DISCURSO

LEÍDO EN LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL ILMO. SEÑOR

D. MANUEL ZABALA Y GALLARDO

ACADÉMICO ELECTO

Y

CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SEÑOR

D. LUIS DE LANDECHO

ACADÉMICO DE NÚMERO

MADRID
ESTABLECIMIENTO TIPOGRAFICO DE FORTANET
IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
Libertad, 29.—Teléf.º 991

1917

DISCURSO

LEÍDO EN LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL ILMO. SEÑOR

D. MANUEL ZABALA Y GALLARDO

ACADÉMICO ELECTO

Y

CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SEÑOR

D. LUIS DE LANDECHO

ACADÉMICO DE NÚMERO

MADRID
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET
IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
Libertad, 29.—Teléf.º 991
—
1917

DISCURSO

DEL ILMO. SEÑOR

D. MANUEL ZABALA Y GALLARDO

Señores académicos:

Cuando al correr del tiempo y a los avances de mi edad, ocupado buen número de asientos de la Academia por amigos míos, siempre deseosos de tenerme a su lado, empecé a oir propósitos de traerme a esta ilustre Casa, que me hicieron ver la posibilidad de encontrarme un día bondadosamente enaltecido con la merced que hoy hacéis efectiva, recelé con temor y con amargura profundos el instante en que tan grande honra pudiera serme dispensada.

Es ley de ineludible cumplimiento que, para disfrutar la gloria de abrir la puerta de esta Sala, precisa sufrir antes el dolor de dejar cerrada la tumba de un compañero y de un amigo, que ambas cosas perdí en el mismo punto en que vosotros quedábais privados para siempre de la preciada colaboración y valioso auxilio del Excelentísimo Señor Don Adolfo Fernández Casanova.

Ciertamente merecía el ilustre Académico que escribiera su nombre y comentara su vida en los Anales de esta Corporación pluma más autorizada que la mía.

Puede afirmarse que cumplió su misión como Arqui-

tecto, dedicando su actividad, con bien probada eficacia, a varios de los múltiples géneros en que se desarrolla el ejercicio de nuestro Arte.

Cursó los estudios de Arquitectura en la Escuela de Madrid, siendo al propio tiempo discípulo muy distinguido del maestro D. Miguel Aguado, y obtuvo, antes de terminar sus estudios, una medalla de 2.ª clase que le fué otorgada en la Exposición Nacional de 1871.

Conseguido el título de Arquitecto en el mismo año, desempeñó durante los dos primeros de su carrera el cargo de Arquitecto municipal de Alcalá de Henares, y en los cuatro siguientes el de Arquitecto provincial de Valladolid, dejando en uno y en otro buen recuerdo de su labor profesional. En Alcalá ejecutó el Salón de Actos de la Casa Ayuntamiento y la Capilla del Cementerio; en Valladolid hizo la reforma del Palacio de la Diputación, construyó un puente y realizó diversos trabajos de servicio público.

En este punto cambió de rumbo su vida, dedicándose a la enseñanza. Obtuvo, en 1877, las Cátedras de Estereotomía, y de Perspectiva y Sombras, como Profesor numerario de la Escuela de Arquitectura de Madrid, asignaturas que explicó también en la General Preparatoria de Arquitectos e Ingenieros durante el corto tiempo que existió este Centro.

La labor asidua de la enseñanza, sostenida durante largos años, le dió ocasión de auxiliar los estudios de sus discípulos escribiendo un «Tratado de Perspectiva.»

Tranquilo en la posesión de su Cátedra, pudo dirigir libremente su acción en el sentido a que sus aficiones le inclinaban, en simultaneidad con las metódicas tareas del profesorado, dedicando muy buena parte de sus afanes,

con resuelta preferencia, al estudio de la Historia, en que se ejercitó con obras de restauración de Monumentos y con abundante producción literaria.

En el primero de estos ejercicios dirigió las obras de reconstrucción de los laterales del crucero de la Catedral de Sevilla, la de reparación de la torre llamada La Giralda, la restauración de la portada Sur y la del Norte de la misma Catedral, que quedó en curso de ejecución a su fallecimiento; también dejó sin terminar la importante restauración del Castillo de Almodóvar del Río, a la que dedicó predilecta atención en los últimos días de su vida; finalmente, en el año de su muerte, formuló un proyecto, no realizado, para reconstruir en el Parque de Madrid el Templo de San Isidoro de Avila.

En cuanto a su producción literaria, un distinguido Arquitecto, probado investigador, que ha hecho recientemente y en solemne ocasión la biografía de Fernández Casanova (1), señala detalladamente hasta cincuenta y dos publicaciones suyas, entre folletos, discursos, informes y artículos de Revistas, comprendiendo en tan copiosa labor notable variedad de asuntos, pero dominando con mucho los referentes a temas histórico-artísticos, entre los cuales debe citarse con especial mención dos trabajos de la mayor importancia que se conservan inéditos: *El Catálogo Monumental de la provincia de Sevilla*, meritoria obra de investigación y de cultura, realizada por orden del Gobierno, y que actualmente se halla depositada en el Archivo del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes; y otro que titulaba *Castillos, Recintos e Iglesias fortificadas de España,* para el cual reunió con prolija

(1) V. Lampérez: Discurso de recepción en la Academia de la Historia.

labor, y ordenó con cuidadoso esmero, abundante y selecto material que aun completaba con interés creciente cuando fué interrumpida su tarea por la muerte, única fuerza capaz de anular el tenaz empeño con que Casanova actuaba en todos sus trabajos, fruto del entusiasmo juvenil que le animaba en cuanto emprendía, dotándole de constancia y poder de voluntad verdaderamente insuperables.

Su producción literaria se especializó en los trabajos descriptivos; a este género pertenece el mayor número de sus escritos, en los cuales tiene buena parte la investigación, y alguna la filosofía.

Fué parco en la censura, mesurado en la crítica, minucioso en la descripción, recto en el juicio. No hay en sus obras ese cierto matiz de dureza o de ironía que la malicia busca, y con frecuencia encuentra, en los trabajos críticos; pero no en los de Fernández Casanova, en los cuales se ve siempre una extremada discreción, un corazón bondadoso y la voluntad bien intencionada de un espíritu exento de pasiones.

Con las últimas labores consignadas, y obtenida entre tanto la jubilación de Catedrático, después de treinta y cinco años de profesorado, alternaba el desempeño de su cargo de Vocal de la Junta facultativa de Construcciones civiles en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que cumplidamente ejercía.

Fueron sus méritos reconocidos por el Estado, que le premió con la Encomienda de Isabel la Católica, y con la de número y con la Gran Cruz de la Orden de Alfonso XII, y fueron también plenamente sancionados por la Real Academia de la Historia, al recibirle en su seno el año 1914, como lo habían sido antes por esta Real Aca-

demia de San Fernando, al elegirle, en 24 de Febrero de 1892, para ocupar la vacante producida por fallecimiento del electo Don José Segundo de Lema.

Cuantos le hemos tratado sabemos bien el intenso amor que profesaba a esta Corporación, a la que perteneció más de veintitrés años, desde el 12 de Junio de 1892, en que tomó posesión de su cargo, hasta 11 de Agosto de 1915, en que falleció. Con la firme expresión de un orgullo satisfecho citó siempre su calidad de Académico de San Fernando, de la que hacía frecuente mención en sus conversaciones, y era éste, entre todos los cargos que ejercía y todos los honores de que disfrutaba, el único del que hacía ostentación y lucía y proclamaba de continuo con frases de cariño satisfecho; siendo esto motivo bastante para que aquí se recuerden con amor y con reverencia sus méritos y su persona.

Hombre de condición urbana, servicial, correcto en su trato, extremoso en las demostraciones del afecto y de la cortesía, tenaz en la realización de sus propósitos, firme en las determinaciones de su voluntad, demostró en todo un espíritu vigoroso.

Laborioso en extremo, vivió entregado al estudio con insuperable constancia: siempre se le encontraba buscando un dato, pidiendo un antecedente, requisando una noticia que juzgaba interesante para su ordinaria tarea.

Con dos virtudes, la resignación y la laboriosidad, poseídas en grado máximo, ha sostenido Casanova la admirable fortaleza de su alma en constante lucha con la enfermedad, rebelde y dolorosa, que le atormentó durante toda su vida; y era tan fuerte su espíritu en esta lucha que daba algunas veces ocasión a dudar de la verdad de sus lamentaciones, el verle trabajar animoso, mezclando

las observaciones del estudio con los quejidos del sufrimiento, acompañando con débiles lamentos la lectura de un informe, o viajando en largas jiras por molestos caminos, en cumplimiento de sus deberes, con el bagaje inseparable de sus dolores.

Al pensarlo así, crece hasta la más alta medida la justa estimación de los méritos bien probados del ilustre Académico a quien me cabe el honor de suceder, y considero por mi parte como una compensación de las tristezas de su recuerdo la satisfacción que siento al rendirle un merecido tributo consignando ante la Academia, que él tanto amó, el homenaje debido a sus virtudes y a su eficaz acción en el servicio de su Arte.

Al aceptar su sucesión, no pretendo sustituirle en la valiosa cooperación que prestaba a vuestras interesantes labores. Adornando mis deseos con algo de vanidad, aun aspiraré a igualarle en aquella reverencia y en aquel amor que íntimamente profesaba a esta Corporación; pero la vanidad de que yo puedo disponer no alcanza a creerme capaz de su valor y de su esfuerzo. Nada hice para merecer este puesto que voy a ocupar y al cual no traigo los antecedentes que todos trajisteis de talentos reconocidos, sabidurías demostradas, nutrida experiencia, laureles bien conquistados y tantos méritos, en fin, por diversos modos adquiridos y manifiestos que ponen en confusión al que viene a sentarse entre vosotros, sin más garantía de sí mismo que la que quiera atribuirse a una buena voluntad y a un recto propósito.

Sé bien que no debo mi presencia en este lugar al propio merecimiento, sino a la propuesta fundada en estímulos, para mí muy halagüeños, de amistades y simpatías personales, y a la bondad con que tal propuesta fué

acogida por todos, que quisisteis, sin duda, dar descanso a la severidad de vuestros fallos de justicia, ejercitando por una vez la generosidad característica de vuestra alta condición en la noble tarea de enaltecer a los humildes.

Y así, en estos términos, tal como me habéis dispensado vuestra merced, así la recibo, complaciéndome en manifestaros que recojo en mi alma los sentimientos de una gratitud tanto más profunda cuanto más cierto es para mí el convencimiento de la bondad con que se me otorga. Puedo aseguraros que entro en vuestra Casa con verdadero espíritu de devoción, al que acompaña un firme propósito de ayudaros con toda la plenitud de mi deseo en el cumplimiento de vuestros altos fines, aunque a este efecto no baste mi decidida voluntad a suplir cuanto yo quisiera otras deficiencias mías; consideración que, por primera vez en mi vida, me conduce a sentir no valer más de lo que valgo.

Pero descanso en la confianza de que vuestra benevolencia para conmigo no haya terminado, y que sabréis apreciar con bondadosa indulgencia mi modesta colaboración.

Con lo dicho he realizado los dos deseos íntimamente sentidos desde el momento en que me fué comunicada mi elección: consignar como mejor pudiera la conmemoración de mi ilustre antecesor y rendiros solemnemente las expresiones de mi gratitud.

El cumplimiento de los Estatutos de la Academia me obliga, sin embargo, a algo más que esto, y como no cuento con fuerzas ni elementos bastantes a enriquecer vuestro bien nutrido archivo con profundos e interesantes estudios, iguales en importancia y transcendencia a

los que antes de ahora habéis sucesivamente aportado en casos análogos al presente, quiero ser fiel a mi consignado propósito de serviros, prestándoos el único servicio que por el momento puedo haceros: molestar vuestra atención lo menos posible.

Si debiera designar este escrito con un nombre, le titularía *Del barroquismo en Arquitectura,* con lo cual quiero decir mi propósito ajeno a la magna labor que exigiría el pleno y detallado estudio histórico de lo que se llama *estilo barroco,* queriendo solamente con empeño más modesto, y desde luego más adecuado a la ocasión y a la condición personal del que lo intenta, consignar algunas observaciones sobre el alcance genérico que, al parecer de muchos, debe darse al término *barroquismo* y al concepto de *lo barroco.*

No voy, pues, a formular de nuevo una teoría ya sabida, ni a constituirme en defensor de un modo arquitectónico que, después de haber sido juzgado y condenado a muerte vil en juicio sumarísimo, ha tenido ya quienes, revisando el proceso con más adecuado criterio, le enseñen y le clasifiquen.

Aparte de los modernos tratadistas extranjeros y nacionales de Historia de Arquitectura, se han publicado modernamente diversos estudios especiales referentes a esta materia, entre ellos el de Schubert, sobre Historia del barroco español, y el de Malaguzzi, sobre el Barroco italiano, y también en España, con menos aparato y desarrollo, pero no con menor transcendencia y profundidad, se han dado a conocer interesantes trabajos de Crítica y de Historia de la Arquitectura barroca nacional, entre otros, por los Sres. Cabello y Aso, Lampérez y Danvila.

En diferentes ocasiones los Sres. Académicos D. Arturo Mélida, y Sres. Velázquez, Repullés y Vargas y Landecho han tratado de este asunto en sus discursos e informes académicos, valorados con las aprobaciones de la Real Corporación; tiene estado, por tanto, dentro de esta Casa, y en el curso de su labor artística, la opinión, ya generalmente sustentada, que ha redimido a la Arquitectura llamada barroca del destierro a que estuvo condenada, trayéndola al campo de los estudios.

Reiterar reunidas las autorizadas opiniones a que me refiero, ordenándolas en un sólo cuerpo, y consignando a su lado algunas observaciones que de esta ordenación se deriven, es la sencilla materia de mi modesto trabajo.

Cuando se oye las frases Arquitectura griega, egipcia, o bien Arquitectura de la Edad Media o del Renacimiento, se entiende claramente que se trata de la Arquitectura desarrollada en tal tiempo, o en tal lugar; si se dice Arquitectura abovedada o adintelada se comprende, sin más explicación, que se habla de la estructura fundamental determinante de tales o cuales disposiciones arquitectónicas; al enunciar los conceptos arquitectura de ladrillo, de piedra, de madera, se expresa la distinción entre unas y otras construcciones, tomando como motivo principal de clasificación el material con que se han realizado; y, en general, la designación de una cosa con palabra que indique cualidad suya o relación con otras cosas distintas, si no la define por completo, da idea, al menos, de su origen, o de su carácter, o de su modo de ser, de algo, en fin, que en el momento de percibir la palabra hace que se inicie el conocimiento del objeto de que se trate.

Mas al estudiar algo que se designa con un nombre extraño al concepto expresado, y aun respetando el principio según el cual en los modos de hablar con que las cosas se explican no se debe buscar tanto el motivo como el uso, es siempre oportuno penetrar la razón de tal vocablo, saber la relación que existe entre aquello que se estudia y la voz admitida para distinguirlo de las demás cosas.

Y este puede ser el caso de la palabra «barroco».

Existe en italiano, aunque es poco usada, la palabra «barocco» con significado metafórico de extravagante, irregular, desigual; su acepción común es «berrueco», nombre que expresa la perla defectuosa por la presencia de un apéndice, acepción deducida a su vez de la significación anticuada de esta misma voz, con la que se designó una verruga de superficie desigual pendiente de la niña del ojo, que constituía una enfermedad molesta y de difícil curación.

No existe aquella palabra en el uso vulgar y corriente del castellano; en España se emplea por la gente culta para designar una especial manifestación artística que sucedió al llamado Renacimiento grecoromano, y si alguna vez se pronuncia como calificativo, se quiere decir también que en el objeto a que la calificación se aplica se manifiesta algo irregular, o exagerado, o de algún modo anormal. El Diccionario de la Lengua Castellana no tiene tal palabra, y el de Viada dice: «Barroco». Irregular, extravagante, de mal gusto».

Los tratadistas de Arquitectura quieren alguna vez precisar el concepto. Entre ellos, el arquitecto español Cabello y Aso consigna que el barroco es producido por amor excesivo de la forma, y lo define como «defor-

midad, exageración, extremo de realismo, extravagancia, abuso de libertad con aspiraciones de originalidad».

Quatremere, en su Diccionario, es menos preciso al explicar esta palabra de lo que acostumbra en sus definiciones, y dice que el barroco, en Arquitectura, es un matiz de lo bizarro. Es el refinamiento, el abuso; el barroco, según él, es al bizarro lo que la austeridad es a la sabiduría del gusto, es decir, el superlativo; la idea del barroco, añade, lleva en sí la del ridículo extremado al exceso.

Sin recordar ahora los duros calificativos, con frecuencia injuriosos y alguna vez calumniosos, aplicados durante largo tiempo por historiadores y por críticos a los arquitectos llamados barrocos, y atendiendo solamente a opiniones desapasionadas, es lo cierto que el concepto de lo barroco en Arquitectura se entiende ser, en general, el de una anormalidad producida por exceso de la forma, que, haciéndose independiente de la disposición y de la estructura, puede llegar a rebelarse contra toda ley, siendo censurable la Arquitectura ante el sano juicio en el punto mismo en que inicia su marcha según este vicioso rumbo, que ha de conducirla a los mayores y más extravagantes caprichos.

No debe entenderse, sin embargo, que tan radical sentencia tuviera en el ánimo de los primeros que la dictaron una aplicación severísima y sin excepciones, que, si así fuese, nos quedaríamos con número muy corto de monumentos donde nos fuera lícito buscar nuestro deleite y nuestras enseñanzas.

En la misma Acrópolis de Atenas habría de entrar la crítica, alterando con sus clamores la solemnidad augusta del venerable lugar; allí están, próximos unos a otros,

los restos del Parthemon y del Erecteo. Cuanto más detenido y minucioso ha sido el análisis del gran templo dórico, en el que subsisten la austeridad de espíritu y la sobriedad de imaginación dorias a pesar de la influencia ateniense, más se han declarado las perfecciones de su admirable traza: hasta el más mínimo pormenor de su forma acusa un íntimo acuerdo entre los elementos de la composición; la disposición, la estructura y la decoración se presentan allí como una sola cosa en el conjunto y en cada uno de los detalles; encuéntrase allí todo lo preciso, y nada más que lo justo, expresado por medio de un dibujo sobrio, correcto, que dice claramente la índole de cada elemento y su función en la totalidad. Cerca de él ha sido levantado el templo de Minerva por el genio de los Jonios, falto de la intimidad pasional y de la concentración psíquica de los Dorios, y en él se ha desarrollado el gusto jónico, el de las transacciones dulces, del horror a los contrastes; lo que en las manos del arquitecto dorio es solemne, profundamente severo, estrictamente sencillo, rigurosamente lógico, el jonio, sin renunciar al sistema de su hermano, es decir, al orden y al método, lo transforma, vistiendo la sobriedad con la brillantez, la severidad con la dulzura, la profunda seriedad occidental con las atractivas galas del Oriente; y conservando la estructura, actuando independientemente sobre la forma, mueve el paso del friso al vuelo de la cornisa por medio de ornamentos de dibujo menudo y profundo trazo que acentúan la sombra con efecto picante; reduce el friso a una superficie aparente, ocultando la rigidez que pudo comunicarle la diversidad de piezas con que necesariamente se ha construído, y, por el contrario, divide la robusta unidad del alquitrabe, simu-

lando tres planos en voladizo; la enorme masa del entablamiento, así aligerada y graciosa, no es sostenida por la potente columna de fuerte derrame, corto fuste, con someras estrías y capitel reducido a la abstracta expresión de una sólida resistencia, sino por otra, cuyo fuste es más débilmente perfilado, acanalado con profundas estrías que, si aparentemente le debilitan, en cambio dan más valor a los reflejos dentro de la sombra, diluyendo la brusca oposición del claro obscuro; descansa este fuste sobre basa moldada, en la que se disimula la fortaleza del robusto perfil con una ornamentación de entrelazado, elemento geométrico que aparece más elástico que sólido, y se corona con un capitel en que a la admirable curva generatriz de una superficie que representa la máxima resistencia, característica de este elemento, sustituyen las espirales asirias, que en forma de volutas vuelan al vacío como excedentes de la función del capitel, encomendando el trabajo de sufrir las cargas a la débil línea curva que las une a manera de ballesta. Una de las fachadas laterales recibe en su extremo un pórtico que interrumpe su plano y cuya coronación acomete difícilmente a la del muro; y en la lateral opuesta, como precioso alarde del exceso y la independencia de la forma, la insuperable elegancia de la tumba de Pandrosion intesta bruscamente contra el cuerpo central del templo, y el autor de esta singular composición dedica allí todo su ingenio a resolver con perfecta plástica y sabio trazado el más admirable colmo de barroquismo, dando a la representación de seis delicadas doncellas la misión de sostener con serena expresión la pesadumbre nada leve de una cornisa arquitrabada.

La independencia y el predominio de la forma son

aquí evidentes, y, sin embargo, los mismos que dieron una calificación despectiva a la aplicación de tales principios hubieran admirado, si lo hubieran conocido, este esplendoroso y típico ejemplar de un arte magnífico, como lo han admirado y lo admiran los que después lo conocieron, tomando sus detalles como modelos para la composición y para el estudio, y reconociendo todos la benéfica influencia en la decoración de los edificios de una arquitectura espléndida de galas, rebosante de gracia, sutil, elegante y llena de la atractiva simpatía que inspira todo el arte y toda la literatura jónicos, desde las brillantes descripciones de Homero hasta las lindas figurillas de Myrina.

Cientos de veces se ha dicho y demostrado la humana necesidad de andar siempre, de andar sin limitación, con insaciable afán de perfecciones. El imperio de la lógica, que obliga con fuerza mayor a desarrollar en toda labor intelectual las aplicaciones de los principios hasta las últimas consecuencias; los cambios sucesivos y necesarios de las costumbres, de los medios de vida y del régimen social; la evolución de las ideas en la constante y nunca acabada gestación de la filosofía; la inestabilidad del gusto, ansioso siempre de nuevos modos de placer, y, en fin, y comprendiéndolo todo, la agitación del espíritu, fatalmente impulsado a una marcha sin descanso y sin humano límite hacia la perfección, determinan la imposibilidad de persistir en el uso continuo e indefinido de un mismo género de expresión artística, por satisfactorio que sea o que parezca. El artista insiste en una forma, y en ella reposa más o menos tiempo, según el grado de bondad que en ella encuentra; pero siente el es-

tímulo de pasar alternativamente del reposo al movimiento y del movimiento al reposo, cambiando o modificando lo bueno en busca y con esperanza de lo mejor, entendiendo siempre por mejor aquello que más exactamente corresponda a su idea y a su sentimiento, que son la idea y el sentimiento de la época, de la localidad y de la raza a que pertenece.

Esta influencia del medio y del antecedente, que se ejerce con rapidez y plenitud sobre otras artes, no domina por igual modo a la Arquitectura, a causa de la mayor complejidad de este Arte. Es calidad esencial de perfección propia de todo estilo de Arquitectura, en el momento de su máximo desarrollo y pureza, la correspondencia justa y precisa entre los tres elementos de la composición: la disposición, la estructura y la forma.

Como la construcción de edificios no es rápida, regular ni constante, y las modificaciones que el correr de los tiempos va introduciendo en las costumbres públicas y privadas y en el régimen social no se evidencian de un modo inmediato, la disposición no resulta afectada de momento por el tránsito de una a otra época. La estructura varía aún con mayor lentitud, como dependiente que es del adelanto científico y de sus aplicaciones industriales. La forma es más asequible a la realización de nuevos deseos, se presta mejor a satisfacer las tendencias del gusto o las variedades del capricho, por ser fácil, si se prescinde algo o mucho de los otros dos elementos, operar arbitrariamente sobre la materia, tratándose solamente de su aspecto exterior.

De aquí que, unas veces al iniciarse la transformación social que determina un cambio de la estética y otras por efecto de natural y propia evolución, subsistan necesaria-

mente la disposición y la estructura, y se oculten éstas bajo formas independientes de ellas, y aun fundadas en distintos principios. Y, claro es, que al actuar libremente sobre la forma, perdido ya el concepto esencial de la unidad de composición, la nueva ornamentación se desarrolla ampliamente y procura vencer los obstáculos que a su arbitrario dominio opone la lógica ordenación de la materia, sirviéndose de la destreza, del ingenio y de la ciencia misma, para hacer habilidosamente efectivo el ilícito fingimiento.

Cuando un estilo de Arquitectura llegado al apogeo no puede sostener su propia perfección, degenera en el fausto, en la superabundancia del detalle, para llegar alguna vez hasta la nimiedad; para tales estados de decadencia la crítica debe ser escrupulosa e indulgente, de suerte que su censura no llegue a los extremos del más vigoroso anatema alcanzando a manifestaciones espléndidas del Arte, y limitando su reprobación a aquellos casos en que por desconocimiento o por caprichoso arbitrio se olvidan o se falsean las condiciones fundamentales de la composición, alterando acaso las características esenciales de la Arquitectura que desaparecen envueltas en las galas del dibujo y en los abusos de la fantasía.

Es bien sabido que esto ocurrió en todas las épocas históricas, produciéndose reiteradamente con ello un fenómeno que cae perfectamente dentro de la jurisdicción de la lógica, y que es consecuencia de la evolución natural de las ideas y de las cosas.

En el desarrollo histórico de la Arquitectura, y en la sucesiva y varia aplicación de sus principios fundamentales, se comprueba esta teoría, repitiéndose con más o menos rigor, dentro de cada Arquitectura bien determi-

nada, el caso de irregularidad por investigación excesiva e independiente de la forma, por exuberancia del ornato, por el abuso de la fantasía, por predominio del capricho sobre la razón, de lo pintoresco y lo gracioso sobre lo sencillo y lo bello, en suma, el caso de barroquismo definido por la crítica. Trátase, pues, de un concepto genérico, con aplicación reiterada en cada uno de los movimientos esenciales de la evolución progresiva de la Arquitectura.

Si a determinado género se aplicó como distintivo una denominación despectiva, que llevaba en sí misma una acusación o una sentencia, fué esto debido a la crítica artística, pero no por ello tal crítica debe justamente ser censurada.

La crítica, en efecto, procedió bien; porque la crítica es juicio, criticar es juzgar, y el acto de juzgar no puede ser absoluto: es necesariamente la aplicación de una doctrina previamente sabida. La condición de imparcialidad, exigida como esencial a la crítica, no supone la apreciación abstracta y arbitraria de los hechos, operación humanamente imposible, o por lo menos, contradictoria con el verdadero concepto del juicio. Tiene esta condición un valor exclusivamente moral: ser imparcial, el crítico quiere decir ser recto en la formación del juicio y sincero en su expresión; pero este juicio debe precisamente fundarse en la aplicación de ideas adquiridas, según principios previamente admitidos; sin modelos que sean tipos de comparación anteriormente consagrados, sin teorías que sean base de raciocinio no hay crítica posible; y cuando se desarrollaba el Arte barroco nació la crítica, forzosamente clásica, puesto que las formas de la Arquitectura llamada greco-romana eran las únicas estudiadas y consentidas;

es justo que la adulteración de estas formas, la independencia ya irreductible de lo que se estimó como un nuevo Arte que desdeñaba los únicos tipos admitidos, que se rebelaba contra la exclusiva aplicación de los principios impuestos, hiciera que la crítica se sintiese indignada y lanzase contra tales pecados un duro anatema, siquiera fuese dictado en la expresiva forma de una simple calificación.

Por la misma razón, porque el crítico ha de juzgar según la doctrina que él sabe y los antecedentes que él posee, se ha rectificado modernamente, y se sigue rectificando, el concepto entonces formulado, haciéndolo así en virtud de principios más ciertos y con sujeción a más completa teoría.

Se ha querido atribuir a Miguel Angel el origen del barroquismo, intentando sin duda disculpar, con la poderosa influencia del genio, lo que se censuraba, y aun se ha llegado a suponerle confeso y arrepentido de su crimen en una frase por él pronunciada en la capilla Sixtina, delante del colosal cuadro del Juicio, *¡A cuántos debe corromper esta obra mía!,* que se interpretó como expresión del dolor del maestro al considerar las consecuencias de orden artístico que habían de derivarse de su especial estilo; pero es seguramente más acertado dar a tal frase un valor ético, si se recuerdan los clamores y aspavientos, más o menos sinceros, con que se censuraron dura y ampliamente los excesivos desnudos que figuran en el gran cuadro que decoraba un lugar del Culto, siendo las protestas tan abundantes y los lamentos tan apasionados, que hasta el mismo Aretino se creyó en el caso de escandalizarse, o de fingir que se escandalizaba, en una carta de dudosa seriedad dirigida al gran maestro.

Que el singular poder de Miguel Angel ejerciera una influencia sobre los contemporáneos y sus sucesores no es discutible, y en este concepto, y sólo con este alcance, son disculpables las censuras de cuantos vean en el barroco el fruto de una extravagante e inadmisible licencia. Pero no es verdad, ni pudo serlo, que Miguel Angel haya sido su fundador y su causa; no pudo serlo, porque en tal caso, aunque la nueva forma no hubiere muerto con él, seguramente no hubiese prosperado, generalizándose y desarrollándose durante largo tiempo, hasta llegar al dominio de todas las artes, y no lo fué porque los hechos declaran que antes de que el coloso hiciera demostración de su independencia personal, no era la producción artística tan respetuosa como algunos quieren suponer con la tradición romana. Y aun hay que añadir que las censuradas libertades del gran maestro no se manifestaron tan abundantes ni con tan extremados caracteres en la Arquitectura como en las otras Artes plásticas. La que se clasifica como primera de sus obras de Arquitectura, el modelo de la tumba de Julio II, es una composición nueva, fuera de los tipos anteriormente conocidos, pero en la cual la Arquitectura se subordina completamente a la estatuaria. En la reforma de la sacristía de San Lorenzo y en la Biblioteca, que fueron realmente sus primeras obras de Arquitectura, se manifiesta original y excelente compositor, extraño a las imposiciones del romanismo, pero dentro todavía del sistema y ordenación principal. El cornisamento de coronación del palacio Farnese es romano. El capitel jónico del Capitolio, que se le atribuye como invención caprichosa, se vió después repetidamente usado en la antigüedad, como una derivación natural de la solución dada al capitel de

ángulo en las ordenaciones perípteras. La magna y excepcional cúpula de San Pedro, caso singular de grandiosidad, de conjunto armonioso, de unidad de forma, de acuerdo perfecto entre el interior y el exterior, de estructura sabia y de decoración magnífica, considerada alguna vez y sin razón como una secuela de la del duomo de Florencia (que tiene poco de original, menos de bella y nada de romana), cabe perfectamente dentro del severo espíritu del Renacimiento, aunque en ella se haya sobrepuesto a los rigores del preceptismo la genial independencia del autor. El orden colosal, abarcando varias alturas, invención según unos de Miguel Angel, y según otros de Palladio, había sido claramente usado por Vitrubio en la composición de la Basílica de Fano. La Porta Pía de Roma, composición de mucha menor importancia, es el caso de arquitectura en que Miguel Angel procedió con más discutible libertad; pero varios elementos extraños al verdadero carácter de este Arte de los que allí aparecen venían siendo usados con anterioridad por otros artistas, en producciones de diferentes géneros.

No es dudosa la importante acción de Miguel Angel en el mundo de las Artes, ni el atractivo de su obra por la iniciativa y por el ejemplo, habiendo llegado en vida su persona a tan alto grado de prestigio, que el Papa le ofreció personalmente sus excusas, con reiterado empeño, para disipar el enfado que le ocasionó una larga espera en la antecámara pontificia; que le solicitaban y se disputaban su presencia los príncipes y los Estados; que hasta el Gran Turco le llamó a su servicio, y que, a su fallecimiento, los florentinos arrebataron violentamente su cadáver para que tenga en su ciudad el reposo del sepulcro que Roma pretendía para sí.

Esta influencia, y otras también señaladas por la antigua crítica como causas de origen de la Arquitectura barroca, deben considerarse por la crítica actual sin otro valor que el de instrumentos y medios precisos para una evolución artística, ya que ésta, necesariamente, como labor humana que es, ha de realizarse por hombres aptos y en circunstancias adecuadas; pero las causas y razones de su desarrollo han de basarse en más sólido fundamento.

Seguramente se descubrirán mejor tales causas, no buscándolas en las personas con el afán de encontrar a estas culpables de un supuesto delito, sino deduciéndolas imparcialmente de los hechos y del examen de los antecedentes; algunas consideraciones sobre la idea inicial y el desarrollo sucesivo del Renacimiento, o renovación de la antigua Arquitectura romana, permitirán fundar sobre buena base la razón o sinrazón de la llamada «barroca» y la determinación de su valor estético.

No es tiempo todavía de fijar puntualmente el principio de la Arquitectura barroca; más tarde, cuando los siglos den a la crítica distancia suficiente para apreciar las cosas que ahora suceden, acaso se comprenda bajo un mismo nombre y constituyendo un sólo período artístico todo lo ocurrido, desde el final de la Edad Media hasta... no sabemos cuándo.

Pero desde luego conviene anticipar una distinción importante entre esta Arquitectura llamada «barroca» y el Arte Borrominesco, que en España tiene su equivalente en el Churrigueresco.

Es común usar como sinónimos ambos términos «barroco o churrigueresco», y aun frecuentemente se en-

cuentra definido el uno por el otro; pero en verdad se trata de dos cosas diversas que, aun partiendo del mismo origen, se separan en un punto del camino para seguir rumbos muy diferentes.

Tal distinción ha sido expresada por algunos críticos, y especialmente por la muy ilustre autoridad de D. Pedro de Madrazo, quien, en su «Monografía de la Arquitectura en España» aplica el calificativo de *barroco* al estilo de los que, «creyendo haber comunicado al Arte la pureza vitrubiana, y dentro siempre del sistema greco-romano» incurrieron en la censura de los Herreristas por algunas licencias de composición que ellos juzgaban viciosas, y reserva el título de *churrigueresco* para aquel otro «estilo más amanerado, que viste la forma arquitectónica con los más estrambóticos delirios de la imaginación»; distinción que consigno como un precedente necesario para la más sencilla exposición de las consideraciones que siguen.

Al descomponerse el organismo vigoroso y preciso de la Edad Media se impuso, como substancia del mundo moderno, el principio individualista, fortalecido por el estudio de las letras antiguas; a la filosofía escolástica, fundada sobre la autoridad y la acción colectiva, sucede la cartesiana, individualista. El principio individualista tiende naturalmente a romper todo enlace de subordinación y a desarrollar las actuaciones independientes y libres, no sólo en cuanto se relaciona con el derecho y con las organizaciones políticas, sino en toda la formación y las manifestaciones del pensamiento. No harán ya las tres artes plásticas su anterior vida común bajo la tutela de la Arquitectura; la intimidad se rompe, y si bien

durante el llamado siglo de oro, hasta la muerte de Rafael, siguen en Italia direcciones paralelas, deben ser consideradas con independencia para la crítica y para el estudio. Al separarse, la Pintura encontrará en la observación inmediata de la naturaleza la iniciación en las leyes de la perspectiva, el conocimiento de la Anatomía, las propiedades de la luz, enriqueciendo con ello los procedimientos de la técnica y alimentando el espíritu de los artistas con nuevas sensaciones directamente recibidas, libremente interpretadas y expuestas ante un público susceptible por igual modo de experimentar el misterioso contagio estético, para el cual está siempre bien dispuesta el alma humana. Sus obras adquirirán un valor nuevo, nacido de la observación individual, del libre impulso subjetivo. La tradición, que es elemento del esencial enlace entre el artista y el público, seguirá largo tiempo ofreciendo los asuntos más numerosos de sus composiciones, pero éstas se desarrollarán ampliamente en el cumplimiento de sus propias leyes, sin sumisión a las limitaciones impuestas por la Arquitectura.

La Escultura, por igual causa y con análoga libertad, representó en sus bajorelieves y en sus grupos escenas de la vida real, investigó el detalle, amplió su esfera de acción; los escultores brillaron también con independencia propia en el campo de la plástica, si bien sufriendo la influencia de lo pintoresco, que fué lógica tendencia de las artes del dibujo originada en el libre estudio del natural; Ghiberti hizo en 1424 las grandes puertas occidentales del Baptisterio de Florencia, tratando los asuntos de los recuadros con profusión de figuras, multiplicación de términos y acentuaciones de perspectiva, que los hace semejantes a pinturas preciosamente remedadas en relieve.

La Arquitectura, de la que se ha consignado con reiteración que enuncia esencialmente ideas generales, que es arte «*del tiempo y de los pueblos*», no encuentra como sus hermanas una expresión adecuada en la libre vida individual, y al privarse de las tradiciones de la Edad Media, no pudiendo cobijarse, por su especial índole, bajo la defensa y auxilio de las enseñanzas directas de la naturaleza como las artes imitativas, se vió reducida a servirse de uno solo de los elementos que el nuevo sistema ofrecía, a renovar la tradición del Arte romano, cubriéndose con una máscara sin relación con su estructura íntima.

Ninguno ha de renegar aquí de un tiempo en que las bellas artes tuvieron el portentoso desarrollo que es bien sabido, y en que llegó al mayor extremo el apasionamiento por sus obras y por los que las realizaban, de un tiempo en que Pontífices, Reyes, Príncipes, magnates y hombres ricos rivalizaban en la protección y el beneficio de los artistas, y hacían gala de tratarlos familiarmente, creando Academias, dotando muchas veces con esplendidez bibliotecas, museos y galerías; en que Carlos V se humilla a recoger del suelo el pincel de Tiziano y le ensalza con frase respetuosa; en que el emperador y los reyes de Francia y de España apadrinan en el bautismo a los hijos de los pintores, y en que el pueblo de Roma, tomando parte en el tributo grande y universal de honores y mercedes rendidos al genio, entonces como nunca, anima con su presencia y bullicioso concurso los homenajes y fiestas en que frecuentemente se mezclaban, con artístico aparato, las tradiciones de la antigüedad y las de la Edad Media, y acudía en tropel a las ruinas de las termas de Tito para pasear triunfalmente el descubierto

grupo del Laoconte, descrito por Plinio, adornándolo con flores y atravesando hasta el Capitolio la ciudad engalanada, acompañando con sus clamores de alegría al repique general de campanas.

Pero sin cesar ni disminuir la adhesión ni el amor a tan halagadores recuerdos, ha de decirse que se redujo entonces la labor de los Arquitectos a imitar servilmente el arte de una época anterior, anacronismo peligroso, por la dificultad de acomodar la forma antigua a las nuevas composiciones bruscamente, sin que la forma haya sufrido las sucesivas transformaciones que siguieron en su desarrollo las costumbres y los espíritus.

Además, la antigüedad sacada a nueva luz no traía consigo la Arquitectura griega como se creía: el Renacimiento literario de Petrarca, base de todo el Renacimiento, como el político de Rienzi, eran latinos; el conocimiento de la literatura y artes griegas antiguas, hasta donde pudieran servir de medio para tal conocimiento los griegos de entonces, no empezó sino en 1402, cuan- Varinus, bajo la protección de Bocaccio, discípulo de Petrarca, estableció en Florencia la primera enseñanza helenista.

Impulsadas las Artes en la dirección del latinismo por la influencia literaria, a la Arquitectura se ofrecían como base, para seguir el movimiento general, los resultados obtenidos en las excavaciones de la Roma antigua, cuyas ruinas iban descubriendo ante los ojos de los investigadores, y para forzoso modelo de los arquitectos, los restos de la última época romana, amplios, grandiosos, exuberantes de lujo, de ornamentación copiosa, que llevaban al último extremo la riqueza de detalle del preferido orden corintio.

El Renacimiento en Arquitectura empezó como debía empezar: Brunellesco y su escuela tuvieron la preocupación de la unidad y de la sencillez, como demuestran sus primeras obras, libres en la decoración de las fachadas de cuanto pudiera romper la armonía de las líneas y de las masas; pero el estudio de lo antiguo inducía a imitarlo más que a dar una nueva actividad al entendimiento, y es natural que en las imitaciones y aplicaciones de una forma ajena al propio sentimiento se trate de remedar ante todo lo más visible y saliente que tal forma ofrezca, y en este caso la observación de la Arquitectura de la última época romana no obligaba a las mayores disciplinas de un profundo estudio, sino que invitaba más bien a la fácil e inmediata producción del efecto pintoresco, con lo cual ganaba terreno la preferencia de la vestidura ornamental. De aquí la tendencia inicial al exceso de ornamentación. No hay que olvidar que, aunque las tres artes plásticas evolucionaron con relativa independencia, los artistas no limitaban entonces su acción al ejercicio de una sola de ellas; eran con frecuencia arquitectos, pintores y escultores, simultaneidad que puede ayudar al predominio de los efectos ornamentales en la composición arquitectónica, y hay que tomar además en cuenta que los arquitectos toscanos no ejercían siempre sus funciones directivas inmediatas en la totalidad de la ejecución; sus nombres figuran rara vez en los documentos que se conservan de la contabilidad y régimen de las obras, siendo corriente que arquitectos afamados enviasen a lugares lejanos de su residencia anteproyectos y croquis, que eran desarrollados más ó menos fielmente en cuanto a la construcción por los que hoy llamamos maestros aparejadores, y las estructuras eran adornadas

por tallistas y decoradores con mayor o menor abundancia de frisos, recuadros, frontones, compuestos arbitrariamente o mediante interpretaciones, muchas veces demasiado libres, del croquis; habiendo casos como el de la iglesia de San Francisco de Rimini (anteproyecto de Alberti), en cuyo interior se dividieron y subdividieron algunos elementos importantes de la fábrica para que, en los espacios resultantes, compitiesen con plena libertad las habilidades y los ingenios de varios ornamentistas.

La falta de unidad entre la estructura y la forma, considerada como origen y esencia del barroco, existió, pues, en la escuela toscana de Brunellesco, alimentada por la tendencia al efecto pintoresco, por la facilidad que a la obtención de tal efecto procuraba la pluralidad en el ejercicio de las Artes plásticas, por el régimen usual de la edificación y por el mismo desafuero ornamentista con que salían a luz los restos de la última época de la Arquitectura romana, desenterrados en fragmentos merced a las afanosas investigaciones dé los Foros; a todo lo cual hay que añadir la abundante ocasión que prestaba a una acción intensa de la fantasía el gran desarrollo de la edificación civil, la facilidad consiguiente al dominio del dibujo y a la multiplicación de temas decorativos suministrados por la propaganda literaria de erudición histórica.

Desde Brunellesco en adelante, y dentro del principio de renovación de la antigua Arquitectura romana, se manifestaron constantemente dos tendencias, con aspecto de lucha entre lo pintoresco y lo clásico: una hacia el purismo romano, y otra hacia un concepto más amplio, que consintiera mayor libertad para la adaptación de la forma antigua y que exigiera obediencia menos estricta al modelo.

Dentro de la misma escuela toscana, y sirva de ejemplo, son iniciadas por Alberti en la iglesia de Santa María Novella las grandes volutas, trazadas a modo de ménsulas invertidas, para unir, en las fachadas de los templos, el frontón que coronaba la nave alta a la cornisa de las bajas, fingiendo contrafuertes; forma adoptada después comúnmente, y que los jesuítas aplicaron con preferencia, por lo cual se puso también a su cuenta la invención de este poco feliz recuerdo del antiguo botarel.

Cuando la dirección de la escuela toscana pasó de Florencia a Roma, ambas tendencias se acentuaron merced a un notable aumento de la actividad monumental, actuando, según la segunda de ellas, y siguiendo ya anteriores huellas, Miguel Angel con sus sucesores, más la mayoría de los arquitectos de las escuelas veneciana y lombarda; pero desde luego preponderaron en Roma los romanistas, llegando Bramante en su segunda manera al mayor grado de purismo imitativo, aunque en tal concepto no sea del todo exacto el juicio formado por los que afirman que, si el templete de San Prieto in Montorio se hubiese encontrado en la Vía Apia, hubiese sido apreciado como procedente de la antigüedad romana. No llegó él a tanto en su rigorismo, pero sí sus secuaces que, con menos calidad intelectual, desarrollaron las últimas consecuencias del principio sentado por Brunellesco y pensaron alcanzar la perfección suma copiando, o creyendo copiar, los órdenes de la antigua Arquitectura romana.

El conocimiento extendido de los libros de Vitrubio, donde se creyó encontrar la teoría de aquella Arquitectura griega tan ensalzada por los escritores antiguos, fué estímulo poderoso a la limitación de aspiraciones de la escuela toscana. Todo el ideal del arquitecto se redujo

entonces a la aplicación en sus composiciones del número y la medida consignada por Vitrubio. Se abandonaron los libros más humanos de Alberti, de Serlio y de sus imitadores y comentaristas de dentro y de fuera de Italia, dándose exclusiva fe al tratado de los cinco órdenes de Vignola, que ató con fuerte ligadura a los arquitectos y a la Arquitectura de toda Europa, estableciendo en todo su vigor la dictadura del preceptismo.

No hay que hablar de lo que esto significaba en cuanto a la verdadera relación entre la Arquitectura del momento y la antigua, por ser bien sabido que Vitrubio no conoció el Arte griego por sí mismo, ni en Atenas, sino en Italia y por las noticias que recibía de los que visitaban las colonias; pero sí conviene volver la vista atrás para percibir en qué tierras se iba sembrando este tan cultivado género del preceptismo, con lo cual habrá de tomarse en cuenta la parte que pudieron tener en el origen del barroco las influencias externas a la Arquitectura.

En tanto que el Renacimiento de la Arquitectura romana se elaboraba primero en Florencia y luego en Roma, se verificaba una radical transformación de Europa, profunda y totalmente perturbada por transcedentales sucesos religiosos, políticos y sociales.

El concepto de nacionalidad adquiría un singular valor, más o menos claramente percibido por las gentes cultas, cuyos espíritus dotados de nueva fuerza de expansión y de nuevo instinto de sociabilidad tendían a exteriorizarse por medio del Arte, y buscaban ansiosamente la forma adecuada a la expresión de su sentimiento. De aquí que los arquitectos, al recibir de la Italia central la idea confusa de la antigua ordenación romana, y antes de que esta ordenación fuese definida en fórmulas precisas, tomasen

como fundamento y como detalles de composición los más variados antecedentes; y así se vieron reunidos en un mismo punto estructuras y elementos decorativos de todas las épocas anteriores, mezclados con imitaciones de artes industriales y con invenciones de momento, constituyéndose los llamados estilos plateresco, entre los cuales ocupa un primer lugar el plateresco español, que disponía para realizar su finalidad de más abundante y variada riqueza histórica, pudiendo apreciarse la tendencia y aun el estado de ánimo de los arquitectos de aquel tiempo, mejor que en otra alguna de sus obras, en la fachada del Hospital de Santa Cruz de Toledo, donde nos dejó Egas la expresión de su alma torturada por la lucha entre la fuerza de la tradición y el atractivo de lo nuevo, entre la esperanza de la solución y los decaimientos de la duda.

Gran parte de España se resistió a la nueva influencia toscana; pues si bien es cierto que el Palacio de Machuca se construyó en 1626, la Catedral de Granada en 1529, la sala capitular de Sevilla en 1530, también lo es que con bastante posterioridad a la muerte de Bramante se hicieron la portada de la Colegiata de Calatayud en 1528, la sacristía mayor de la Catedral de Sevilla en 1538, la Colegiata de Osuna en 1534.

Lo mismo sucedía en casi toda Europa.

No obstante los ensayos realizados en tiempo de Francisco I y de Luis XII, hasta que Carlos VIII, al finalizar el siglo XV, llevó consigo de regreso de una expedición a Nápoles arquitectos italianos, no empezó a sentirse visiblemente en la Arquitectura de Francia la influencia clásica, que solamente tuvo plena eficacia medio siglo después, para derivar al finar el XVI en el llamado estilo

Enrique IV. Aun admitidos los órdenes romanos, ha conservado largo tiempo la Arquitectura francesa, en honor y defensa de su antiguo espíritu nacional, muchas soluciones de la Edad Media en planta y en alzados, significando notablemente su apego a una grata tradición en las cubiertas de pronunciada pendiente, movidas con lucernas, pináculos, torrecillas y chimeneas.

Alemania, fácil a la influencia de la Pintura y la Escultura italianas y tan propicia más tarde al desarrollo borrominesco bajo la forma Luis XIV, no se entregó a la escuela de Vitrubio; la tradición nacional se conserva hasta el siglo XVII, aun en aquellos casos donde más se deja percibir la influencia del romanismo.

Inglaterra ofreció una fuerte resistencia a abandonar su arraigado estilo; si se intentó desterrarlo en el primer tercio del siglo XVI, solamente se consiguió con ello dar vida al pretencioso, inexpresivo y pasajero llamado «Reina Isabel», persistiendo el «perpendicular». Pocas concesiones a la antigüedad romana ofrece la Arquitectura inglesa en todo el siglo XVI: es preciso llegar a sus últimos años y primeros del siguiente para comprobar la influencia de Palladio.

Los Países Bajos pueden considerarse casi extraños al movimiento romanista que se inicia en los ornatos, pero que no llega a imponerse en el conjunto de las composiciones; allí la Arquitectura se nacionaliza en formas profusas, algo bruscas, imprimiéndola un singular carácter los altos piñones, cuyo recortado perfil se desarrolla en líneas continuas de amplio dibujo.

En la misma Italia la forma clásica fué admitida paulatinamente fuera de la Toscana, la Umbría y la Emilia, pronto dominadas por los maestros florentinos.

Hasta 1487, en que se edificó el Palacio Municipal de Jesi, no puede considerarse el territorio de las Marcas completamente dominado por el Renacimiento romano. En toda la Lombardía persiste hasta la terminación del siglo xv la unión de los elementos de la Edad Media con los greco-romanos, dominando visiblemente los primeros en la construcción y en la decoración; las tierras cocidas, la ornamentación polícroma con esgrafiados de dibujo frecuentemente geométrico, reservándose la piedra para las guarniciones de huecos, proporcionaban un modo decorativo bien definido, expresión del gusto allí dominante y con recursos propios para el desarrollo de una Arquitectura local. En Bolonia, donde influían más los Lombardos que los Toscanos, y donde fué también más acentuada la resistencia a la forma romana, eran de uso para la construcción y la decoración los materiales de tierra cocida; la unión del gótico y del romano duró en pintoresca fusión hasta principio del siglo xvi. El hospital de Milán se edificó al mediar el siglo xv, y no obstante la intervención de un artista florentino, el apodado Filarete, autor de la puerta de bronce de San Pedro de Roma, no tiene nada de greco-romano este edificio. La independencia de la Arquitectura veneciana en el desarrollo del Renacimiento, es evidente.

Se ve en todo esto algo más que el trámite corriente y normal de una transición, si se tiene en cuenta las condiciones de la época; hay aquí evidente demostración de la especial resistencia que las tradiciones y gustos locales ofrecieron al desarrollo y plena aceptación de la Arquitectura romana del Renacimiento, aun en la misma Italia y en ciudades próximas a la cuna del nuevo credo artístico.

Y es que el profundo cambio ocurrido al finalizar la Edad Media, merced al número y trascendencia de los grandes y variados sucesos que señalaron y acompañaron el paso de unos a otros tiempos, determinó en los pueblos el apercibimiento instintivo del nuevo modo de ser, adquiriendo mayor intensidad el sentimiento de las nacionalidades, y con ello el deseo de encontrar la expresión adecuada de este sentimiento; así es que toda la Europa occidental, que era una grande Academia de filosofía y de literatura, parecía también un vasto laboratorio de la forma, donde se combinaban los elementos que cada país poseía, aun usando como universal fundente y en prudente medida el arte antiguo, tratando de obtener, como otra piedra filosofal, la Arquitectura del momento.

El fuego que mantenía en ebullición las preciosas mezclas, y que ya iba amortiguándose por la influencia continua y extendida de Roma, acabó de extinguirse víctima del ambiente de hielo que por todas partes creaba el famoso «Tratado de las cinco órdenes» de Vignola.

En lugar de los Arquitectos de iniciativa personal, con facultades para la expresión libre, con aptitud para la inventiva, que sienten el ansia de lo nuevo en fecunda unión con el respeto de lo antiguo, cuya alma fuerte gusta de los riesgos e inquietudes del atrevimiento, hombres necesarios en aquellos trances, se vió a los de espíritu automático, los reglados, los unitarios. A las deliciosas sorpresas que experimenta el que compone ante los efectos muchas veces inesperados que resultan de su labor, al íntimo e insaciable placer de la continua corrección de la forma, sustituyeron la copia, con el auxilio del cálculo numérico, el efecto previamente sabido, la impeca-

ble aplicación de la medida, la fría tranquilidad de los espíritus producida bajo la garantía que ofrece el exacto y nimio manejo del módulo.

Pero donde había nacido la dictadura, allí mismo, por natural reacción, se preparaba el remedio. En tanto que el preceptismo hacía su camino, parte de los arquitectos romanos, con Miguel Angel y muchos del resto de Italia, insistía en su sistema de aunar lo antiguo con algo nuevo, si bien siempre impulsados por la tendencia ornamentista que caracterizó desde el principio al Renacimiento, y que fueron acentuando hasta llegar al punto culminante con Bernini, quien, lo mismo que antes Miguel Angel, usó más ampliamente de los caprichos de su fantasía en la Escultura que en la Arquitectura, manifestando en todas sus producciones poderosa inventiva, sin dejar de ser fiel al principio renacentista.

De espíritu superior al de los que sólo encontraron en los fragmentos del antiguo estímulos al limitado culto del pequeño detalle, él vió como nadie en las ruinas de Roma lo que en ellas había de ejemplar y de admirable, y se apoderó del verdadero espíritu de la antigua Arquitectura romana, de la grandiosidad suntuosa y magnífica de las grandes edificaciones del Imperio.

Bernini siguió, aunque con notable manifestación de su personalidad, el sistema adoptado desde los primeros días del Renacimiento por el mayor número de Arquitectos; el Palacio Barberini, con su notable escalera, el de Monte Citorio, la fachada del del Duque de Bracciano, la iglesia de San Andrés en Monte Caballo, la escalera que en el Vaticano conduce a la sala Regia, señalan el límite a que pudo llegar la Arquitectura del Renacimiento en el lógico y forzoso desarrollo del principio profesado por

Brunelleschi y seguido sin interrupción en Italia paralelamente a la evolución purista romana; disposiciones tradicionales modificadas, según los casos, con tendencia al efecto pintoresco, composición decorativa fundada en la ordenación general clásica, sin estricto respeto al Código vitrubiano, y franca libertad en la elección y en el dibujo de los motivos ornamentales.

El justamente censurado baldaquino de la confesión, en la iglesia de San Pedro, no es totalmente obra suya, puesto que debió componerlo sobre el pie forzado de conservar importantes elementos del que anteriormente existía, a los que se atribuyó una antigüedad no bien definida. Pero lo que sí es obra suya es la columnata del Vaticano, y dentro de la plaza de San Pedro siente el espectador la grandiosidad de que está rodeado: se experimenta allí una impresión de propia pequeñez del mismo género que la recibida cuando se penetra con receloso afán en los restos del Anfiteatro de Flavio o en las ruinas de las Termas de Caralla, resultante de la insuperable solución de conjunto en que el espíritu de Bernini y el de Miguel Angel se han identificado, integrando una de las composiciones más grandiosas que la Arquitectura ha producido.

Borromino, contemporáneo de Bernini, movido por instintos de rebeldía, por ansias de lucimiento o, como generalmente se supone, por sentimientos de envidia y odios de rivalidad, dedujo de las licencias ya peligrosas de Bernini el pensamiento de llegar más allá, por el camino más arriesgado, rompiendo con todo lo hecho anteriormente, destruyendo el sistema clásico sin sustituirle por otro mejor, invirtiendo los términos de la composición, usando los recursos de una notable habilidad téc-

nica para realizar en los detalles, aun en los más esenciales, las expresiones contrarias a su función, moviendo las líneas y las masas con ondulaciones arbitrarias, procediendo, en fin, como si obedeciese a la idea fija de desmentir la realidad de las cosas, sin que en todos estos cambios, inversiones y transformaciones se perciba otra razón que el caprichoso intento de cambiar, transformar e invertir, produciendo en definitiva la confusión y el desorden.

Se ha querido también personalizar la delincuencia de esta culpa y limitar la causa de la excepcional, extraña y violenta evolución del Renacimiento, que los italianos llaman *borrominesca* y nosotros *churrigueresca,* calificándola de invención de Borromino como producto natural de su condición soberbia y envidiosa, y no ha sido difícil justificar las durísimas censuras con que el tal ha sido maltratado, merced a los datos poco laudables que ofrece, desde su principio hasta su desdichado fin, la vida de este hombre extraordinario.

No puede negarse que, en aquel tiempo de extremada actividad artística, ejerciera Borromino influencia eficaz sobre artistas y público, con el bravo alarde de su carácter luchador, con la ocasión tenazmente aprovechada de su nutrida producción, con los atractivos de la riqueza, y la facilidad excepcional de su labor. Todo ello, sin embargo, no hubiera sido bastante al desarrollo y difusión de una manera decorativa, si en ella no hubiese encontrado el mundo de entonces una expresión artística conforme a sus ideas y a su gusto, y que esta conformidad existió pruébalo plenamente su aplicación extendida a todas las artes industriales, que en aquel tiempo alcanzaron, como es bien sabido, extraordinario progreso. Un

modo o una moda de Arquitectura, en la que se admiten en el extremo de su desarrollo como cosa secundaria la disposición y construcción, y como único asunto interesante de la composición, no ya el decorado, sino la aparatosa prodigalidad del detalle, y la superabundancia de un dibujo ornamental conforme o disconforme con la materia y con la forma esencialmente propia del elemento que se decora, está al unísono con lo que fueron entonces las costumbres sociales, claramente reflejadas en la literatura de la época, sonora y conceptuosa hasta hacerse incomprensible, fruto y directa expresión todo ello de un estado social íntimamente perturbado por la duda, dominado por las vanidades de una fastuosidad aparatosa y de una riqueza elegante, en que las ansias del esplendor invaden el espíritu totalmente, sin dejar sitio para el amor de la verdad. Mucho hubieron también de contribuir a su difusión la interesante coincidencia del predominio francés en Europa, y la readmisión en Francia de la Compañía de Jesús, llamada en 1603 por Enrique IV, que antes la expulsara como afecta a la Liga, y cuyos prestigios aumentaron y persistieron durante cerca de dos siglos, en los cuales fundó y construyó numerosos establecimientos docentes y religiosos. La Compañía aceptó en la composición de sus edificios el sistema del R. P. Guarini, hombre sabio, tratadista de Filosofía, Matemáticas y Arquitectura, secuaz de Borromino en la práctica de este Arte, que ejerció cen producción abundante, siendo suyos los proyectos de una puerta, tres iglesias y tres palacios en Turín, una iglesia en Módena, otra en Verona y otras en Mesina, París, Praga y Lisboa.

El arte de Borromino, acogido en Francia, se plegó a las facilidades de innovación del carácter nacional, si-

guiendo rápidamente una sucesión de fases o de modas, que recorrieron el mundo obediente a las imposiciones francesas, designadas con los nombres de los Monarcas en cuyo reinado se manifestaban.

Es singularmente interesante entre estos cambios de la moda la transformación ocurrida en el paso de la forma Luis XIV a la Luis XV. En la primera, los arquitectos siguieron a Vignola; el tipo de la fachada de los palacios es constante; orden de columnas coronado por ático, y soportado por un basamento; ornamentación romana. Pero las otras Bellas Artes y las Artes industriales, que llegaban a notable estado de desarrollo, y que seguían y extremaban la enseñanza borrominesca, se apoderaron de los interiores, y en ellos llevaron a su más alto grado la aplicación de sus producciones en salas rebosantes de esplendidez y riqueza. Cuando los arquitectos se libertaron de la tutela Vitrubiana empezaron a transportar a la Arquitectura, en interiores primero y luego también en exteriores, los objetos industriales, haciendo de ellos aplicaciones más o menos adecuadas a la ocasión que cada detalle arquitectónico les ofrecía; así, se compusieron las guarniciones de los huecos remedando los marcos de cuadros y espejos, con agregación alguna vez de colgaduras: los pináculos fueron jarrones; las tribunas o miradores copiaron las arquetas; los cartelones y recuadros imitaron en su contorno las cornucopias, y en los países en que predomina la pasión del color y el clima lo pide y lo consiente, la pintura llenó los entrepaños de las fachadas; como los de las salas; representaciones de telas, lazos y cintas, sirven de simulado enlace entre diferentes elementos ornamentales; con todo ello, con un naturalismo perfecto en la representación de la flora, notablemente preferida a la

fauna, y que admitió por igual todo cuanto el reino vegetal ofrece, más la aplicación al ornato de rocas, conchas, nubes y multitud de elementos geométricos, alcanzó la Arquitectura su punto culminante en la realización del concepto «la forma por la forma», a que conducía la independencia y superior influencia del ornato en la composición, iniciada por los Renacentistas, y que tuvo no sólo sus modas según el tiempo, sino también sus modalidades según los diversos países, en relación con las tendencias y antecedentes locales, con los climas y con los materiales de construcción. Por todos ellos se extendió, siendo notable el afán con que la forma borrominesca, según la moda de los Luises de Francia, fué acogida y aun excedida en Alemania, cerrada hasta entonces a toda importación de arquitectura extranjera, con alguna excepción en favor de la flamenca.

Como hecho histórico es indudable la importancia del Arte borrominesco, y de sus hermanos el churrigueresco y el llamado rococó; su estudio es de gran interés para las Artes ornamentales, y sus obras merecen el respeto y los cuidados con que el hombre debe atender y conservar siempre la herencia artística de sus antepasados; para la Crítica de la Arquitectura no pueden ser objeto de igual consideración.

Ninguna forma artística debe ser rechazada ni negada en absoluto, y es un bien que las formas del Arte sean tan variadas cuanto se quiera y sus expresiones se multipliquen diversamente; con ello se manifiesta más completamente el espíritu humano, que no puede exteriorizarse en toda su integridad de una sola vez, en un solo momento y de un solo modo; pero cada forma tiene un lugar adecuado en el extenso y bien deslindado campo de

las Artes, y en él corresponde honroso sitio a las meramente ornamentales cuando su propósito no está íntimamente enlazado a las finalidades propias de la Arquitectura.

Indudablemente, si es lícito remedar en el capitel corintio la planta del acanto desarrollada en determinadas condiciones, también lo es adoptar una cesta de flores y frutos para adornar el mismo elemento de una ordenación; si se admite la imitación del haz de tallos vegetales en la columna egipcia, no habrá razón para negar igual valor a la imitación del tronco de árbol, cuyo desarrollo normal ha sido perturbado y modificado por la presión de una enredadera arrollada en espiral; pero los arquitectos clásicos no olvidaron, en general, que cuando adornaban un cuerpo que cumplía determinada misión en un conjunto arquitectónico, debían usar los elementos ornamentales dibujados y ordenados de tal modo que no resultase destruída en la apariencia la realidad de la función, y los arquitectos egipcios cuidaron bien de que los haces vegetales de sus columnas, por el trazado de sus direcciones, por el garbo que las imprimía aparentemente el peso que sufrían, acentuasen la fuerza expresiva de la solidez del soporte; y ni a unos ni a otros les ocurrió hacer creer que sus ordenaciones eran llevadas entre nubes, ni que sus columnas ayudarían mejor al efecto del conjunto cubriendo parte de algunos fustes con paños desgarrados o con pieles de animales.

No por inoportuno homenaje a un preceptismo absurdo, sino por el respeto debido a la verdad y a la razón, no pueden considerarse como componentes de una Arquitectura tales elementos que la deforman y destruyen. Los fueros del estilo son de un valor innegable, pero en

tanto que no perturben o adulteren el carácter, por ser imperiosa la unión de ambos como constitutivos de la verdadera expresión estética, y el fundamento esencial de la Arquitectura resulta evidentemente adulterado si la ornamentación no corresponde al fin arquitectónico del elemento decorado, si en el conjunto y en las partes de la composición no concuerdan sustancialmente la disposición, la estructura y la forma.

Puede llegarse en tal camino hasta el extremo de componer prescindiendo por completo del edificio, o tomándole solamente como un pretexto para aprovechar la ocasión de lucimiento que ofrece a la habilidad del artista que traza sobre su fachada un detalle de composición caprichosa, espléndida talla y rico dibujo. Así sucede en la fachada del Hospicio de Madrid; en ella, y no es el solo caso, ha sido condenada a la mayor pobreza su masa grave, de solemnidad castellana y bien emplazado conjunto; se ha dejado sin su debida acentuación la relación bien proporcionada entre el hueco y el macizo, se ha reducido a su escueta línea el ordenado movimiento de su silueta, se ha despreciado el valor decorativo a que se presta la situación de los cuerpos oportunamente elevados sobre el nivel de las cubiertas, con el fin de aprovechar todos los recursos artísticos y económicos disponibles en la composición de una portada, tanto más disonante del conjunto cuanto más exuberante de lujo, de riqueza y de profusión.

Si el *borrominesco* o *churrigueresco* no tienen una significación positiva en la bella Arte de la construcción (y prescindiendo aquí de su manifestación en las otras dos Bellas Artes plásticas), como Arte ornamental y de aplicación es de un valor sobresaliente, y aun puede creerse

coincidencia providencial su aparición en la época en que han tenido las Artes industriales uno de sus desarrollos más importantes y más activos. La libertad franca de composición, la fácil adaptación a todos los casos, la unidad de forma en la aplicación a los diversos asuntos, la variedad de motivos y de combinaciones, la generalidad de su extensión a todas las manifestaciones artísticas, a la cerámica, a la joyería, al mueble, a los tejidos, califica este modo artístico y sus obras como un caso de singular excelencia en el desarrollo de las artes del ornato y el adorno, al que no corresponden en justicia los conceptos de ridiculez y de extravagancia; y muy lejos de merecer sus autores ser castigados con las censuras de locos, extraviados y hombres de mal gusto, han de ser admirados y distinguidos con preeminencia entre los cultivadores de las Artes gráficas, por su prodigiosa fantasía, su inventiva inagotable, su fecundidad prodigiosa y la fertilidad insuperable de su agudo ingenio.

Aun habrá que anotar en su haber los progresos que realizaron en el llamado Arte de los jardines, que tanta relación puede tener con la Arquitectura, y que si bien parece contrariar a la naturaleza sujetándola y reduciéndola a formas impuestas por el hombre, no contradice por ello la idea esencial del Arte, y ofrece además ocasiones de grandes composiciones esculturales, de que existen brillantes y numerosos ejemplares.

No todos los arquitectos contemporáneos y sucesores de Bernini dedujeron de su Arte las extrañas consecuencias a que llegaron Berromini y sus imitadores, quienes provocaron una nueva reacción que, ni restituyó a la Ar-

quitectura la pretendida pureza clásica, ni señaló un paso feliz en el camino tan larga y trabajosamente seguido por el Renacimiento romano, cuyos principios y sistema, aunque ya influenciado por Bernini, fueron más prudentemente respetados por muchos en Italia y fuera de ella.

Desde luego la escuela veneciana continuó independiente del borrominismo guardando mayor fidelidad a Seamozzi, a Micheli y a Sansovino, libre sin excesiva licencia, brillante con prudente discreción, y cuya influencia se extendió, no solamente a la vecina escuela lombarda, sino a buena parte de Europa. Los arquitectos venecianos conservaron hasta fecha reciente la disposición de sus antiguos palacios, y en la decoración de sus interiores tuvieron siempre en cuenta las especiales condiciones de la luz y la distancia.

Entre los arquitectos de Roma, Maderno, Fontana, Salvi, Ivara, Sacchetti y otros corrigieron con mesura la exagerada prodigalidad ornamental dominante, moderando, en prudente reacción, los excesos a que paulatinamente iba llegando el pretendido sistema greco-romano, rindiendo tributo de mayor respeto al principio de Brunellesco, continuando, en suma, el desarrollo normal del Renacentismo, con sus defectos y sus aciertos, en la medida que la marcha natural de las cosas indicaba, sin brusquedades intempestivas ni saltos demasiado violentos.

Su labor se extendió por otros países, y, combinada con las que en cada nación se desarrollaban al mismo tiempo, vino a deducirse de todo ello en definitiva el estilo *barroco,* como última etapa en la compleja evolución del Renacimiento romano, adoptado hoy con frecuencia y desarrollado en variedades nacionales, según la mayor o menor facilidad de adaptación de los distintos países y

regiones, siendo típicas la italiana, la francesa y la española, más rígida y sobria la primera, más movida y libre la segunda, y distinguida la tercera con al aspecto grave y solemne que, por su especial aptitud, imprime nuestra raza a todas las arquitecturas que ha aceptado sucesivamente.

Constituye un modo arquitectónico, no perfecto ni original, pero sí completo, y en relación de justa correspondencia con la época en que se ha desarrollado.

En la disposición y distribución ha recorrido todo el camino que le marcaron las exigencias sucesivas de las costumbres; no ha significado especial predilección por la Arquitectura religiosa, conservando las plantas tradicionales, aunque libremente interpretadas, con la constante preferencia del crucero cubierto con cúpula: en los grandes edificios civiles reprodujo primero, y modificó después, las disposiciones de la época anterior, dando notable importancia y monumentalidad a los patios, que redujo más tarde para la edificación privada en dimensiones relativas y en decoración, cambiando el sistema inicial de galerías por medios de vialidad interior menos suntuosos aunque con frecuencia más complicados, sustituyendo los grandes salones familiares por gabinetes o salas menos ostentosas, reemplazando, desde su principio hasta hoy, por pocas y amplias escaleras las múltiples y pequeñas que fueron de uso constante en todos los sistemas anteriores para la comunicación entre diversos pisos, y adaptándose, en fin, y tomando como cosa propia todas las variedades de conjunto y de detalle que viene imponiendo, en la distribución de los edificios, la necesaria y continua modificación de las costumbres públicas y privadas.

No tiene tampoco peculiar estructura; admite los dos géneros el adintelado y el abovedado, aunque excluídos del segundo los sistemas de la Edad Media; si la construcción de la bóveda no puede ser aparejada, la finge con encerchados y cañizos revestidos de estuco; cierra los huecos con dintel o con arcos circulares de uno o varios centros, eliminados el ojivo y el de herradura. Si en su camino encuentra materiales nuevos, el hierro o los conglomerados, nada le impide acomodarlos a su propósito, con libertad tan amplia que parece obedecer a un deliberado propósito de vivir sin dificultades, para lo cual ha encontrado buen auxilio en el desarrollo moderno de los recursos científicos, industriales y económicos.

En cuanto a la decoración se manifiesta algo más exigente, en conformidad con su origen, y fiel siempre al principio de independencia y predominio de la forma, que califica su condición barroca y justifica su nombre. El estudio de la evolución y transformación de algunos ornatos de los antiguos estilos en el desarrollo de la escuela barroca sería interesante, o por lo menos curioso, pero la ocasión presente no es oportuna para ello; no consiente el tiempo la larga exposición de tal estudio, que además no es posible sin el auxilio de la representación gráfica. Impone el barroco como fundamental el recuerdo de las formas clásicas, con los llamados órdenes o sin ellos, y en su caso con libertad completa en las proporciones, más atento en este punto a las circunstancias de cada edificio y a la expresión de su carácter que a las ya olvidadas reglas del preceptismo. A esta norma sujeta todos los materiales, con lo cual no se obliga a resolver cierto género de dificultades; cuando la industria

impuso la construcción en hierro no se ha preocupado de buscar su verdadera forma, aprovechó su calidad fusible para moldearle según la antigua columna, estriando el fuste, moldurando la basa y coronándola con un recuerdo del capitel clásico, siempre de preferencia el corintio; cuando le es preciso el uso del material pequeño, lo apareja presentando grandes superficies y masas si así conviene al recuerdo del clásico. No extrema, sin embargo, su devoción al clasicismo hasta sacrificarse con la absoluta privación de recursos extraños a la tradición greco-romana; antes al contrario, hace suyas, en varios casos, soluciones de muy distinta procedencia; así, por ejemplo, la pilastra que cumple oficio de refuerzo del muro es tratada generalmente a la romana, con la basa y capitel del orden a que pertenece intestados como resulte en el paramento del mismo muro, pero alguna vez, rindiendo homenaje a la doble función de contrafuerte y de soporte que la pilastra representa, y aprovechándose de ello para unir su débil salida a la más pronunciada de una imposta o de una cornisa, renuncia al capitel clásico, y lo sustituye anteponiendo en la cabeza de la pilastra una o más ménsulas que acusan claramente el sostenimiento del voladizo, solución razonable ya empleada en la Edad Media. Las molduras son casi todas romanas, con dibujo generalmente depurado por el conocimiento que se ha ido adquiriendo del arte griego, si bien en las guarniciones de huecos y de recuadros, de líneas frecuentemente quebradas con sabor borrominesco, usa acentuaciones de claro obscuro que recuerdan los perfiles del arte ojival. Se armoniza perfectamente con la Pintura y la Escultura, y también con las artes llamadas decorativas, cuyos procedimientos en nada esencial le con-

trarían. Es dócil a los caprichosos cambios de la moda. Hace de su patrimonio todos los motivos ornamentales geométricos, naturales, simbólicos y convencionales, con variedad ilimitada en calidad y en cantidad, que representa unas veces sujetándose a la reproducción naturalista hasta llegar a la copia, y otras con forma estilizada, pero siempre sin atormentar el material y sin falsear la expresión arquitectónica, produciendo en este particular obras muy laudables de dibujo y de buen gusto: la heráldica decorativa barroca ha sido verdaderamente notable.

Con todo ello ha venido a constituirse este sistema en un estado del más amplio eclecticismo, sin transcendencia ni finalidad fuera de sí mismo, perfectamente adecuado para que la Arquitectura se mantenga a la espera, para *ir tirando,* como dice una frase española corriente y expresiva, en tanto se llega a situación mejor definida, pero siempre con distinción, con elegancia, con buena forma, que es también lo que hace actualmente la humanidad, *ir tirando* cargada con la multitud de problemas que la vida la va presentando, haciéndola sentir de momento todos los conflictos y todas las inquietudes que tales problemas traen consigo, sin darla las soluciones que seguramente tendrán más tarde; y así se corresponden, como siempre, el estado de la sociedad humana y el del Arte de la Arquitectura.

Hoy se quiere un nuevo estilo arquitectónico, que el actual mundo no puede probablemente producir, y se aspira, con intención sana, a especializaciones nacionales del Arte; entre tanto se imitan los tipos más sencillos de los antiguos estilos, el gótico del siglo XIII, el románico, el barroco francés, el Renacimiento italiano, sin que nos-

otros podamos apreciar si su uso simultáneo puede producir alguna nueva relación de unidad, que en todo caso sólo será perceptible a distancia por nuestros sucesores; pero es lo cierto que tales imitaciones, ensayos y tentativas se refieren siempre y exclusivamente a la forma; en Alemania se hacen edificios góticos y barrocos con cemento armado; en Norte América se erigen grandes construcciones civiles figurando ordenaciones adinteladas colosales hasta con ladrillo descubierto, y en todas partes se levantan fábricas que permanecen terminadas y desnudas interior y exteriormente, desde el cimiento a la cubierta, en espera de que el cemento y la escayola vengan a vestirlas con traje decente y más o menos vistoso, pero, a ser posible, con lujosa apariencia y con recuerdos o copias del pasado, según el gusto de cada caso, guarde o no aquél relación con la disposición y la estructura.

¡Continuamos, pues, en pleno barroquismo!

¡Que Dios nos libre de los Vignola, que todavía no reaparecieron, y que nuestro buen sentido nos defienda de los pseudo-Borromini, que andan ya por el mundo haciendo de las suyas!

CONTESTACIÓN

DEL EXCMO. SEÑOR

D. LUIS DE LANDECHO

Señores académicos:

Al venir hoy a cumplir el estatuído y para mí honroso encargo recibido del señor Director de esta Academia, que confió a mi cuidado el dar el saludo de bienvenida en este solemne acto al nuevo Académico D. Manuel Zabala y Gallardo, siento el natural temor, que sentí ya cuando acepté el encargo, de no corresponder dignamente a la confianza en mí depositada; mis razonamientos, siempre escuetos y pobres, exentos por completo de aquellas galanuras en la frase que hacen agradable un discurso, no podrán satisfacer vuestras legítimas exigencias para con los que en público han de dirigiros la palabra; pero ni aquellos temores bastaron, ni estas convicciones podían bastar para hacerme declinar, en este caso, la obligación que se me imponía.

Desde el primer instante en que por vuestra benevolencia, más agradecida cuanto menos justificada por méritos propios, hube de obtener el nombramiento de Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, me asaltaron escrúpulos de conciencia respecto de la aceptación del cargo con que me honrasteis, al considerar

que entre mis compañeros de profesión, muy superiores todos en méritos artísticos a los modestísimos que yo pudiera presentar, ni menos de ellos envanecerme, había muchos que, reuniendo en sumo grado las cualidades de honorabilidad y caballerosidad indispensables de todo punto para merecer vuestra alta estimación, tenían reconocido renombre por sus trabajos profesionales y por su competencia artística que les colocaba evidentemente en plano superior al mío.

Entre tanto distinguido arquitecto como en ese caso se halla, hube de fijarme preferentemente en aquellos que, por estar más unidos a mí por lazos de respetuosa amistad personal, el uno y de sincero y entrañable afectos otros, habían de atraer necesariamente más pronto mi atención, llegando hasta obsesionar mis pensamientos.

El primero de éstos, en quien, desde luego, resaltaban condiciones de méritos y de sabiduría extraordinarios, era el sabio profesor, mi queridísimo maestro, D. Federico Aparici y Soriano, glorioso patriarca de los arquitectos españoles, decano y maestro de todos nosotros, de quien hemos recibido los más valiosos y mejor fundados de nuestros conocimientos, y a quien he debido yo, siempre que me han sido necesarios, desinteresados consejos y lecciones, en puntos dudosos que la práctica del Arte me ha presentado en la vida, que he procurado aprovechar y he aprovechado siempre con éxito.

Bien pronto hube de enterarme de que para mis compañeros de Academia, en su Sección de Arquitectura, no habían pasado en olvido, que hubiera sido imperdonable, los relevantes méritos del Sr. Aparici; averigüé también que mis compañeros habían ofrecido insistentemente, y por unánime acuerdo, proponer su nombramiento y ha-

bían procurado recabar de él la promesa de aceptación que nuestro Reglamento exige para la presentación de una candidatura, y supe con verdadera pena que la sincera modestia, siempre compañera del mérito, y la cristiana humildad del sabio profesor habían constantemente rechazado aquel ofrecimiento. No fuí yo más afortunado en mi amistosa gestión, y, ante negativas tan terminantemente formuladas, hubimos de doblegar nuestras aspiraciones, bien a pesar nuestro.

Me complazco en consignar hoy este deseo unánime de cuantos arquitectos formamos y han formado parte de esta Real Academia, en descargo de nuestra conducta y en homenaje de respeto y consideración al glorioso nombre de D. Federico Aparici y Soriano.

En el año 1906 tuve la satisfacción de presentar a esta Real Academia, para cubrir la vacante producida por fallecimiento del que fué nuestro campañero, mi amigo don José Uriosta y Velada (q. d. D. g.), los nombres de los Sres. D. Enrique Fort y Guyenet y D. Manuel Zabala y Gallardo, que eran los amigos a qne antes me refería. Ambas presentaciones fueron aceptadas por la Sección de Arquitectura; pero los interesados me rogaron retirara por entonces sus propuestas, para que quedara expedito el camino a D. Juan Bautista Lázaro de Diego, nuestro actual compañero, y su elección fuera más lucida y solemne, como en efecto sucedió.

La prematura muerte de D. Enrique Fort y Guyenet, mi fraternal amigo y mi colaborador en algunos trabajos profesionales, autor de numerosos proyectos y edificios que enriquecen a Madrid y profesor de la Escuela Superior de Arquitectura, no dió tiempo a que su nombra-

miento de Académico llegase a ser un hecho consumado. Dios, que todo lo dispone, así lo quiso, y a su voluntad sometemos humildemente la nuestra, lamentando que tan sabio Catedrático y tan excelente compañero no pueda ser ya de los nuestros.

Más afortunado con el tercero de mis citados amigos, tengo hoy la satisfación de verle entre nosotros por propuesta unánime de la Sección de Arquitectura, que ha querido avalorar sus trabajos con la valiosa cooperación de la perspicaz inteligencia y actividad del Sr. Zabala, y por elección, también unánime, de esta Real Academia; y no habéis de extrañar seguramente que la alegría de darle públicamente la bienvenida al tomar posesión de su nueva cargo, llevando para ello la honrosísima representación y el directo encargo de la misma Academia, haya superado y dominado los temores a que antes me refería.

Había yo comenzado apenas en Madrid mis estudios preparatorios para ingresar como alumno en la Escuela Superior de Arquitectura, cuando encontré a mi lado al Sr. Zabala, que comenzaba también los suyos; pronto trabamos amistad sincera, juntos hicimos la carrera toda y juntos la terminamos, recibiendo el título profesional en el mismo día y casi en el mismo instante.

Esa amistad juvenil, que ha perdurado sin que sombra ninguna la haya jamás empañado, perdura y espero que perdure, convertida naturalmente en amistad fraternal entre ancianos, hasta que Dios disponga de alguno de nosotros, me ha permitido, y me permite, asistir con el corazón alegre a todos los triunfos de mi compañero.

Pronto comenzaron éstos: en la Escuela todavía obtuvo

ya un premio extraordinario en la clase de Composición del segundo curso; apenas terminada su carrera obtenía por oposición un puesto en la Academia Española de Roma, y los ejercicios de allí enviados, durante los tres años que duró su pensión, fueron recibidos con aplauso y se conservan con mucha estimación en la Escuela de Arquitectura.

Dedicado desde el primer momento a la enseñanza, fué nombrado, al regreso de Roma, Profesor auxiliar en la Escuela de Arquitectura, y desde que comenzó sus trabajos, cuantos arquitectos han salido de la Escuela de Madrid se hacen lenguas de su facilidad para el dibujo y de la grata forma en que la enseñanza se produce bajo su inteligente dirección, ya en la copia de los dibujos de conjuntos arquitectónicos, ya en la enseñanza de la teoría del Arte y composición de detalles arquitectónicos que sucesivamente ha regentado, pues practica la máxima de la enseñanza por amor, que, a más de inmejorables resultados para la enseñanza, obtiene como premio inmediato el cariño de los discípulos hacia sus maestros.

Los proyectos que en Exposiciones y Concursos presentan los arquitectos jóvenes que a estas lides acuden, profusamente demuestran, por otra parte, los frutos de aquellas enseñanzas que comenzaron por ser las de un profesor auxiliar y que más tarde continuaron por ser las de un profesor numerario, por haber ascendido a dicha categoría el Sr. Zabala.

No son muchas las obras de arquitectura ejecutadas y proyectadas en Madrid por el Sr. Zabala, pero ellas son muestra patente de su buen gusto y elegancia en la composición, al par que su perfección en el trazado y del respeto a las necesidades y conveniencias de las cons-

trucciones. En Madrid tenemos las fincas de la calle de Felipe IV, núm. 9, de la Lealtad, núm. 17 y la de la calle de Cedaceros, núm. 3, en que se admiran aquellas excelsas cualidades, así como la difícil sencillez de decoración necesaria para que las obras sean bellas sin ser pobres.

Desde el año 1903 forma parte el Sr. Zabala de la Junta facultativa de Construcciones civiles, en la que desempeña el cargo de Vocal Inspector y de Secretario, ocupándose de las obras que el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes construye en la zona que le está asignada y de organizar la marcha de la Junta, en forma que están en ella al día los despachos de los asuntos todos.

Al fallecimiento del que fué nuestro ilustre y querido compañero D. Arturo Mélida, de gloriosa memoria, se encargó al Sr. Zabala de la continuación de la restauración de la iglesia de San Juan de los Reyes, de Toledo, que desde entonces corre a su cargo y que viene ejecutándose con gran éxito, siguiendo la pauta que el Sr. Mélida trazara para su obra. También se deben al Sr. Zabala los trabajos de restauración de la ermita del Santo Cristo y Nuestra Señora de la Luz, del mismo Toledo, interesante monumento en que algunos arqueólogos quieren ver un origen puramente árabe, mientras otros se inclinan a pensar en el de una capilla visigótica; las obras han devuelto su forma primitiva a la fachada de poniente y han consolidado el edificio salvándole de la ruina, con lo cual podrán los arqueólogos seguir discutiendo sus respectivas afirmaciones, que por hoy no pueden resolverse en forma definitiva.

A tantos importantes y notables trabajos, que a los que conocíamos de antiguo al Sr. Zabala nos eran notorios y

nos admiraban, viene a unirse hoy el que acabáis de escuchar, lleno de erudición y de buena doctrina, de importancia siempre grande, pero en especial en estos tiempos en que el barroquismo arquitectónico parece haber entrado en nuevo renacimiento. Sus interesantes observaciones me inducen a pensar y meditar sobre su alcance por unos momentos.

El llamado en Arquitectura *estilo barroco* tiene una condición especial que le distingue de muchos otros, también llamados *estilos* y que en realidad son solamente arquitecturas de diversas épocas o de diversos pueblos que consiguieron cristalizar en formas, en tiempos o modos diversos las consecuencias de sus necesidades peculiares, de las exigencias de las materias que empleaban y del adelanto de los sistemas constructivos que, según las circunstancias de tiempo y de lugar se derivaban, y no son sino variantes del tipo determinado que se imponía en aquel tiempo o en aquel territorio.

La Arquitectura barroca, tomada esta palabra en su acepción más amplia, se presenta, por el contrario, en todos los pueblos y en todas las edades, siendo mayor o menor su desarrollo, pero siempre bien caracterizada en sus producciones.

Depende esto, a mi parecer, de la constitución misma de nuestra humana naturaleza, constantemente sujeta a las influencias de dos principios contrapuestos, que si se tratase de asuntos del orden moral se llamarían del bien y del mal, los cuales nos inclinan a buscar y realizar el ideal el primero, con tendencias principalmente a la satisfacción de los goces materiales el segundo.

Cuando los artistas están dominados principalmente

por el principio del bien procuran que sus obras sean fiel traducción de sus ideas, y como éstas se encaminan a la mayor perfeccción posible, al llevarlas a la Arquitectura tratan de obtener que los elementos todos que emplean en sus obras respondan de la manera más completa al fin para el cual las crean, respetando en absoluto las condiciones de los materiales, utilizándolos según sus característica especiales y aplicándoles las formas más convenientes.

En el otro caso, que se presenta cuando en período de tiempo más o menos largo se ha desarrollado el Arte dominado por el criterio anterior, llevadas a su mayor perfección las consecuencias que de los principios sentados pudieran deducirse, fatigado el público por la permanencia de formas que pudieran llamarse clásicas hasta entonces usadas, y encontrándolas poco expresivas, pide novedad en las sensaciones que hayan de producirle el goce artístico y confundiendo estas impresiones sensacionales con la verdaderamente artística, inducen al artista a rebuscar en su imaginación algún medio de renovar la Arquiiectura, comenzándose este camino por el empleo de ornatos y molduras que llenan los elementos arquitectónicos establecidos, respetando, sin embargo, las líneas generales y la función que los elementos desempeñan, para terminar obscureciendo estos principios, prescindiendo de ellos y aun ocultando cuidadosamente su existencia, sin darse acaso cuenta de que con ello sólo se obtiene la satisfacción del capricho y del sentimiento popular, logrando un efecto más o menos pintoresco, pero que en nada se relaciona con la belleza arquitectónica. Pudiera muy bien designarse este período decadente del Arte con el nombre de romántico.

A este segundo período corresponde, sin duda, toda la Arquitectura del Renacimiento, así la que iniciaron en España Gil de Hontañón y Enrique de Egas (1) y continuaron Pedro de Machuca, Diego Silos, Bustamante, Los Vega y otros, como la que siguiendo las reglas que Juan de Sagredo publicó con el nombre de *Medidas del Romano* inspira a Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, los Mora, etc., y por fin la que importó Crescenio y desarrollaron Alonso Cano, Rizi y Donoso, para venir a parar en las de Churriguera, Ribera y Thomé (2). Sin razón ninguna que en las construcciones pueda justificar su empleo, el deseo del público, dirigido por la influencia literaria del Renacimiento, impuso a los artistas las formas de la Arquitectura de la Roma antigua, y éstos las aceptaron por complacerle, acabando por gozar de ellas cuando la costumbre las hizo atractivas, y desarrollándolas sucesivamente por el camino que el gusto del público les fué señalando, asombrando a la multitud, dando satisfacción a los artistas de su época y mereciendo el aplauso público, y así se formaron en esta época las Arquitecturas que en España han tomado el nombre de plateresca, clásica, barroca y churrigueresca, producciones totalmente distintas entre sí, inconfundibles en su aspecto, pero que se entremezclan en cuanto al tiempo en que se ejecutaron y aun en los monumentos en que fueron aplicadas.

Porque si es fácil y clara la distinción señalada, en su principio filosófico, es enmarañada y difícil cuando se estudia su aplicación a los casos concretos; en el proceso histórico del desarrollo artístico de cualquiera de

(1) Fines del siglo xv.

(2) Mediados del siglo xviii.

las Arquitecturas conocidas saltan pronto a la vista los períodos culminantes de su comienzo, su apogeo y su decadencia, y los monumentos de esas épocas demuestran la verdad de las distinciones antes establecidas; pero entre estos períodos culminantes vense obras en las cuales ni puede afirmarse categóricamente que sean producto exclusivo del ideal ni de la fantasía, sino que son una mezcla de ambas tendencias, mejor o peor armonizadas. Este es, sin duda, el caso del barroquismo. Pero ¿hasta qué punto la satisfacción del placer sensacional con ornatos y formas que halaguen el gusto del público puede acompañar a la Arquitectura verdaderamente clásica? ¿Dónde comienza el decadentismo?

No he de entrar en el intento, que declaro sería superior a mis fuerzas, de estudiar aquí esa distinción en el arte barroco, para separarlo debidamente de sus congéneres el plateresco y el churrigueresco, ya que la ocasión no lo demanda; quédese ese trabajo para inteligencia más despierta y mejor documentada que la mía. Mas ha de tener presente quien lo intente que ni la obra toda de un artista debe merecer un encasillado determinado cuando, como es corriente, su trabajo ha sido continuado y los productos de su ingenio son totalmente distintos; ni tampoco ha de examinarse una obra determinada para imponerla solamente un nombre en el casillero, pues es frecuente ver detalles clásicos, por ejemplo dentro de una obra churrigueresca, y no ha de lanzarse sobre ésta un anatema que no deje a salvo las partes bien trazadas de aquella obra.

Parece incuestionable que el Arte, en su más pura acepción, es, como dijo San Agustín, el esplendor de lo

bueno y de lo verdadero, y por lo tanto, no basta que una obra sea buena y verdadera para que sea artística, siendo indispensable que además sea esplendorosa, es decir, que haga patente al público su verdad y su bondad. Esta consideración ampara a los artistas que se preocupan de la forma externa de su producción, que buscan siempre en sus obras atraer las miradas del público hacia ellas, haciéndolas amables, fin próximo de las bellas Artes, y estos deseos son y deben considerarse plausibles en tanto tengan esa misión, comenzando solamente su culpa en el momento en que, desentendiéndose de ese su verdadero cometido, se lanzan a crear formas que sólo aspiran a ser gozadas por el público, sin ulterior alcance, sin que tiendan a hacer perceptible la bondad y la verdad del objeto a que las aplican.

Con esto dejamos establecido, de un lado, el error en que incurren los que opinan y quieren que la Arquitectura sea una mera construcción, sin más adornos ni más detalles que los que se deriven de la construcción misma, y también el de los partidarios de la teoría del «Arte por el Arte», que no ven en las construcciones sino un medio de ejecutar formas caprichosas que, atrayendo hacia ellas la atención del público, satisfagan exclusivamente sus anhelos de impresiones agradables. Ello determina, de un lado, la legitimidad del barroquismo en el Arte, y de otro la imposible admisión del churriguerismo en buena Arquitectura.

Poco tiempo podía durar las exageradas soluciones churrigueresca en la Arquitectura, ya por sus mismos rebuscados efectos, ya por el gasto que sus complicadas formas impone; pronto la moda cambió, y el Arte de los

barrocos cayó en desuso, volviéndose al puritanismo de la Arquitectura greco-romana más fría y tiesa que jamás se conoció, a pesar de los esfuerzos que por ennoblecerla hicieron los Rodríguez y Villanueva, por natural reacción de las Artes; y en esa época todos los dicterios hubieron de parecer escasos para anatematizar las obras referidas. Ha sido necesario que transcurran casi dos siglos para que el público y los artistas vuelvan sus ojos a las obras del barroquismo, las estudien con criterio justo y las concedan la importancia que merecen, conduciéndoles por nueva reacción a ponerlas en el día de moda, denominándolas arte español y declarando que en su imitación, ya que no en su copia, se hallará el progreso de la Arquitectura.

Pero ésta es sólo una nueva reacción; no es necesario haber vivido muchos años para recordar aquéllos, ya pasados, en que todos los críticos de Arquitectura motejaban a los arquitectos, así nacionales como extranjeros, de falta de originalidad, queja que contribuyó indudablemente a que algunos espíritus débiles se vieran impulsados a buscar formas hasta entonces no usadas y dieran origen a una manifestación artística que se llamó «Modernista», que tuvo su público, pero que pasó rápidamente, siendo sustituída por la actual, que quiere nacionalizar las arquitecturas, cual si ellas hubieran sido creadas y cultivadas exclusivamente en los países en que han florecido.

No puede ciertamente alardear de origen español la Arquitectura barroca, ni menos de ser la única que en nuestra patria se desarrollara con caracteres ni fisonomía propias, y, por lo tanto, no parece acertado el nombre que se le quiere aplicar, pues presenta el grave inconve-

niente de excluir de nacionalización a otras arquitecturas tan españolas y tan dignas de consideración como aquélla.

De otra parte, las aplicaciones que comienzan a hacerse de las formas y ornatos empleados por nuestros artistas de los siglos XVII y XVIII no llevan otro camino que el de la simple copia de los elementos decorativos entonces empleados, sin que haya razón ni motivo para preferirlos a los de otras épocas, y, por lo tanto, llevan en sí mismos el germen de su justa desaparición; las formas fatigarán y habrá de recurrirse a otras, y no conviene que se diga entonces que nuestros arquitectos abandonan la Arquitectura nacional, cuando en realidad cuanto ellos hagan trayendo al acervo común procedimientos constructivos, adelantos en la disposición y formas de elementos utilizados en otros países, ya en ésta, ya en edades pasadas, será tan español como lo que ejecutaron los artistas barrocos, puesto que, como ellos, aunque tomen del extranjero éstos o los otros antecedentes para sus obras, habrán de someter las que ejecuten a las necesidades que hayan de satisfacer, no sólo por las costumbres del país, por el clima, por las condiciones de los materiales, etc., sino también por los caprichos de sus clientes españoles, pues si en todas las artes el público impone directamente las corrientes de su desarrollo, en Arquitectura lo hace por manera directa, rechazando de antemano cuanto proyecto no satisfaga las opiniones y el gusto personal del propietario.

Sería a este propósito curioso el resultado de una investigación histórica en averiguación de la importancia que en los diferentes cambios que presenta la Arquitectura barroca tuvieran las imposiciones de los clientes

para con los artistas que produjeron aquellas obras. De San Pedro de Roma se sabe que el Papa Nicolás V encargó al arquitecto Roselino, en 1450, los planos de una iglesia que sustituyera a la antigua Basílica, ordenándole que sobrepujara a los trabajos de Arnolfo di Lapo, en Florencia. Habíase dado comienzo a esta construcción cuando falleció Nicolás V, y su sucesor en el papado, Julio II, ordenó la destrucción de lo realizado, encargando a Bramante nuevo trazado para el mismo edificio. A la muerte de Julio II, sus sucesores León X y Pablo III se valen de Rafael Sangallo y, a pesar de encontrar éste levantados ya los cuatro arcos de la cúpula, transforma en 1530 la planta del edificio dándola la forma de cruz latina, en vez de griega, que Bramante la diera. Perucio y Miguel Ángel vuelven a la cruz griega en 1547, suprimiendo los ábsides y las salas de los ángulos que Sangallo proyectó, y, por fin, Maderno, en los primeros años del siglo XVII, le añade la nave que en la actualidad tiene; de estas variaciones, ¿cuáles fueron de inicitiva de los arquitectos que las introdujeron y cuáles se debían a imposiciones de las modas que venían variando? ¿Cuáles otras les fueron impuestas directamente por la voluntad de los Papas que se sucedieron en la Silla de San Pedro en el transcurso del siglo XVI?

Mas no es del caso insistir en estas materias; las desordenadas reflexiones que el sugestivo tema traído a examen por el nuevo Académico han hecho despertar en mi mente, me han llevado más lejos de lo que deseaba; por haberos entretenido con exceso pido humildemente perdón, y esperando confiadamente obtenerlo de vuestra bondad, vuelvo a mi gratísima tarea, reducida a

dar la más cariñosa bienvenida a esta Corporación a mi querido amigo y compañero D. Manuel Zabala; felicitación que él sabe cuán sincera y entusiasta es, y a recibirle en ella seguro de que con sus consejos y experiencia no sólo ilustrará nuestros trabajos, sino que contribuirá a mitigar, ya que sea imposible hacerlo desaparecer, el dolor que nos produjera la desaparición entre nosotros de aquel otro ilustre arquitecto a quien sucede, el Sr. Fernández Casanova, para quien deseo el descan- eterno, que fervientemente imploro de la Clemencia del Altísimo.