las obras se comenzaron a asignar mediante concursos públicos (Burke, 2016).

¹¹ Búsqueda también frecuente en España a caballo de los siglos XIV y XV (Rivera, 1989: 26).

¹² La primera legislación de salvaguardia de *monumenta antiquitatis* se dio en 1462 (Rivera, 2001: 105).

¹³ Debido a la dificultad de asimilación de la lógica constructiva contemporánea, es la primera vía en desarrollarse, siendo pionera la intervención de Michele Sanmicheli en el Duomo de Orvieto (1509-1527).

¹⁴ Motivo por el que Gatti (1889) sopesa que ideara una fachada.

4. EMPRESAS DEL SIGLO XVI

La aplicación de la *concinnitas*, además de la recepción de influencias foráneas, es la causa de proyectos de metamorfosis¹⁵ en general y de la falta de identidad propia de la arquitectura boloñesa, particularmente durante la Edad Moderna (Benelli, 2002).

4.1. PRIMERA MITAD: PERIODO DE CONFLICTOS

Aunque Julio II conquistó la ciudad en 1506, la autoridad de su Legado se mantuvo simbólica y, para engrandecerla, llevó a cabo actuaciones urbanísticas como la red denominación de determinadas calles y obras en la basílica petroniana que, aun expresando la autonomía de Bolonia, constituía un edificio cristiano (Ricci, 1989).

Así pues, entre 1510 y 1512 Domenico Aimo da Varignana desplazó el revestimiento sesenta centímetros hacia la plaza para reforzar el muro frontal bajo la supervisión de Arduino Arriguzzi (Gatti, 1889), cuyo modelo líneo presentaba dimensiones excesivamente ambiciosas [Fig. 10, 11]. Consecuentemente, Aimo da Varignana, además de retomar la labor decorativa de la *Porta Magna*¹⁶, realizó unas nuevas trazas para la fachada en 1518, que conocemos gracias a una copia del siglo siguiente (Benelli, 2002), y en las que a Bernheimer llama la atención el contraste entre los arcos apuntados y la infrecuente horizontalidad general, causada por la alteración de las proporciones totales y el almohadillado rectangular¹⁷, que además transmitía una sensación de pesadez y severidad contrapuesta a través de la molduración en frondas de los gabletes [Fig. 7, 12-14]. A pesar de su fracaso popular, que provocó la demolición inmediata de los portales laterales recién se erigieron, se trata del primer proyecto moderno para la fachada de San Petronio conciliador con lo gótico.

Entonces, Baldassarre Peruzzi, célebre por sus estudios sobre Vitruvio y por haber colaborado con Bramante y Rafael en el Vaticano (Tessari y Burns, 1995), elaboró cuatro¹⁸ diseños

¹⁵ Remodelación del Vaticano por Julio II; ampliación de la Alhambra por Carlos V (Rivera, 2001)

¹⁶ Para profundizar, ver Beck (1968).

¹⁷ Justificado por Bernheimer (1994: 269-272) y Simoncini (2002: 21).

¹⁸ Aquellos del Louvre se han atribuido recientemente a Giuliano da Sangallo, datados en 1510-1511 [Fig.] (Benelli, 2002).

entre 1522 y 1523. Muestran una evolución desde la majestuosidad y estratificación del modelo de Arriguzzi¹⁹ (rasgos patentes en obras anteriores del propio Peruzzi, como la Catedral de Carpi [Fig. 15]), hacia una síntesis de la manera *tedesca* que desembocaría en una expresión visual de la idea de Gótico como simple desviación caótica de la capacidad ornamental por la profusión de caireles, tracerías, pináculos, nichos y demás; la resemantización de otros elementos, véanse los vanos tripartitos como óculos y los contrafuertes como ornamento en detrimento de su función tectónica; y el alargamiento del canon (Bernheimer, 1994) [Fig. 16-18]. En definitiva, el último proyecto supone un hito por recuperar íntegramente el pasado. Por un lado, presenta citas al Panteón y arcos de triunfo clásicos, manifestando un carácter escenográfico y racional sin acentuar los elementos estructurales (Fagiolo y Madonna, 1987); por otro, las cúpulas de cuarto de esfera nervadas de los portales menores, los vanos tripartitos apuntados y el rosetón central, aludirían al gótico francés [Fig. 19]. No obstante, los cambios en el portal mayor²⁰, la disonancia respecto al lateral de la basílica y el elevadísimo coste de semejante programa decorativo determinarán el veredicto negativo de la Fábrica (Gatti, 1889).

La coronación de Carlos V en 1530 en nuestra basílica como consecuencia del *Sacco di Roma* elevó a Bolonia y a San Petronio como rivales de la mismísima capital y la basílica de San Pedro, lo cual provocó la reactivación del interés por la culminación de su fachada. Asimismo, la inestabilidad política y económica obligó a los artistas romanos a su diáspora y benefició las intervenciones arquitectónicas menores, como reformas o finalizaciones, sobre nuevas fundaciones (Coolidge, 1950). Todo ello condujo a la elección por el papa Pablo III de Jacopo Barozzi de Vignola como Ingeniero de la Fábrica de San Petronio en 1545, quien toleró la codirección de Giacomo Ranuzzi, quien poseía dicho título desde 1540. Este compromiso que retrasó la toma y ejecución de decisiones (Gatti, 1889).

En primer lugar, Ranuzzi prosiguió el almohadillado por orden de la Fábrica, pero al agrandararlo respecto al anterior generó gran incoherencia entre ambos. Su principal cometido fue la identificación de la sociedad con su modelo, pero el influjo extranjero²¹ desencadenó su fracaso

¹⁹ Beck (1965) afirma que dispusiera de unas trazas del portal mayor primigenio, ver también Wittkower (1984: 107)

²⁰ Ver https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1898-0328-1

²¹ Nótese la marginación de rasgos romanos, expresión de su insumisión a Vignola.

(Bettini, 2001: 86-89). Así, según Panofsky, “it gives the impression of having been produced by an amateur”²² (1955: 196) [Fig. 20].

Vignola, por su lado, ofreció dos diseños de naturaleza resolutive, en consonancia con la operatividad y claridad de sus tratados sobre perspectiva y los cinco órdenes vitruvianos (Suárez, 2009). Se inspiraba en ruinas romanas, priorizaba la relación con el espacio²³ y elaboraba sus bocetos orgánicamente, lo que desencadenaba discusiones con sus colaboradores y comitentes por su incapacidad de defender oralmente y plasmar gráficamente sus ideas. En la historia de la basílica petroniana supuso un punto de inflexión por la introducción de esquematización y aunar claridad estructural y decorativa (Simoncini, 2002), abogando por la pureza y racionalidad que había aprehendido recientemente en Francia y que motivaba su rechazo de las reinterpretaciones del Gótico de Aimo da Varignana y Ranuzzi. Igualmente, su firmeza desembocó en la pronunciación de un sentido horizontal y la incompatibilidad con la parte preexistente por la desequilibrada distribución de la ornamentación (Bernheimer, 1994) [Fig. 21, 22].

El conflicto entre Ranuzzi y Vignola giraba en torno a la conservación del basamento y de la *Porta Magna*²⁴, el cual le confería valor en cierto sentido, siendo este el primer paso hacia la salvaguarda de un objeto (González-Varas, 2018), aunque puedan concebirse también como meros arcaísmos (Rivera, 1989: 33) [Anexo 10.2: 2].

El Papa solicitó a Giulio Romano su voto en 1545 sobre ambos arquitectos y, además de decantarse por Vignola, presentó varias propuestas, siendo de las más destructivas y revolucionarias aquella en colaboración con Cristoforo Lombardo por ser la única hasta entonces que eliminaba la parte preexistente al completo (Bettini, 2001: 95-98). Disponemos del original en pobre estado de conservación y de una copia, en la que advertimos que cada mitad ofrecía una alternativa: en la derecha, una capilla que requeriría la reconstrucción de la existente; en la izquierda, una torre, a imitación del tercer diseño del Peruzzi. Ambas compartían dicha inspiración, visible particularmente en la cúpula y el carácter decorativista, si bien sometido a la racionalidad clásica mediante el adelantamiento y el uso del orden gigante en los elementos estructurales (Bernheimer, 1994), y en la verticalidad y monumentalidad del conjunto. Tanto en este diseño

²² Trad.: da la impresión de haber sido creado por un aficionado.

²³ Naturaleza escenográfica especialmente notoria en sus jardines, teatros y remodelación del *Palazzo dei Banchi*, también en la *Piazza Maggiore* de Bolonia (Ricci, 1989: 100). Para profundizar, ver Tuttle (1993).

²⁴ Ver Anexo 10.2: 3.

como en los individuales²⁵ “il risultato è un gotico reinventato secondo la logica rinascimentale”²⁶ (Bettini, 2001: 96) [Fig. 23-28].

4.2. SEGUNDA MITAD: LA CONCILIACIÓN, SU BÚSQUEDA Y ABANDONO

El reemplazo de Vignola por Antonio Morandi *il Terribilia* en 1550 con el pretexto de la defunción de Ranuzzi el año anterior (Gatti, 1889), marcó el fin de su conflicto y el inicio de dos partidos antagonistas. La Fábrica insistió en imponer a los arquitectos un estilo estéticamente obsoleto y alejado de su sistema de valores²⁷ (Benelli, 2002), desconocimiento que daba pie a ilimitadas visiones del Gótico y versiones de la fachada petroniana que nos muestran que durante el *Cinquecento* esta fue “aquello que existe pero que en la conciencia está ausente porque no se le ha dotado de valor aún o no se ha tenido la sensibilidad suficiente para comprenderlo” (Rivera, 2001: 21).

En 1556 se decidió retomar el proyecto de Domenico Aimo da Varignana para apaciguar la situación (Gatti, 1889), evidenciando la decadencia del interés en la fachada por los grandes arquitectos italianos ante la ingente cantidad de encargos tras la eclosión de la Reforma Protestante y el Concilio de Trento (Varriano, 1990) [Fig. 13]. Una vez más, los avances fueron escasos por las mismas objeciones anteriores y la decisión del papa Pío IV de fundar en 1562 el Palacio de Escuelas, hoy Archigginasio, para ejercer un control más eficaz sobre el *Alma Mater Studiorum* y obstaculizar la expansión del transepto de nuestra basílica, símbolo de la soberanía de Bolonia (Ricci, 1989) [Fig. 29].

Así pues, tras el fallecimiento de Antonio Morandi en 1568, la *Fabbrica*, en un acto de expresión de energías renovadas, encargó a dos arquitectos locales nuevos proyectos que actualizaran aquel de Aimo da Varignana. Pellegrino Tibaldi²⁸ dotó de excesivo protagonismo al almohadillado al extenderlo incluso sobre los gabletes, lo cual era inviable tectónicamente;

²⁵ Atribuidos a Giulio Romano por su característica conversión de pináculos y arcos conopiales en obeliscos y gabletes (Simoncini. 2002).

²⁶ Trad.: El resultado es un Gótico reinventado siguiendo el orden renacentista.

²⁷ Según Panofsky, este debate “was rooted [...] in cultural, social and political antagonisms” (1905: 196). Trad.: asentaba sus raíces [...] en antagonismos culturales, sociales y políticos.

²⁸ Su intervención como arquitecto en el Duomo de Milán hacia 1590 reconocía cierta ordenación del arte Gótico, lo que le convierte en uno de los últimos artistas que estimaron el arte medieval en la Edad Moderna (Bernheimer, 1994).

Francesco Morandi *Il Terribilia*, sobrino del difunto Morandi, lo neutralizó mediante la inclusión de dos relieves bajo el gablete central y algunas referencias a otros diseños, como el pictoricismo de la tracería de Vignola y el goticismo de los gabletes del Peruzzi, que complacieron a los Fabriqueros, aunque las dos eran similares porque ambos encauzaron dentro de su visión la lógica constructiva gótica (Bernheimer, 1994) [Fig. 30, 31].

Ante el deseo de adelantar estilísticamente a las obras de la Catedral de Bolonia²⁹, la Fábrica solicitó el parecer de Andrea Palladio quien, a pesar de expresar su descontento hacia ambos proyectos por su excesivo decorativismo y sugerir la destrucción del revestimiento, se mostró favorable al diseño de *Il Terribilia* por su apariencia más ordenada y equilibrada (Gatti, 1889) [Anexo 10.2: 3]. Con su colaboración, realizó en 1572 una primera propuesta fruto de diversas correcciones y simplificaciones de los elementos ornamentales, en la que se respeta la superficie previa yuxtaponiendo, según Simoncini (2002), un léxico gótico y una sintaxis moderna, patente en ritmos tales como el que establece el juego de frontones completos y partidos (Suárez, 2009) [Anexo 10.2: 4; Fig. 32-34].

Tras su aprobación y denegación en 1577, debida a la oposición del papa boloñés Gregorio XIII por apropiarse explícitamente de un lenguaje romano y la inminencia de la Contrarreforma³⁰ [Anexo 10.2: 5], Andrea Palladio elaboró tres propuestas en las que su creatividad y racionalidad alcanzaron su punto álgido, según Puppi (1989) porque no debía someterse a las bases de la Fábrica, mientras que Barton observa que podrían formar parte de la campaña de superación de la Catedral (1999). En cualquier caso, todos ellos recuperan la claridad compositiva vignolesca aplicada a un esquema retablo en el que no había cabida a la conservación del revestimiento gótico, de modo que apostó por una unidad estilística *all'antica* que puede considerarse nexa entre la coherencia propia de la *concinnitas* y los prolegómenos de la restauración de estilo pero, contrariamente a esta, discriminando al arte medieval, siguiendo la estela de Giorgio Vasari que desencadenó diversas demoliciones, véase la de la fachada de Santa María de las Flores de Arnolfo di Cambio (Bevilacqua, 2015) [Fig. 36, 37].

²⁹ Para profundizar en la rivalidad entre la Catedral de Bolonia (cardenal Gabriele Paleotti y Gregorio XIII) y la Basílica de San Petronio (Conde Giovanni Pepoli, director de su Fábrica entre 1555 y 1585), leer Barton (1999), Fanti (1980) y Ronzani (1994: 40).

³⁰ Momento de experimentación sobre principios clásicos. Ejemplo: grabado de Cartaro de la fachada de Vignola para Il Gesù de Roma que remarca la diferencia de alturas, anteriormente ocultada (Varriano, 1990) [Fig. 35].

Indudablemente, estos bocetos constituyen en sí mismos materializaciones gráficas ideales de las reflexiones de Palladio en sintonía con el fachadismo que desplegó en Venecia (Boucher, 2000). La pureza de sus composiciones no bebía solo del gusto transferido desde sus mecenas Giangiorgio Trissino y Alvise Corner por las ruinas antiguas (Puppi, 1989), sino también de las interpretaciones de la Antigüedad de arquitectos posteriores (Bramante, Miguel Ángel, Sebastiano Serlio, Vignola), integrando todas las experiencias clásicas tanto en *I quattro libri dell'architettura*, tratado de gran seguimiento³¹, como en sus construcciones, entre las que destacan las civiles vicentinas (Teatro Olímpico) y las religiosas venecianas (Iglesia de Il Redentore³² [Fig. 38]). Por otro lado, su inspiración en la naturaleza³³ y su formación como cantero dotan a sus planteamientos de una lógica y pragmatismo extremadamente provechosa (Suárez, 2009).

Merece un estudio breve pero individualizado el diseño que recoge dos propuestas (Puppi, 1989), ya que es el primero que erige el orden gigante como configurador de la fachada, contraponiendo visualmente su verticalidad con potentes entablamentos, que también sirven para delimitar subespacios. A un lado distinguimos un vano serliano cubierto por un ático; al otro, un pórtico coronado por un frontón [Fig. 36]. El último de los proyectos, que sin duda emula al Panteón de Roma por su monumentalidad tendría paragón exclusivamente con el proyecto de Miguel Ángel para el Vaticano, según Barton (1999) [Fig. 37].

En pocas palabras, las soluciones palladianas se basaban en los principios vitruvianos de *utilitas*, *firmitas* y *venustas* como herramientas para una arquitectura universal (Palladio, 1988), de modo que cualquier atención a la fracción *tedesca* derivaba de causas económicas o políticas, en pocas palabras, no provenía de un interés en su protección, sino de una “conciencia de la historia interesada y limitada”. (Rivera, 1989: 21).

En 1582 la Fábrica convocó un concurso, pero como consecuencia de la crisis económica y social de Bolonia y de las grandes empresas en otros puntos de la península itálica, como la Catedral de Milán, despertó el interés de solo unos pocos arquitectos, por lo que se eligió nuevamente a Francesco Morandi *il Terribilia* para que conjugara sus preceptos palladianos con

³¹ Ver Tavernos, 1991.

³² Ver Piva (1988: 178-179).

³³ Influencia de Vitruvio y de su protector Daniele Barbaro. Partían de la existencia de reglas comunes para la arquitectura y la naturaleza, lo cual permitía establecer analogías entre ambas, como la equiparación de una columna al tronco de un árbol.

el modelo de Tibaldi y así contentar a los partidarios de sendos partidos. Sin embargo, Bernheimer advierte de que este compromiso desencadenó la siguiente creencia (1994: 281):

“If the governing body of the Fabric of San Petronio has any distinctive place in the history of human fumbling, it lies in the fact that it provided an early instance of the application of the rule of mediocrity to art”³⁴.

Hay que valorar también que los fondos de la Fábrica estaban dedicados principalmente a las cubiertas, cuya altura fue un asunto muy sonado y repercutía en la distribución de los vanos en la fachada. Tal fue la exaltación del debate que se decidió correr un velo temporal que cubriera la incandescencia del ambiente en busca de “la sicurezza della perpetuità, la quale è il più importante avvertimento che debba a ver l’architetto”³⁵ (Gaye, 1840: 494).

5. CALMA DE LOS SIGLOS XVII-XVIII

La tranquilidad durante este extenso arco cronológico en San Petronio responde a que la ciudad estaba centrada en la modernización de su plano urbano³⁶ y a los brotes de peste en 1630 y 1657 que generaron una profunda crisis económica y demográfica a nivel general [Fig. 39]. Además, al pertenecer a la órbita pontificia, la arquitectura boloñesa denotaba gran tradicionalismo (Varriano, 1990).

Asimismo, la intervención entre 1646 y 1659 de Gerolamo Rainaldi sentenció el fin de la problemática altura de las cubiertas mediante una solución conciliadora de las dos medidas más respaldadas y de mano de un arquitecto reconocido y local³⁷, como históricamente se superaron los conflictos en la Fábrica. Mientras Varriano y Bernheimer consideraron su diseño para la portada (fechado veinte años antes, en 1626), una intromisión del Barroco en Bolonia por a la

³⁴ Trad.: Si hay algún motivo por el cual el cuerpo directivo de la Fábrica de San Petronio ocupa un lugar distintivo en la historia de la ineptitud humana, este es el de haber provisto un ejemplo temprano de la aplicación sistemática de la mediocridad al arte.

³⁵ Trad.: la garantía de la perpetuidad, principal inquietud del arquitecto.

³⁶ La construcción que más concierne a este TFG es el *Teatro Comunale*, puesto que supuso un desplazamiento de la actividad cultural y artística desde la plaza mayor hacia la periferia (Ricci, 1989).

³⁷ Conocemos su Iglesia de Santa Lucía y la remodelación de la Iglesia de las Aguas (Ricci, 1989).

sinuosidad de los perfiles y la ilógica concentración de elementos en el piso superior respectivamente (1990 y 1994), Simoncini lo señalaba como antecedente de la restitución del Gótico, dualidad visible en las propuestas para la portada de la Catedral de Milán³⁸ primero de Francesco Castelli y más tarde de Luigi Vanvitelli (1992) [Fig. 40-42]. En cualquier caso, Gatti (1887) confirma que se trata de la última actuación sobre la basílica que repercute en la fachada, fijando la posición y tipología de sus aberturas: ventanal en la calle central y óculos en las laterales.

Estos resabios goticistas surgieron simultáneamente en el mundo del teatro italiano con Filippo Juvarra y Luigi Vanvitelli, en un fenómeno que Bernheimer explica con del siguiente modo (1994: 283):

“Gothic was to be taken out of the hands of the architects who had nursed it for so long and claimed by the theatrical designers as an operative tool. When this occurred, the Gothic survival came to an end, and a Revival movement arose in its place”³⁹.

En la primera mitad del siglo XVIII, tiempo caracterizado como periodo de transformación y crisis por Wittkower (1992), se rompió la tendencia artística conservadora en Bolonia gracias al impulso del *Grand Tour* y mediante el estilo sumamente barroco de Carlo Francesco Dotti, explícito en el Arco del Meloncello (Varriano, 1990: 278), en contraste con la culminación de la fachada de la Catedral de la ciudad (Barton, 1989). Dentro de este periodo, es digno de mención el diseño de Mauro Tesi, puesto que ganó un premio por la Academia de Bellas artes de Bolonia, hecho que constata cómo el gusto por los rasgos góticos permeó en las instituciones (Bernheimer, 1994), si bien “no como restauraciones propiamente dichas, sino más bien como ejercicios creativos autónomos”⁴⁰ (González-Varas, 2018: 145) [Fig. 42, 43].

Estos avances hacia una valoración igualitaria del Gótico y del Renacimiento provienen de una conciencia de la historia integral e integrada desarrollada durante el Iluminismo y apoyada sobre el germen de la arqueología científica, aunque se vieron interrumpidos por la conquista del Imperio Napoleónico, nos muestran cómo el siglo XVIII sirvió de antesala a la exaltación de la Edad Media y a las teorías de la restauración de la centuria siguiente.

³⁸ Ver Carboneri (1962).

³⁹ Trad.: el Gótico se les escapó de entre los dedos a aquellos arquitectos que durante tanto tiempo lo cultivaron y se convirtió en una útil herramienta para los escenógrafos teatrales. Cuando esto ocurrió, el *Revival* gótico reemplazó a su supervivencia.

⁴⁰ Ver proyectos para la Catedral de Santiago de Compostela en Capitel (1988: 111-129) y la Catedral de Pamplona de Ventura Rodríguez en Rivera (1989: 38).

6. TORMENTA DEL SIGLO XIX

A caballo de los siglos XVIII y XIX, Napoleón II convirtió gran parte del territorio septentrional de la Península Itálica en la República Cispadana, con capital temporalmente en Bolonia. Así, la ciudad fue foco receptor de población y sus arquitecturas medievales de intervenciones neoclásicas hasta 1815, año en el que Bolonia fue retomada por los Estados Pontificios mediante el Congreso de Viena. Entonces, Bolonia era un conglomerado de edificios originalmente medievales con remodelaciones papales y napoleónicas, lo cual provocó una fisura entre territorio y cultura y un entramado urbano inadaptado al trajín del *Ottocento* y, todo ello, a su vez, la desvalorización de la ciudad (Ricci, 1989).

A mediados de este siglo, la restauración estaba definiéndose como disciplina autónoma mediante la formación de profesionales especializados, la redacción de catálogos y la elaboración de metodologías precisas y rigurosas (Rivera, 2001). En pocas palabras, las respuestas al *quién, qué y cómo* estaban dotándose de un carácter científico. A pesar de la visión delictiva con la que tradicionalmente se ha estudiado a Viollet-le-Duc, fue el primero en romper la inercia neoclásica en la que Europa estaba imbuida y en codificar, y posteriormente difundir con gran éxito en toda Europa, unos principios formulados previamente por los Inspectores Generales de Monumentos en Francia Ludovico Vitet y Prosper Mérimée, según los cuales la fidelidad y autenticidad eran siervos de la pureza estilística y la integridad del edificio, especialmente lo medieval como soporte de valores prerrevolucionarios que se querían recuperar (Capitel, 1988).

Por otra parte, la vertiente romántica inglesa, anticipada por Augustus Welby Northmore Pugin y encarnada en John Ruskin, abogaba por una concepción doble del monumento: espiritual o moral, en tanto que vehículo de una ideología y estructura social, por lo que el arte medieval sería el de mayor dignidad; y biológica, de modo que su ruina matérica conformaría una etapa inevitable y admirable (González-Varas, 2018). Esta teoría no se desarrolló en plano práctico hasta su difusión en el siglo XX a través de la *Society for the Protection of Ancient Buildings*, fundada en 1877 por su seguidor y amigo William Morris (González-Varas, 2018). Asimismo, se propagaron las nociones de anastilosis y la no creatividad como principios del *restauro archeologico* de Raffaele Stern y Giuseppe Valadier, plasmadas a lo largo del segundo cuarto del siglo XIX en el Coliseo y en el Arco de Tito (Rivera, 1989).

En cualquier caso, las teorías contrarias al intervencionismo no lograron frenar la sucesión de concursos para completar las fachadas de la Santa Croce y Santa Maria del Fiore en Florencia,

1857 y 1864 respectivamente (Beck, 1971), y sabemos por Gatti (1887) que se convocó otro para nuestra basílica en 1858, que finalmente no se desarrolló.

Tan solo un año después, en 1859, la consabida hostilidad entre Bolonia y los Estados Vaticanos condujo a la expulsión, una vez más, de su Legado Apostólico, y a la celeridad en apoyar la causa expansiva del Reino de Cerdeña, liderada primero por Massimo d'Azeglio y después por el Conde de Cavour, que culminó con la proclamación del Reino de Italia con capital en Milán en 1861 por Vittorio Emanuele II (Cavazza, 2019).

Entre la unificación italiana y el ascenso al poder de Benito Mussolini, Alfonso Rubbiani, respaldado por el escritor Giosuè Carducci, llevó a cabo su actividad restauradora en Bolonia, marcada por el idealismo, la idolatría hacia la Edad Media y la intencionalidad política, elementos esenciales tanto del corpus violetiano como de Ruskin⁴¹ [Anexo 10.2: 6]. Así, como herramienta para devolver a la ciudad la estima e *italianità* previas a la conquista francesa, buscó restituir su carácter medieval, considerado definitorio de la sociedad boloñesa como símbolo de su gloria⁴² (Capitel, 1988). Esto era posible debido a la atribución de una lógica y coherencia al arte del Medioevo que permitía, bajo un pretexto modernizador y de embellecimiento, recurrir a la analogía e incluso a la imaginación para aislar monumentos y ensanchar avenidas, creando, en palabras de González-Varas, una escenografía urbana “quimérica, fantástica y pintoresca” (2018: 194).

Entre sus campañas, la más destacada para esta investigación es la relativa a la Plaza Mayor (Shanken, 2010), en la que era fundamental el concurso para la fachada de San Petronio organizado en 1886 por un Comité fundado por Giuseppe Ceri con el fin de consagrar la basílica como símbolo de la ciudad y de su resistencia hacia los yugos externos (Savorra, 2015), contraviniendo la voluntad de la *Deputazione di Storia Patria di Bologna*, institución encargada de la protección del patrimonio local.

En esta ocasión, se exigió que a cada proyecto le acompañara una maqueta y un ensayo que sirviera de respaldo teórico. Sin embargo, algunos textos eran incoherentes o contradecían al propio diseño mientras otras propuestas, entre las que nos llama la atención la del propio Giuseppe Ceri prescindieron de él [Fig. 45, 46; Anexo 10.2: 7]. Además, no se concretó un presupuesto para

⁴¹ Se debe evitar justificar a Ruskin como reacción a las acciones de Viollet, ya que sus principales escritos son anteriores y, en todo caso, dedicados a las de George Gilbert Scott en Londres (González-Varas, 2018). Además, como es lógico, los primeros detractores de Viollet fueron franceses, como Adolphe Didon, Charles F. René de Montalembert o Anatole Leroy-Beaulieu, entre otros (Capitel, 1988).

⁴² *Le case dei borghesi* (1879), principal obra teórica de Alfonso Rubbiani en la que critica en términos éticos la arquitectura de la Edad Moderna.

facilitar que los participantes desplegasen sus habilidades, pero tuvo el efecto contrario ya que unos se mostraron conservadores y otros eran excesivamente ostentosos, como es el caso de Giovanni Bellini da Ravenna [Fig. 47] (Gatti, 1887).

Por supuesto, se mantuvo la premisa de conservar el revestimiento previo y de sintonizar con él, al igual que con el interior y laterales (Savorra, 2015), requisito que impidió el decreto de un vencedor porque, a pesar de que la mayoría de los veinte⁴³ arquitectos afirmaron respetar meticulosamente las bases del concurso, en su busca por reflejar sus capacidades, recuperaron la profusión ornamental de Baldassarre Peruzzi hasta el punto de presentar una especie de castillos encantados y dismantelar la fracción preexistente (Gatti, 1887: 44) [Fig. 45, 47-59]. Solo unos pocos lograron coordinar su decorativismo personal con el basamento, entre los que destaca Gatti (1887) a Emilio Marcucci da Firenze [60-62].

Asimismo, no faltaron proyectos que atentaran contra las leyes de la tectónica constructiva, por ejemplo, Giuseppe Zampini modificó a su conveniencia las dimensiones y relaciones proporcionales de la basílica y Giovanni Barlioni abrió vanos en puntos inverosímiles [Fig. 48, 50] ni tampoco otros de imposible interpretación por la deficiente calidad del dibujo [Fig. 59-63].

Como consecuencia de la última recomendación del Comité, que consistía en la búsqueda de inspiración en la propia historia de nuestra basílica y sus anteriores diseños, algunos participantes decidieron extender el almohadillado de Domenico Aimo da Varignana [Fig. 13, 14, 50, 51, 53, 58]; otros, respetar la tipología de los vanos sugerida por Gerolamo Rainaldi [Fig. 42, 46, 48-51, 53, 60], aunque varios prefirieron incluir un rosetón central basándose en el contrato de 1425 con Jacopo della Quercia, del que hablamos en su momento [Anexo 10.2: 1; Fig. 52, 58, 64]. Fue el modelo líneo de Arduino Arriguzzi el que tuvo mayor eco en el concurso, dando pie a coronamientos *tricuspidali* y de cinco gabletes, aunque estos últimos transmitían equívocamente la presencia de cinco naves al interior y acentuaban la relación desproporcional entre las laterales y la central (Gatti, 1887) [Fig. 10, 11, 45, 46, 48, 52, 55, 56, 58, 61, 63]. La elección de este tipo de remate puede leerse en clave política, ya que denota cierta filiación a la tradición toscana⁴⁴ en detrimento de a la lombarda, caracterizada por los perfiles de tipo basilical, como es constatable

⁴³ Número escaso, especialmente si se compara con el concurso del año X para la fachada de la catedral de Milán, en el que participaron 400 (Gatti, 1887). La causa, según Savorra (2015), es la imposición de la conservación del revestimiento preexistente.

⁴⁴ Catedrales de Siena y Orvieto como ejemplos por antonomasia.

en las propuestas para el concurso de la Catedral de Milán de este mismo año, en el que participó Edoardo Collamarini [Fig. 50, 51, 54, 59, 60, 64].

Collamarini fue galardonado por su propuesta para San Petronio con un *premio d'incoraggiamento* y, como dibujante de Alfonso Rubbiani, realizaron conjuntamente y en colaboración con Achile Casanova un diseño para la muestra que se llevó a cabo en 1887 en la que se exhibieron todos los proyectos de este último concurso. Savorra indica que, al no participar, no cumplieron ninguna de sus bases y que su inmenso rosetón y remate basilical no solo expresaban un sentimiento nacionalista y católico, sino también la *feticizzazione* del monumento (2015) [Fig. 64, 65].

Estos concursos contrastan con los caminos alternativos a las grandes teorías abiertos en la misma Italia dentro el campo de la restauración, explicados con claridad por Capitel (1988). Por un lado, Luca Beltrami y Alfredo d'Andrade formularon el denominado *restauro storico*, basado en la documentación y valoración de todas las partes de un edificio como testimonio histórico; por otro, Camillo Boito y el *restauro moderno*, que planteaba la aplicación de técnicas rigurosas y delicadas propias del *restauro archeologico* a la sacralización y fatalismo de John Ruskin con el objetivo único de evitar la pérdida definitiva del monumento y de sus valores históricos, estéticos y espirituales, sin generar los llamados falsos históricos (Rivera, 2001).

Resultado de estas aperturas son los planes reguladores de las últimas décadas del *Ottocento* para Milán, Turín y Bolonia, entre otras localidades, en aras de modernizar su red urbana sin distorsionar la imagen de la ciudad (Ricci, 1989). Concretamente, en Bolonia fue polémica la decretación en 1889 del derribo de la muralla, que se pospuso al siglo siguiente y al que se opuso Alfonso Rubbiani alegando su pintoresca naturaleza medieval (Monti y Ricci, 1976).

7. ÚLTIMO INTENTO Y ACTUALIDAD

A inicios del siglo XX, debido a la persistencia de actuaciones violetianas en ciudades concretas, como en Bolonia por la obsesión de Alfonso Rubbiani, Gustavo Giovannoni sistematizó el pensamiento de Boito, formulando el concepto de *ambiente* y el uso de los monumentos como

medio de su tutela⁴⁵. Por lo tanto, la Primera Guerra Mundial y sus consecuentes *sventramenti* y restauraciones en estilo supusieron la constatación de frentes ya planteados a nivel global y condujeron a la elaboración la Carta de Atenas (1931), plan de actuación internacional sobre la protección de centros urbanos e históricos⁴⁶ (Rivera, 2001). Tras adaptarla a sus propias necesidades⁴⁷, Italia promulgó ese mismo año la *Carta del restauro italiana*, cargada de tintes políticos fruto del régimen de Benito Mussolini (González-Varas, 2018) [Fig. 66].

Puesto que la economía de Bolonia todavía se apoyaba en el sector primario y era un nudo ferroviario estratégico, a pesar de la árida recesión general, su crecimiento demográfico y urbanístico tan solo se ralentizó (Ricci, 1989). Así, se convocó un último concurso en 1933 para nuestra fachada con la disculpa de dignificar “la maiorem inter alias civitatis bononiensis exclesias principales” (Ronzani, 1994: 35). Sin embargo, el nombramiento de Antonio Maraini como miembro del jurado, quien además de crítico de arte y escultor, estaba al cargo del *Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti*, desvela la realidad (Piacentini, 1935). Este empeño enaltecedor desatendió, por primera vez, a la histórica premisa de mantener el revestimiento, pero la gran mayoría de participantes, con la excepción de Duilio Torres, eligieron libremente conservarlo, hecho que manifiesta una conciencia tutelar muy avanzada y la inadaptación del régimen a su tiempo [Fig. 67-69]. De hecho, es la lectura de los proyectos bajo la luz de la *Carta del restauro italiana* la que convierte el aspecto solemne y grandioso de los diseños en una asepsia insoportable que impidió la ejecución de cualquiera de ellos, ya que todos, salvo la segunda propuesta de Domenico Sandri, simplificaron al máximo los elementos decorativos en aras de permitir la distinción visual entre lo antiguo y lo actual (Rivera, 2001) [Fig. 67-83].

A continuación, la Segunda Gran Guerra constató la superficialidad de la Carta de Atenas, argumentada por Cesare Brandi y Roberto Pane. Surgió pues el *restauro critico*, que devolvía a cada monumento sus valores artísticos a través de repristinamientos cuidadosos, frente al conservacionismo anterior que, en su expresión radical, podría derivar en intervenciones en estilo por el fanatismo histórico. Esta nueva percepción del patrimonio arquitectónico se reflejó en la Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios o Carta de

⁴⁵ Según Alois Riegl en *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* (1903), como valor instrumental (González-Varas, 2018).

⁴⁶ Respecto a esta cuestión, la aportación de Emilio Moya Lledós en el IV [Congreso Internacional de Arquitectura Moderna](#), quien trasladó nociones del Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 (Recuperado de [defensa-de-la-riqueza-monumental-y-artistica-de-espana-legislacion-1926](#)).

⁴⁷ Mientras, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en España, la perfiló y se elevó a Ley en 1933.

Venecia (1964), que no solo amplió y definió el concepto de conjunto histórico y, con él, el campo de actuación de la restauración monumental, sino que también promovía la reversibilidad de las intervenciones (Rivera, 2001), apelando a la restauración como acto preventivo en lugar de correccional, noción problemática en el ámbito de las limpiezas por su posibilidad de dañar la superficie e integridad de los objetos artísticos (Beck y Daley, 1997). En este ámbito, la labor de la *Soprintendenza per i beni artistici e storici* en el basamento de San Petronio entre 1972 y 1979 fue pionera por el sinfín de previas investigaciones interdisciplinarias llevadas a cabo y descubrió la bicromía sepultada bajo el hollín y contaminación (Holland, 1980) [Fig. 84].

Italia, debido al desarrollo exponencial de las nuevas tecnologías, decidió proteger los oficios y técnicas manuales admitiendo su valía y utilidad en la *Carta della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura* en 1987 (González-Varas, 2018). En ella, se clasificaban las intervenciones en cuatro tipologías (mantenimiento, salvaguardia, conservación y restauración) en las que la apuesta por los actos programáticos era mucho más que una intención, lo cual se constata de nuevo en nuestra portada, cuyos portales laterales recibieron tratamientos de mantenimiento para consolidar su integridad matérica en 1999 y 2000, coincidiendo con la Carta de Cracovia, que ofrece una conciliación apoyada en el valor de autenticidad del monumento entre el afán conservador basado en el histórico y el restituidor de los estilísticos (Rivera, 2001).

Por último, en línea con las actuaciones de las últimas décadas y motivado en parte por el desprendimiento de un brazo de una de las figuras del luneto del portal derecho, el *Opificio delle pietre dure* asumió la limpieza de los tres portales, que tuvo lugar desde octubre del 2011 hasta agosto del 2014 (Lorenzi y Sorella, 2014). Al equipo, formado por doce restauradores y un historiador del arte y encabezado por Mario Fanti, se le ha reconocido su éxito no solo por el uso de avanzada tecnología para la digitalización y detección de patologías, sino especialmente por la conjugación inteligente de los tradicionales disolventes con geles rígidos, nunca antes empleados en materiales pétreos, como medio de aplicación de una capa protectora y reversible (Improta, 2016), ingrediente clave para el éxito de este tipo de operaciones (Rivera, 2001).

8. CONCLUSIONES

Tras remorar en un meticuloso y disciplinado viaje temporal los vaivenes de la fachada de San Petronio, se declara innegable su valor como recipiente de acontecimientos y turbulencias de ídoles dispares dentro del cual la historia se materializa dejando su poso, fenómeno que consolida la esencia irreductible de la basílica paulatinamente, definida por Ronzani como un animal imaginario típico de los bestiarios medievales, lo cual no quiere decir que cada parte que constituye su cuerpo no sea absolutamente auténtica (1994: 47).

De este modo, aunque durante siglos ha sido estimada como deficiente y deshonrosa por su carácter *non-finito*, podemos asegurar que es precisamente este rasgo aquel que la singulariza y dota de la facultad de erigirse como monumento identitario de la sociedad boloñesa, representando el carácter vibrante de su cultura y territorio, siempre en estado de espera y en dialéctica con su crecimiento. Es más, el hecho de que tanto artistas de renombre global como dirigentes políticos con reconocida mentalidad estratega a lo largo de la historia hayan buscado dejar su huella en la basílica, e incluso adueñarse de ella, es señal inequívoca de que se trata de un monumento dotado de gran poder, digno de ocupar un espacio en la Historia del Arte como ejemplo ilustrativo del potencial de la imagen como símbolo.

Por otro lado, este TFG no se limita a responder la razón de ser de la portada, sino que trasciende este asunto y plantea nuevas cuestiones, desde la aceptación de que los monumentos históricos durante su proceso de formación han sido soportes de experimentaciones, hasta la admisión a todos los momentos históricos y a cada teoría de la restauración de cierta contribución en el avance hacia una noción de tiempo y salvaguardia más completa y desinteresada, si bien su naturaleza política en ocasiones será elemento conformador del mismo patrimonio.

En definitiva, la fachada de la Basílica de San Petronio es una oportunidad para aproximarse a la historia de Bolonia, de la Historia del Arte y de la Historia de la Restauración, hasta rozarla con los dedos.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Athwani, R. (2016). *16th Century proposals for the unfinished façade of The Basilica of San Petronio, Bologna* (Trabajo de fin de Grado). Politecnico di Milano, Italia.
- Barton, T. (1999). Architecture and civic identity in late sixteenth-century Bologna: Domenico and Pellegrino Tibaldi's projects for the rebuilding of the cathedral of San Pietro and Andrea Palladio's designs for the façade of the basilica of San Petronio. *Renaissance Studies*, 13(4), pp. 455 – 474.
- Beck, J. (1964). A Document Regarding Domenico da Varignana. *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 11(2/3), pp. 193-194.
- Beck, J. (1965). Jacopo della Quercia's Design for the Porta Magna of San Petronio in Bologna. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 24(2), 115-126.
- Beck, J. (1968). Review on La Porta Magna di San Petronio in Bologna by A. M. Matteucci. *The Art Bulletin*, 50(4), pp. 384-385. doi:10.2307/3048576
- Beck, J. (1971). Il Museo di San Petronio in Bologna: Catalogo by Mario Fantì. *The Art Bulletin*, 53(2), p. 253. doi:10.2307/3048843
- Beck, J. y Daley, M. (1997). *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Benelli, F. (2002) Review: La basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio. *Journal of the Society of Architectural Historians: Exhibitions*, 61(2), p. 212-213.
- Benévolo, L., Weyler, M. T. (1972). *Historia de la Arquitectura del Renacimiento* (Vol. I), *Principio y fin de la terza maniera* (327-484). Madrid: Taurus.
- Bernheimer, R. (1994). Gothic survival and revival in Bologna. *The Art Bulletin*, 36(4), 263-284.
- Bettini, S. (2001). Giacomo Ranuzzi. En M. Faietti y M. Medica. (Coords.), *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio a Bologna* (p. 86-89). Ferrara.
- Bettini, S. (2001). Giulio Romano-Cristoforo Lombardo. En M. Faietti y M. Medica. (Coords.), *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio a Bologna* (p. 95-98). Ferrara.
- Bettini, S. (2001). Autore ignoto (già atribuito a Giulio Romano). En M. Faietti y M. Medica. (Coords.), *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio a Bologna* (p. 99-106). Ferrara.

- Bevilaqua, M. (2015). *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645)*. Florencia: Leo S. Olschki.
- Boucher, B. (2000). Nature and the Antique in the Work of Andrea Palladio. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59(3), 296-311. doi:10.2307/991645.
- Burke, P. (2016). Translating Architecture. In *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture* (pp. 53-76). Budapest; New York: Central European University Press.
- Capitel, A. (1988). *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carboneri, N. (1962). Filippo Juvarra e il problema delle facciate "alla gotica" del Duomo di Milano. *Arte Lombarda*, 7(2), 94-104.
- Carozzi, E. (2018). La maqueta como realidad y como representación. Breve recorrido por la maqueta de arquitectura en los 25 años de EGA. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 23(34), 158-171. doi: 10.4995/ega.2018.10849
- Coolidge, J. (1950). Vignola's Character and Achievement. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 9(4), p. 10-14. doi:10.2307/987470
- Dallaj, A. (1981). *Studi Storici*, 22(4), 960-963.
- Docci, M. [Mario], Docci, M. [Marina]. Los grandes concursos de arquitectura en Italia entre los siglos XV y XVII. Roma: Università La Sapienza.
- Fagiolo, M., Madonna, M. L. (1987). *Baldassare peruzzi: Pittura scena e architettura nel cinquecento*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana.
- Fanti, M. (1980). *La Fabbrica di S. Petronio in Bologna dal XIV al XX secolo: storia di una istituzione*. Herder, Roma.
- Gatti, A. (1887). *La Basilica de S. Petronio ed il concorso per la sua facciata. Rassegna critica con illustrazioni dell'autore*. Bologna: Premiato Stabilimento Tipografico Successori Monti.
- Gatti, A. (1889). *La Fabbrica di S. Petronio. Indagini storiche*. Bologna: Regia Tipografía.
- Gaye, G. (1840). Francesco Terribilia agli Operai di S. Petronio. Da Bologna 1589. En *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. III, (p. 490-510). Florencia: Giuseppe Molini.
- González-Varas, I. (2018). *Conservación del patrimonio cultural. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Holland, R. B. (1980). Restoration at Bologna. *Burlington magazine*, 122(926), p. 346.

- Improta, C. (2016). *Il restauro dei portal di San Petronio a Bologna. Studi e approfondimenti*. Collana Problemi di conservazione e restauro. Edifir-Edizioni Firenze: Florencia.
- Lorenzi, P., Sorella, F. (2014). La presentazione dei lavori di restauro alla basilica di San Petronio a Bologna. *OPD Restauro*, (26), 401-403.
- Monti, P., Ricci, G. (1976). *Bologna : storia di un'immagine*. Bologna: Edizioni Alfa Bologna.
- Cavazza, A. (2019, julio 25). *Bologna nel lungo Ottocento* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kM8XeeK5mKw>
- Palladio, A. (1988). *Scritti sull'architettura (1554 - 1579)*. (ed. L. Puppi) Vicenza: Neri Pozza.
- Panofsky, E. (1955). The first page of Giorgio Vasari's "Libro". En E. Panofsky *Meaning in the visual arts (170-235)*. Nueva York: Doubleday Anchor Books.
- Payne, A. (1994). The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The representation of architecture. *Journal of the Society of Architectural Historians: Exhibitions*, 53(3), 461-465
- Piacentini, M. (1934). Commenti e polemiche: Ancora per la facciata di San Petronio. *Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti*, 12(1), 58-61.
- Piacentini, M. (1935). Il concorso nazionale per la facciata di San Petronio a Bologna. *Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista architetti*, 13(7), p. 399-408.
- Piva, A. (1988). *Monumenti d'Italia. Le Chiese dal Rinascimento al Novecento*. Novara: Istituto geografico De Agostini.
- Puppi, L. (1989). *Andrea palladio*. Milán: Electa.
- Ricci, G. (1989). *Le città nella storia d'Italia. Bologna*. Bari: Editori Laterza.
- Rivera, J. (1989). *Teoría e historia de la intervención en monumentos españoles hasta el Romanticismo*. Valladolid.
- Rivera, J. (2001). *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Madrid: Editorial América Ibérica.
- Ronzani, M. (1994). Chiesa del comune, cattedrale civica, stadstift: San Petronio e un possibile capitolo di storia comparata della chiesa cittadine nel basso Medioevo. En M. Fanti y D. Lenzi (Coords.), *Una basilica per una città: sei secoli in San Petronio, atti del Convegno di Studi per il Sesto Centenario di fondazione della Basilica di San Petronio 1390 – 1990* (p. 35-50). Bologna: Fabbriceria di San Petronio.
- Savorra, M. (2015). Alfonso Rubbiani, Edoardo Collamarini e il "compimento" della facciata di San Petronio a Bologna. En P. Monari (Coord.), *Giornate di studio su Alfonso Rubbiani* (1, 79-94). Bologna: Bononia University Press.

- Shanken, A. (2010). Preservation and Creation: Alfonso Rubbiani and Bologna. *Future Anterior*, VII(1), 61 – 81.
- Simoncini, G. (1992). *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, (vol.2), L'ambiente storico. Studi di storia urbana e del territorio. Firenze: Leo S. Olschki.
- Simoncini, G. (2016). *La memoria del Medioevo: nell'architettura dei secoli XV-XVIII*. p. 71-99. Roma: Gangemi Editore.
- Suárez, D. (2009). Centenarios de Vignola (2007) y Palladio (2008). Apuntes, acentos. *Anales De Historia Del Arte*, 18, pp.271-316.
- Tavernos, R. (1991). *Palladio and Palladianism*. Londres: Thames and Hudson.
- Tessari, C., Burns, H. (1995). *Baldassarre Peruzzi: Il Progetto dell'antico*. Milán: Electa.
- Tuttle, R. (1993). Vignola's Facciata dei Banchi in Bologna. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 52(1), 68-87. doi: <https://doi.org/10.2307/990758>
- Varriano, J. (1990). *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*. Madrid: Alianza Forma.
- Vavgris, V. (1546) Il decimo libro di Leon Battista de gli Alberti Fiorentino: de l'architettura, ove scrivesi di restaurare le opere già fatte. En *I dieci libri de l'architettura di Leon Battista de gli Alberti Fiorentino*. (216-248). Vinegia.
- Wittkower, R. (1984). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma Editorial.
- Wittkower, R. (1992). *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Cátedra.

10. ANEXO

10.1. GRÁFICO



Figura 1. Vista frontal de la fachada de la Basílica de San Petronio en Bolonia.
Extraído de <https://www.basilicadisanpetronio.org/basilica/fabceria/>



Figura 2. Vista aérea de la *platea civitatis*.

Extraído de <https://www.flickr.com/photos/fedascookies/4199592199/in/photolist-7p71s4-kGueda-24nrUHM-2bqLNiE-2cHqs9j-2br6WVn-2i8RR9H-UPGrqB-8RWMuf-ZdLBWP-U3XtzH-Kgzg34-RJFpOD-CRJjZ5-2irybv3-27cEKm7-2htcVUz-2bpfVG3-Db1he2-2cJZgfB-qZ96U8-qXoivE-BBcF54-Cz6tsn-CGftkQ-D2NuAn-2hWLGm9-21i9UZh-DUkbbR-2hXw5dP-2iBMfcD-n9qoQP-Diqnu8-2ienZXv-AQksXQ-rA4owa-DAid7M-Di422S-APkHEZ-Pm3Sxg-dcYZt6-CGnpZB-CTMkfK-7xxZFE-R1fJbg-DknDFp-2d9LZTk-2ii1R38-CBvGEa-DbWYMH/>



Figura 3. Basamento actual. Extraído de Franca y Sorella (2014: 402).



Figura 4. Franja de Antonio di Vincenzo. Fotografía de la autora de este TFG.



Figura 5. Ejemplo de moldura. Fotografía de la autora de este TFG.



Figura 6. *Porta Magna*. Pilastras historiadas con escenas del *Génesis*; arquitrabe con escenas de la vida de Cristo; arquivolta y jambas en derrame con profetas y motivos vegetales. Fotografía de la autora de este TFG.



Figura 7. Esculturas del luneto del portal mayor. De izquierda a derecha: San Ambrosio de Domenico Aimo da Varignana; *Madonna col Bambino* de Jacopo della Quercia; San Petronio de Jacopo della Quercia.

Extraído de Improta (2016: Portada).



Figura 8. Fachada de la Basílica de Santa Maria Novella en Florencia.
Fotografía de la autora de este TFG.



Figura 9. Fachada del Templo Malatestiano.
Fotografía de la autora de este TFG.



Figura 10. Modelo en madera de Arduino Arriguzzi, excesivas dimensiones.
Recuperado de <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/10705>

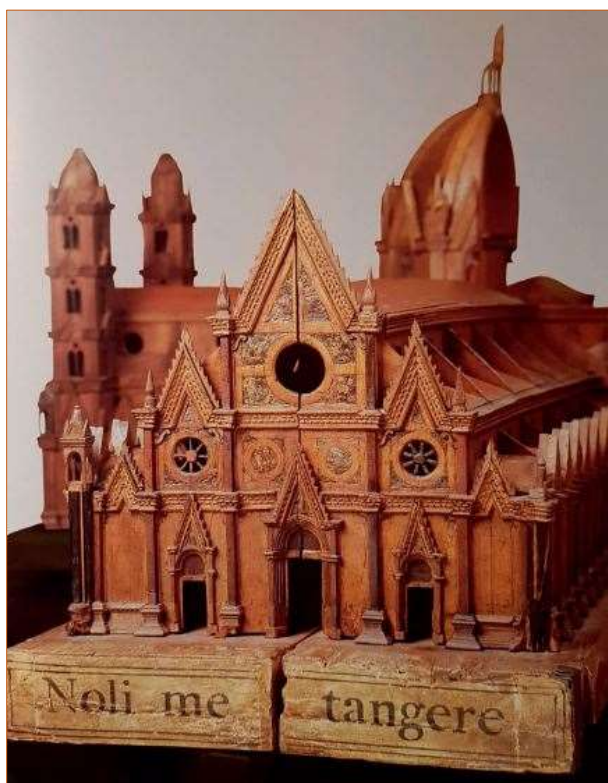


Figura 11. Modelo en madera de Arduino Arriguzzi, vista de la fachada.
Extraído de Carozzi (2018: 4).



Figura 12. Representación de Moisés en bajorrelieve de Aimò da Varignana.
Extraído de Beck (1964: 193).

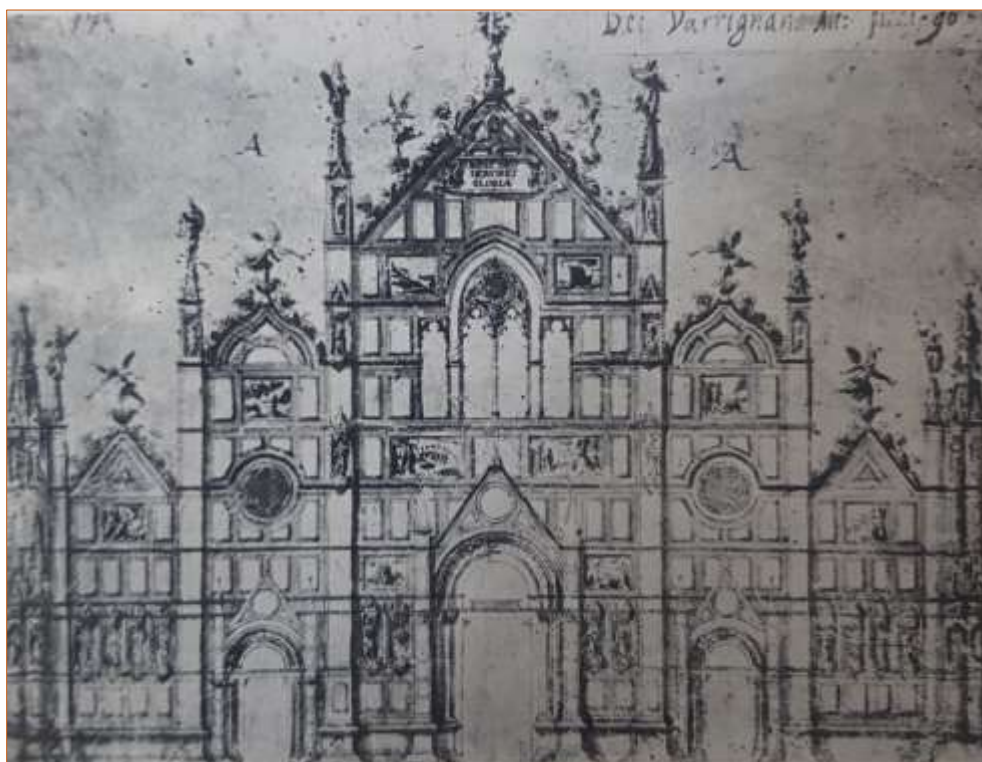


Figura 13. Diseño de Domenico Aimò da Varignana (1518).
Nótense las dimensiones de los ángeles que rematan pináculos y cúspides.
Extraído de Simoncini (1992: 17)

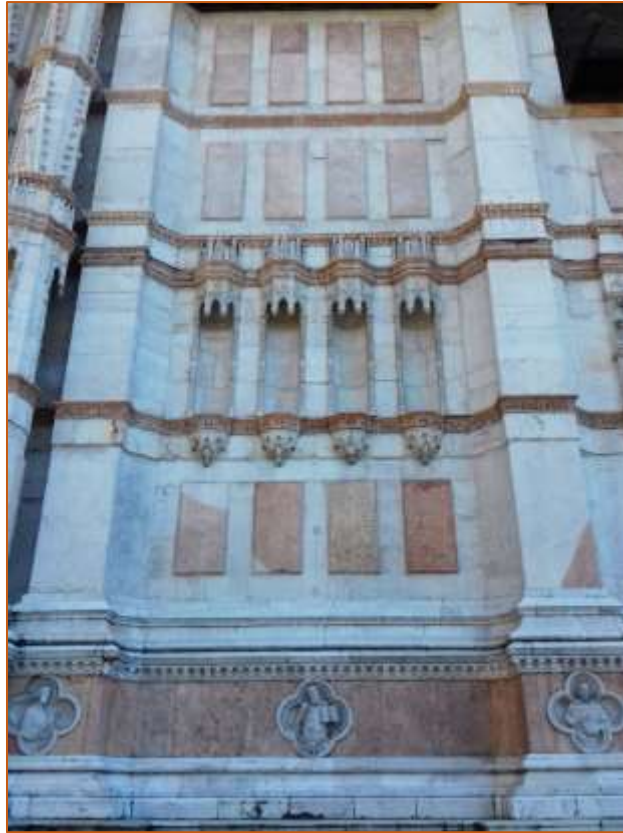


Figura 14. Almohadillado de Domenico Aimo da Varignana.
Fotografía de la autora de este TFG.



Figura 15. Fachada de la Catedral de Carpi, realizada en los siglos XVII-XVIII según unas trazas de Baldassarre Peruzzi.

Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Carpi_Cathedral

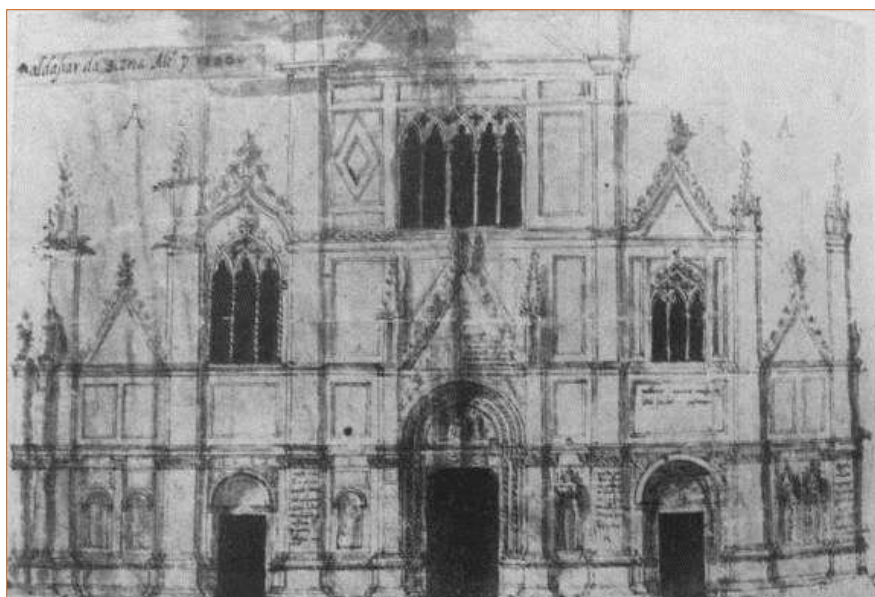


Figura 16. Primer diseño de Baldassarre Peruzzi (1522-1523).
 Destaca la elección de ventanales apuntados goticistas en contraste con la logia central, si bien comparten la tracería.
 Extraído de Mario Docci y Marina Docci (21).

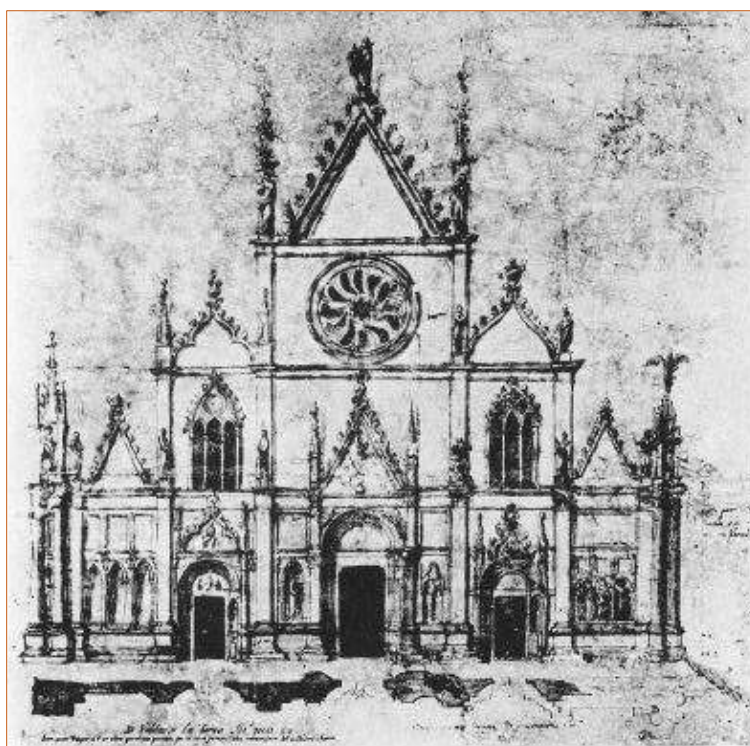


Figura 17. Segundo diseño de Baldassarre Perruzzi (1522-1523).
 Además del rosetón central y las frondas, llama la atención la presencia de dos propuestas a cada lado, distinguibles principalmente por sus gabletes.

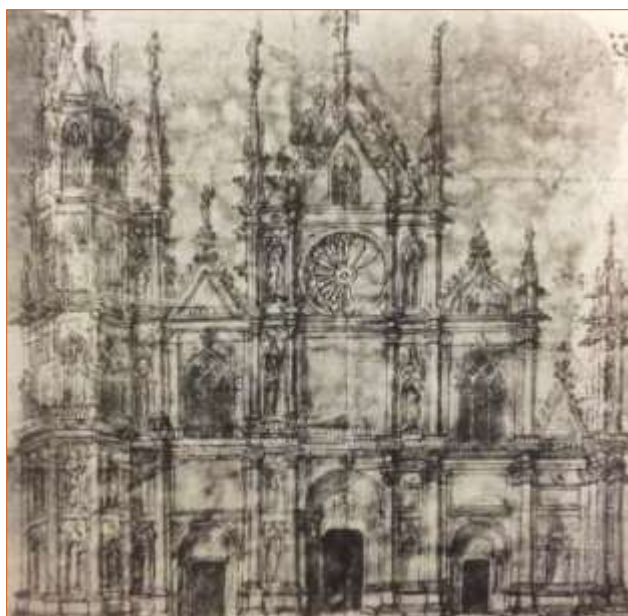


Figura 18. Tercer diseño de Baldassarre Peruzzi (1522-1523).
De nuevo, contraste entre los gabletes. No obstante, la diferencia sustancial respecto a los anteriores es la presencia de la torre, sin antecedentes para la Basílica de San Petronio.
Extraído de Athwani (2016: 5).



Figura 19. Cuarto diseño de Baldassarre Peruzzi (1522-1523).
Información e imagen de alta calidad en
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1898-0328-1

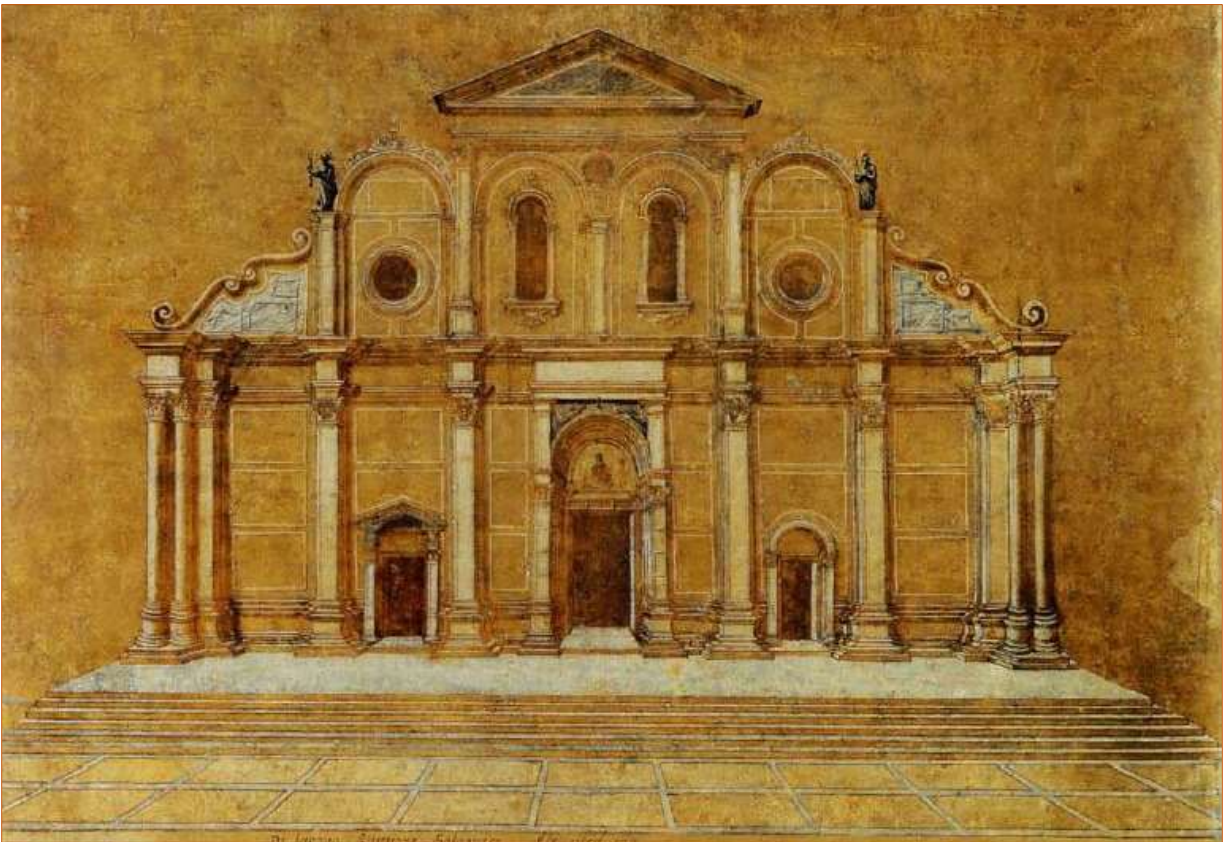


Figura 20. Giacomo Ranuzzi (1545).

Óculos sobre los portales menores típicos boloñeses en contraste con los aletones partidos toscanos y con la disposición general lombarda.

Extraído de Bettini (2001: 87).



Figura 21. Primer diseño de Jacopo Barozzi da Vignola (1544-1545).
Merece mención el intrincamiento de la tracería, propio de los manuscritos carolingios por influencia de Alberti.

Recuperado de <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/10724>



Figura 22. Segundo diseño de Jacopo Barozzi da Vignola (1545).
Recuperado de <https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/10726>



Figura 23. Diseño original de Giulio Romano y Cristoforo Lombardo (1545). Debemos recordar la rivalidad entre Bolonia y los Estados Pontificios para comprender el rechazo férreo hacia las propuestas de Giulio Romano. Recupera la torre del Peruzzi.
 Extraído de Bettini (2001: 96)



Figura 24. Copia anónima del siglo XVIII del diseño de Giulio Romano y Cristoforo Lombardo [Fig 20]. A través de una observación atenta se descubren modificaciones, como la transformación de los arcos apuntados en ligeramente conopiales y la mayor apertura de los vanos.
 Extraído de Bettini (2001: 97).

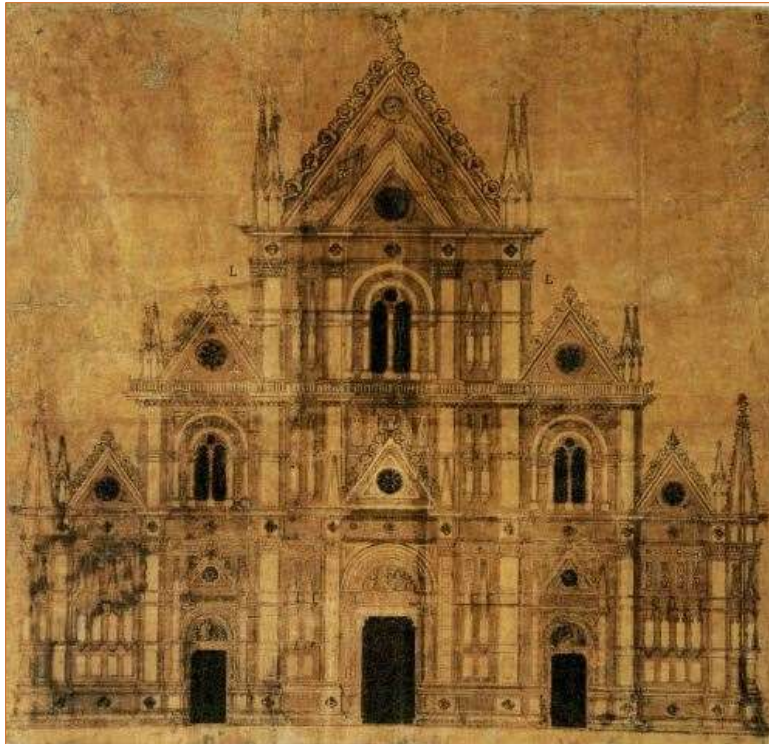


Figura 25. Diseño de Giulio Romano (1545).
Extraído de Bettini (2001: 100).

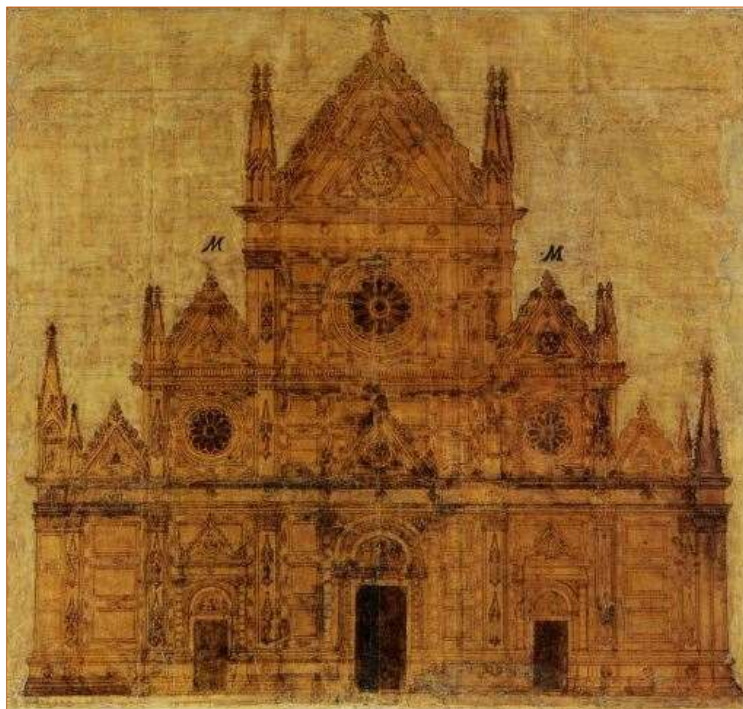


Figura 26. Diseño de Giulio Romano (1545).
Extraído de Bettini (2001: 101).

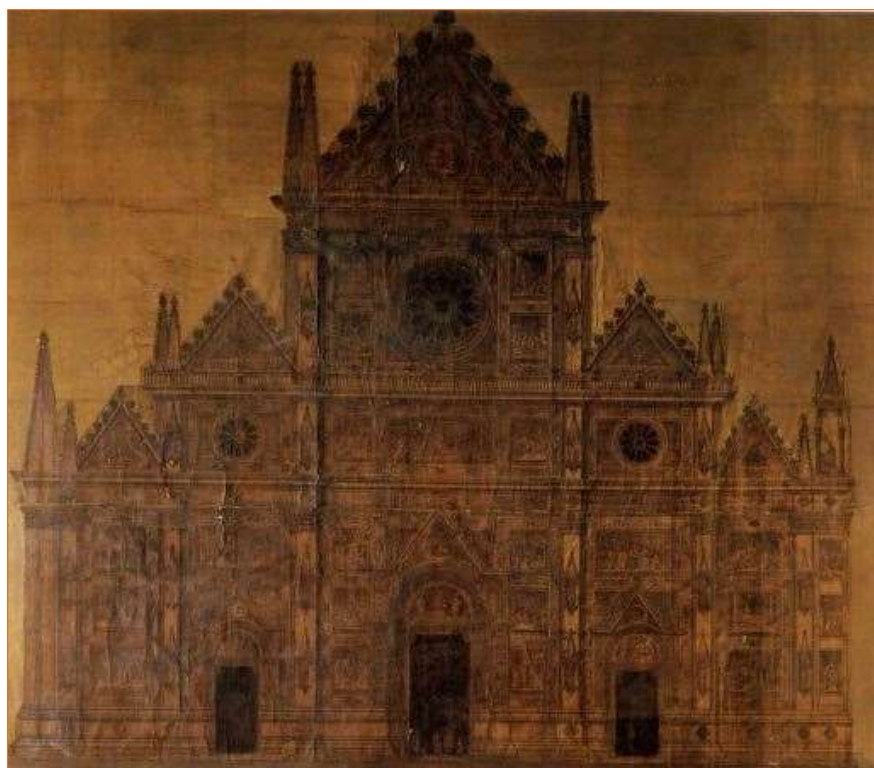


Figura 27. Diseño completo de Giulio Romano (1545), vista de la portada.
Extraído de Bettini (2001: 103).

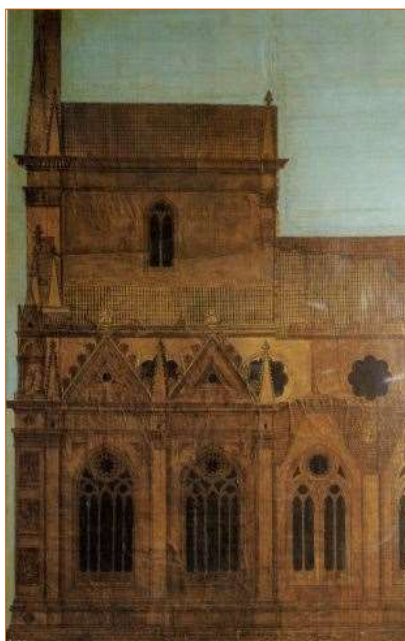


Figura 28. Diseño completo de Giulio Romano (1545), vista lateral.
Plantea una solución en función de la altura de las naves, eco del debate en torno a este asunto.
Extraído de Bettini (2001: 104).

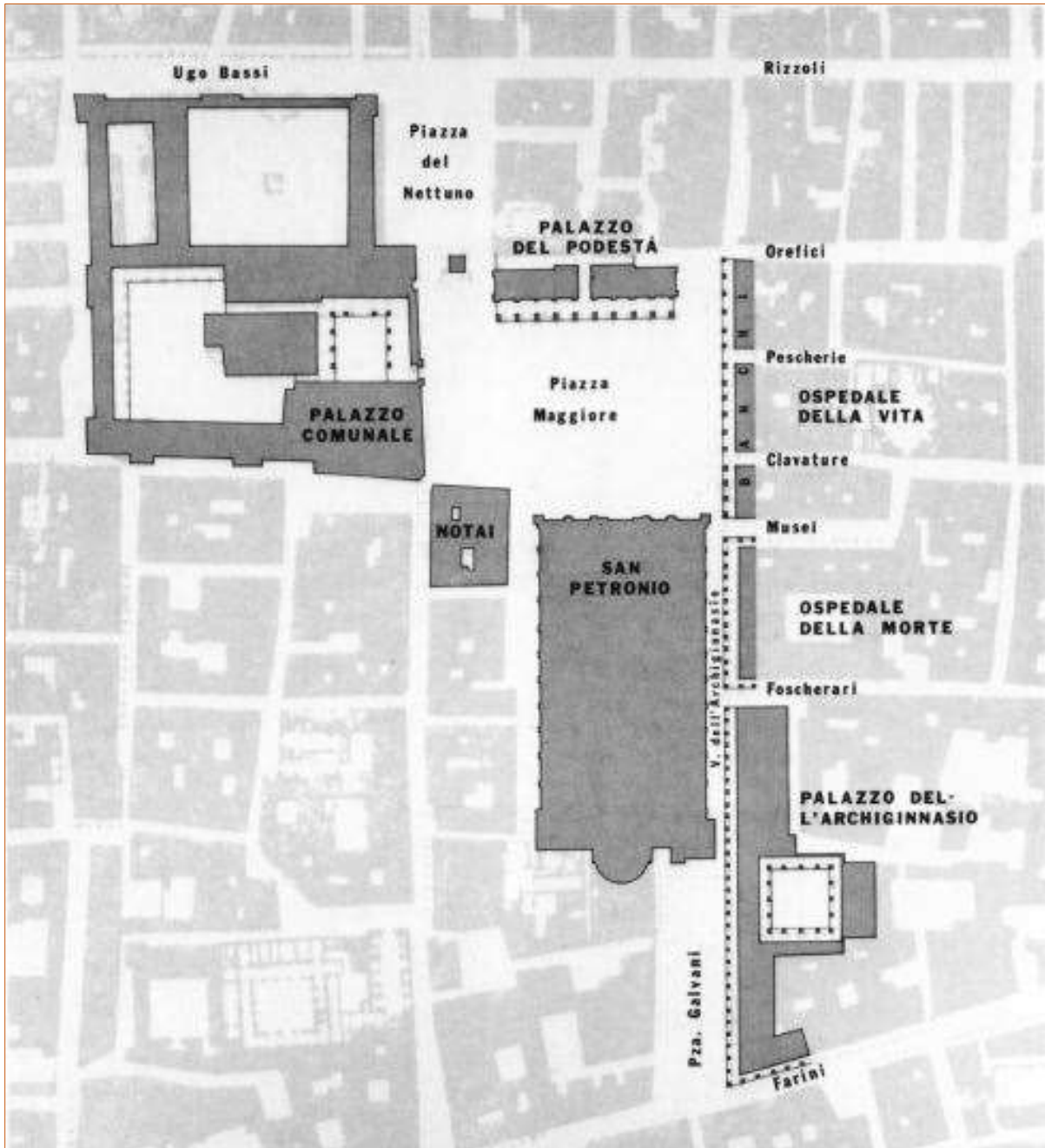


Figura 29. Plano de la Plaza Mayor de Bolonia con indicación de los principales edificios monumentales.
 Extraído de Tuttle (1993: 71).

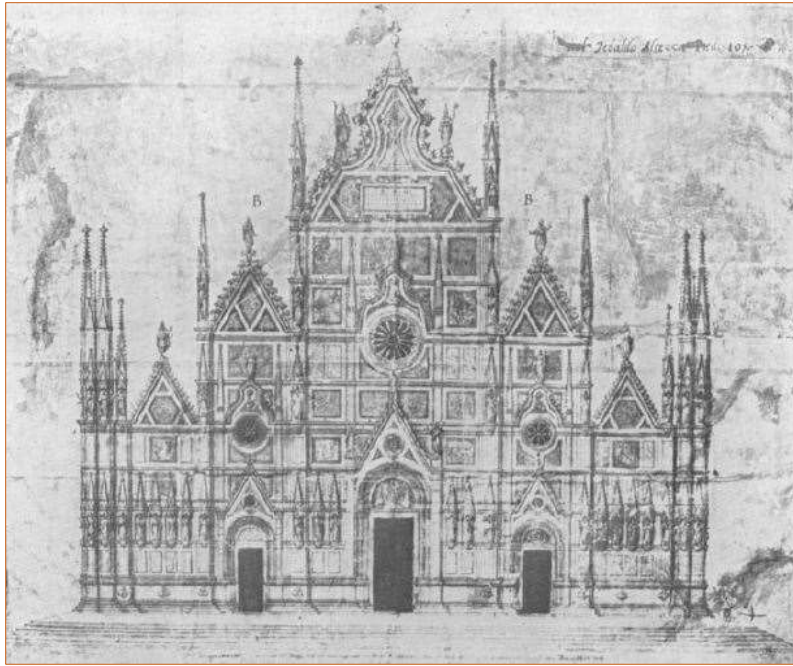


Figura 30. Diseño de Pellegrino Tibaldi (1568).
Extraído de Piacentini (1934: 60).



Figura 31. Diseño de Francesco Morandi il Terribilia en solitario (1568).
Retoma el almohadillado y los óculos de Aimo da Varignana [Fig.]; los ángeles, convertidos en santos, de Peruzzi [Fig.]; la tracería de Vignola [Fig].
Extraído de Barton (199: 468).

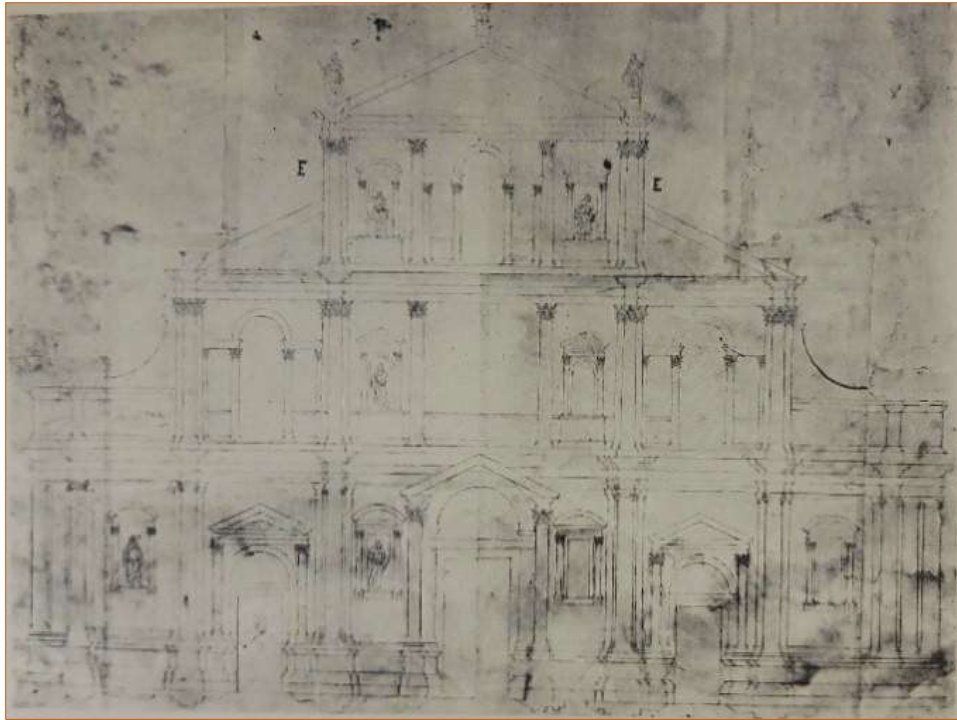


Figura 32. Trazas de Francesco Morandi enviadas a Andrea Palladio.
Extraído de Puppi (1989).

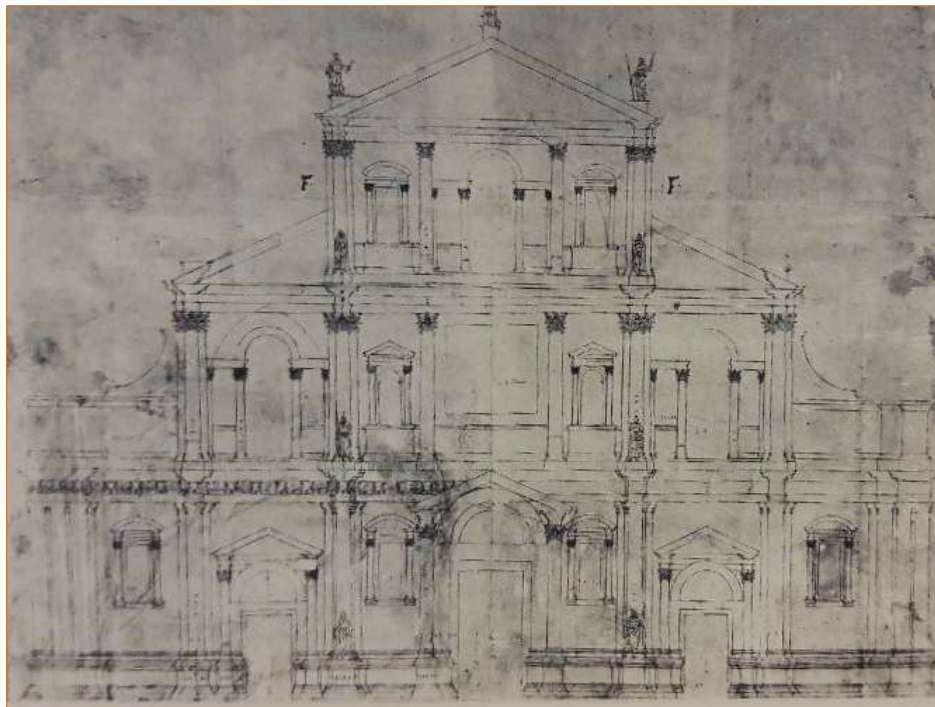


Figura 33. Corrección de Andrea Palladio enviada a Francesco Morandi (1570-1572).
Extraído de Puppi (1989).

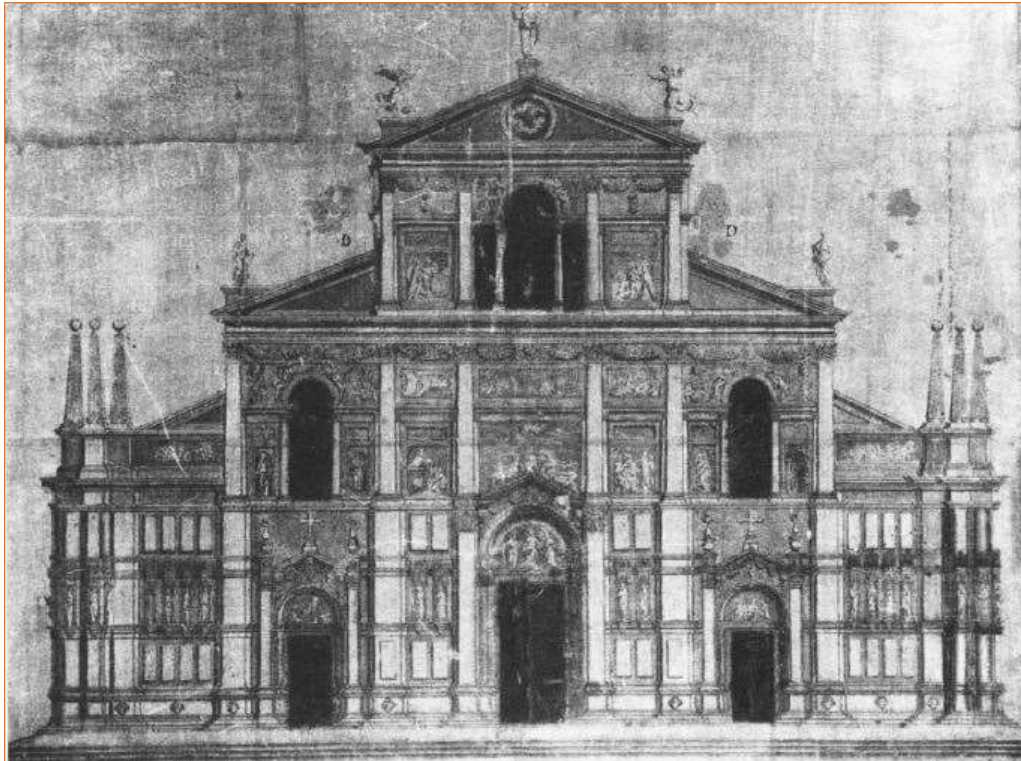


Figura 34. Proyecto definitivo de Andrea Palladio y Francesco Morandi (1572).
Auna la sobria estructuración de Palladio y la conservación del basamento previo.
Extraído de Barton (1999: 469).



Figura 35. Proyecto de Vignola para la fachada de *Il Gesù* en Roma (1568-1573).
Extraído de Varriano (1990: 30).

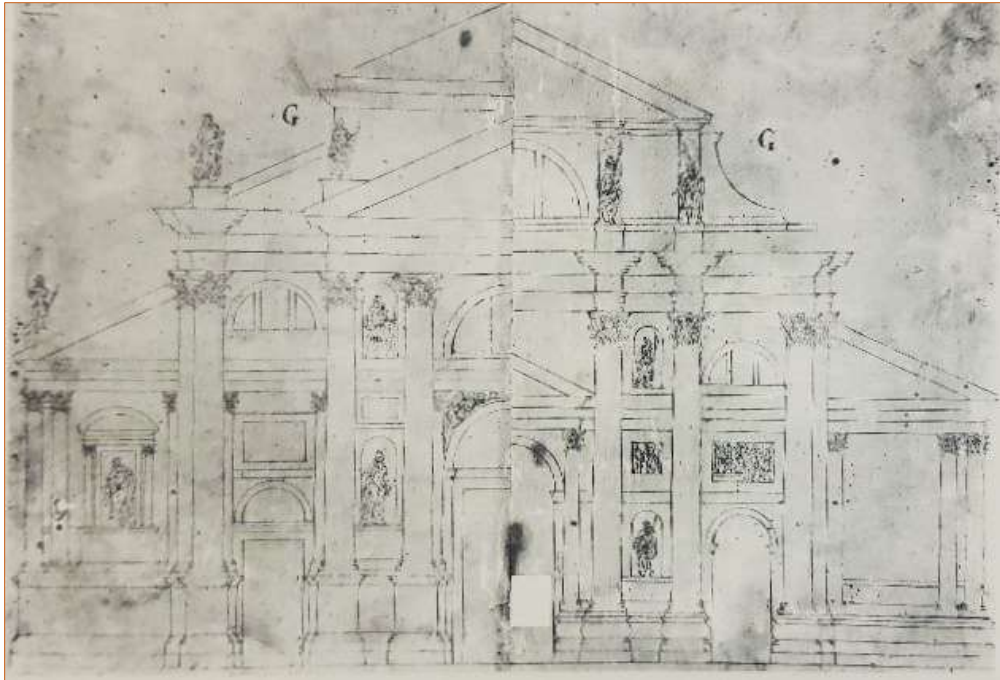


Figura 36. Diseño de Andrea Palladio con dos propuestas (1578).
Extraído de Puppi (1989).

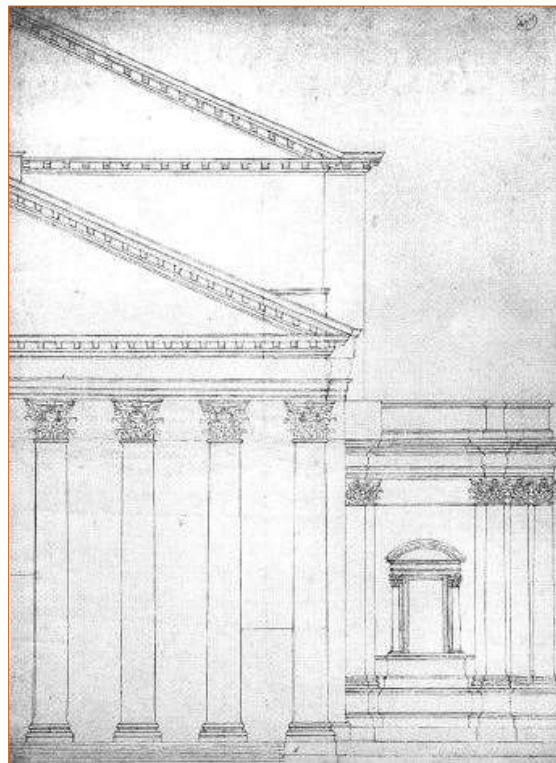


Figura 37. Diseño de Andrea Palladio (1578).
Extraído de Barton (1999: 469).

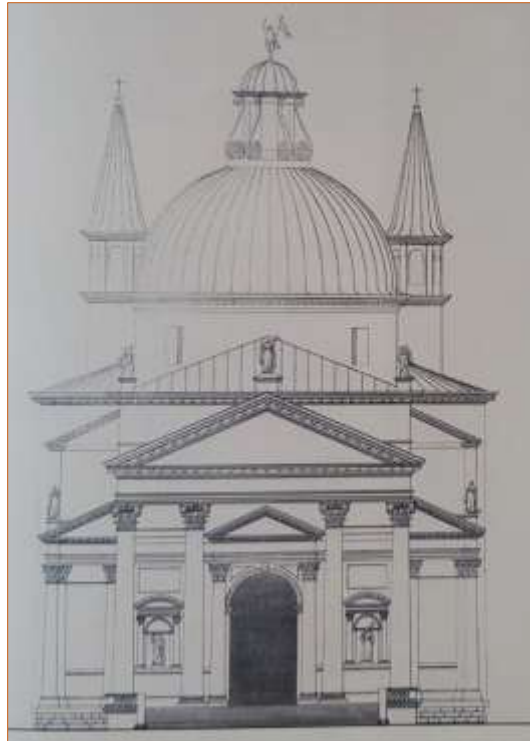


Figura 38. Proyecto de Andrea Palladio para Il Redentore en Venecia (1577-1592).
Extraído de Piva (1988: 181).



Figura 39. La peste en Bolonia en 1630, obra anónima (siglo XVII).
Representación de la peste como jinete del apocalipsis conquistando las calles boloñesas,
reconocibles por sus *portici*.
Extraído de Monti y Ricci (1976: 242).



Figura 40. Proyecto para la fachada de la Catedral de Milán de Francesco Castelli (1648).
Extraído de Carboneri (1962: 100).

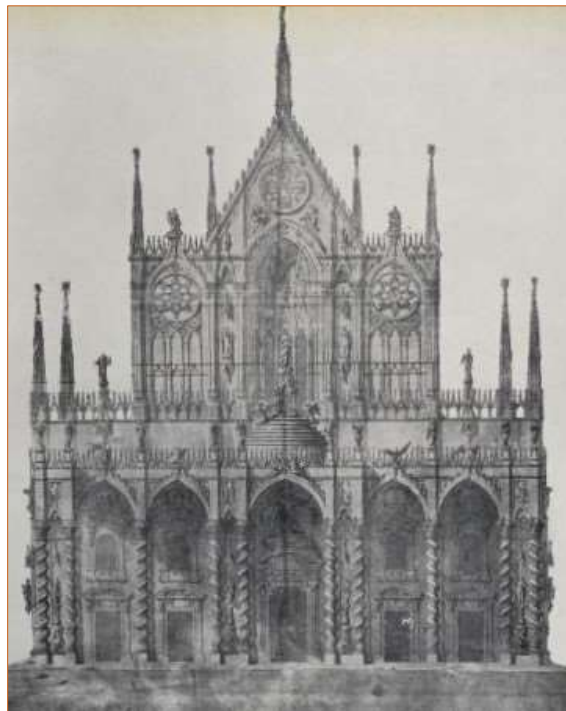


Figura 41. Proyecto para la fachada de la Catedral de Milán de Luigi Vanvitelli (1745).
Extraído de Carboneri (1962: 101).

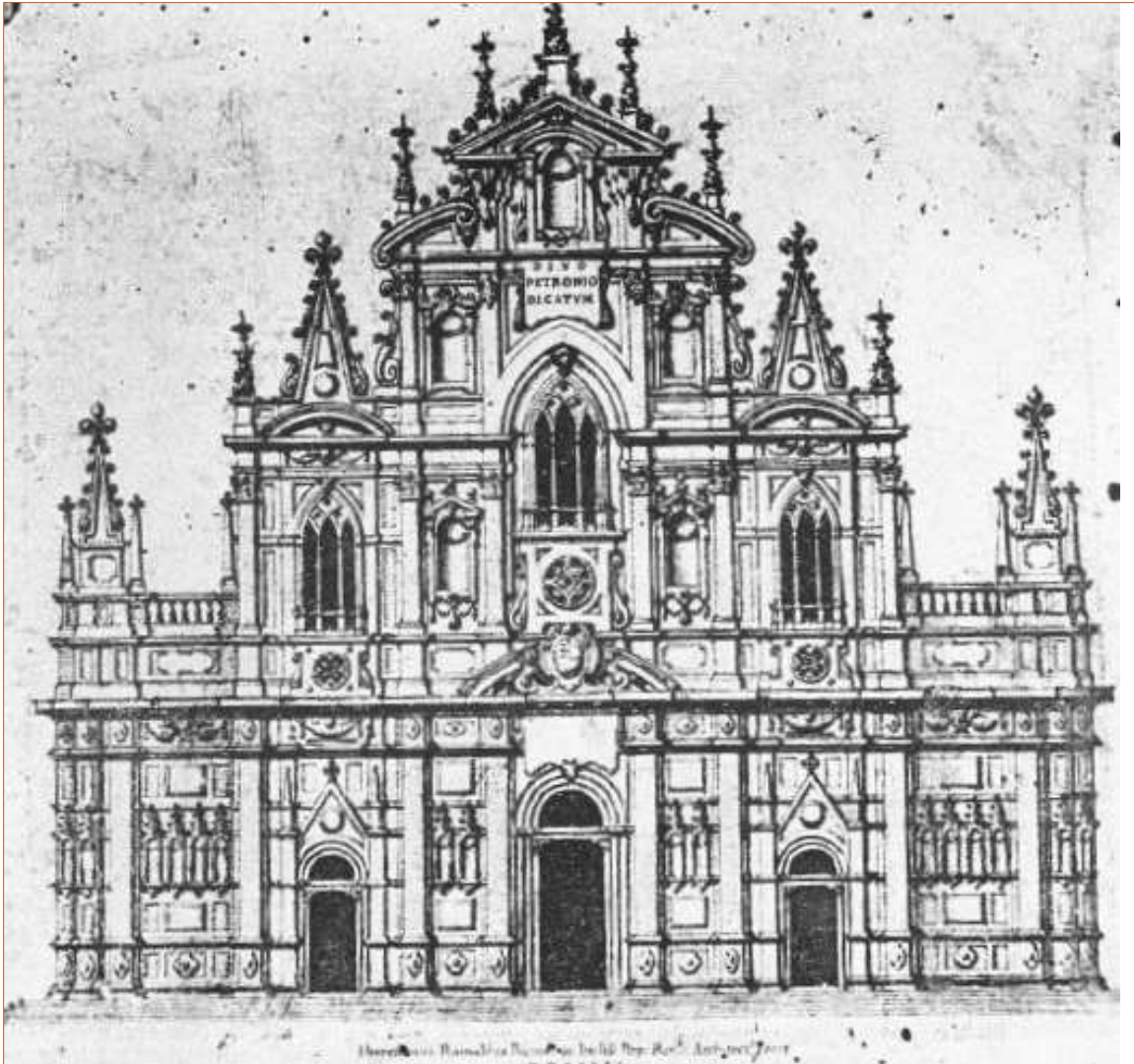


Figura 42. Diseño de Gerolamo Rainaldi (1626).
Su carácter comedido es evidente en relación con los proyectos de Francesco Castelli [Fig].
Extraído de Bernheimer (1994: 264-265).



Figura 43. Arco del Meloncello de Carlo Francesco Dotti (1721-1732). Contó con la colaboración de Francesco Galli Bibiena, célebre escenógrafo. Extraído de Varriano (1990: 249).



Figura 44. Diseño de Mauro Tesi (1747). Remate de los contrafuertes como agujas góticas. Extraído de Simoncini (2016: 280).



Figura 45. Diseño *Caterina* de Damiano Vardiso da Bari (Concurso de 1886).
 Proyecto en desacuerdo con su ensayo y absolutamente destructor de la parte preexistente.
 Extraído de Savorra (2015: 81).

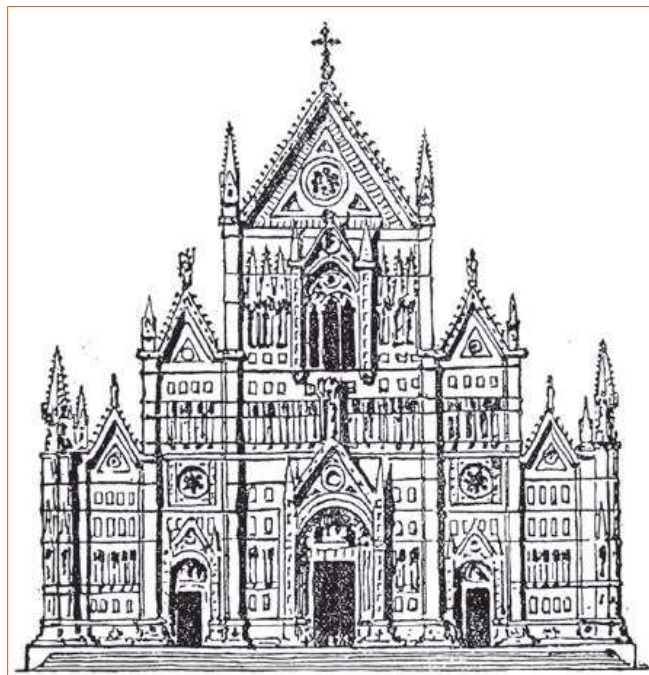


Figura 46. Diseño *Non mi sospinse all'opra l'interesse, Ed unque mai nodrii vane speranze, Chè la tela ordisce un, l'altro la tesse* de Giuseppe Ceri (Concurso de 1886).
 Es uno de los proyectos más respetuosos, si bien carece de ensayo.
 Extraído de Savorra (2015: 83).



Figura 47. Diseño *La ricchezza vizia il genio, La povertà l'uccide* de Giovanni Bellini da Ravenna (Concurso de 1886).
 Contraste con *Caterina* en cuanto a ornamentación, pero coinciden en la destrucción de la parte preexistente [Fig 47].
 Extraído de Savorra (2015: 84).



Figura 48. Diseño *Sono da un nodo srette fra loro speranza, amore, fede e lavoro* de Giuseppe Zampini da Bologna (Concurso de 1886).
 Rompe con la estructura y molduras del basamento de Antonio di Vincenzo.
 Extraído de Savorra (2015: 83).



Figura 49. Diseño Anno 1390 Antonio di Vincenzo de Antonio Caregaro Negrin da Vincenza (Concurso de 1886).

Insuficiente estudio del almohadillado y molduras cuadrilobuladas.
Extraído de Savorra (2015: 81).

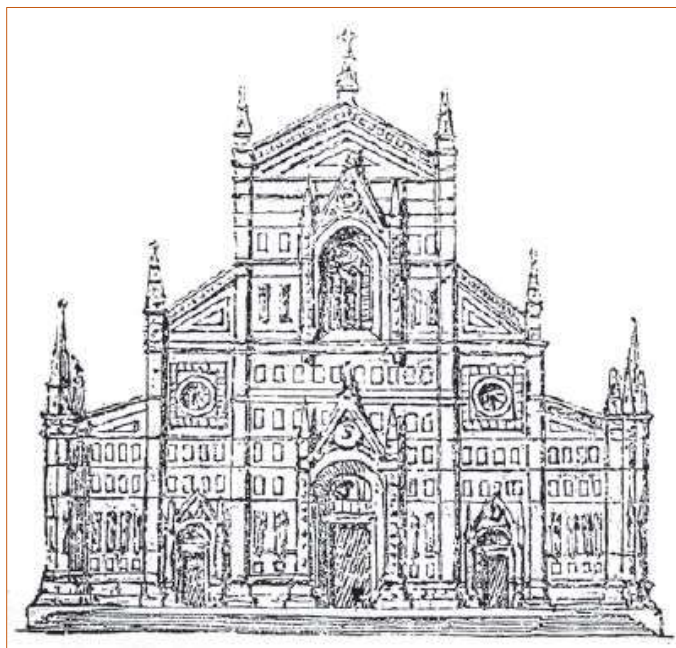


Figura 50. Diseño Religio de Giovanni Barlioni da Bologna (Concurso de 1886).
Modifica los contrafuertes y la estructuración del basamento de Antonio di Vincenzo.
Extraído de Savorra (2015: 83).



Figura 51. Diseño *Laus Deo* de Carlos Piazza-Giuseppe Brunetta da Vittorio Veneto (Concurso de 1886).
Modifica especialmente la composición de los contrafuertes.
Extraído de Savorra (2015: 84).



Figura 52. Diseño *S. Petronio* de Angelo Corovati da Milano (Concurso de 1886).
Análisis insuficiente de los pilares de esquina.
Extraído de Savorra (2015: 84).

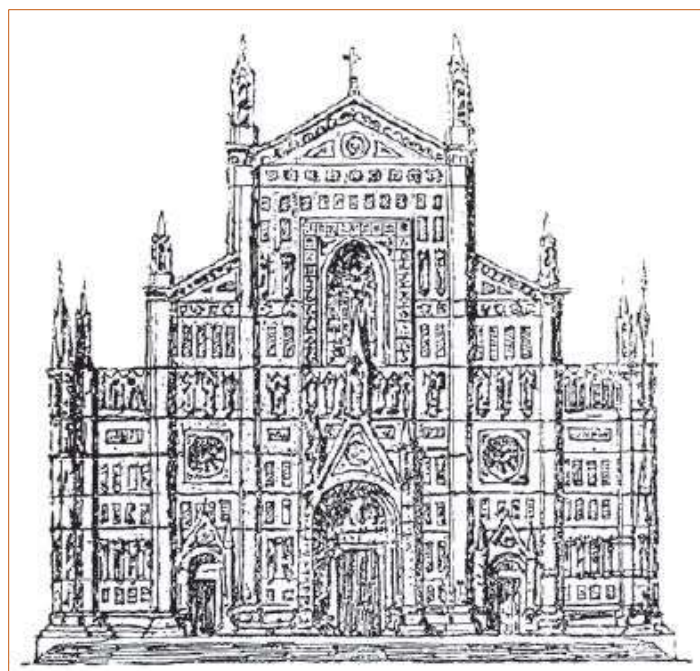


Figura 53. Diseño *Spera in Deo* de Carlo Fornasetti da Torino (Concurso de 1886).
Evidencia su dificultad a la hora de interpretar el almohadillado de Aimo da Varignana.
Extraído de Savorra (2015: 87).

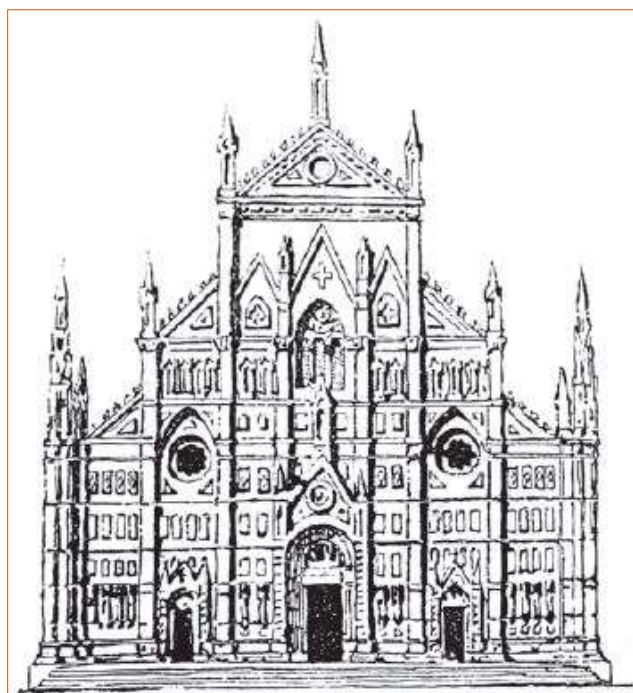


Figura 54. Diseño *Poggio Lambertini* de Carlo Frabboni da Bologna (Concurso de 1886).
Desmantela el almohadillado.
Extraído de Savorra (2015: 87).

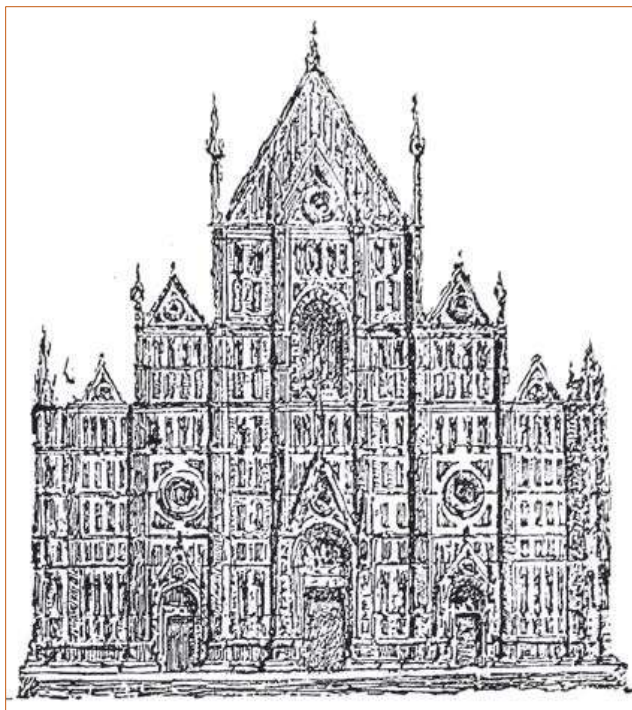


Figura 55. Diseño *Vagliami un grand'amore* de Romano Facchini da Bologna (Concurso 1886).
Desmonta todo lo preexistente para desplegar su profusión ornamental.
Extraído de Savorra (2015: 87).



Figura 56. Diseño *Divo Petronio* de Virginia Vinotto da Torino (Concurso de 1886).
Pronunciación desmedida de la estructuración del basamento, anulación de sus relieves y
modificación de los contrafuertes.
Extraído de Savorra (2015: 88).

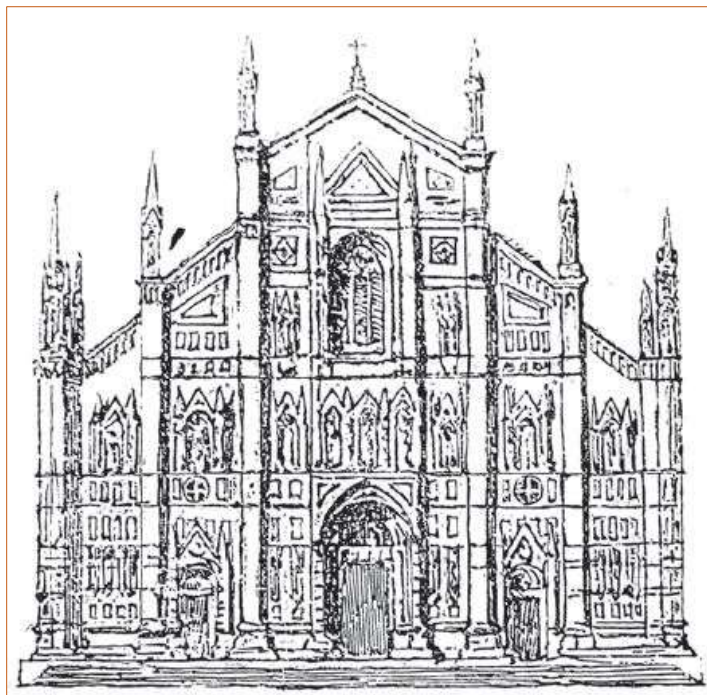


Figura 57. Diseño *Laus Deo* (2) de Giulio Niccolini-Pollini da Verona (Concurso de 1886).
 Conversión de los contrafuertes en semicolumnas adosadas.
 Extraído de Savorra (2015: 88).

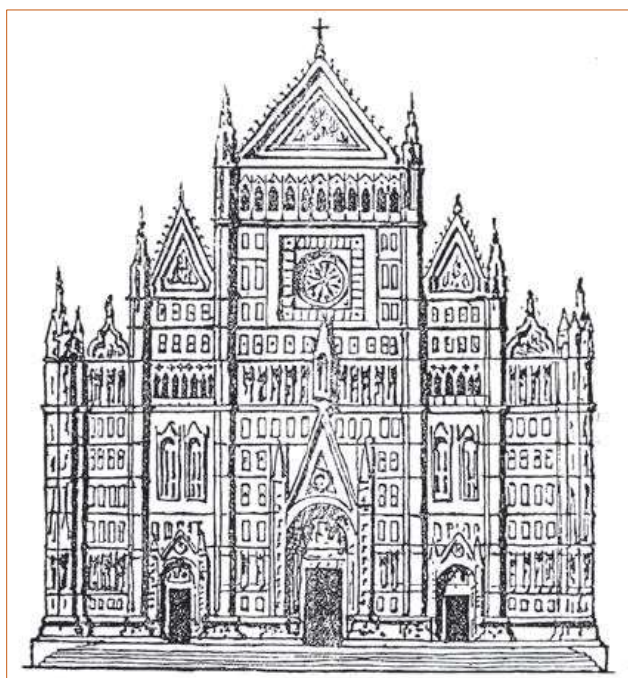


Figura 58. Diseño *Rosetum* de autor desconocido (Concurso de 1886).
 Cambios en la franja decorativa del basamento.
 Extraído de Savorra (2015: 88).

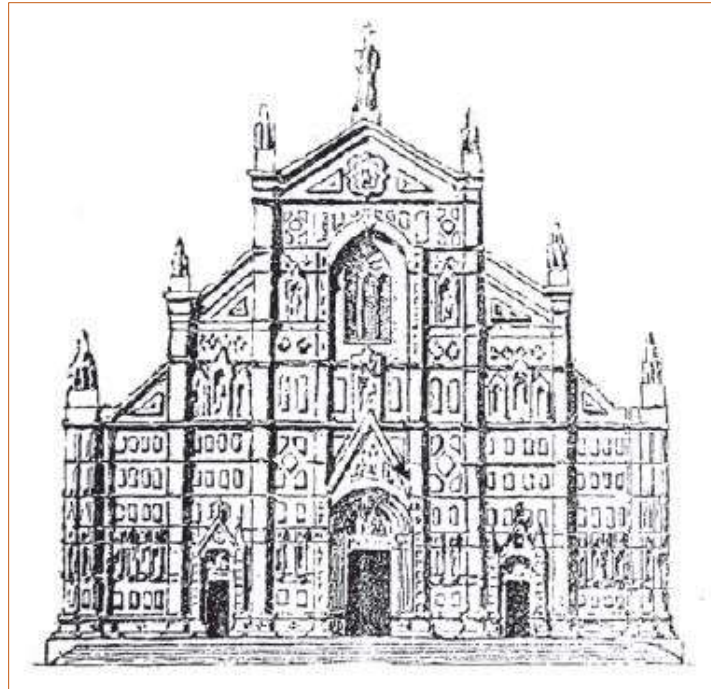


Figura 59. Diseño *Chi non fa non falla* de Giuseppe Parrini da Firenze (Concurso de 1866).
 Pésima interpretación de los pilares de esquina pero fidelidad hacia el basamento.
 Extraído de Savorra (2015: 88).



Figura 60. Diseño *In stile fugato* de Emilio Marcucci da Firenze (Concurso de 1886).
 Entre los más respetuosos, si bien cambia la molduración del basamento.
 Extraído Savorra (2015: 84).

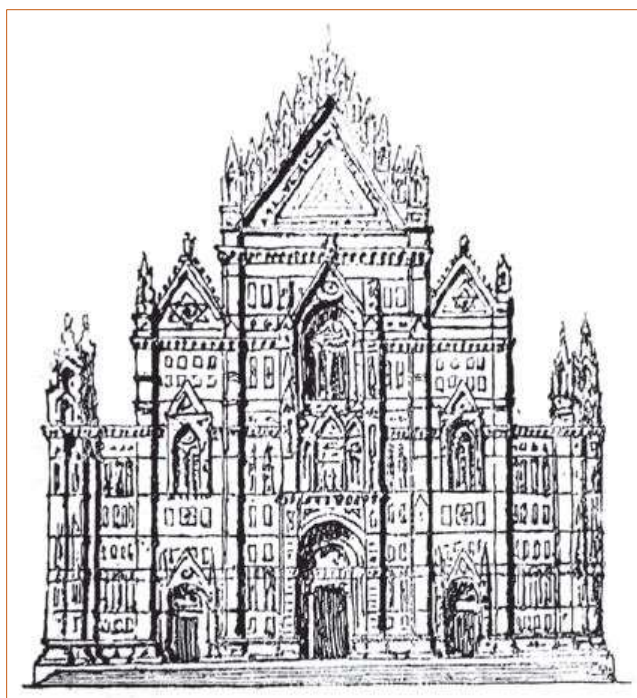


Figura 61. Diseño *Bononia Docet* de Ulpiano Bucci da Pisa (Concurso de 1886).
Entre los más respetuosos.
Extraído de Savorra (2015: 83).



Figura 62. Diseño *Artes virtutis sunt magistrae* de Domenico Bellini da Napoli (Concurso de 1886).
Respetuoso en líneas generales, aunque descuida los detalles.
Extraído de Savorra (2015: 81).

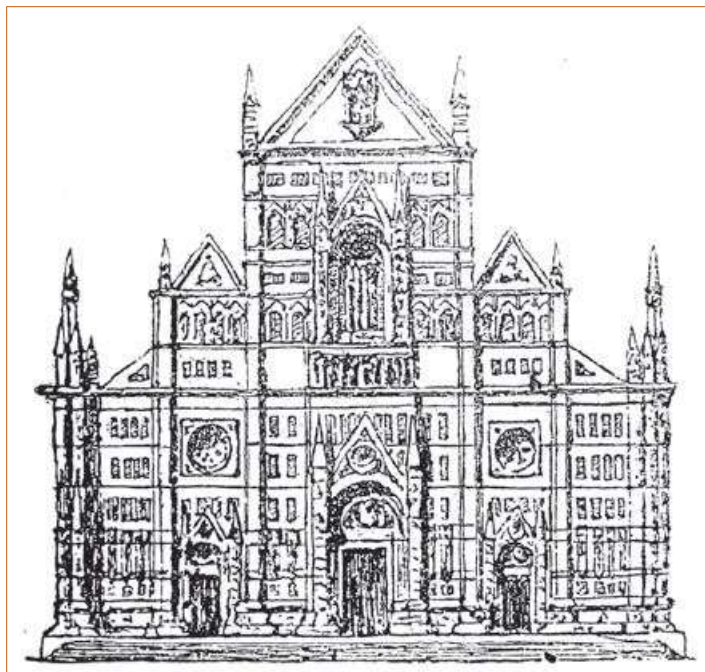


Figura 63. Diseño *Scegli un'opera egregia ed onorato in essa l'affatica Talete di Mileto de Pozzon da Feltre* (Concurso de 1886).

Indefinición del paramento de Aimò da Varignana, especialmente en la parte izquierda.
 Extraído de Savorra (2015: 81).



Figura 64. Diseño *Ogni adspicius benevolus esto* de Edoardo Collamarini (Concurso de 1886).

Posible influencia de Alfonso Rubbiani.
 Extraído de Savorra (2015: 87).

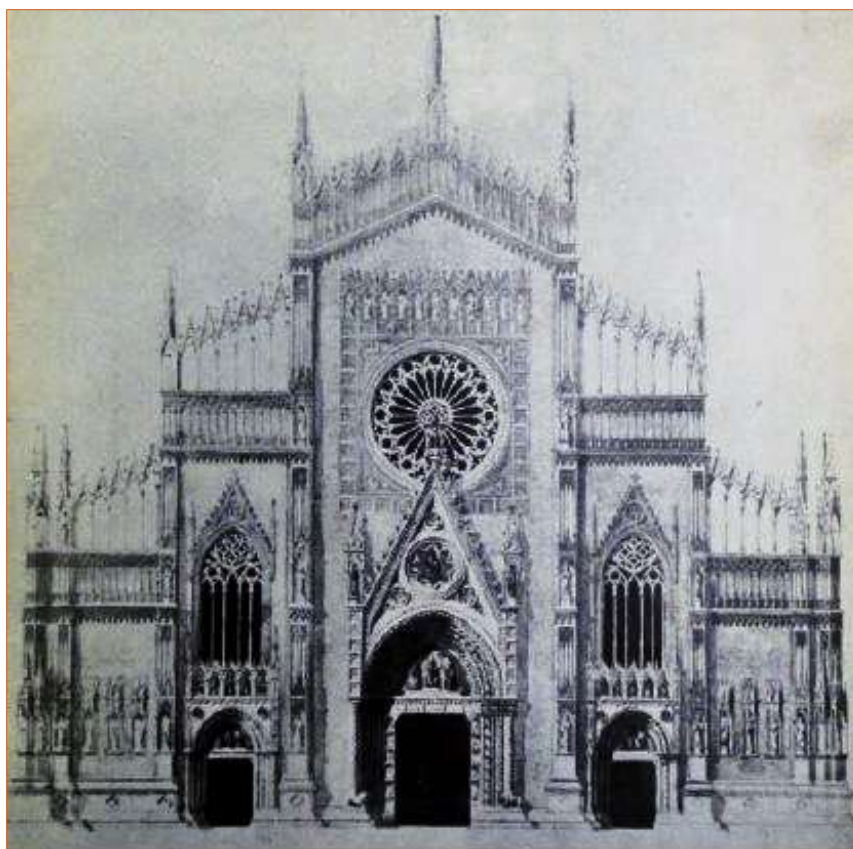


Figura 65. Diseño de E. Collamarini, A. Casanova y A. Rubbiani para la muestra de 1887.
Extraído de Savorra (2015: 93).



Figura 66. Protección de los portales durante el régimen de Benito Mussolini.
Recuperado de <https://www.storiaememoriadibologna.it/basilica-di-san-petronio-2777-luogo>



Figura 67. Primera propuesta de Duilio Torres (Concurso de 1935)
Extraído de Piacentini (1935: 404).



Figura 68. Segunda propuesta de Duilio Torres (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 405).



Figura 1. Diseño de Duilio Torres (Concurso de 1935). Geometría frontal.
Extraído de Piacentini (1935: 405).



Figura 70. Primera propuesta de Guido Cirilli.
Extraído de Piacentini (1935: 400).



Figura 71. Segunda propuesta de Guido Cirilli (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 401).



Figura 72. Primera propuesta de Domenico Sandri (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 402).



Figura 73. Segunda propuesta de Domenico Sandri (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 402).



Figura 74. Tercera propuesta de Domenico Sandri (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 403).



Figura 75. Tercera propuesta de Domenico Sandri (Concurso de 1935). Geométrico frontal.
Extraído de Piacentini (1935: 403).

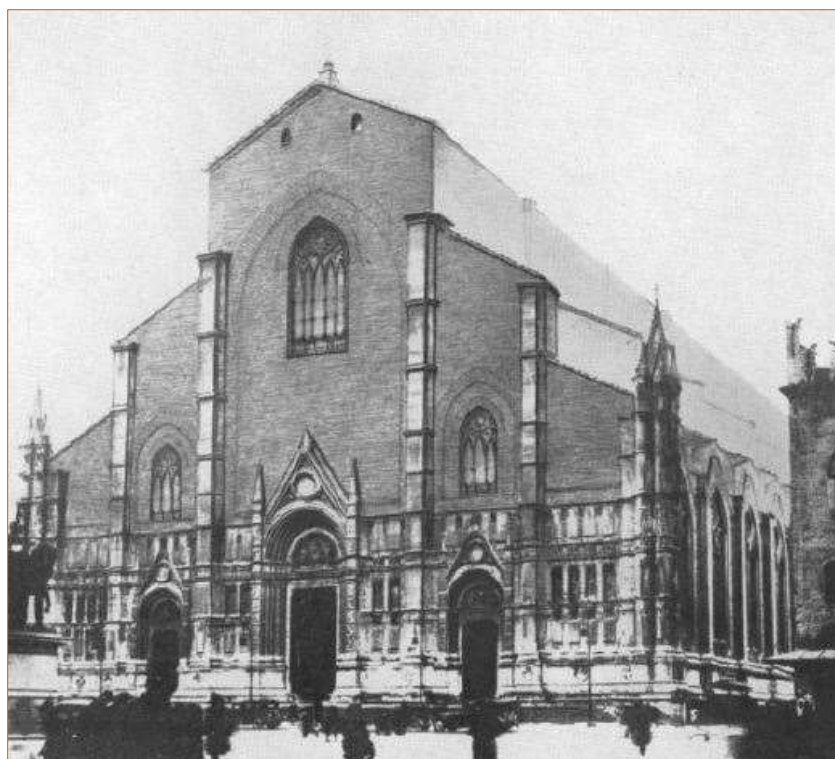


Figura 76. Primera propuesta de Carlo Forti (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 406).

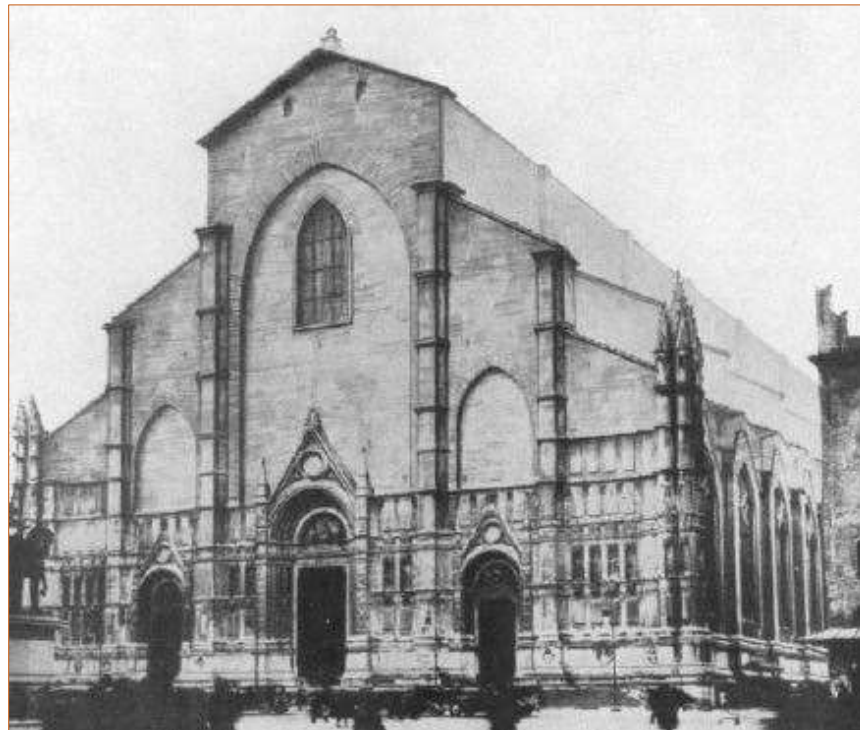


Figura 77. Segunda propuesta de Carlo Forti (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 406).

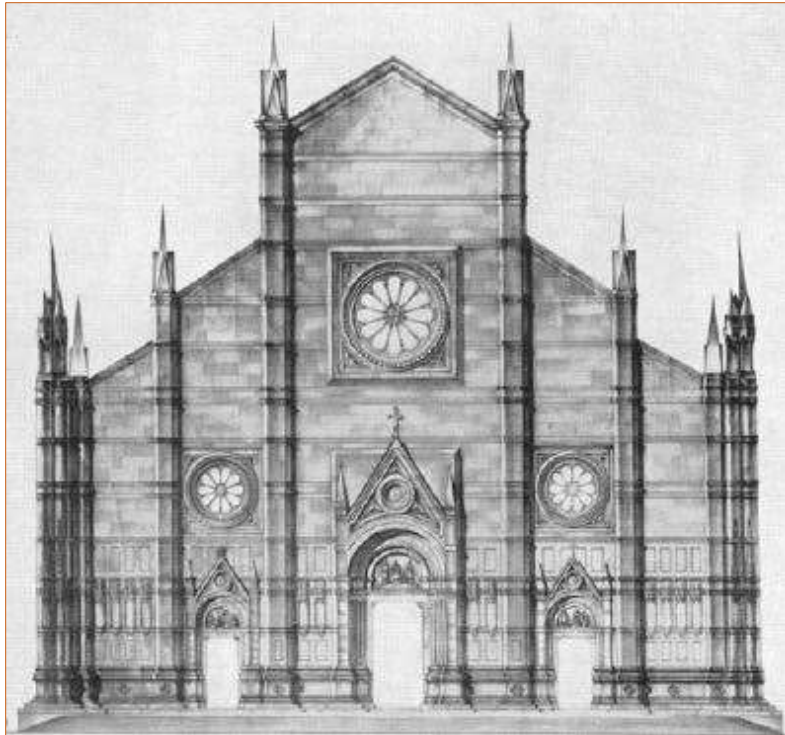


Figura 78. Primera propuesta de Ugo Tarchi (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 407).

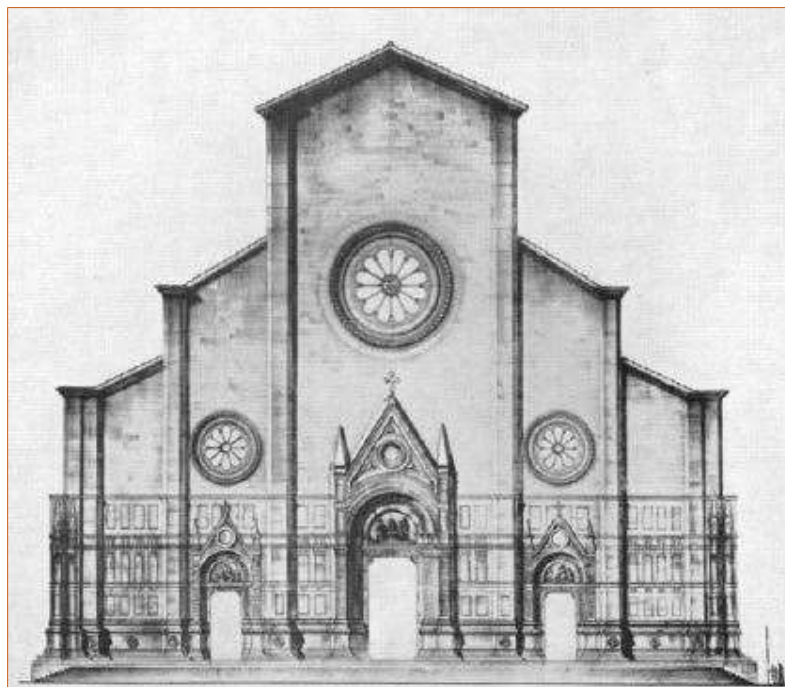


Figura 79. Segunda propuesta de Ugo Tarchi (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 407).

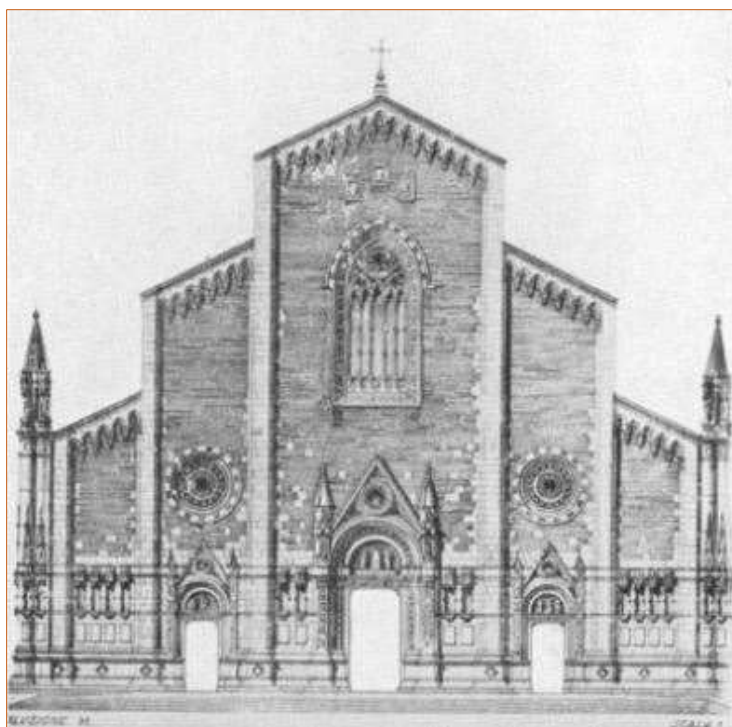


Figura 2. Propuesta A de Giovanni Setti (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 408).

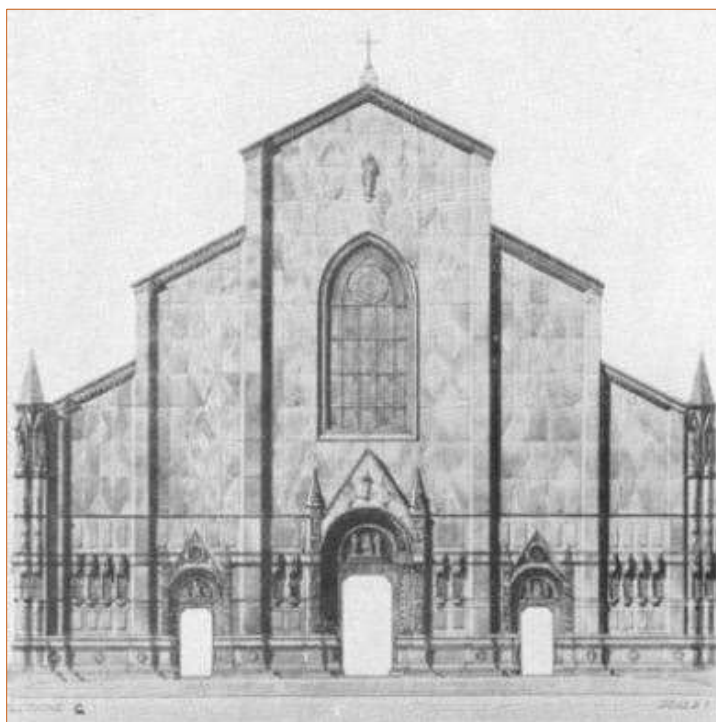


Figura 81. Propuesta B de Giovanni Setti (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 408).

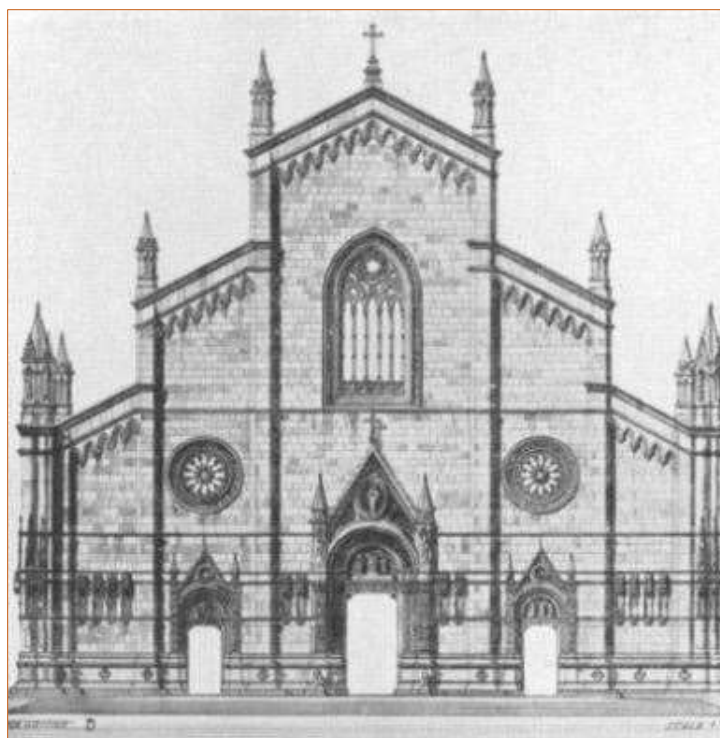


Figura 82. Propuesta C de Giovanni Setti (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 408).

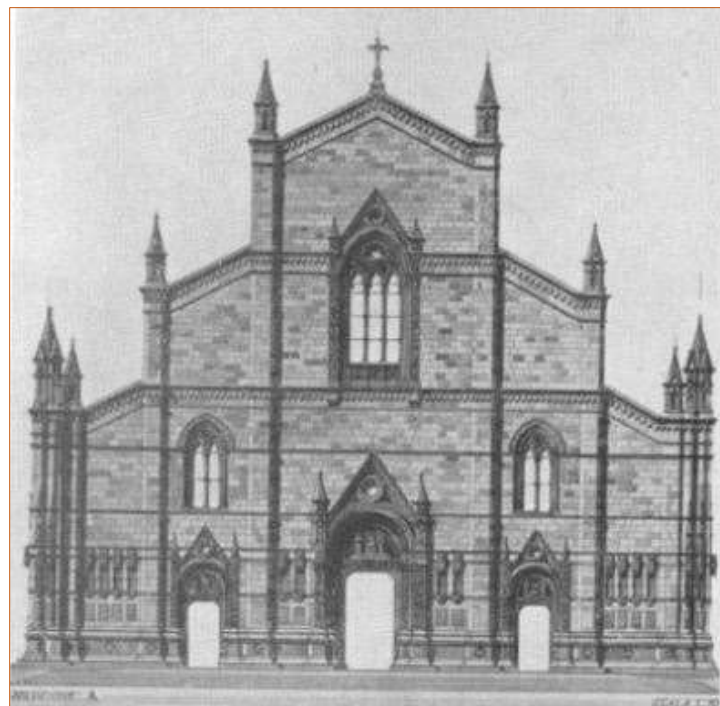


Figura 83. Propuesta D de Giovanni Setti (Concurso de 1935).
Extraído de Piacentini (1935: 408).



Figura 84. Aspecto anterior a la primera limpieza.

Recuperado de <https://www.storiaememoriadibologna.it/basilica-di-san-petronio-2777-luogo>

10.2. DOCUMENTAL

1. CONTRATO ENTRE LODOVICO ALEMANNO Y JACOPO DELLA QUERCIA Recuperado de Beck (1965: 125-126).

*Memorie che questo di sopradetto il reverendissimo Padre e Signor nostro Arcivescovo d'Arlì, **Legato e Signore nella Citta di Bologna**, diede e concesse la manifattura della porta grande di mezo la chiesa di San Petronio a maestro Jacomo dalla Fonte da Siena, intagliatore e maestro del lavoriero di marmore, in su la forma che appare per **un disegno fatto di sua namo e sottoscritto di sua propria mano**; con quelli medesimi lavori e piti vantaggiati che non si contengono nel disegno. Et oltre i detti lavorieri deve fare le infrascritte figure, con li modi e pacti che di sotto si contiene.*

*In prima, deve havere per manifattura della sopradetta porta **fiorini 3 mila e seicento di Camera del Papa**, e cosi li promesse il sopra detto nostro Signore messer lo Legato, per tutta la fattura de la sopra detta porta, e di tutti i lavorieri che in quella si contengono, per questi patti e modi: che al presente deve havere di denari della fabrica di San Petronio, per parte del sopra detto pagamento, **fiorini centocinquanta d'oro di Camera, li quali denari si doveranno scontare nelli pagamenti che a lui si faranno**, come di sotto si contiene; et per questi ci ha dato per cautione e per sicurtà promessa Alberto di maestro Thomasino da Bressa, il quale promesse di pagare et di restituire alla detta fabrica ogni volta che il sopradetto maestro Jacomo recusasse di venir a fare il sopradetto lavoriero, ad ogni requisitione di detti Uffitali che per tempo saranno. E promesse il sopradetto messer lo Legato al sopra detto maestro Jacomo ch'egli sarà pagato di denari della detta fabrica ogni volta ch'egli lavorerà il sopradetto lavoriero, ogni mese quella quantità di denari della sopra detta somma che havesse francato. **Il qual lavoriero promesse d'haver compito al termine d'anni doi**, dal dì che le pietre si haveranno e dal dì ch'egli cominciara a lavorare successivamente.*

In prima, l'altezza della porta deve essere quaranta sino xliij piedi.

*Item, la larghezza sia quanto si richiede alla sua proportionione, che e de la metà de la sua altezza, o veramente alcuna particella, **quanto parerà esser convenevole.***

*Item, lo sporto che deve fare la porta in fuori sia tanto quanto sono li pilastri, o veramente il piè che cinge tutta la facciata della chiesa al presente, **perchè pare esser così convenevole.***

*Item, li pilastri principali de la porta siano piè doi e mezzo larghi, **perchè così paiono esser recipienti all'edificio.***

Item, le colonne che vanno nella porta, intagliate o dritte o avolte, siano corrispondenti all'edificio quanto per li lavorieri fatti per li gran maestri si costuma.

*Item, la colonna a tre quadri dove stanno li Profeti medesimamente corrisponda con l'altre cose a sè pertinenti. Item, l'altra colonna a tre quadri, sfogliata, **sia corrispondente alla sua debita forma.***

*Item, le basi da piè delle cornice, i capitelli di sopra, **tutti corrispondenti all'edificio et a suoi membri.***

Item, le historie quatordecim che vanno in pilastri, del vecchio Testamento, siano le figure doi piedi di lunghezza.

Item, le tre historie che vanno nel cardinale, della Natività di Christo, siano doi piedi ciascuna figura.

Item, li vinti otto mezi Profeti siano l'uno un piede e mezzo.

Item, la nostra Donna col suo Figliuolo in braccio sia altra, a sedere, tre piedi e mezo: Nostro Signore messer lo Papa sia ritto tre piedi e mezo; messer S. Petronio sia quanto il Papa: scolpito ciascheduno a tutto rilievo. Le quali tre figure vanno sopra l'arco della porta: Monsignore in ginocchio, quanto si richiede grande.

Item, li leoni che vanno da lati della porta siano grandi come sono li naturali leoni.

Item, le due figure che vanno di sopra su i pilastri, coìe S. Pietro e S. Paolo siano d'altezza di piè cinque l'uno.

Item, nostro Signore Giesù Christo portato da gli angeli sia a sedere alto piè quattro per sino a piè quattro e mezzo; con gli angeli volanti sia ciascheduno quattro piedi.

*Item, nostro Signore in croce posto, il quale sia sopra **il fiorone sfogliato del frontespicio**, sia d'altezza di doi piedi. Le quali tutte figure per sè siano rilevate intieramente, e le istorie dicisette de i pilastri o del cardinale siano **rilievate quanto si richiede a loro bellezza.***

*Item, tutti li Profeti rilevati **per lo modo che si richiede a star bene nelle cose loro.***

Item, che tutte le cose della detta porta siano intagliate et ornate, come per il disegno di mano di maestro Giacomo appare, il quale è posto sopra carta di papiro, disegnato di penna, et etiamdio con più perfettione o ordine che'l detto disegno non dimostra.

Item, deve fare che nel detto disegno la colonna, la quale non è disegnata, delle sette historie, s'intenda essere come l'altra.

Item, deve fare cinque figure che non sono nel disegno, cioè: la figure di Giesù Christo, e quattro altre figure al senno e volontà di Monsignore.

2. CARTA DE VIGNOLA A LOS FABRIQUEROS (RESPUESTA A LAS CRÍTICAS DE GIACOMO RANUZZI).

Recuperado de Gatti (1889: 114-116).

*Egli dice esser nel mio disegno infiniti errori et il primo essere che manca piedi quattro nella quantità della larghezza di piedi 165: li dico s'egli avesse con diligenza misurato la larghezza della chiesa a parte per parte come ho fatto io, in tanta quantitate non haveria trovat difetto di misura". "ei dice ch'io muto occhi in finestre e le finestre in occhio, contro alla volontà e parer del primo fondatore.. a questo gli rispondo che a voler metter inn proportione tutto l'ordine della facciata come ricerca la bona architettura gli occhi e le finestre che al presente sono lassati nella facciata non sono al luoco suo, perciò che gli occhi che rispondeno sotto alle nave piccole rompeno il primo ordine della facciata [...]. Similmente la finestra sopra la porta grande [...] il secondo . Per questo non mi pare esser errore d'accomodar dove è la finestra un occhio et dove sono gli occhi le finestre per schiafare il sopraditto interrompimento" "s'esso primo fondatore fosse in vita con mnco fatica se li farebbe conoscere et confessar li **erori che per causa di quel tempo non era ancora ritornata la buona architettura in luce** come alli nostri secoli". "egli dice che io voglio rimuovere et guastare tutti li bassamenti dinanzi della chiesa; io gli rispondo che non voglio muovere nè guastare cosa alcuna, **eccetto** se non bisognasse rimuovere et conciare quella parte verso il Salaro.*

3. CARTA DE ANDREA PALLADIO A LA FÁBRICA DE SAN PETRONIO, 17/07/1572.
Recuperada de Gaye (1840: 322-323).

Havendo io a pieno veduto, Illustrissimi Sigri., la fabrica della chiesa di S. Petronio, et poi dilligentemente considerato li disegni fatti, luno da mess. Francesco Tribilia et laltro da mess. Domenico Teobaldi, li quali hanno hauto rispetto al basamento fatto già molti anni, per essere quello di sorte che merita esser obedito, et massime circondando tutta la fabrica et in fronte et per li fianchi, fatto con tanta gran spesa, et osservatoli alcuni bellissimo avertimenti, come però comportavano quei tempi nelli quali egli fu edificato, dico che, havendosi d'haver questi tali rispetti,

che pare a me che tutto quello che fin' hora gl'è posto sopra sia stato fatto con bonissimo giuditio, essendo che si vede apertamente quanto si obedisca al nascimento, che per esser di opera todesca non si poteva far altrimenti, et certo secondo me questo edificio, fornito ch'egli si sia, serà ornatissimo di maniera che non se li potrà desiderare alcuna cosa. Di queste sorte poi fabbriche se ne veggono molti, anzi le prime d'Italia, come la chiesa di S. Marco in Venetia, et quella delli frati minori, et altre in quella città, et fuori il Duomo di Milano, machina a questi tempi grandissima, la Certosa di Pavia, S. Antonio di Padova, la chiesa episcopale d'Orvieto, il Domo di Siena, et in Fiorenza Sta. Maria del Fiore, et infiniti altri tempj. De' pallazzi poi vi è quello dell' Illma. Sgria. di Venetia, quello anco di Padova, il quale si dice esser il maggior vaso che sia in tutta Europa, e pur è opera todesca, quel de Vicenza, et molte altre fabbriche et publiche et private, di modo che si potrebbe dire che quasi tutte le città d'Italia e fuori sieno piene di questa sorte d'architettura. Quanto poi alli disegni fatti da questi due valenthuomini, dico che tutti doi mi piacciono nè io per me li saprei desiderar cosa alcuna; egli è bene il vero chio lavarei alcuni intagli et anco alquanti di quelle piramide, le quali avriano gran spese e sono molto pericolose di cascar, e di ciò a viva voce ne parlerò poi a VV.SS.Illme. Circa alla fortezza della fabrica voria che le pietre della facciata fossero legati con alcuni corsi di pietra posti nel muro et altri tagliati a coda di rondine, et inarpesati con arpesi della parte di drento, pare a me che quei pilastri voriano esse più grossi a sostentar la volta della nave di meggio, et questo è quanto io so e posso per hora raccordare a VV.S.Illme., alle quali prego dal N.Sgre. Iddio per sempre ogni felicità.

Delle VV.SS.Ille.

Servitore affettionatissimo

Andrea Palladio

Mi era scordato chio dissi a VV.SS.Ill. che si poteva far sopra quel basamento cosa che staria appresso di bene, il che è vero, ma però con

tal conditione ch'era de necessità mover parte di quello da luoco a luoco; ma quando pur si volesse non haver rispetto nè al basamento, nè ad alcuna altra cosa, concedendomi tempo conveniente, mi offerisco di far un disegno con quel miglior modo che per me si saprà et si potrà, et insieme mandar anco le sagome de tutti li membri; ma avertisco VV.SS.Ill. che ciò sarà poi cosa di spesa grande.

4. CARTA DE ANDREA PALLADIO A FRANCESCO MORANDI, 18/10/1572.
Recuperado de Gaye (1880: 332-334).

Magnifico messer Francesco come fratello.

Hebbi già li disegni, li quali hora vi rimando insieme con le sagome, e non ho risposto più presto essendo che messer Marcello Litegato mi disse ch'egli del tutto aviseria l'Ille.Sig.Conte, dico dell'havermi dati li suddetti disegni.

Quanto all'opera, pare a me ch'il disegno c'havete mandato stia benissimo, et in quelle cose ch'io ho mandato voi havete molto bene supplito, come nel ponere il frontespizio delle porte sopra la cornice, ch'è suli pilastri dalle bande de dette porte, che certo sta meglio che ponerlo su le cartelle. Quelli nicchi poi c'havete fatti in cambio de fenestre, che davano luce nelle navi piccole, mi piacciono, ma voria bene che fossero alti come appare per la bolletta ch'io ho posta sul disegno, e così i quadri dell'histoire, che in vero per mio giuditio stariano meglio: e s'avertisca che quella cornisetta lighi soto li detti quadri e sotto li nicchi tutto insieme, dreto come dimostra il disegno. Delle piramidi poi non le biasimo, ben crederei che le figure stessero meglio, e di ciò mi riporto finalmente al vostro giuditio. Circa il levar via quei nicchi, che sono nella fazzata dell'ordine da basso, io per me li lascierei stare, et di poi fatto tutto il resto si puotrà riformar ancora quelli, perch'io son certo ch s'accomoderà il tutto che starà appresso di bene, et con non puoco contento di quelli Illmi. Signori. Vi mando tutte le sagome delle base delli

*pillastri, delli capitelli, delli architravi, delle cornici con quelle delle finestre, e tutte sono contrassegnate sul disegno. Ho poi diviso le dette cornici, che si puonno far de più pezzi l'uno sopra l'altro, essendo che forse così tornerà più commodo per haver le rpede, e più facile a ponerle in opera. Vi mando le sagome delle basse, delli primi pillastri dopie. Voi poi farete elettione di quelle che più vi piacerano, e finalmente vorrei che detti pillastri fossero canellati, havendo sette canalli nella fazzata davanti. E questo è quanto per hora m'occorre di dire circa l'opera; segli mo nascesse qualche difficoltà, vi piacerà de darmene raguaglio, che vedremo di levarla via. Vi prego, il mio carissimo messer Francesco, a far mia scusa con quelli Ill.Sigri. s'io son stato puoco tardo a mandare dite sagome e disegni, essendo che oltre che li va assai tempo, la mia moglie è stata per febbre in non puoco pericolo della sua vita, benchè, lodato Iddio, hora si ritrova in assai buoni termini. Vi piacerà di conservarmi nella gratia di quei Illi.Sigri., offrendoli in mio nome tutto quello ch'io so e posso: serete poi contento salutar il magnifico vostro barba e fratello e tutti quei galant0huomeni e da bene e virtuosi, cioè il Sigr.Floriano, mess. Tomaso, mess.Alessandro Orefice, il Sig. Hercule Basso, mess. Domenico architetto, et in somma tutti gli amici nsotri. De voi poscia non dico altro se non ch'io vi desidero ogni bene et felicità, **promettendovi ch'io v'amo come figliuolo**, nè mai mi troverò satio, pur che mi comandiate, di farvi servitio in tutte quelle cose che mi giudicherete buono, et a giovarvi et honorarvi, nè meno vi s'offerisce mio figliuolo di quanto egli può, et insieme con messer Damiano vi s'aricomandano.*

Di Venetia a'dì 18 Ottob. 1572.

Sempre alli servitii vostri come fratello

Andrea Palladio

*Postscritta: Si **potriamo intagliar alcuni membri delle cornici come è segnato su le sagome.***

5. CARTA A ANDREA PALLADIO EN LA QUE SE LE COMUNICA LA DENEGACIÓN DE SU PROYECTO, 22/11/1577.

Recuperado de Gaye (1840: 395-396).

Fu fatta secondo le sagome et disegno vostro provisione de pietre per far un cantoniero con tutta la facciata sino alla porta piccola della chiesa di S. Petronio. Ma quando si credeva dar principio alla fabrica, ci siamo trovati in maggior confusione et travaglio che rpima, perchè essendo capitati in questa città alcuni architetti et homini di disegno in compagnia del Sigr. Ferrante Vitelli et altri, quali, havendo veduto et considerato il disegno vostro et la facciata, ci dissero che a essi pareva cosa impossibile accomodar sul todesco questo vecchio, essendo tanto discrepanti uno dal altro, aducendo molti dubbii, ragioni, et altre cose, delle quali tutte vi si manda la copia, dicendo anco dubitar non il cantone fosse per portar tal peso, havendo inteso detto cantone esser stato riempito in confuso buttando giù calcina, pietre et calcinaci a guisa de fondamento, et non murato a masso, non pensando che dovesse portar tal carico; et in somma che saria assai più tollerabile, non ostante molte imperfectione che sono nel già principiato, seguitarlo con il suo ordine tedesco, che giongerli questo tanto diverso e discrepante. Io sono stato fermo nel disegno vostro, sapendo quanta sia la sua intelligenza et valor, ma ancor ho voluto avisarla delle opposizioni che se gli fano, et regarla quando conoscesse cosa alcuna in questo fatto, volermi dir il parer suo liberamente perchè tanto si differisse alla scienza et autorità sua, che par che quella sola sia per dare il vero modo et temperamento in questa impresa. Della qual cosa quanto io posso caldamente la rpego, offerendomi a'suoi piaceri prontissimo.

6. *NELLA PIAZZA DI SAN PETRONIO*, POEMA DE GIOSUÈ CARDUCCI

Recuperado de <http://www.casacarducci.it/documenti/77531>

*Surge nel chiaro inverno la fosca turrata Bologna,
e il colle sopra bianco di neve ride.
È l'ora soave che **il sol morituro saluta
le torri e 'l tempio, divo Petronio, tuo;**
le torri i cui merli tant'ala di secolo lambe,
e **del solenne tempio la solitaria cima.**
Il cielo in freddo fulgore adamantino brilla;
e l'aër come velo d'argento giace
su 'l fòro, lieve sfumando a torno le moli
che levò cupe il braccio clipeato de gli avi.
Su gli alti fastigi s'indugia il sole guardando
con un sorriso languido di viola,
che **ne la bigia pietra nel fosco vermiglio mattone
par che risvegli l'anima de i secoli,**
e un desio mesto pe 'l rigido aère sveglia
di rossi maggi, di calde aulenti sere,
quando le donne gentili danzavano in piazza
e co' i re vinti i consoli tornavano.
Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema
un desiderio vano de la bellezza antica.*

7. ENSAYO DEL DISEÑO CATERINA [Fig. 45]. Extraído de Gatti (1887: 48-49).

Il tempio in parola da taluni viene caratterizzato di stile archiactuo germanico, o almeno di Germanica proveniente, o da artisti tedeschi inventato. Qui, non essendo il luogo a dismostrar forse il contrario, rispetto a questa maniera architettonica in generales, cioè di esse produzione del facondo ingegno italiano, che in vero poi ebbe grande sviluppo in Germani ed in Francia, io mi taccio.