

EL RENACIMIENTO Y ESCUELAS MODERNAS DERIVADAS

EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Al ciclo histórico de la arquitectura gótica sigue otro con puntos de vista radicalmente distintos, debido á una doble causa: la reacción contra el adelgazamiento excesivo de los elementos sustentantes y la complicación de formas llevada hasta el extremo por la arquitectura gótica y el afán de resucitar la cultura romana producida por el estudio de sus obras propagado desde Italia por toda Europa. Esta tendencia se despierta antes que todo en la península italiana, en donde el arte gótico es siempre un arte importado y extranjero y en donde la arquitectura clásica vive á través de las superposiciones del arte septentrional como si conservase el espíritu poderoso del imperio de Roma. Este movimiento de resurrección clásica tiene lugar en todas las artes: antes que en ninguna en la escultura, más tarde penetra en las formas pictóricas y por fin se impone en la arquitectura: esto lo hace gradualmente, de modo que hasta el siglo xv no se imitan directamente los órdenes clásicos, yendo á parar á esta imitación de un modo gradual por una evolución continua.

La imitación clásica es principalmente externa; los procedimientos de las grandes masas constructivas romanas son ignorados de los arquitectos neoclásicos y han permanecido desconocidos hasta el día; sólo aquellos que se conservaron en la práctica á través de la Edad media hállanse en las obras del Renacimiento en cuyo primer período fué casi desconocido el propio texto de Vitrubio, maestro de las escuelas académicas posteriores, cuya primera edición apareció á los últimos del siglo xv.

La imitación de la forma externa no es una reproducción servil, sino como un desarrollo de las formas clásicas, como una continuación del arte antiguo, rejuvenecido por nueva inspiración.

Con más ó menos intensidad influyen en la nueva escuela las escuelas arquitectónicas cristianas de Oriente, de las que toma la bóveda por arista peraltada y la bóveda esférica sobre pechinas, características de los arquitectos bizantinos.

La historia de la Arquitectura del Renacimiento no puede estudiarse sin tener en



Fig. 1360. — CAPILLA DE LOS PAZZI EN EL CLAUSTRO DE SANTA CRUZ DE FLORENCIA, OBRA DE BRUNELLESCO

cuenta la influencia individual de los arquitectos. Gracias á los estudios de Burckhard, Geynuilles, Müntz y otros muchos, tenemos de ella y de su evolución un conocimiento más detallado que permite indicar los esfuerzos individuales que componen el conjunto que produjo aquel gran movimiento renovador. Siguiendo este criterio, vamos á hacer alguna indicación sobre este proceso histórico del arte neoclásico, comenzando por su origen en Italia.

El arquitecto que primero adoptó completamente las formas clásicas fué Felipe Brunellesco, de Florencia (1377-1446), y una de sus obras que puede servir de tipo de su estilo es la capilla de los Pazzi (fig. 1360), erigida en 1430, en la que se encuentran completamente definidos los órdenes y empleados con las proporciones correspondientes. Su obra tiene, sin embargo, predecesores más ó menos incompletos que se ven, entre otras, en Santa María de las Flores, de Florencia, empezada en 1334 y obra de Giotto. Su esfuerzo de innovador es notable, logrando componer en el nuevo estilo, prescindiendo de las formas góticas de Orcagna usadas en la logia de los Lanzi (año 1376) en Florencia (fig. 1361) y admitidas por él en Santa Cruz de la misma Florencia (fig. 1362), y de las formas románicas del baptisterio de Pisa.

El centro de esta renovación es la Toscana, en donde se han restaurado las formas clásicas y se levantan el palacio Pitti (fig. 1417), la iglesia del Santo Espíritu y la cúpula de Santa María de las Flores (fig. 1367), mientras en Francia, en Alemania y en España se construyen catedrales y palacios completamente góticos y aún esta arquitectura ha de cumplir uno de sus períodos, el flamígero. Esta región italiana está colocada entre la Italia septentrional, en donde

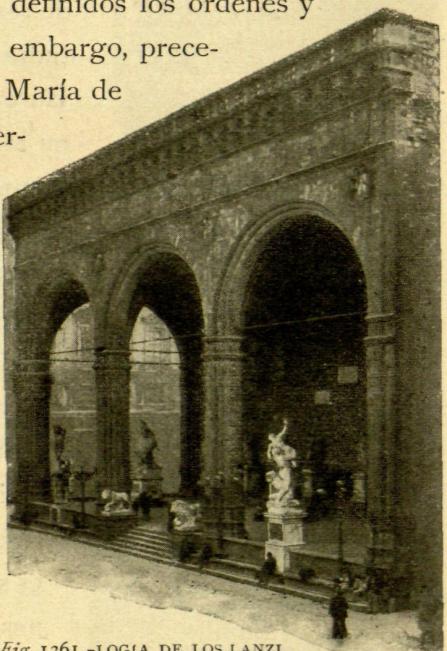


Fig. 1361.—LOGIA DE LOS LANZI, OBRA DE ORCAGNA, EN FLORENCIA

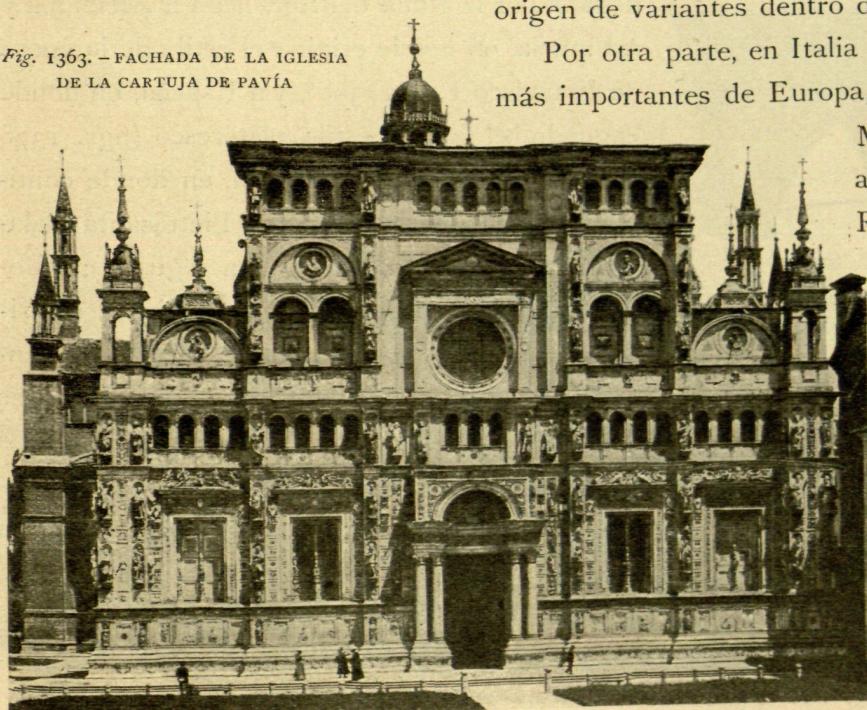
después de la escuela de arquitectura románica lombarda reina el gótico transmitido por Alemania, y la Italia del Mediodía, en donde había arraigado un arte bizantino y después la influencia del arte gótico llevada por la casa de Anjou; que había estado libre de invasiones extrañas y que había conservado á través de las edades algo de aquel espíritu clásico y estaba destinada, como dice León Palustre (1), por segunda vez á dar las artes á Roma.

Desde Florencia el movimiento se esparce por Italia: Brunellesco lo lleva á Milán; Alberti en 1446 á Rímini, en donde levanta el Panteón de los Malatesta; pero no en todas partes adoptan las formas antiguas sin radicales modificaciones.

Era entonces la Italia un conjunto de pequeños Estados rivales entre sí, análogo á las divisiones de la Grecia antigua, y cada una de estas pequeñas naciones se sintetizaba en una ciudad rica y esplendorosa, ávida de sobrepujar á sus vecinas y en las que vivían una cultura característica y propia y una tradición especial. Predominaban en cada una de ellas familias poderosas, especie de feudales urbanos cuyos nombres van unidos á la historia de las artes, como los Médicis y los Cosme en Florencia, los Malatesta en Rímini, los Montefeltro en Urbino, los Este en Ferrara y los Sforza y Visconti en Milán.

Cada municipio y aun cada familia intervienen en la erección de los monumentos, cuidan minuciosamente de sus detalles, contribuyendo á crear en las distintas ciudades italianas una cultura característica, origen de variantes dentro de la unidad del Renacimiento clásico.

Fig. 1363. — FACHADA DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE PAVÍA



Por otra parte, en Italia había entonces los centros de riqueza más importantes de Europa, como Génova y Venecia, reinas del Mediterráneo; Florencia, emporio del arte; Bolonia, centro del saber; Urbino, Rímini, Ferrara y tantas otras. Ayudan á preparar esa florescencia artística el renacimiento literario; los elogios del arte griego y romano por los poetas: así Petrarca describe á Roma y sus recuerdos y celebra los monumentos griegos y romanos; y el afán de imitar y restaurar el latín clásico y de cultivar la forma literaria tomando á los poetas antiguos como fuente de toda belleza y de

(1) *L'Architecture de la Renaissance.*

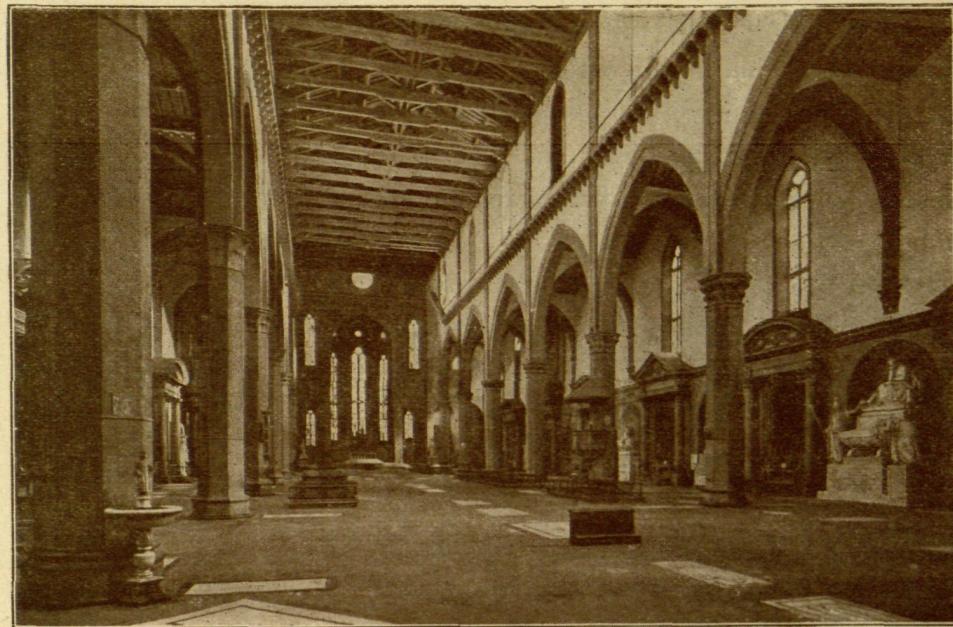


Fig. 1362. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA CRUZ, OBRA DE BRUNELLESCO, EN FLORENCIA

todo estilo. Los artistas, en competencia unos con otros, estimulados por las ciudades y los poderosos, estudian y viajan, publicando tratados como el de Alberti (1404-1472), el continuador de Brunellesco: *De re ædificatoria*, escrito, como dice su autor, «no sólo para los artistas, sino para los espíritus ávidos de instruirse.»

Es notable el hecho de que el Renacimiento se origina en Florencia, en Pisa y en Siena antes que en Roma, ciudad más tardía en admitir la nueva tendencia que después debía aceptar y propagar por el mundo.

Este acontecimiento de tanta trascendencia artística coincide con dos grandes hechos históricos: la vuelta de los Papas á Roma después de su emigración á Aviñón y la toma de Constantinopla por los turcos, que vuelve el centro de la cultura europea á su antiguo centro, Roma. Los Soberanos Pontífices desde entonces son los protectores de esa restauración clásica, promueven

las excavaciones en la antigua ciudad, forman colecciones de la escultura clásica y acogen en su corte á los sabios y literatos griegos, desterrados y perseguidos por los turcos. Llega un momento en que en Roma el arte arquitectónico pierde por completo su aspecto de utilidad y se convierte en obra de pura inspiración dentro de los nuevos convencionalismos de resurrección de las formas clásicas. Se da el caso de que un papa, Pío II, encargue en 1460 á un arquitecto, Bernardo Rosellino, el proyecto de una ciudad entera, Pienza, en el emplazamiento de su pueblo natal Corsignano, con sus calles, el palacio y la catedral.

Al transmitirse la naciente escuela de una ciudad á otra sufre modificaciones y origina aún escuelas típicas y características. Así, apenas nacido el estilo neoclásico, se transforma dando lugar á subescuelas típicas con la de la Cartuja de Pavía (figs. 1363 á 1365), obra de Osmodeo, que se extiende por el Milanesado, por la Italia del Sur, llega á Alemania y á Francia, en donde origina el estilo de la época de Francisco I (fig. 1390), y á España, en donde engendra el famoso estilo plateresco (figs. 1378 y 1381); es importado á Roma, en donde continúan el estilo clásico Majano y Pietrasanta (palacio de San Marco, San Agustín); á Bolonia, en donde desde mediados del si-



Fig. 1364. - DETALLE DE LA ORNAMENTACIÓN EN BARRO COCIDO DEL CLAUSTRILLO DE LA CARTUJA DE PAVÍA



Fig. 1365. - CLAUSTRILLO DE LA CARTUJA DE PAVÍA

glo xv los ornamentos enmoldados de sus fachadas están compuestos con temas clásicos; á Nápoles y á Venecia, en donde toma una forma especial policromada, conforme á sus tradiciones bizantinas (palacios Manzoni y Calergi).

Debe notarse en el primer período del Renacimiento el hecho notabilísimo de que los caracteres de la nueva escuela se señalan completamente, y como si naciera en la plenitud de la edad, emprende las obras más atrevidas y precisa sus doctrinas artísticas en los libros. Brunellesco, que en sus obras primeras traza con seguridad completa los órdenes clásicos, proyecta y construye la cúpula de Santa María de las Flores de Florencia en el crucero levantado por Arnolfo di Lapo, algo mayor y más sólida que la famosa de San Pedro de Roma. Ábrese un concurso internacional llamando á todos los arquitectos y comparece en él, sobresaliendo entre todos Brunellesco con una idea atrevida constructivamente, la de superponer á la catedral, cuya estructura recuerda la Basílica de Constantino, la cúpula del Panteón de Agripa, que levanta asociado al principio á Ghiberti, el famoso escultor de las puertas del baptisterio de Florencia, y llega casi á cerrar á excepción de la linterna que la corona.

León Bautista Alberti, que con Brunellesco llena ese primer período del Renacimiento (nació en Génova en 1404, murió en Roma en 1472), codifica las prácticas de su arte en el libro titulado *De re ædificatoria*, presentado en 1452 al papa Nicolás V é impreso en 1485. Es obra de un literato, erudito, naturalista y físico, una mezcla singular de consejos prácticos y de disertaciones críticas y dogmáticas. Después de un prefacio en que expone la doble misión del arquitecto de inventar y de ejecutar, estudia sucesivamente las condiciones de salubridad, ventilación, distribución y adaptación de los monumentos según su distribución, su forma, prescribiendo no alternar las líneas rectas y curvas: las puertas y ventanas han de ser rectangulares, los arcos semicirculares, etc.; la calidad de los materiales, los techos, etc. Pasa revista de las diferentes especies de edificios públicos y privados, ricos y pobres. Dirigió los trabajos ejecutados en Santa María in Transtévere, San-Stefano Rotondò, en las siete Basílicas, en San-Pietro in Víncoli, en la techumbre del Pantheon, en el palacio del Vaticano, en las iglesias de San Francisco de Asís, San Benito, en las fortificaciones de Civittá Vecchia, Spoleto, Orvieto, etc. Ejecutó por orden del príncipe Luis de Gonzaga los planos de dos iglesias: San Andrés y San Sebastián y las rotundas y tribunas de la iglesia de la Anunciata de Florencia. Juan Ruccelai le confió la ejecución de su palacio en la *vía della Vigna*, desarrollando una fachada «en que los tres órdenes se

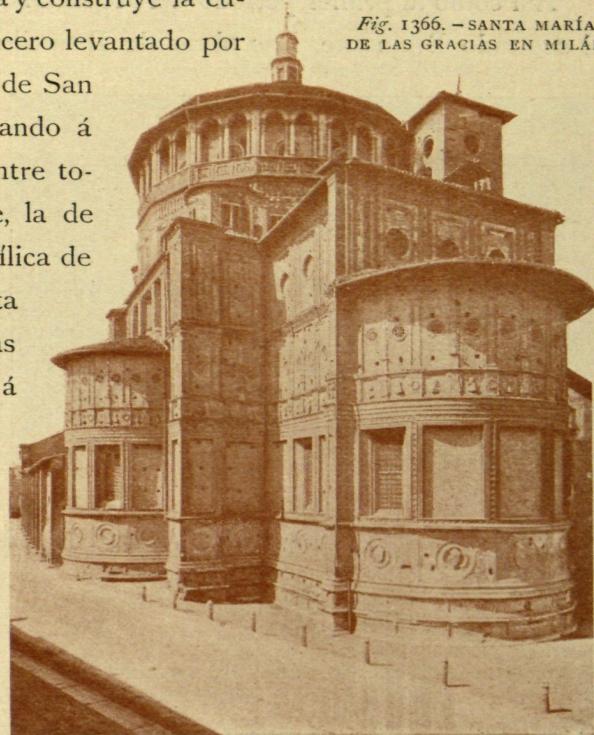


Fig. 1366. — SANTA MARÍA DE LAS GRACIAS EN MILÁN



Fig. 1367. — CATEDRAL DE FLORENCIA

desarrollaban claramente;» confióle además la dirección de la *Loggia* y la iglesia de San Pancracio, capilla funeraria para la sepultura de su familia. Revistió en mármol la fachada de la iglesia de Santa María la Novella.

Así como al primer período del Renacimiento italiano lo sintetizan las obras de Brunellesco, preside al segundo Bramante. Las obras de Brunellesco y de Alberti se caracterizan por una uniformidad de tramos repetidos monótonamente, por una severidad de arte imitativa de las ruinas antiguas; Bramante (1444-1514) da á su arte la ligereza de un arte nuevo y joven; los tramos de desiguales anchuras alternan y se componen variadamente en los diferentes pisos (claustro de Santa María de las Gracias en Milán (1472) y Santa María de la Paz en Roma). La obra capital de Bramante habría sido la cúpula de San Pedro; pero, muerto su protector Julio II, le siguió al año el gran artista, sin dejar de su obra más que masas informes de construcción y planos y croquis de los que quedan restos (fig. 1411).

Sigue en este período la arquitectura una evolución análoga á la pintura de Rafael y á la escultura de Miguel Angel, que adquieren la mayor libertad y grandiosidad en la composición, despojándose de la sencillez plácida y bella de los primitivos. Empieza esta evolución con el siglo XVI, llamado de León X, el papa florentino de la familia Médicis, que es el siglo del esplendor del arte neoclásico.

Fig. 1368. — PATIO DEL PALACIO GONDI EN FLORENCIA,

OBRA DE JUAN DE SANGALLO

Después de Bramante el arte pierde su encanto y su placidez, sustituyéndolo un arte grave y serio propio de las obras de los Sangallo y de Peruzzi (patio del palacio Gondi, fig. 1368).

A mediados del siglo XVI originanese dos nuevas tendencias, una muerta, de líneas frías, secas, que se trazaban según las fórmulas de un libro, y otra sin obedecer ni á los fundamentos racionales de la estética, sin respeto á ningún principio, y las dos se han disputado el dominio del arte hasta la época actual.

Deriva la primera del preceptismo de libro aplicado al arte, de la tendencia de reducir á regla escrita los principios de esa escuela imitadora de la arquitectura antigua. La segunda deriva del deseo de reno-



Fig. 1369. — BASÍLICA DE SAN PEDRO EN ROMA

vación y de la aplicación á la composición arquitectónica de principios propios de la pintura, introducidos en aquel arte por arquitectos, escultores y pintores. Una escuela representa la reacción contra los excesos de la otra.

Las obras de Palladio (fig. 1371), Sansovino (fig. 1372), Vignola y Fontana son el tipo característico de la primera tendencia, continuadoras de la tradición clásica de los Sangallo y Peruzzi. Las de Miguel Angel caracterizan los comienzos de la segunda escuela introduciendo los frisos discontinuos, los arcos y frontones interrumpidos, terminando en volutas; las guirnaldas ornamentando las formas geométricas.

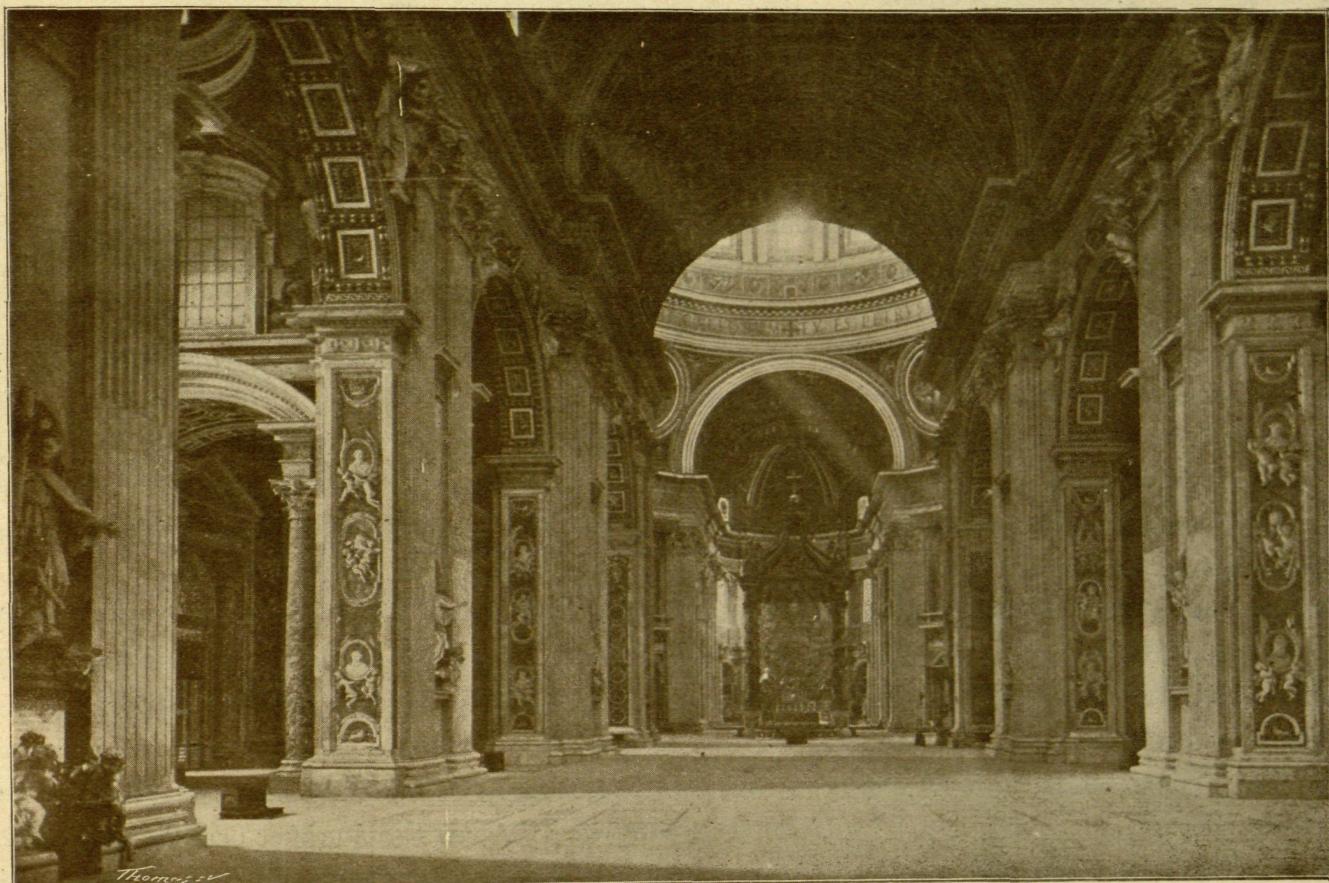


Fig. 1370. - INTERIOR DE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO EN ROMA

Bernini, autor de los pórticos de la plaza de San Pedro en Roma (fig. 1369) y del baldaquino de la famosa basílica (fig. 1370), y Borromini son los continuadores de la tendencia de Miguel Angel durante el siglo XVII, escuela que termina concibiendo obras en que se prescinde de toda regla estática como si se tratara de una gran composición escultórica, llenándolo todo la estatuaria y la pintura, interrumpiendo frisos y frontones ó entregándose á las sutilezas y rebuscamientos de la forma, á la profusión de la ornamentación y los artificios geométricos que parecen sustituir á la mecánica y á la construcción.

La transmisión de este nuevo arte á los países no italianos se hace lentamente y no sin modificaciones. Comienza por ser una invasión claramente extranjera, de un arte importado directamente por artistas italianos; se les imita con frecuencia en los detalles que se mezclan á los temas góticos y acaba por implantarse el nuevo arte claramente abriendose paso, como un arte exótico primero, cambiado después, originando una variante que viene á ser una forma de transición, y acabándose por implantar las formas clásicas en la arquitectura de cada país con más ó menos transformaciones impuestas por las tradiciones artísticas nacionales.

En Francia el Renacimiento toma un carácter bien determinado, adaptándose al medio artístico de aquel país y á la forma de sus edificios góticos de planta irregular y silueta movida. Los edificios góticos franceses estaban compuestos por una asociación de cuerpos de edificio sin simetría, sin ese orden propio

de los países latinos, sin la tendencia á la forma rectangular de los edificios del Mediodía, y á estos caracteres se adapta el nuevo arte en Francia en la planta, en el alzado, en la disposición de las cubiertas con pendientes rápidas cuyas líneas rompen elevadas chimeneas, revistiendo todo de las formas nuevas clásicas, en las que también con el tiempo los ornamentistas franceses imprimen el carácter especial de su arte (figs. 1375 y 1390). León Palustre define el Renacimiento francés diciendo que es «la adaptación

razonada y perfectamente lógica de las formas del arte greco-romano á las disposiciones adoptadas por la Edad media y particularmente por la arquitectura gótica.»

Cuatro períodos ofrece en Francia el Renacimiento: uno en que el elemento gótico domina aún: la influencia italiana es insensible y sólo la denuncian fragmentos aislados, obras escultóricas más que arquitectónicas. Otro influído por la riqueza y fantasía poco clásicas, que florece en el Milanesado: se adoptan los órdenes arquitectónicos, pero sin la proporción modular clásica; muchas veces la imitación se reduce á sustituir en la

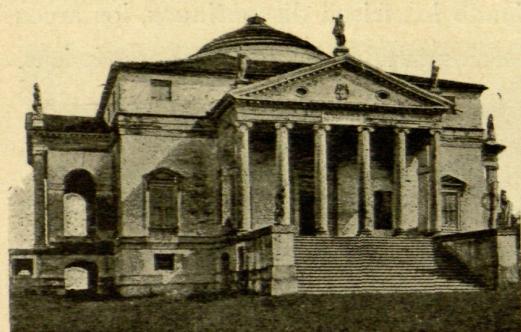


Fig. 1371. — «VILLA ROTONDA» EN VICENZA,
OBRA DE PALLADIO

decoración el acanto y los huevos clásicos á la flora indígena; se construyen aún las bóvedas nervadas, y si las ojivas desaparecen de las fachadas, lo hacen tímidamente. En el tercer período el arte monumental entra en una nueva vía: es como una importación del segundo Renacimiento italiano, comprendiéndose mejor los órdenes aunque no adoptando su proporción. La simetría no domina en las plantas, sino una estudiada ponderación de masas. Por último, con el cuarto aspecto triunfa definitivamente la proporción canónica y la escuela académica.

Citaremos como obras del primer grupo: la tumba de Carlos de Anjou en la catedral de Mans (1475), el Santo Sepulcro de Solesmes (fig. 1373) y la capilla de San Lázaro en la catedral de Marsella (1480), debida á Fr. de Laurana. Al segundo: los campanarios de Tours, parte del castillo de Blois, Azay-le-Rideau (fig. 1400), el castillo de Angers (fig. 1390), Madrid, Saint-Germain. Pertencen al tercer grupo: Chambord, empezado en 1519 (fig. 1375); Ecouen, empezada en 1532, Ancy-le-Franc. Son ejemplos del cuarto grupo: el Louvre (fig. 1374), las Tullerías, Saint-Maur y Anet. En el primer período los detalles del nuevo estilo son importados de Italia ó son italianos los que los ejecutan; en el segundo período citanse entre los artistas que Luis XII conservó en su corte á Fray Giocondo, «proyectista de edificios», dominico de Costance; á Jerónimo de la Robbia que con Pedro Gadyer trabajó en el castillo de Madrid.

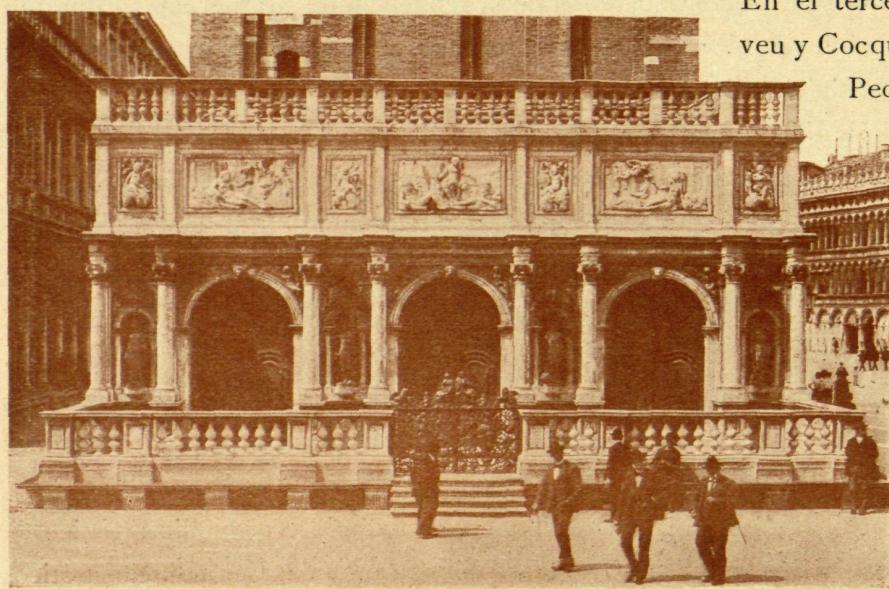


Fig. 1372. — LOGIA AL PIE DEL CAMPANARIO DE SAN MARCOS (VENECIA), OBRA DE SANSOVINO

En el tercer período citanse á Sourdeau, Neveu y Cocqueau que trabajaron en Chambord, á

Pedro Lemercier, etc. Los arquitectos más notables del cuarto período son: P. Lescot, Filiberto Delorme, J. Bullant y P. Cambiches. El período creatriz del Renacimiento francés termina en la época de las Tullerías y de la conclusión de Ecouen. Cronológicamente sus períodos se clasifican del siguiente modo: 1.º Reinado de Carlos VIII (1483-1498). Fragmentos, aunque aislados, de arquitectura, ó mejor, escultura italiana;

nada italiano en la arquitectura monumental. 2.º Época de Luis XII (1498-1551). Vaga aparición del dibujo y molduraje clásicos. 3.º Reinado de Francisco I (1540-1559). Aplicación de los órdenes; pero desprovistos aún de la proporción modular. 4.º Época de Enrique II. Adopción definitiva de la proporción canónica.

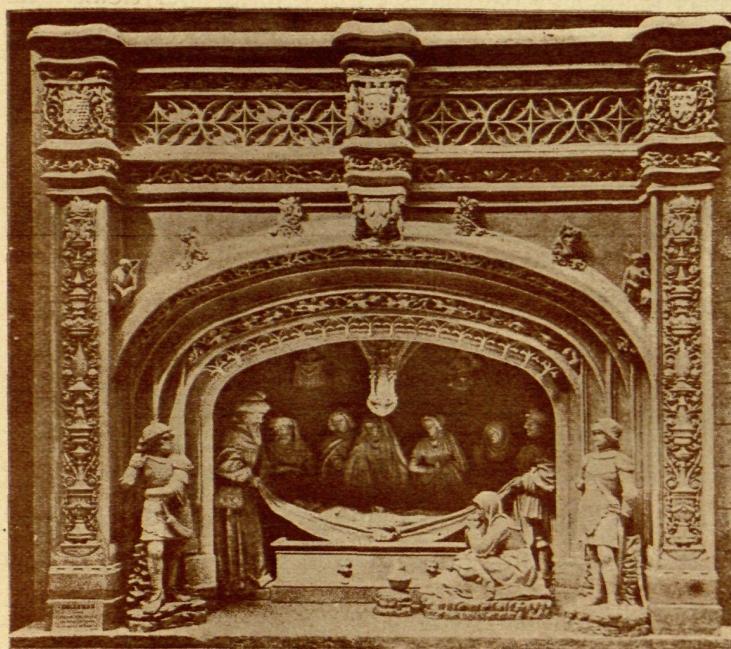


Fig. 1373. - EL SANTO SEPULCRO DE SOLESMES

Está es á grandes rasgos la evolución que siguió el arte: existen ensayos aislados en que se deroga esta marcha general histórica.

A principios del siglo XVII la arquitectura francesa hace nuevas evoluciones, adoptando nuevas y variadas formas. Comienza por un arte de fábrica mixta de piedra y mampostería, de piedra y ladrillo; la piedra recuadra las aberturas, y siguiendo la tradición de la estructura de madera, constituye unos á modo de pies derechos de abajo á arriba, como si las jambas de unos huecos sostuviesen á las otras hasta acabar por medio de las lucernas de dar movimiento á la fachada, armonizando con lo accidentado de las cubiertas. Esa forma de composición comienza en tiempos de Enrique III y se usa hasta los de Mansard, arquitecto de

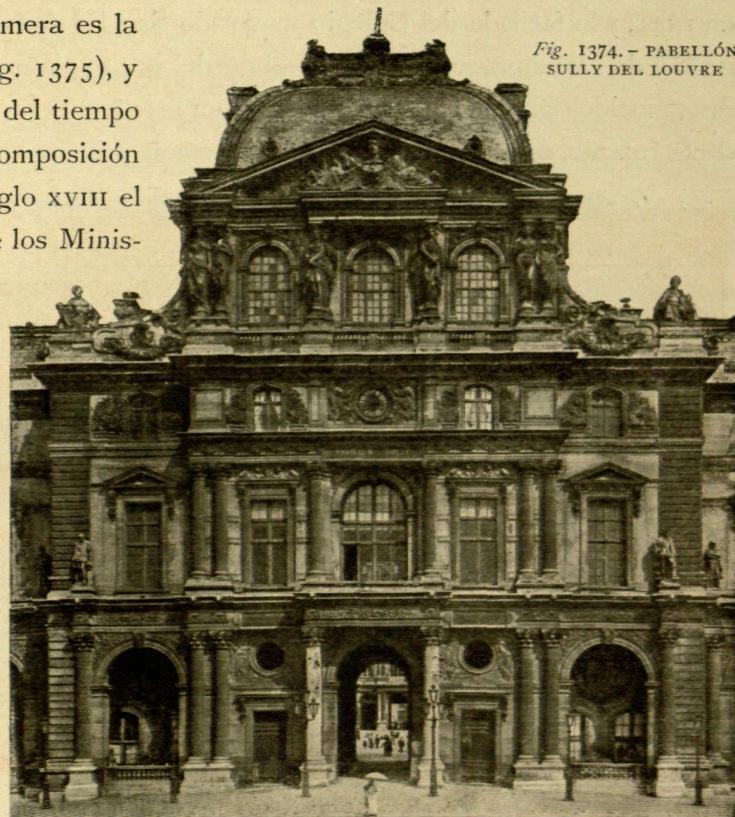
Luis XIV. Ejemplo de él son el hotel del cardenal Borbón en la abadía de Saint-Germain-des-Prés en París, del tiempo de Enrique IV, y una parte del palacio de Versalles del tiempo de Luis XIII (fig. 1376). Esa forma derivada del empleo de dos fábricas se introduce en la arquitectura que emplea sólo la cantería.

Al lado de esa forma de composición que deja descubiertos al exterior los elementos constructivos se desarrolla otra cuya base de composición son los órdenes arquitectónicos empleados en cada piso á la escala que fija la altura de éstos, superponiéndose los unos á los otros ó formando un orden colossal que va hasta lo alto del edificio. Ejemplo de la primera es la galería del Louvre del tiempo de Luis XIII (fig. 1375), y de la segunda una ala del palacio de Chantilly del tiempo de Enrique II (fig. 1377). Ambas formas de composición alcanzan hasta los tiempos modernos. En el siglo XVIII el arquitecto Gabriel la emplea en los palacios de los Ministerios de la plaza de la Concordia.

A veces á los órdenes colosales los sustituyen montantes de piedra que á menudo se combinan con cadenas horizontales que formando grandes recuadros dan nueva forma á la composición (fig. 1418).

En el último tercio del siglo XVII, en 1671, creó Colbert la Academia de arquitectura para detener la decadencia del arte, y la rigidez académica predomina en las nuevas obras: á las fachadas movidas y á los conjuntos disímétricos los sustituyen las fachadas uniformes que repiten de una parte á otra un tramo com-

Fig. 1374. - PABELLÓN SULLY DEL LOUVRE



puesto exactamente igual; la imitación italiana da á los edificios franceses la monotonía de formas, y todo el afán es disimular al exterior la complicada estructura interior del edificio.

Mansard comienza adoptando esta tendencia en la fachada de Versalles levantada en 1675.

Después de esta tendencia se inician las formas movidas y elegantes en el interior del tiempo de Luis XV, mientras en el exterior se continúa ya la severa monotonía académica y el género rocalla y las más severas de Luis XVI, más rígidas en la ornamentación interior y la exterior.

A pesar de nuestras antiguas relaciones con Italia, el centro de esta importación á España no es Cataluña, que va perdiendo su antiguo poderío, sino Castilla.

«Tres aspectos diferentes ofrece en España, dice Madrazo (1) en esta época, refiriéndose principalmente á las regiones del Centro, la arquitectura del Renacimiento: uno es el italiano sencillo, caracterizado por las altas galerías abiertas (*loggias*), las gallardas arcadas de los patios, de medio punto ó rebajadas, y el sobrio empleo de los relieves en medallones y otros adornos adecuadamente colocados; otro es el llamado plateresco, estilo introducido por los orígenes en sus piezas de labor artística, como cálices, custodias, sacras, portapaces, urnas, relicarios, etc., principalmente desde el advenimiento de la casa de Austria, época en que abundaron los metales de los ricos mineros del Nuevo Mundo y se dió pábulo á las artes suntuarias en todas sus formas. De este estilo plateresco llegó á hacerse muy grande abuso. El tercer aspecto monumental que en este período del Renacimiento se nos muestra es el greco-romano, severo hasta la aridez, desnudo de ornatos, el cual cifrando toda la belleza artística en las proporciones y cánones de los órdenes antiguos, sin más amenidad que la de sus clásicas líneas y la de la perspectiva en las escenografías de sus naves, claustros, galerías y escalinatas, había de degenerar forzosamente en copia servil de las construcciones antiguas, produciendo el hastío é inspirando el anhelo de una revolución completa en la estética arquitectónica. Los arquitectos que representan aquella primera manifestación de nuestro Renacimiento son, entre otros varios, Gaspar de Vega y Alonso de Covarrubias; los de la segunda, Enrique Egas, Berruguete, Tudelilla, etc.; los de la tercera, Juan de Toledo, Juan de Herrera, Pedro de Machuca, etc.»

Citaremos como obras del grupo italiano: el Alcázar de Toledo (fig. 1380), de Alonso de Covarrubias, en 1541, y la fachada del Colegio mayor de San Ildefonso ó Universidad de Alcalá (fig. 1379), de Rodrigo Gil de Ontañón, en 1550; como obras del grupo plateresco, las Casas consistoriales de Sevilla, de autor desconocido (lámina 114 del tomo III), en los años 1527, 1545 y 1564; la Casa Zaporta, por otro nombre de la Infanta, de Zaragoza, en 1550; la fachada principal de la Universidad de Salamanca, en 1515 y 1530;

(1) *La Arquitectura en España estudiada en sus principales monumentos*, por Max Junghändel, texto sumario por P. de Madrazo.

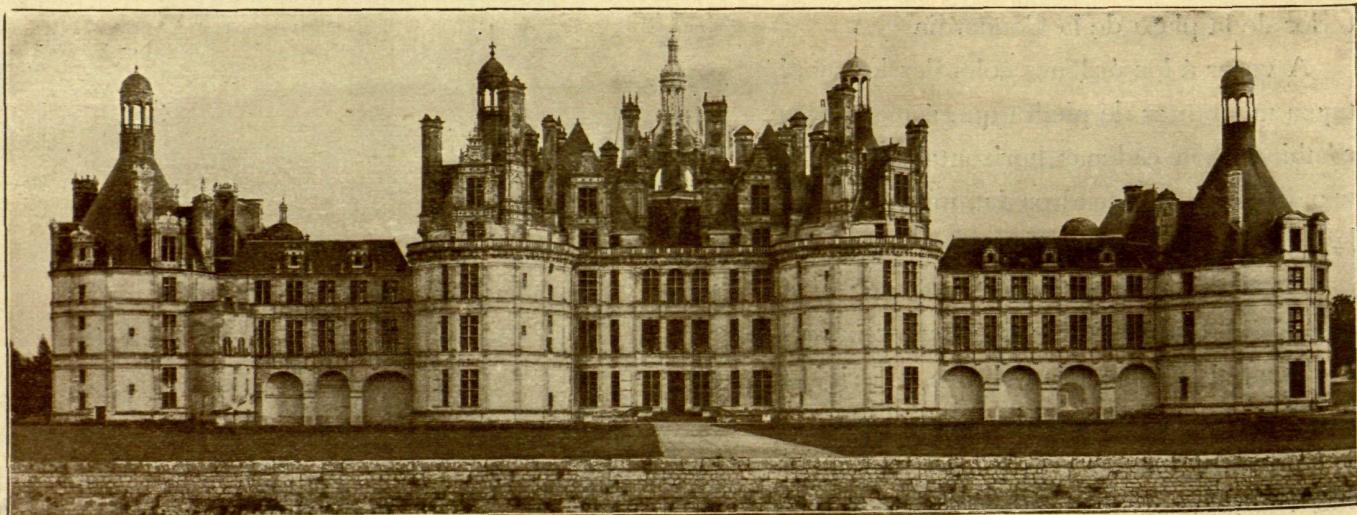


Fig. 1375. — CASTILLO DE CHAMBORD

el Hospital de Santa Cruz (fig. 1378) de Toledo, en 1480 y 1492; el Palacio de Monterrey (fig. 1381), de Salamanca, en 1530; y la casa de Salinas, de la misma ciudad, en el mismo año; Palacio del Infantado en Guadalajara, 1483 (1) (lámina 111), Convento de San Esteban de Salamanca, 1524 á 1610 (lámina 113), y San Gregorio de Valladolid (lám. 112), obra de Macías Carpintero, 1488 á 1496; como obras de estilo greco-romano, el Real Monasterio del Escorial (fig. 1382), obra insigne de Juan de Toledo y Juan de Herrera, en 1563 á 1584; y el palacio de Carlos V, de Granada, obra de Pedro Machuca, en 1527 á 1533.

«Entre los varios componentes, continúa Madrazo, que caracterizan nuestra arquitectura del Renacimiento figuró con mucha frecuencia el elemento morisco, debido sin duda á la intervención de alarifes mudéjares de los muchos que quedaron en las provincias de Guadalajara, Soria, Aragón y Navarra, desde los tiempos de la Reconquista. Como ejemplo del producto híbrido de los tres estilos plateresco, gótico florido é hispano-africano ó morisco, podemos citar la linda portada de la Capilla de Santa Librada de la catedral de Sigüenza, ejecutada hacia el año 1520.

Las tendencias iniciadas en Italia por Borromini y Bernini encontraron en España sus adeptos y sus contrarios, originándose aquí una escuela barroca y una escuela académica contrapuestas. Madrazo cita como los más antiguos representantes de la primera á Herrera el Mozo, Narciso Tomé, Pedro Ribera y José Churruquería; y D. Juan Agustín Cean Bermúdez, en un discurso que leyó en la Academia de la Historia en 15 de noviembre de 1816, explicando el origen del churriguerismo conjetura que la fuente de este aspecto de la arquitectura española de fines del siglo XVII y principios del XVIII fué el libro del alemán Wendel Dietterlin sobre la división, simetría, proporciones y ornato de los cinco órdenes, publicado por primera vez con láminas en Nuremberg en 1593.

En esta manera de ver el arte arquitectónico se notan en España dos escuelas que corresponden á las dos italianas berniniana y borrominiana: la primera, que Madrazo denomina barroca, conservando la estructura general clásica, introduce alguno que otro elemento de variedad interrumriendo las rectas de las jambas y dinteles con ciertos elementos quebrados y ondulados, ya truncando los frontones con escudos y estatuaria, etc.; y la segunda, que es la que Madrazo denomina churrigueresca, en la que se tuercen las columnas, frisos y frontones, pres-



Fig. 1376. - PATIO DE MÁRMOL (PABELLÓN LUIS XIII)
DEL PALACIO DE VERSALLES

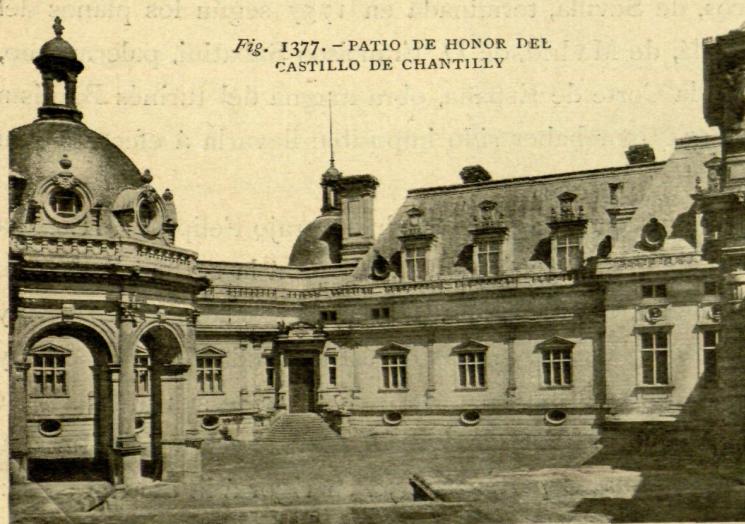


Fig. 1377. - PATIO DE HONOR DEL
CASTILLO DE CHANTILLY

(1) La fecha de esta obra está escrita en castellano y en latín en una larga cinta que contorneando los arcos de la planta baja rodea al patio: «El ilustre señor don Iñigo de Mendoza, duque segundo del Infantado, marqués de Santillana, conde del Real y de Saldaña, señor de....., mandó fa portada..... XXXIII años....., seyendo esta casa edificada por sus antecesores con grandes gastos y de sumtuoso edificio, seno toda por el suelo, y por acrecentar la gloria de sus progenitores y la suya la mandó edificar otra vez para mas onrrar la grandeza..... año mil quattrocientos e ochenta y tres..... Esta casa ficieron Juan Guas e Mauri Gua..... otros muchos maestros que aquí tr.....» Y acaba pidiéndole, repitiendo al lado de estas grandezas: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*

cindiendo de su función constructiva, y se abusa del elemento decorativo, llenándolo todo, ya simulando nubes, ya cortinas, ya guirnaldas de permanente adorno, etc., etc.

El estilo barroco, dice Madrazo, apareció en dos épocas distintas: la primera fué en pleno siglo XVII, cuando construían ó trazaban Miguel de Zumárraga la parroquia del Sagrario, aneja á la catedral de Sevilla, de 1618 á 1677; J. B. Contini la torre de

la Seo de la misma ciudad, en 1685; un arquitecto para nosotros desconocido la Casa Ayuntamiento de León, y otro de quien tampoco tenemos noticia la bella fachada berninesca del Santuario de San Gregorio Ostiense en el pueblo de Múes (Navarra). Estos eran como los precursores del churriguerismo.

La segunda época del barroquismo entre nosotros, originada por el deseo inocente de contener el arte en la funesta pendiente á que le habían conducido los churrigueristas, nos ofrece más marcada la influencia de los profesores académicos, franceses é italianos, venidos á España con los Borbones del siglo XVIII. Como brillantes muestras de las construcciones que en este siglo llevaron á cabo ellos y sus discípulos, podemos



Fig. 1378. — PORTADA DEL HOSPITAL DE SANTA CRUZ DE TOLEDO

citar la catedral de Cádiz, trazada por D. Vicente Acero en 1720, empezada á edificar por este profesor y diferentes veces suspendida, la cual, aunque acabada en nuestros días (en 1832), conservó siempre su primitivo carácter barroco; la Fábrica de Tabacos, de Sevilla, terminada en 1757 según los planos del arquitecto flamenco Vanderberg; la Puerta de Alcalá, de Madrid, de D. Francisco Sabatini, palermitano, concluída en 1778, y el sumuoso Palacio Real de la Corte de España, obra magna del turinés Bautista Juan Sacchetti, trazada y ejecutada por éste en 1737 por haber sido imposible llevarla á efecto según los planos y modelo del abate D. Felipe Juvara.

«Para poner un dique á los extravíos del churriguerismo, continúa Madrazo, trajo Felipe V á España los mejores profesores que había á la sazón en Italia y Francia, los que vinieron á la corte á llenar tan importante misión: Juvara, Sacchetti, Carlier, Ravaglio, Bonavía, eran todos unos excelentes barrocos, y lo fueron asimismo todos los que se formaron contemplando las obras de éstos, ayudándoles en ellas y siguiendo sus lecciones. Sólo dos tuvieron la entereza suficiente para preferir á las de sus maestros las máximas vitrubianas y abrazar la severa escuela en que se formaron Juan de Toledo y Juan de Herrera, y fueron Ventura Rodríguez y Juan Villanueva, cuyas obras pertenecen ya en rigor á la escuela clásica académica.»

Como ejemplos de obras churriguerescas mencionaremos la fachada principal de la casa del Marqués de Dos Aguas, de Valencia, de autor y año desconocidos; la sacristía de la Cartuja de Granada (fig. 1383), de Francisco Hurtado Izquierdo, en 1740; el palacio de San Telmo, de Sevilla, de los Figueroa padre é hijo, en los años 1725 y siguientes; el Ayuntamiento de Salamanca (fig. 1384), de Andrés García Quiñones y otros, construido en los años de 1720 á 1737; la Universidad de Valladolid (fig. 1385), el Palacio arzobispal de Sevilla (lámina 114 del tomo III) y otros.

Cataluña debía ser una de las primeras tierras influídas por el Renacimiento á causa de sus relaciones antiguas con Italia, y en Barcelona se encuentran curiosas importaciones que desgraciadamente no llegaron á germinar,

Fig. 1379. - UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

porque el Renacimiento del arte clásico coincide con la decadencia de este país, que no ha gozado de los esplendores de aquel período artístico. No obstante, poseemos primerizas importaciones: en el patio de la Audiencia, palacio de la antigua Diputación de Cataluña, entre las columnas góticas catalanas, casi románicas, hay dos arcadas clásicas; la obra estaba haciendo en 1432, en que se compraron algunas casas para proseguirla: el palacio de los Pazzi, la obra neoclásica de más antigua fecha, data de 1430. Parecidas influencias en los detalles se encuentran en el patio de la Casa consistorial (lámina 115) y en las sillas del coro de la Catedral policromadas con los escudos de la orden del Toisón de oro, cuyo primer Capítulo se celebró en 5 de marzo de 1519. Este hecho es común encontrarlo aun en iglesias del siglo XVI, de aspecto completamente gótico, pero en las que los collares de perlas y los huevos jónicos ó las hojas de acanto sustituyen á los follajes góticos en las claves y en los capiteles. Estas mezclas engendran las casas de tipo claramente plateresco, en uso aquí en tiempo de Carlos V, cuya figura se encuentra en alguna fachada catalana (casal de los Cabanyes en Argentona) y del que es tipo la casa de los Gralla, desaparecida, que construía en 1518 Mosén Miguel Juan Gralla, maestro racional de la ciudad, á quien ésta en 1518 concedió un privilegio de aguas, «atendiendo, dice la concesión, á la gran obra que el referido Mosén Gralla manda hacer en su casa, con la cual la ciudad queda muy decorada y embellecida» (1) (véase la portada en el tomo III, lámina 115).

Todas las obras catalanas platerescas llevan el sello de la pobreza del país en esta época y de la severidad de las composiciones

(1) Puiggarí, *Garlanda de Joyells. Estudis é impresions de Barcelona monumental*, 1879.

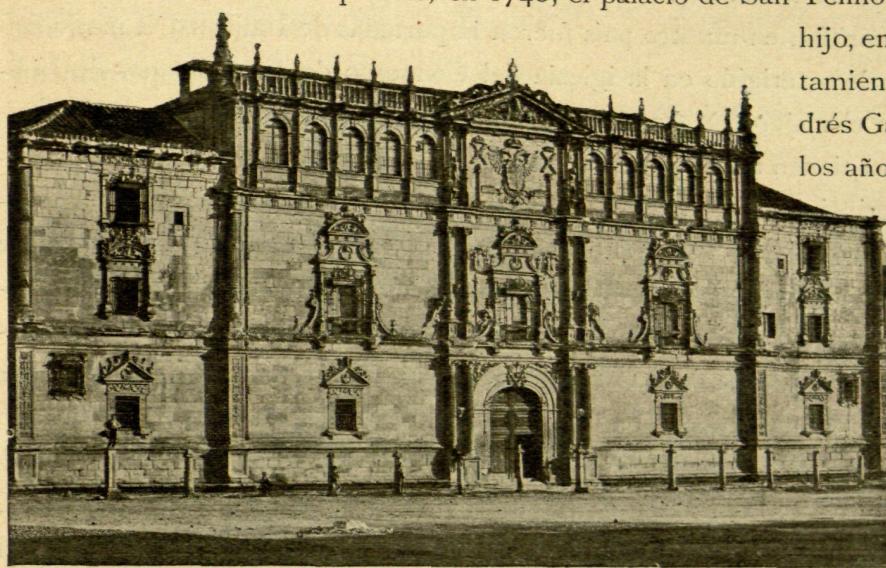


Fig. 1380. - PATIO DEL ALCÁZAR DE TOLEDO



arquitectónicas características de la historia de nuestra arquitectura. Prueba de esta afirmación puede ser el claustro del Colegio Real de Tortosa comparado con el del Palacio de la Infanta de Zaragoza, y la puerta del Hospital de Barcelona, sobria, destacándose sobre el muro liso, con la del Hospital de Toledo.

Algunas de las obras que se encuentran en nuestro país fueron importadas de Italia: así el magnífico sepulcro de D. Ramón Folch de Cardona, erigido en la iglesia del Convento de Franciscanos de Bellpuig, debido á Juan Nolano, á quien el viajero D. Antonio Pons considera napolitano (1).

Las obras de la escuela académica tienen aquí su representación en la fachada del Palacio de la Diputación de Barcelona, levantada á principios del siglo XVII, obra de Pedro Blay, y en las debidas á artistas italianos ó á ingenieros militares del ejército castellano que ocupó militarmente á Cataluña durante los reinados de Felipe IV y Felipe V y posteriores. A la época de este último son debidas la barroca Universidad de Cervera, la catedral de Lérida, la Ciudadela de Barcelona, etc.; pero ese estilo no tiene carácter particular de Cataluña. Para formarse idea de las obras características con la sobriedad y sencillez de que hemos hablado, aun dentro las formas exuberantes del estilo churrigueresco, debe citarse el patio de la casa Dalmases de la calle de Moncada (lámina 115 del tomo III) y la iglesia de Belén, de Barcelona. Eco de esa arquitectura académica, cuyos representantes en Castilla fueron D. Ventura Rodríguez, autor de tantas obras en toda España, y D. Antonio Villanueva, autor del Observatorio astronómico del Buen Retiro y del Museo del Prado de Madrid, fueron en Cataluña D. Juan Soler y Faneya, autor de la Casa Lonja de Barcelona, que falleció en 1714.

El Renacimiento tiene en Portugal una escuela característica que corresponde al plateresco castellano: es el llamado estilo *manoelín* (de la época del rey Manuel el Afortunado, 1495-1521), cuyos tipos característicos son las suntuosas obras de Belhén (fig. 1386) y de Batalha (fig. 1397), obras que se presentan cargadas de ornamentación de un modo extraordinario, como una representación de carácter pomposo é hinchado del genio nacional.

Carlos V transportó desde España el estilo clásico á Alemania, en donde toma nueva forma, adaptándose á las tradiciones antiguas de piñones acusados en fachadas y cubiertas en gran pendiente (castillo de Schalzburgo, edificios de Heidelberg, Casas Consistoriales de Bremen, fig. 1387), y á Flandes, en donde reviste carácter especial único local (Casa Consistorial de Amberes y Palacio de Malinas), y por el mismo intermedio se transmite á América.

Este movimiento llega con intensidad á Hungría, adonde en 1499 Matías Corvino llama arquitectos de Italia para edificar la capilla de Jagellon en Cracovia en 1520. En Bohemia sucede algo semejante: así en Praga la sala del Belvedere es obra de un italiano, P. della Stella, y tiene todo el carácter de tal.

La introducción del Renacimiento en Inglaterra es tardía: acábase de crear bajo los Tudor el tipo de habitaciones de estilo ojival que responde á la tristeza de sus brumas y lo conserva hasta el siglo XVII para continuarlo al poco tiempo de interrumpido; el mismo arqui-

(1) *Viaje de España*, por D. Antonio Pons, 1788.

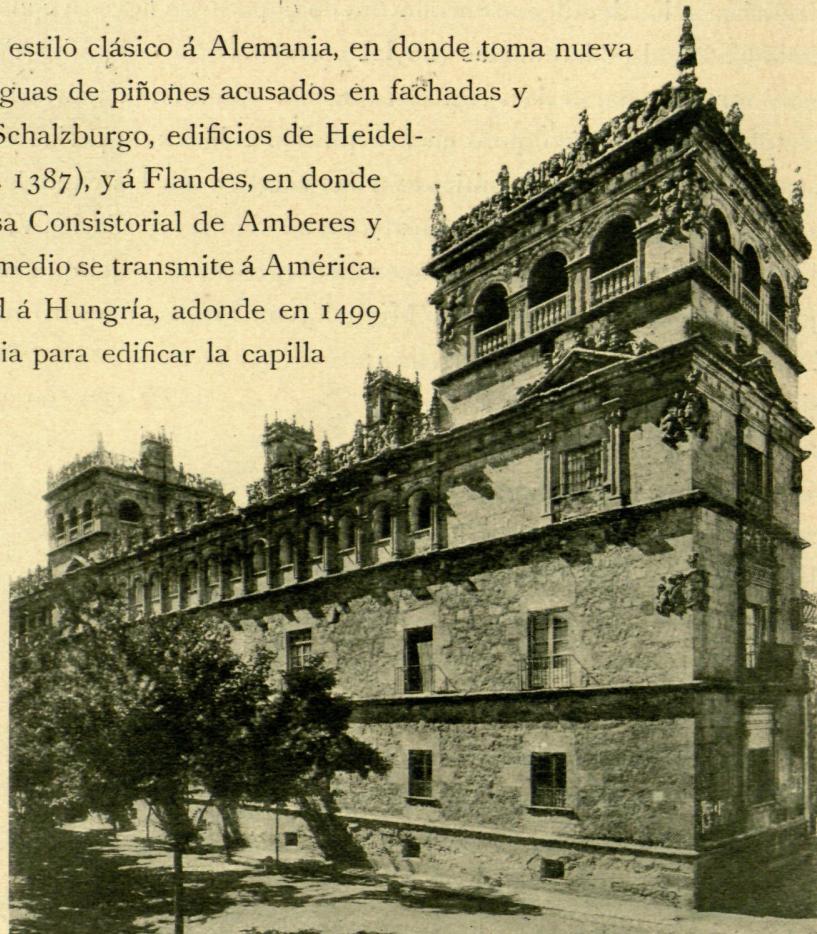


Fig. 1381. — PALACIO DE MONTERREY EN SALAMANCA

tecto que elevó San Pablo de Londres había construído en su juventud en estilo gótico. Uno de los raros edificios ingleses del siglo XVI en que se dibujan algunas de las tendencias del Renacimiento es el coro de Oxford; el primer apóstol del arte clásico en Inglaterra es, á principios del siglo XVII, Iñigo Jones, el autor de la gran sala de Whitehall y de un proyecto monumental de Parlamento.

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

EL ARQUITECTO Y LOS OBREROS

Los obreros en el Renacimiento siguen en principio la organización medioeval con sus tradicionales asociaciones, y el arquitecto es un obrero distinguido, ya un carpintero, ya un albañil, y con frecuencia, y esto se trasluce en las obras, hasta un pintor, un escultor ó un orífece. Brunellesco era platero; Miguel

Ángel era escultor y pintor, como Sassetta, Peruzzi y Rafael. Era costumbre que el arquitecto procedente de oficios

ajenos á la construcción pasase á formar parte, mediante examen, de una corporación de constructores. La enseñanza del arquitecto fué también, como en la Edad media, la del aprendiz en el taller, y el famoso libro de Vitruvio publicóse un siglo después de las primeras construcciones neoclásicas. Este libro,

cuyo estudio hemos hecho al tratar de la arquitectura romana, tiene una influencia decisiva en el período académico y es la pauta de los famosos tratados de Alberti (1450), Filarete, Giorgio (segunda mitad del siglo XV), Palladio, Serlio y Scamozzi, cuyo plan es semejante al tratado de arquitectura de Vitruvio, y como él prescriben determinadamente la proporción de los elementos arquitectónicos. La obra de Alberti, *De re aedificatoria*, fué presentada al papa Nicolás V en 1452 e impresa en 1485; *I quattro libri dell'Architettura*, de Palladio, lo fué en Venecia en 1570, y las *Regole generali d'Architettura*, de Serlio, en los años 1537 á 1547.

En el siglo XVI la situación de los arquitectos se transforma, el maestro carpintero ó el modesto orífece vuelven á ser el artista, á veces con todos los honores, como un Miguel Ángel, á quien Julio II envía verdaderas embajadas, ó Bernini, á quien se disputan los poderosos. El pago del jornal, modesto antes como el de un operario, se transforma en pensiones honoríficas y derechos y beneficios eclesiásticos. Sus conocimientos son enciclopédicos comúnmente: son á la vez pintores y escultores y á menudo físicos y matemáticos más ó menos entendidos.

Los artistas italianos exportan al principio sus obras, que se colocan en las de los que siguen los principios de la arquitectura ojival, y es frecuente la emigración de los mismos fuera de Italia, propagando los principios de la nueva escuela. Fray Giocondo y Dominico de Verona se trasladan á

Fig. 1382.—REAL PALACIO Y MONASTERIO DEL ESCORIAL.

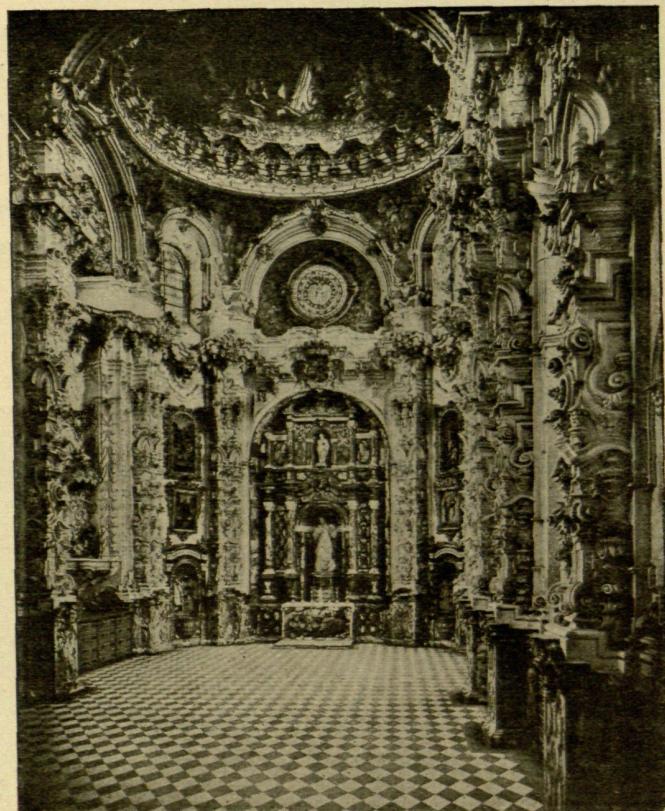


Fig. 1383.—SACRISTÍA DE LA CARTUJA DE GRANADA

Francia llamados por Carlos VIII en 1495, construyendo el primero los palacios de Amboise y Gaillón, y el segundo, entre otros, el Hotel de Ville, de París; Primatice y Serlio emigran á Francia en tiempos de Francisco I, pero el talento de estos artistas al hallarse en un nuevo medio parece como si sufriera la consecuencia de la aclimatación, creando obras de carácter decididamente francés y constituyendo el principio de una escuela francesa que cuenta con nombres como Pedro Neveu

<sup>Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats</sup>
de Blois, Dionisio Sourdeau y Jaime Coqueau, arquitectos del palacio de Chambord; Sourdeau de Blois, constructor de la parte del famoso palacio de la ribera del Loira del tiempo de Francisco I; Gilles el Bretón, arquitecto de gran parte de Fontainebleau; Baillard, constructor del palacio de Ecouen; Filiberto Delorme y Juan Goujon, á la par que arquitecto, famoso escultor, y tantos otros.

Análogamente pasa en los demás países, siendo esto causa de

Fig. 1384. — AYUNTAMIENTO DE SALAMANCA



variaciones en la adaptación del nuevo estilo. Los arquitectos castellanos, por ejemplo, híllanse en plena posesión de los principios de la escuela *gótica germánica ó moderna*, como la llama en su tratado *Mejoramiento del Romano* el capellán de la reina Doña Juana, Diego de Sagredo, en cuya obra, editada en 1526, da idea del estado de conocimientos de los arquitectos del centro de España. «E mira, dice en el diálogo en que está escrita la obra, no tengas presunción de mezclar romano con moderno, ni quieras buscar novedades trastocando de una pieza en otra y dando á los pies las molduras de la cabeza: ca yo conozco, y aun tú también, un parroquiano del arte, que en unas finestras que hizo formó en el petril las mismas molduras que en las jambas y lintel.»

«Los buenos oficiales, y los que desean que sus obras tengan autoridad y carezcan de reprensión, procuran regirse por las medidas antiguas, como hace tu vecino Cristóbal de Andino, por donde sus obras son más venustas y elegantes que ninguna otras que hasta agora yo haya visto.»

Es común la venida á España de artistas italianos, algunos de cuyos nombres hemos ya citado. Es notabilísima la influencia de los métodos mudéjares en los artistas del Renacimiento castellano y andaluz, que aplican en formas neoclásicas los procedimientos materiales de los alarifes moros, y usan aún, para el ingreso en las corporaciones, ejercicios de tradición musulmana (1).

Se introduce en esta época la costumbre

(1) Véanse las páginas 564 y 629 del presente tomo.

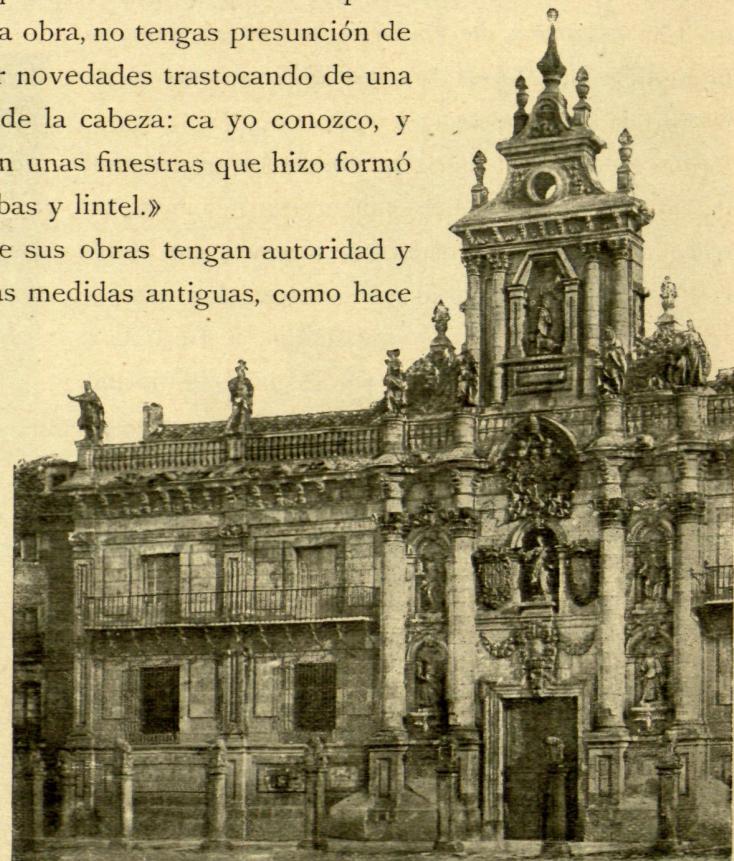


Fig. 1385. — UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

del concurso para elección de obras, como los de las cúpulas de Florencia y de San Pedro de Roma. Los proyectos ya se dibujaban en planos, ya se ejecutaban en modelos de los que guardan notable ejemplos (fig. 1388).

Los arquitectos y los obreros, formando, como en la Edad media, parte de corporaciones, tienden á perpetuar el ejercicio de la profesión de padres á hijos.

CONSTRUCCIÓN

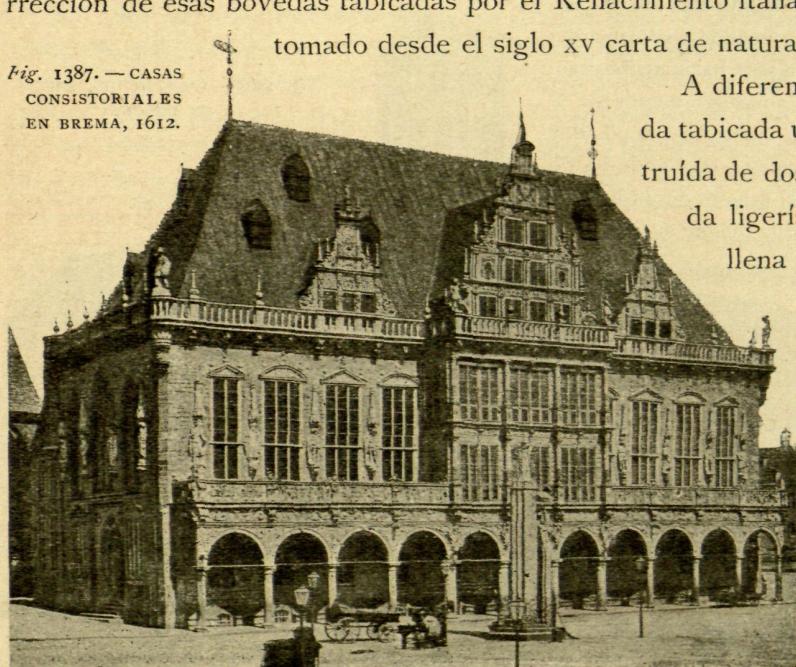
Los procedimientos de construcción varían de un país al otro, mucho más en un período que no responde á un cambio constructivo, sino principalmente á una restauración de las formas arquitectónicas. Cada país sigue en esto sus antiguas tradiciones: así Italia, que aun durante la Edad media conserva el procedimiento romano de construir primero y después revestir la obra con placas de mármol, continúa en esta época su arquitectura de aplicación externa, de forma desligada de la estructura constructiva.

Sus macizos de mampostería ó de ladrillos se enlazan por medio de adarajas con el revestimiento exterior; los dinteles y los arcos se colocan finida la obra, y los grandiosos palacios de Siena y Florencia, como los de Pitti y Strozzi, son, como los edificios romanos, una estructura pobre lujosamente vestida (fig. 1389).

Las bóvedas que usa son como forma la de cañón seguido, la de rincón de claustro y la por arista y la cúpula, introduciendo toda especie de penetraciones. Palladio describe la cúpula, la bóveda vaída, la por arista, la de rincón de claustro y la de cañón seguido con penetraciones de lunetos (1). Análogas formas describen los otros tratadistas. Las formas de construcción son curiosísimas: en San Pedro de Roma se emplean las fábricas enmoldadas sobre cimbras encasetonadas; pero la más importante es la resurrección de esas bóvedas tabicadas por el Renacimiento italiano, importadas á Cataluña y que aquí han

tomado desde el siglo xv carta de naturaleza.

Fig. 1387.—CASAS CONSISTORIALES EN BREMA, 1612.



A diferencia de las bóvedas romanas, no es la bóveda tabicada una simple cimbra de fábrica, sino que construida de dos, tres ó más gruesos, constituye una bóveda ligerísima á la que dan rigidez el hormigón que llena sus enjutas ó los lunetos transversales que la penetran (2).

Los lunetos son frecuentemente en la bóveda de cañón seguido un medio de rigidez, y en esta forma están construidas las bóvedas italianas (fig. 1393), las del Mediodía de Francia y regiones orientales.

(1) *I quattro libri dell'Architettura*, de Andrés Palladio; Venecia, 1616, pág. 54.

(2) Véase la fig. 663 del tomo I.

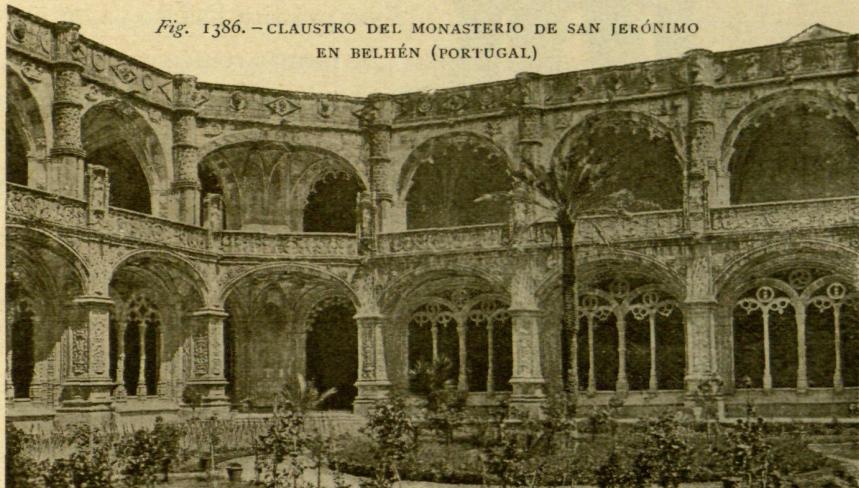


Fig. 1386.—CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO EN BELHÉN (PORTUGAL)

Fig. 1388.- MODELO EN MADERA DE LA LINTERNA DE LA CÚPULA DE BRUNELESCO PARA LA CATEDRAL DE FLORENCIA.



tales de España. De este período histórico data la importación de las bóvedas tabicadas en Cataluña, donde se halla esta disposición en algunas bóvedas góticas del siglo xv. Parece como si la influencia constructiva italiana hubiese transmitido por la navegación, ya que ese procedimiento propio y exclusivo de la región romana en el período más floreciente del Imperio, hállose, además de Italia, en la Provenza y en las regiones mediterráneas de Francia, en Cataluña, Valencia, Murcia, hallándose restos antiguos de esta especial albañilería hasta Almería.

En las cúpulas los constructores italianos introducen disposiciones para ahorrar las cimbras y el material, dándoles una forma peraltada y construyéndolas dobles siguiendo el método persa aquí descrito (1). Esta práctica hállose ya en el baptisterio de Florencia, decorado con formas románicas. Choisy hace observar que la fábrica de ladrillos de hiladas horizontales hállose interrumpida por verdugadas helizoidales. Tal es la estructura de las grandes bóvedas de la catedral de Florencia, construida por Brunellesco, y de San Pedro de Roma (2).

Úsanse también y frecuentemente las bóvedas simuladas de yeso, descritas por Vitrubio y á las que hemos hecho referencia.

No puede decirse en absoluto, como lo afirman algunos tratadistas franceses, que los procedimientos constructivos de los arquitectos del Renacimiento italiano no tengan influencia sobre los demás países, ya que frecuentemente son los mismos constructores italianos los que van fuera de su país á realizar las

(1) Véase la página 546.

(2) Podrá formarse idea del modo como los arquitectos del Renacimiento cuidaban del estudio de las cúpulas, por medio del siguiente fragmento del informe presentado á los cónsules y obreros por Felipe Brunellesco para construir la cúpula de Santa María de las Flores en Florencia (figs. 1367 y 1388), y que traducimos de Vasari, *Vita di Filippo Brunelleschi, scultore e architetto fiorentino*:

«Considerando las dificultades de esta obra, magníficos señores obreros, hallo que no puede en modo alguno hacerse perfectamente esférica, atendido que sería tan aplanada en la parte superior donde va la linterna, que sobrecargándola se arruinaría prestamente. Sin embargo, me parece que aquellos arquitectos que no miran á la eternidad de la obra, no tienen amor á la posteridad, ni saben cómo se logra. Mi propósito es construir interiormente esta bóveda por paños, como están las caras de su tambor, dándoles la medida y la forma del arco apuntado: porque este es un arco que siempre empuja hacia arriba, y sobrecargado con la linterna, se ayudarán mutuamente á hacerse duraderos. Y ha de ser gruesa en el arranque, de tres brazos y tres cuartos en su pie, é ir gradualmente estrechándose exteriormente hasta su cierre en donde ha de colocarse la linterna. Y la bóveda ha de cerrarse con el espesor de un brazo y cuarto. Después se hará por el lado exterior otra bóveda que en su arranque tenga el grosor de dos brazos y medio para resguardar del agua la interior: la cual también disminuirá gradualmente á proporción, á fin de reunirse en la base de la linterna, como la otra, de modo que sea arriba su grosor dos tercios. Póngase en cada ángulo un estribo, que serán en total ocho, y dos en cada cara, repartidos, que serán diez y seis; y así en la parte exterior como en la interior, entre dichos ángulos en cada cara pónganse dos

Fig. 1389.- PALACIO DEL PODESTÁ EN BOLONIA



obras. En la Francia del Norte, por ejemplo, en que la estructura de los edificios sigue la tradición gótica y en donde la bóveda ojival á la mode française se encuentra descrita en las obras de Filiberto Delorme (1), adóptase la fábrica de ladrillos poco usada en la Edad media, y la labra de la piedra una vez colocada,

que es una tradición romana guardada en Italia, y hasta muy tarde no introduce las prácticas de la estereotomía nueva, ni las formas constructivas neoclásicas, y hasta pleno siglo XVII no se abandona la bóveda gótica, substituyéndola por la bóveda por arista en piedra, invención moderna poco menos que desconocida de la antigüedad clásica.

Sin embargo, se vuelve á menudo á las prácticas antiguas por la fuerza natural de lo conocido y practicado: así en la capilla del palacio de Versalles y en la antigua iglesia de Santa Genoveva conocida hoy por el Panteón, en París, reaparece el arco botarel gótico.

La carpintería italiana adopta las formas sencillas de la carpintería antigua clásica perpetuada ó poco menos en las basílicas y adaptada á las cubiertas de poca pendiente comunes en los países meridionales (fig. 1397). En el siglo XVI se introduce el uso del terrado, antiguo en los países musulmanes.

Desde el siglo XV aparecen las armaduras curvas llamadas en Francia de Filiberto Delorme, reducidas á una cercha formada de maderas ensambladas. En Francia, aun en el siglo XVII, predomina la tendencia italiana á disminuir la montea de las

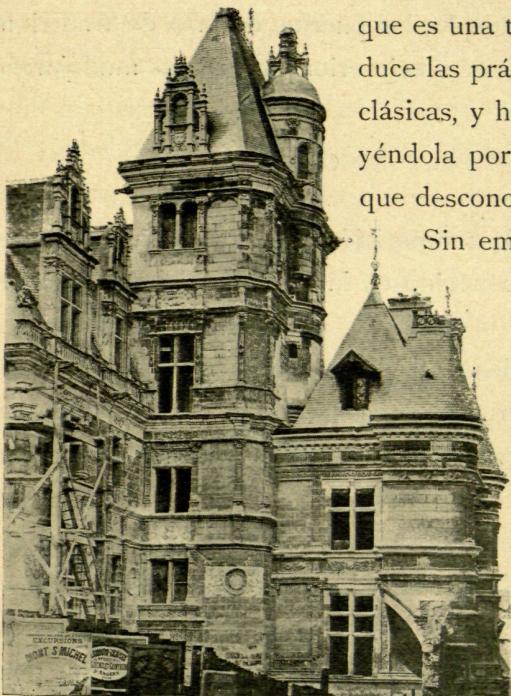


Fig. 1390. — CONSTRUCCIONES SUPERIORES DEL PALACIO PINCE EN ANGERS

cubiertas, y de mediados de este siglo datan las cubiertas á la Mansard, características de aquel país. De esta época data el uso de la cubierta apoyada sobre caballos que sostienen tramos, generalizada á la época actual.

El Renacimiento francés continúa usando las ventanas con maineles y hasta el siglo XVI no se introducen las ventanas con marco de carpintería, y los vidrios sobre plomos no son sustituidos por la vidriería sobre marcos de madera.

Igualmente en las puertas las formas actualmente usadas y conocidas en nuestro país por á la italiana, se introducen en tiempo de Luis XIV, y los enmaderados sustituyen á los ladrillos en tiempo de estribos, cada uno del espesor de cuatro brazos en su arranque. Y enlácense ambas bóvedas por muretes hasta la base de la linterna, repartidos uniformemente. Háganse luego veinticuatro estribos alrededor de dichas bóvedas, y seis arcos de dovelas fuertes y largas, bien abarrotados de hierros, los cuales estén estañados; y encima de dichas piedras tirantes de hierro que unan dicha bóveda con sus espolones. Hay que hacerla maciza al arranque en la altura de cinco brazos y cuarto, y después proseguir los estribos, separando las bóvedas. El primero y el segundo círculos en el arranque refúrcense enteramente con perpiños de piedra dura, de manera que las dos bóvedas de la cúpula descansen encima de dichas piedras. Y á la altura de nueve brazos de dichas bóvedas constrúyanse bovedillas entre uno y otro estribo con gruesos encadenados de madera de encina, que enlacen dichos estribos á fin de que den rigidez á la bóveda interior; y cúbranse dichos encadenados de madera con planchas de hierro para que hagan de escalera. Los estribos murados todos de sillares y de piedra fuerte, é igualmente las caras de la cúpula todas de piedra fuerte, ligadas con los estribos hasta la altura de veinticuatro brazos, y de aquí arriba mírese de ladrillo ó de piedra esponjosa, según cálculo de quien lo haga, lo más ligeros posible. Hágase en el exterior un pasillo en la base de la linterna (fig. 1388), que sea por abajo galería con estribos agujereados de dos brazos de altura en relación con los de las tribunillas inferiores, ó mejor, dos pasillos uno sobre el otro encima de una cornisa bien adornada; y el pasillo superior sea descubierto. Las aguas de la cúpula diríjanse sobre una canal de mármol ancha de un tercio, y arroje el agua, por lo que será fabricada de piedra fuerte debajo de la canal. Háganse ocho caballetes de mármol en los ángulos de la superficie de la cúpula exterior, grandes como se requiere y altos de un brazo sobre la cúpula, terminando en cornisa en la parte alta, ancha de dos brazos, y sobre el tambor por todas partes. Vayan disminuyendo desde sus arranques hasta el fin. Fabrícanse las cúpulas del modo arriba dicho, sin armazones hasta los treinta brazos, y de aquí para arriba del modo que aconsejarán los maestros encargados de construirlas, por cuanto la práctica enseña lo que debe hacerse después.»

(1) *Nouvelles Inventions pour bien bastir et á petits fraiz* (París, 1561). *Le premier tome de l'Architecture de Philibert Delorme* (París, 1567).

Enrique IV. En esta época comienza también el uso de los balcones voladizos de armazón de hierro.

No es posible hacer afirmaciones de un modo general porque son múltiples los ejemplos de perpetuación de los procedimientos constructivos antiguos bajo las nuevas formas que obedecen absolutamente á una restauración de forma histórica. En España, por ejemplo, las puertas de lazo de tradición musulmana son comunes en los edificios de este período decorados en su interior por artistas mudéjares.

LA COMPOSICIÓN Y LOS ÓRDENES ARQUITECTÓNICOS

IDEA DE LA COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA. — Las ideas sobre la composición arquitectónica del período del Renacimiento tienen un carácter hasta este momento desconocido en la Historia del Arte: el de una restauración de formas antiguas.

Únicamente el pueblo romano había creado su arte con la idea de la imitación griega; pero sólo el período histórico de que tratamos tuvo el carácter ya de obra erudita de resurrección arqueológica, ya el más racional de renovación de una forma muerta, dándole nueva vida, mudándola y apropiándola á los nuevos usos.

Esta idea de composición, propia de la época moderna, imprime un carácter á la forma: no es esta la resultante de la evolución lenta de otra más antigua, sino el resultado de la lucha entre una forma completa que se impone y la que desaparece, de tal modo que en este período, aun en el núcleo italiano creador del nuevo estilo se verificará el fenómeno, que tantas veces hemos notado en los países invadidos por una nueva arquitectura extranjera, de engendrarse una forma híbrida de la antigua y la moderna.

De aquí la idea de la proporción canónica, regulada con toda precisión por los libros, y de aquí también la tendencia á imponerse en todos los países el conjunto simple que en todas épocas han tenido los edificios de los países mediterráneos enamorados de las formas rectangulares, de las siluetas tranquilas, de la terminación horizontal, de la euritmia en la composición; al contrario de los países del Norte, donde florecen las ideas de composición accidentada, con torres elevadas que rompen la línea horizontal, con cubiertas peraltadas y de planta y alzado irregulares.

De esta época más que de otra alguna, después de la romana, es propia la idea de los trazados geométricos para obtener la proporción bella del conjunto y de los elementos arquitectónicos y aun la prescripción numérica de esa proporción.

La idea de la escala tiende á hacerse independiente del hombre. En San Pedro de Roma, por ejemplo, las proporciones de los elementos están equilibradas entre sí, pero con independencia del ser humano, perdiéndose así para éste la idea de las

Fig. 1391. — ANTIGUA BIBLIOTECA DE VENEZIA.



dimensiones. El orden arquitectónico colossal es la última consecuencia de esta idea: grandes columnas decorarán la fachada de un edificio y entre ellas se abrirán ventanas que acusarán diversos pisos como una construcción de gigantes habitada por enanos, según la expresión de Viollet-le-Duc; ó las ventanas colosales se hallarán interrumpidas por techos á fin de proporcionar la altura interior con la planta, enteramente independiente de las fachadas.

Esa independencia entre el exterior y el interior contrasta con la composición de la arquitectura medioeval que sacrifica la forma externa y su simetría á la naturalidad de la misma, señalando al exterior la composición de la planta y la diversa altura de las salas; mientras que en la nueva escuela todas las dependencias se sujetan á una sola composición exterior; iguales huecos alumbran la cámara particular y el gran salón de recepciones públicas que las dependencias más humildes.

El buen sentido artístico resiste al principio á esta mixtificación y los primeros arquitectos italianos, ó señalando el despiezo de la cantería (fig. 1413), ó por medio de los órdenes que decoran los distintos pisos (fig. 1363), dan idea de su altura, y los países no italianos aceptan al principio no más que las formas decorativas del nuevo estilo adaptándolo á sus añejas ideas de composición (fig. 1400); pero acaba por imponerse esa idea de independencia entre la planta y las fachadas, entre el interior y el exterior.

Igualmente renace la idea romana de la independencia más absoluta entre la decoración y la construcción, haciendo que aquélla sea un puro revestimiento de ésta (fig. 1389).

Reaccionando contra estas ideas más arqueológicas que artísticas, se producen las escuelas de Borromini y Churriguera, en que la composición arquitectónica se convierte en una escenografía colossal y en que los edificios simúlanse adornados de festones y guirnaldas, veladas sus líneas con nubes y aureolas, rotos sus arquitrabes y frontones y retorcidas sus columnas é hinchados sus pedestales, llenándose sus bóvedas y macizos de grandes composiciones pictóricas y escultóricas.

LA COLUMNA Y EL ENTABLAMENTO. — Con el Renacimiento vuelve á ejercer su imperio en la arquitectura el orden arquitectónico clásico y entra á formar parte del mismo, hermanada con la columna y á veces con el entablamento, la arcada.

De los órdenes romanos el primer período de Brunellesco usa exclusivamente el corintio, y hasta el período de Alberti y Rossellino no se introduce el uso de los órdenes jónico y dórico. Brunellesco no se limita á repro-



Fig. 1392. - PALACIO DE VENECIA



Fig. 1393. - PALACIO STROZZI EN FLORENCIA

ducir el orden romano, sino que modifica todos los elementos, reduciendo las cornisas (fig. 1360), aplicando las hojas de acanto á los ajimeces de las ventanas de reducido diámetro, como en el palacio Pazzi, y á los contrafuertes de la cúpula de la catedral de Florencia (fig. 1367), simplificando á veces y disminuyendo el número de órdenes de hojas de los capiteles hasta reducirlo al simple tambor. En la escuela de Pavía va más allá la transformación de los órdenes antiguos: la decoración profusa de la célebre Cartuja parece que lo invade todo, y el propio fuste hállase moldurado, recordando la forma del balaustre (fig. 1398). No llega á tanto la escuela veneciana, intermediaria desde este punto de vista entre la de Pavía y la toscana. Bramante y su escuela reproducen los órdenes clásicos dándoles mayor delicadeza é introduciendo como elemento del orden el estilobato adoptado excepcionalmente hasta su época. Finalmente, la edad académica introduce los órdenes de colosales proporciones que exigen la composición de una fachada con sujeción á un solo orden, tipo arquitectónico que se perpetúa hasta la época moderna.

El cornisamiento sufre también nuevas transformaciones, empleándose los primeros períodos reducido (fig. 1360), especialmente en el interior, dándole más elegancia y ligereza; y al propio tiempo termina en cornisa proporcionada con la altura de la fachada, el ático decorado con pilastras de reducidas alturas que corona sus palacios (figs. 1360, 1363 y 1372).

La pilastra es el único elemento de decoración de las fachadas en las escuelas del Milanesado y de la Toscana; la columna empotrada aparece y se generaliza su empleo en la escuela veneciana, la cual rompe también la uniformidad de su colocación adoptando las columnas gemelas en los ángulos (palacios Vendramino, Calergi, 1480) ó las columnas junto á las pilastras (antigua Biblioteca de la plaza de San Marcos, fig. 1391). La forma de la composición es la misma de la columna.

Brunellesco superpone al orden que decora la fachada un orden reducido en forma de pilastras (fig. 1360). Sus sucesores Alberti, Rossellino y Michelozzo superponen á un orden francamente dórico otro de proporción jónica en los palacios de Rucellai y de Pienza. La escuela florentina sigue esta evolución hasta triunfar la solución clásica de la superposición completa de los órdenes. En varios monumentos de la escuela romana se observa cierta influencia de las tradiciones góticas al asociar á las columnas cilíndricas de los órdenes clásicos pilares octagonales (San Pedro-es-Liens, palacio de San Marcos).

Bramante da nueva vida á los órdenes: crea la alternancia rítmica, imagina los cuerpos avanzados en las fachadas y adopta el estilobato. La



Fig. 1394. — CAPITEL DEL DUOMO DE FLORENCIA

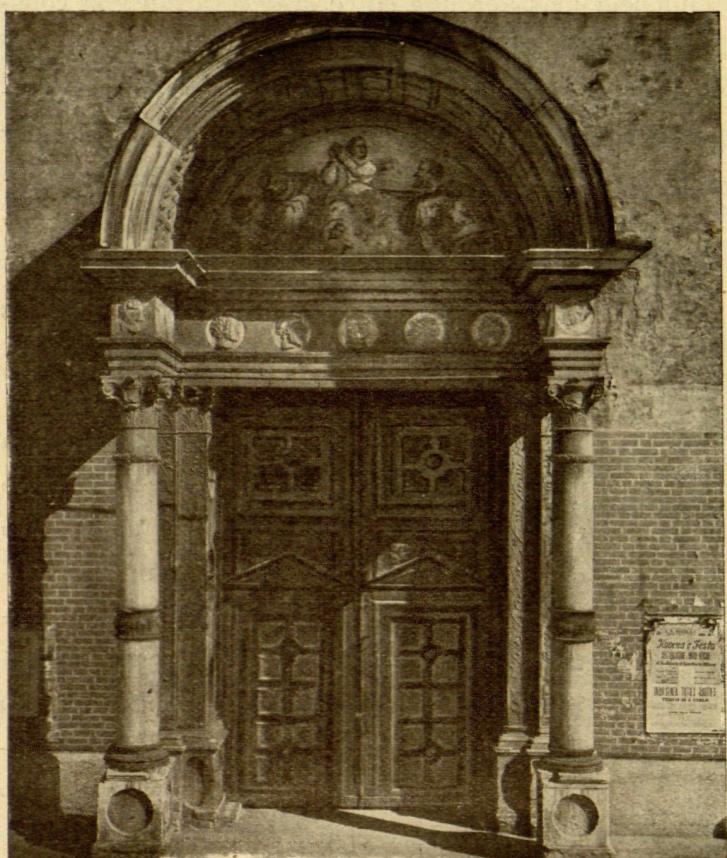


Fig. 1395. — PUERTA DE SANTA MARÍA DE LAS GRACIAS EN MILÁN



FLORENCIA.—PATIO DEL PALACIO VECCHIO

fachada de la Chancillería (1495) es un resumen de este progreso. El Septizonium, monumento clásico de columnas desigualmente espaciadas y altos estilobatos entre los diferentes pisos, parece ser el modelo inspirador de los órdenes de Bramante.

Con la época académica la composición de los órdenes queda reducida á un formulario preciso que discuten frecuentemente los tratadistas y á cuyas conclusiones se sujeta la composición artística.

Fuera de Italia los órdenes arquitectónicos son en su origen como una conjunción entre las ideas de la escuela gótica y las nuevas ideas de resurrección clásica. Así en las obras platerescas de España los órdenes rodean las ventanas y las puertas, substituyendo el antiguo molduraje gótico. Un estilobato adorna la parte baja de los huecos, un entablamento la parte alta, ó pilastras extraordinariamente alargadas y ornamentadas sustituyen las molduras antiguas de las jambas. Tal es la composición de los órdenes que adornan la puerta del hospital de Santa Cruz de Toledo (fig. 1378), de la Universidad de Alcalá de Henares (fig. 1379), del palacio de Monterrey de Salamanca (fig. 1381) y de la casa Gralla de Barcelona.

Otras veces la decoración se obtiene por una superposición de tambores de columna llenos siempre de ornamentación: encontraremos ejemplos de este hecho en el Hospital de Santa Cruz de Toledo y en las obras más típicas francesas de la época de Francisco I y de Enrique II.

En las escuelas francesas las pilastras ó columnas vienen á substituir las jambas de las ventanas divididas aún por maineles, el arquitrabe viene á ser el nuevo dintel, el friso de extraordinaria anchura ocupa la altura del antepecho y la cornisa viene á coronarlo, substituyendo la moldura reducida de los antepechos góticos (figs. 1374, 1375 y 1400). La desproporción del friso en el entablamento así distribuido choca á los ojos de los artistas imitadores de Italia y se tiende á restablecer la proporción. En estos edificios la fachada se presenta como un entramado de pies derechos y carreras entre las cuales se hubiesen abierto las ventanas. Estas tentativas para armonizar las tendencias antiguas con las nuevas son comunes á los diferentes países, y también es común el hecho del triunfo en la lucha de los órdenes tal como se practicaban en Italia.

Iguales tanteos y libertades que en la proporción y colocación de los órdenes se notan en la composición de los elementos de los mismos. Los capiteles son dibujados con entera libertad, partiendo primero del orden corintio; el molduraje de las bases recuerda la forma gótica, y hasta el arquitrabe y la cornisa se encuentran triturados y desproporcionados á menudo, de modo que constituyen una ornamentación clásica adaptada á las formas

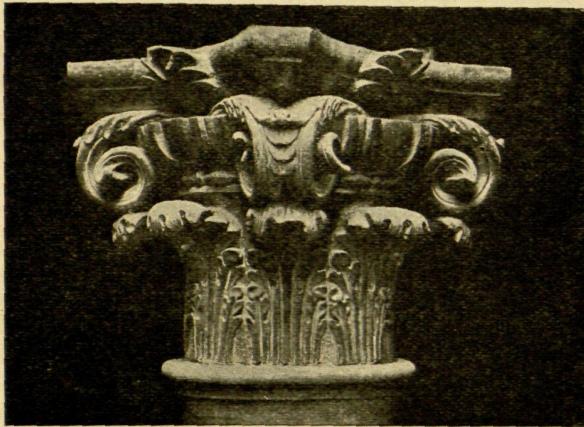


Fig. 1396.—CAPITEL DEL PATIO DEL PALACIO RICCARDI EN FLORENCIA, OBRA DE MICHELOZZO

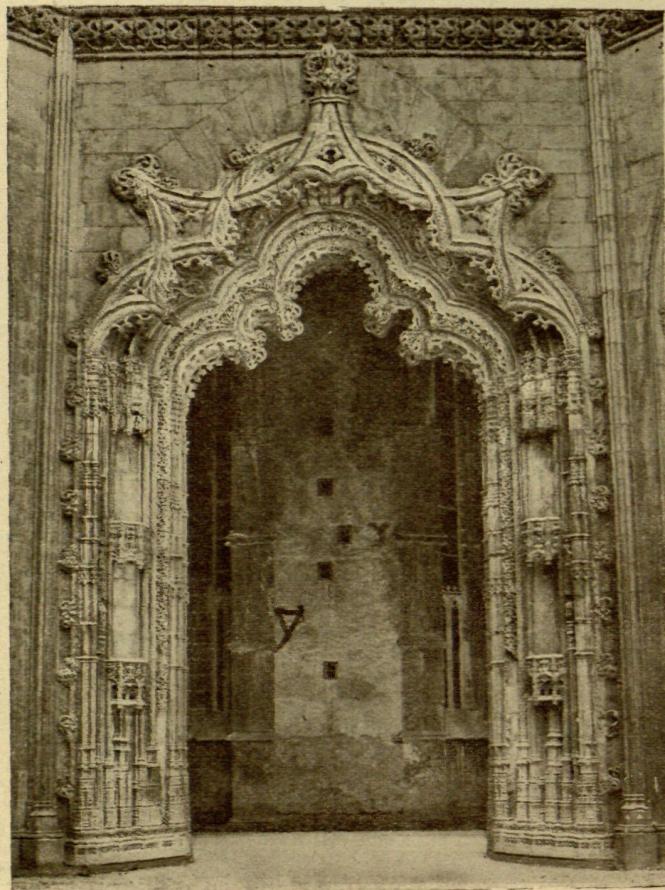


Fig. 1397.—PUERTA DE LA CAPILLA IMPERFECTA DE BATALHA (PORTUGAL)

enteramente góticas: así puede verse en el palacio del Infantado de Guadalajara (lámina 111), en San Gregorio de Valladolid (lámina 112) y en el claustro de Belhén (fig. 1386) en las afueras de Lisboa. En Francia, en tiempo de Enrique II, aparece el orden dórico en Fontainebleau y en Ecouen, y el jónico en las Tullerías.

Más tarde los órdenes, al exportarse, son modificados por innovaciones más ó menos racionales, como los tambores del fuste netamente acusados por medio de un almohadillado, innovación introducida por Filiberto Delorme y aplicada por Chambige á una ala del Louvre.

Frecuentemente la columna es substituida por la pilastra, y ésta por los grandes montantes y cadenas de piedra que forman el adorno de la fachada.

En los siglos XVII y XVIII los órdenes son los descritos en las obras de los tratadistas, principalmente de Vignola; introduciéndose algunas veces adornos y emblemas que no alteran su composición total. Los tratadistas dan con toda precisión las fórmulas de los órdenes censurando agriamente á los que se apartan del canon establecido.

Reaccionando contra ellos se crean las columnas salomónicas de fuste helizoidal y los frontones interrumpidos y los pedestales y zócalos hinchados propios del Barroquismo.

ARCADAS. — Brunellesco adopta la disposición racional de colocar la arcada sobre la columna, é insiguiendo la tradición florentina, intercala entre estos dos elementos un ligero entablamento que luego suprime Michelozzo, Sangallo (fig. 1386), Laurana y Bramante.

Con Alberti triunfa la solución clásica; la función constructiva de la columna desaparece, es puramente ornamental. Considera este arquitecto á la columna como una decoración, y la suprime apoyando

la arcada sobre un simple pilar terminado en imposta (fig. 1372).

Un fresco de Rafael muestra un pilar cuadrado provisto de una columna en cada uno de sus ángulos y que recibe la imposta: es la disposición que emplea Palladio y es la última variedad de la arcada en el Renacimiento.

A parte de algún capricho arqueológico, la curva normal del arco es la circular, de medio punto peraltada ó rebajada. La razón de la existencia del arco apuntado en alguna de las construcciones del Renacimiento es la misma que la de su introducción en la época gótica: la necesidad de nivelar los vértices de las arcadas de desigual abertura. Tal sucede frente á la escalera de los Gigantes del palacio de los Dux en Venecia.

Las dovelas de los arcos se decoran con gran frecuencia ya por medio de un molduraje análogo al arquitrabe, ya recuadrando sus paramentos: se señala con preferencia la clave.

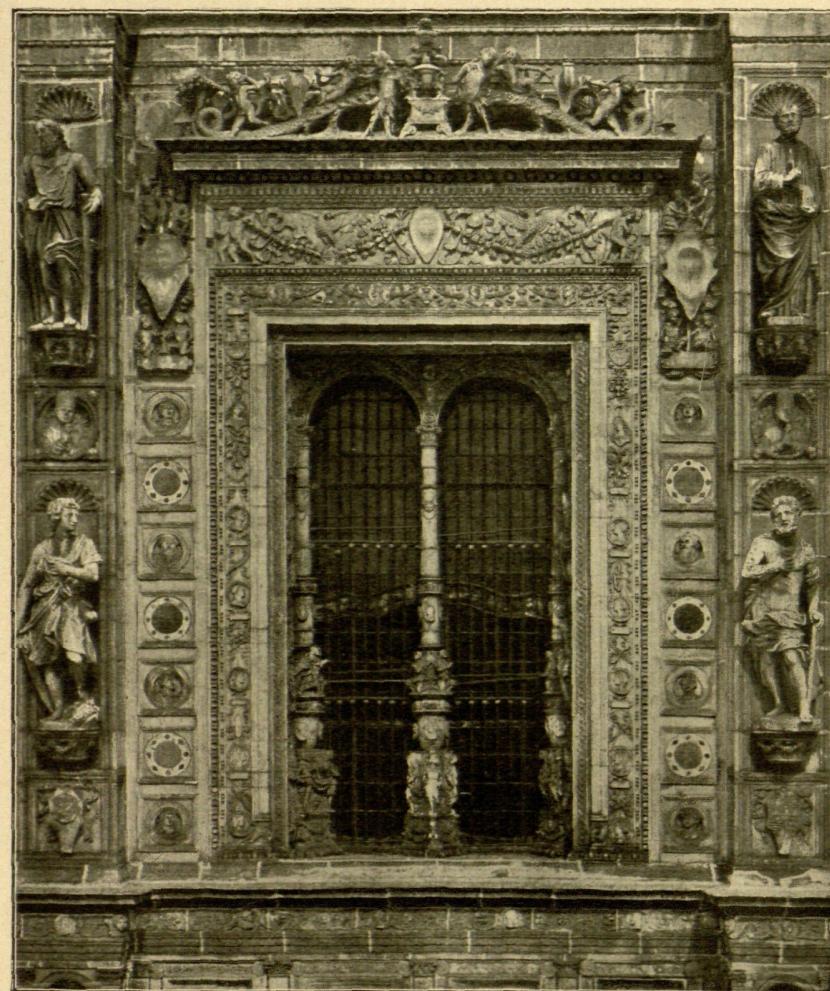


Fig. 1398.—VENTANA DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DE LA CARTUJA DE PAVÍA

FORMAS SECUNDARIAS

La escuela florentina cierra las ventanas con arcadas cuyo intradós es en arco circular y el extradós en arco ojival ligeramente apuntado. Este trazado, que contradicen las leyes de estabilidad de las bóvedas, parece haber sido motivado por la necesidad de agrandar el intervalo que separa dos archivoltas inmediatas, además de la ventaja de que las hiladas de la enjuta cortan en ángulo menos agudo al extradós del arco. La decoración de la ventana florentina del siglo xv no es otra que la propia de un despiezo claramente señalado por un almohadillado saliente, las aristas de las jambas son ligeramente molduradas, y en el hueco interior dos arcuaciones semicirculares soportadas por un ajimez central (figuras 1413, 1415 y 1417). La ventana rectangular partida en cruz aparece en Florencia en el palacio Bartolini á mediados del siglo xv. La terminación en frontón (figs. 1369, 1371 y 1414) no es general hasta el siglo xvi, alternando los triangulares con los curvos.

El arquitecto Peruzzi introduce en el palacio Massimi las soluciones clásicas de terminación en cornisa apoyada sobre ménsulas. Continúa usándose la forma cerrada con arco semicircular.

La tradición de la Edad media de formar las vidrieras por medio de pequeñas placas de cristal guarnecidas de plomo se conserva en las primeras épocas del Renacimiento italiano hasta que los cristales biselados venecianos son de uso general.

En las ventanas de los palacios italianos pertenecientes á la primera época del Renacimiento se observan las mismas precauciones defensivas que en las de los castillos góticos: las ventanas de la planta baja son simples respiraderos, estrechas y elevadas, de difícil acceso y provistas de rejas de hierro. Las de los pisos superiores son más abiertas; sin embargo, no carecen de ciertas medidas preventivas para la defensa (figs. 1413, 1415 y 1417). Este medio de seguridad no desaparece completamente hasta fines del siglo xv.

La excesiva altura de muro entre dos ventanas de diferentes pisos tiene por causa el que, siendo la mayoría de salas cubiertas con bóveda en rincón de claustro, las ventanas se sitúan debajo del arranque de la bóveda ó en sus arcos formeros.

Para las pequeñas piezas se concilia una repartición exterior regular de ventanas correspondientes á las divisiones variables de los pisos: se subdivide la altura.

La idea de los huecos se diferencia en Italia de la de los países de tradición ojival, y así es también diferente su decoración, mientras no se impone en absoluto la moda italiana: los huecos italianos vienen perfectamente encuadrados por el moldurado, sin acusar el enlace del marco que los rodea con el resto de los muros, mientras que en Francia, por ejemplo, están claramente indicadas las adarajas que enlazan uno y otro elementos hasta cuando se ha de destacar la cantería sobre el muro de ladrillo, como en el palacio de Blois: esta práctica gótica es seguida siempre, y con frecuencia un almohadillado señala este elemento de pura construcción.

En Francia son las ventanas siempre rectangulares, sin los maineles en arco ni la característica columnita usada en Italia; se superponen unas á otras hasta terminar en las lucernas que se destacan encima de los tejados (fig. 1400).

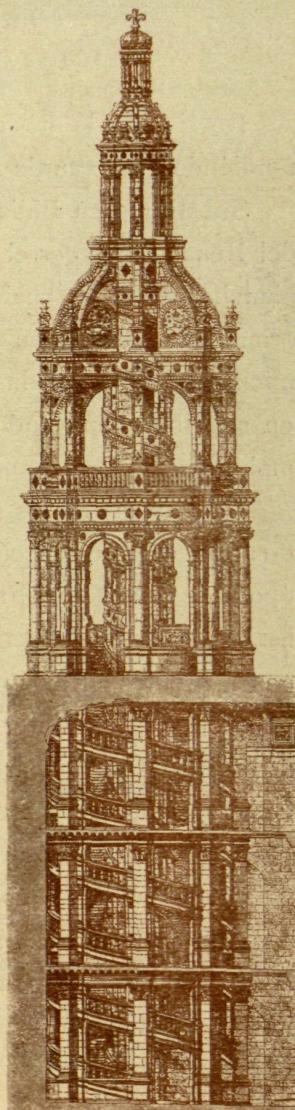


Fig. 1399. - ESCALERA CENTRAL DEL CASTILLO DE CHAMBORD

La ventana característica del plateresco español tiene su dintel decorado en forma de entablamento; dos columnas lo sostienen además de las jambas molduradas, rematándolo una composición decorativa (figs. 1378, 1379 y 1381).

Las escaleras adquieren una importancia superior á la de la Edad media. La del palacio Strozzi está formada por tramos rectos y espaciosas mesetas. La escalera en espiral de la arquitectura gótica reaparece en Bramante, que la aplica en el Vaticano. Las más notables son la de Caprarola y la gran escalera del palacio Barberini, construído á mediados del si-

glo xvii. Son dignas de notarse las de los patios de los palacios, como el del Potestad de Florencia (véase la lámina adjunta).

En Francia alcanzan una nobleza de aspecto desconocida: las grandes escaleras de Châteaudun, Blois (lámina 109 del tomo III), Saint-Germain y las Tullerías son verdaderas obras maestras de construcción. La escalera de tramos rectos es una excepción, la de caracol es de uso general. En la gran escalera de Chambord dos caracoles independientes que serpentean paralelamente alrededor de una alma común conducen á la terraza del castillo (fig. 1399).

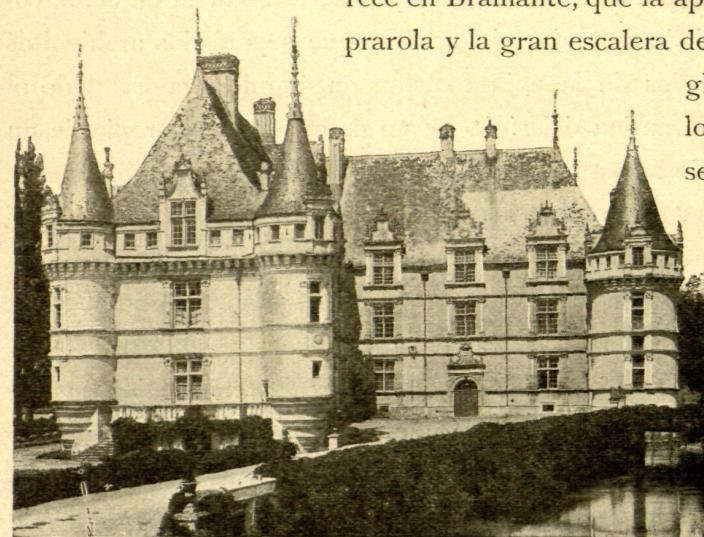


Fig. 1400. — CASTILLO DE AZAY-LE-RIDEAU

En España la más común es la escalera de un tramo en el patio central, siguiendo la tradición gótica, tendiéndose más tarde á cubrirla alojándola en las crujías inmediatas al patio principal.

Substituye en Italia al techo gótico el artesonado (fig. 1402); uno de los artesonados más notables del Renacimiento es el de Santa María la Mayor: es un artesonado de cajones que consiste en tolvas de planchas sobre las cuales se aplican molduras lisas, ejecutadas en un extremo columnas de madera: su ornamento consiste en un dorado sobre fondo blanco. El siglo xvi se esfuerza en agrandar los compartimientos é introducir la variedad en su dibujo, aplicando gruesas molduras.

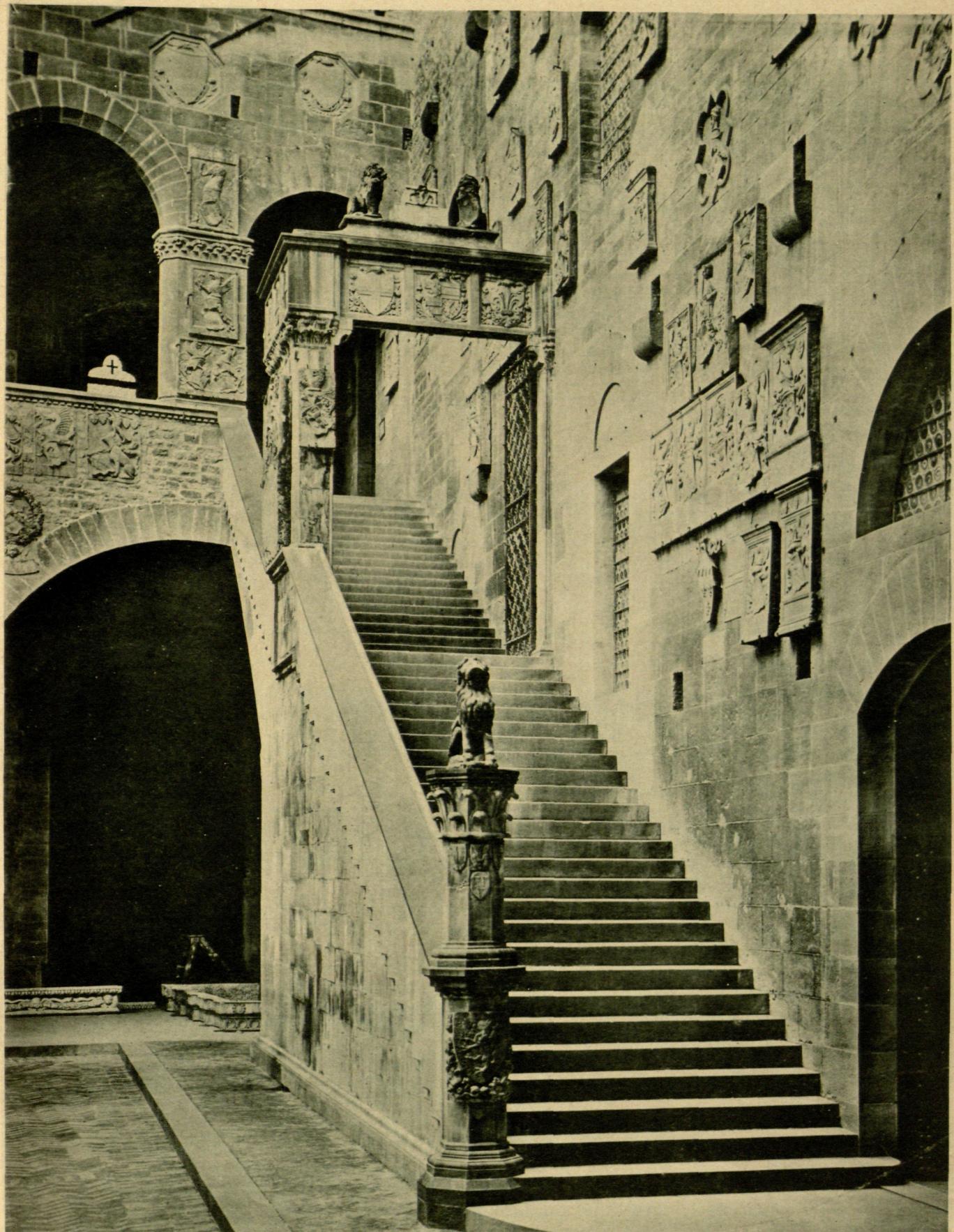
La mayoría de los artesonados franceses pertenecientes á la época de Luis XII y Francisco I están formados de jácenas y vigas aparentes; si existe revestimiento, es de carpintería, reproduciendo los compartimientos del entramado (fig. 1401).

La ornamentación por medio del estuco y los dibujos en grandes cuarterones no se introducen desde Italia hasta fines del reinado de Francisco I: las salas de Fontainebleau ofrecen ejemplos de la decoración en estuco.

En España la escuela caste-



Fig. 1401. — ALA DE FRANCISCO I EN FONTAINEBLEAU



FLORENCIA.—PATIO DEL PALACIO DEL POTESTAD (SIGLO XIV)

llana continúa empleando los techos de lazo, mientras que en Cataluña se introduce, junto con los artesonados italianos, el uso de las bovedillas decoradas muchas veces con relieves de yeso obtenidos directamente por medio de relieves sobre la cimbra.

Posteriormente se generaliza el uso de los cielos rasos, característicos de los tiempos de Luis XV y Luis XVI.

La disposición de conjunto de las chimeneas es la misma que la de la época gótica, variando sólo en los detalles inspirados en motivos clásicos. Sus grandes campanas rectas descansan sobre pies derechos en forma de cariátide, y el entrelaçado esculturado ocupa la altura total del piso. El cañón de las chimeneas, lo propio que las lucernas, se convierte en Francia en elemento decorativo, completando el efecto pintoresco la terminación en cresta de los tejados.

Brunellesco prosigue la tradición de la Edad media al terminar la fachada con un gran alero: su coronación por grandes cornisas parece ser invención de Michelozzo (fig. 1413). El equilibrio inquietante de estas grandes masas salientes sólo puede obtenerse por medio de huecos interiores y contrapesos más ó menos hábilmente combinados. Sus gruesas dimensiones dependen de estar en proporción con la altura total del edificio.

Con la subdivisión de la fachada en diversos órdenes Alberti proporciona la cornisa con el último orden, y siguiendo á los arquitectos del Coliseo forma una cornisa de gruesos modillones, principio que acepta Bramante. La cornisa con canales y gárgolas es rara en la primera época del Renacimiento:

sólo conocemos las del palacio papal de Pienza. No es de uso general hasta la época de Vignola y Palladio.

Muchos edificios terminan en terraza ó simulando tal con barandas de balaustres. La terminación en frontón parece exclusivamente reservada á la arquitectura religiosa: en las antiguas iglesias venecianas de San Juan, San Pablo y Santa María de los Milagros afecta un contorno semicircular. En las iglesias de la Toscana y Roma (San Agustín y Santa María Novella) el muro que termina en frontón se decora por medio de cartelas invertidas.

En Francia la terminación en cubiertas de gran pendiente sigue la tradición gótica.

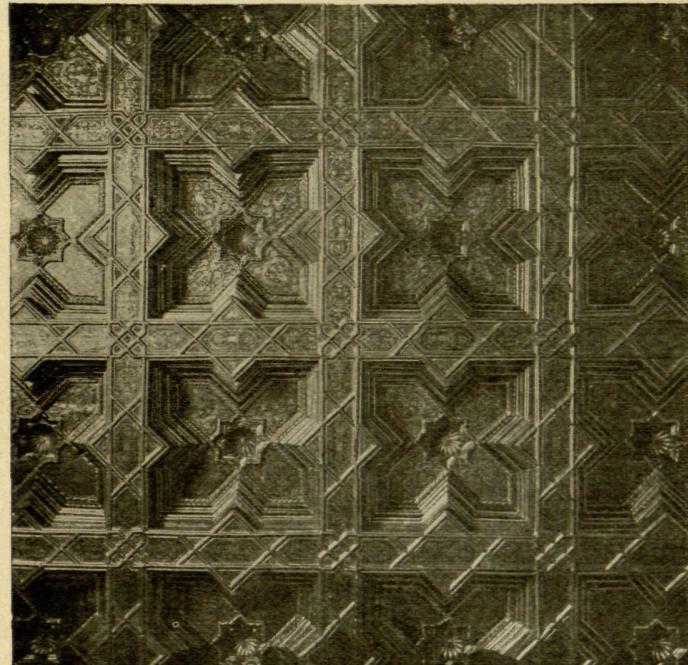


Fig. 1402. - ARTESONADO DE LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

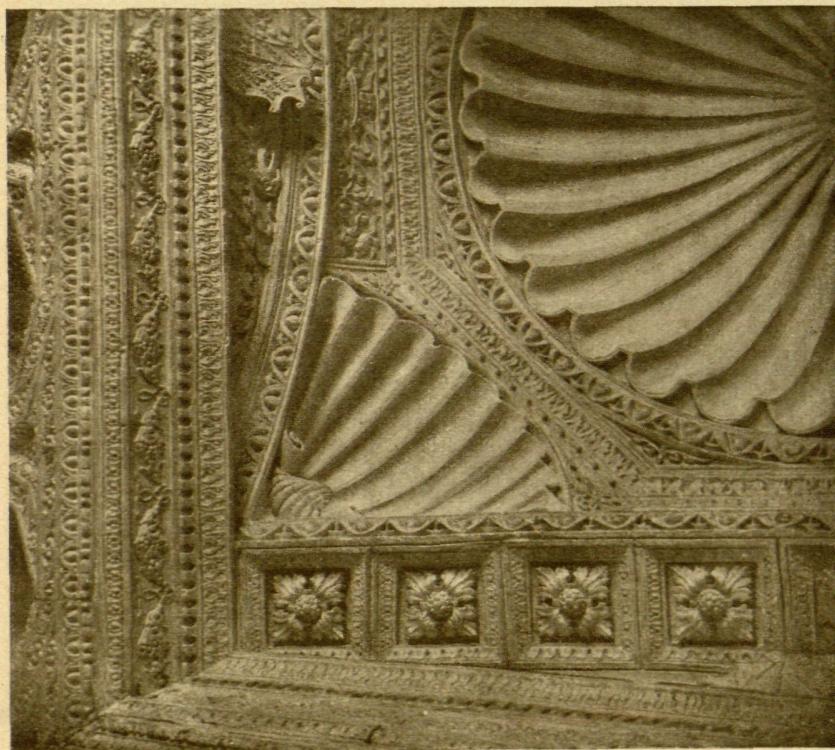


Fig. 1403. - BÓVEDA DE UNA SALA DEL PALACIO DE MUNÁRRIZ EN TOLEDO

ORNAMENTACIÓN

Los procedimientos de la ornamentación arquitectónica del Renacimiento son más variados que los de las escuelas que le precedieron. En lugar principal conviene colocar la escultura: en las primeras épocas tapiza á modo de bordado de temas clásicos la masa arquitectónica; se acentúa su relieve más tarde

en tiempo de Bramante; pero la idea que se introduce es la de la estatua aislada, encuadrada por la obra arquitectónica, pero independiente de ella. La colocación de la escultura varía con las épocas y los países: la escuela de Pavía la prodiga como la escuela plateresca de España y la de Francisco I en Francia, llenándolo todo en la primera como un arabesco moruno, y concentrándose en ciertos elementos en la segunda, como un estilo gótico florido.

Llegan momentos en que la escultura parece desaparecer de la obra, como en las escuelas académicas, mientras que en otras, como en las del italiano Borromini y de Churriguerra, parece ahogar á la obra arquitectónica.

El primer estilo de la escultura decorativa en Francia es el de la guirnalda de follaje del primer Renacimiento italiano: la ligera ornamentación de la puerta de Gaillón y la de la tumba de

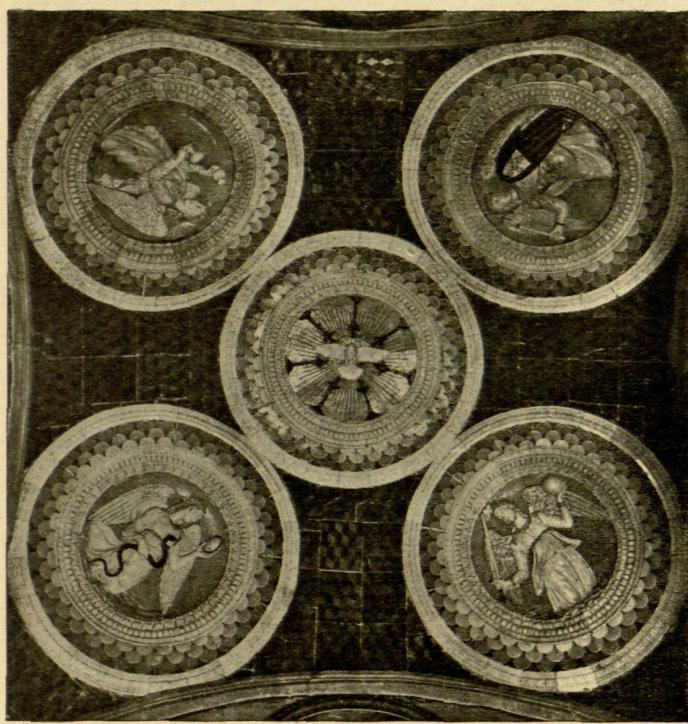


Fig. 1404. - BÓVEDA DE LA CAPILLA DEL CARDENAL DE PORTUGAL EN SAN MINIATO DE FLORENCIA, DECORADA POR LUCAS DE LA ROBBIA

Luis XII resumen el gusto propio y característico de esta época.

La escultura no adquiere todo su esplendor hasta la época del Louvre con Juan Goujón y P. Ponce, comenzando luego las exageraciones con la introducción de los elementos de decoración en forma de cartuchos semejando espirales de cuero.

La escuela de Felipe Delorme y Cambiches hace destacar por medio de una factura angulosa la ornamentación situada en la sombra: tal es el carácter de la escultura de las Tullerías y de la pequeña galería del Louvre.

En Italia la policromía natural ha sido siempre un elemento importantísimo de decoración arquitectónica que alcanza gran desarrollo en ese período. Brunellesco

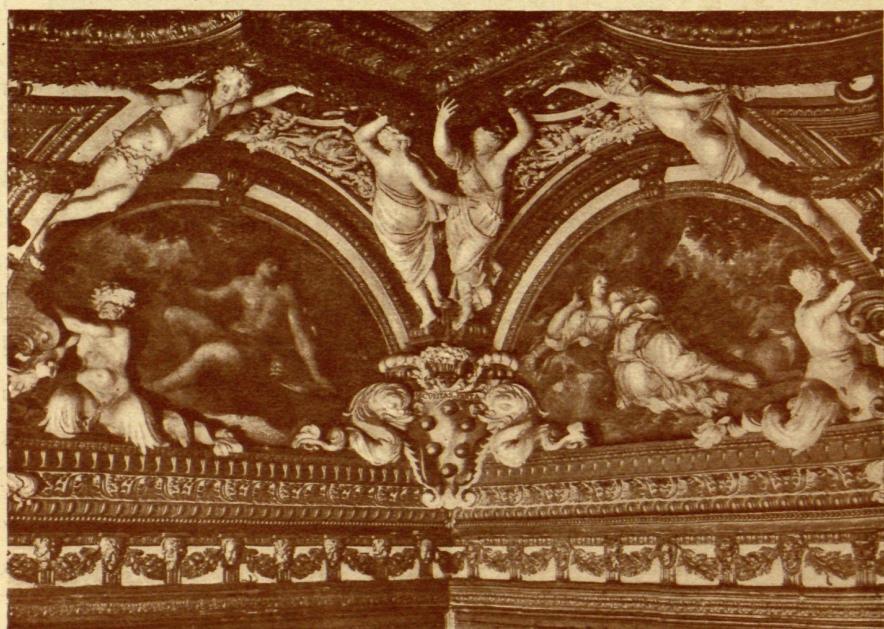
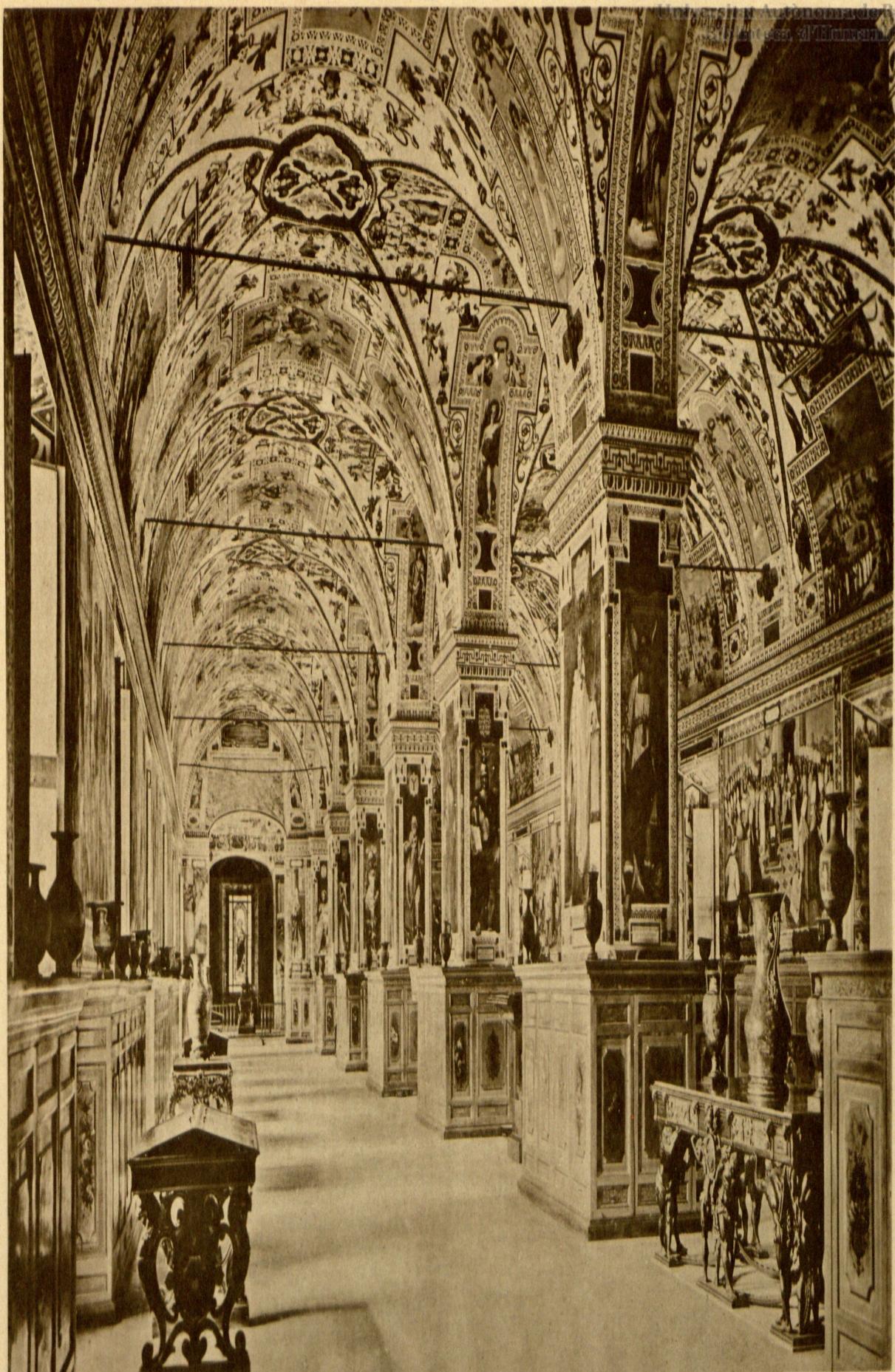


Fig. 1405. - DETALLE DE LA BÓVEDA DE LA SALA DE JÚPITER EN LA GALERÍA PITTI DE FLORENCIA, OBRA DE PEDRO DE CORTONA



ROMA.—BIBLIOTECA VATICANA

emplea en el Hospicio de Florencia y en la capilla de los Pazzi incrustaciones de esmalte en los fondos de la piedra, ó bien hace contrastar el tono de ésta sobre el blanco del enlucido.

Alberti en Santa María *la Nuova* adopta la marquetería de mármol, y en el Hospital de Faenza las piezas de cerámica de los Della Robbia, decoradas de blanco, amarillo, azul y verde.

Algunas veces se emplea el mármol incrustado de plomo, como en la catedral de Siena, y con más frecuencia el mosaico con todas sus variedades, ya de mármol, ya de esmalte, de piezas ya de formas geométricas, ya de formas irregulares, etc.

Una ornamentación característica italiana es el *sgraffito* ó esgrafiado, con el que se obtienen variadí-

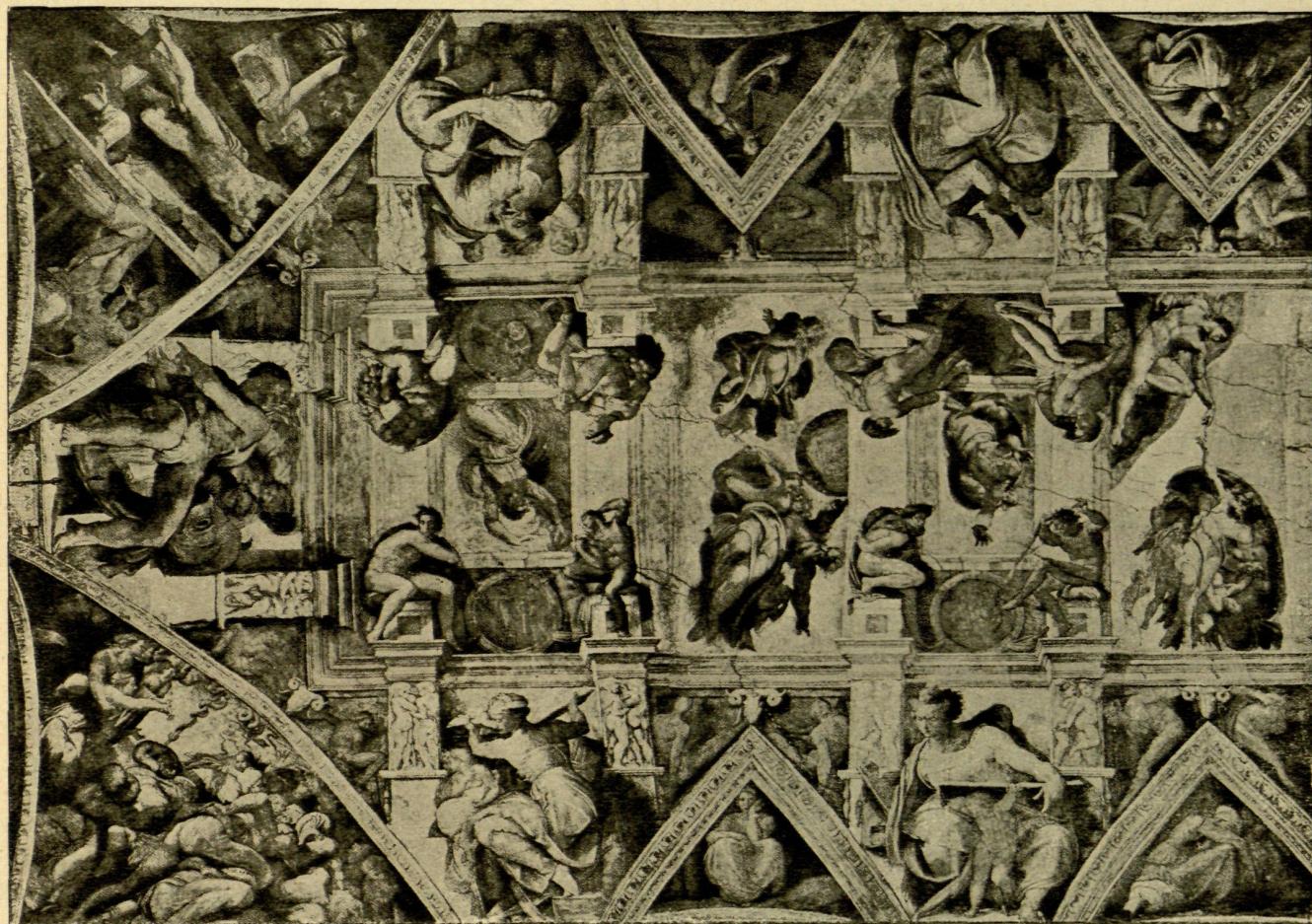


Fig. 1406. - BÓVEDA DE LA CAPILLA SIXTINA, OBRA DE MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI

simos efectos de dibujo y color (fig. 1407). Se rebosa un paramento con estuco de color determinado y sobre éste se enluce otro de color más claro; con cuchillos se arranca parte del primero, obteniéndose una decoración con ligero relieve y de dos colores de grandes permanencia y efecto. El palacio Guadagni en Florencia es ejemplo de este procedimiento. En el exterior se adoptan los tonos pétreos ó el rojo téreo del ladrillo; pero en el interior, al abrigo de la intemperie, los colores que se escogen son brillantes, como en las galerías y cámaras del Vaticano.

Los adornos á veces se enmoldan, agregándose así al color el relieve y obteniéndose á poco precio una decoración suntuosa. A la policromía obtenida por materiales naturales ó por medio de estucos se asocia la pintura primeramente á la cera ó al temple, después, desde el siglo XVI, al fresco, que va invadiendo el campo á la escultura, que unas veces la encuadra, como en las logias del Vaticano, hasta substituirla enteramente, encargándose ella de fingir el relieve y de substituir el elemento arquitectónico, como en la Capilla Sixtina, pintada por Miguel Angel (fig. 1406).

La pintura al óleo, ejecutando cuadros, llena los plafones, acompañándola el oro y los grandes relieves,

como en los interiores suntuosos de los palacios venecianos.

El arte de la vidriería polícroma desaparece desde el siglo XVI, al introducirse la pintura.

En el siglo XVII toda la arquitectura interior es pura decoración, prescindiendo casi enteramente de la estructura. La estructura del techo se oculta bajo grandes cielos rasos que por medio de escocías se enlazan con los muros; las paredes se llenan de grandes piezas de mármol ó de madera encuadrando grandes composiciones. Tal es, en síntesis breve, el aspecto de los interiores franceses desde Luis XIII hasta los tiempos modernos, multiplicándose los detalles escultóricos hasta borrarse la idea de la forma arquitectónica. En cambio la policromía es sencillísima, blanco ó blanco y oro solamente, siendo raras las salas en que se emplea una verdadera policromía, como en la galería de Apolo del Louvre y en algunas de Versalles.

Los estilos franceses, cuyos momentos culminantes son en tiempos de Luis XV, Luis XVI y del Imperio napoleónico, lo avasanallan todo desde este período: el primero con su profusión recubriendo los muros con adornos de yeso ó de madera; el segundo con sus pretensiones clásicas inspiradas en la admiración de los monumentos griegos, y el tercero que pretende introducir la severidad romana en la decoración como símbolo del nuevo imperio creado por las águilas napoleónicas.

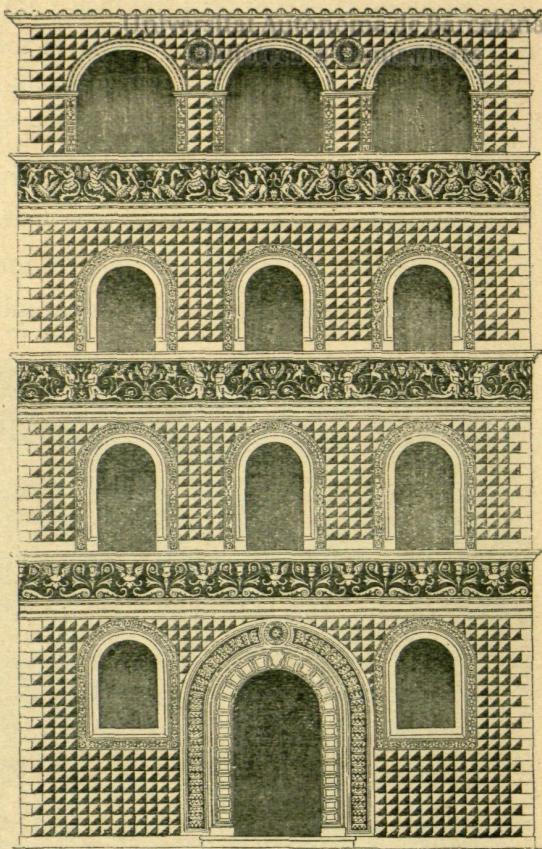


Fig. 1407. - FACHADA ESGRAFIADA DE UNA CASA DE ROMA

ARQUITECTURA FUNERARIA

Las formas todas de la arquitectura funeraria gótica se conservan en la del Renacimiento. El simple sarcófago (fig. 1408), el sarcófago con la estatua yacente (figs. 1373 y 1409) ú orando (fig. 1410) y colocada en gran variedad de disposiciones se encuentran adoptados por los escultores y arquitectos neoclásicos, introduciéndose nuevas formas ó nuevas disposiciones de las antiguas, pudiéndose citar entre ellas las tumbas subterráneas abiertas en el suelo de los templos, ya simples, ya dobles; las adornadas con estatuas, verdaderos estudios anatómicos del cadáver, á veces medio acostadas, ó arrodilladas sobre una columna; las en forma de vaso cinerario colocado sobre una columna ó pedestal, destinado á contener el corazón de un príncipe, y los grandes monumentos reales.

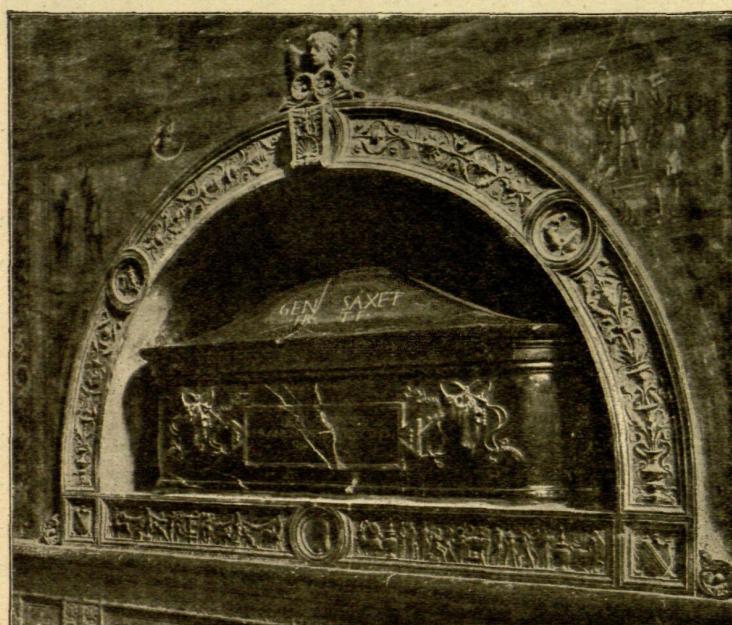


Fig. 1408. - SEPULCRO DE FRANCISCO SASSETTI, OBRA DE JULIÁN DE SANGALLO, EN LA IGLESIA DE LA TRINIDAD DE FLORENCIA

Los monumentos conmemorativos toman en este período el carácter con que modernamente los hemos conocido; se levanta la estatua al personaje, aislada, sobre un pedestal: tales son las de Colleone y Gattamelata en

Venecia. Con frecuencia el monumento conmemorativo toma la forma de los antiguos arcos triunfales, como el de Alfonso de Aragón en Nápoles y el de San Zenón en Verona.

En la época moderna, desde el siglo XVII, se continúan las mismas formas: la estatua ecuestre de los reyes es un monumento de forma conocidísima; el arco ó la puerta conmemorativa es otra de las formas adoptadas, y las fuentes adquieren un carácter suntuoso y gran desarrollo.

Los monumentos conmemorativos adoptan á veces el carácter de fuentes, y otras la fuente sin ninguna representación histórica constituye por sí sola un monumento arquitectónico. De ellas merecen mencionarse la de Perusa, las de Viterbo, Florencia, Roma y Nápoles, las de Ruán, Nuremberg, Augsburgo, etc.

ARQUITECTURA RELIGIOSA

La arquitectura religiosa del Renacimiento introduce como elemento principal y característico una gran cúpula en el crucero de las iglesias y ella es el elemento principal á que

Fig. 1409. — SEPULCRO DE JUAN GALEAZZO EN LA CARTUJA DE PAVÍA

la disposición de éstas se sujeta (véase el cuadro de plantas de iglesias del Renacimiento, figura 1411).

El primer Renacimiento se caracteriza ya por una obra de esta naturaleza, la de coronar la catedral de Florencia (fig. 1367) con una cúpula colosal, obra de Brunellesco, comenzada en 1425. Esta idea es general de la época; al mismo tiempo se proyecta la de la catedral de Bolonia, y desde entonces la mayor parte de los templos tienen este elemento de origen bizantino levantándose en el cruce de las naves.

El propio Brunellesco corona con cúpulas la iglesia del Santo Espíritu y la de San Lorenzo en Florencia, de planta de basílica, y la capilla de los Pazzi (figs. 1360 y 1411), de planta en forma de T.

La cúpula central levantada en el crucero produce la natural consecuencia en la planta, que tiende á las formas radiales (cruz griega, circular, poligonal).

Desde la mitad del siglo XV las formas de las iglesias obedecen á dos tendencias, la que sigue la tradición de Brunellesco y la de una escuela cuyo centro es Milán; pero en una y otra predomina la planta radial; así la capilla de Carceri de Prato, obra de Sangallo (1485), tiene la planta de cruz griega, y la sacristía de San Sátiro, de Milán, obra de Bramante, verdadero templo, tiene la

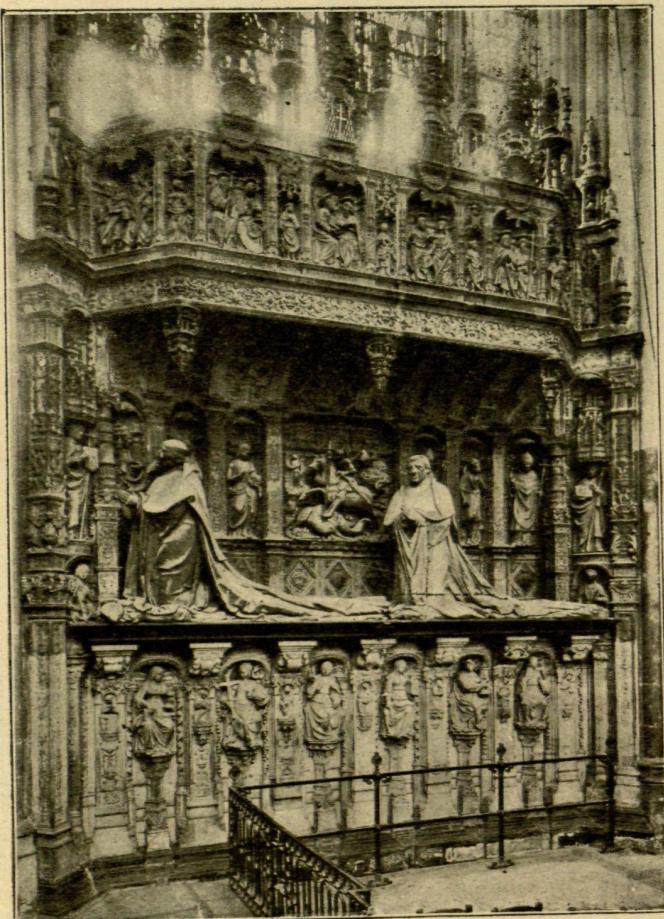
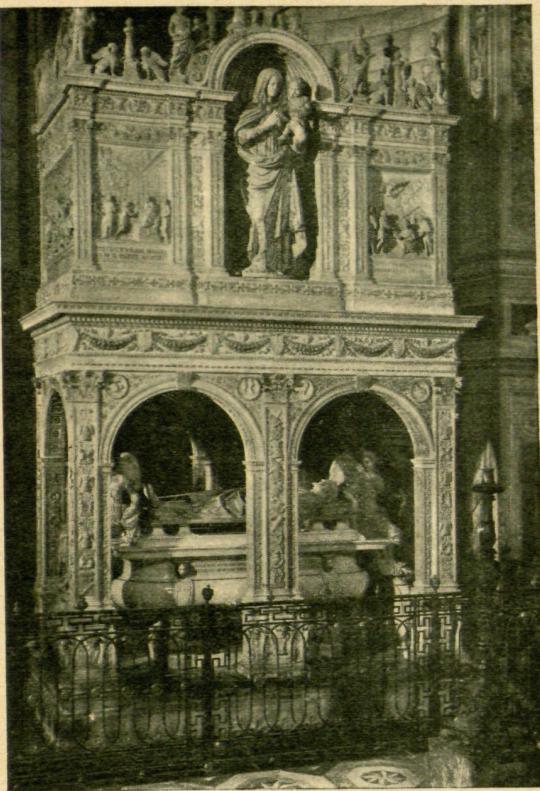
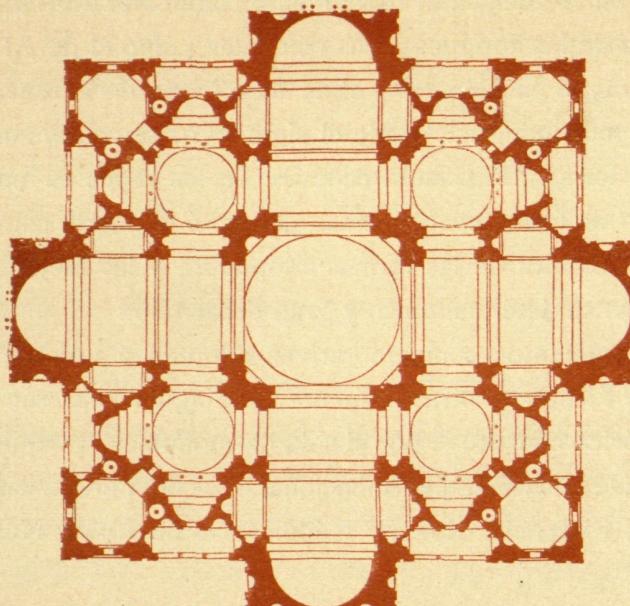
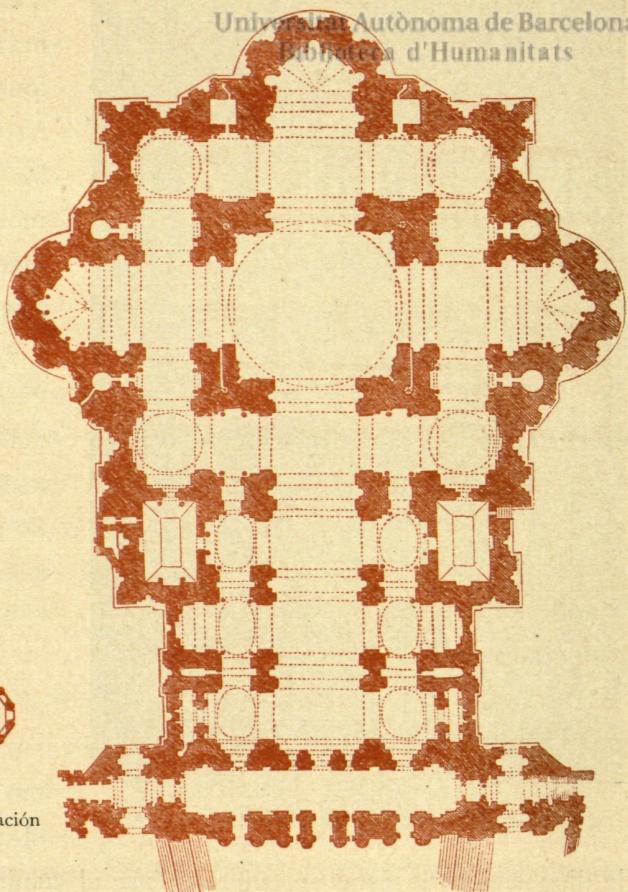


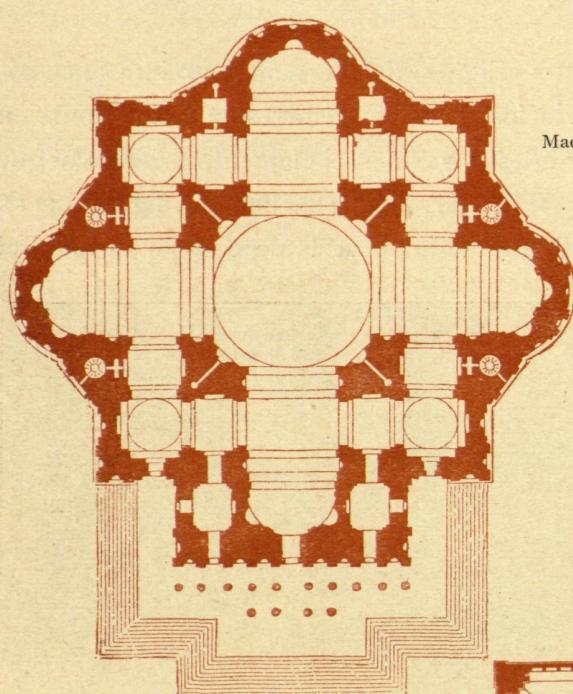
Fig. 1410. — SEPULCRO DE JORGE DE AMBOISE EN RUÁN



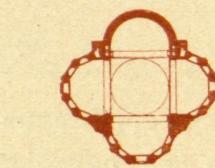
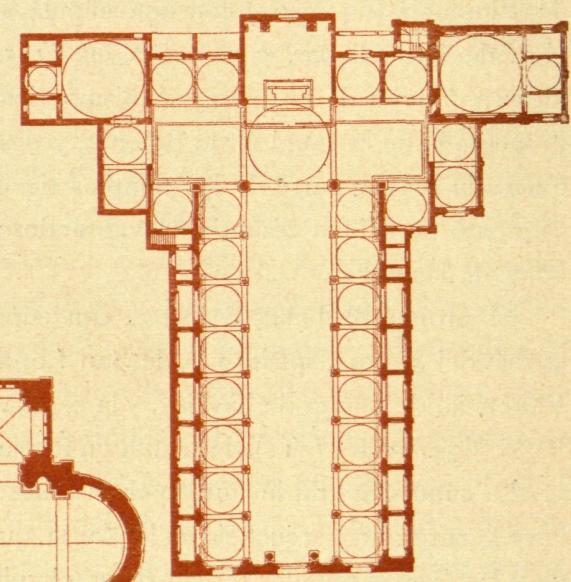
San Pedro de Roma, Bramante



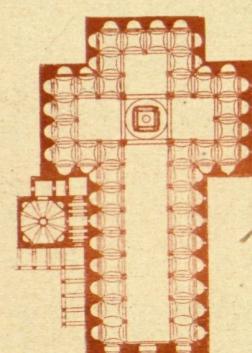
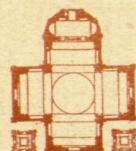
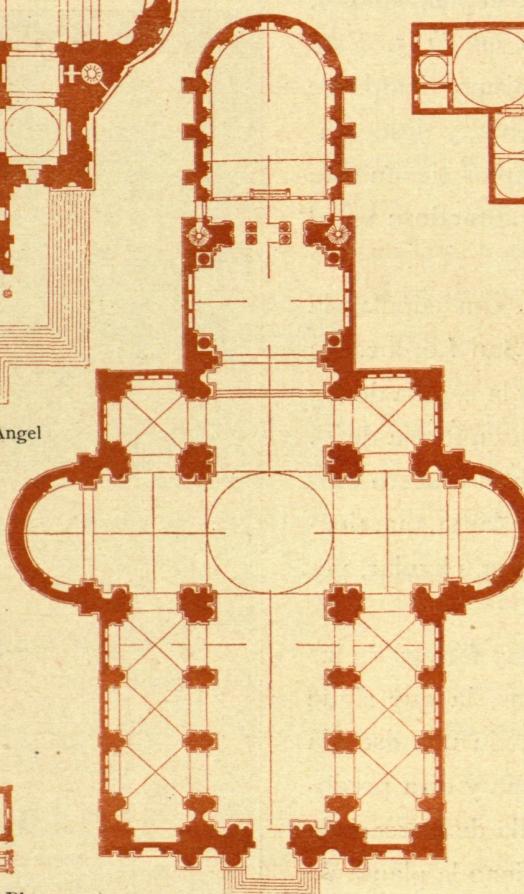
San Pedro de Roma, Maderno



San Pedro de Roma, Miguel Angel

Madona de la Consolación
en Todi

San Lorenzo en Florencia

Santo Espíritu
en FlorenciaMadona de San Blas
en Montepulciano

San Jorge Mayor en Venecia

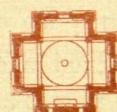
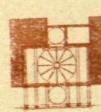
Capilla de San Sátiro
en MilánSanta María de las
Cárceles en PratoCapilla de los Pazzi
en Florencia

Fig. 14II. - CUADRO COMPARATIVO DE LAS PLANTAS DE ALGUNAS IGLESIAS DEL RENACIMIENTO. Escala 1 por 2000

planta cuadrada sobre la que se levanta una cúpula octagonal, y una planta análoga adopta el mismo Bramante para San Pedro de Roma.

Nicolás V encargó el proyecto de San Pedro de Roma á Rosellino en 1450; su sucesor Julio II derribó las primeras obras ejecutadas, para dar lugar al proyecto de Bramante (1506).

La concepción de este arquitecto está inspirada en la solución bizantina: la planta en cruz griega, la cúpula en la intersección de las dos naves principales y un ábside en el extremo de cada una de las mismas. Cuatro naves secundarias forman como una galería monumental alrededor de los pilares de la gran cúpula, elevándose cuatro cúpulas en los encuentros de las mismas. Bramante sólo construyó los cuatro cruces de la cúpula; después de la muerte de éste todos los arquitectos ilustres imprimen un trazo en la obra: bajo León X, Rafael; bajo Pablo III, Sangallo el joven, Peruzzi y Miguel Angel; bajo Sixto V y Clemente VII, Vignola, J. de la Porta y D. Fontana, y bajo Pablo V, C. Maderno.

Durante esta larga época el proyecto de Bramante se modifica: concebido en cruz griega, Rafael y Sangallo lo transforman en cruz latina. Peruzzi y Miguel Angel vuelven otra vez á la idea de Bramante. Miguel Angel simplifica el proyecto primitivo suprimiendo los ábsides de las naves laterales y las salas en los ángulos. Con la muerte de este arquitecto (1564) sólo falta la construcción de las cúpulas. Siguiendo el proyecto de Miguel Angel, J. de la Porta y D. Fontana construyen la cúpula y Vignola las cuatro secundarias. J. de la Porta introduce en la decoración de los ábsides las innovaciones características de fines del siglo XVI. La nave obra de C. Maderno pertenece á los primeros años del siglo XVII. La plaza en doble hemiciclo que precede al edificio data de mediados del siglo XVII y es obra del arquitecto Bernini (figs. 1369 y 1370).

San Pedro de Roma es desde luego el prototipo de la iglesia católica y á él le sigue la de Todi (1507), atribuída al propio Bramante, á cuya cúpula flanquean cuatro grandes ábsides; la de San Blas de Montepulciano (1518), obra de Antonio de Sangallo; Santa María de Carignán (1550), obra de Alerzi, continuándose la tradición en las iglesias de cruz latina de los últimos tiempos del Renacimiento italiano.

No sucede lo mismo fuera de Italia: en Francia las principales iglesias siguen la tradición gótica en su estructura y aun en su construcción; en el Centro y Mediodía de España continúa la tradición mudéjar y en Cataluña es común la traza ojival de las nuevas iglesias hasta finalizar el siglo XVI.

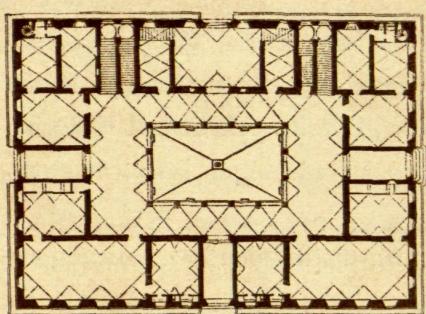


Fig. 1412. — PLANTA DEL PALACIO STROZZI,
EN FLORENCIA



Figura 1413

PALACIO RICCARDI EN FLORENCIA, OBRA DE MÍCHELOZZO (1430)

ARQUITECTURA MONÁSTICA

Los monasterios no adoptan carácter propio en esta época, y ó bien son monasterios góticos adornados con las nuevas formas, ó bien tienen la disposición de los palacios. Miguel Angel construye en Roma una Cartuja, y la disposición que le da es la de un claustro porticado como el de los palacios; el Escorial, el famoso monasterio castellano de Felipe II, no es más que un palacio construido según las formas académicas rígidas de Herrera.

Una tradición análoga siguen los monasterios de los siglos XVII y XVIII, distinguiéndose únicamente por la severidad y austerioridad de las formas arquitectónicas adoptadas.

ARQUITECTURA CIVIL

El palacio italiano (fig. 1412) tiene la disposición de una crujía en torno de un patio, procurándose en lo posible la sucesión de salas y cifrando en esto el aspecto sumptuoso del interior. Este es el carácter que en la planta los diferencia del palacio medioeval, y esto y la simetría exterior, sin que se vea el destino especial de cada elemento del edificio y hasta la ambigüedad de cada uno de ellos, destinado ahora á un uso y más tarde, según las circunstancias, á otro, le dan un especial aspecto de sencillez de líneas, de orden y simetría, de severidad y tranquilidad de forma, propios del arte clásico. Tienen estos palacios la particularidad de que son más palacios de recepción y aparato que palacios de habitación; la parte íntima de la vida está disimulada; las crujías que forman un pabellón especial en monasterios y castillos mediosvales están ocultas; los innumerables departamentos que exige el bienestar moderno se suprimen, no encontrándose

rastro de algunos de ellos, como si se hubiese querido hacer una habitación para hombres sin necesidades humanas.

Se conservan las trazas de la necesidad de la defensa, reduciendo las ventanas exteriores en la planta baja, destinada á piezas de servicio y dependencias; el piso principal lo ocupan las salas de aparato con grandes ventanales á la calle, y el piso superior las habitaciones de servicio y empleados de la casa.

Esta planta tiene aun en Italia mismo excepciones: en Génova, en donde hay grandes pendientes, las irregularidades del terreno se aprovechan para lograr efectos monumentales por medio de escalinatas, y el patio se reduce á la menor expresión y se convierte en un espacio cubierto suficiente para girar los carrajes; en Venecia el patio se convierte en una sala prolongada que comunica las dos fachadas. Estos conjuntos interiores se abren principalmente sobre los patios, para los que se reservan el lujo, la riqueza y el aspecto



Fig. 1414.—PÓRTICOS DE LOS OFICIOS EN FLORENCIA

plácido, mientras que en el exterior se les conserva cierto aire de fortaleza rígida ó de relativa sencillez, ya por la efectiva necesidad de la defensa, ya por la susceptibilidad de las ciudades enemigas de que el palacio se parezca á la ciudadela caída de los señores. Así desaparece de ellos la torre que antes les era característica y escasean las almenas, que se consideran inútiles.

Más tarde el palacio va perdiendo cada vez más su tétrico aspecto, tendiendo á tomar el aire de habitación pacífica, abriéndose al exterior en anchas ventanas.

El palacio francés es esencialmente distinto del palacio italiano, viniendo á ser como una continuación del palacio ojival con sus irregularidades, con su movimiento de líneas y con su aspecto de planta de pabellones aglomerados. Esta tendencia la presenta el palacio francés aun al dominar en él la simetría italiana.

La planta típica es la de cuatro pabellones independientes, pequeños palacios enlazados á uno principal, como los de Muette y de Madrid, ó por crujías que cierran un patio central (Ecouen, el Louvre y Luxemburgo en París), ó dejados independientes, como el de Chambord (figs. 1375 y 1419).

Su aspecto exterior recuerda primeramente el de una fortificación ojival con sus torres de defensa convertidas en cajas de escala ó en salas circulares; después tiende al aspecto del palacio italiano con su ornamentación característica.

Cuadros de jardín recortados y ordenados con imposición de cierta simetría rodean á los palacios, sin alcanzar las dimensiones de los grandes jardines posteriores de los siglos XVII y XVIII.

Los palacios emplazados en el interior de la ciudad conservan la disposición ojival de levantarse en el fondo de un patio, huyendo del contacto con la vía pública.

La villa tiene una planta muy diferente del palacio: á menudo es irregular, á menudo esparcida en forma de pabellones rodeados de jardines, con patios de forma caprichosa, á veces con aire de fortificación, y otras los rodean grandes pórticos combinados con juegos de agua y surtidores.

Algunas veces un palacio y una villa reunidos por accesorios han dado lugar á grandes conjuntos, como la inmensidad del Vaticano, unión de la villa del Belvedere, construida por Inocencio VIII, con el antiguo palacio (fig. 1416).

El aspecto monumental se encuentra también en las habitaciones más modestas.

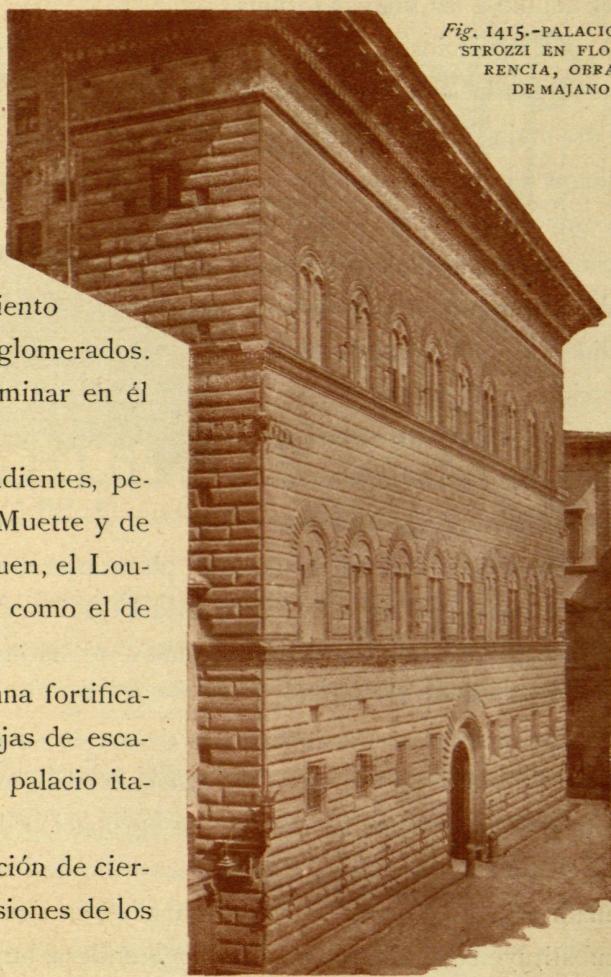


Fig. 1415.—PALACIO STROZZI EN FLORENCIA, OBRA DE MAJANO.

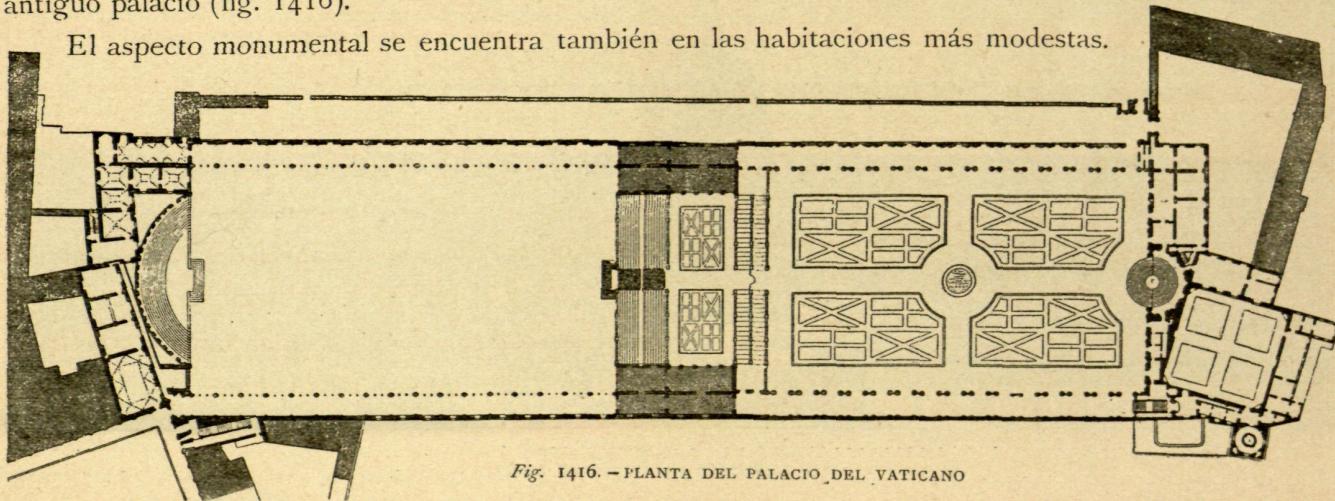


Fig. 1416.—PLANTA DEL PALACIO DEL VATICANO

En Orleáns y Loches se conservan tipos curiosos de casa construída en piedra con su fachada dispuesta para tiendas, dando gran desarollo á la arcada que ha de contener los mostradores. En Riuán se conserva algún curioso ejemplar de fachada en madera, recordando el conjunto de las góticas y adelantándose en el detalle á las nuevas formas.

Los palacios, al llegar el siglo XVII, se transforman en sentido de acentuar la sucesión de salas precediendo á la del rey ó personaje que la habita. Se busca que antes de llegar á la presencia del soberano haya que atravesar una serie de antecámaras, y á esto se sacrifica la colocación de las escaleras y la comodidad de las salas de habitación.

Las salas no están aún destinadas á un servicio especial, distinguiéndose la sala de estado ó cámara de aparato, pieza intermedia entre las antecámaras y el gabinete del rey. Después de mediados del siglo XVII comienza á destinarse una sala especial á comedor, al que antes se destinaba, según las necesidades, una antecámara de las muchas que tenían los palacios: á esta disposición responden Versalles y el Louvre.

Los hoteles y casas señoriales tienen en su principio la misma tendencia á la sucesión de piezas. A comienzos del siglo XVIII la tendencia cambia en sentido de dar mayor importancia á la comodidad y de iniciarse la moderna tendencia á la agrupación de piezas y á su independencia.

En esta época viene el gran desarollo de los jardines, iniciándose en el parque Richelieu los grandes cuadros á *echapeles*, y en los de Versalles, en tiempo de Luis XIV, los jardines Lenôtre, de que más tarde substituyen la tendencia á imitar la naturaleza, huyendo de convertir los árboles en un elemento geométrico.

La casa hace en esta época también su transformación hacia la casa moderna, se comienzan á abrir las grandes ventanas y se introducen los balcones.

La casa de vecindad ó de alquiler de múltiples pisos hace su aparición con toda la complicación moderna.

Las Casas consistoriales conservan la disposición tradicional; ejemplo de ellas es la de Reims, de tiem-

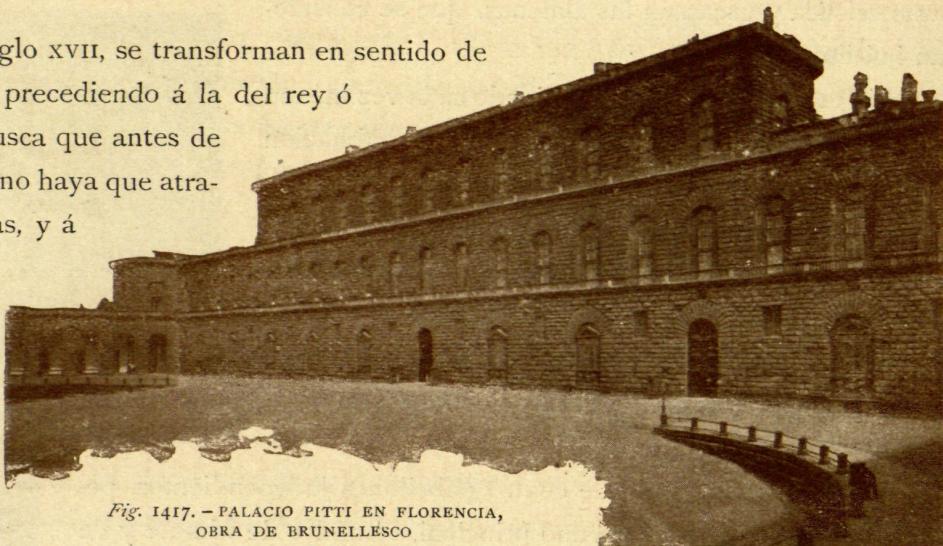


Fig. 1417. — PALACIO PITTI EN FLORENCIA,
OBRA DE BRUNELLESCHI

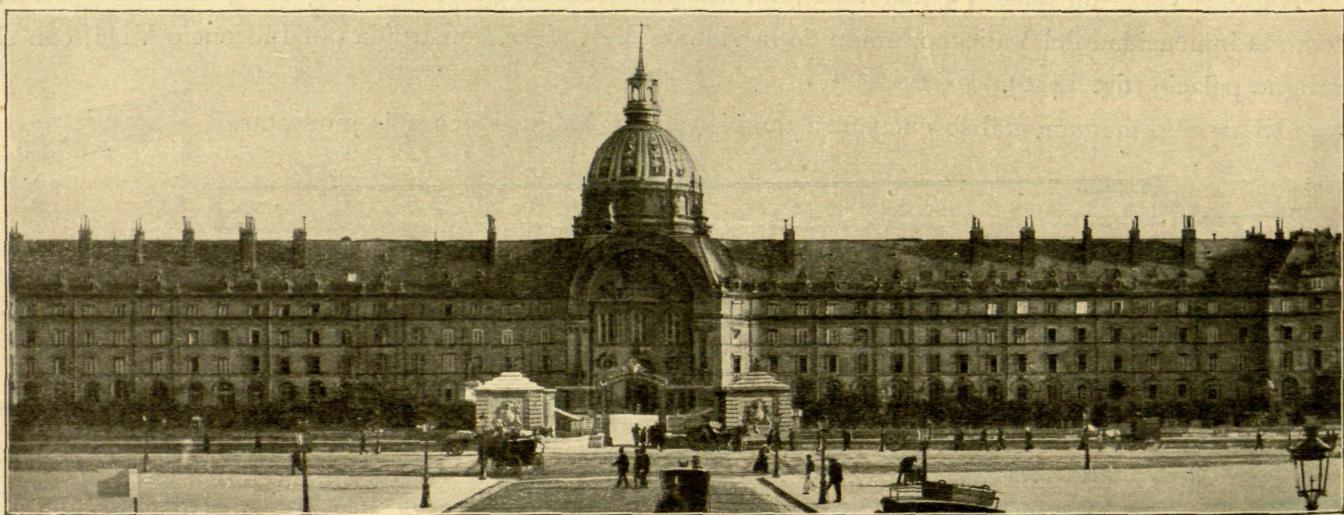


Fig. 1418. — LOS INVÁLIDOS DE PARÍS

pos de Luis XIII. Además de ellas las ciudades italianas tienen las logias, pórticos abiertos, como la de los Lanci (fig. 1361), la de los Médicis y la de los Ruccellai en Florencia, y la de los Piccolomini en Siena.

En tiempo de Luis XV se construyen en Francia las grandes alhóndigas destinadas á aminorar la carestía del trigo.

Del siglo XVIII datan las primeras cárceles estudiadas con criterio moderno.

Los teatros hasta mediados del siglo XVI no tuvieron edificio apropiado: entonces Palladio trata de realizar un teatro en Vicenza según el programa del teatro romano descrito por Vitrubio.

En el siglo XVII se construye en Parma el teatro según la forma que después consagrará el uso; en el mismo siglo, en París, se levanta el teatro del Palacio Cardenal y el de las Tullerías; en 1753 se construye el de Versalles y en 1773 el de Burdeos.

Los demás edificios civiles tienen en general como disposición una derivación del palacio: el Colegio de la Sapienza es un palacio en que las aulas dan á un patio porticado; un palacio es la Universidad de Génova.

En los siglos XVII y XVIII se levantan ya edificios destinados á determinados fines científicos, como la Biblioteca de París, de tiempo de Luis XIV y Luis XV, y el Observatorio levantado en tiempo del primero de estos reyes.

Los hospitales adoptan plantas más apropiadas: el del Santo Espíritu en Roma tiene la planta en forma de cruz; el Hospicio de Florencia tiene por base de su distribución galerías porticadas. Como ejemplos de hospitales del siglo XVII puede citarse el de la Salpetrière en París, y como tipo de los del siglo XVIII el de Lyón.

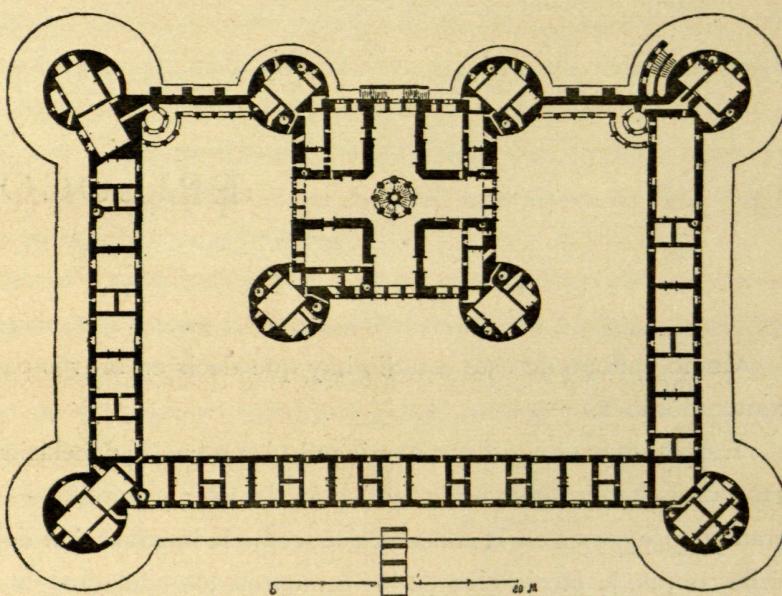


Fig. 1419. — PLANTA DEL CASTILLO DE CHAMBORD

EPÍLOGO

Como epílogo de este estudio hay que decir en breves palabras qué derrotero sigue la arquitectura contemporánea.

Empezamos el siglo XIX dominando las escuelas neoclásicas toda la Europa, y durante este siglo nuevas causas han influido en la evolución del arte arquitectónico. Estas han sido múltiples y complejas: los grandes progresos en la construcción, como la introducción del hierro y del acero como material principal en las obras, la fabricación de los cementos, los adelantos en el arte cerámico y en la vidriería; los progresos en la mecánica y en las ciencias físico-matemáticas que han dado al arquitecto poderosos medios de investigación y estudio; los descubrimientos arqueológicos vulgarizados por la fotografía y los medios de reproducción modernos; la complicación de la vida que ha originado nuevas necesidades antes desconocidas y creado edificios destinados á fines propios y característicos de nuestra época.

Todas esas causas han debido producir una transformación é indudablemente la han producido; pero por su variedad y multiplicidad no han influido en los artistas en el sentido de crear una nueva tendencia uniforme, aunando el trabajo de todos en la elaboración de una nueva forma, sino que han producido una especie de eclecticismo, una multiplicidad de formas y tendencias característica de nuestro tiempo.

Jamás antes de nuestra época se había podido intentar la construcción de grandes salas de luz colosal, ó de puentes que salvan tramos enormes, ó de casas de veinte y más pisos; jamás se habían intentado proyectar en múltiples estilos, ya resucitando en sentido arqueológico viejas formas, ya intentando rejuvenecerlas ó ya pretendiendo crearlas; jamás se habían proyectado esas colosales moles con un programa único, como los grandes edificios públicos modernos destinados á satisfacer complicadas necesidades y fines hasta entonces poco menos que desconocidos. En todos esos intentos hay algo nuevo indeciso, que ha de ser el germen de un nuevo período histórico que verán con toda su plenitud los que vivan después de cerrado el ciclo de su evolución y que no es posible más que presentir á los que nos encontramos envueltos en la colossal transformación que se inicia.

Pero, á pesar de tantos nuevos temas de composición arquitectónica y de tantos nuevos medios de construir y de materiales hasta hoy desconocidos, la revolución artística no ha estallado todavía con la intensidad de aquellas revoluciones históricas que coinciden con el conocimiento de nuevos materiales de construcción ó de nuevos organismos constructivos, como la que produjo el conocimiento del ladrillo en la Roma de los Augustos, el de la bóveda apeada por arcos en el Norte de Francia originando la estructura ojival, ó el de restauración del arte romano en el período del Renacimiento clásico que acabamos de estudiar.

En esta obra vense ya claramente dos tendencias: la que se ha enamorado de los nuevos recursos constructivos y la que se ha dejado deslumbrar por los nuevos conocimientos históricos y arqueológicos. Y una y otra, durante esos últimos años, han ido imperando aquí y allá é imperan aún en toda Europa, produciendo diversos matices y diversas escuelas.

Algo incompleto de nuevas formas vese en los puentes de luz colossal, construidos en hierro y acero; algo también en las inmensas naves de las exposiciones universales; algo que es todavía ingenieril y que el arte, á lo más, recubre de aplicaciones; ejemplo de ello fué la Exposición de París de 1889; lo nuevo se ha realizado en la decoración. Como puede verse á menudo en la Historia de la Arquitectura, se ha repetido el hecho de preceder á ésta la decoración; los ensayos de nueva arquitectura verificados hasta ahora no son otra cosa que formas viejas, sistemas viejos de composición con decoración nueva.

Esos intentos de estilización arquitectónica de las modernas formas constructivas, uno de cuyos primeros ensayos fué la gran sala de la Biblioteca nacional de París, obra de Labrouste, no han todavía alcanzado á penetrar de un modo esencial en la forma arquitectónica.

Más fecunda ha sido la segunda tendencia. Empezó en Francia en un sentido arqueológico de restauración entusiasta del arte gótico propagado por Lassus y Viollet-le-Duc en lucha continua y enconada con los académicos neoclásicos y entusiastas de los estilos de los Luises franceses; propagóse después á Alemania, de tiempo enamorada del Renacimiento clásico romano y griego, á la vez que en Inglaterra vive una escuela análoga cuyo apóstol activo fué Welby Pugin, el inspirador del colosal palacio de Wéstminster, y cuyo verbo fué Ruskin, el enamorado de la belleza gótica. Así nuestro siglo XIX aparece produciendo una escuela neo-gótica substituyendo los dejos del Renacimiento clásico, interrumpiéndolo sin transición sucesiva y lentamente como las antiguas evoluciones, tal como aquél había interrumpido el arte medioeval. Y esta escuela neo-ojival se extiende á toda suerte de edificios, produciendo iglesias y estaciones de ferrocarril, puentes y mercados, casas y palacios, é invade el Norte de Europa, mientras la escuela de Viollet se extiende hacia el Mediodía.

En España las primeras tentativas contra el neo-clasicismo decadente fueron dos muy características: la una dirigiéndose por los caminos del arte mudéjar y el gótico castellano, seguida en la escuela castellana, y la otra inspirándose en el gótico catalán, iniciada primero en un sentido completamente arqueológico y transformada después en el sentido de emprender sobre la obra vieja la creación de la obra nueva.

Entre esos dos caminos de estudio y perfeccionamiento de formas antiguas ha aparecido un nuevo intento, calificándose á sí propio de modernista. La renovación modernista rápidamente ha transformado la decoración, que ha visto entrar en sus dominios numerosísimos temas antes desconocidos ó despreciados, estilizando todos los seres naturales y disponiéndolos en formas nuevas; pero no ha logrado penetrar en el sagrado recinto de la arquitectura ó al menos cambiar sus antiguas prácticas dando forma á los modernísimos sistemas de construcción, como el cemento armado, que convierte la estructura constructiva en un esqueleto revestido de músculos de hormigón en el que, como en las obras de hierro, es posible que existan grandes esfuerzos á la tracción.

Todas las escuelas modernas, hasta las que se califican á sí mismas de *nuevas escuelas libres* (*Neuen freien schule*), han buscado en las obras tradicionales la forma de las nuevas, inspirándose ya en las griegas y romanas del Renacimiento ó sus derivadas, ya en las góticas. En Francia, bajo el modernismo de Schöllkopf hay un edificio Luis XV, bajo los edificios de la Exposición Universal de 1900 hay un edificio neo-clásico ó barroco; en Inglaterra, bajo los «cottage» de Baillie Scott hay la casa medioeval y del renacimiento inglesas; bajo las casas de Olbrich en la Colonia de Darmstad hay la casa medioeval germánica; bajo el modernismo de Horta y de Van der Valle hay en Bélgica la antigua casa flamenca de Brujas y de Gante; y bajo las obras de Otto Wagner y de Baumann hay las formas neo-griegas y algo de la tradición medioeval y del renacimiento austriaco.

Pero, entre tantos intentos, lo que ya indudablemente se presiente es el principio de un nuevo ciclo arquitectónico.

La mecánica de las fuerzas verticales encarnó en una forma: la del templo griego, admirable síntesis

de la arquitectura antigua; la de los esfuerzos oblicuos empezó tímidamente en la estructura romana, continuó en la románica y halló su más perfecta forma en la catedral gótica; al siglo que empieza se le presenta un gran problema, el de iniciar la resolución arquitectónica de una mecánica de la construcción en que son admisibles y perfectamente conocidos los esfuerzos sea cualquiera su dirección.

La resolución artística de este problema es la arquitectura que vaga é indecidamente se dibuja al comenzar el siglo XX.

FIN DEL TOMO SEGUNDO DE ARQUITECTURA

ÍNDICE

FENICIA Y SUS COLONIAS

| | Páginas |
|---|---------|
| Caracteres generales del estudio de su arquitectura. | 1 |
| El medio, la raza y la civilización fenicios.. | 2 |
| Los materiales, la construcción y las formas elementales. | 5 |
| La arquitectura funeraria.. | 8 |
| La tumba fenicia en las colonias. | 12 |
| La arquitectura religiosa.. | 15 |
| La arquitectura civil. | 19 |

ARQUITECTURA DE JUDEA

| | |
|---------------------------------|----|
| El país, la raza y la historia. | 23 |
| Topografía de Jerusalén. | 25 |
| Historia del Templo. | 32 |
| La arquitectura funeraria.. | 51 |
| La arquitectura civil. | 55 |

RESTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA CIVILIZACIÓN HETEA

| | |
|--|----|
| Antecedentes históricos y geográficos. | 61 |
| Generalidades sobre el arte heteo. | 63 |
| Restos arquitectónicos de los hetaeos del Norte de la Siria.. | 64 |
| Restos arquitectónicos de los hetaeos de la Capadocia. | 66 |
| Restos de arquitectura funeraria atribuídos á la civilización hetea. | 72 |
| Restos monumentales hetaeos en los demás países del Asia Menor. | 74 |

NURAGHES, TALAYOTS Y TEMPLOS DE MALTA Y EL GOZZO

| | |
|--|----|
| Consideraciones generales. | 77 |
| Los nuraghes. | 79 |
| Los talayots de las Baleares. | 83 |
| Tumbas de los gigantes y navetas. | 88 |
| Monumentos de las islas de Malta y el Gozzo. | 90 |

RESTOS ARQUITECTÓNICOS DE LAS CIVILIZACIONES DEL ASIA MENOR ANTERIORES A LA GRIEGA

| | |
|---|-----|
| Frigia. | 96 |
| La Sipyla. Arquitectura funeraria. | 97 |
| La Frigia del Sangarios. Carácter de su arquitectura funeraria. | 99 |
| La Lidia. Ideas generales sobre su geografía é historia. | 101 |
| Arquitectura funeraria. | 102 |
| Licia. Idea general. | 107 |
| Arquitectura funeraria. | 109 |

ARQUITECTURA PERSA

| | |
|---|-----|
| Preliminares histórico-geográficos. | 115 |
| Noticias históricas. | 116 |
| Ideas religiosas, organización social y política. | 117 |
| Los materiales y la construcción persas. | 121 |
| Las formas arquitectónicas y la decoración de los edificios persas. | 124 |
| Arquitectura funeraria. | 136 |
| Arquitectura religiosa. | 141 |
| Arquitectura civil. | 145 |
| Arquitectura militar persa. | 156 |

ARQUITECTURA GRIEGA

| | |
|--|-----|
| Preliminares. | 157 |
| El país y la raza. | 159 |
| Religión, constitución política y cultura griegas en general. | 161 |
| Períodos históricos relacionados con la arquitectura. | 166 |
| <i>La arquitectura de la civilización micénica.</i> —Consideraciones generales. | 166 |
| La construcción micénica. | 168 |
| La columna y la decoración micénicas. | 173 |
| La arquitectura funeraria. | 181 |
| Arquitectura civil. Idea general de los restos de las ciudades griegas de la época micénica. | 187 |
| La casa micénica. | 195 |
| <i>La Grecia homérica.</i> —Generalidades. | 201 |
| Arquitectura funeraria. | 203 |
| Arquitectura religiosa. | 206 |
| Arquitectura civil. | 208 |
| <i>La Grecia clásica.</i> —Preliminares. | 211 |
| La construcción griega. | 213 |
| Los órdenes griegos. | 226 |
| Puertas y ventanas, techos, cubiertas y sus elementos. | 254 |
| Elementos geométricos y naturales de la decoración arquitectónica griega. | 259 |
| Arquitectura religiosa. El templo griego. | 265 |
| Obras arquitectónicas anexas á los templos. | 282 |
| Arquitectura funeraria. | 288 |
| Arquitectura civil. La casa griega. | 298 |
| Edificaciones de reunión pública. | 302 |
| Arquitectura militar. | 311 |

ARQUITECTURA ETRUSCA

| | |
|--|-----|
| Generalidades.. | 313 |
| La construcción etrusca.. | 315 |
| Las formas arquitectónicas y la decoración etruscas. | 318 |
| Arquitectura funeraria. | 324 |
| El templo etrusco. | 329 |
| La casa etrusca. | 331 |
| Arquitectura militar. | 332 |

ARQUITECTURA ROMANA

| | |
|---|-----|
| Generalidades históricas.. | 335 |
| Generalidades de la arquitectura romana. | 341 |
| La construcción romana. | 344 |
| Los órdenes romanos. | 365 |
| Las escuelas artísticas locales y los órdenes arquitectónicos. | 373 |
| Puertas y ventanas, techos, bóvedas decoradas, cubiertas y sus elementos. | 377 |
| Procedimientos de la decoración romana. | 380 |
| Las formas de la decoración arquitectónica. | 386 |
| Arquitectura religiosa. | 389 |
| Arquitectura funeraria. | 404 |
| Monumentos conmemorativos.. | 415 |
| La casa romana. | 421 |
| Las ciudades romanas. | 430 |
| Edificios destinados á grandes reuniones públicas. | 434 |
| Obras públicas de carácter monumental. | 443 |
| Arquitectura militar. | 445 |

ARQUITECTURA LATINA OCCIDENTAL

| | |
|--------------------------------------|-----|
| La decadencia romana. | 449 |
| La construcción. | 451 |
| Los órdenes arquitectónicos. | 453 |
| La decoración arquitectónica latina. | 457 |
| Arquitectura funeraria. | 461 |
| Arquitectura religiosa. | 465 |

| | |
|--|-----|
| ARQUITECTURAS CRISTIANAS ORIENTALES | |
| Orígenes históricos. | 471 |
| Construcción. | 479 |
| Los órdenes bizantinos. | 488 |
| Puertas, ventanas y elementos arquitectónicos de las cubiertas. | 490 |
| Ornamentación arquitectónica. | 491 |
| Arquitectura religiosa. | 498 |
| Arquitectura funeraria. | 512 |
| La casa y el palacio en las arquitecturas cristianas orientales. | 515 |
| Arquitectura militar. | 517 |

ARQUITECTURAS MUSULMANAS

| | |
|---|-----|
| El país y la raza árabes. | 519 |
| La religión musulmana. | 521 |
| Organización social y política. | 525 |
| Idea de la cultura musulmana. | 527 |
| Civilización primitiva de los árabes y principales períodos históricos y escuelas de su arquitectura. | 528 |
| La construcción en las arquitecturas musulmanas. | 541 |
| Idea de la composición en los edificios musulmanes. | 555 |
| Formas y procedimientos de la ornamentación arquitectónica. | 569 |
| Arquitectura religiosa. | 577 |
| Arquitectura funeraria. | 598 |
| Arquitectura civil. | 603 |
| Arquitectura militar. | 621 |
| Influencia de las arquitecturas musulmanas en los países cristianos. | 623 |

ARQUITECTURA ROMÁNICA

| | |
|---|-----|
| Influencias determinantes. | 635 |
| Cronología y geografía de la arquitectura románica. | 646 |
| Construcción. | 656 |
| Formas secundarias. | 678 |
| Decoración arquitectónica. | 686 |
| Arquitectura funeraria y conmemorativa. | 698 |
| Arquitectura religiosa. | 701 |
| Arquitectura civil. | 722 |
| Arquitectura militar. | 732 |

ARQUITECTURA GÓTICA

| | |
|---|-----|
| Orígenes históricos.. | 741 |
| Cronología de la arquitectura gótica. | 746 |
| Estudio geográfico de la arquitectura gótica. | 753 |
| El arquitecto gótico y la organización del trabajo. | 759 |
| Construcción. | 764 |
| Carpintería. | 780 |
| Estructuras góticas. | 788 |
| Las formas arquitectónicas. | 792 |
| Formas secundarias. | 801 |
| Decoración. | 814 |
| Arquitectura funeraria. | 829 |
| Arquitectura religiosa. | 834 |
| Construcciones accesorias de las iglesias ojivales. | 844 |
| Arquitectura monástica. | 847 |
| Arquitectura civil. | 849 |
| Arquitectura militar. | 856 |

EL RENACIMIENTO Y ESCUELAS MODERNAS DERIVADAS

| | |
|---|-----|
| Evolución histórica. | 861 |
| El arquitecto y los obreros. | 875 |
| Construcción. | 877 |
| La composición y los órdenes arquitectónicos. | 880 |

PAUTA

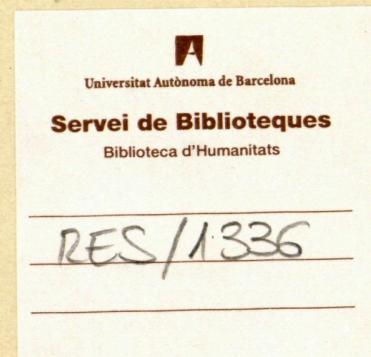
PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS

| | Páginas |
|--|---------|
| Friso de los leones hallado en Susa y reconstruido en el Museo del Louvre. | 124 |
| Tumbas de Nackché-Rustem. | 126 |
| Friso de los arqueros hallado en Susa, reconstruido en el Museo del Louvre. | 128 |
| Fachada occidental posterior del templo de Athena en Egina. | 256 |
| Teatro de Bacchus en Atenas. | 310 |
| Arte romano.—Arquitectura, escultura y ornamentación. | 372 |
| Templo de Diana en Evora (Portugal). | 402 |
| Arco de Adriano y restos del templo de Júpiter Olímpico en Atenas. | 418 |
| Panorama de Pompeya. | 430 |
| Teatro romano de Orange. | 440 |
| Anfiteatro de Pompeya. | 442 |
| Fachada Norte del palacio de Ctesifón. | 474 |
| Bóveda central del palacio de Ctesifón. | 476 |
| Constantinopla.—Interior de la iglesia de Santa Sofía. | 482 |
| Mosaico de la iglesia de San Jorge de Salónica.. | 492 |
| Rávena.—Interior de la iglesia de San Vital. | 500 |
| Arte persa.—Ornamentación arquitectónica. | 560 |
| Arte árabe español.—Lacerías arquitectónicas. | 562 |
| Arte árabe.—Ornamentación arquitectónica. | 568 |
| Arte morisco.—Ornamentación arquitectónica. | 570 |
| Pintura sobre cuero de la bóveda encamionada central de la Sala del Tribunal (Alhambra de Granada). | 576 |
| Cairo.—Tumbas de los califas.. | 590 |
| Arquitectura árabe-india.—Galería y fragmento del Kutab-Minar de Delhi. | 596 |
| Arte bizantino y románico.—Arquitectura y escultura. | 674 |
| Pintura mural románica. | 694 |
| Angulo del claustro de la iglesia de San Agustín en Arles.—Claustro de la iglesia abacial de Nuestra Señora en Arles-sur-Tech. | 712 |
| Catedral de Burgos.. | 812 |
| Castillo de Ischia. | 858 |
| Florencia.—Patio del palacio Vecchio. | 882 |
| Florencia.—Patio del palacio del Potestad (siglo xiv). | 886 |
| Roma.—Biblioteca Vaticana. | 888 |

1-01-05



Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



EXCLÒS DEL PRÉSTEC



