

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL)



TESIS DOCTORAL

**Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX
(1780-1868)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Nieves Panadero Peropadre

DIRIGIDA POR

José María Azcarate Ristori

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-106-1

© José Ignacio Palacios Sanz, 1991

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)

LOS ESTILOS MEDIEVALES EN LA ARQUITECTURA MADRILEÑA
DEL SIGLO XIX (1780-1868)

Tesis Doctoral
(Tomo I)

Dirigida por:

D. José Ma de Azcárate Ristori
Catedrático

Presentada por:

NIEVES PANADERO PEROPADRE

Madrid, 1990

INDICE

- Introducción	VI
- Capítulo I:	
LA ACTITUD HACIA LA ARQUITECTURA MEDIEVAL EN LOS SIGLOS DE PREDOMINIO CLASICISTA	
- <u>La crítica de los humanistas italianos y su repercusión fuera de Italia</u>	1
- <u>La pervivencia del estilo gótico en España</u>	7
- <u>Los estilos medievales en los tratados españoles de ar- quitectura</u>	11
- <u>La arquitectura medieval vista por cronistas e historia- dores</u>	15
- Capítulo II:	
VALORACION DE LOS ESTILOS MEDIEVALES EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII	
- <u>El cambio de actitud hacia la arquitectura medieval</u>	43
- <u>Los estilos cristianos altomedievales</u>	
- Arquitectura visigoda	46
- Arquitectura asturiana	54
- Arquitectura mozárabe	59
- Arquitectura románica	61
- <u>El renovado interés por la arquitectura gótica</u>	65
- Teorías sobre su denominación y origen	66
- Fijación cronológica y evolución estilísti- ca	84
- Evaluación crítica	87
- Comparación del gótico con otros estilos ..	106
- Aproximación emocional a la arquitectura gótica	112

- La arquitectura islámica a los ojos de la Ilustración
 - El despertar del interés por lo islámico ... 127
 - Denominación, características y evolución de la arquitectura hispanoárabe 135
 - Evaluación crítica. Valoración de los monumentos más representativos 140

- Capítulo III:

VALORACION DE LOS ESTILOS CRISTIANOS ALTOMEDIEVALES EN LA ESPAÑA ROMANTICA

- El "descubrimiento" de los estilos cristianos altomedievales:
 - La decadencia del mito clásico y el nuevo concepto de arte cristiano 166
 - Formulación del "estilo latino" 172
 - La aportación del arte bizantino a la formación de la arquitectura cristiana 186
- Los estilos "latino" y "bizantino" en España
 - Arquitectura visigoda 193
 - Arquitectura asturiana 209
 - El "descubrimiento" del estilo románico. Un nuevo término para un nuevo concepto 227
 - Origen, características y evolución del estilo románico 233
 - Evaluación crítica 243

- Capítulo IV:

EL ENTUSIASMO ROMANTICO POR LA ARQUITECTURA GOTICA

- Polémica sobre su denominación y origen 272
- Evaluación crítica y periodización 287
- Visión poética y sentimental de la arquitectura gótica .. 303
- La arquitectura gótica como expresión de espiritualidad . 312
- El gótico como arquitectura nacional y popular 323
- Comparación del gótico con otros estilos 330

- Capítulo V:

VALORACION DE LA ARQUITECTURA ISLAMICA DURANTE EL ROMANTICISMO

- La atracción romántica hacia la España islámica 359

- <u>Nueva apreciación de la arquitectura islámica</u>	364
- <u>Origen y características</u>	372
- <u>Evaluación crítica. Comparación con otros estilos</u>	381
- <u>La arquitectura hispanoárabe: evolución e intentos de periodización</u>	394
- <u>Edificios más representativos de la arquitectura islámica española. Valoración crítica</u>	407
- <u>Definición del estilo mudéjar</u>	435

- Capítulo VI:

EL INTERES POR LA CONSERVACION Y RESTAURACION DE EDIFICIOS MEDIEVALES

- <u>El movimiento en pro de la conservación y restauración del patrimonio monumental</u>	469
- <u>Restauración: criterios y actitudes</u>	487
- <u>Conservación y restauración en el Madrid isabelino</u>	
- Torre de los Lujanes	505
- Hospital de La Latina	508
- La restauración de San Jerónimo el Real por Narciso Pascual y Colomer	510

- Capítulo VII:

MEDIEVALISMO Y ARQUITECTURA DE JARDIN

- <u>La poética de lo pintoresco, el jardín inglés y el gusto por la arquitectura medieval</u>	565
- <u>Arquitectura de carácter medieval en los jardines madrileños</u>	
- Jardín del Príncipe en Aranjuez	592
- Proyectos de construcciones para la Casa de Campo	600
- Edificaciones medievalizantes en el Buen Retiro	603
- Ejemplos de medievalismo en jardines de propiedad particular	609

- Capítulo VIII:

ARQUITECTURA EFIMERA Y FIESTAS REALES

- <u>Pervivencia de la arquitectura efímera en la España decimonónica</u>	623
- <u>Matrimonio de Fernando VII y María Cristina de Borbón</u> (1829)	629
- <u>Nacimiento de Isabel II (1830)</u>	633
- <u>Jura de Isabel II (1833)</u>	637
- <u>Mayoría de edad de Isabel II (1843) y entrada en Madrid</u> <u>de la Reina Madre (1844)</u>	652
- <u>Matrimonio de Isabel II (1846)</u>	659
- <u>Nacimiento de la infanta Isabel y atentado contra la</u> <u>reina</u>	670
- <u>Catafalcos y otros monumentos conmemorativos</u>	682

- Capítulo IX:

CRISIS DEL CLASICISMO Y BUSQUEDA DE UN NUEVO ESTILO: EL HISTORICISMO MEDIEVALISTA.....	700
---	-----

- Capítulo X:

ARQUITECTURA CRISTIANA NEOMEDIEVAL EN MADRID

- <u>La introducción de las formas medievales a través de las</u> <u>artes decorativas, la pintura, el teatro y diversos aspec-</u> <u>tos de la vida cotidiana</u>	747
- <u>Primeras realizaciones neomedievales en la arquitectura</u> <u>civil madrileña</u>	759
- <u>Arquitectura religiosa neomedieval en el Madrid isabelino.</u>	770
- Iglesia del Hospital de San Luis de los Fran- ceses (Manuel Seco y Rodríguez, 1857)	776
- Iglesia de San Vicente de Paul (Cristobal Lecumberri, 1861)	778
- Catedral de la Inmaculada Concepción (1858)..	783
- Iglesia y Hospital del Buen Suceso: Proyectos de Gómez de la Fuente (1854), Segundo de Lema (1860) y Ortiz de Villajos (1864)	810
- Arquitectura funeraria	834

- Capítulo XI:

ARQUITECTURA NEOARABE EN MADRID.....	863
--------------------------------------	-----

- Conclusión	901
- Fuentes	930
- Bibliografía	943

INTRODUCCION

El interés que ha despertado en los últimos años la arquitectura del siglo XIX, tanto tiempo preterida e injustamente denostada, es un hecho evidente avalado por la copiosa bibliografía que poco a poco ha ido cubriendo esta importante laguna historiográfica. A este interés que comparto se unía en mi caso la dedicación al estudio del arte medieval iniciada con mi Memoria de Licenciatura y mi vinculación como becaria al Departamento de Arte Medieval de la Universidad Complutense. Todo ello me llevó a elegir como tema de mi Tesis Doctoral el proceso de repristinación de los diversos estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX.

Centrar el tema en Madrid estuvo determinado, además de por el natural afecto hacia mi ciudad y por el más fácil acceso a la documentación, por ser la capital -dejando a un lado el peculiar desarrollo que ofrece Cataluña- un centro especialmente significativo de la actividad artística del resto de España.

Más difícil fue acotar el arco cronológico del estudio. Al profundizar en la bibliografía llamó mi atención la escasez de referencias a manifestaciones neomedievalistas anteriores a la Restauración alfonsina. En efecto, es a partir de 1874 cuando se produce en nuestro país la eclosión neomedievalista a cargo de los más significativos representantes de este movimiento -Cubas, Aparici, Lázaro, Rodríguez Ayuso, Alvarez Capra, etc.- cuya obra ya había sido estudiada por Pedro Navascués.

Sin embargo, la historiografía extranjera marcaba fechas mucho más tempranas para el nacimiento de la corriente medievalista en la mayor parte de los países europeos. En Ingla-

VII

terra, Francia o Alemania una actitud revivalista se detecta ya en el siglo XVIII asociada al gusto "pintoresco", para triunfar en la década de 1830 unida al estallido del movimiento romántico y consolidarse definitivamente con importantes manifestaciones arquitectónicas en los años 50.

Ello nos llevó a preguntarnos qué circunstancias habían impedido similar desarrollo en España. ¿Falta de interés o desconocimiento de los arquitectos?, ¿oposición por parte de la Academia o de otras instituciones?, ¿arraigo exclusivista del clasicismo?. ¿Qué había ocurrido en el panorama arquitectónico de la España isabelina que justificase este aparente retraso?.

Así pues fijamos como límite de nuestro estudio el año 1868, que puso fin al reinado de Isabel II, antes de que las nuevas circunstancias económicas y sociales surgidas de la Restauración propiciaran una evidente transformación del panorama artístico español.

Respecto a la aparición de las más tempranas muestras de interés por el arte medieval señalamos la de 1780, ya que en esa década comienzan a publicarse los primeros estudios a él dedicados: los volúmenes más antiguos de las "Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona" de Capmany datan de 1779; el "Elogio de las Bellas Artes" de Jovellanos es de 1780 y el "Elogio de don Ventura Rodríguez" de 1788; Masdeu dio inicio a su "Historia crítica de España y de la cultura española" en 1783; el marqués de Ureña publica sus "Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música en el templo" en 1785 y Ponz da comienzo a su célebre "Viaje" en 1787.

Por otra parte, es durante el reinado de Carlos IV -que accedió al trono en 1788- y en su etapa inmediatamente anterior como Príncipe de Asturias cuando reaparecen las formas medievales, fundamentalmente en el mobiliario y en la arquitectura de jardín.

Este periodo -de 1780 a 1868- coincide con el desarrollo del movimiento romántico ampliamente considerado, tal y como lo entiende Russell P. Sebold, para quien el romanticismo está pre

VIII

sente en la literatura española desde 1770 a 1870, en un arco que se extiende de Meléndez Valdés a Bécquer, alcanzando su cénit entre 1830 y 1870, es decir, en plena época isabelina.

De acuerdo con esta cronología, que creo puede aplicarse perfectamente al campo arquitectónico, he empleado los términos "romanticismo" y "romántico" a lo largo de mi trabajo referidos a ese periodo histórico.

La amplitud de la bibliografía dedicada al romanticismo europeo me obligó a seleccionar algunas obras de carácter general -Praz, Honour, Brion, Bowra, Cogniat, Tronchon, etc.- así como otras centradas en determinados aspectos del movimiento romántico -como los trabajos de Maigron sobre moda y costumbres o los de Seillière sobre moral y religión- que me ayudaron a situar el tema en sus coordenadas sociológicas y culturales y dentro, asimismo, del marco europeo.

Para ello fueron igualmente de gran utilidad las obras dedicadas a la arquitectura del siglo XIX -como las de Collins, Hitchcock, Hautecoeur, Fusco, etc.- que me permitieron comprender el destacado lugar ocupado por los estilos neomedievales en el seno de la arquitectura decimonónica.

Los aspectos filosóficos e ideológicos del historicismo y el fenómeno revivalista han sido estudiados por autores como Argan, Assunto o Meinecke. Sin entrar en la polémica sostenida durante años sobre el significado y pertinencia de los términos "historicismo" y "eclecticismo", que parece hoy definitivamente superada (en los recientes estudios de A. Isac y J. Hernando se consideran equivalentes en un sentido genérico), he preferido emplear el término "historicismo" pues, al ser más amplio, permite englobar tanto las propuestas de carácter purista como las más libres y fantásticas, así como para evitar confusiones con el estilo ecléctico que caracteriza la arquitectura de las décadas finales del siglo.

Existe una abundante bibliografía -principalmente británica y estadounidense- dedicada al análisis de los diversos estilos historicistas, muy en especial, al "gothic revival".

IX

Junto a las obras ya clásicas de Clark o Eastakle, quisiera destacar la aportación, entre otros, de Addison -"Romanticism and the Gothic Revival"-, Germann -"Gothic Revival in Europa and Britain"-, Gloag -"The architectural interpretation of History"-, Macaulay -"The Gothic Revival"- y, en el area francesa, de Aubert y Lanson, así como el modélico trabajo de Luciano Patetta "L'Architettura dell'eclettismo. Fonti. Teorie. Modelli. 1750-1900".

Los primeros capítulos de mi trabajo están dedicados al estudio de la evolución del concepto, significado y valoración de los diversos estilos medievales en nuestro país entre 1780 y 1868, si bien he incluido un primer capítulo en el que se analiza la etapa comprendida desde fines de la época gótica a mediados del siglo XVIII. En esta parte de la investigación he tomado como modelo el citado trabajo de Luciano Patetta, así como el de Paul Frankl "The Gothic. Literary sources and interpretations eight centuries", el más completo estudio hasta la fecha dedicado a la valoración histórica del estilo gótico. Sin embargo, Patetta en ningún momento cita a España y Frankl tan sólo menciona brevemente a dos autores españoles. Por ello, he de partir de los trabajos, pioneros entre nosotros, de José María de Azcárate -"La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII", "La interpretación del gótico en el Madrid del siglo XVIII" y "Neogoticismo del siglo XIX en Madrid"- en los que ya se señalaban las principales claves para explicar el proceso de repristinación medievalista en nuestro país. Junto a ellos, en lo que al siglo XVIII se refiere, quisiera citar igualmente el capítulo dedicado al Oriente y la Edad Media en "La teoría de las Artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII" de I. Henares Cuéllar, así como diversos estudios centrados en figuras concretas de nuestra historiografía dieciochesca -los de Caso González o Barón Thaidigsman, entre otros, sobre Jovellanos; el de Clisson Aldama sobre Ceán Bermúdez; el de Pérez Sánchez sobre el "Viaje artístico" de Bosarte o el de Joaquín de la Puente sobre el "Viage" de Ponz-.

Las principales fuentes empleadas en esta parte del trabajo han sido obras de tratadistas e historiadores del arte como Ortiz y Sanz, Ponz, Jovellanos, Bosarte, Rieger, Llaguno, el marqués de Ureña, Ceán Bermúdez, etc., así como las de historiadores -Masdeu, Capmany o los padres Flórez y Risco, entre otros- sin olvidar los escritos de literatos como Cadalso, Quintana o Fernández de Moratín.

Centrándonos ya en las décadas propiamente románticas hemos de citar los trabajos dedicados por F. Calvo Serraller, a menudo en colaboración con A. González, a diversos aspectos del romanticismo español -la imagen romántica de España en el extranjero, el papel desempeñado por las revistas románticas en el desarrollo de la vanguardia artística o la labor llevada a cabo por la Academia y la Escuela de Arquitectura-, así como los de I. Henares Cuéllar sobre la crítica de arte romántica, en especial su obra "Romanticismo y teoría del arte en España", y los de I. Solá Morales. A ellos se ha venido a sumar recientemente la publicación de varias obras dedicadas a aspectos teóricos de la arquitectura española decimonónica, como la de A. Isac sobre el eclecticismo y, en un plano más amplio, las de J. Hernando y J. Arrechea.

Al contrario de lo que ocurre con las artes plásticas, especialmente con la arquitectura, la literatura romántica española cuenta con una abundante bibliografía cuya consulta me ha sido de gran utilidad para establecer las coordenadas cronológicas, marco sociopolítico, referencias culturales e ideológicas de nuestro romanticismo, así como para acercarme a autores que, aunque literatos, desempeñaron un importante papel como críticos o historiadores del arte.

A obras de carácter general como las de Llorens, Díaz Plaja, García Mercadal, Juretschke, etc., o a la ya clásica de Allison Peers, se suman las dedicadas por Sebold y G. Carnero a los inicios del movimiento romántico en pleno siglo XVIII, las aportaciones realizadas por Brown, F. Buendía y J.I. Ferreras al campo de la narrativa, las de R. Andioc y J. Campos al del teatro y la de Moreno Alonso al de la historiografía.

XI

Igualmente, son cita obligada la monografía de R. Carnicer sobre Piferrer, el estudio introductorio de R. Arboleda a la "Historia de los templos de España" de Bécquer o los artículos dedicados a Zorrilla por Martín González y J. Caamaño, perfecto ejemplo de la interrelación existente durante este periodo entre literatura y arte.

Las fuentes de las que me he servido han sido muy numerosas y de muy diverso carácter. Sin ánimo de hacer una enumeración exhaustiva, destacaría las obras de Amador de los Ríos, Manuel de Assas y José Caveda, así como las tres grandes empresas acometidas en el campo de la historiografía artística durante este periodo: los "Recuerdos y Bellezas de España", de Francisco Javier Parcerisa, en cuya redacción colaboraron Piferrer, Pi y Margall, Pedro de Madrazo y José Ma Quadrado; la "España Artística y Monumental", de Patricio de la Escosura y Pérez Villaamil, y los "Monumentos Arquitectónicos de España", realizados por Aníbal Álvarez, Francisco Jareño, Jerónimo de la Gándara, Pedro de Madrazo, Amador de los Ríos y Manuel de Assas. Asimismo he consultado los discursos académicos de Enríquez y Ferrer, Amador de los Ríos, Monistrol y Jareño, dedicados todos ellos a distintos aspectos del arte medieval, y diversas guías de ciudades en las que se concede una especial importancia al patrimonio arquitectónico, como ocurre en la "Sevilla Artística" de Colón y Colón, el "Toledo en la mano" de Sixto Ramón Parro, las "Bellas Artes de Granada" de Castro y Orozco o el "Manual del artista y el viajero en Granada" de Giménez Serrano.

Con todo, el grueso de la información recogida procede de revistas y diarios de la época. Es conocido el auge y la gran difusión que las revistas ilustradas tuvieron en el siglo pasado; entre ellas, destacan en la etapa objeto de nuestro estudio el "Semanario Pintoresco Español", "El Laberinto", "El Siglo Pintoresco", "El Museo Universal", "La Ilustración", "El Museo Católico", "El Museo Universal", "El Globo", "El Museo de las Familias", "El Observatorio Pintoresco", la "Revista Española", la "Revista Europea" o la "Revista de Madrid". Junto a

ellas, otras más especializadas como "El Artista", "El Renacimiento", "No me olvides", "El Español", de marcado carácter literario; "El Cisne", "El Panorama", "El Alba", "Las Letras y las Artes" o "El Liceo Artístico y Literario Español", que se autodefinen como revistas de "letras y artes", y el "Boletín Español de Arquitectura", la "Revista de Bellas Artes", la "Arquitectura Española" o la "Revista de Obras Públicas", centradas en el campo artístico y fundamentalmente arquitectónico.

La relación de los diarios existentes en el periodo que estudiamos es si cabe aun más numerosa y comprende títulos como la "Gazeta de Madrid", el "Diario de Avisos", "El Correo Literario y Mercantil", el "Boletín de Comercio", "El Español" y "El Observador", en los años treinta; "El Correo Nacional", "El Pensamiento", "El Herald", "El Corresponsal", "El Tiempo" y "El Eco del Comercio" en los cuarenta, o la ingente serie de diarios que se publican en Madrid durante los años cincuenta y sesenta, entre los que destacan, "El Clamor Público", "La Esperanza", "La Nación", "El Diario Español", "Las Novedades", "La Iberia", "El Pensamiento Español", "La Reforma", etc.

En estas publicaciones hemos podido localizar interesantes artículos firmados por críticos e historiadores como Cardenera, Avrial, Joaquín M^a Bover, Castellanos y Losada, José Gallofre, Ventura García Escobar, Aníbal Alvarez, Ventura García Escobar, Rada y Delgado, Ramírez y de las Casas Deza, Ramón Vinader, Mitjana de las Dobladas, Zabaleta, Amador de los Ríos, José M^a Quadrado, Pedro y Federico de Madrazo, etc., o debidos a la pluma de eruditos locales como Colón y Colón, Nicolás Magán, Guillén Buzarán o Nicolás Castor de Caunedo.

Determinar en qué forma se había plasmado en la práctica este renovado interés por el arte medieval fue el objeto de la segunda parte de mi trabajo.

La bibliografía española sobre arquitectura del siglo XIX está marcada por la publicación en 1973 del revelador estudio de Pedro Navascués "Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX". Con anterioridad, los trabajos dedicados a la arquitectura del siglo pasado habían sido poco numerosos y te-

ñidos generalmente de fuertes prejuicios e incomprensión, con la única excepción quizá del marqués de Lozoya, cuya sensibilidad se encontraba más próxima que la de muchos de sus contemporáneos a un tipo de manifestaciones artísticas sobre las que dejó comentarios de enorme interés, tanto en su "Historia del Arte Hispánico" como en numerosos artículos.

Tomando como punto de partida la citada obra de Pedro Navascués, así como la larga serie de trabajos -entre los que destaca el volumen V de la "Historia del Arte Hispánico" (1978)- que este autor ha venido publicando desde entonces, pude completar el panorama arquitectónico del periodo objeto de mi interés gracias a diversos estudios dedicados a diferentes aspectos del neomedievalismo decimonónico en nuestro país, como los de S. Alcolea, F. Revilla, A. González Amezqueta, A. Barey, M. López Otero, M. Ribas Piera, I. Solá Morales, etc. Recientemente, J. Hernando ha conseguido, en su "Arquitectura en España. 1770-1900", ofrecer una visión muy completa de la arquitectura española del siglo pasado, recogiendo múltiples aportaciones aparecidas en los últimos años, si bien sobre Madrid poco añade a lo ya conocido.

A la bibliografía específicamente arquitectónica sumé una amplia serie de obras dedicadas al estudio de diversos aspectos de nuestro arte decimonónico, tales como jardinería, escenografía, arquitectura efímera, mobiliario, etc., ya que fue en estos campos donde tuvo lugar el resurgir de los estilos medievales.

Una vez revisada la bibliografía y comprobada la escasez de referencias a obras de carácter medieval en el periodo comprendido entre 1780 y 1868, procedí a examinar las numerosas guías de Madrid publicadas a lo largo del siglo, los escritos de viajeros, los libros de memorias, etc., y fundamentalmente las revistas y diarios de la época. Estos últimos constituyeron una fuente de datos inéditos de extraordinario interés, pues hasta la fecha apenas habían sido estudiados. Sus gaceti-llas son venero inagotable de noticias sobre proyectos, polémicas y autores, pudiéndose seguir a través de ellas la evolución

XIV

de obras de historia tan azarosa como la construcción del Buen Suceso o el proyecto de una catedral madrileña.

Toda esta labor se desarrolló en la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., de la Fundación Lázaro Galdiano, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y del Ateneo de Madrid. La Biblioteca Nacional, la del Ateneo y la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander sirvieron especialmente para localizar fondos del siglo XIX. Para obras especializadas en temática madrileña, la Biblioteca Municipal y la del Archivo de Villa.

La consulta de publicaciones periódicas del siglo pasado, que constituye el grueso de mi investigación, fue realizada fundamentalmente en la Hemeroteca Municipal, completando sus fondos con los de las correspondientes secciones de la Biblioteca Nacional y del Ateneo.

El minucioso examen de las publicaciones periódicas se completó con una paciente labor de archivo, llevada a cabo en el Archivo General de Palacio, donde pude localizar una abundante documentación y en ocasiones planos inéditos sobre algunas de las obras más importantes del renacer medievalista en época isabelina: el gabinete árabe de Aranjuez, la restauración de San Jerónimo el Real y la construcción del Buen Suceso; en los archivos de la Secretaría y del Corregimiento del Ayuntamiento de Madrid encontré numerosos datos y material gráfico sobre decoraciones efímeras, arquitectura religiosa y doméstica; la investigación en el Archivo Histórico del Arzobispado me deparó el hallazgo de la documentación referente al proyecto de construcción de la catedral de la Inmaculada Concepción; otras interesantes referencias fueron localizadas en los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del Congreso de Diputados y de la Comunidad de los RR.PP. Paúles.

El trabajo se ilustra con más de un centenar de fotografías -muchas de ellas inéditas- de edificios, planos y grabados, extraídas de los diversos archivos citados y de la prensa periódica consultada. En ellas queda registrado el anhelo de

recuperación de una soñada Edad Media, de un tiempo irremediablemente perdido, que animó a gran parte de nuestros artistas románticos y que no pudo llegar a plasmarse más que en escasas y muy concretas realizaciones.

Por último, deseo expresar mi agradecimiento a los encargados de los archivos, bibliotecas y hemerotecas en los que he desarrollado mi trabajo, en especial al personal de la hemeroteca municipal y del archivo de Palacio por las facilidades concedidas y por su extraordinaria amabilidad; mención aparte merecen D. Nicolás Sanz, responsable del Archivo Histórico del Arzobispado, y D. Elías Fuente, del Archivo de los RR.PP. Paúles, quienes además me proporcionaron valiosas indicaciones y ayuda. Hago extensiva mi gratitud al Departamento de Arte Medieval de la Universidad Complutense y a su directora D^a Aurea de la Morena por el interés que siempre demostró por el desarrollo de mi investigación.

Finalmente, mi agradecimiento más expresivo a D. José M^a de Azcárate, director de la Tesis, por sus acertadas orientaciones y sugerencias, su constante apoyo a lo largo de estos años y, sobre todo, porque desde mis primeros cursos universitarios supo infundir en mí la admiración por el mundo medieval que me impulsó a estudiar su resurgimiento más allá de sus límites cronológicos.

I. LA ACTITUD HACIA LA ARQUITECTURA MEDIEVAL EN LOS SIGLOS DE PREDOMINIO CLASICISTA

La crítica de los humanistas italianos y su repercusión fuera de Italia.

La arquitectura medieval culmina en el estilo gótico que, surgido en el último tercio del siglo XII, se mantiene como estilo imperante en la arquitectura europea hasta que una profunda crisis -la misma que marca el paso del mundo medieval a la llamada Edad Moderna- le sitúa en un plano secundario ante el surgimiento de formas más acordes con el nuevo espíritu renaciente.

La arquitectura gótica fue desapareciendo lentamente, pero con diferente ritmo en cada región de Europa, oscilando entre su rápida extinción en Italia y su persistencia en Inglaterra.

Si dentro de la arquitectura medieval los diversos estilos fueron sucediéndose sin violentas rupturas, englobando cada uno de ellos los avances y progresos del anterior en un proceso de continuada evolución, la arquitectura renacentista pretendió desde un primer momento -cuando menos desde el punto de vista teórico- la ruptura con la arquitectura medieval y el entronque con fuentes anteriores a ella.

Esta decidida voluntad de ruptura hizo que el gótico no encontrara posibilidad de sobrevivir en el seno de la nueva arquitectura y que continuara existiendo, paralelamente, como opción secundaria.

En el mismo marco de la época gótica surgen las prime-

ras críticas a la arquitectura medieval desde las plumas de los humanistas italianos. Su actitud no es, no puede ser, de tajante ruptura; porque viven inmersos en un contexto plenamente medieval y carecen de perspectiva suficiente para juzgar con objetividad un tiempo que aún es el suyo.

Pero también son los primeros en elaborar una teoría artística que, con escasas modificaciones, se mantendrá vigente durante casi tres siglos y la formulación de toda teoría lleva implícita una actitud polémica que conduce al revisionismo crítico del presente y del pasado inmediato.

Dos son las aportaciones fundamentales del humanismo a la teoría artística y ambas tendrán mucho peso en el concepto que acerca del arte medieval se mantendrá hasta mediados del siglo XVIII: la implantación del naturalismo como ideal estético y la nueva visión del desarrollo histórico basado en la periodización.

Al establecerse una concepción mimética del arte, el medieval quedaba en evidente desventaja con respecto al de la antigüedad; especialmente en lo que a las artes decorativas se refiere. Pero lo que empezó siendo una crítica a la escultura y pintura góticas terminó por englobar igualmente a la arquitectura ya que, si las artes figurativas clásicas eran superiores por su mayor naturalismo a las medievales, era lógico suponer que su arquitectura también lo fuese. De esta forma, la arquitectura medieval comenzó a ser juzgada según su mayor o menor similitud con las formas clásicas.

La nueva concepción histórica tiene su origen en Petrarca y supuso una total inversión de los valores hasta entonces establecidos. Todos los historiadores cristianos anteriores habían interpretado la historia como una progresiva y continuada evolución desde la creación hasta el fin de los tiempos. Petrarca; sin embargo; la vio escindida en dos periodos netamente diferenciados: la "historia antiquae" que se correspondería con la época clásica y la "historia novae" con el periodo iniciado tras la difusión del cristianismo en el imperio.

El primer periodo era para él un momento de máximo es-

plendor nunca más igualado; mientras que el segundo suponía una prolongada era de oscuridad y tinieblas. Así; lo que para el cristianismo había sido un continuo progreso desde el paganismo a la luz de Cristo; para Petrarca se convertía en un proceso inverso; de ahí lo revolucionario de su teoría (1).

La concepción petrarquista tuvo especial incidencia sobre la historia del arte; puesto que entrañaba una valoración cualitativa de las manifestaciones artísticas de cada periodo. A partir de entonces la historia del arte quedó igualmente dividida en dos grandes épocas: la antigüedad grecorromana; durante la cual se alcanzó la máxima perfección; y el periodo medieval; marcado por la decadencia del anterior esplendor (2).

Tal criterio permanecerá prácticamente inalterable hasta culminar en el academicismo dieciochesco. A lo largo de todo ese tiempo el modelo clásico será el único válido a la hora de emitir juicios estéticos y el arte medieval; que escapa a él, considerado bárbaro; confuso; desproporcionado; recargado; y, en suma; incomprensible.

La teoría humanista se desarrolla plenamente en la Italia del Renacimiento; siendo recopilada y difundida a toda Europa por Giorgio Vasari; artífice de la idea que sobre el arte medieval iba a imperar durante siglos.

Retomando la consideración del Imperio como época de máximo esplendor a la que sucede una larga decadencia, Vasari, que ya había podido ver las grandes realizaciones de la arquitectura renacentista italiana; sitúa en su propia época una nueva edad de oro cuyo culmen se halla en la obra de Miguel Angel.

La cima del empeño artístico se situa así, no en un lejano ideal perdido -como en Petrarca- sino en su propio presente y todo el arte anterior no es sino un proceso abocado a la perfección miguelangelesca (3).

La actitud verdaderamente mordaz que emplea Vasari para referirse a la arquitectura medieval tendrá un prolongado eco; repitiéndose durante siglos conceptos erróneos por él acuñados.

Vasari pone en duda el valor constructivo y; por ende;

arquitectónico del estilo gótico al que considera un mero sistema ornamental obra de orfebres y no de arquitectos. Le hace derivar exclusivamente de los invasores godos sin reconocerle ninguna relación con el arte romano -para lo cual se ve obligado a recurrir a un expediente tan ingenuo como el hacer desaparecer a todos los arquitectos romanos en las luchas que siguieron a la invasión- y le da la denominación de "arte tudesco" (alemán o germano en lengua italiana) con lo que crea una confusión acerca de su origen que perdurará hasta bien entrado el siglo XIX.

No se puede dejar de tener en consideración el claro sentimiento nacionalista implícito en la teoría renacentista italiana. Su fin último era demostrar la superioridad de su pasado, cuya evolución se vio truncada por la irrupción de pueblos extranjeros de muy inferior grado de civilización, pero ante los que el mundo italo-romano hubo de rendirse. De ahí que se miren con desprecio los siglos de dominación y sus manifestaciones culturales en un momento en el que se intenta hacer resurgir la cultura italiana, buscando precisamente su entronque con la antigüedad (4). A ello se debe el que las críticas contra la arquitectura medieval vayan siempre acompañadas de calificativos como "bárbara", "extranjera", "goda"... y el que las realizaciones juzgadas con mayor dureza sean las del gótico francés y alemán, reservándose un tono mucho más indulgente para referirse a la arquitectura medieval italiana.

La creación de una nueva arquitectura, heredera directa de la clásica y sin ninguna deuda para con la medieval, sólo era planteable a nivel teórico. En la práctica era difícil olvidar o poder prescindir de métodos de construcción que venían empleándose desde hacía siglos. Así, más que resucitar la arquitectura clásica lo que se hizo, incluso dentro de la propia Italia, fue adaptar principios clásicos a técnicas medievales (5).

La teoría artística italiana alcanzó pronta difusión en el resto de Europa pero, libres de prejuicios nacionalistas, la postura de los teóricos y arquitectos europeos nunca fue tan unánimemente condenatoria.

En Francia, pese a la "intransigente" actitud oficial

-representada por Blondel o Molière- que culminaría en la creación de la Academia; muchos autores siguieron reconociendo en el gótico el testimonio de su pasada grandeza; del origen de sus instituciones y, pese a los criterios estéticos dominantes, la arquitectura "del siglo de San Luis" fue en cuanto a tal respetada y ensalzada. Ello explica la publicación de estudios dedicados a los principales monumentos del medievo francés, como el de Vicente Sablon sobre la catedral de Chartres, modélico en su género durante siglos (6).

Además, fuese cual fuese la actitud de los teóricos, ésta no alcanzaba más allá de una restringida élite y la arquitectura alejada de los grandes centros, sin importantes promotores ni conocidos arquitectos, continuó apegada a la técnica y al gusto medieval. En muchos edificios del renacimiento francés asistimos a la combinación de detalles decorativos clásicos con formas y proporciones aún góticas como, por ejemplo, en el castillo de Chambord -edificado para Francisco I- donde se auna la tradición medieval de los castillos del Loira con la nueva arquitectura importada de Italia (7). En pleno siglo XVII se siguen construyendo iglesias góticas dentro incluso del mismo París -Saint Germain o Saint-Etienne-du Mont- y en regiones como Picardía o Bretaña se puede afirmar que la arquitectura gótica jamás llegó a desaparecer por completo (8).

También en Alemania se difundieron a lo largo del siglo XVI los textos de Vitrubio y los modelos arquitectónicos italianos, pero éstos nunca llegaron a identificarse plenamente con el espíritu germano, conservando siempre un cierto carácter foráneo e importado.

Frente a la arquitectura italiana, el gótico pervive como expresión del nacionalismo alemán. Daniel Specklin, convencido del origen germano del gótico, hace en su "Tratado de fortificaciones" (1589) un canto entusiasta de la catedral de Estrasburgo cuyo eco llegaría hasta Goethe. La guía de este mismo monumento escrita por M.O. Schad afianzaría aún más el simbolismo del edificio, ligado tradicionalmente al patriotismo germano y cuya restauración acometerían los hermanos Hecker en pleno siglo

XVII. Fue de la mano de la Contrarreforma -dirigida en Alemania por la Compañía de Jesús- como se introdujo en este país el barroco romano merced a arquitectos procedentes de Italia, herederos del odio vasariano hacia el gótico, que rompieron con la tradición arquitectónica germana. Surge entonces la diferenciación entre una postura teórica claramente italianizante, como la de Joachim von Sandrat, y una pervivencia de la tradición constructiva gótica en figuras como Hermann Crombach, autor de la iglesia de la Ascensión en Colonia, uno de los más bellos ejemplos del gótico tardío alemán (9).

Mientras que en Francia o Alemania la pervivencia del gusto medieval se manifiesta en clara oposición a una cultura imperante de signo clasicista, en Inglaterra el fenómeno es exactamente en contrario. Allí llegó muy atenuado el influjo de las formas italianas y, por otra parte, poco eco podía encontrar la propuesta de recuperación de una perdida gloria romana que apenas si había dejado huellas en suelo británico. Es más, será durante el siglo XVI cuando el gótico inglés alcance uno de sus momentos más espléndidos y originales con el denominado "estilo tudor". Sería Iñigo Jones quien, a su regreso de Italia, introdujese en Inglaterra las formas clásicas, desterrando la arquitectura gótica a un segundo plano (10). Si bien las formas clásicas lograron imponerse en las edificaciones londinenses, el gótico jamás perdió su preeminencia dentro de la arquitectura rural, tanto civil como religiosa; sobreviviendo igualmente como lenguaje oficial en la tipología universitaria de los grandes conjuntos de Oxford y Cambridge.

En Inglaterra el peso de la tradición medieval era tan fuerte que todos sus grandes arquitectos se formaron en el conocimiento de la técnica constructiva gótica y, si bien luego utilizaron otros lenguajes, ello no les impidió colaborar en la restauración o incluso construcción de obras góticas, tal y como hicieron Wren, Vanbrugh, Hawksmoor o el propio Iñigo Jones (11).

La pervivencia del estilo gótico en España

Resulta bastante sorprendente que en la obra de Paul Frankl (12) -hasta la fecha el estudio más completo acerca de la opinión sobre el gótico a lo largo de los siglos- las referencias a España sean tan breves que queden reducidas a la cita de dos autores no especialmente significativos: José de Sigüenza (s. XVI) y Fernando de la Torre Farfán (s. XVII). Si además tenemos en cuenta que el trabajo de Frankl se centra exclusivamente en el gótico, sin referencias a los demás estilos medievales, parece obligado trazar, como punto de partida para comprender lo que la arquitectura medieval iba a suponer desde mediados del siglo XVIII, lo que significó en los dos siglos anteriores de predominio clasicista (13).

La valoración que de la arquitectura medieval se realizó en la España de los siglos XVI y XVII estuvo en gran medida determinada por las especiales circunstancias que conformaron nuestro arte medieval. La invasión y posterior asentamiento islámico provocó un aislamiento que confirió a la Edad Media española un desarrollo histórico diferente al del resto de Europa. Ello hizo que surgiese, junto a los estilos característicos del arte europeo, un arte hispanoárabe cuyo influjo modificó notablemente la evolución arquitectónica de la España cristiana. Así, junto a la filiación claramente europea del románico jacobino o del gótico del siglo XIII, encontramos múltiples ejemplos en los que se manifiesta el influjo islámico o una clara independencia de modelos foráneos. Paralelamente, y como resultado de la fusión de ambas culturas, surge el fenómeno muy peculiar, sólo concebible dentro del especial marco histórico de la España medieval.

Así, mientras la arquitectura europea sufría una profunda crisis y buscaba nuevos ideales, España vivía un momento de extraordinario esplendor arquitectónico.

El último periodo del arte hispanoárabe consiguió con materiales económicos un repertorio decorativo de gran riqueza

ornamental y fácil ejecución que alcanzó enorme proyección en el campo de la arquitectura civil. El palacio gótico-mudejar, en el que se aunan economía de medios y riqueza aparente, dificultó el éxito de las tipologías palaciegas importadas de Italia, que en otros países sirvieron de vehículo de entrada a la nueva arquitectura.

Por otra parte, la arquitectura gótica española experimentó durante el siglo XV -especialmente en Castilla- un esplendoroso resurgimiento, gracias a la importación de formas flamencas. Encontramos pues a fines del siglo XV un estilo de carácter nacional, fuertemente arraigado y dotado de extraordinaria creatividad, coincidente cronológicamente con un período de bienestar económico que posibilitó la amplitud de su desarrollo.

Con todo ello, la vigencia en la España de fines del siglo XV de la arquitectura gótica era tan evidente que no parecía necesario proceder a su relevo. Así, si a la muerte de los Reyes Católicos podemos decir que España entra decididamente en la edad Moderna, desde el punto de vista artístico, continuará aún durante mucho tiempo dentro de esquemas medievales.

Las teorías arquitectónicas italianas tuvieron en España pronta representación merced a la obra de Diego de Sagredo "Medidas del Romano"; publicada en Toledo en 1526, primer tratado renacentista publicado fuera de Italia. Pero, si bien el libro de Sagredo fue bien conocido; como prueban sus numerosas reediciones; se trata de una obra excepcional por su temprana fecha y habrá que esperar a la segunda mitad del siglo para asistir a la difusión en España de la teoría arquitectónica italiana a través de la traducción de sus autores más representativos. Hasta 1522 no aparece la traducción de los libros Tercero y Cuarto de Serlio realizada por Francisco Villalpando; la de los Diez Libros de Arquitectura de Alberti y la traducción de Vitrubio, por Miguel Urrea; son de 1582 y hemos de esperar hasta 1596 para que los Cinco Ordenes de Arquitectura de Vignola sean publicados por Patricio Caxesi. A ello hemos de añadir la obra de Juan de Arfe, cuya "De Varia Commesuracion para la Escultura y Architectura" -en la misma línea italianizante

emprendida por Sagredo- se publica en 1585.

No quiere ello decir, por supuesto, que los tratados italianos no se manejasen desde principio de siglo en su lengua original; pero el que no se sintiese necesidad de traducirlos hasta fechas tan avanzadas sí indica su carácter restringido y elitista.

Los primeros ejemplos de arquitectura renacentista en España son fruto de la actividad de arquitectos italianos, de la promoción de determinados mecenas -como los Mendoza en Guadalajara- o a los escasos arquitectos españoles que se forman en Italia, como Pedro Machuca. Salvo en estos casos, logicamente minoritarios, lo único que se conoce de la arquitectura italiana son repertorios decorativos -los famosos grutescos y candelieri- que se aplican a obras estructuralmente góticas y con los que se recubren por completo las superficies en una suerte de "horror vacui" heredado de los paneles decorativos árabes, mudéjares e incluso góticos.

Si el progresivo conocimiento de la arquitectura italiana -gracias a la difusión de sus tratadistas y a los viajes efectuados a Italia por algunos de nuestros arquitectos- da lugar a la aparición de figuras como Covarrubias, Hontañón, Siloé o Machuca, no por ello la nueva arquitectura prendió con fuerza en nuestro suelo, sino que continuó reducida a una serie de nombres y de obras muy concretos, sin llegar a alcanzar nunca una dimensión realmente popular.

Este carácter restringido de la arquitectura renacentista sumado a la vigencia que conservaba el gótico a fines del siglo XV, explica que éste siguiese manteniéndose como estilo imperante durante todo el siglo XVI.

Encontramos así, no una pervivencia decadente del hispano-flamenco, sino la aparición de una nueva fase del estilo, de características perfectamente definidas, que se desarrolla en forma paralela a la introducción de la arquitectura italiana (14). Se trata de una fase tardía de la arquitectura gótica, pero profundamente enraizada en la tradición nacional que constituyó una réplica válida a la arquitectura italiana; del mismo

modo que en Inglaterra el estilo Tudor fue durante todo el siglo XVI el más genuino representante de la arquitectura nacional inglesa.

Estructuras góticas subyacen bajo la italianizante decoración plateresca; formas gótico-mudéjares se asocian a las renacentes en el llamado "estilo Cisneros". Durante el siglo XVI terminan de construirse las catedrales de Palencia, Astorga y Zaragoza, se levantan de nueva planta un gran número de iglesias y se emprenden tres grandes catedrales góticas: Plencia (1498), Salamanca (1513) y Segovia (1525) (15).

El caso salmantino es uno de los más claros ejemplos de la fuerte pervivencia del estilo gótico pues, paralizadas las obras y vueltas a reanudar en 1598, se continuaron en gótico, desestimándose el repetido planteamiento de concluir las "a lo romano" (16). Hasta tal extremo se siguió la decisión del cabildo salmantino de proseguir de acuerdo con el primitivo plan de Hontañón que, durante los siglos siguientes en los que el gótico era una arquitectura prácticamente extinguida, siguieron repitiéndose sus formas, carentes ya de todo significado (17).

Sin embargo; cuando se plantea el debate en torno a la catedral salmantina; el gótico hacía tiempo que ocupaba un plano secundario dentro del panorama arquitectónico español ya que, a partir de los años setenta; con la construcción del monasterio de El Escorial; el estilo herreriano pasaría a encarnar el ideal arquitectónico nacional. Las formas medievales, que no habían podido ser sustituidas por un estilo importado y ajeno por completo a nuestra tradición; si lo fueron por las herrerianas que, con su prolongación durante el siglo XVII; lograron crear una arquitectura plenamente popular.

Pese a que el triunfo de la arquitectura escorialense supuso el definitivo declive del gótico; éste no llegó nunca a desaparecer por completo y muchos elementos góticos -especialmente las bóvedas nervadas; continuaron utilizándose hasta bien entrado el siglo XVIII; sobre todo en la región vasca y cántabrica; sin olvidar ejemplos de pervivencia tan anacrónicos como

la colegiata de Jerez de la Frontera construida con estructura plenamente gótica bien avanzado el siglo XVIII.

Los estilos medievales en los tratados españoles de arquitectura

En la teoría arquitectónica española del siglo XVI se contraponen dos tendencias bien diferenciadas: la italianizante y la tradicional.

En el tratado más difundido en España desde su publicación en 1585 hasta principios del siglo XIX -la "De varia conmesuracion..." de Juan de Arfe- se recoge ya la tesis vasariana sobre los "bárbaros ignorantes", destructores de cuanto encontraron a su paso, incapaces tanto de apreciar la arquitectura romana como de crear una propia:

"Y assi todos aquellos que sin ninguna erudicion ni letras labraron alguna materia, o fabricaron edificios, como fueron muchos de ellos que los Griegos llamaron Barbaros, no solamente no fueron alabados en sus obras, mas reprehendidos por no tener imitacion" (19)

Idéntica opinión aparece en otros autores de la época afectos a las teorías italianas, como José de Sigüenza² (20). Sin embargo, la actitud más común en nuestros tratadistas es intentar aunar las corrientes importadas con nuestra tradición medieval.

En la obra de Simón García "Compendio de arquitectura y simetría de los templos" (1666), encontramos una curiosa mezcla de ambas tendencias. La base del "Compendio" son los cuadernos de Rodrigo Gil de Hontañón, a los que García incorpora las ideas de los más importantes tratadistas italianos. Los primeros capítulos de la obra, dedicados a explicar las diversas formas de construcción, proceden directamente de Hontañón y, al igual que los dibujos y trazas que acompañan al texto, se

sitúan dentro de los esquemas típicos del gótico avanzado. Ello demuestra que los modelos góticos de Hontañón aún tenían vigencia en pleno siglo XVII; especialmente en la etapa de formación de los arquitectos. A partir del séptimo capítulo el tono de la obra varía por completo y el autor pasa a definir los diversos órdenes de arquitectura según Vitrubio y a señalar un sistema de reglas y proporciones en las que el magisterio de Hontañón es sustituido por el de Serlio, Palladio y Vignola (21).

Se pone así claramente de manifiesto como en el planteamiento teórico se imita lo italiano pero; al llegar a los consejos prácticos; lo que nuestros arquitectos realmente dominan son las formas constructivas góticas.

Idéntica persistencia de la tradición medieval se detecta en Andalucía con respecto al mudejar. No puede explicarse de otro modo la publicación en Sevilla; en 1633; del "Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes" de Diego López de Arenas; verdadero manual práctico de construcción mudejar; de innegable y frecuente utilización ya que se reimprimió de nuevo en Sevilla en fecha tan tardía como 1727 (22).

Lo que en Arfe o Sigüenza es una decidida valoración negativa de la arquitectura medieval al juzgarla desde criterios clasicistas; se hace menos radical en tratadistas posteriores -aún dentro de la misma línea teórica- al ir desapareciendo el carácter competitivo y beligerante que la nueva arquitectura tuvo en un primer momento.

En el "Arte y uso de arquitectura" de Lorenzo de San Nicolás (1667) encontramos una alabanza de nuestras catedrales a las que se considera superiores a muchos edificios extranjeros y a las que se cita como modelo práctico en pleno siglo XVII:

"Demas de estos Templos de una nave, y de tres; hay otros de cinco naves; que son Iglesias Catedrales; como la de Toledo; Sevilla; y otras; que no menos son dignos de memoria nuestros Templos de España; que los de los Extrange

ros: y porque á su imitacion puedas disponer, y trazar otros; referiré algunos con sus particulares medidas...

Y quando se te ofreciera trazar algun Templo semejante; seria de parecer guardases las medidas de la de Toledo en su planta; que por ser tan perfecta la llaman perla; y caja de ella á la de Sevilla." (23)

En 1678 se publica el célebre tratado de Caramuel "Arquitectura civil recta y obliqua" en el que el gótico aparece como un orden más entre los diversos órdenes arquitectónicos. Si bien ello no significa que Caramuel sintiese por él ninguna predilección; el tenerle en cuenta lleva implícito un reconocimiento y ; por lo tanto; una cierta valoración:

"El Octavo es el Gothico; que se usaba en las Provincias del Septentrion antiguamente; y quando sus Naturales; por no caber en ellas, entraron en Italia y España; y inundando mas con su multitud; que venciendo con su valor; las sugetaron; vino tambien con ellos; y revocando las leyes que la Architectura Griega y Latina prescribia; fue solo puesto en obra; como consta de todos los Templos y Palacios; que despues; que ellos empezaron a mandar; y reynar; se edificaron en España y Italia." (24)

La comprensiva actitud de Caramuel para con el gótico no debía ser muy frecuente entre sus contemporáneos; ya que se ve obligado a justificar su interés por él:

"Embaraçese el prudente Lector con solo leer el Titulo; que acabe de escribir: porque buscar orden; reglas; y arte de edificar en gen

te tan desordenada; enseñada a derribar; quemar, y destruir; es como dice el Adagio; Cojer peras de el Olmo." (25)

Si bien Caramuel insiste en el espíritu destructor de los invasores; encuentra para su supuesta barbarie la justificación de que eran guerreros; y éstos; en toda época y nación "saben muy poco de Virtud".

Era pues necesario analizar las obras efectuadas por los godos en tiempos de paz; una vez asentados en sus territorios. Al hacerlo; descubre Caramuel que su arquitectura sí tiene un "orden"; pero que éste nada tiene que ver con los de la arquitectura grecorromana:

"... y assi corre por leyes y reglas diferentes; sin que las Griegas o romanas gobiernen o rixan sus medidas." (26)

Lo que más llama su atención en la arquitectura gótica es el sistema de soportes; que considera de gran variedad y difícil ejecución:

"Suppone; que algunas columnas; unas redondas; otras quadradas; o de otras regulares figuras; en parte se hayan penetrado entre sí; de donde resulta necessariamente; que se descubran unos pedaços dellas; y otros queden ocultos: y como en unas se ve el mastil; donde otras tienen sus chapiteles; se divierten los ojos con una proporcionada variedad; que para ser bien executada; pide que con gran ingenio; y no sin gran cuydado y advertencia se proceda a sus cortes." (27)

Pero; acostumbrado a los órdenes clásicos; nota a faltar los capiteles y cornisas greco-romanas:

"...y como todas juntas hacen vulto, y forman una columna gruesa, pasan los chapiteles por cordón, y los ojos, que están acostumbrados a ver columnas griegas, quando se ponen a contemplar las Gothicas, hechan de menos en ellas los chapiteles y cornisas" (28)

Identica dualidad se mantiene a lo largo del juicio que realiza Caramuel de la arquitectura gótica. Si bien admite que, al igual que la clásica, se rige por unas reglas -lo que permite considerarla como un "orden" más-, aprecia su dificultad técnica y la considera con indudable admiración "verdaderamente curiosa y ingeniosa", lo cierto es que sus criterios estéticos le impiden reconocer su belleza. Así, pese a admitir que "se divierten los ojos" con ella, concluye por afirmar:

"Esta es en suma la arquitectura Gothica, que es muy difficultosa, si se ha de hazer bien hecha; y despues de bien executada y trabajada no es hermosa; porque no es siempre lo mejor, lo mas caro; y muchas vezes Ideas, que no parecen bien, con gran arte, trabajo, y difficultad se delinean" (29)

La arquitectura medieval vista por cronistas e historiadores

No es en los tratadistas de arquitectura, fieles a las doctrinas italianas, en quienes podemos hallar la más adecuada disposición para apreciar y valorar los edificios medievales, sino en los historiadores, que se acercan al pasado libres de la necesidad de contraponerlo continuamente al presente.

Junto a historiadores de ámbito nacional, como Ambrosio de Morales, abundan en esta época cronistas e historiadores locales, tales como Ariz o Colmenares. El fin que persiguen estos

historiadores locales es exaltar su ciudad; relatando sus hechos más notables; enumerando a sus hombres ilustres y describiendo sus edificios más notables. La diferencia; es que ellos no lo hacen desde frios y objetivos principios estéticos sino desde su propio orgullo ciudadano. Su actitud; por tanto; tiene de a ensalzar los edificios más representativos de la ciudad que estudian; sean del estilo que seany; dejándose arrastrar por una admiración carente de prejuicios. El máximo criterio de valor que emplean no es el de la mayor o menor conformidad con los cánones clásicos, sino la "antigüedad" de los monumentos mencionados.

Especialmente a partir del siglo XVII; cuando los edificios medievales pueden ya verse como fruto de una época definitivamente acabada; en las crónicas se califica como "antigüedades" tanto a obras romanas como godas y árabes; valorándose como "antigüedad" toda obra anterior al siglo XVI.

Pedro Díaz de Ribas; en "De las antigüedades y excelencias de Cordova" (1627); reclama para los monumentos godos y árabes de la ciudad el mismo valor de "antigüedad" aplicado a los romanos. Para hacerlo expone la curiosa teoría de que unos imitan a otros salvo en la decoración y ; como ésta es un factor externo al edificio; se hace imposible distinguirlos entre sí; por lo que no es justo valorar a unos más que a otros:

"Con dificultad se puede en España distinguir y conozer el edificio y fabrica de las varias naciones que la posseyeron: porque en la antigüedad del edificio se puede mal entender esta distincion: mejor se conociera en el modo particular; que cada gente destas tuvo en la fabrica: sino que esta noticia se confunde mucho, viendo que unas naciones imitaron a las otras. Los Godos imitaron algo de los Romanos: aunque tambien ellos; metieron en España el modo de edificar que llamamos Moderno o Gotico; diferenciandose de las Ordenes; que tuvieron los Grie-

gos y Romanos. Y esto Gotico se fue continuado, aunque en los siglos cercanos a nosotros con mayor perfección; hasta la edad de nuestros abuelos. A los Godos sucedieron los Arabes; que se aprovecharon tambien de las traças y modo de los Romanos y Godos: aunque en el ornato tuvieron algunas galas propias, como vemos en la labor, que solemos llamar Arabefca. Mosaica segun diremos despues a la larga. Despues en la restauracion de España; imitaron mucho los Cristianos en aquellos primeros años las obras de los Moros: de modo que mal se pueden conocer quales sean de los unos o de los otros." (30)

Tras esta exposición, Díaz de Ribas concluye por considerar absurdo el excesivo culto por las antigüedades romanas, de las que tenemos tan escasas muestras, y la ignorancia de aquellas otras tan abundantes en nuestro suelo que, aunque fruto de siglos posteriores, deben valorarse en virtud de su propia belleza, prescindiendo de su más o menos remota "antigüedad":

"De aqui se infieren algunas verdades bien claras y ciertas, aunque nuevas a los que sin fundamento se guian por su antojo, y a ciegas con la veneracion y affecto a la antigüedad, solo les parece excélen^{te} la de los primeros siglos... Bien confieso que la antigüedad haze las cosas mas venerables, y parecer mejores, pero principalmente se califican con su bondad y excelencia propia." (31)

Por ello, pese a que a veces no pueda evitarse el juicio comparativo con la arquitectura clásica, el concepto de "antigüedad" va a proteger de la crítica a las obras medievales y a convertirlas en centro de interés. Los edificios que mayor admiración despiertan son las grandes catedrales góticas, pues muchos

de los cronistas locales son canónigos, interesados en resaltar al máximo la importancia de la iglesia a que pertenecen. Por otra parte, es lógica que en los estudios sobre ciudades se preste atención a su catedral ya que ésta adquiere un valor emblemático que no tienen otro género de monumentos.

A lo largo de los siglos XVI y XVII nunca faltaron alabanzas ensalzando nuestras principales catedrales. Baste como ejemplo el canto que, en pleno siglo XVI, dedica Pedro de la Vezilla a la catedral leonesa:

"Mira este templo, que sera nombrado/
En todo universo su edificio:/... Mirad pues su
antitemplo suntuoso,/ Que mueve sobre tres arcos
labrados/ De summa magnitud, y artificioso/ Or
nato, con sobervia obra acabados,/ De historias
de labor maravilloso,/ Con tres gallardas puer
tas ocupados/ Y la de en medio a proporcion
rompida/ De una Atica columna dividida...

Mueve sobre estos arcos y esculptura/
Este espacioso anden con antepechos/ Claraboya
dos de subtil hechura,/ y obeliscos remates a
sus techos./ Dos fuertes torres de una igual al
tura/ Con mil labores, sus sobervios techos/ En
esta mesma parte yran fundadas/ De ventanages ri
cos adornados,/ Sobre este anden, que aveys se
ñor mirado/ Sale esta architectura y se levanta/
Con un torreón del uno y otro lado/ De rica ta
lla y esculptura tanta,/ Y tanto de artificio de
entorchado,/ Que con razon este modelo espanta/
Agora, y la pyramide que tiene/ Con que uno y
otro a rematar se viene./ Y en su devido puesto
en esta frente/ Un grandissimo espejo yra impri
mido/ De admirable invencion, y refulgente/ Con
Diferentes vidrios repartido..." (32)

Lo que más se valora de los edificios góticos es su ri-

queza y magnificencia. De "fuerte, rica y sumptuosa obra", califica Pedro de Alcocer la catedral de Toledo (33) y Alonso de Morgado alaba en la de Sevilla su "mucha riqueza, y gran sumptuosidad" (34). Tal riqueza viene dada por la profusión y delicadeza de su decoración, capaz de metamorfosear en ornamento los propios elementos constructivos.

En 1606, Gil González Dávila califica el interior de la catedral nueva de Salamanca como "sumtuosífimo", describiéndole en estos elogiosos términos:

"Por la parte de dentro las columnas y medias columnas, arcos, encasamientos, andenes altos y baxos; laços de capillas, ventanas, transitos; caracoles; y otras diferencias de escaleras; adornadas las paredes con medallas, y escudos de armas de nuestra Señora...

Las columnas revestidas con gran numero de bocelas copadas, filetes, tondinos, basamentos, impostas, capiteles de varias invenciones. Las bovedas de las capillas, altas y baxas, son todas de piedra muy enriquezidas, y galanamente distribuidas..." (35)

Y, con respecto al interior de la catedral de Huesca, escribe en 1619 Aynsa y de Iriarte:

"Los arcos y cruzeria destas dos navadas estan adornadas con diversidad de laços, puestos en tan buena proporcion y correspondencia, que hermosean el edificio; y deleytan la vista las vistosas rosas de oro; tan artificiosamente labradas, que en muchas dellas hay puestas y assentadas... Al contorno desta Cruz hay en las paredes que la ciñen un graciosissimo ventanage de diferentes vidrieras; unas redondas; y otras prolongadas que son todas ellas en

numero 23; las quales de mas de hazer la Iglesia muy clara; la adornan y hermosean en grande manera..." (36)

En efecto; de la ornamentación interior son las vidrieras historiadas y los rosetones o "espejos" de complicada traza y vistoso colorido; lo que más llama la atención.

Morgado repite juicios muy similares a los de Aynsa, pero referidos a la catedral de Sevilla:

"Por lo alto a la redonda tiene mas de ochenta Vidrieras de hermofo grandor todas quajadas de Imagineria de historias diferentes de la Sagrada Escripura; que con esto; y con su variedad de colores; de mas de aclarar toda la Sancta Iglesia; la hermosean por extremo." (37)

Son las vidrieras de la catedral de León las que despiertan mayor entusiasmo; tanto por su elevado número como por su perfección técnica. Fray Atanasio de Lobera; en su descripción de la catedral leonesa (1596); manifiesta el asombro que le produce el que se mantenga en pie un edificio cuyos muros están formados casi por entero de vidrio y que alcanza además tal altura:

"En este edificio de las vidrieras; tan delicado; y alto; que al que lo mira, parece, que el menor ayre; que venga; a de dar con el en tierra. Y los grandes artifices deste tiempo afirman, que no se halla en el arte; como se puede sustentar." (38)

Si en los interiores lo máspreciado son las vidrieras, en el exterior lo son las amplias portadas cubiertas de escultura; como la de la catedral nueva de Salamanca:

"El Portico del Templo, es todo de obra Gotica, enriquecido en sus tres puertas, con galanas invenciones de molduras; tallas; esculturas; bueltas de arcos; enlaçamientos de capillas; reprises; jambranas; brutescos; frisos, obeliscos; labores; y por remate un calvario de grande invencion; aconpañado de gallarda escultura; talla de Aguilas, Leones; y de otra multitud de aves; y animales, y obra de talla de jazmines; y florestas; que parece que no le pudo dar mas la perfeccion de la arquitectura." (39)

Idéntica riqueza y multiplicidad se aprecia en el conjunto exterior de la catedral:

"Por de fuera del Templo ay grandes adornos de puertas; ventanas; claraboyas; andenes; gargolas; estribos; botaletes, y piramides, con una torre que acompaña à todo esto de escelsiva grandezay; bien adornada; y enriquezida de su obra de Maçoneria." (40)

En muchos casos se observa como la belleza externa del edificio no radica sólo en los motivos decorativos; sino que los propios elementos constructivos; de evidente funcionalidad, se convierten; por su complejidad; en causa de asombro y admiración. Así, refiriendose a la techumbre de la catedral de Sevilla; señala Fernando de la Torre Farfán:

"De donde procede; que la Grande Techumbre por la parte de afuera vaya formando Plazas y Calles espaciosas; formadas de los muchos Arcos; que coronan el Edificio para la Seguridad, y Finneza; ayudando a levantar su Hermosura la Variedad continua de Remates; y Capiteles divididos en bellos Obeliscos; y corpulentos Pira-

mides cuya Labor llaman Cresteria y cuya Pintura non cabe en la Descripcion; y solo puede examinarla la Comprehension de la Vista; Aunque no se escusa el dezir; que quien sube a tantearlo Curioso; siempre Buelve Confuso; y ordinariamente los que van a buscar Diversion suelen hallar Laberintos." (41)

La delicadeza que su decoración otorga a la arquitectura gótica hace que; por contraste; asombre su fortaleza y resistencia al paso del tiempo:

"El gran Templo desta S. Iglesia es todo de fortissima canteria sin que en el se halle una teja; ni madero; tan firme contra las injurias del tiempo; que desde que se acabo de fabricar hasta oy; aunque ha avido grandes; y espantosas tempestades; y temblores de tierra; jamas este edificio ha hecho vicio; ni inclinacion ni sima." (42)

Si esto dice Caro de la catedral de Sevilla; Lobera confirma de la de León:

"... es cosa de grandissima admiracion ver; que entero esta el edificio. Porque en todo el; no ay quiebra; ni otra falta; sino solamente la que le hizo en un remate del pilar del trascoro un rayo; y una endadura antigua; y muy vieja que esta en el braço del cruzero." (43)

Tal fortaleza está determinada por los materiales utilizados para la construcción; así; una y otra vez; los cronistas insisten en que los edificios son todos ellos de "buena canteria"; de "fortissima canteria"; tanto en sus muros como en sus

bóvedas; sin que fuese necesario emplear la madera; de uso tan frecuente en las construcciones de los siglos XVI y XVII.

Otro de los valores que más se resalta en los edificios góticos es su espaciosidad; especialmente en las obras del gótico final; tan cercanas a los planteamientos espaciales renacentistas. En la catedral de Sevilla; Morgado destaca que:

"... aunque el cordel; que ciñe cada uno de sus gruesos; y hermosos Pilares; tiene catorce varas de medir; no se denota dellos algun embaraço ni obstaculo; que por alguna via ofenda la vista." (44)

En muy escasas ocasiones encontramos comparacion explicita de las arquitecturas gótica y clásica ya que se las considera diferentes y regidas por distintas normas. Debido a ello, todos los autores insisten en que se refieren a obras góticas y que los juicios que emiten deben considerarse siempre en relación con este estilo:

"... por lo que está hecho del edificio, que de la invencion Gotica es lo mejor de España; y Francia." (45)

Y; refiriendose a Segovia; señala Colmenares:

"Entre muchas trazas se avia escogido la de Rodrigo Gil de Ontañon; famoso artifice de aquel siglo. Y salio acertada: porque aunque no es de los cinco ordenes de la arquitectura Griega; y Romana; es arquitectura Gótica; que nombraron Mazoneria: fabrica fuerte; capaz, bien dispuesta; y de agradable vista." (46)

Solamente juzgándola de acuerdo con sus propias normas puede apreciarse la proporción y armonía de los edificios góticos.

cos; tanto en sus diversas partes; como en el conjunto final:

"Es tan subtil; y delicada la traça del edificio desta insigne Iglesia; que admira a los muy aventajados; en el arte y afirman; que es como el ave Phenix Unico; y solo; sin que en España; ni Italia; se le halle semejante; ni se sepa; donde la aya... Pues supo formar en su entendimiento; y fantasia; una Idea de tanta perfeccion; como se vee puesta en execucion; y os so poner en execucion una obra que los artifices la temen; y se espantan; de que se sustente; y tenga en pie. Porque distribuyo; y dio al todo; y a las partes lo necessario con tanta perfeccion; que en ciento y veynte y cinco pies de alto de muramento; lo sube; y levanta en pie y medio de grueso en lo baxo; y con menos de pie en lo ultimo; y alto; todo en virtud de los arbotantes; o estantivos. Cosa tan rara; nueva; que los que tratan dello afirman que aquella elevacion con tan poco cuerpo; esta reprovada en el arte; y que en esta obra es milagro." (47)

El entusiasta Lobera no conocía; evidentemente; las catedrales francesas cuando esto dice de la de León; pero sí otros edificios italianos a los que ésta supera. El edificio que menciona; la catedral de Milán; puede hacernos suponer que la comparación la establece sólo con construcciones del mismo estilo. Otros autores; sin embargo; no son tan explícitos y expresiones como "sin que en otra parte se vea semejante; aunque sea en los celebradissimos Templos de la Santa ciudad de Roma" (48) o "Ilustre Edificio Incomparable... aun despues de aver visto los Milagros Esparcidos en la Hermosura de Italia; y Abreviados en la Soberanía de Roma" (49); parecen indicar la supremacía de ciertos edificios góticos más allá de los límites marcados por el estilo o la cronología; estableciendo su parangón

con otros órdenes de arquitectura.

Después del gótico, el estilo medieval que causa mayor admiración en la España de los siglos XVI y XVII es el árabe, entendiéndolo como tal no sólo las obras realizadas por musulmanes, sino también las mudéjares cuya decoración se asemeja a la islámica por su "labor de Arabesco".

Es difícil encontrar en nuestros tratadistas de arquitectura referencias a la arquitectura islámica. A este respecto es excepcional el caso de fray Lorenzo de San Nicolás, quien, en su "Arte y uso de Arquitectura", dirige a la mezquita de Córdoba términos a la vez de asombro y admiración:

"... y siendo este Templo de tanta grandeza, no está formado de naves, sino todas son columnas sin basas, de donde colijo ser edificio muy antiguo, demás que su fábrica lo testifica; y el estar sin basas lo da á entender, y así se ven edificios antiguos en Roma. Tuvo este Templo antes que se hiciese la nave que hoy tiene de Iglesia dentro del referido, seiscientas y ocho columnas, y al presente tiene mas de las quinientas, que estan orientadas con mucha igualdad. Son de moderna altura, y encima tienen de unas á otras dos danzas de arcos, sobre las quales se forman las paredes, y en ellas sobre canalones de plomo se recogen las aguas. No se usa este género de edificio, mas le he puesto por ser digno de alabanza." (50)

El desinterés por la arquitectura árabe, común a casi todos nuestros teóricos, se debe a su dependencia de los tratadistas italianos. Estos, al tratarse de un estilo específicamente español, no lo mencionan y sus seguidores hispanos no saben como calificar una arquitectura imposible de evaluar desde criterios clasicistas.

Esa falta de atención hacia las obras islámicas se ve

compensada por la actitud que hacia ella demuestran los historiadores, especialmente los andaluces. Fuera del ámbito andaluz, la comprensión y admiración del arte islámico decrece, al no estar familiarizados con un género de arquitectura tan particular. Por ello, incluso un toledano como Pedro de Alcocer no deja de criticar el trazado urbano de su ciudad atribuyendo sus irregularidades a la barbarie de los moros:

"...ocupavan lo que hallavan vazio, edificando sobre lo caydo: y saliendo en unas partes, y entrando en otras, y estrechando las calles, conforme a su costumbre barbara y inpolida, a la manera que oy se vee en las villas y cibdades que ellos posseyeron; que todos sus edificios eran pequeños; y sus calles angostas, y sus casas estrechas; y muy aparejadas a ruyna, por ser mal cimentadas; y peor edificadas..." (51)

Pero hemos de tener en cuenta que Alcocer no conocía ningún edificio islámico importante y que, indudablemente, el concepto urbanístico renacentista era completamente opuesto a la idea islámica de ciudad.

Sin embargo, los escritores andaluces mantienen una postura muy diferente, demostrando un general entusiasmo hacia la arquitectura islámica y, en especial, hacia edificios tales como la mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada o la Giralda de Sevilla, ya entonces auténticos emblemas representativos de la ciudad en que se erigen.

Así, dice Morgado:

"A los Moros no se les pueden negar sus fuertes; y curiosas fabricas Torres; y Muros por Africa y Barberia. Y por lo que vemos de la gran Fortaleza, y lindeza de la Alhambra en Granada. Y por la curiosidad de lo Musayco; y acrecentamientos del Real Alcaçar de Sevilla, que

los Moros de Granada labraron en el, a contemplacion y seguro del Rey Don Pedro." (52)

La arquitectura islámica asombra; ante todo, por la riqueza y variedad de su decoración -tan distinta de la cristiana no sólo en el repertorio formal, sino también en la multiplicidad de materiales empleados- que confiere un colorido y diversidad difíciles de encontrar en ningún otro género de arquitectura. Por ello la atención se centra en edificios en los que el barroquismo decorativo alcanza su cénit.

Juan de Mal-Lara enumera en el Alcázar de Sevilla:

"Los marmoles, la Iesseria, con que estan forradas las paredes, y arcos, toda la menudencia de lo mosayco, y pieças de azulejos entapiçadas. Los pilares preciosissimos, verdes de Iaspe; en que estan muchas piedras engastadas naturalmente. La talla de las puertas, las labores moriscas..." (53)

Y, en el mismo edificio, destaca Caro:

"Esta todo el pavimento enlosado de marmoles muy blancos; cercado de corredores del mismo marmol, formandose cada arco sobre dos columnas de cada parte; de orden Corinthio, y los arcos de labores, y cortados de yeseria. La misma labor, y correspondencia de marmoles tiene por el corredor, y pieças altas; y lo que se interpone de lienços de pared; edificados sobre los arcos, está todo labrado de cortados de yeso, con primorosas labores, y todo tan lustroso, y retocado de varios colores, que parece que el artificio humano no tuvo mas que inventar, assi para ostentar grandeza, como para satisfacion, y admiracion del desseo." (54)

La riqueza de las habitaciones de los palacios árabes de Granada y Sevilla sorprende y cautiva a cuantos llegan hasta ellos, estableciéndose ya la asociación de lo islámico con lo suntuoso y sensual que perdurará hasta nuestros días. Bermudez de Pedraza, por ejemplo, considera el cuarto de Comares de la Alhambra "la mejor pieza que habita Rey Católico, Árabe, o Barbaro..." (55).

El carácter peculiar de la arquitectura árabe hace que el sentimiento que más frecuentemente provoque en el espectador sea el asombro y la extrañeza, al no poder establecer ninguna similitud con las tipologías arquitectónicas conocidas.

A este respecto, la mezquita cordobesa despertó siempre gran admiración; tanto por la impresionante extensión de su laberinto de columnas como por la extraordinaria riqueza de su decoración. De "espantosa y ostentativa maquina" la califica Céspedes y Meneses (56), mientras Ambrosio de Morales, cronista de Felipe II; en la relación de las antigüedades de Córdoba que incluye en la "Crónica general de España", la describe en los siguientes términos:

"El extraño y famoso edificio de la Iglesia Mayor de Cordoba es con mucha razon alabado y estimado por una de las mas señaladas y maravillosas obras que hay en el mundo. Y aunque la grandeza y magestad es mucha, la extrañeza y diversidad pone mas admiracion y espanto. La extraña y nunca vista forma del edificio está en todo junto el bulto y cuerpo del, y tambien en todas sus partes y particularidades" (57)

La figura de Ambrosio de Morales es fundamental para la literatura artística de su época y para toda la posterior, ya que figura durante siglos entre los escritores más consultados y de más reconocida autoridad. En el XVIII; Morales cobra especial actualidad gracias a la publicación de sus obras por el P. Flórez; siendo muchos de sus comentarios fielmente seguidos por

los estudiosos dieciochescos; la citada descripción de la catedral de Córdoba; por ejemplo; es repetida textualmente por Antonio Ponz en su "Viage de España" (58).

A Morales le llama la atención en la arquitectura islámica la búsqueda de la diversidad; la utilización de la sorpresa como factor fundamental; y; pese al asombro que le causa; su juicio no puede ser más decididamente positivo:

"Las quatro paredes deste quadro por de fuera no son semejantes; sino harto diferentes unas de otras; tanto porque la firmeza de la fábrica así lo requería; quanto porque en toda ella se tuvo gran cuidado de la variedad para mayor lindeza. Y aunque hay proporcion y correspondencia; siempre se ve como se buscaba mucho la diversidad en todo el ornamento..." (59)

"Tiene otra magestad muy grande esta pared; que da luego en los ojos à quien entra por la puerta de la puente, y viendo à deshora tan soberbia grandeza, pone un cierto espanto el no haber pensado se veria allí tal novedad." (60)

En definitiva; la arquitectura islámica se considera siempre como una herencia del pasado que debe conservarse para las generaciones futuras; más como testimonio histórico que por sus posibles valores artísticos (61).

Aun cuando el entusiasmo lleva a Bermúdez de Pedraza a remitir en la Alhambra "...la grandeza de su fabrica a los Bitrubios; la excelencia de sus pinturas a los Apeles..." (62); la opinión generalizada es que la arquitectura árabe es en todo inferior a la romana; en la que buscó su fuente de inspiración:

"Los Moros les imitaron mucho; aunque no pudieron alcançar la perfeccion. Y como vemos en la Iglesia mayor; tambien quisieron acomodarse a imitar en los capiteles y columnas los

Ordenes Corintios; y compuestos de los Romanos; aunque nunca entendieron las sutilezas de la Theorica." (63)

Contrastando con el interés que los edificios góticos e islámicos habían despertado en los autores de los siglos XVI y XVII; las alusiones a obras anteriores; románicas o prerrománicas; son muy poco frecuentes. En estos siglos toda la arquitectura cristiana medieval se califica de "goda" o "gótica"; sin ninguna diferenciación entre los diferentes periodos; pero aún así; no deja de ser destacable el hecho de que sean precisamente los edificios construidos durante los siglos XI y XII los más ignorados; a pesar de que entre ellos se encuentren algunos de la importancia no sólo artística, sino cultural; histórica y religiosa de la catedral de Santiago. Resulta asombroso que un hombre de la sensibilidad y buen criterio artístico de Morales no recoja en el "Viaje Santo", fruto de su recorrido por tierras de Castilla, León y Galicia, referencia alguna sobre los edificios románicos que sin duda encontró en su camino y que; al llegar a Compostela; su comentario al edificio de la catedral sea así de lacónico: "El (se refiere al obispo Gelmírez) edificó la sumptuosa Iglesia que agora tiene el Santo Apostol..." (64).

Poco mayor espcio la dedica Gil González Dávila en su "Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas; y catedrales de los Reinos de las dos Castillas":

"El templo se compone de tres naves; que corren de Oriente à Poniente; y atraviessan otras tres de Norte à Sur; que forman una Cruz de vistosa Architectura. El edificio es muy fuerte; y en grandeza; altura; y magestad uno de los mejores que tiene el Reyno de España... Toda esta Iglesia tiene sesenta y tres Claraboyas; con vidrieras muy claras; que alegran con abundancia de luz la grandeza de su Templo." (65)

Suntuosidad; fortaleza; grandeza; majestad... una valoración; en suma; muy inferior si la comparamos con las entusiastas alabanzas dedicadas a las catedrales góticas.

Los templos románicos; alejados de las normativas clásicas; no llegaban sin embargo a cautivar como los góticos; cuya ligereza y variedad decorativa resultaban entonces mucho más atractivas para el espectador que la sobriedad de los edificios románicos.

Los edificios anteriores al siglo XI son en su mayoría desconocidos; pero siempre se respeta su "antigüedad" y "curiosidad"; pese a que su arquitectura se tilde generalmente de "pobre"; "mezquina"; "angosta"; etc.

Pedro de Alcocer no puede señalar en Toledo la presencia de ningún edificio visigodo; bien porque los desconoce o porque no los identifica como tales; pero intenta suplir esta carencia con las descripciones de las Crónicas y su propio deseo de enaltecer una etapa de gloria para la ciudad; trazándonos su visión de la magnificencia arquitectónica del Toledo visigodo:

"... adornandola de magnificos edificios; dandole titulo y dignidad de Civitas regia, o cibdad real; y de cabeça de las Españas... (Bamba) inclino su coraçon a la magnificar; y ensalçar; haziendola cercar de doble y firme muro; con altas y espessas torres; muy mejor que antes estava; y haziendo hazer las puertas de la hermosa, y fuerte obra: encima de las quales hizo poner piedras con letreros esculpidos en ellas ... Y de mas desto; hizo hazer tenplos dedicados a los Sanctos..." (66)

El único edificio visigodo que en este momento es conocido e identificado como tal es la iglesia de San Juan de Baños. En su "Crónica general"; Morales; la describe; alabando su buena conservación y la riqueza de sus materiales:

"Allí fundó el Rey Recesvindo una Iglesia con advocacion de San Juan Bautista; el año de nuestro Redentor seiscientos y sesenta y uno; que fué el treceno de su Reyno; como él lo dice en la piedra de la dedicacion; que está dentro de la Iglesia; la qual dura entera hasta agora con muestra de su antigüedad; y forma y fábrica de Godos. Tiene muy ricos mármoles y jaspes de diversos colores; como los Godos usaban..." (67)

Con la arquitectura mozárabe ocurre algo similar: son muy pocos los edificios conocidos de este estilo y sólo encontramos menciones acerca de San Miguel de la Escalada. De ésta dice Morales que es "Iglesia muy antigua y ricamente labrada..." (68); para añadir que sus columnas son "lindos jaspes" (69).

Es; por tanto; Ambrosio de Morales; uno de los pocos historiadores que prestaron atención al arte altomedieval, siendo su aportación más interesante la referente al arte asturiano. Sobre este particular; sus descripciones y juicios han perdurado; casi con carácter exclusivo; hasta bien entrado el siglo XIX.

La obra fundamental en la que recoge sus impresiones acerca de la arquitectura asturiana es el "Viaje Santo"; crónica descriptiva del viaje que emprendió en 1572; por orden de Felipe II; a diversos monasterios e iglesias de Castilla; León; Asturias y Galicia en busca de noticias sobre las reliquias en ellos conservadas.

Al iniciarse el viaje; Morales había escrito ya los dos primeros volúmenes de la "Crónica General de España"; pero; a su vuelta; incluyó en ella diversos comentarios acerca de los edificios que acababa de conocer; haciendo especial hincapié en los asturianos.

Llama la atención la objetividad con que contempla los edificios; describiendo minuciosamente cuanto ve; gracias a lo cual han podido llegar hasta nosotros noticias muy exactas de

obras desaparecidas; como el antiguo santuario de Covadonga; destruido por un incendio en 1777.

Junto a su gran sentido de la observación; destaca en la labor realizada por Morales su trabajo visitando archivos; hasta poder fijar datos relativos a la fundación; cronología y autores de los monumentos que le interesan. No distingue en las iglesias asturianas un estilo específico y diferenciado; sino que a todas denomina "obra de godos" u "obras góticas"; comparándolas con obras como San Juan de Baños o el monasterio de Hornisga. Al igual que en estos edificios; llama su atención en los asturianos su fortaleza y buen estado de conservación; que atribuye a la bondad de los materiales empleados -piedra fundamentalmente- y a la escasez de decoración; pues al ser "llanos" sobre ellos se deja sentir menos el poder destructor del tiempo:

"La fábrica fué tan firme y bien fundada; que agora al cabo de mas de setecientos años está tan entera y durable; que no parece faltará en otros tantos siglos. Y aunque se ve manifiestamente en ella; como el principal cuidado que se tuvo en el edificio fué de la firmeza y eternidad; y por esto de dentro y defuera es toda lisa..." (70)

Logra Morales señalar las características comunes a este conjunto de iglesias; que serían:

a) Su pequeño tamaño:

"La iglesia fue muy pequeña; conforme á todas las de aquellos tiempos..." (71)

b) La riqueza de los materiales :

"Su bóveda es muy ricamente labrada; y sustentada sobre seis columnas de diversos géneros de mármoles todos preciosos y muy lindos; en que están entallados los doce Apóstoles de

dos en dos. El suelo es de aquel mosaico; que ya diximos; sino que aquí es mas hermoso con mas variedad de colores; que representan losas de jaspe." (72)

c) Las cubiertas formadas por bóvedas de piedra.

d) La particularidad observada en varios de estos edificios de estar formados por dos cuerpos superpuestos; como es el caso de Santa Cruz de Cangas; la Cámara Santa de Oviedo o Santa María del Naranco:

"...y tiene; á la costumbre de entonces; otra del mismo tamaño debaxo" (73)

En algunas ocasiones las alabanzas que los cronistas realizan de ciertos edificios le parecen excesivas. Es el caso de la iglesia de San Tirso:

"...celebran tanto su fábrica aquellos Autores; que dicen estas palabras. De la hermosura de la obra mas se pueden maravillar los que la vieren; que no alabarla como merece. Esta Iglesia dura hasta agora en la forma que el Rey la dexó; y aunque está en buena proporcion; no tiene tanto de aquello maravilloso que así encarecen." (74)

Cuando se halla ante obras de verdadera importancia; no esconde su admiración. Así; de San Miguel de Lillo; dice:

"...aunque estos Autores encarecen mucho la lindeza deste Templo; no llegaron sin duda á celebrarla como ella merece." (75)

En los edificios asturianos Morales distingue perfectamente dos etapas diferenciadas: la primera; durante el reinado

de Alfonso II -lo que hoy denominamos periodo prerrománico-, y la segunda durante el de Ramiro I -periodo románico-; a aquella corresponderían la Cámara Santa o San Julián de los Prados; a ésta Santa María del Naranco o San Miguel de Lillo.

De las obras emprendidas por Alfonso el Casto señala:

"Tuvo sin duda el Rey un grande Arquitecto para sus fábricas; pues todas tienen linda proporción y correspondencia; y sin esto no hay ninguna en que no haya algun notable primor en el ornato." (76)

Pero; viendo que muchos de los rasgos propios de este momento se encuentran igualmente en las obras del reinado de Ramiro I; no lo atribuye a la persistencia estilística sino a ser fruto de la labor de un mismo arquitecto, llamado Tioda:

"Y a mi juicio vivia hasta agora el Arquitecto del Rey Casto Tioda; y él labró á Don Ramiro estos dos Templos. Porque éste (San Miguel) tiene mucho de la forma de la capilla mayor de la Cámara Santa; y el de nuestra Señora tiene mucho de la arquitectura del de San Julián." (77)

La mayor aportación de Morales es; sin duda; la apreciación de los valores puramente arquitectónicos del estilo asturiano; señalando la proporción existente entre las diversas partes que forman el edificio. Así; comenta de San Miguel de Lillo:

"Es pequeñito; pues con grueso de paredes no tiene mas de quarenta pies de largo; y la mitad en ancho. Mas en esto poquito hay tan linda proporción y correspondencia; que qualquier Artífice de los muy primorosos de agora tendria a bien considerar y alabar... Entrando

dentro se presenta un brinquito tan cumplido de todo lo dicho, y de cuerpo de Iglesia, tribuna alta, dos escaleras para subir á ella y a la torre, con comodidad y correspondencia de luces. Y agradando todo mucho, con la novedad da mayor contento ver en tan poquito espacio toda la perfección y grandeza que el arte en un gran Templo podía poner." (78)

Para poder comprender la valoración tan positiva que de la arquitectura asturiana realiza Morales es necesario tener en cuenta que, contemporáneamente, con la construcción del monasterio de El Escorial, se está anunciando el despertar de un nuevo ideal arquitectónico. La óptica con la que Morales contempla las iglesias asturianas ya no es rigurosamente vasariana, es el influjo de la arquitectura herreriana lo que le hace apreciar la pureza de líneas, la perfecta combinación de volúmenes geométricos y la sobriedad decorativa de estos edificios. El "clasicismo" latente en lo asturiano le lleva a definir a San Julián de los Prados como:

"Iglesia grande, y con razón alabada, por tener mucho de arquitectura Romana en las ventanas y en otras partes." (79)

Y, generalizando, a afirmar: "... todas son de fábrica Gothica, aunque tienen bien del Romano" (80)

Que este carácter "romano" y "clásico" lo aprecia Morales desde un criterio estético plenamente escurialense, se pone de manifiesto en comparaciones tan explícitas como ésta:

"... y cada Nave tiene seis claros de arcos muy semejantes en los postes; y vueltas, en toda la cantería, y en pocas molduras, á los Claustros de los arcos que ya estan hechos en el Real Monasterio de San Lorenzo, aunque estos

son mucho más altos." (81)

Los certeros juicios de Morales sobre la arquitectura asturiana influyeron de forma determinante en todo acercamiento posterior al tema, desde las "Antigüedades, y cosas memorables del Principado de Asturias" de Alfonso de Carvallo (1695), cuyas descripciones coinciden plenamente con las realizadas por Morales, hasta el siglo XIX, ya que la edición de las obras de Morales por el P. Florez hizo que su influencia se dejase sentir en el mismo Florez y sus colaboradores -Risco, en el volumen XXVII de la "España Sagrada", dedicado a la iglesia de Asturias, copia textualmente a Morales- e incluso en Jovellanos, que recurre repetidas veces a su autoridad.

NOTAS

(1) E. PANOFSKY. Renacimiento y renacimientos en el Arte Occidental. Madrid, 1975, p. 42.

(2) P. FRANKL. The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries. Princeton, 1960, p. 239.

(3) L. VENTURI. Il Gusto dei Primitivi. Bolonia, 1926, p. 119.

(4) J. SCHLOSSER. El Arte de la Edad Media. Barcelona, 1981, p. 27.

(5) Para Gloag, fue la experiencia constructiva lograda por los arquitectos góticos la que permitió llevar a la práctica los ideales de los teóricos renacentistas. Así, obras como S. Pietro in Montorio de Bramante o Sta. Maria della Consolazione (Todi) de Caprarola, serían directas herederas de formas estructurales bizantinas. J. GLOAG. The Architectural interpretation of History. Londres, 1975, p. 209.

(6) P. FRANKL. Op.cit., p. 210.

(7) J. GLOAG. Op.cit., p. 210.

(8) M. AUBERT. Le Romantisme et la Moyen-âge. Paris, 1926, p. 24.

(9) Sobre la visión del gótico en la cultura alemana, ver el capítulo correspondiente de la obra de Paul FRANKL ya citada.

(10) K. CLARK. The Gothic Revival. Londres, 1928.

(11) Luciano PATETTA. L'architettura dell'Eclettismo. Fonti. Teorie. Modelli. 1750-1900. Milano, 1975, p. 175.

(12) P. FRANKL. Op.cit., p. 315 y 349.

(13) La obra de conjunto referida a España más completa continúa siendo la Historia de las Ideas estéticas en España de

Menendez Pelayo.

(14) F. CHUECA GOITIA. La catedral nueva de Salamanca. Salamanca, 1951, p. 135-136.

(15) J. Ma de AZCARATE. Castilla en el tránsito al Renacimiento. Madrid, 1968.

(16) E. LLAGUNO. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España. Madrid, 1829, vol. II, p. 62, nota nº 4.

(17) "Si algo resulta instructivo y digno de señalarse en esta construcción posterior es el esfuerzo de los canteros y ornamentistas barrocos por copiar el estilo gótico, dando lugar a un peculiar gótico-barroco que se descubre en el más nimio detalle de esta fatigosa repetición que se llevó a cabo en los siglos XVII y XVIII". F. CHUECA GOITIA. Op. cit., p. 177.

(18) José María de AZCARATE. "La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII", en Cuadernos de la Cátedra Feijoo. Oviedo, 1966, p. 527.

(19) J. ARFE Y VILLAFANE. De Varia Conmesuracion para la Escultura y Architectura. Madrid, 1974.

(20) J. SIGUENZA. Historia de la Orden de San Jerónimo. Citado por FRANKL. Op. cit., p. 315.

(21) Sobre la dicotomía presente en los tratadistas españoles se puede consultar la Introducción realizada por Geneviève Barbé-Cóquelin a la edición del Tratado de Arquitectura de Alonso Vandelvira. Albacete, 1977.

(22) D. LOPEZ DE ARENAS. Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes. Sevilla, 1633.

(23) Fray LORENZO DE SAN NICOLAS. Arte y uso de Arquitectura. Madrid, 1976, vol. I, p. 42-43.

(24) J. CARAMUEL. Arquitectura Civil Recta y Obliqua. 1678, p. 42.

(25) Ibid. p. 74.

(26) Ibid. p. 43.

(27) Ibid. p. 74.

(28) Ibid. p. 75.

(29) Ibid. p. 75.

(30) P. DIAZ DE RIBAS. De las Antigüedades y Excelencias de Córdoba. Córdoba, 1627, fol. 6.

(31) Ibid. fol. 7.

(32) Pedro de la VEZILLA. Primera y Segunda Parte de el León de España. Salamanca, 1568, canto XXIX, fol. 362-65.

(33) P. ALCOCER. Hystoria o descripeion de la Imperial cibdad de Toledo. Con todas las cosas acontecidas en ella, desde su principio y fundacion. Toledo, 1554, fol. 99.

(34) A. MORGADO. Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros días. Sevilla, 1567, fol. 97.

(35) G. GONZALEZ DAVILA. Historia de las Antigüedades de la ciudad de Salamanca: Vidas de sus Obispos, y cosas sucedidas en su tiempo. Salamanca, 1606, p. 444.

(36) F.D. AYNSA Y DE IRIARTE. Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquissima Ciudad de Huesca. Huesca, 1619, p. 509.

(37) A. MORGADO. Op. cit., p. 98.

(38) A. LOBERA. Historia de las grandezas de la muy antigua, e insigne ciudad e Iglesia de Leon, y de su Obispo y Patron San Froylan, con las del Glorioso S. Atilano Obispo de Zamora. Valladolid, 1596, fol. 239.

(39) G. GONZALEZ DAVILA. Op. cit., p. 443.

(40) Ibid. p. 444.

(41) Fernando de la TORRE FARFAN. Fiestas de la Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla. Sevilla, 1671, Citado por FRANKL, Op. cit., p. 861.

(42) R. CARO. Antigüedades, y Principado de la Ilustrissima ciudad de Sevilla y Chorographia de su Convento iuridico o antigua Chancilleria. Sevilla, 1634, fol. 51.

(43) A. LOBERA. Op. cit., fol. 241.

(44) MORGADO. Op. cit., fol. 97-98.

(45) G. GONZALEZ DAVILA. Op. cit., p. 442.

(46) D. COLMENARES. Historia de Segovia y Compendio de las Historias de Castilla. Segovia, 1637, p. 489.

(47) A. LOBERA. Op. cit., fol. 240.

(48) R. CARO. Op. cit., p. 52.

- (49) F. de la TORRE FARFAN. Ver FRANKL. Op. cit., p. 861.
- (50) Fray LORENZO DE SAN NICOLAS. Op. cit., vol. I, p. 43-44.
- (51) ALCOCER; Op. cit., fol. XI.
- (52) A. MORGADO; Op. cit., fol. 93.
- (53) Juan de MAL LARA. Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey PHILIPPE N.S. Con una breve descripción de la ciudad y su tierra. Sevilla, 1570; p. 177.
- (54) R. CARO. Op. cit.; fol. 56.
- (55) F. BERMUDEZ DE PEDRAZA. Antigüedad y excelencias de Granada. Madrid, 1608; fol. 15.
- (56) G. CESPEDES Y MENESES. Primera Parte. Historias peregrinas y exemplares. Con el origen, fundamentos y excelencias de España, y ciudades donde sucedieron. Zaragoza, 1623, fol. 60.
- (57) Ambrosio de MORALES. Crónica General de España. Madrid, 1791-92; vol. X, p. 49.
- (58) Antonio PONZ. Viage de España. Madrid, 1792, vol. X, p. 49.
- (59) A. MORALES. Crónica..., vol. X, p. 52.
- (60) Ibid., p. 53.
- (61) Sobre los trabajos de conservación y restauración llevados a cabo en la Alhambra; puede consultarse el trabajo de MARTIN GONZALEZ; "Relación de las obras de la Alhambra hechas a 7 de febrero de 1617 por D. Gaspar de León", Boletín Semanario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, XIV, 1947-48; p. 222-23.
- (62) BERMUDEZ DE PEDRAZA; Op. cit.; fol. 16.
- (63) DIAZ DE RIBAS; Op. cit.; fol. XIV.
- (64) A. de MORALES. Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II. A los reynos de Leon; y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las Reliquias de los Santos; Sepulcros Reales; y Libros manuscritos de las Cathedrales, y Monasterios. Oviedo, 1977; p. 119.
- (65) GONZALEZ DAVILA. Teatro Eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas de las dos Castillas. Madrid, 1645, vol. I, p. 21-22.

- (66) P. ALCOCER. Op.cit., fol. 28.
- (67) A. de MORALES. Crónica..., vol. VI, p. 205.
- (68) A. MORALES. Crónica..., vol. VIII, p. 16.
- (69) A. MORALES. Viage..., p. 66.
- (70) A. MORALES. Crónica..., vol. VII, p. 244.
- (71) A. MORALES. Viage..., p. 66.
- (72) A. MORALES. Crónica..., vol. VII, p. 81.
- (73) A. MORALES. Crónica..., vol. VII, p. 43.
- (74) Ibid. p. 193.
- (75) Ibid. p. 245.
- (76) Ibid. p. 193.
- (77) Ibid. p. 246.
- (78) Ibid. p. 246.
- (79) A. MORALES. Crónica..., vol. VII, p. 193.
- (80) A. MORALES. Viage..., p. 103.
- (81) Ibid. p. 87.

II. VALORACION DE LOS ESTILOS MEDIEVALES EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

El cambio de actitud hacia la arquitectura medieval

Si durante los siglos XVI y XVII el arte medieval se había mirado con respeto y admiración, salvo por aquellos que se encontraban más cercanos a las doctrinas estéticas italianas, en el XVIII sus mayores detractores se hallarán en el círculo creado en torno a Mengs. El gran pintor bohemio, de formación marcadamente italianizante, extranjero en nuestro país e incapaz de identificarse con los vestigios de un pasado que no era el suyo, retomó y difundió la vieja tesis vasariana sobre la "barbarie" de los invasores.

Para Mengs, el arte medieval español se resume en un breve y despectivo comentario:

"De esto se siguió necesariamente, que aquella poca magnificencia que los Reyes y Grandes quisieron poner en los templos y palacios fue executada por hombres ignorantes, que careciendo de exemplos de buen Gusto, se echaron á imitar el Gótico-Germánico, o el Morisco. Los que mandaban hacer las tales obras eran aun mas ignorantes que los artífice; pues por lo regular eran gentes consumadas en las armas, ó entregadas á los estudios de Jurisprudencia ó Teología, despreciadores de todo buen Gusto, y

bárbaros en punto de artes." (1)

Desde luego, tan despreciativa visión no fue seguida ni por sus más entusiastas admiradores -Ponz, por ejemplo- que encontraron siempre en nuestra arquitectura medieval valores dignos de ser destacados.

Si ya en los dos siglos anteriores se había insistido en el carácter de "antigüedades" de los monumentos medievales, lo que les confería una dignidad similar a la de las obras griegas y romanas, con el paso del tiempo se acentuó tal estimación.

La conocida veneración de los hombres del XVIII por la Antigüedad alcanzó así también a los monumentos medievales ya que, según señalaba Ortiz y Sanz:

"Los edificios antiguos, de qualquiera clase que sean, ocupan en la historia de las Naciones un lugar muy distinguido y recomendable entre los otros lugares históricos; y además de esto, bien examinados y entendidos, son los mejores maestros para restaurar la buena Arquitectura y saber su verdadera historia. No hay edificio alguno de la Antigüedad (sin exceptuar los Arabescos) de quien no podamos aprovecharnos ventajosamente en infinitas ocasiones" (2)

Al mismo tiempo, la crítica actitud surgida con el Renacimiento, y que había impregnado la teoría artística de los siglos precedentes, carecía ya de sentido. En efecto, los ideales neoclásicos no tenían que enfrentarse con el arte medieval sino con el todavía pujante estilo barroco y en él centraron sus críticas.

Ello permitió apreciar la Edad Media con una objetividad inaccesible a los teóricos renacentistas. El distanciamiento cronológico y la imposible rivalidad con estilos práctica-

mente extinguidos, hizo que el clasicismo dieciochesco no impidiese encontrar en el arte medieval valores que hasta entonces le habían sido negados.

Lo primero que se percibe es que los edificios medievales, si bien no siguen las reglas clásicas, tampoco las contravienen deliberadamente como los barrocos, simplemente se ciñen a una normativa diferente. Anteriores al "renacimiento de las artes" no podía culparse a los arquitectos medievales de sus extravíos respecto a las normas del "buen gusto", pero a los arquitectos barrocos sí, puesto que, conociéndolas, se habían apartado de ellas voluntariamente para caer en el error. Al establecer esta confrontación los teóricos e historiadores dieciochescos se mostrarán cada vez más comprensivos y transigentes con el arte medieval, marcando claramente la diferencia entre éste y el odiado estilo barroco. A este respecto, el profesor Azcárate puntualiza:

"...en la reacción frente al barroquismo, es decir, contra el pasado, para dar paso a una renovación del clasicismo, se percibe bien claramente que es preciso hacer una distinción. Una cosa es el barroquismo como degeneración del arte clásico y otra los estilos medievales que se ofrecen la mayor parte de las veces no como una degeneración de lo clásico, sino como una cosa diferente...

En este sentido la actitud frente a todo el arte medieval no puede llevar implícita necesariamente la crítica negativa, sino que, como ocurre con respecto a las artes exóticas, ha de considerarse como algo fundamentalmente ajeno, en el que el hombre del siglo XVIII encuentra muchas cosas plausibles e incluso imitables, aunque siempre ha de reconocerse la superior calidad del arte clásico" (3)

Sólo teniendo presente este punto de vista podremos entender la valoración de la arquitectura medieval por nuestros "clasicistas" del siglo XVIII.

En ese momento, dentro del arte medieval no se distinguen más que dos grandes estilos diferenciados: el "gótico", denominación que agrupa a todo el arte cristiano, y el "arabesco", que corresponde a las obras de carácter islámico. No obstante, haremos uso de la clasificación estilística actual, ya que, como veremos, se establece de hecho una clara distinción estilística y periódica que repercute en la diferente valoración de cada periodo.

Los estilos cristianos altomedievales

- Arquitectura visigoda

La arquitectura que se desarrolló en Europa desde la caída del Imperio hasta fines del siglo XII -que recibe genéricamente el nombre de "goda" o "gótica"- era, de cuantas se habían sucedido a lo largo de los siglos, la más desconocida y menospreciada por el erudito dieciochesco. Tal desconocimiento era fruto, sobre todo, de la escasez de monumentos conservados y de la amplitud cronológica que les separaba de ellos. No es de extrañar pues que, al surgir el interés por la arquitectura medieval, se centrara especialmente en las obras góticas e islámicas, más abundantes en testimonios.

De esta forma, la arquitectura altomedieval fue víctima de un general desinterés y desprecio, heredado en gran medida de siglos anteriores.

A medida que su progresivo descubrimiento revelaba los testimonios de una gran cultura, la tesis vasariana sobre la "barbarie" medieval se hacía cada vez más difícil de aplicar al conjunto de los siglos medios. Ello obligó a restringir el con-

cepto de "barbarie" a aquellos siglos que sucedieron al Imperio y que, por lejanos y desconocidos, se correspondían mejor con la visión de "oscuridad" que de ellos se daba. Para Bosarte:

"La irrupción de los Godos en las Provincias meridionales acabó de arruinar las Artes. Los edificios de admiración y de deleite no podían hacerse respetar de unos invasores ignorantes y sin ideas; ni ellos sabían como poner el pie sin allanar todo el terreno de los que le habían precedido...

Godos, Ostrogodos, Visigodos, Suevos, Silingos, Hunos, y Normandos todos se notan con la misma nota de infamia quando se trata de las Bellas Artes" (4)

Los pueblos invasores aparecen siempre como perseguidores y destructores de la cultura romana y, al mismo tiempo, incapaces de sustituir ésta por otra que ni poseían en su lugar de origen ni elaboraron después. La invasión abrió un vacío cultural que perduró hasta la aparición del gótico que, según las teorías entonces más difundidas, había llegado a Europa desde Oriente. En opinión de Jovellanos:

En este vacío se hunden á un mismo tiempo la literatura, las ciencias, las artes, el buen gusto, y hasta el genio criador que las podía reproducir. Parece que cansado el espíritu humano de las violentas concusiones con que le habían afligido el desenfreno y la barbarie, dormía profundamente, negado á toda acción y ejercicio, abandonando el gobierno del mundo al capricho y la ignorancia" (5).

Jovellanos acabaría modificando con el tiempo tan tó-

pica visión atribuyendo la ola de destrucción que acompañó a los invasores a la lógica consecuencia de una guerra largo tiempo sostenida, llegando incluso a justificar la ruina de tantos edificios clásicos por el celo religioso con que estos pueblos combatieron la idolatría. Pero, con respecto a su legado artístico, su actitud continuó siendo siempre claramente negativa:

"Sea como fuere, sin poder presentarlos como aficionados de las artes, pretendemos que no se les debe mirar como sus perseguidores. Si acaso destruyeron algunos de sus monumentos consagrados á la idolatría, atribúyase esto á celo de religión y no á odio de ellas...

Sin embargo, estamos muy lejos de pretender que las artes hubiesen prosperado bajo su dominación; por el contrario, hemos asegurado que la arquitectura perdió en ella hasta el nombre" (6)

De parecida opinión participa Ponz, para quien los pueblos invasores, movidos de la ignorancia y la barbarie, no podían ser acusados de destructores desde el momento en que conservaron las obras romanas que les eran de utilidad, arrasando tan sólo los monumentos representativos de la supremacía política o religiosa de los vencidos:

"Los Godos naturalmente habian de conservar lo que encontraron de comodidad, y provecho para la vida; pues su aborrecimiento á los Romanos solamente se extendía hasta borrar las memorias de su antigua Religión, y las que mas ostentaban la magestad del Imperio, como eran Circos, Teatros, Anfiteatros, y tambien aquellas que podian mantener la afición de los Pueblos, y Provincias, que les conquistaron;

pero en los de las calles, caminos públicos, acueductos; y otras cosas utilísimas á los hombres; ciertamente que no hicieron tal cosa." (7)

A Juan Francisco Masdeu cabe el honor de haber iniciado la reivindicación del mundo godo, señalando certeramente los muchos errores e injusticias que sobre él se habían vertido, fruto del desinterés y la ignorancia.

Masdeu se atrevió a poner en tela de juicio la hasta entonces mítica superioridad de la cultura romana, resaltando que ya en el siglo IV se hallaba en franca decadencia, de forma que, aun de no haber sobrevenido la invasión, habría acabado desintegrándose por sí misma:

"El juicio errado, que suele tenerse de la cultura de los Godos, ha dado motivo á que generalmente los culpemos de todo lo malo, que han producido los siglos mas infelices; y así no solo les echamos en cara la decadencia de la nautica, y del comercio, y de todas las artes y ciencias, pero aún nos atrevemos á insultarles como á salvages y barbaros, que nos han echado por tierra las fábricas de los Romanos y despedazado sus estatuas. Lo cierto es que quando vinieron los Godos, estaban ya arruinadas las bellas artes en el Imperio." (8)

Para la generalidad de nuestros historiadores, al establecerse los visigodos en la Península carecían de un género de arquitectura propio, lo que les obligó a utilizar restos de los edificios por ellos mismos destruidos, y cuando se aventuraron a erigir alguno lo hicieron a imitación de los modelos romanos, aunque en forma mucho más tosca e imperfecta:

"Si Walia II rey de los godos arrojó estas naciones de España, y construyó templos y

otros edificios, ¿cuál sería su simetría, cuando ni él ni los suyos la habían conocido en su país?. ¿Cuál la de sus sucesores, que siempre miraron con tedio las cosas de los romanos? Enu vueltos en continuas guerras no tenían otro ejerccicio que el de las armas; y cuando erigían algun templo era de paredes toscas con columnas de las ruinas romanas y con arcos rebajados." (9)

Si ésta es la opinión de Llaguno, la de Jovellanos no resulta mucho más entusiasta:

"Abandonado enteramente su ornato, olviddadas todas las ideas de proporción, gusto y comodidad, y reducida, como dice Félibien, al ejercicio de hacer mezclas y levantar paredes, sus profesores no fueron ya ni se llamaron arquitectos, sino albañiles..." (10)

Y para Bosarte:

"Las obras de estos hechas en algunos países de su conquista pasan por pesadísimas, muy macizas, y sin hermosura alguna por causa de la total ignorancia del dibuxo." (11)

Si bien se engloba toda la arquitectura cristiana comprendida entre el momento de la invasión y "la restauración de las artes" con el calificativo de "gótica", no dejan de diferenciarse dos estilos: uno anterior al siglo XIII -"obra de godos"- y otro posterior -impropiamente llamado "gótico"-. A este respecto se aprecia una radical diferencia de criterio. Como explica el P. Rieger:

"Los Godos... usaron para sí mismos un nuevo modo de Architectura, con que abolieron las

Leyes, y se opusieron á los derechos de la Architectura... La Architectura Gothica, parece tuvo en el Siglo V, su principio en el Septentrion de aquella primera, ó antiquissima, la qual se estima muy poco, assi por la rudeza de sus obras, como por su notable desproporcion, tan opuesta á el gusto de los Griegos. Pero debemos distinguir entre la Architectura Gothica mas antigua y moderna. La Antigua es aquella, que produjo despreciables monstruos de Edificios, y fué, ó bien por el poco cuidado de la debida proporcion ó porque los Godos aspiraban solamente á la solidez, que realmente consiguieron. Crecio sin embargo de tal fuerte, que los Godos y Longobardos la introduxeron en casi toda Europa..." (12)

El principal problema con que se enfrentaba esta arquitectura "gótica antigua" para obtener su reconocimiento era la ignorancia de que era objeto por parte de los estudiosos, que incluso llegaron a dudar de su existencia al no identificar como tales edificios pertenecientes a este momento.

"Las fábricas que hicieron los Godos en España, son innumerables; aunque la mayor parte de ellas han perecido ya por el furor de las guerras, y de los conquistadores, ya por el falso zelo de los Mahometanos y hereges, y ya por la misma naturaleza de las hechuras humanas, que deben ceder al tiempo, y dexar lugar á las venideras." (13)

Y en opinión de Jovellanos:

"Es muy dudoso que exista hoy algun monumento de su tiempo. Las iglesias y otros edificios que mandaron levantar, reparados ó engrande-

cidos despues, ó reedificados enteramente, nada conservan de su forma primitiva." (14)

Por eso, la idea que se tiene de la arquitectura visigoda es puramente teórica y procede de descripciones extraídas de antiguas crónicas a través de las que, por lo menos, se conocen los nombres de las principales ciudades visigodas -Toledo, Recópolis, Ologite, Victoriacum... (15)- y de los que fueron sus más notables monumentos: S. Millán de Suso, S. Salvador de Leyre, S. Román de Hornija, etc. (16)

En Toledo se identifican como restos visigodos los de la antigua iglesia de Sta. Leocadia, sobre los que escribe el P. Flórez:

"Del Rey Sisebuto consta por S. Eulogio, que edificó un Templo á la Virgen S. Leocadia; el qual segun los fragmentos de Columnas de Mármol que suelen descubrirse junto á la Iglesia del Sepulcro de la Santa, (que está fuera de la Ciudad) muestra haver sido correspondiente á la grandeza que le podia dar el genio y la idea de aquel tiempo." (17)

Pero el único edificio visigodo conocido continuaba siendo S. Juan de Baños. Del interés que su arquitectura despertó en Jovellanos es testimonio la detallada descripción que realiza, inhabitual en las rápidas anotaciones que caracterizan sus Diarios:

"Iglesia de San Juan, verdadera y acaso unicamente gótica; los arcos, de media luna todos; columnas de mármol blanco, ceniciento, vetado, de los dos colores, y todas diferentes; capiteles corintios, desiguales; las hojas de acanto, groseras; el fuste, igual, algo pesadas.

Casi toda la iglesia encalada y algo desfigurada por eso y por algunas renovaciones; fáltale el crucero; vense los arranques de los arcos por fuera. Sospecho que le falta tambien la capilla mayor, que al parecer fue semicircular; las ventanitas, por de fuera, como saeteras; por dentro, arabescas; sobre la puerta principal y sobre el arco toral dos cruces..." (18)

Según la terminología por él mismo acuñada, aplica Jovellanos a la iglesia de Baños el calificativo de "gótica", que le correspondería por ser obra de godos mucho mejor que a la arquitectura posterior al siglo XIII o "ultramarina".

Es evidente que cuando visita S. Juan de Baños no se encuentra ante un edificio desconocido para él, sino que es consciente de su importancia y singularidad gracias al testimonio de Morales, con quien coincide al señalar la riqueza y variedad de sus soportes.

Al no conocer otros edificios pertenecientes al mismo género de arquitectura no puede, pese a señalar sus rasgos más distintivos, llegar a generalizar: arcos de herradura (a los que llama de media luna), cabecera recta (que cree debida a la desaparición del presbiterio y no rasgo distintivo del estilo visigodo), celosías de piedra tallada (que erróneamente atribuye a mano árabe)... etc.

Con todo, Jovellanos es el primero de nuestros historiadores en mostrar interés por la arquitectura visigoda y en determinar sus principales signos distintivos como ya le era reconocido a fines del pasado siglo cuando, al entablarse entre Amador de los Ríos y Manuel de Assas la polémica sobre la prioridad en los estudios de arte visigodo, Fortunato Selgas se ñalara cómo Jovellanos había logrado identificarlo medio siglo antes que ellos en la iglesia de Baños y en varios capiteles de la mezquita de Córdoba (19).

Un importante avance en los estudios de arte visigodo tuvo lugar con el descubrimiento, en 1760, de una inscripción

de este periodo en Cabeza de Griego. La excavación del lugar, realizada entre 1789 y 1790, sacó a la luz, entre importantes restos romanos, la planta de una iglesia de tres naves, crucero y presbiterio, que desde un primer momento se consideró obra "gótica". En junio de 1793 la Academia encargó a José Cornide y a Melchor del Prado redactar una Memoria acerca de los resultados de la excavación. En ella -"Noticia de las antigüedades de Cabeza de Griego"- se concede un interés primordial a las obras romanas, pero se realiza también una breve descripción de la "iglesia gótica":

"Constaba esta iglesia de tres naves divididas con columnas formadas de varios trozos traídos de la población superior, y empleados sin distinción de órdenes y sin inteligencia; y tanto en la capilla mayor como en las alas del crucero y cuerpo de la iglesia se descubrieron varios sepulcros" (20)

- Arquitectura asturiana

Los edificios asturianos eran mucho mejor conocidos que los visigodos gracias al valioso testimonio de Morales, al cual recurrieron cuantos prestaron atención a este tipo de arquitectura.

Pero, prescindiendo de las citas eruditas extraídas de Morales, pocos fueron los que se acercaron a los edificios asturianos realmente interesados en su estudio. Muy pocos pueden decir con Jovellanos que los han recorrido varias veces y la mayoría de los estudiosos sólo pueden aportar al respecto una imprecisa cronología, la delimitación de su marco geográfico y señalar su evidente vinculación cortesana:

Así, por ejemplo, el padre Risco escribe:

"En el siglo XI vivieron en Asturias muchas personas Reales, y nobles Señores que dexaron eternizada su memoria en insignes monumentos, que con ser aquellos tiempos de tanta pobreza y miseria, son en el nuestro admirados como exemplos muy sobresalientes de la piedad y devocion que florecian entonces" (21)

Al trazar en las primeras páginas de su obra la evolución histórica de la arquitectura española, Llaguno, sorprendentemente, no dedicó ni una línea a los edificios asturianos. Esa falta fue subsanada posteriormente por Ceán, pero aún así, extraña la poca importancia que les concede cuando, gracias a Jovellanos, su conocimiento sobre esta arquitectura debía ser mucho mayor del que su breve referencia parece indicar:

"Los asturianos, despues de la famosa victoria que ganaron á los moros, no pensaron en otra cosa que en conservar su libertad y religión. Su arquitectura era casi la misma que la que tuvieron en la dominacion de los romanos, porque retirados en sus cuevas, chozas y pequeñas casas de cal y canto, no pudieron hacer progresos en el arte. Asi debemos suponer que su arquitectura era grosera en la construccion y bárbara en los adornos" (22)

Es a Jovellanos a quien corresponde el mérito de haber emprendido un estudio serio de la arquitectura asturiana, sobre la que llegó a elaborar una curiosa teoría. Esta, si bien rebatida por historiadores posteriores como Caveda, sirvió de punto de partida a éste y a otros estudiosos, por lo que podemos afirmar que sin Jovellanos la clarificación de la arquitectura asturiana como estilo con características específicas habría tardado mucho más en producirse (23).

Jovellanos, asturiano de origen, recorrió palmo a palmo

su región en múltiples y frecuentes viajes.

Ya desde 1782 percibe claramente la existencia en la zona de un conjunto de edificios de características muy similares que propone agrupar dentro de un mismo género de arquitectura que fue el primero en denominar "asturiana".

En las noticias que en ese año envía a Ponz desde Asturias esboza su teoría sobre el origen de los edificios astures. Al no poder establecer ninguna ilación con antecedentes visigodos -que desconoce- concluye que fueron los arquitectos islámicos los creadores de tal arquitectura, no dudando en calificar la Cámara Santa de Oviedo como "...el mas bello monumento de la arquitectura arabesca" (24).

"Esto me ha hecho creer que los arquitectos de Astúrias, empleados en las obras de alguna entidad por aquellos tiempos, eran árabes tambien, ó á lo menos discípulos de los árabes; cosa que no debe extrañarse, puesto que entonces estaba el país lleno de esclavos moros, entre los cuales habría sin duda de esta especie de artistas" (25)

Sin embargo, ya en el "Elogio de D. Ventura Rodriguez", de 1788, corrigió su error distinguiendo claramente la arquitectura asturiana de la islámica, aunque no de la románica:

"...nosotros creemos que el modo de edificar ejercitado en España desde la entrada de los árabes hasta el siglo XIII, teniendo un carácter peculiar y señalado, debe tambien formar una época en la historia de nuestra propia arquitectura. Esta época comprende cuatro siglos y medio, poco más ó menos; esto es, desde los principios del VIII hasta los fines del XII, á ella pertenecen dos especies de arquitectura: una la verdadera y propia arabesca... y otra,

que yo llamaría con mucho gusto, y no sin buena razón, arquitectura asturiana, por el país en que principalmente se usó..." (26)

Pese a ello, le extraña la similitud que presentan algunos rasgos decorativos astures con modelos islámicos que insiste en atribuir a la supuesta intervención de obreros musulmanes y no a un origen común derivado de fuentes visigodas e incluso romanas.

"Pero una observación muy curiosa ofrecen algunos de estos monumentos... alguna vez presentan tal cual rasgo del gusto y ornato arabesco, como se ve en la Cámara Santa de Oviedo, y en los trepados de las ventanas exteriores de San Miguel de Lino, que son del siglo IX... Mas no por eso calificaré yo esta arquitectura de arabesca, no solo porque la que hoy lleva ese nombre no nació hasta los finales del siglo VIII ó principios del IX, sino porque nada hay mas distante que el carácter de esta y la que llamamos asturiana. No obstante, conjeturamos que, consistiendo entonces la mayor riqueza de las iglesias y señores en esclavos moros, ganados en la guerra, pudo muy bien haber entre ellos algunos arquitectos, así como ciertamente había algunos orfebres y plateros de este origen, los cuales verosimilmente ayudaron á los artífices asturianos inspirándoles tal cual idea del gusto oriental acerca del ornato, que ya empezaba á prevalecer entre los suyos" (27)

La valoración que a Jovellanos le merece la arquitectura asturiana resulta bastante contradictoria. Critica el pequeño tamaño de los edificios, lo pesado y macizo de la construc-

ción a la que, sin embargo, acusa de falta de solidez, pese a enumerar tantos edificios en pie desde el siglo IX. La ornamentación le resulta grosera y pobre e incluso señala que los edificios de aquel tiempo "estaban todos cubiertos de madera, porque se ignoraba el arte de hacer bóvedas" (28) aunque conocía los magníficos abovedamientos de Santa María del Naranco y de la Cámara Santa. En su opinión, los asturianos fueron una raza de feroces guerreros incapaces de apreciar las artes y para los que la arquitectura sólo tenía un carácter meramente utilitario:

"Solo reconocen las artes primitivas que puede conservar la necesidad en una acción guerrera, mientras las artes de la paz y del lujo, ó quedan del todo ignoradas ó notablemente imperfectas... la arquitectura no sirviendo al gusto y la comodidad, sino á la seguridad y al abrigo. La simetría y la decoración son objetos enteramente desconocidos en ella, ó del todo sacrificados á la firmeza y la duración..."

Los monasterios y los templos mismos eran entonces humildes y mezquinos, y andaba tan desconocida la magnificencia arquitectónica, que aun no acertó á encontrarla, en obsequio del Ser supremo..." (29)

Sin embargo, ante obras concretas no puede dejar de mostrar admiración, como se desprende de la amplia descripción que realiza de Santa Cristina de Lena (30), señalando sus puntos de contacto con obras del mismo estilo como San Julián de los Prados o Santa María del Naranco.

Sorprendentemente, pese a concluir por afirmar que estos edificios "eran humildes y ruines, digan lo que quieran sus encomiadores" (31) recomienda su estudio a los arquitectos, anteponiéndolo incluso al de los edificios clásicos:

"¡Ojalá que nuestros grandes profesores, antes de pasar los Alpes en busca de los grandes monumentos con que el genio de la arquitectura enriqueció la Italia, buscasen al pié de los monumentos de aquella provincia estos humildes, pero preciosos edificios, que atestiguan la sencillez y sólida piedad de nuestros padres!" (32)

No podemos ver en ello; claro está, una afirmación de la superioridad de la arquitectura asturiana sobre la clásica, que nunca habría cabido en el pensamiento de Jovellanos, pero sí un fuerte deseo de revalorizar lo autóctono frente al excesivo culto otorgado a todo lo extranjero.

La llamada de atención de Jovellanos sobre la arquitectura asturiana va más allá del mayor o menor interés que ésta pudiese tener, se trata, en realidad, de una llamada de atención sobre toda nuestra arquitectura nacional, tan necesitada entonces de un mejor y más completo conocimiento.

- Arquitectura mozárabe

Como ya apuntó Ricardo Arco (33) Jovellanos desconoció la existencia como tal de un género de arquitectura mozárabe, sin embargo fue capaz; con admirable perspicacia, de distinguir en ciertos edificios una derivación conjunta de modelos tanto árabes como visigodos.

Así; en la antigua iglesia de San Millán de Suso, intuye la presencia de una arquitectura mixta que no sabe muy bien cómo calificar:

"La iglesia, de dos naves, divididas por una serie de arcos, que me hizo recordar

los de la iglesia verdaderamente gótica de Baños, por más que los arcos parezcan árabes" (34)

Quien sí distinguió un tipo específico de arquitectura practicada por los cristianos mozárabes fue Llaguno. El, efectivamente, reconoció su independencia de la arquitectura árabe, de cuyos prototipos habría ido alejándose con el tiempo, para adaptarse a las exigencias de un culto diferente.

Si Jovellanos conocía edificios mozárabes y no la existencia de una arquitectura mozárabe, Llaguno no conoce edificios de tal estilo, por lo que los confunde con los mudéjares, combinación igualmente de influencias cristianas e islámicas. Así, cuando utiliza el calificativo "mozárabe" lo hace para referirse a obras "mudéjares", que responden a presupuestos históricos y estilísticos muy diferentes. Por ello enumera como principales características del estilo "mozárabe" rasgos tan típicamente mudéjares como los arcos apuntados, la decoración de azulejos y las techumbres de madera, citando respecto a ellas el tratado de López de Arenas, lo que no deja lugar a dudas sobre su confusión:

"A los moros sucedieron en España en este género de arquitectura los cristianos mozárabes, que la aprendieron de ellos; y como eran de distinta religion variaron los adornos, y poco á poco alteraron la arquitectura árabe. Desecharon los arcos de herradura, pero mantuvieron los puntiagudos; adelgazaron mas las columnas, las prolongaron, las agruparon y las arrimaron á las paredes; agrandaron los azulejos en forma cuadrada; los realzaron con moldes y les dieron color de bronce; añadieron en los techos unas vigas o alfardas..." (35)

- Arquitectura románica

Sin duda, el gran desconocido entre los estilos correspondientes al periodo altomedieval es el románico, pese a la enorme riqueza y variedad de la arquitectura románica española.

Si resulta fácil de comprender que los escasos edificios visigodos o mozárabes conservados, enclavados a menudo en parajes de difícil acceso, pasaran desapercibidos a los ojos de los estudiosos dieciochescos, no lo es que ocurriera lo mismo con los románicos.

Ya hemos señalado cómo Jovellanos incluye dentro del calificativo de "asturiana" a toda la arquitectura comprendida entre los siglos IX y XII, por lo que, en su opinión, los edificios que hoy consideramos románicos son una simple difusión del estilo surgido en los valles astures, pero sin que tal expansión, cronológica y geográfica, supusiese ninguna novedad significativa:

"Bien conocemos que esta arquitectura no se contendría dentro de los límites de Asturias por el largo espacio de tiempo que comprendemos en su época. Ella sirvió sin duda para todas las poblaciones y establecimientos hechos por los reyes de Asturias de la parte de acá de los montes, y mucho mas despues que trasladada la corte á Leon, á principios del siglo X; fué mas rápida la poblacion de aquel reino y el de Castilla... Mas por lo que toca á su carácter, tenemos por cierto que no se alteró ni cambió hasta los finales del siglo XII..."

(36)

Influido por Jovellanos, también Ceán opina que el estilo nacido en Asturias es el mismo que fue posteriormente ex

tendiéndose con los avances de la Reconquista, conservando sus primitivas características, si bien reconoce que entonces "construyeron edificios mas firmes y de mejor forma..." (37).

Es por ello que Jovellanos califica la colegiata de Santillana como "iglesia asturiana, que puede ser del siglo XII..." (38), al igual que considera "asturianas" las iglesias de Faro; Carracedo; Pravia; etc.

Moratín utiliza en ocasiones para referirse al románico el término "sajón"; entonces muy usual en Inglaterra. Así, se refiere a las dos fases de construcción de la catedral de Winchester distinguiendo sucesivamente la "sajona" de la "gótica" (39).

También Jovellanos, al trazar la evolución del arte inglés -en su memoria "Sobre la arquitectura inglesa..."-, distingue la existencia de un estilo anterior al gótico al que los ingleses denominan "sajón". Según deduce de sus lecturas, la arquitectura sajona se caracteriza por:

"... tres signos bien notables, a saber: primero, por la redondez de los arcos; segundo, por el gran espesor de los muros, y tercero, por la robustez de sus columnas ó pilares" (40)

Pese a conseguir aislar tres de los signos más definitorios de la arquitectura románica europea Jovellanos no llegó a establecer la relación entre este estilo "sajón" y los edificios "asturianos" de los siglos XI y XII.

De haberlo hecho quizá hubiera sido más positiva su opinión sobre esta arquitectura; a la que considera sería más correcto llamar "bretona", convencido de que fueron sus iniciadores los bretones indígenas y no los invasores septentrionales, más barbaros e incultos.

Los bretones, conocedores de la arquitectura romana, habrían permanecido fieles a sus normas pero, con el paso del tiempo, se fueron perdiendo hasta desembocar en una arquitectura ruda y grosera, similar al primitivismo de sus artífices:

"Hicieronse, por consiguiente, tímidos y buscaron en la acumulación de materiales la solidez que ya no podían hallar en las reglas del arte; e imitando groseramente lo que veían, resultó aquella especie de arquitectura, cuyos caracteres, esto es, sus arcos redondos, sus muros espesos y sus fuertes pilares son la más poderosa confirmación de esta conjetura. Los edificios, además de groseros, serían mezquinos por otra razón igualmente natural; y es que la rudeza de sus dueños se contentaba con obras humildes y se hermanaba bien con la timidez de los artistas" (41)

Si para Jovellanos el románico no es sino una prolongación del estilo asturiano, por el contrario Bosarte piensa que es una primera fase del estilo gótico, ya que para él:

"Por estilo gótico ó manera gótica de edificar se entiende comunmente aquella que corre desde los tiempos de Carlo Magno hasta la restauración de las Artes en el siglo XVI" (42)

Esta etapa temprana le merece mucha menos atención que la comprendida entre los siglos XIII y XVI, y sólo la dedica breves y poco entusiastas alusiones.

Así señala que, pese a que Carlomagno mandase construir edificios importantes, "... con todo generalmente se nota que las obras eran pequeñas hasta el siglo XIII" (43); añadiendo en otra ocasión que "Desde el siglo IX hasta el XIII se observa por lo general que los edificios no eran muy grandes, ni muy adornados" (44).

Pese a la escasa inclinación de su gusto por obras del "gótico antiguo", el conocimiento directo de algunos edificios románicos hizo brotar su interés, como en el caso de las igle-

sias románicas segovianas, entre las que destaca la de la Vera Cruz como "Lo mas antiguo íntegro del estilo gótico en arquitectura que he visto en Segovia..." (45), dejándonos una detallada descripción también de las iglesias de S. Esteban y S. Miguel a las que cita como dos de los edificios más considerables de la ciudad, especialmente S. Esteban sobre cuya torre escribe:

"San Esteban tiene una bella torre muy horadada de ventanas, su figura es quadrada; pero cada una de sus quatro esquinas está como achaflanada con una columna delgada, que hace buen efecto... Tiene la iglesia un pórtico contiguo á ella, segun la costumbre laudable en muchas iglesias góticas. Sostienen el pórtico columnas pareadas con capiteles caprichosos, y puede sospecharse que no se hizo de una vez, porque las columnas son muy desiguales entre sí, y su piedra de diferentes canteras" (46)

Es así que ninguno de nuestros historiadores dieciochescos logró aislar el románico del resto de los estilos medievales, considerándole el fin de una etapa o el comienzo de otra, sin encontrar casi nunca en él nada de admirable, especialmente en comparación con el gótico o el árabe cuya riqueza y diversidad resultaban más atrayentes.

Habremos pues de esperar hasta bien avanzado el siglo XIX para que tenga lugar su descubrimiento y reivindicación, en un momento en el que parecía que sobre las arquitecturas gótica e islámica poco podía añadirse a lo ya conocido.

El renovado interés por la arquitectura gótica

Si acudimos al Diccionario de Francisco Martínez, publicado en 1788, en busca de una definición del término "gótico", nos encontraremos con una respuesta lacónica y poco entusiasta:

"Todo lo que está hecho a la manera de los Godos. Dase este nombre a muchas obras de arquitectura del tiempo medio, que parecen hechas sin reglas, y sin que se les conozcan las bellas proporciones antiguas" (47)

Sin embargo el conocimiento que en esa fecha se tenía de la arquitectura gótica era mucho más profundo de lo que las anteriores palabras podrían hacernos suponer. En efecto, el interés -nunca extinguido- por la arquitectura gótica se vio fuertemente incrementado gracias a la aparición, a partir de mediados de siglo, de nuevos presupuestos tanto ideológicos como estéticos.

De esta forma, de los estilos medievales el gótico será el más conocido y admirado por los estudiosos dieciochescos hasta culminar en el entusiasmo "goticista" de los románticos que, pese a responder a diferentes motivaciones, no podría explicarse sin esta base previa, menos apasionada y violenta, pero de gran rigor crítico y científico.

El juicio acerca del gótico carece de unanimidad y será objeto de muy contrarias actitudes (admiración, extrañeza, crítica) incluso para un mismo autor, según el monumento o la fase del estilo a que haga referencia o según se deje guiar en sus opiniones por los criterios estéticos imperantes o por su propio gusto personal.

Podemos centrar el estudio del gótico en esta época en torno a una serie de cuestiones planteadas casi con total una-

nimidad y cuya progresiva aclaración cristalizará en la visión del gótico heredada por los románticos. A ello contribuirá tanto la influencia de teorías llegadas de fuera de nuestras fronteras como las elaboradas por nuestros autores que en ocasiones alcanzan una originalidad y claridad de juicio comparables a las de sus contemporáneos del resto de Europa.

- Teorías sobre su denominación y origen

El primer punto conflictivo que surge en torno al gótico es precisamente la validez de tal denominación y de otras que venían utilizándose desde antiguo sin demasiada propiedad. Calificativos como "obra de mazonería" u "obra de crestería", con los que durante mucho tiempo se había identificado el estilo arquitectónico de la Baja Edad Media, se vieron progresivamente relegados ante el éxito obtenido por dos términos acuñados en Italia y difundidos por toda Europa gracias a Vasari: "gótico" y "tudesco".

Para Vasari "gótico" se refiere a toda obra de godos; se trata pues de un calificativo más cronológico que estilístico ya que con él se engloba toda la arquitectura comprendida entre la caída del Imperio y la restauración de las artes, es decir, toda la arquitectura medieval. Ello se prestaba a confusión ya que en tan vasto periodo se diferenciaban claramente por lo menos dos momentos muy determinados, uno anterior y otro posterior al siglo XIII, lo que obligó a muchos autores a matizar y distinguir un "gótico antiguo" y un "gótico moderno" (48).

Aunque el término "gótico" parecía corresponder mejor al primer momento -en el que era efectivo el dominio godo en Europa- se generalizó aplicado al arte de los siglos XIII al XVI, pese a insistir repetidamente, incluso aquellos que lo utilizan, en lo impropio de tal calificativo.

Ponz, por ejemplo, emplea la palabra "gótico" amparándose en que es "comunmente admitida", pese a reconocer su falta de adecuación:

"La arquitectura es de aquel género que, impropriamente hemos llamado gótico, para distinguirla sin otras señas de la Griega, ó Romana" (49)

En efecto, la denominación de gótica parecía indicar que los godos hubiesen sido sus artífices, obligando a remontar su origen a la época de la invasión. Esto podía ser sostenido por Vasari, para quien toda la arquitectura medieval tenía idéntico signo, pero no podía serlo igualmente en el siglo XVIII, cuando aparecía claro que los edificios que se conocían como góticos no habían aparecido en Europa hasta fines del siglo XII:

"...pues la arquitectura, que llaman Gótica, y de que hablaré en la Historia de la España Arabe, es muy posterior a los Godos, y de origen muy diverso, y no merece la denominación que tiene, como sabiamente lo han demostrado varios escritores modernos" (50)

Entre estos "escritores modernos" a los que se refiere Masdeu, uno de los que más enconadamente luchó por desterrar el empleo del término "gótico" fue Jovellanos, a pesar de que también él sucumbe ante la fuerza de la costumbre y lo emplea en repetidas ocasiones (51).

Si calificar de "gótica" la arquitectura posterior al siglo XIII podía crear una confusión y establecer su supuesta dependencia de artistas godos, el otro término acuñado por Vasari, es decir, el término "tudesco" -o lo que es igual "alemán" o "germánico"- hacía clara referencia a un presunto origen transalpino.

La tesis italiana sobre el origen germano del gótico, apoyada con entusiasmo por los propios alemanes, fue largamente admitida por gran número de estudiosos. Entre nosotros, el marqués de Ureña se refiere indistintamente a "...goticismos, mas propiamente hablando algarabias tudescas" (52); Ceán habla de "gusto germánico" (53) y Ponz, ferviente seguidor de las tesis italianas, emplea el término "tudesco" como equivalente de "gótico" (54). El mismo Jovellanos, en su temprano "Elogio de las Bellas Artes" (1780), admite el origen alemán de esta arquitectura:

"...y los árabes y alemanes, trabajando á imitacion de estos griegos, pero sin ningun sistema cierto de proporcion, produjeron dos especies de arquitectura, á la ultima de las cuales se dió impropriamente el nombre de gótica" (55)

Pero, unos años más tarde, en el "Elogio de D. Ventura Rodríguez" (1788), rechazaba por igual los términos "gótico" y "tudesco", plenamente convencido de que este último resultaba tan impropio como aquel, al no existir pruebas que avalasen lo sostenido por Vasari:

"Ya estan de acuerdo los eruditos en que la arquitectura llamada gótica lleva sin razón este título, y que no habiéndola inventado ni ejercido los godos, no puede pertenecer en manera alguna á los tiempos de su dominación. En consecuencia, han querido distinguirla con otro título ... y persuadidos á que este modo de edificar se debia á los alemanes, le bautizaron sin detencion con el nombre de arquitectura tudescas, apelativo que ha prevalecido entre muchos modernos, no del todo forasteros en la historia de las artes, y de que hemos noso-

tros mismos usado alguna vez. Mas ahora vivimos persuadidos á que este último sobrenombre conviene tan poco á la arquitectura de la edad media como el de gótica, pues no constando que los alemanes la hayan inventado, ni mejorado, ni ejercitado jamás exclusivamente, creemos que no hay razon bastante para atribuírsela en ningun concepto" (56)

Rechazados por igual los términos "gótico" y "tudesco", por dar una idea falsa acerca del origen de esta arquitectura, se hacía necesario ante todo averiguar cuál había sido éste.

Se pasa así de un debate sobre nomenclatura a una cuestión mucho más difícil e importante, discernir cuándo, cómo y dónde surgió la arquitectura llamada gótica y mantener mientras tanto este calificativo a falta de otro más apropiado.

Para explicar el origen del gótico surgen dos tendencias muy definidas: una de tipo orientalista y otra empeñada en demostrar su derivación de las propias formas de la naturaleza.

El desconocimiento de la evolución de la arquitectura medieval europea imposibilitaba relacionar el gótico con un estilo anterior. Esto llevó a pensar que había aparecido ya en todo su esplendor y simultáneamente en toda Europa a fines del siglo XII.

Como explica Jovellanos:

"Un modo de edificar tan diferente en su forma y ornato del que prevalecía en la época antecedente, y si se puede hablar así, de tan contrario y distinto carácter, ciertamente que no pudo hallar sus modelos ni tener sus orígenes en los países que la adoptaron" (57)

De esta forma la arquitectura gótica tendría que haber sido necesariamente importada -ya en el cénit de su desarrollo-

desde algún otro lugar que, lógicamente, no podía ser sino Oriente.

Ya a fines del siglo XVII Fenelon y Blondel en Francia y Wren y Evelyn en Inglaterra coincidieron en señalar la filiación oriental del gótico, señalando su derivación de la arquitectura islámica. La opinión tanto de Fenelon como de Blondel sobre el gótico es francamente negativa por lo que al señalarle un origen árabe no hacen sino reafirmar que se trata de un arte bárbaro y extranjero, introducido en Europa desde el sur, al igual que siglos antes los godos habían importado su arquitectura desde el norte (58).

No obstante, en opinión del arquitecto inglés Christopher Wren -pese a señalar la posible influencia de los edificios islámicos meridionales-, tal arquitectura no fue inventada por los musulmanes del sur, sino que fueron los europeos quienes, habiéndola conocido en Oriente, la adoptaron en sus rasgos más característicos.

Para Wren, como para otros estudiosos, la investigación de la fuente primera de la arquitectura gótica se basa en la búsqueda del origen de su principal elemento generador: el arco apuntado.

Al localizar Wren los ejemplos más antiguos de su empleo en edificios islámicos orientales -como la Cúpula de la Roca en Jerusalén- no duda en señalar la cuna del gótico en el próximo Oriente. El paso de los modelos orientales a Occidente se realizaría gracias a las Cruzadas que, durante siglos, sirvieron de enlace entre ambas partes del mundo. Los ejércitos desplazados a Tierra Santa fueron los que a su retorno habrían sentado las bases de la nueva arquitectura; esto explicaría la simultaneidad de su aparición, ya que en las Cruzadas intervinieron contingentes de casi todos los países europeos (59).

Si en el "Elogio de las Bellas Artes" (1780) Jovellanos aún apoyaba el origen alemán del estilo gótico, dos años más tarde, en una carta dirigida a Ponz, se muestra partidario de las tesis "orientalistas", convencido del nexo de unión entre la arquitectura gótica y la griega oriental, que hoy cono-

ce mos como bizantina. Según él, los árabes habrían conocido durante su expansión la arquitectura griega oriental y al carecer de una arquitectura propia la adoptaron, pero sólo en sus aspectos más superficiales, alterándola según sus propios gustos y dando lugar a la arquitectura islámica propiamente dicha. Esta habría sido importada a Occidente y de nuevo modificada, bien por los alemanes bien por cualquier otro pueblo, desembocando en el estilo gótico:

"Por esto, y porque el carácter de la arquitectura tudesca dista mucho mas de la griega que de la morisca, creo que la arquitectura llamada gótica, es hija de la morisca y nieta de la griega" (60)

Más cerca de la tesis sostenida por Wren se halla la teoría expuesta por Bosarte en su "Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura", en la que se expone por primera vez en nuestro país una tesis "orientalista".

Para Bosarte, la arquitectura gótica -a la que denomina también "estilo antiquado"- tiene un indudable origen oriental, pero no exclusivamente islámico, como demuestra la filiación de sus más característicos elementos. La misma tendencia al "apuntamiento" y la verticalidad del gótico son para él signo inequívoco de su carácter oriental:

"La inclinación á entrelazar, horadar, enredar, piramidar, y aguzar los adornos es muy del gusto de los orientales... no solamente los adornos, sino la figura total de los edificios debían ser agudas segun las ideas de algunos pueblos antiguos de Oriente" (61)

Igualmente el arco apuntado habría surgido en Oriente, entre los persas o entre los fenicios, para desde allí, siglos

más tarde, llegar a Europa. Lo más curioso de la exposición de Bosarte es la relación que establece entre la arquitectura gótica y las construcciones militares orientales. Basándose probablemente más en su propia fantasía que en testimonios verificables, piensa que todos los elementos "salientes" presentes en las construcciones góticas -bolas, puntas de diamante, gárgolas, pináculos- a los que genéricamente denomina "crestería", serían la traslación a la piedra de las cabezas cortadas a los enemigos y clavadas en torres triunfales, típicas de algunas civilizaciones orientales (62).

Al considerar Bosarte como gótica toda la arquitectura posterior a Carlomagno, no puede aceptar su introducción en Europa en época de las Cruzadas, sino que debió de hacerlo mucho tiempo antes. A este respecto se apoya en que los contactos entre Oriente y Occidente fueron frecuentes desde poco después de la caída del Imperio. Se conoce la presencia en la corte de Constantino de un arquitecto persa llamado Metrodoro y de la de un tal Esteban en la de Justiniano (63); estos arquitectos y otros cuyos nombres nos son desconocidos habrían ido poco a poco introduciendo entre los europeos el gusto oriental hasta cristalizar en el estilo gótico. Las primeras manifestaciones del nuevo estilo se hallarían ya en época de Carlomagno y precisamente en Alemania -en los palacios imperiales de Maguncia y Nimega- lo que justificaría para Bosarte la errónea creencia en un origen alemán de la arquitectura gótica (64).

En resumen, la tesis que intenta demostrar Bosarte viene ya enunciada desde las primeras páginas de la "Disertación", cuando indica que su intención es probar como:

"El estilo gótico se ha originado de los Persas, que lo empezaron á introducir por el Imperio de oriente, y que por el de Carlo Magno se estableció en Alemania, Italia, Francia, y ultimamente en España" (65)

Pero, entre los escritores españoles, es Jovellanos quien

desarrolla con mayor amplitud y brillantez la teoría "orientalista". En su "Elogio de D. Ventura Rodríguez" (1788) se aproxima bastante a las posturas defendidas por Wren, cuya tesis debió conocer, directamente o a través de algún otro autor, pese a que curiosamente, los más repetidamente citados en el "Elogio...", Félibien y Milizia, no participan de la tesis orientalista del inglés.

Al igual que Wren, Jovellanos sostiene que la arquitectura gótica llegó desde Oriente en tiempos de las Cruzadas. Pensaba que en los numerosos ejércitos desplazados a Tierra Santa lógicamente había arquitectos encargados de la construcción de maquinaria militar y de la reedificación de las ciudades que iban siendo tomadas. Dado el lamentable estado en que se encontraba entonces la arquitectura occidental no era de extrañar que esos arquitectos, deslumbrados por los monumentos que encontraban a su paso, se esforzaran en estudiarlos, sentando así las bases para la implantación, a su regreso a Europa, del estilo gótico:

"Trasladados repentinamente á un país culto, el mas propicio á las artes, y cubierto de insignes monumentos del antiguo y presente poder asiático; puestos en medio de las magníficas escenas que abrió aquella santa guerra, y en que fueron tan gran parte; y arrastrados, como los demás, del entusiasmo religioso y de la noble ambición de gloria y de fortuna, su espíritu no pudo dejar de henchirse de aquel carácter osado, grande y amigo de la pompa y gentileza, que distingue entre todas la arquitectura que inventaron" (66)

Pero la arquitectura gótica, tal y como aparece en Europa a fines del siglo XII, no podía considerarse transcripción fiel de ningún tipo de arquitectura existente en Oriente, sino el resultado de la síntesis de los diversos estilos que

los cruzados pudieron conocer, unida a la propia experiencia constructora desarrollada por ellos en Tierra Santa.

Si en un primer momento -como atestigua la carta dirigida a Ponz en 1782- Jovellanos se mostraba partidario de una filiación básicamente islámica, en el "Elogio..." expone su convicción de que las fuentes del gótico, aunque orientales, fueron múltiples y variadas.

Si bien los europeos conocieron en Oriente muy diversas formas arquitectónicas, incluyendo las de la antigüedad clásica, la rudeza de su carácter les impidió apreciar la armónica simplicidad de los edificios clásicos, haciéndoles preferir la "extrañeza y el artificio" de los bizantinos, árabes, egipcios y persas.

Siguiendo el método de aislar los diferentes elementos de la construcción gótica, Jovellanos busca sus orígenes entre los diversos estilos orientales.

Los soportes derivarían de los bizantinos, por su gran altura, impensable dentro de los cánones clásicos, y más similares a los empleados, por ejemplo, en Santa Sofía.

Cuando Jovellanos se refiere al arte islámico lo que tiene en mente son los edificios hispanoárabes, que le eran mucho más familiares que los orientales; eso explica que al ver en ellos el arco apuntado como mero elemento decorativo, deduzca que el arco árabe típico, tanto en occidente como en oriente, sea el de herradura y no el apuntado como sostenía Wren. El arco apuntado gótico no derivaría por tanto de modelos islámicos sino egipcios, si bien habría sido igualmente empleado por persas, fenicios y otros pueblos orientales, tal y como había ya señalado Bosarte (67).

Del arte árabe sí habrían pasado al gótico las ventanas geminadas, los arcos sobrepuestos y, en general, la ornamentación. La identificación entre la ornamentación gótica e islámica fue comúnmente admitida durante mucho tiempo, pues entre ambas se establecían una serie de características comunes: tendencia a utilizar motivos menudos y delicados, riqueza y variedad y la costumbre de recubrir casi por completo los elementos

constructivos.

Dentro de la decoración gótica llaman la atención de Jovellanos:

"...ciertos cuerpecitos redondos á manera de bolas ó cabezas, que se ven en lo interior de los arcos, en los ángulos de las agujas y pirámides y en otros de sus miembros" (68)

Es entonces cuando hace una explícita referencia a Bosarte -"un erudito escritor de nuestros días"-, aceptando su teoría sobre la relación de estas formas de la decoración gótica con las cabezas que los orientales colgaban como trofeos en sus torres, transcribiendo textualmente un párrafo de la "Disertación" y apoyando tan peregrina idea con numerosos ejemplos, que vendrían a avalar la práctica de dicha costumbre entre ciertos pueblos.

Jovellanos conocía pues la obra de Bosarte, que le sirvió de inspiración en éste y en otros puntos de sus consideraciones sobre el estilo gótico, ya que, como él mismo reconoce:

"Otras muchas reflexiones en apoyo del origen oriental que damos á la arquitectura gótica se podrán ver en esta obrita, á la cual confesamos haber debido mucha luz para seguir la penosa carrera en que nos empeñó nuestro sistema" (69)

Lo que vendría a confirmar a Bosarte como introductor en España de las tesis "orientalistas" y como uno de nuestros primeros autores en plantearse el estudio de la arquitectura gótica.

La referencia de Bosarte a las torres orientales pudo muy bien haber inspirado a Jovellanos en la elaboración de su definitiva tesis sobre el origen del gótico, cuya génesis a partir de modelos estilísticos diferentes hubo de tener lugar

forzosamente en Oriente, puesto que cuando aparece en Europa lo hace ya como un sistema constructivo perfectamente elaborado.

Para Jovellanos, los arquitectos que viajaron a Tierra Santa lo hicieron con el fin de construir obras y maquinaria militar, empezando por diseñar grandes fortalezas móviles de madera que después se hicieron fijas mediante cimientos de mampostería, si bien las torres que las coronaban siguieron siendo de madera, dando al conjunto un marcado acento piramidal:

"Ahora bien; formése la idea que se quiera de la figura exterior de estos castillos flanqueados de altas torres, con terminación piramidal, y al instante se hallará la índole de la arquitectura gótica o tudesca, y una clara analogía con el gusto de sus edificios sagrados. En efecto, ¿qué otra idea ofrecen á la vista nuestras grandes catedrales? Su fortaleza exterior, su incomparable ligereza, y la altura y gentileza de las torres colocadas á sus ángulos, ¿no presentan un fiel remedo de los castillos de ultramar?" (70)

De esta forma se explicaría la presencia de torres en las iglesias góticas -que, al igual que Ponz, considera elementos inútiles- e incluso de gran parte de la decoración propia de este estilo.

En atención a su origen, Jovellanos propone desterrar definitivamente para este tipo de arquitectura las calificaciones de "gótica" y "tudesca" y sustituirlas por la de "oriental", mucho más adecuada.

Fiel a su propio planteamiento, Jovellanos utiliza en sus "Diarios" repetidamente el término "oriental" -a la iglesia bilbaína de Begoña se refiere como "iglesia de arquitectura oriental" (71)-, si bien en ocasiones lo utiliza como sinónimo de gótico -"gran templo gótico, ó sea oriental" (72)- o

continúa empleando el de "gótico", avalado ya por la costumbre.

Su propuesta fue seguida por otros autores como, por ejemplo, Risco, quien dice de la catedral de León:

"El edificio de esta santa Iglesia es de estilo oriental, según discurre de los de su género el señor Jovellanos" (737

Pero, profundizando en su tesis, algunos años después -en la "Memoria sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica" (1805)-, llega a la conclusión de que el calificativo de "oriental" es demasiado vago e impreciso y de que a una arquitectura nacida a consecuencia de la guerra de Ultramar se le debe denominar "ultramarina" (74).

En la citada Memoria, Jovellanos vuelve a insistir en la misma idea que había expuesto en el "Elogio de D. Ventura Rodríguez": la de la doble raíz del gótico, surgido de la síntesis entre los diversos estilos orientales y la arquitectura militar de los cruzados.

La influencia oriental le parece indudable; señala el carácter egipcio de las formas apuntadas y piramidales características del gótico, el islámico de sus arquerías y ornamentación, el tono bizantino de sus soportes de capiteles historiados, e incluso el aire turco de sus altas torres, que cree derivadas de los alminares de las mezquitas (75). Por otra parte, insiste en el carácter militar de los edificios góticos debido al empleo de ciertos elementos (como torres, saeteras, almenas, arbotantes) e incluso de esas formas puntiagudas semejantes a los ganchos de los que se colgaban como trofeo las cabezas de los vencidos (76).

Y es claro que el único momento en que los arquitectos europeos pudieron entrar en contacto con tal diversidad de estilos hubo de ser la época de las Cruzadas, que coincide además cronológicamente con la aparición de los primeros edificios góticos.

"Solo en la guerra santa se pudieron reunir los mejores arquitectos de Europa á observar en Oriente los edificios de tantos diferentes gustos; solo en ella pudo ser, y con efecto fué, tan frecuente el uso de fortificaciones momentáneas y hechas de madera, y, en fin, sólo allí pudieron difundirse, casi simultaneamente por todo el Occidente, ideas tan nuevas, y tan grandes y tan uniformes, y acomodarse tan bien a aquella admirable reunión de piedad, valor y galantería que distinguió el carácter europeo en el siglo XIII y siguientes" (77)

A partir de este momento, los términos "arquitectura ultramarina" y "gusto ultramarín" son asiduamente empleados por Jovellanos, como podemos observar en sus escritos mallorquines, si bien nunca logró deshacerse definitivamente del de "gótico", que continuó utilizando.

Igualmente, los autores más cercanos a su magisterio adoptaron el nuevo término por él acuñado y la teoría que lo justificaba; así, Ceán, eterno receptor de las investigaciones de su amigo, no vacila en adherirse a sus propuestas:

"Trajéronla de la Palestina y de la Siria los Cruzados de la Tierra Santa; por lo que, y por haber tomado para el adorno de sus torrecillas, estribos, arbotantes, almenas, merloncillos y lanceras, los tipos de los castillos y fortalezas de oriente y de las máquinas y artificios militares, que usaban aquellos ilustres guerreros, pudiera llamarse con mas propiedad arquitectura ultramarina" (78)

Paralelamente al desarrollo de las teorías orientalistas surgen otras tendencias empeñadas en demostrar el origen

de la arquitectura gótica como una derivación de las formas de la naturaleza, como rocas o árboles, tal y como habían señalado, a fines del siglo XVII, los hermanos Félibien (79).

No se trata de propuestas necesariamente antagónicas, sino que, en cierto modo, ambas se completan mutuamente, ya que los orientalistas admitían tal metamorfosis siempre y cuando ésta se hubiese realizado en Oriente, para una vez elaboradas las formas góticas importarse desde allí a Occidente.

El mismo Wren no duda en señalar la influencia que los árboles del desierto de Arabia pudieron haber tenido en la formación de la arquitectura islámica y, por ende, en la gótica. De la misma forma, Ceán hace derivar las columnas góticas de las palmas de Palestina y Jovellanos compara las de la Lonja de Palma con las palmeras de los desiertos (80).

Curiosamente, es también Bosarte uno de los primeros en difundir en España esta teoría, precisamente en la misma "Disertación" en la que defiende el origen oriental de la arquitectura gótica.

Unos años antes, el italiano Carlo Lodoli había elaborado una teoría en la que hacía derivar la arquitectura clásica de una supuesta tipología primitiva, la "cabaña rústica", que debía conocer Bosarte -posiblemente a través de Milizia-, pues hace de ella una detallada exposición.

Según Bosarte, los antiguos construían casas de madera cuyas techumbres se formaban mediante troncos de árboles; cuando los griegos trasladaron este esquema a piedra, lo hicieron conservando el mismo sistema de proporciones, inspirado en el cuerpo humano, así los troncos de los árboles habrían dado lugar a las columnas clásicas, en sus dos variantes, la masculina (dórico) y la femenina (jónico), según se tomase como referencia el cuerpo masculino o el femenino.

Los arquitectos góticos intentaron igualmente adaptar a la construcción en piedra los viejos esquemas de la arquitectura de madera, pero en vez de utilizar como módulo los troncos de los árboles, tomaron sus ramas y, agrupándolas en haces,

formaron con ellas los pilares góticos, carentes de proporción y armonía hasta el punto de que, para paliar su exceso de altura, se vieron obligados a dividirlos en tramos mediante la inserción de ménsulas con escultura y otros tipos de decoración innecesarios dentro de los órdenes clásicos.

Si la inspiración en las ramas de los árboles explicaría la aparición del tipo característico de soporte gótico, igualmente motivaría la de su elemento fundamental : el arco apuntado.

"Subiendo con sus bastones, ó ramas arriba, hallaron por necesidad de analogía que los arcos redondos, ó semicirculares no venian bien al aspecto, y admitieron constantemente contra toda elegancia, formando los arcos apuntados, ó que constan de dos porciones de círculo"(81)

Bosarte utiliza la analogía entre la arquitectura gótica y las formas arbóreas más como un elemento en el que apoyar su crítica que como explicación válida sobre su auténtico origen:

"Un escritor moderno dice, que estos Arquitectos querian representar en un edificio un árbol. Y aunque esta idea no la podamos admitir como general; pero siempre favorece á nuestro pensamiento: pues la imitacion de los árboles como ellos son no es camino para buscar la grandiosidad. El árbol es un vegetable de figura incierta, desunida, y en su pompa lleno todo de figuras errantes y pequeñas" (82)

Pero si esta es la opinión sostenida en la "Disertación", años más tarde Bosarte cambió radicalmente sus ideas y en el "Viaje artístico..." no solo abandona cualquier referencia a un supuesto origen oriental, sino que encuentra en su clara derivación de la arquitectura madre uno de sus más desta-

cados valores:

"Los góticos hacían valer su innovación aprovechándose de las mismas deducciones originarias en que se fundaba la arquitectura madre: porque si esta decía que de los troncos de los árboles había tomado la idea de la columna, la arquitectura de crestería llegó a poner, no en translaciones obscuras, sino en imágenes puntuales, los troncos mismos de los árboles con sus nudos y sus cortes, como se ven en la fachada de San Gregorio de Valladolid..." (83)

Esta inspiración en la arquitectura madre la fundamenta Bosarte no sólo en las analogías con la cabaña rústica, sino que, remontándose aún más en el tiempo, la entronca con los más antiguos habitáculos humanos: las grutas y cuevas abiertas en las montañas. Las bocas de entrada de éstas, excavadas en el espesor de las montañas como túneles, en cuya cara exterior crecería abundante vegetación, se convertirían, al trasladarse a piedra, en el abocinamiento de los vanos góticos, ornados siempre de motivos vegetales, al igual que la típica "crestería" no sería sino la plasmación -como apunta Félibien- de las puntiagudas rocas de su entorno.

De esta forma, la catedral gótica vendría a ser como "una montaña erizada toda de puntas" (84), imagen clara de las primeras moradas y santuarios utilizados por el hombre.

Si Bosarte se dejó seducir por las ideas de Félibien y sus seguidores, Jovellanos, ya desde sus primeros escritos en torno al gótico, se muestra decididamente contrario a ellas. Así, en su "Elogio de D. Ventura Rodríguez", al preguntarse acerca del posible origen de la arquitectura gótica, demuestra conocer y no compartir la tesis sostenida por el historiador francés:

"¿No sería mejor pensar, con Félibien,

que se habia tomado de la naturaleza misma, y que los árboles delgados que, subiendo paralelamente, y enlazando sus ramas en lo alto, forman una especie de bóvedas elevadísimas, dieron la primera idea de este carácter gótico?" (85)

Jovellanos está de acuerdo con Milizia en que la arquitectura nació inspirándose en la naturaleza, pero para evolucionar a partir de ella, siguiendo normas propias, por lo que no resulta aceptable la traslación de formas de la naturaleza a ningún género arquitectónico determinado.

Profundizando en esta idea, unos años más tarde rebate las tesis de Hall y de Warbuton, entonces muy en boga, derivadas ambas de los viejos presupuestos enunciados por Félibien.

La obra de James de Hall "Essay on the Origin, History, and Principles of Gothic Architecture", muy difundida dentro y fuera de Inglaterra, insistía en que la elasticidad y flexibilidad de las ramas de los árboles había permitido la construcción en madera de primitivos prototipos de templos góticos, que habrían sido después imitados en piedra, habiendo llegado Hall a diseñar un esquema de templo gótico formado con ramas de árboles en un intento de demostrar la validez de su teoría (86).

A ello se refiere Jovellanos señalando, muy certeramente, que el que puedan imitarse las curvilíneas formas góticas gracias a la elasticidad de ciertas ramas de árboles no implica necesariamente que en ellas se halle su origen:

"Yo no he visto su Memoria; pero juzgando de su doctrina por este ejemplo, temo que pruebe poco para determinar aquel origen. Por que de que se forme un edificio con troncos de árboles y se adorne con sus ramas á la manera gótica, ¿quién inferirá que los árboles ó la cabaña formada con ellos sirvieron de tipo á esta arquitectura?" (87).

Igualmente critica la tesis de Warbuton, según la cual los templos góticos no sólo derivarían formalmente de construcciones hechas con árboles, sino que, ante todo, intentarían captar el simbolismo religioso emanado de los bosques, primeros lugares de culto utilizados por la humanidad. De esa manera, el cristianismo habría intentado lograr, mediante una arquitectura que plasmase en piedra las formas de los bosques, heredar su valor sacro (88).

A Jovellanos tal idea le parece absurda ya que, de haber sido así, la similitud con los bosques habría debido darse en las primeras construcciones cristianas, más cercanas al recuerdo de estos primitivos santuarios, sin tener que esperar para que tal analogía se cumpla al siglo XIII, cuando la arquitectura cristiana llevaba ya recorrido un largo camino. Por ello no duda en afirmar: "Luego ni los bosques, ni las cabañas, sirvieron de tipo á la arquitectura gótica" (89), reafirmandose en su convicción de que tal arquitectura se originó en Oriente como derivación de las construcciones militares efectuados por los cruzados.

Encontramos así representadas en España las mismas tendencias que para explicar el origen del gótico habían surgido en Europa, al tiempo que una serie de términos de nuevo cuño, como "oriental" o "ultramarín", con los que se intenta desterrar los antiguos de "tudesco" y "gótico". Este último término, empleado sistemáticamente hasta por sus mismos detractores, llegó a ser definitiva y universalmente aceptado, sin olvidar la larga pervivencia de otros calificativos más tradicionales como los que emplea Ceán en el siguiente párrafo:

"Llamase tambien con mas propiedad obra de mazonería, de crestería y obra nueva. Se hubo de tomar lo primero del francés, que significa obra de albañilería, lo segundo de la analogía de sus adornos con las crestas y penachos de las aves, y lo tercero para distinguirla de la antigua greco-romana." (90)

-Fijación cronológica y evolución estilística

Si algunos autores, como Bosarte, engloban bajo la calificación de "gótica" a toda la arquitectura cristiana medieval, la postura más generalizada fue reservar tal término para identificar exclusivamente a la de sus últimos siglos.

En opinión de Ceán, la arquitectura gótica se extendió durante "más de tres siglos" (91)-es decir, los siglos XIII, XIV, y XV- comprendidos entre un breve prólogo y un epílogo más o menos prolongado.

Fue Jovellanos quien mejor supo precisar la cronología de la arquitectura gótica, especialmente en lo que se refiere a sus fechas de aparición. Rechazando la datación que de muchos monumentos hacían Vasari, Félibien o Milizia basándose en fechas de fundación y no en lo realmente conservado -fruto a menudo de intervenciones posteriores-, concluye Jovellanos en que obras que estos autores consideraban anteriores al siglo XII, lo eran en su primitiva fundación pero no en su estado actual, fruto de sucesivas reformas.

Aislando los elementos más significativos del estilo gótico y examinando analíticamente sus edificios principales, Jovellanos fija su aparición en Francia en torno a la construcción de las catedrales de Amiens y Reims, en Italia con la labor de los Pisano y en España con el comienzo de las obras de Burgos, León y Toledo, es decir, a comienzos del siglo XIII (92).

Por supuesto, en todos estos países existen monumentos góticos muy anteriores a los citados por Jovellanos, del período que hoy conocemos como protogótico, pero hemos de tener en cuenta que la mayoría de sus conocimientos procede de lecturas y grabados, por lo que difícilmente habría podido identificar edificios de un estilo aun no plenamente formado que muy raramente eran descritos y reproducidos. Aún así es admirable la precisión con la que señala el último tercio del siglo XII como punto de arranque de la arquitectura gótica.

Aunque el propio Jovellanos considere que "desde el siglo XII al XV se hicieron tan cortos adelantos en las ar-

tes" (93), aparecía bastante claro que, aun dentro del mismo estilo, la arquitectura había sufrido a lo largo de estos siglos una evolución, que hacía necesario fijar una suerte de periodización que diferenciase los edificios anteriores y posteriores al momento de "plenitud" centrado en torno a la construcción de las grandes catedrales.

Así, un edificio protogótico como la catedral de Avila, es calificado por Ponz de "antigualla gótica" (94), más como referencia cronológica que como actitud peyorativa, y en la cripta de la catedral de Santander, del mismo momento, Jovellanos distingue una mezcla "del gusto del siglo XIII y algo de los anteriores" (95), utilizándose repetidas veces los términos de "gótico antiguo" y "antiguo gótico" (96) para identificar obras anteriores a la eclosión del gótico clásico.

Es el gótico de los siglos XIII y XIV -ejemplarizado en las grandes catedrales de Burgos, León y Toledo- el que sirve de marco referencial, tildándose de "antiguo" todo lo anterior, y de "moderno" lo construido con posterioridad.

Si el inicio del gótico parece poder señalarse con bastante exactitud desde un primer momento, no ocurre lo mismo con su final pues si bien en general se sitúa a fines del siglo XV, no deja de reconocerse la existencia de fábricas góticas durante todo el siglo XVI.

La tesis de Jovellanos es que el gótico "acabó con el XV" (97), pero que durante el siglo XVI continuaron realizándose edificios de este estilo -"por ejemplo las bellas catedrales de Salamanca y de Segovia" (98)-, si bien la difusión desde comienzos de siglo de las doctrinas de Vitrubio, así como el mayor contacto con la arquitectura italiana, "pusieron en descrédito la manera gótica, y aceleraron el renacimiento de la arquitectura greco-romana" (99), que en un primer momento se vió ofuscada por el exceso decorativo heredado del último gótico y que en mascara, en gran medida, su inspiración clásica (100).

Igualmente, para Ponz las normas de la "buena arquitectura" eran conocidas en España desde principios del siglo XVI, pero fueron afianzándose lentamente debido a la fuerza con que

la costumbre avalaba las formas góticas, especialmente entre los mecenas, menos innovadores siempre que los artistas.

"... lo qual atribuyo, no á que se ignorase en modo alguno qual era la mejor, ni á que faltase a los profesores voluntad de executarla, sino á los que ordenaban las obras, cuya vista no se pudo hacer tan pronto á la simplicidad de los antiguos órdenes, y querian, enriquecerlos con labores infinitas; por cuya razon vemos en todas las obras de aquel tiempo poco, ó mucho de estos ornatos, que á la verdad son la admiracion de quien considera la excelencia, y arte con que estan hechos; pero no eran necesarios, ni del caso en las obras que se habian de hacer segun la norma de los antiguos, que sin duda fueron los mejores artífices del mundo." (101)

Surge así la confusión entre el hispano-flamenco del siglo XV, el gótico del siglo XVI y el plateresco, debido a que la exuberancia decorativa de este último se hermana a la flamenca, sin considerar sus profundas diferencias formales y temáticas.

Junto al término de "gótico moderno", reservado fundamentalmente para las obras del siglo XVI, más o menos dentro de la línea estilística marcada por Hontañón, se emplea también el de "arquitectura media" o "semigótica" para designar al periodo comprendido entre la arquitectura propiamente gótica y la vitruviana, que Ponz califica de "plateresco", siendo él quien más contribuyó a la popularización de este término, acuñado mucho tiempo antes por Ortiz de Zúñiga (102).

El conflicto surge al aplicar estos calificativos a edificios concretos, pues si en teoría la distinción es clara, en la práctica los términos se entremezclan y confunden con mucha frecuencia.

De esta forma, Ponz considera la catedral de Plasencia un ejemplo del "gótico moderno", al igual que las de Salamanca,

Sto. Domingo de Talavera, etc., todas ellas obras en la línea de Hontañón y a las que distingue perfectamente del toledano Hospital de Sta. Cruz, típico ejemplo de "arquitectura media", ya que:

"... es hija de la llamada vulgarmente Gótica, pero al mismo tiempo se divisan en ella ciertas cosas, que manifiestan lo que se iba acercando á la que luego se siguió de gusto Griego, ó Romano, segun la cual se fabricó lo mejor que hay en Toledo: por tanto se puede creer de lineada por sujetos que de la una y de la otra tenían conocimiento." (103)

Lo que ya no es tan claro es que la capilla del Condestable de la catedral de Burgos pueda considerarse igualmente "...de aquel gusto medio, que aun se usaba por entonces adornado de grotescos, figuras y otras cosas" (104), es decir, como ejemplo del estilo plateresco. Con todo, es importante resaltar cómo estos autores fueron capaces de establecer una línea evolutiva dentro del estilo gótico y de aislar los rasgos más característicos de cada una de sus etapas.

- Evaluación crítica

Ceán, en su descripción de la catedral de Sevilla (1804), se lamentaba de como a la arquitectura gótica: "Muchos la han vituperado y la vituperan aun con los dicterios de banbara, licenciosa e insignificante" (105). Uno de estos "muchos", Vicente de Ponte, afirmaba en su "Ensayo de Arquitectura Civil" (1796) en una línea decididamente vasariano-mengsiana: "La Francia y la Alemania, países incultos... acarrearón al Arte su total ruina con el establecimiento de aquellas ideas tan barbaras y monstruosas que se conocen por el nombre de Goticas" (106). Pero la opinión general no fue sino excepcionalmente tan marcadamente negativa.

Según Bosarte -y su valoración es compartida por todos los

autores de su generación-, "en la pintura y escultura el goticismo no tiene ni sistema ni disculpa" (107), pero con respecto a su arquitectura la opinión es muy diversa y, si bien no dejan de señalarse lo que se consideran como errores o carencias, la valoración positiva termina por imponerse, incluso entre los más estrictos:

"Se deben atribuir a las costumbres de aquellos tiempos ciertos defectos que se notan en ellas... Pero a pesar de estos mismos defectos, debemos confesar que son admirables sus templos por el prodigioso modo con que están contruidos, por su magnitud, por sus buenas proporciones, por su esvelteza y gallardia, por la novedad de sus adornos, y por la delgadeza de sus muros" (108)

De parecida opinión participa el marqués Ureña cuando afirma:

"De Toledo, Sevilla, Milan, Reims, Strasburg, podran tomar los entendidos sabias lecciones; pero habrán de reprobar muchas ideas mezquinas, y no pocas deformidades" (109)

Nos encontramos continuamente ante una actitud ambivalente, incluso en un mismo autor, según juzgue el gótico por su mayor o menor adecuación a los preceptos clasicistas o bien se deje llevar en sus opiniones exclusivamente por lo que le dicten sus sentidos.

Lo primero que asombra, dentro de la arquitectura gótica, a los hombres del siglo XVIII es la imposibilidad de evaluar la encuadrándola dentro del sistema de "órdenes" que estaban acostumbrados a utilizar; así se llegó a pensar que el gótico carecía de un "sistema" preciso, de unas "normas" fijas semejantes a las que regían la arquitectura clásica, y que todo en

ella era fruto de la invención y el "capricho" del artista.

Unicamente Bosarte acierta a descubrir -como antes había hecho Caramuel- una unidad dentro de la arquitectura gótica, semejante a la que se apreciaba en los órdenes clásicos, sólo que en todo diferente de la de éstos; así concluye en que "la arquitectura gótica es un sistema entero, aunque heterodoxo" (110), para afirmar desde las páginas de su "Viaje...":

"Comunmente se cree que el estilo gótico en la arquitectura es enteramente arbitrario, y que en sus obras no hay sistema arreglado, y que cada arquitecto gótico subía ó bajaba, alargaba ó acortaba, disminuía ó aumentaba segun su capricho... sin embargo una obra gótica de las que he nombrado existentes en Valladolid, que es la parroquial de la Magdalena, puede servir de prueba de que los góticos no eran tan arbitrarios como se les hace..." (111)

La acusación principal que se dirige a la arquitectura gótica es la de su presunta falta de proporción, la excesiva longitud y delgadez de sus miembros, que la apartan por completo de los cánones establecidos por el clasicismo.

En uno de sus primeros escritos Jovellanos señala que la arquitectura gótica no tiene "ningun sistema cierto de proporción" y, pese a que en su conjunto la considere "digna de admiración", cuando pasa a examinar sus partes "a la luz de los principios del arte" -es decir, desde la perspectiva clasicista- no puede encontrar en ella sino desproporción:

"Qué desproporción tan visible entre su anchura y su elevación, entre las partes sostenidas y las que sostienen, entre lo principal y lo accesorio!" (112)

Lo que atribuye al alejamiento de la naturaleza propio

de los artistas medievales, que se regían exclusivamente por su capricho.

Pero, si bien asegura que las obras góticas no seguían "un sistema fijo y seguro de proporciones" (113), en otra ocasión afirma que la "gallardía" de los edificios góticos "resulta tanto de las proporciones como de la forma de sus partes" (114), no resolviéndose esta contradicción entre su razón y su sensibilidad hasta que, ante la catedral de Palma, se ve obligado a reconocer que, pese a su evidente falta de proporción y deformidad, el edificio le atrae irremisiblemente:

"Mas, a pesar de que estas faltas de euritmia y de una forma tan extraña prometen poco favorable efecto, el que produce el todo de esta obra, sin ser bello ni elegante, tiene un no sé qué de grande y majestuoso que sorprende y agrada notablemente a la vista" (115)

Igualmente, otros autores nos sorprenden afirmando que los edificios góticos están contruidos "con bellas proporciones" (116) destacando en ellos Rieger "la elección de muy convenientes proporciones" (117), y admitiendo Bosarte que "algunos Arquitectos de aquella manera antiquada hallaron en fuerza de su genio ciertas proporciones que nos deleytan en sus edificios..." (118).

Y Ceán, conocedor de la obra publicada por James Murphy sobre el monasterio portugués de Batalha en 1795 (119), en la que se intentaba establecer una relación entre las proporciones del templo gótico y las de la figura humana, concluye por afirmar:

"Esto prueba que los arquitectos del género gótico no eran tan ignorantes en el arte, como pretenden los que le llaman arbitrario y sin sujecion á reglas" (120)

Termina así por admitirse el hecho evidente de que la arquitectura gótica se rige por unas normas precisas, de acuerdo a las cuales establece su sistema de proporciones, pese a que tanto unas como otras sean muy diferentes de las de los órdenes clásicos, siendo necesario olvidarse de éstos a la hora de contemplar un edificio gótico, como hace Ponz:

"La arquitectura de este Templo es la que comunmente llamamos Gótica, en la qual he tenido siempre mucho que admirar, considerando su buena proporcion en aquel estilo... con ser todo tan diverso de los principios con que en Grecia, é Italia se encontraron, y perfeccionaron los órdenes de Arquitectura conocidos" (121)

Hemos señalado cómo Jovellanos, siguiendo las ideas de Mengs acerca de que el artista debe encontrar la Belleza en la observación de la naturaleza, acusa a los artistas góticos de haberse separado de este camino -único válido- para, encerrándose en los límites de su imaginación, obrar sólo de acuerdo a su propio capricho:

"El artista buscaba la belleza en su idea, y girando continuamente dentro de este círculo, donde no existía, se fatigaba en vano sin encontrarla. ¡Cuánto mas eficaces hubieran sido sus esfuerzos si, saliendo de aquella corta esfera, se hubiese elevado á estudiar el bello prototipo de la naturaleza!" (122)

Lo que supuso que a partir del siglo XII la arquitectura:

"... no buscó ya en sus formas la regularidad, sino la rareza; en sus proporciones no

lo bello y lo grande; sino lo atrevido y lo maravilloso; y en su decoracion no la conveniencia y el gusto, sino la profusion y la delicadeza (123)

Llegando a afirmar que esta época demuestra "...hasta qué punto puede extraviarse el genio, abandonado á las inspiraciones del capricho" (124).

La misma o parecida actitud lleva a Capmany a valorar, en la catedral de Barcelona, que las reglas del arte no se hallen sacrificadas al capricho del artista, "defecto tan común en casi todos los templos de este estilo" (125).

Pero cuando se halla ante la iglesia de Santa María del Mar, cuyo plan considera "mas atrevido, mas ligero, y mas gallardo" que el de la catedral, es decir, más alejado de los principios clásicos, no se atreve a afirmar su preferencia por ninguno de los dos templos pues "si en el primero halla mas en que contentarse la razon, en el segundo la imaginación tiene mas en que cebarse" (126).

Una actitud igualmente ambivalente se manifiesta a la hora de evaluar la decoración gótica pues, si bien se considera excesiva, recargada y agobiante al compararla con la sobriedad de los edificios grecorromanos, no se deja de apreciar la minuciosidad, perfección y riqueza imaginativa de sus artífices y la gracia que confiere a los edificios.

Así, en un discurso leído por José Ortiz ante la Academia de San Carlos de Valencia, se señala lo siguiente:

"De mas de esto todos los edificios se festoneaban de randas, filigranas, flecos y blondinas, a lo cual con bastante propiedad llamaban "obra de cresteria", pues realmente todo remataba en crestas. Tallos acaracolados y rizados sin garbo, sin gracia, significado, imitacion, verdad y sin objeto alguno. Manojos, haces de columnas como mimbres o juncos, con

sus remates de botones, orlas y obra de venta je y pasamanería. Las bovedas ataraceadas con una confusion de ramales esparramados a guisa de palma; estrellas, rombos, laberintos y otras crucerías curvilíneas o rectilíneas, y sin asomo de dibujo" (127)

Y el propio Ceán, defensor de la arquitectura gótica en tantas ocasiones, no por ello deja de considerar que "eran mayores y en demasía los ornatos con que enriquecian aquellos arquitectos los pórticos, torres y chapiteles por de fuera" (128).

Pero la crítica más dura a la ornamentación gótica se encuentra en la "Disertación" de Bosarte, especialmente cuando la compara con la grecorromana:

"En la eleccion de cuerpos para adorno que hicieron aquellos antiguos ¡que candor! ¡que sensatez! ¡que gusto! ¡que claridad! Ellos no admitieron sino cosa que tuviese una forma elegante en la Naturaleza. Y en los adornos arbitrarios y no naturales ¡quanta precision, y quanta oportunidad! Estotros de la media edad, ó Góticos se complacian en las coles rizadas, y otras legumbres embrolladas, en que no hay elegancia alguna, sino complicacion, sutileza, enredo...

Hicieron vichos; monstruos y grutescos; ¡pero con que rigidez de diseño, y con quanta incertidumbre en las formas! Pusieron tambien en los canales que reciben las aguas llovedizas la figura humana; degradándola de su dignidad, y contraheciéndola del modo mas indecoroso, y abominable" (129)

Prefiriendo, aún dentro del estilo gótico, aquellas obras en las que se aprecia una mayor sobriedad decorativa, lo que le hace ensalzar, entre las catedrales alemanas, la de Ulm en detrimento de Estrasburgo, que en ese momento Goethe había convertido en símbolo de la construcción gótica, debido a que en Ulm se ha "despreciado y desechado toda menudencia de los adornos del goticismo", lo que la asemeja a "alguna cosa de Romanos, según la nobleza con que se enuncia desde lejos" (130).

En cambio, para otros, la arquitectura gótica "se hizo muy recomendable por la delicadeza de sus Adornos" (131), contándose entre ellos el propio Ponz, que observa en la catedral de Sevilla:

"Toda la fabrica del mismo, y sus obras adyacentes vistos por defuera hacen un efecto muy particular, y vario por la diferencia de remates, trepados, antepechos, torrecillas, pirámides, anditos, y otras cosas, que puestas en graduacion con las bóvedas mas, ó menos altas, forman un todo, que sorprehende en su linea" (132)

Admirándose igualmente ante la exuberancia decorativa y la perfección técnica lograda por los artífices de San Pablo de Valladolid:

"El ornato de su portada es menester verlo para creer, que pudo haber hombres con paciencia de acabar tales empresas. No digo ya para describirla, ni para contar las figuritas, y figuras, que hay en ella, la he tenido yo. En fin, es un trabajo asombroso, y de suma menudencia en figuras, y ornatos; pero todo executado antes de establecerse el buen gusto de las Artes, y es de lo que se llama gótico..." (133)

Y si en alguna ocasión critica la excesiva ornamentación de los edificios góticos, cuando ésta no existe parece echarla de menos, como en la catedral de Valencia:

"...no llegan sus adornos, ni con mucho en este genero de arquitectura, á los de la Catedral de Toledo, ni á otras, como la de Burgos, la de Leon, la de Sevilla etc. y antes tiene falta, que sobra de ellos." (134)

Prefiriendo siempre, desde luego, la ornamentación gótica a la barroca, que considera mucho más pobre en cuanto a materiales y ejecución y, sobre todo, de peor gusto.

Así su conocido aborrecimiento hacia las columnas salomónicas de los retablos de su época se convierte en admiración al contemplar dos columnas torsas en el patio de la casa de la Ciudad (Barcelona), pese a que desapruuebe su utilización dentro de los cánones de la "buena arquitectura":

"Entre las caprichosas columnas del patio hay dos que parecen un manojo de cables retorcidos; extravagancia que no debe admitirse en la buena Arquitectura; pero tan diligentemente trabajadas, que si á lo menos hubiera tenido esta circunstancia la mostruosa talla de nuestra edad, se la podria disimular, y aun alabar en esta parte" (135)

Incluso Jovellanos no deja de admirar "la filigrana de los trepados y perforaciones en las ventanas, claraboyas, arcos, agujas y aun muros, que tanto realzan la delicadeza del edificio", otorgándole un carácter "tan rico, tan ligero y gentil" (136).

Todos los estudiosos coinciden en una unánime valoración de la perfección técnica lograda por los tallistas góticos, prescindiendo del juicio más o menos favorable que les merezcan

sus realizaciones desde un punto de vista estético.

Incluso el marqués de Ureña, reconocido "clasicista", encuentra en la ornamentación gótica un valor no sólo decorativo sino práctico, ya que evita que los edificios, por grandes que sean, parezcan pesados y macizos, al establecer un contraste entre su magnitud y la delicadeza y minuciosidad de sus adornos, que les confiere una singular ligereza:

"Imagino, que si sus partes, torrecillas y arcbotantes no se hallaran subdivididos, ya figurando una cantidad de bastones, que juntos se ayudan á sostener los cerramientos, ó en cantidad de almenas, ó distrayendo en algun modo la vista con crestas y adornos; resultarían unas masas continuas, monótonas, enormes, que degenerarían en el puro terrible, carácter no propio de tales edificios. Prueba que confirma mi juicio sobre la reflexión filosófica de aquellos Artífices, es la diferencia que se nota en otras obras suyas en los ramos civil y militar." (137)

Pero en lo que todos los autores parecen estar de acuerdo es en alabar el elemento más característico de la ornamentación gótica, las vidrieras y rosetones que adornan sus vanos:

"En la parte alta de los muros estan repartidas grandes, prolongadas y puntiagudas ventanas con vidrieras de colores, que iluminan las catedrales con magestuosa luz... Y otras mayores y circulares estan colocadas en los testeros del crucero y al pie de la nave mayor, pintadas tambien sus vidrieras con colores que causan el mismo efecto..." (138)

"Una de las partes que en la construcción de estos templos roba la atención del espectador, y da la principal belleza y ornato a su estructura, es el ventanaje de claraboyas ayrosa y gallardamente rasgadas, cuya longitud y distribución entraba en el plan interior del edificio, mas para la simetría y elegancia, que para comunicar luz, á cuyo fin hubiera sido su pérflua la magnitud y profusión de tantas ventanas, pues requiriendo la devota magestad de los templos una luz remisa ó cortada, que no ofenda ni distraiga el recogimiento de los fieles, como la ofendería la directa y viva transmitida por la diafanidad de los cristales limpios; se sirvieron oportunamente los antiguos de la pintura de encaústico en las vidrieras que entonces era de moda; cuyo arte fomentado con este fin llegó á un grado tan alto de perfección por la viveza y firmeza de los colores, que jamás han podido los modernos imitarla. Con esta traza los arquitectos lograron, sin introducirles la luz de una plaza abierta, labrar sus obras como escaparates afiligranados."

(139)

La importancia que la luz matizada por las vidrieras tiene en la creación del ambiente de religiosidad y recogimiento característico de los templos medievales, que Capmany percibe tan sagazmente, se completaría con los temas iconográficos que en ellas se representan. Las vidrieras, pues, no sólo transforman la luz blanca del exterior en una armonía de luces coloreadas, sino que al mismo tiempo sirven para ilustrar las verdades de la fe "de manera que cuando se levantan los ojos al cielo se ven objetos que excitan á la consideración de los sagrados misterios" (140).

Insiste Capmany en la necesidad de respetar las vidrie

ras de los templos en su estado original negándose a admitir que se cierran mediante muros pretextando que con ello se caldean las iglesias, como se había hecho en algunos lugares. Por el contrario, alaba la restauración efectuada en 1779 en la iglesia de Santa María del Mar (Barcelona), abriéndose de nuevo sus vidrieras, y propone que en los casos en que las vidrieras originales se hubiesen perdido se intenten sustituir por imitaciones modernas:

"¡Que efecto tan extraño y hermoso no harían estas iglesias en el estado en que salieron de las manos del arquitecto! Fácil sería volverlo á ver, si se repusieran las vidrieras de todas sus magníficas claraboyas con imaginaria iluminada, ó con otros dibujos del gusto gótico, por pedirlo así el orden de su arquitectura. Pero los modernos, ó por mal gusto, ó por economía, ó por haber perdido de vista la mente del artífice en la traza arquitectónica de los referidos templos; han desfigurado el orden y simetría de estas serias y elegantes obras, tapiando con humildes tabiques la mayor parte de las ventanas, que algunos creían superfluidades del estilo gótico" (141)

Encontramos en este testimonio de Capmany varios puntos de interés por la novedad de su planteamiento. Destaca, en primer lugar, su visión unitaria del templo gótico como conjunto de diversos elementos: arquitectura, pintura, escultura, vidrieras, etc. de cuya relación recíproca emana su belleza, que se vería alterada si se modifican o desaparecen dichos elementos. Propugna pues la necesidad de conservar los edificios góticos en toda su pureza, tal y como "salieron de las manos del arquitecto", por lo que al restaurarlos debe tenerse presente su primitivo aspecto y atenerse a él, conservando la unidad estilística, imitando si fuese necesario los elementos desapare-

cidos, en su forma original.

Amparándose en la necesidad de "conservar", de "restaurar", se llega así a la necesidad de "imitar" lo antiguo, primero para completar viejos edificios, después para evocarlos en los modernos.

Desde el momento en que brota la idea de resucitar antiguas técnicas caídas en desuso -como la de las vidrieras-, se está caminando hacia la revitalización del estilo que las originó. Primero los vidrieros, tallistas, arquitectos, se esforzarán en imitar las formas góticas para restaurar los edificios de esa época y de ahí pasarán a construir obras nuevas a imitación de las antiguas. Este proceso en España no tomará cuerpo hasta ya avanzado el siglo XIX, pero con anterioridad se desarrolló en otros países europeos, fundamentalmente en Inglaterra.

En su viaje a Inglaterra Moratín toma conciencia de este hecho y alaba la vidriera moderna que, con diseño de West, acababa de realizarse en la iglesia del castillo de Windsor, testimonio del proceso de repristinación del gótico que estaba desarrollándose en el seno del arte inglés:

"En el altar hay una gran vidriera, donde está representada la Resurrección del Señor, obra de mucho mérito. Antiguamente las vidrieras de las iglesias eran otras tantas pinturas, y en las que han quedado se admira todavía la hermosura de los colores; pero este arte se puede considerar como absolutamente perdido en Europa; los ingleses parece que quieren restablecerle, y la citada obra es una prueba de la perfección á que podrán llegar muy pronto" (142)

Peró lo que Moratín pudo contemplar en Inglaterra no era sino la plasmación de su propio pensamiento, expuesto con anterioridad en una carta escrita a Ceán desde París en 1786

en la que, refiriéndose al arte de las vidrieras, señala:

"¡Lástima es que no se resucite este arte! porque si pudiera unirse á la viveza de aquel colorido la correccion de dibujo que ya es tan comun en Europa, podrian adornarse los templos y palacios con esta decorosa invencion" (143)

Lo que pretende Moratín es un resurgimiento de la técnica medieval, no de su estética. No quiere que vuelvan a realizarse vidrieras iguales a las de los siglos XIII o XIV, sino que, empleándose idéntica técnica se hagan nuevas vidrieras de acuerdo con los criterios estéticos imperantes en su época. Es decir, aunar viejas técnicas con nuevos diseños, según un deseo que culminará en la obra de William Morris, pero cuyas premisas básicas estaban enunciadas desde mucho tiempo antes.

Igualmente, todos los estudiosos de la arquitectura gótica admiran la maestría técnica de los canteros y albañiles medievales, capaces de efectuar obras de tal magnitud y fortaleza, destinadas a resistir el paso de los siglos y, al mismo tiempo, resolver complejos problemas técnicos que -reconocen muchos- habrían sido difíciles de abordar incluso en sus días.

Capmany aprecia en Santa María del Mar el que "compieten la gentileza gótica con la ingeniosa y feliz técnica del arquitecto" (144) y como dice Bosarte "es preciso reconocer la habilidad de aquellos Arquitectos en todo lo que es albañilería" (145), señalando en otra ocasión:

"La osadía y animosidad de los Arquitectos Góticos causa admiracion en considerando algunas de sus obras de primor, ó principales. La duracion misma de ellas, siendo al parecer tan arriesgadas, muestra bien claro la confianza con que trabajaban" (146)

De parecida opinión participa Rieger:

"La magnificencia de Fábricas, hechas de piedra quadradas, que admiramos hoy en la Inglaterra, Francia, Italia, España y Alemania, nos enseñan el arrojo, y soberbio atrevimiento en emprenderlas... cuyo esplendor, arrogancia, y hermosura apenas podrian hoy imitarse" (147)

La fortaleza de las construcciones góticas -aparente_ mente tan ligeras- asombró a los estudiosos dieciochescos del mismo modo que había asombrado a sus antecesores; así, Risco no duda en hacer suyos y confirmar los elogios que siglos antes habían dedicado, tanto Trugillo como Lobera, a la catedral de León (148).

Ponz escribe de la catedral salmantina: "es tal la iglesia de fortísima construcción, y está para durar otros tantos, y mas siglos de los que tiene..." (149), admirando en Burgos cómo:

"Los anditos interiores, y exteriores, las comunicaciones, escaleras de caracol desde el suelo hasta lo mas elevado del edificio, la integridad de todo él, sin la menor hendidura, despues de tantos siglos como lleva esta fábrica, son ciertamente cosas muy notables" (150)

Y, resumiendo su actitud ante los monumentos medievales, recomienda:

"...pararnos en sus menudencias, y contemplar su firme construcción, que no tiene poco que ver, si se considera quan superior es esta á la de otros pesados edificios posteriores, así por su gentileza, como por la integri

dad que conservan despues de tantos siglos."
(151)

Y Capmany confirma:

"A la verdad admira como unos edificios tan capaces y elevados por su atrevida y ligera construccion, han resistido hasta hoy sin el menor menoscabo, ni señal de ruina" (152)

Tal admiración, reiteradamente manifestada, por la "fortísima cantería" de las construcciones góticas, que asegura su permanencia secular, no es extraña en un siglo en el que tan a menudo el ladrillo y la madera sustituyeron a la piedra y en el que los mármoles se suplían con estucos, debido a la imposibilidad de utilizar materiales más costosos.

La habilidad de los constructores góticos no se evidencia sólo en la fortaleza y resistencia de sus obras, sino también en la forma en la que supieron dar solución a múltiples y complejos problemas técnicos.

Ceán, considerando las dificultades con que se había enfrentado Soufflot para concluir la cúpula de Santa Genoveva, se pregunta acerca de los cimborrios góticos: "¿cuáles y cuántos serian los tropiezos é inconvenientes que tendrian los arquitectos gótico-germánicos en cerrar los espaciosos, elevados y ligeros de sus catedrales?" (153).

Capmany se asombra de la forma en que el arquitecto de la catedral de Barcelona levantó sus torres: "Sus dos elevadísimas torres, fundadas sobre quatro arcos colaterales, son estimadas por una maravillosa osadia, y pericia del arquitecto" (154); y Rieger comenta sobre las bóvedas: "lo admirable en las bovedas gothicas es lo alto, y magestuoso de sus arcos sobre unos sustentantes delicados, la union fuerte con los arcos salientes, con sus nervios, y el despejo de la Nave" (155).

Y es precisamente el contraste entre solidez y ligere-

za uno de los principales motivos de admiración que se encuentran en la arquitectura gótica, pues, en opinión de Bosarte:

"...la arquitectura gótica llegó á combinar la ligereza con la solidez. Basta: no es menester mas razon. En las cosas en que interviene el gusto como árbitro para su existencia, la ligereza es del agrado de todos, como la pesadez es de fastidio común" (156)

Este es el principal mérito de unas obras "sólidas sin ser pesadas, y firmes sin ser robustas" (157), por lo que Ponz no vacila en afirmar sobre la catedral de León que:

"...es una de las cosas mas particulares que puedan verse, atendiendo a su gentil y delicada construccion, a la finura de sus ornatos y, sobre todo, a su fortaleza, junta con tan poco espesor de paredes, que parece milagro pueda mantener la gran máquina" (158)

Lo cual no puede extrañar, pues, como señala el profesor Azcárate, a los ojos de un hombre del siglo XVIII la belleza de los edificios góticos reside en:

"...la bondad de un sistema constructivo que ha resistido el embate de los siglos y, en segundo lugar, las antinomias entre la solidez y la delicadeza, la artificiosidad conjugada con el funcionalismo, la fusión armónica de lo simple y lo complejo" (159)

En efecto, se establece igualmente el contraste entre el "decorativismo" del estilo gótico y su funcionalidad real -que a lo largo del siguiente siglo se convertirá en una de las principales causas de su revitalización- ya que, pese a

que se intente sostener la falta de un plan y de una ordenación previa en las construcciones góticas, no puede dejar de reconocerse la perfecta adecuación de los edificios a su función y de las diversas partes al conjunto.

La acertada distribución del monasterio de Santa Cruz (Segovia) hace alabar a Bosarte "el juicio del arquitecto" (160) y en los elementos típicos del sistema gótico se comienza a descubrir un evidente sentido práctico. Así, Ceán señala que los anditos no sólo sirven para iluminar los interiores y evitar su aspecto excesivamente macizo, sino que, además, son corredores "muy acomodados para orar y para limpiar las bóvedas puntiagudas y los arcos de igual forma" (161) y lo mismo ocurre con otros elementos que, pese a su belleza, responden a un claro funcionalismo.

Se destaca también cómo el modelo típico del templo gótico se adapta perfectamente a los ritos de la liturgia cristiana, ya que nació pensado para ello, lo que no ocurre con los templos clásicos adaptados a un ritual diferente del que los originó y con el que nunca llegaron a identificarse.

Sin embargo, en la iglesia gótica todo está concebido en función de lo que en ella va a desarrollarse, comenzando por el trazado mismo de la planta:

"La forma de cruz, que dieron a la planta de nuestros templos católicos, probaría siempre cuales fueron sus sentimientos religiosos; y cuáles sus conocimientos artísticos, al poder ver y gozar desde cualquier punto los divinos oficios, que se celebran en la cabeza de la cruz" (162)

Y, generalizando, la arquitectura gótica supo ser, como dice Jovellanos, "robusta y sencilla en las fortalezas, liviana y suntuosa en los templos, osada y profusa en los palacios" (163), demostrando su adecuación a las necesidades guerreras, religiosas y representativas de la época que la engen-

dró.

De esta forma, pese a la continua contradicción entre una admiración que se siente pero no se quiere manifestar, el interés despertado por la arquitectura gótica se afirma cada vez con mayor fuerza y en las referencias a ella aparecen frecuentemente epítetos como "grandiosa", "majestuosa", "gentil", "gallarda", "suntuosa", "galante", "atrevida", etc.

No sólo se reconoce el valor de sus artífices materiales -albañiles, canteros, tallistas o arquitectos- sino el de toda una época capaz de concebir obras en las que resulta incalculable el caudal empeñado debido a la riqueza de los materiales empleados, al ingente número de obreros y al tiempo invertido en su construcción:

"Por esto, y por lo que diré en otro lugar de las medidas del edificio y de su construcción, se puede colegir cuán grande era el espíritu con que por aquel tiempo se concebían estas obras gigantes... Y a vista de esto, ¿quién no tendrá por ruin y mezquino el espíritu de las edades sucesivas, que sin atreverse a subir a la altura de tan insignes obras, ni siquiera se animaron a concluir las, ni aun a repararlas, contentos con darlas una estéril admiración?" (164)

No es extraño que Ponz, contemplando la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, se lamente: "...y no sé yo quien tendría valor para costearlas en nuestra edad, aunque hubiera sugetos que las supiesen hacer" (165). Luego, aún cuando no se hallase nada digno de admiración en los edificios góticos, era preciso reconocer por lo menos lo elevado de las sumas empleadas en su construcción pues, como señala Moratín hablando de la catedral de Milan, éstas son incalculables:

"No se puede ponderar bastante el inmenso trabajo que se ha empleado en la fábrica de esta iglesia: toda es de mármol, y toda tan llena de adornos, que al verlo se confunde uno entre las consideraciones de lo que se ha hecho, de lo que falta por hacer, de las sumas enormes que habrá costado, y de las que debe costar" (166)

- Comparación del gótico con otros estilos

En la mente de todos los estudiosos dieciochescos, al analizar la arquitectura gótica se establece una comparación con la arquitectura de su propia época en su doble vertiente: las últimas manifestaciones barrocas y la renovada arquitectura clasicista.

Teniendo en cuenta que para ellos el modelo ideal era la arquitectura "clásica", tanto la antigua grecorromana como la renacentista y la propugnada entonces desde la Academia, resulta digno de resaltar el que, en ocasiones, la arquitectura gótica se sitúe al mismo nivel o incluso a un nivel superior al de la clásica.

Esto, por lo menos, se desprende de opiniones como la de Ceán:

"En fin los templos góticos, además de estar contruidos con bellas proporciones y firmeza, presentan ser mayores, mas altos, mas anchos y mas desembarazados que los suntuosos de la arquitectura greco-romana" (167)

Pero este reconocimiento de la mayor espaciosidad que poseen los edificios góticos sobre los clásicos realizada por

Ceán no es compartido por sus contemporáneos, pues una cosa es apreciar en el gótico valores superficiales como la minuciosidad de su ornamentación o el atrevimiento y ligereza de sus elementos constructivos, y otra muy diferente reconocerle cualidades arquitectónicas comparables o superiores a las de la arquitectura clásica, como sería el conseguir con iguales dimensiones una mayor amplitud espacial.

Por ello Capmany recurre a explicar que tal espaciosidad no existe en realidad y que se trata de una mera ilusión óptica producida por la pequeñez de los elementos empleados en la construcción y en la decoración, lo que les hace parecer más lejanos, creando una sensación de distancia entre ellos y el espectador muy superior a la realmente existente.

Además, la mayor altura de los edificios góticos contribuye a crear esa falsa sensación de espaciosidad, ya que:

"Nadie ignora que de dos salas de iguales espacios, la que tenga el techo mas elevado, parecerá mayor que la otra: asi es que todos los templos góticos tienen siempre un ayre de grandiosidad, aun quando no sean realmente grandes." (168)

También Bosarte se niega a aceptar que en la arquitectura gótica exista la "grandiosidad" que caracteriza a las obras de la Antigüedad, por lo que realiza una curiosa distinción entre los conceptos de "grandiosidad" y "magnitud", de tal forma que las obras góticas serían grandes de tamaño pero no grandiosas:

"Estos Arquitectos, segun parece, no comprendian las causas de la grandiosidad de las obras Romanas, cuyas ruinas estaban viendo, y querian competir. Confundiéron la idea de la grandiosidad con la de la magnitud, que son co

sas muy diferentes y distintas... No es lo mismo ser grande una obra que ser grandiosa" (169)

Resulta curioso que sea precisamente Bosarte, uno de los primeros en centrar su atención en el arte gótico, quien se muestre siempre tan intransigente cuando se trata de establecer cualquier tipo de comparación con la arquitectura clásica. Ya hemos señalado su rechazo a la decoración goticista, a la que acusa de haberse apartado de la imitación de la Naturaleza preconizada por los antiguos, especialmente en lo que se refiere al tratamiento de la figura humana a la que, según él, convirtieron en risible y monstruosa (170). La misma idea le lleva a afirmar la mayor elegancia de las formas básicas de la arquitectura clásica -el cuadrado y el círculo- sobre las angulares típicas del gótico:

"Si hacemos cotejo de la Arquitectura gótica con la greco-romana, hallamos que la gótica en su estilo prefería las figuras angulares y que la greco-romana insistía en las redondas y quadradas; pero como quiera que las figuras redonda y quadrada son más elegantes que las demás, resulta, como por rigurosa demostración, que el estilo greco-romano es más elegante que el gótico" (171)

Pero todo ello no le impide reconocer cómo la fuerza del estilo gótico perduró incluso después de haberse efectuado la "restauración de las artes", señalando evidentes rasgos de goticismo en maestros como Rafael o Leonardo, siendo esta pervivencia mucho más evidente en el campo arquitectónico. Si bien el gótico no había destacado en las artes figurativas, sí lo había hecho en las de la construcción, por lo que no debía parecer muy necesario cambiar su sistema por otro, aunque éste procediese de la Antigüedad. Por ello, en opinión de Bosarte, la arquitectura renacentista se impuso más por imperativo de

la moda que porque realmente se deseara un cambio en los idea
les arquitectónicos:

"Estoy por decir que si no fuera por el imperio tiránico que ejerce sobre todos la moda, acaso no se hubiera hecho tan pronto la restauración de la arquitectura antigua y sus ornatos" (172)

Ceán, siempre mucho más entusiasta, señala cómo los arquitectos renacentistas aprendieron los métodos de construcción de sus predecesores medievales y adaptaron al nuevo estilo los logros realizados por ellos, especialmente en los edificios religiosos que continuaron en la misma línea marcada por los medievales ya que se adaptaba mucho mejor a las exigencias del culto cristiano que los modelos clásicos:

"Lo cierto es que los restauradores de la greco-romana han adoptado para sus templos las plantas en forma de cruz, las torres y los cimborrios, que los góticos-germánicos usaron en sus catedrales: que deben los primeros progresos en la construcción a estos mismos arquitectos..." (173)

Jovellanos define el gótico como "...aquel sistema de arquitectura, que por su novedad, su osadía y rica gentileza, puede competir con la de Roma y Grecia y llenar de orgullo al genio de la Europa" (174), elogio casi impensable en la pluma de tan ferviente clasicista. Y Ceán afirma: "...sus obras tienen cierto arte, cierta ligereza y libertad, que ni los antiguos alcanzaron, ni los modernos comprenden" (175).

En otro plano, Capmany reconoce a las obras góticas un efecto sobre la sensibilidad del espectador muy superior al producido por otros estilos artísticos: "Por lo general es mas sensible la impresion que causa el aspecto de las fábricas gó

ticas que el de las obras modernas..." (176), lo que atribuye al poder que poseen de evocar un tiempo lejano y desaparecido que les confiere un cierto halo de misterio y exotismo muy superior al de la más cercana y familiar arquitectura grecorromana, que resulta por tanto menos fascinadora y poética:

"¿Pero de qué nace que la arquitectura griega, siendo de una antigüedad tan superior á la gótica, siempre me parece moderna, y la gótica siempre antigua? Puede provenir de que ésta ha perdido ya su uso cerca de tres siglos ha, y que la otra es la que la sucedió despues en occidente, y la que se estila en los edificios que vemos erigirse á nuestros ojos; por - que los que levantó la antigüedad, ó no existen enteros, ó no se diferencian de los modernos en las formas y reglas arquitectónicas, sino en el mejor gusto y elegancia de la composición" (177)

Pero es al compararla con el odiado Barroco cuando la arquitectura gótica alcanza un mayor reconocimiento por parte de los críticos clasicistas.

El entusiasmo que manifiesta Ponz ante la Lonja de Valencia -"es de lo mejor, en la forma gótica" (178)-se ve sin duda acrecentado al compararla con la fachada de la iglesia de San Juan, situada frente a ella, y a la que califica de "cosa desgraciada, y que se ha de contar entre lo pesado, y malo" (179).

Su odio declarado hacia los retablos barrocos le hace valorar todos los que pertenecen al estilo gótico: "Aunque el altar de S. Miguel (en la valenciana iglesia de las monjas de Jerusalem) ... es una antigualla al gusto gótico, mas cuidado tendria yo de guardarle, que muchos de los modernos tenidos por cosa grande" (180). Sobre los retablos del convento de los

franciscanos de Valladolid señala: "...son enormes desaciertos de la talla moderna, que ni dicen con el gótico, ni con el árabe, ni con nada, en que se reconozca algun ingenio" (181), clara señal de que tanto el gótico como el árabe gozan en su opinión de "algun ingenio".

Todo ello le lleva a recomendar que se conserven las obras góticas siempre que sea posible e incluso que se restauren si fuese preciso de acuerdo con su primitivo estilo, pero que en ningún momento se sustituyan por otras "modernas", puesto que las góticas son "mucho mejor". Por ello se lamenta de que en Sahagún se tiraran las antiguas bóvedas góticas para dejar lugar a otras decoradas por el P. Pozzo: "¡Quanto mejor hubiera sido haber dexado las bóvedas góticas, y si necesitaban de reparo repararlas siguiendo el estilo antiguo!" (182).

Y es el odio hacia el Barroco el que lleva a Ponz a hacer uno de los más bellos elogios que nos ha legado sobre la arquitectura gótica y que posiblemente no hubiese brotado jamás de él a no estar movido por el rechazo de lo que ante sus ojos se manifestaba y por el contraste que con ello presentaba la herencia de los siglos medios:

"¡Oh arquitectura gótica, donde fuiste á parar! Te echaron de casa para acoger á quien era mejor que tú; pero esto duró poco, porque luego te sucedió otra, que sin embargo de tus raros caprichos y extravagancias, te ha hecho buena, juiciosa, gallarda, gentil: en fin, como seria la del templo de Júpiter Olimpico, en comparación de la de un pajar. Aquellos siglos bárbaros, en que naciste, se estarán riendo de antevert por quán mas bárbaro tendrán los venideros al nuestro con tales testimonios como les dexa" (183)

- Aproximación emocional a la arquitectura gótica

Si el ejercicio de una crítica racional -aún desde presupuestos clasicistas- condujo al reconocimiento de los valores técnicos, constructivos o funcionales de la arquitectura gótica, su auténtica revalorización fue fruto más del sentimiento que de la razón, más de la sensibilidad que de la preceptiva.

Es esa "facultad sentimental de nuestra alma" de la que habla Jovellanos (184) la que hace ver en la arquitectura medieval valores hasta entonces no tenidos en consideración y que las nuevas corrientes estéticas pondrían de relieve anteponiéndolos incluso a los valores tradicionales (185).

Como señala Luciano Patetta, a partir de mediados del siglo XVIII: "Las formas arquitectónicas, los elementos de la arquitectura, los estilos del pasado son interpretados de nuevo en base a sus efectos psicológicos, en base a una simbología elemental y explícita y en base a valores emblemáticos y legendarios" (186), lo que obligó a una reinterpretación de las obras del pasado buscando la confirmación de los nuevos principios y razones estéticas.

Uno de estos nuevos valores estaba en el poder "asociacionista" del arte, es decir, la capacidad de una obra de arte para suscitar en el espectador ideas, imágenes, símbolos, impresiones, con ella relacionados, de forma que una única obra puede desencadenar una sucesión de imágenes diversas que variarán además según varíe el espectador que se sitúe ante ella.

Al Jovellanos recluido en Bellver la catedral de Palma se le aparece en sus ensoñaciones como un inmenso navío vuelto hacia el mar:

"Sobre todos descuella majestuosamente la iglesia catedral, que, colocada en eminente situación, teniendo al frente las dos murallas antigua y nueva, que sin esconderla la adornan y defienden, y levantándose con sus torres a

muy grande altura, aparece entre los demás edificios como una grande almirante en medio de pequeñas corbetas y faluchos" (187)

Idéntica imagen sugiere a Ceán la de Sevilla (cuyo aspecto externo guarda cierta similitud con la de Palma), expresada a través de una hermosa metáfora:

"No es de otro modo que quando se presenta en el mar un navio de alto bordo empavesado, cuyo palo mayor domina a los de mesana, trinquete, y bauprés, con armoniosos grupos de velas, cuchillos, grimpolas, banderas y gallardetes, aparece la catedral de Sevilla desde cierta distancia, enseñoreando su alta torre y pomposo crucero a las demas naves y capillas, que le rodean, con mil torrecillas, remates y chapiteles" (188)

Pero, ante todo, es la capacidad de evocar un pasado remoto y desaparecido, lo que ahora principalmente se valora en la arquitectura medieval. La contemplación de los edificios góticos conducía de inmediato -también por asociación- a la recreación mental de un ambiente, unos personajes o unas costumbres capaces de volver a revivir en la imaginación del espectador.

Hemos visto como Capmany atribuía este poder implícito en la arquitectura gótica a que representaba un mundo exótico y lejano, capaz de poblar la imaginación de fantasías desconocidas, mientras que la grecorromana tenía un carácter más familiar, era la arquitectura que seguía edificándose y, por lo tanto, sólo podía sugerir imágenes cotidianas:

"Por otra parte en las iglesias del estilo gótico se siente una especie de recogimiento y veneracion secreta, cuya causa no acerta-

mos á adivinar. Esta puede provenir de las ideas que despierta la misma antigüedad de la obra: pues no podemos contemplarla, sin considerar al mismo tiempo la suma de los siglos que han corrido desde su fundacion... Así, pues, quando entro en un templo ó edificio gótico, por exemplo, de quinientos años de antigüedad; mi imaginación recorre, sin poderla detener, la historia y las vicisitudes acaecidas cronológicamente en este intervalo, ó por siglos, ó por épocas, ó por reynados, y contempla sus paredes como testigos de vista de generaciones que pasaron" (189)

Y Jovellanos, en uno de los mas bellos párrafos escritos desde Bellver, se refiere a como se presentan frecuentemente a su pensamiento imágenes de escenas ocurridas, o que pudieron haber ocurrido, en el castillo:

"¿Quién, pues, recordando aquella época, en medio de estos salones, cuya gallarda arquitectura armoniza tan admirablemente con tales destinos no se detendrá á meditar sobre lo que en otro tiempo pasaba en ellos? De mí sé decir que a veces me representan tan al vivo aquellas fiestas, que creo hallarme en ellas" (190)

De esta forma nos describe, como si las estuviera viendo, escenas de guerra en las que el castillo, cercado por el enemigo, se transforma en un hervidero de gentes que corren de un lado para otro:

"¿Qué, no tropezará V. con ellos en todas partes, subiendo, bajando, corriendo, y haciendo resonar en torno a estas huecas bóvedas

la estrepitosa vocería del combate?" (191)

En tiempos de paz rememora las brillantes fiestas en las que damas y caballeros rivalizaban en ingenio y gentileza y, en este punto, su ánimo se tiñe de melancolía al establecer una inevitable comparación con su época:

"¿Y podremos atribuir algo de semejante a nuestras tertulias, a nuestras fiestas de sociedad y (si queda alguna cosa a que cuadre este nombre) a la moderna galantería?" (192)

Se une así a la recreación del pasado su evocación como una perdida edad de oro que se quisiera hacer renacer como forma de evasión de un presente que desagrada. Esta idea, repetida hasta convertirse en uno de los principales tópicos románticos aparece ya presente en Jovellanos:

"El espíritu no puede representarse sin admiración aquellas asambleas, menos brillantes acaso, pero mas interesantes y nobles que nuestros modernos bailes y fiestas, pues que allí, en medio de la mayor alegría, reinaban el orden, la unión y el honesto decoro, la discreta cortesanía templaba siempre el orgullo del poder, y la fiereza del valor era amansada por la tierna y circumspecta galantería" (193)

Visión idílica de un pasado en evidente contraste con el presente que se vive, fruto más de la fantasía que de la realidad, al igual que la poética visión que Jovellanos nos transmite del castillo:

"Alguna vez al volver de mis paseos so-

litarios, mirándole, a la dudosa luz del crepúsculo, cortar el altísimo horizonte, se me figura ver un castillo encantado, salido de repente de las entrañas de la tierra" (194)

La "soledad", el "crepúsculo", motivos que los románticos utilizan una y otra vez, representativos de la "moda sentimental" que se extendía por Europa y que buscaba una exacerbación de la sensibilidad demostrada a través de actitudes de melancolía, abandono o dejadez.

La cosmovisión romántica lleva al individuo a identificarse con la naturaleza, a sentirse uno con ella y a ver en ella reflejados sus propios sentimientos y pasiones en una réplica grandiosa y desmedida de su propia individualidad (195).

El hastío del mundo, la certeza de no pertenecer a él, la automarginación, en suma, el "fastidio universal" del que hablaba Meléndez, conducen a cultivar una tristeza melancólica que se complace en resaltar la caducidad de las obras humanas, su banalidad frente al paso inexorable del tiempo, en contraste con la siempre revivificada naturaleza.

Las ruinas se convierten en el mejor símbolo para expresar esta sensación, en ellas se manifiesta el poder destructor del tiempo y ante ellas el hombre toma conciencia de su propia contingencia, son imágenes vivas de su propia temporalidad, de su inevitable desaparición.

El mundo recreado por Jovellanos hacía mucho que había desaparecido y su marco iba poco a poco desmoronándose, camino también de su total extinción:

"Pero el tiempo, que disipó aquellos objetos, va consumiendo ahora con diente roedor hasta las duras piedras de este edificio, cuya decadencia ofrece al observador otras reflexiones de muy diferente naturaleza" (196)

Las ruinas de los monasterios, de los castillos, de las iglesias y abadías medievales, expresan mejor la caducidad de lo pasado que las ruinas de edificios clásicos, pues éstos seguían vivos, como los ideales que los habían gestado y eran recuperables si no en sí mismos en sus sucesores, hechos a su imagen; pero la arquitectura medieval era fruto de una época y una cultura desaparecidas que en ese momento aún no se creía posible hacer revivir, de ahí que su contemplación produzca tristeza y melancolía.

Quizá el que mejor exprese estos sentimientos sea Ponz, quien, ante las ruinas del castillo de Sagunto, escribe:

"El cuento será breve, por causarme un género de tristeza el reflexionar entre estas, y otras tales, como se fueron los años, á que míseros fragmentos está reducida la grandeza de los pasados siglos, como se transformaron los suntuosos Palacios, los soberbios Templos, los asombrosos edificios, de Anfiteatros, Teatros, Baños, Aqueductos, y otras cosas, en albergues de grajos, en corrales de estiercol, y en otros sitios inmundos" (197)

Esta sensación que emana de los edificios medievales se hace más intensa en los templos góticos, en los que todo parece concebido para mover al recogimiento y la oración.

"Por otra parte la arquitectura gótica imprime cierto género de tristeza deliciosa que recoge el ánimo a la contemplación, y así parece la mas propia para la seriedad augusta de los templos" (198)

Si Bosarte coincide con Capmany en este punto, y reconoce igualmente que "un cierto ayre de magestad acompaña á muchas iglesias del estilo gótico", definiéndola como "magestad

triste y adormecida, como la del cipres en el jardin" y como "magestad melancólica", expresando muy bien el carácter de los sentimientos que en él despierta, su formación rigorista le lleva a considerar esta sensación fruto de un defecto y no de una virtud. En efecto, es muy curiosa la forma en que atribuye esta sensación a la excesiva altura de las cubiertas de las iglesias góticas:

"Ya han observado los Franceses que las obras godas en Francia son mas altas de techos de lo que debian ser; pues en esa proceridad y altura consiste ese ayre de magestad melancólica, que á muchos agrada. Todos los cuerpos altos son lo mismo en quanto á ese efecto ... Si se rebaxan un poco las bóvedas, desaparecerá esa magestad, sin mutacion alguna en el estilo" (199)

Pero, aunque con esta afirmación parece querer despojar a las iglesias góticas del valor que otros les atribuían, Bosarte no deja de reconocer que "aun las funciones de iglesia y procesiones parecen bien en los edificios de aquel estilo" (200).

Las iglesias góticas no sólo son aptas "funcionalmente" para la liturgia cristiana, sino que empiezan a perfilarse también como las más acordes con el espíritu mismo del cristianismo.

En sus "Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Musica del templo", de 1875, el marqués de Ureña se propone discernir qué estilo arquitectónico resulta más adecuado para la construcción de templos. Lleva a cabo una revisión crítica de todos los estilos utilizados a lo largo de los siglos y señala que en las iglesias góticas "el carácter es de un magestuoso que eleva" (201). No obstante, se muestra partidario del estilo grecorromano, pues: "Desengañémonos, que todo lo que sea separarnos del camino que nos abrió Grecia, es exponernos a muchos errores" (202).

Lo que conduce a Ureña a plantearse sus "Reflexiones" es la necesidad de encontrar un estilo arquitectónico capaz de sustituir en los templos al Barroco y su detestada ornamentación.

El Barroco, que había creado modelos de iglesia perfectamente adaptados a las necesidades religiosas de un momento histórico determinado -la Contrarreforma- parecía ahora, a los ojos de los nuevos hombres del siglo XVIII, excesivo, recargado y absurdo. Era evidente que debía sustituirse por otro más adecuado; el problema que ahora se planteaba -desde la nueva perspectiva historicista- era qué estilo elegir.

En un primero momento -ya hemos visto la opinión de Ureña, que veía la Antigüedad como ideal de suprema perfección- se pensó que el único estilo posible era el grecorromano, pero en la práctica pronto se dejaron sentir los inconvenientes que presentaba la adaptación de modelos clásicos al culto cristiano, al estar concebidos para rituales totalmente diferentes. Por otra parte, tanto la Iglesia como el pueblo seguía prefiriendo los modelos barrocos que eran los que, para una, mejor simbolizaban su poder y, para el otro, su piedad. Se desembocó así en una suerte de barroco desornamentado o bien en estructuras barrocas cubiertas de ornamentación clasicista, híbridos que no acababan de satisfacer a nadie.

Fue entonces cuando la vista se volvió hacia las antiguas iglesias góticas cuyo carácter cristiano había sido alabado mucho antes de que se pensara en volver a construirlas.

A este respecto, Ponz había señalado que "Esta arquitectura Gótica nadie puede con razon decir, que falta en la magestad, y el decoro: al contrario parece inventada para dársele a los Templos, y Casas del Señor" (203) y, Jovellanos, incluso en una obra tan temprana como el "Elogio de las Bellas Artes", había mostrado su entusiasmo por las construcciones religiosas de época gótica:

"Pero sobre todo es admirable en los

templos. ¡Que suntuosidad! ¡que delicadeza! que seriedad tan augusta no admiramos todavía en las célebres iglesias de Burgos, de Toledo, de León y Sevilla! Parece que el ingenio de aquellos artistas apuraba todo su saber para idear una morada digna del Ser Supremo. Al entrar en estos templos, el hombre se siente penetrado de una profunda y silenciosa reverencia, que apoderándose de su espíritu, le dispone suavemente á la contemplación de las verdades eternas" (204)

El sentimiento nacionalista que animó a emprender el estudio de los monumentos de nuestro pasado hizo igualmente que éstos se valorasen más que los extranjeros. El poeta Félix José Reinoso, por ejemplo, no duda en anteponer su orgullo nacional a sus ideales estéticos, afirmando que nuestros artistas pueden competir y hasta superar a los extranjeros, juzgando a Herrera superior, incluso, al mismo Miguel Angel:

"Mas bello y grande, cuánto mas severo/
Que Buonarotti, el español artista/ La soberbia
basílica levanta,/ Del gran monarca ibero/ Pala
cio y tumba. La creó Bautista,/ La amplió, la
decoró el insigne Herrera;/ Herrera, cuya fama
se adelanta,/ Cual aguilta altanera/ Que surca
el ancho cielo/ Y el reino de la luz mide en
su vuelo" (205)

También Moratín considera la basílica del Escorial -auténtico emblema del arte hispano- muy superior a la famosa catedral de San Pablo de Londres (206).

Dentro del género gótico, del que tantos ejemplos se conservaban en nuestro país -indudablemente muchos más que de arquitectura clásica, de más calidad y en mejor estado de conservación-, era fácil afirmar como Céan:

"Las catedrales de España nada tienen que envidiarles con respecto á la construcción, elegancia, buenas formas, ornato, grandiosidad, y demas partes del género y gusto germánico, como lo puede comprobar el inteligente artista y aficionado que esté bien imbuido en él" (207)

Igualmente, Díez González considera que "Aun la Arquitectura Alemana, llamada Gótica ¿qué tiene superior á la magnitud de los Templos de Toledo, Sevilla, Santiago, Burgos, Leon, Palencia, Zaragoza, Oviedo, Malaga, y otras Ciudades, y aun pueblos de ninguna fama?" (208).

El padre Risco, comparando las catedrales de León y Milán, opina que, si bien ambos templos "frisan en la polidez, y galanteria", el español supera al italiano, porque éste "ni guarda tanta proporcion, ni muestra tanta hermosura" (209).

Y Bosarte, conocedor del gótico centroeuropeo, no duda en anteponer nuestras catedrales a la de Estrasburgo, ya entonces convertida en símbolo de este estilo arquitectónico: "Comunmente se da la palma de las obras Góticas á la Catedral de Strasburgo, Capital de la Alsacia. Yo he visto aquella Catedral, y pienso que las obras grandes de aquel estilo que hay en España no ceden á la de Strasburgo" (210).

El único defecto que unánimemente se encuentra en nuestras catedrales góticas es la disposición del coro en la nave central, que imposibilita la visión del conjunto, prefiriéndose las soluciones dadas en el gótico europeo de situarlo en el presbiterio o en torno a los brazos del crucero.

"Ojalá no tuvieran las catedrales de España el coro en medio de la nave principal, estorbando el paso á los fieles y el poder gozar con mas desahogo la vista de las augustas ceremonias del santo sacrificio que se celebra en el altar mayor; pero este defecto no es de los artistas que las trazaron, sino de los que

las mandaron construir, que quisieron apoderarse del mejor lugar de la iglesia, cuando debían colocarse detrás del altar, como en las demas católicas de Europa" (211)

Jovellanos ensalza la iglesia de Begoña que "por no estar deformada con el coro en medio, se descubre en toda su magnificencia, y aunque menos grande, aventaja a nuestras catedrales" (212), de la misma forma que, en la catedral de Burgos, se lamenta de que "el coro destruye, como en todas la majestad del edificio" (213).

También Ponz se queja repetidamente de esta costumbre, especialmente en la catedral de Cuenca, en la que señala con toda razón cómo la escasa longitud de sus naves hace que el visitante, nada más entrar, se enfrente con la pared del trascorero:

"Tiene magnificencia, y mucha mas seria, si la nave del medio no estuviese atajada con el pabellon del trascoro, con el qual se tropieza á pocos pasos de la puerta principal, y antes es menester superar otro que es el cancel de la misma puerta, de suerte que entre la una, y otra pantalla que se halla cerrada en una angostura la vista del que entra, sin presentársele mas que porción de la bóveda, y las capillas de los lados; por consiguiente no se puede formar idea de la iglesia en el parage, que convendría, y para conseguirlo es menester llegar al crucero, y reconocerla por partes..." (214)

Para evitar este desagradable efecto, propone trasladar el coro al presbiterio, posibilitando así la visión de conjunto desde los pies de la iglesia:

"Admirable determinacion hubiera sido seguir el dictamen que dió alguno, quando se reedificó la capilla mayor, de hacer el coro alrededor de su presbiterio, práctica seguida en muchas iglesias excelentes, que yo podría nombrar, y en tal caso, desembarazada la nave del medio, hubiera sido tan otra la entrada en este templo, que satisfaciese á qualquiera, en el primer paso, que diese por sus puertas" (215)

Entre los edificios góticos españoles todos los autores coinciden en destacar "las catedrales de León, Burgos y Toledo, las mas bellas y antiguas de todas" (216). Ceán califica a León de "graciosa y esvelta", a Burgos de "ostentosa y rica en adornos" y a Toledo de "primada y anchurosa" (217).

Es León la más aplaudida por su sobriedad, su ligereza y la hermosura de sus vidrieras. Jovellanos afirma que "sobrepuja á todas las de Europa en belleza" (218). Para Ponz:

"... en su género gótico es una de las cosas mas particulares que puedan verse, atendiendo á su gentil, y delicada construcción, á la finura de sus ornatos, y sobre todo á su fortaleza...

Es casi imposible describir las infinitas labores que hay en sus dos portadas..., ni el buen efecto que hace á la vista la primera, que es la principal con sus dos torres á los lados... No puede V. creer qué seriedad, y magestad resulta, y se concibe de esta primer ojeada, y es que no hay retablos, ni retablitos; ni otros objetos mezquinos en el cuerpo de la iglesia, sino que se elevan las paredes de las naves colaterales con vidrieras desde arriba a baxo" (219)

Le sigue en consideración la catedral de Burgos, en la que se destaca la riqueza de su ornamentación:

"No se puede ver cosa, que alegre tanto la vista desde alguna distancia como el edificio de la Catedral, obra sumamente delicada, trepados sus torres, y ornatos del cimborio, como si fuera una filigrana... Todo el exterior, como digo, es cosa preciosa en su línea, que decimos gótica, acompañando también á este agradable espectáculo el exterior de la capilla suntuosa, que llaman del Condestable" (220)

Cruz la considera "un bello edificio gótico" (221) y Jovellanos la describe como "grande, magnífica, renovada" (222).

De la de Toledo, nos dice Ponz: "Este es el edificio que hoy se vé, y todo el mundo admira por su grandeza, solidez, y por los adornos que lo hermosean, así en lo interior, como en lo exterior de él, acompañándole una torre magnífica" (223).

Aparte de nuestras tres grandes catedrales clásicas, a las que se unen frecuentemente las de Sevilla, Barcelona, Palma, etc., las preferencias de nuestros autores se decantan hacia obras del gótico final, tanto en su vertiente hispano-flamenca como en su posterior prolongación durante el siglo XVI.

Pese a que Ponz considera el palacio del Infantado merecedor de "pocas alabanzas por lo tocante al artificio; pues lo primero su patio principal es de mala arquitectura, y ni aun tiene aquella gentileza del gusto gótico..." (224), su apreciación resulta bastante sorprendente ya que, ante obras muy similares, incluso del mismo Juan Guas, no duda en demostrar admiración ante la riqueza y delicadeza de su ornamentación.

Así, considera San Juan de los Reyes como "uno de los principales ornamentos de Toledo" (225). En Valladolid, la portada de San Pablo "es un trabajo asombroso, y de suma menuden-

cia en figuras, y ornatos" (226) y la de San Gregorio "es solo comparable en su infinito trabajo, y menudencia á la del referido Convento" (227).

Opinión compartida por cuantos tuvieron ocasión de contemplarlas, ya que Bosarte incluye las esculturas de ambas fachadas entre las "mas considerables, ó á lo menos mas suntuosas en Valladolid" (228) y Cruz señala cómo la portada de San Pablo "está adornada de mil labores y esculturas" (229).

Parece claro que las críticas contra los excesos decorativos del barroco, en nombre del purismo classicista, no tenían ninguna razón de ser frente a la abigarrada ornamentación hispano-flamenca, admirada por lo imaginativo de sus diseños, su minuciosidad y, sobre todo, por la perfección técnica de sus artífices.

Justamente lo contrario, es decir, su sobriedad decorativa y sus planteamientos estructurales y espaciales, es lo que conduce a la valoración del gótico del siglo XVI, tan cercano ya, en muchos aspectos, a la "renovación" de la arquitectura.

Las amplias iglesias construidas en el Norte de España en esa época llaman una y otra vez la atención de Jovellanos, atraído por el tipo de iglesias-sala con columnas, tan frecuente en el País Vasco, como la de San Telmo de San Sebastián: "...grande iglesia gótica de una nave, pero sobre columnas colosales, como otras de este pais" (230) o la de San Pedro de Vergara: "La iglesia es por la manera de las de esta provincia; grande, de gusto gótico, sobre columnas colosales" (231).

Pero son las grandes catedrales del XVI las más elogiadas, pues en ellas se une la magnificencia y grandiosidad de los edificios góticos con una pureza de líneas, una sobriedad y un sentido espacial muy del agrado de los críticos dieciochescos, que encontraban en ellas todos los logros del estilo gótico y ninguno de sus defectos.

Así, Ponz escribe de la de Plasencia:

"...es el edificio mas notable que aqui se encuentra, y en su estilo, que es un gótico moderno, podría tener el primer lugar entre todos los de España, si se hubiese acabado; asi como no dudo en dárselo en la magnificencia, excelente construccion, gentiles ornatos, y otras partes de lo que hay hecho" (232)

Por su parte, Jovellanos destaca "las bellas catedrales de Salamanca y de Segovia, obras de los dos Hontañones, Juan y Rodrigo Gil, padre e hijo" (233), figuras ambas muy admiradas pero con frecuencia confundidas entre sí; problema que intentó resolver Bosarte examinando pacientemente la documentación del archivo de la catedral de Segovia.

Ponz escribe en Salamanca: "No se puede negar que la Catedral es iglesia suntuosa, y de mucha magestad en el estilo gótico" (234); y, de la catedral de Segovia, opina: "Por su magestad, amplitud, falta de las menudencias insinuadas, y otras partes, es uno de los mejores Templos de España en su linea" (235). Opinión compartida por Bosarte, que considera a Segovia "iglesia que puede llamarse admirable entre las catedrales de Castilla. Su belleza, su alegría, y la gentileza de sus miembros, nos autorizan á darle esta denominacion" (236).

Es de esta forma como los cada vez más frecuentes viajes por nuestra geografía, unidos al decidido ánimo de dar réplica a la indiferencia extranjera sobre el arte español, descubrieron a los escritores del siglo XVIII que si en algun momento pudo el arte español rivalizar con el del resto de Europa fue precisamente durante el gótico, lo que obligó a contemplar desde una nueva perspectiva ese momento histórico.

La arquitectura islámica a los ojos de la Ilustración

- El despertar del interés por lo islámico

En el siglo XVIII asistimos al redescubrimiento de lo islámico y a un despertar del interés por los estudios árabes que hacía largo tiempo no se dejaba sentir en nuestro país.

Ello no se debe a la evolución de una raíz autóctona, fruto de los largos siglos de convivencia cristiano-musulmana en nuestro suelo, sino a la importación de un fenómeno europeo que encontraba en España su mejor marco de desarrollo.

La reconquista de Granada -llevada a cabo en el momento en que nuevos ideales comenzaban a esbozar la Europa moderna en la que los Reyes Católicos estaban dispuestos a integrarse- y el descubrimiento de América, que desvió los intereses expansionistas y evangelizadores fuera de nuestras fronteras, cerraron un periodo histórico caracterizado por la tolerancia y abrieron otro de muy distinto signo.

Para Pedro Chalmeta (237) la principal causa que motivó el progresivo desinterés hacia lo islámico fue el freno impuesto por el Tribunal del Santo Oficio, que miraba con sospecha cuanto pudiera tener relación con lo musulmán.

Henares Cuellar (238) lo atribuye más bien al giro que en la política española introdujo la dinastía austriaca, cuyos intereses eran claramente europeos y occidentalizantes. La expulsión de los moriscos rompió el último lazo de unión con la tradición hispano-árabe, que no volvió a resurgir hasta el siglo XVIII.

El arabismo español del siglo XVIII no surge así como fruto de la herencia de Alfonso X y Jiménez de Rada, como lógica derivación de la labor llevada a cabo por la Escuela de Traductores de Toledo, sino a imitación de lo que con anterioridad se había llevado a cabo en Inglaterra y Francia.

Este interés importado del exterior se vio favorecido por la debilitación del poder del Santo Oficio y alentado por

el cambio impulsado por Carlos III en la política norteafricana que hizo necesario contar con intérpretes y traductores de lengua árabe.

Dentro de una línea político-cultural marcadamente francesa, Carlos III apoyó el desarrollo de los estudios árabes haciendo venir a nuestro país, procedentes de Siria y el Líbano, a monjes maronitas como el P. Farhat, Pablo Hodair, Elías Scidiaie y Miguel Casiri, a quien se debe la formación de un catálogo de los fondos árabes de la biblioteca del Escorial, uno de los más importantes logros en el campo de los estudios islámicos de su tiempo (239).

A la labor realizada por los maronitas se sumó la de algunos franciscanos como el P. Obicini, el P. Cañes o el P. Patricio José de la Torre, y la de varios eruditos interesados en este tipo de estudios, entre ellos el propio Bosarte.

El interés se centra en un primer momento en la confección de diccionarios y manuales gramaticales de evidente contenido práctico, pero de ahí se pasó a una progresiva valoración de la literatura árabe y de la cultura islámica en general.

Ello hizo que en nuestro país se procediese a la recuperación de un periodo histórico que hasta entonces había permanecido menospreciado y casi olvidado.

Si bien aún siguió identificándose durante bastante tiempo lo islámico con fanatismo religioso y barbarie destructora, lo cierto es que al profundizar en el conocimiento de su cultura crece la admiración y el entusiasmo. Masdeu, uno de los primeros en reivindicar la historia de la España islámica, dedica a ella cuatro de los volúmenes de su "Historia Crítica de España"; y Bosarte -aunque se refiere exclusivamente a la literatura- no duda en afirmar la superioridad de la árabe sobre la cristiana de la misma época, afirmación que pronto se vio ampliada a un más vasto campo de formas culturales:

"No tiene razón Argote de Molina en
llamar bárbara la poesía árabe... Los verda-
deros Bárbaros eramos nosotros, y las demas Na

ciones Europeas, quando los Arabes eran los maestros comunes de Europa, cuya enseñanza duró hasta la toma de Constantinopla." (240)

Dentro del proceso de revalorización del arte nacional, la arquitectura hispano-árabe, que llenaba un amplio capítulo de la historia de nuestro arte medieval, fue centro de una especial atención en la que tuvo mucho que ver el interés que hacían los viajeros extranjeros y que obligó a los españoles a valorar debidamente lo que hasta entonces habían venido considerándose "antiguallas árabes".

Si hasta ese momento sólo los eruditos andaluces se habían ocupado del estudio de los más representativos monumentos islámicos conservados en España -los cordobeses y granadinos-, a partir de ahora ningún estudio del arte español prescindirá de la época de la dominación árabe y así encontramos referencias a la arquitectura islámica en los principales estudiosos dieciochescos.

No obstante, la mayor empresa destinada a dar a conocer y salvaguardar los restos más importantes de la arquitectura hispano-musulmana fue emprendida por la propia Academia al promover la publicación de los monumentos árabes de Granada y Córdoba.

"Largos años olvidados, solo un corto número de personas consagradas al estudio de las Artes y de la Historia nacional los habían examinado de cerca. Sin embargo, ni la Europa ni el Asia presentaban otros mas bellos y ostentosos, mas acicalados y risueños que el palacio de la Alhambra, morada de los califas de Granada, y la antigua mezquita de Abde-rrahman I... Analizar estas preciosas memorias de la civilización árabe; apreciar todos sus detalles, el estilo, el ornato, las partes compo

nentes, las leyendas e inscripciones; conocer por lo existente lo que la incuria de los hombres y la acción lenta del tiempo destruyeron, era pagar un tributo al gusto dominante de la época, hacer un servicio importante a las letras y a las Artes." (241)

Ya con anterioridad la Academia había promovido diversas empresas destinadas a lograr un mayor conocimiento de las antigüedades nacionales, pero era la primera vez que consideraba dignos de atención arqueológica monumentos pertenecientes al género islámico, lo que no hace sino demostrar cómo la Academia de San Fernando cultivaba un nacionalismo cultural que le hacía apreciar propuestas artísticas muy alejadas de sus habituales presupuestos clasicistas que, por otra parte, no eran tan rígidos como en ocasiones podría parecer.

A ese respecto, la Academia siempre pareció hacer suyas las palabras de Ortiz y Sanz: "No hay edificio alguno de la Antigüedad (sin exceptuar los Arabescos) de quien no podamos aprovecharnos ventajosamente en infinitas ocasiones." (242)

Sin embargo, el proceso que condujo a la publicación de las "Antigüedades Arabes de Granada y Cordoba" fue lento y plagado de dificultades, que convirtieron un proyecto que se anunciaba como pionero en una realización que, cuando por fin vio la luz, había sido en gran medida superada por publicaciones extranjeras.

El primer intento de poner en marcha el proyecto de grabar en láminas las principales vistas, planos, alzados, detalles e inscripciones de los monumentos granadinos y cordobeses tuvo lugar hacia 1756, cuando se encargó al pintor Manuel Jiménez que copiase las pinturas de la Alhambra, lo que nunca debió de llegar a realizar -al menos no fueron remitidas a la Academia- según el informe emitido por Jovellanos en 1786, en el que se recogen los avatares del proyecto. (243).

En 1760 se encargó al pintor granadino Diego Sánchez Sarabia la ejecución de diversas vistas del palacio nazarí.

En 1762 Sarabia había concluido ya dos volúmenes, el primero con dibujos y planos y el segundo con el texto explicativo. Las inscripciones habían sido recogidas por el canónigo Viana y fueron remitidas a Miguel Casiri para que procediese a su traducción, con el fin de proceder a la pronta publicación de la obra. Sin embargo, en 1764 Vicente Pignatelli, encargado de revisarla, encontró en ella numerosos defectos y desaconsejó su publicación por parte de la Academia.

El proyecto pareció olvidarse, hasta que la publicación en 1764 de "Paseos por Granada y sus contornos" por José Romero Iranzo, pseudónimo de José de Echevarría, provocó un gran malestar en la Academia y la obligó a retomar la abandonada empresa. (244).

No fue visto con buenos ojos por la institución académica que otros tomasen la delantera en un proyecto que ella había comenzado muchos años antes y, sobre todo, que Echevarría elogiase repetidamente la labor efectuada por Sarabia y que la Academia había desestimado. Jovellanos llegó incluso a acusar a Echevarría, y a los granadinos en general, de estar resentidos con la Academia por lo ocurrido con Sarabia y de haber procedido a la publicación de los "Paseos..." por venganza:

"Entre tanto los granadinos, ó resentidos de la lentitud de la Academia, ó queriendo contrahecer sus designios, ó en fin para ganar la por la mano y usurparla la gloria de dar al mundo la primera noticia de estos raros y preciosos monumentos, aprovecharon la ocasion de una obra periódica, que con el título de Paseos por Granada se empezó a publicar en aquella ciudad." (245)

Juan de Echevarría quedó descalificado poco después al verse envuelto junto con otros dos clérigos, Juan de Flores y Cristóbal de Medina Conde, en un escándalo por haber falsificado una serie de inscripciones, supuestamente preárabes, que

decían haber encontrado en la Alcazaba (246).

El descubrimiento por parte de Pérez Bayer de tal falsificación y el posterior procesamiento de Echevarría y sus compañeros (247) dió por concluido un asunto tan enojoso para la Academia, ya que en adelante no dejaría de recordarse que los "Paseos..." fueron obra de -en palabras de Jovellanos- unos "fabricadores de monumentos y patrañas", vehículo para que el autor diera a conocer sus fraudulentas mixtificaciones (248).

Lo ocurrido con Echevarría obligó a la Academia a dar un nuevo impulso a la tarea emprendida, para lo que comisionó en 1766 a José de Hermosilla y a dos jóvenes estudiantes de arquitectura, Juan de Villanueva y Pedro Arnal, con el fin de efectuar nuevos diseños y corregir los existentes, ampliando además el estudio a los monumentos cordobeses que habían sido excluidos en el trabajo de Sarabia. Los dibujos se realizaron en el plazo de un año y Miguel Casiri procedió a la traducción de diversas inscripciones. Sin embargo, la publicación fue retrasándose, aparentemente sin más causa que la falta de empeño en llevarla a cabo.

Unos años después dos autores extranjeros, Twiss en su "Voyage en Portugal et en Espagne" (1776) y Swinburne en sus "Travels through Spain, in the years 1775 and 1776" (1779), incluían sendas descripciones y grabados de nuestros monumentos islámicos, mucho antes de que lo hiciera la Academia.

El haber perdido tal oportunidad de gloria era algo de lo que, muchos años más tarde, seguía lamentándose José Caveda al trazar la historia de la Academia:

"¡Ojala que llevada a su término con mayor actividad y sin las interrupciones emanadas de circunstancias inevitables, se hubiese podido conseguir que el inglés Swinburne no nos precediera en la publicación de sus grabados de los monumentos de Granada y Córdoba!. Por mas que no haya en ellos ni la corrección ni la exactitud tan necesaria en obras de esta

clase, y les falten las ilustraciones convenientes para satisfacer cumplidamente al anticuario y al artista, todavía es de sentir se hubiera anticipado a nuestro propósito, privándonos con su iniciativa de una gloria que no debíamos compartir con nadie, esencialmente nacional por su mismo objeto, y nunca perdida de vista desde 1756, en que empezaron los primeros trabajos para dar a conocer el mérito artístico de la Alhambra de Granada y la mezquita de Córdoba." (249)

Aún más que el que Twiss y Swimburne se hubieran adelantado en la publicación de los monumentos islámicos españoles, molestó a la Academia el que utilizasen como fuente la obra de Echevarría, otorgándole una proyección internacional que distaba mucho de dejar en buen lugar a la institución.

Con todo ello, volvió a plantearse la necesidad de proceder a la publicación de los grabados, pero siguió postergándose hasta que en 1786 se encarga a Jovellanos redactar un informe al respecto. De éste se desprende que muchas láminas estaban aún sin concluir y varias inscripciones sin traducir:

"Esto solo, que he notado de paso, basta para concluir que nuestra colección está muy lejos todavía de poder exponerse al público, aun cuando la Academia solo pensase en vender las estampas sueltas ó encuadernadas, sin explicación ó ilustración alguna." (250)

En su opinión, los grabados por sí solos tendrían escaso interés, por lo que recomienda utilizarlos como ilustración a un estudio de la arquitectura árabe. Traza para ello un plan de rigurosa metodología que, de haberse llevado a cabo, habría convertido las "Antigüedades árabes de Granada y Córdoba" en uno de los primeros, más perfectos y completos estudios acerca

de la arquitectura islámica.

Sin embargo, lejos de seguirse tan certeras indicaciones, siguió discutiéndose durante años la conveniencia de publicar las láminas tal y como estaban, de redactar un texto explicativo o, simplemente, abandonar el proyecto. El nombramiento de Floridablanca como protector de la Academia y el interés que mostró en la publicación de la obra hizo que ésta viera finalmente la luz en 1804 en forma de colección de grabados, que se vendían tanto sueltos como encuadernados, a los que se añadió más tarde una segunda parte conteniendo diversas inscripciones traducidas por Pablo Lozano.

De esta forma, un proyecto que en 1756 tenía visos de auténtica revolución en el campo de la historiografía artística, en 1804 había perdido todo carácter novedoso. El tratamiento dado por Hermosilla al estudio de las ruinas, en la línea emprendida por Fuga y Piranesi a quienes había conocido en Roma, basado en la reconstrucción arquitectónica del monumento a partir de los restos conservados, suponía la introducción en España de los ideales historicistas (252), pero el tiempo transcurrido despojó a la labor de Hermosilla de su contenido más innovador.

Así, lo que se había emprendido como una gran empresa, no pasó de un conjunto de láminas hermosamente grabadas, pero que contribuyeron muy poco al mejor conocimiento de la arquitectura islámica (253).

Algunos años más tarde se publicaron en Granada unos "Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos por Granada y sus contornos", a menudo atribuidos a Echevarría, pero obra al parecer de Simón de Argote. Constan de dos volúmenes, si bien la publicación quedó incompleta, y comienza con un extenso "Ensayo histórico sobre los árabes" para continuar -ya mediado el segundo volumen- con los "paseos" propiamente dichos, el primero de ellos dedicado a la Alhambra.

Argote critica repetidamente las "Antigüedades..." publicadas por la Academia, acusándolas de contener errores en el trazado de planos y alzados y de realizar traducciones muy

inexactas, debido a que Lozano no se había servido del texto original sino de copias efectuadas por buenos dibujantes, pero que al desconocer la lengua árabe habían cometido graves errores en la transcripción. Debido a ello, Argote reivindica la labor efectuada por Echevarría, a quien los autores de las "Antigüedades..." trataron, en su opinión, "con demasiada amarga severidad" para después ellos haber "cometido tan notables faltas" (254).

Ello debió contribuir a que los antiguos pliegos sueltos aparecidos en 1764 se reunieran en dos volúmenes y se publicaran de nuevo en 1814, convirtiendo la obra de Echevarría -pese a la opinión de la Academia- en punto de referencia obligado para cuantos se acercaron desde entonces a los monumentos granadinos.

- Denominación, características y evolución de la arquitectura hispanoárabe

Los musulmanes, al igual que los invasores septentrionales, fueron tildados de pueblo bárbaro e inculto y, por añadidura, infiel y fanático. Para Ponz, "musulmán" y "gótico" son sinónimos de "barbarie" (255) si bien otros autores, como Llaguno, reconocen que poseían "mas arte e inteligencia que los godos" (256). En general, fueron siempre juzgados con mayor benignidad. En opinión de Jovellanos:

"Los árabes del tiempo de Mahoma no eran menos rudos y bárbaros que los primeros pueblos que pasaron el Rhin, y desde luego se puede asegurar que fueron mas destructores. Una razon, no bien considerada hasta ahora, hizo que sus conquistas fuesen mas funestas á las artes que las que habían precedido; y fué, que queriendo Mahoma levantar su secta sobre la ruina del Cristianismo, el judaismo y la idolatría que dividian entonces el Oriente,

trató de inspirar á sus pueblos un horror igual á estos cultos... De aquí provino aquel furor con que sus tropas se dieron á arruinar cuantos monumentos de arquitectura, pintura y escultura se les presentaban, singularmente si es taban destinados al culto..." (257)

No obstante, Jovellanos no deja de señalar que tal actitud corresponde sólo a los primeros siglos de expansionismo islámico, pero que ya a partir del siglo II después de la hégira y, en gran medida debido al contacto con otros pueblos y cul turas, su actitud se hizo mucho más tolerante y destacaron pron to en el cultivo de las ciencias y las artes (258).

Para Masdeu, el fanatismo destructor no es ni mucho me nos una exclusiva característica de los islámicos, sino una constante de todo pueblo guerrero:

" El derribar los edificios, ó buenos ó malos, sin respetar hermosura ni magnificencia, ha sido siempre mal talante de todos los conquistadores y guerreros antiguos y modernos, sin ser en esto los Arabes mas culpables que los demas, pues obraron, como obran todos, des truyendo en terreno ageno, y fabricando en el suyo." (259)

Los grandes progresos efectuados por los árabes en ma temáticas y geometría se plasmaron en la maestría con que cul tivaron la arquitectura, creando un estilo "propio y peculiar" (260)

Esta arquitectura -a la que genéricamente se denomina "obra de moros" o "estilo arabesco"- tiene para sus estudiosos un evidente carácter ecléctico, ya que participa de los princi pales estilos que los musulmanes conocieron en los países que ocuparon. El núcleo principal de tal amalgama estilística sería el clasicismo griego que los islámicos tomaron de diversos

edificios orientales, a los que sumaron elementos egipcios y persas fundamentalmente.

"Sus primeros edificios se compusieron de los mejores restos del antiguo, hallados en abundancia por los países de su dominación... Después, observando estos mismos restos de la antigua arquitectura, ó lo que es mas probable, los de la persiana y egipcia, formaron una arquitectura propia y peculiar, cuya época puede fijarse entre los siglos II y III de la égira, que coincide con el VIII y IX de nuestra era."
(261)

En opinión de Jovellanos "es innegable que entre todas las partes de estos edificios hay una proporción y conveniencia visibles; hay una mitad, y esto basta para conocer que tenían principios."(262). Igualmente le parece innegable que estos "principios" fueron tomados de la arquitectura griega, si bien con evidentes transformaciones y alteraciones respecto a su modelo:

"Los árabes á la verdad no observaron los órdenes, el ornato ni las proporciones de la arquitectura griega; pero si se examinan con cuidado sus obras antiguas, se hallará que habian derivado de ella toda la idea de sus edificios..."

Los árabes empezaron imitando en los monumentos griegos de que estaba llena el Asia al tiempo de sus conquistas; pero los imitaron sin medirlos ni estudiarlos. Era forzoso que en esta ciega imitación confundiesen los órdenes, alterasen las proporciones, y desfigurasen los miembros del ornato; y que deseosos despues de mejorar arbitrariamente y sin sujec

ción á modelos determinados todas las partes de sus edificios, produjesen una arquitectura peculiar que alguna vez fué capaz de grandiosidad, elegancia y delicadeza..." (263)

Del mismo modo, para Ceán la arquitectura islámica "participa de la Griega y de la egypcia, porque los árabes la adoptaron en la Grecia, quando Mahomat la conquistó, y en Egypto, quando se apoderó de su imperio el califa Omar." (264)

Y para Llaguno, que demuestra por el estilo islámico mucho mayor interés que por cualquiera otro de los cultivados durante el periodo medieval, los árabes:

"...inventaron otro nuevo género de arquitectura, adoptando las partes principales de la de los egipcios y de la de los griegos, y engalanándola con adornos muy agenos de la sencillez y gravedad áticas..."

Si tomaron de los egipcios los arcos puntiagudos, trazaron otros en forma de herradura ó de media luna... Y si recibieron de los griegos las columnas y los capiteles, alargaron aquellas y acortaron estos con confusos y arbitrarios adornos." (265)

Según Jovellanos, en la evolución de la arquitectura árabe pueden distinguirse dos periodos sucesivos: el primero caracterizado por su aproximación á los modelos clásicos, tanto en estructuras como en ornamentación, llegándose incluso á aprovechar restos y materiales de edificios antiguos en las nuevas fábricas y, el segundo, mucho más original, marcado por el progresivo alejamiento de los primitivos modelos greco-romanos y la creación de una ornamentación propia y característica. Como ejemplo del primer periodo cita la mezquita de Córdoba, mientras que la Alhambra y el Alcázar de Sevilla corresponderían al segundo.

"Nos inclina a este dictamen el carácter de la célebre mezquita de Córdoba, que pertenece á los fines de nuestro siglo VIII... pues aunque este edificio tiene ya todo el carácter de la arquitectura árabe, se advierte que fueron tambien aprovechados en él no pocos restos del antiguo, particularmente columnas y capiteles de orden corintio y de carácter grandioso ... Pero habiendo enriquecido despues el ornato de su arquitectura propia, desecharon del todo el antiguo, y aunque no podamos fijar la época de este mejoramiento, no hay duda que precedería al siglo XII, pues tan adelantada se hallaba ya á la entrada del IX. Nosotros sabemos que pertenecen al XIV gran parte de las obras hechas en el alcazar de Sevilla y en la Alhambra de Granada, donde la arquitectura árabe aparece en su mayor riqueza y esplendor."

(266)

Al convertirse la ornamentación en el carácter más distintivo de la arquitectura islámica, ésta se valoró más cuanto más se alejaban sus modelos ornamentales de los prototipos clásicos. Debido a este erróneo planteamiento el periodo nazarita se convirtió -en virtud de su ornamentación- en el momento de máximo esplendor de la arquitectura hispano-árabe, anteponiéndose monumentos como la Alhambra o el Alcázar sevillano a otros indudablemente superiores en calidad como la propia mezquita cordobesa.

Los signos más definitorios de la arquitectura árabe serían la modestia de sus materiales, la relativa escasez de vanos en comparación con la arquitectura cristiana -que Llaguno atribuye al "rigor con que trataban á sus mujeres y concubinas" los celosos musulmanes (267)- y la variedad y riqueza de su ornamentación.

Jovellanos habla de filigranas, labores de lazos y nu-

dos, figuras caprichosas y letras floreadas(268). Llaguno, más explícito, señala como típicamente árabe el arco de herradura -debido a su forma de media luna-, y en su ornamentación distingue los "almocárabes o ajaracas" realizados en estuco, los zócalos de "aliceres" o azulejos vidriados y los ricos "alfarjes" o "artesonados" de madera.

Siguiendo al pie de la letra las indicaciones hechas por Llaguno, resume así Ceán los caracteres fundamentales de la arquitectura islámica:

"No obstante se distingue de una y otra, y de todas las demás arquitecturas, por sus arcos de herradura, por la variedad y desigualdad de ellos en sus alfagías o patios, por el aximez o ventana de dos o tres arquitos con una o dos columnitas en el medio, por los almocarabes, axaracas o adornos de lazos, cintas, plantas y letras floreadas con que enriquecían los moros sus tarbeas o salones, sus alhamias o alcobas, y los alrededores de las puertas y ventanas, por los aliceres, azulejos ú obra de alicatado, con que vestían las paredes y los pavimentos, y en fin por el pomposo alfarge o artesonado de sus techos redondos o piramidales (269).

- Evaluación crítica. Valoración de los monumentos más representativos

En opinión de Llaguno:

"...se puede asegurar que la arquitectura árabe en general era tosca y grosera en las casas y comunes habitaciones, firme y duradera en los acueductos y aljibes, pesada y robusta en los castillos y atalayas, rica y os-

tentosa en los templos ó mezquitas..." (270)

Tal afirmación es generalmente compartida por cuantos hacen referencia a la arquitectura islámica, distinguiendo claramente los palacios y mezquitas -en los que la arquitectura se hace "lujosa", "suntuosa" y "extravagante"- del conjunto de las construcciones árabes que se ponen de manifiesto en las viviendas comunes y en el trazado de las ciudades.

La negativa actitud con que se hace continua referencia a las ciudades de urbanismo islámico -tan frecuentes en nuestro país- lleva a menudo a evidentes exageraciones, pues si, por ejemplo, hacemos caso de Simón de Argote:

"Generalmente las casas de los Mahometanos granadinos eran pequeñas y de un solo alto; y sus habitantes apenas tenían la extensión necesaria para el uso á que las destinaban. Estaban además tan juntas, y eran las calles tan angostas, que alcanzaban de una ventana á otra con el brazo; y habia muchos barrios donde no pudiendo pasar los hombres á caballo con las lanzas en la mano, tenían horadadas las casas de una á otra, para poderlas sacar." (271)

Para explicar la causa de los sinuosos y angostos trazados de las ciudades musulmanas se recurre a curiosas explicaciones no exentas de viejos prejuicios contra la raza árabe. Llaguno considera que "...el alcoran, los usos y las costumbres de esta nacion influyeron mucho en la forma, distribución y ornato de sus edificios." (272).

Lo que ocurre es que estos "usos y costumbres" que se atribuían a la población islámica distaban mucho de ser halagadores. Así, Florez opina que era la pereza lo que hacía que los árabes construyeran sus ciudades sin allanar previamente el terreno, e incluso sin terminar de arrasar los restos de construcciones anteriores:

"Lo que los Moros labraban para sí, no solo correspondía a su genio en la estrechez de puertas y de calles, sino que por evitar el gasto, ó la fatiga, de desmontar las ruinas, labraban encima de ellas: ocasionando con esto una desigualdad notable en los altos y bajos que de allí resultaron, fuera de lo que tenía de suyo por algunas partes el terreno..." (273)

Y aún más grave es la acusación de Ponz quien opina que si los musulmanes gustaban de vivir en lugares ocultos e intrincados era debido a su "genio sospechoso" y a su celoso afán de esconder a sus mujeres:

"No se ha de creer lo mismo de los Mahometanos, cuyas costumbres eran bárbaras en extremo, y aborrecían de muerte todo lo que no hallaban fundado según las mismas, ó en su Alcorán. Su ferocidad y genio sospechoso les inducía a vivir en angosturas; y acaso la mayor facilidad para guardar á sus mugeres, de quien siempre vivían zelosos. Estas fueron las verdaderas causas de la fealdad de Toledo." (274)

Los ideales clasicistas de Ponz, que a menudo ceden ante edificios concretos, no lo hacen jamás cuando se trata de emitir juicios sobre el urbanismo de tantas de nuestras ciudades. Su modelo urbano se desprende de las descripciones de ciudades griegas y romanas que conoce -"bien ordenadas, bellas y espaciosas" (275)- por lo que el contraste entre este modelo y ciudades como Toledo, Sevilla o Valencia, le lleva a afirmar: "Todas nuestras ciudades son feas, y mas lo son las mayores: poquísimas hay en Europa que puedan llamarse hermosas." (276)

El carácter pragmático que anima toda la obra de Ponz le lleva a proponer como única solución para acabar con la

fealdad de nuestras ciudades el utópico plan de trazarlas de nuevo, de acuerdo con un planeamiento más racional.

Como, pese a su optimismo, Ponz debía comprender que no era lo mismo rectificar un edificio que rectificar una ciudad entera, se lamenta en repetidas ocasiones de que esta empresa no hubiese sido acometida mucho tiempo antes, tras la expulsión de los musulmanes, no acertando a comprender por qué, por ejemplo en Toledo, se edificaron en el siglo XVI tan notables edificios de estilo italiano y, sin embargo, se siguieran adaptando al trazado de la ciudad medieval en vez de levantar una de nueva planta. Y, cuando se refiere a Valencia, señala:

"Es sensible que una Ciudad tan bien situada, tan llana, y tan deliciosa como es esta, tenga las mas de sus calles estrechas, y torcidas: defecto, que como dixe a V. desde Toledo, se podía haber remediado en tantos siglos, desde que se arrojaron los que por máximas de su religion, de su política, ó por otras razones, se complacian de vivir en angosturas, sin hacer caso de la magnificencia, ni de las demas cosas, que nosotros echamos de menos: con que las reedificaciones se hubieran llevado á efecto sobre un plano cierto, y bien pensado desde aquellos tiempos, nos hallaríamos hoy con todas las ciudades de España hermosas en su planta, en sus calles, plazas, etc; pero ya que esto no se ha hecho por lo pasado, no se como ahora no se hace, particularmente en las principales, y en donde hay mayor necesidad." (277)

Debido a esta actitud generalizada hacia el urbanismo musulmán, no podemos dejar de destacar la postura tolerante de Masdeu en lo que, indudablemente, es una contestación a las críticas de Ponz:

"Otros escritores hay que apocan en general á los Arabes, por lo que toca á gusto de Arquitectura: dicen que eran mezquinos, y de corazon encogido, amantes de estrechuras, y de calles angostas y torcidas; enemigos y destruidores de las magnificencias Romanas. Es cierto que no eran excelentes arquitectos, porque entonces no lo era ninguno: pero creo sin embargo, que se les culpa mas de lo justo, porque calles angostas y torcidas se hacen y se han hecho en todos los tiempos, y solo prueban mezquindad y mal gusto en las Ciudades plantadas de nuevo y de proposito, mas no en las fabricadas á pedazos, y en diferentes tiempos."

(278)

Pero existen determinados monumentos -como la mezquita de Córdoba, el Alcázar de Sevilla y la Alhambra- que escapan a una valoración crítica objetiva, ya que aparecen revestidos de un cierto carácter mítico que los eleva por encima de consideraciones referentes a su mayor o menor calidad o belleza arquitectónicas.

Estos edificios aparecen a los ojos de los historiadores, más que por lo que realmente son, por lo que representan: el punto culminante de la cultura hispano-árabe y del apogeo de ciudades como Córdoba y Granada que alcanzaron un nivel sin igual en el resto de Europa.

Lo que en siglos anteriores había sido patrimonio exclusivo de los escritores andaluces, que exaltaban su glorioso pasado, pasó por extensión -y en gran medida como consecuencia del interés sentido en el extranjero por estos monumentos- a convertirse en un sentimiento nacional generalizado.

Tal vez sólo Ponz escapa a este sentimiento de admiración cada vez más extendido. Nunca llegó a captar la belleza de los edificios árabes y, si bien a veces le vemos entusiasmarse ante algunos edificios góticos, su actitud hacia los islámi-

cos fue siempre fría y distante. Así, al referirse a la mezquita de Córdoba, se limita a copiar textualmente la descripción efectuada por Ambrosio de Morales y a centrar su interés en la catedral y sus capillas, sin emitir ningún juicio personal sobre el edificio islámico. (279).

En Sevilla, dedica mucho espacio al recorrido del Alcázar, reparando en lo trabajoso de sus labores ornamentales, pero sin demostrar el menor entusiasmo salvo, quizá, al referirse a los jardines (280).

Las escasas ocasiones en que Ponz se detiene a hablar de edificios árabes o mudéjares, se muestra igualmente crítico. Por ejemplo, las magníficas techumbres que existían en el palacio del Infantado (Guadalajara) solo le merecen un despectivo comentario: "Vi algunos grandes salones con techos de tanta madera y oro, que me parecieron pinares dorados..." (281)

Mientras que Llaguno cita la Torre del Oro entre las obras musulmanas de Sevilla (282); Ponz la considera obra romana, dando origen a una confusión que, difundida más tarde por Amador de los Ríos, se mantendría vigente durante mucho tiempo (283).

Pese a las opiniones vertidas por Ponz y a su habitual indiferencia hacia la arquitectura islámica, lo cierto es que los principales monumentos hispano-árabes conservados fueron siempre objeto de respeto y admiración. El mismo Flórez -tan poco entusiasta de lo musulmán- no duda en admitir que Abderraman I ideó la mezquita cordobesa "con tanta magnificencia, que no hubiese otra igual en primor y grandeza." (284). Y Moratín escribe de ella:

"Lo mas singular que hay en Córdoba es su célebre catedral, antigua mezquita de los moros. Toda ella forma un gran cuadrilongo, con una selva de columnas, que pasan de setecientas, puestas en largas filas, formando naves rectas, trasversales y diagonales. La variedad de mármoles de estas columnas, la va-

vária forma de sus capiteles, los arcos, unos sobre otros que descansan en ellas, los ornatos árabes, que aún existen en dos ó tres capillas, las inscripciones de que estan llenas, y sobre todo, el considerar cómo estaría en otros tiempos, concurrida y honrada de tantas naciones que venian á venerar aquel lugar santo, ejercitan la fantasía, y arrebatan al observador que lo ve, á otros siglos que ya pasaron; le acuerda costumbres y ritos que acabaron ya, y le presentan objetos que ya no existen." (285)

La Alhambra ejerce mayor atracción; se la ve como un palacio encantado semejante a los de los cuentos de las Mil y una Noches, entonces de moda en Europa. ¿Qué otra cosa si no se desprende de la poética descripción que realiza Argote del Patio de los Leones?:

"No es fácil de explicarse el efecto que produce la vista de esta parte del alcázar, quando se examina por la primera vez... Si á esta se agregase la que debian producir la viveza y variedad de los colores de su adorno, el brillo deslumbrador del oro y plata de esmalte de sus frecuentes inscripciones, y la encantadora del agua pura y cristalina que se levantara de doce saltadores que hay repartidos con proporcion en esta galeria, de otros dos que hay en los cenadores, de la que corria de las fuentes de las piezas laterales; todas las que iban á reunirse por canales descubiertos á el que caía por la boca de los leones, y se derramaba á borbotones de la gran taza que carga sobre sus espaldas; el espectador enagenado creería verse transportado como por encanto á los magníficos alcázares de oro y de cristal;

que una imaginación mágica puede inventarse en el mas brillante de sus delirios." (286)

El brillo de la luz en los dorados, el sonido del agua en las fuentes..., todo contribuye a transmitir una "visión sensorial" de la Alhambra muy diferente de la que se nos da de otros edificios. La Alhambra se considera no como un monumento más, sino como la manifestación de la fastuosidad y la sensualidad del Oriente trasladadas a tierras andaluzas. La Alhambra habla al espectador de otros tiempos y de otra raza, de otra religión y otra cultura, por lo que si todo el pasado es irrecuperable, éste lo es más aún y por ello es mayor la fuerza de evocación que se desprende del palacio nazarí.

Lo que podríamos llamar el "mito de la Alhambra" surge pues mucho antes de que la generación romántica lo llevara a su máxima exaltación. Ya es estas tempranas fechas empiezan a perfilarse los principales tópicos que más tarde traspasarían nuestras fronteras inmortalizados por las plumas de Irving y Chateaubriand.

Pero mucho antes de que estos autores buscasen su inspiración en las salas del palacio granadino, la Alhambra se había convertido en frecuente motivo literario.

Según el documentado estudio de Soledad Carrasco (287), el tema granadino llegó a nuestra literatura importado de la francesa, a pesar de que los tradicionales romances "moriscos" se habían continuado ininterrumpidamente desde época medieval, alcanzando un auténtico esplendor en nuestra poesía del Siglo de Oro. Fue, sin embargo, el éxito del "Gonzalve de Cordove" de Florian, al que siguió una larga serie de novelas inspiradas en las Guerras Civiles de Pérez de Hita, lo que puso de moda en Francia el tema de la Granada mora y de su reconquista e hizo que nuestros autores se volvieran con interés hacia ese periodo de nuestra historia.

La traducción que efectuó Cienfuegos de las poesías intercaladas en el "Gonzalve de Cordove" y la revalorización del Romancero dio origen a multitud de composiciones poéticas ins-

piradas en la época de la conquista de Granada. Lista, Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín, Iglesias de la Casa, el duque de Rivas, Martínez de la Rosa, contribuyeron a afianzar el mito granadino, preparando el camino para la siguiente generación poética que convertiría la Alhambra en motivo inevitable de su repertorio.

Si muchos poetas encontraron su fuente de inspiración en el palacio nazarí, indudablemente éste les debe en gran medida la creación de su leyenda, la imagen a través de la cual aún hoy lo miramos y en la que sería muy difícil distinguir cuánto hay de realidad y cuánto de imagen literaria, pues si hay un edificio que deba mucho de lo que es a los que de él escribieron, ese edificio es la Alhambra.

El apogeo de los temas basados en la Reconquista, propio de nuestro teatro de mediados del siglo XVIII, sirvió igualmente para difundir entre el gran público, al tiempo que la imagen del caballero cristiano, combativo y valeroso, la del moro refinado, culto y galante. Obras como el "Mahomad Boabdil" de Repiso Hurtado, el "Aliator" de Rivas, "Aixa, sultana de Granada" de Castro y Orozco, y tantas otras herederas de la obra de Florian contribuyeron a popularizar el tema granadino y algunas, como la "Zoraida" de Cienfuegos o la "Morayma" de Martínez de la Rosa, tienen como escenario los salones y jardines de la Alhambra, que aparecían ante los ojos de los espectadores -fabricados en madera, cartón y tela- como máximo exponente de la corte granadina.

La fascinación de la Alhambra alcanza a envolver incluso a los que se acercaron a ella con intención crítica. Argote señala la pobreza de sus materiales, tanto constructivos como ornamentales:

"Así que, la fábrica de este ponderado edificio es tan ligera y endeble, que sus muros se forman de tapiales de tierra, con poca mezcla de cal; y la de todos sus adornos se reduce á labores de un estuco de yeso que los re

viste por la parte de adentro" (288)

Para concluir por afirmar:

"Sin razon, pues, el entusiasmo de la novedad ha querido exaltar el edificio real de los árabes en la Alhambra, como un monumento de arquitectura, digno de imitarse en su proporción, y en el gusto del ornato..." (289)

Pero cuando empieza a recorrer y describir sus salas y patios no puede evitar "verse transportado como por encanto" y admirar la riqueza de lo que no es -según sus palabras- sino estuco coloreado:

"Esta pieza (se refiere al Salón de Comares) la mas magnífica y grande que hubo en este alcazar por su situación, por la profusion y variedad de su ornato; en el que el oro y la plata de esmalte brillaba en sus freqüentes letreros y motes, sobre un fondo de los mas vivos y agradables colores de azul, encarnado, blanco, morado y verde... Colocado en lo mas alto de la población iluminado por ras de luz, que en el medio del día, venían desde todos los puntos del firmamento á dar resplandor al brillante trono mahometano y dando vista á los sitios mas interesantes de esta capital; ofrecía la mansion mas augusta, la mas digna de ser envidiada de todos los Soberanos de la Europa" (290)

Idéntica contradicción es frecuente en todos aquellos que hacen referencia a la arquitectura árabe, pues un estilo tan difícil de evaluar desde presupuestos clasicistas, pero al mismo tiempo de innegable belleza, hace que no se sepa expli-

car dónde y en qué radica ésta exactamente.

Si "extrañeza" y "asombro" son los términos más frecuentemente utilizados por los escritores de los siglos XVI y XVII para describir los monumentos islámicos, la misma impresión de desconcierto continúa presente en los del XVIII, que terminan siempre por concluir sus juicios con frases similares a ésta de Llaguno:

"Otras muchas cosas se podían referir de este género de arquitectura; pero no acertaba á explicarlas por no parecerse á las de los otros géneros." (291)

NOTAS

- (1) A.R. MENGES. Discurso sobre los medios para hacer florecer las Bellas Artes en España. Obras de D. Antonio Rafael Menges publicadas por D. Joseph Nicolás de Azara. Madrid, 1797, p. 85.
- (2) José ORTIZ Y SANZ. Viaje arquitectónico-antiquario de España. Madrid, 1807, p. I.
- (3) J. Ma de AZCARATE. "La valoración del gótico en la España del siglo XVIII". Cuadernos de la Cátedra Feijoo, Oviedo, III, 1966, nº 18, p. 528-29.
- (4) Isidoro BOSARTE. Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura. Gabinete de lectura española o colección de muchos papeles curiosos de escritores antiguos o modernos de la nación. Madrid, nº III, hacia 1798, p. 2 y ss.
- (5) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de las Bellas Artes. Madrid, B.A.E., vol. 46, p. 351.
- (6) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, Madrid, B.A.E., vol. 46, nota 7, p. 378.
- (7) A. PONZ. Viage de España en que se da noticia de las cosas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella. Madrid, 1787, vol. I, p. 19.
- (8) J.F. MASDEU. Historia crítica de España y de la cultura española. Madrid, 1783-1805, vol. XI, p. 69-70.
- (9) J.A. LLAGUNO. Noticias de arquitectos y arquitectura de España. Madrid, 1829, p. XX.
- (10) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez nota 7, p. 378-79.
- (11) Isidoro BOSARTE. Disertación ..., p. 5.
- (12) Christino RIEGER. Elementos de toda Architectura Civil, con las mas singulares observaciones de los modernos... Madrid, 1763, p.12.

- (13) J.F. MASDEU. Op.cit., vol. XI, p. 70.
- (14) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, nota 7, p. 378.
- (15) J.F. MASDEU. Op.cit., vol. XI, p. 70.
- (16) J.A. LLAGUNO. Op.cit., p. XX y XXI.
- (17) Enrique FLOREZ. España Sagrada. Madrid, 1754, vol. V, p. 183.
- (18) G.M. de JOVELLANOS. Diario Sexto. Madrid, B.A.E., vol. 85, p. 294.
- (19) F. SELGAS. "Jovellanos considerado como crítico en Artes". Revista de España, 1882, vol. 91, p. 467-89.
- (20) J. CORNIDE. Noticias de las antigüedades de Cabeza del Griego, reconocidas de orden de la Real Academia de la Historia por su académico de número D... Madrid, Memorias de la Real Academia de la Historia, vol. III, 1799, p. 198.
- (21) Manuel RISCO. España Sagrada, vol. XXXVIII, p. 29.
- (22) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos y arquitectura de España. Madrid, 1829, p. XXX.
- (23) M^a C. MORALES SARO. "La formulación del estilo asturiano en la historia del arte del siglo XIX". IV Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.), Zaragoza, 1982.
- (24) G.M. de JOVELLANOS. Cartas a D. Antonio Ponz. Madrid, B.A.E., vol. IV, p. 287.
- (25) Ibid., p. 286.
- (26) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, nota 9, p. 379.
- (27) Ibid., p. 379.
- (28) Ibid., p. 379.
- (29) Ibid., p. 379.
- (30) G.M. de JOVELLANOS. Diario Tercero, p. 124-25.
- (31) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, p. 379.
- (32) Ibid., p. 79.

(33) Ricardo ARCO. "Jovellanos y las bellas artes". Revista de Ideas Estéticas, IV, 1946, nº 13, p. 53.

(34) G.M. de JOVELLANOS. Diario Sexto, p. 227.

(35) J.A. LLAGUNO. Op.cit., p. XXIX.

(36) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, nota 9, p. 379.

(37) J.A. CEAN BERMUDEZ. Op.cit., p. XXX.

(38) G.M. de JOVELLANOS. Diario Segundo, p. 20.

(39) L. FERNANDEZ DE MORATIN. Op.cit., vol. I, p. 209.

(40) G.M. de JOVELLANOS. Sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica. B.A.E., vol. 87, p. 376.

(41) Ibid., p. 373.

(42) I.BOSARTE Disertación..., p. 7.

(43) Ibid., p. 29.

(44) Ibid., p. 8.

(45) I. BOSARTE. Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen. Madrid, 1804, P. 42.

(46) Ibid., p. 49-50.

(47) F. MARTINEZ. Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado... Madrid, 1763.

(48) Así lo hace Bosarte en la "Disertación" y Rieger en "Elementos de toda arquitectura civil...".

(49) A. PONZ, Viage..., vol. I, p. 164.

(50) J.F. MASDEU. Op.cit., vol. IX, p. 70.

(51) Ya desde la primera obra en que se refiere a temas artísticos -el "Elogio de las Bellas Artes (1780)- expresa Jovellanos su convencimiento de que el término "gótico" es impropio. Elogio de las Bellas Artes, p. 351.

(52) Marqués de UREÑA. Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música en el Templo: Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa. Madrid, 1785, p. 149.

- (53) J.A. CEAN BERMUDEZ. Op.cit., p. XXXI-XXXV.
- (54) A. PONZ. Op.cit., vol. I, p. 53.
- (55) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de las Bellas Artes, p. 351.
- (56) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, nota 10, p. 379.
- (57) Ibid., nota 10, p. 380.
- (58) Sobre Fénelon, ver P. FRAKL. The Gothic. Literary sources and interpretations eight centuries. Princeton, 1960, p. 375 y ss. Sobre Blondel, consultar la misma obra, p. 389.
- (59) Ibid., p. 364-65.
- (60) G.M. de JOVELLANOS. Cartas a D. Antonio Ponz. carta IV, p. 286.
- (61) I. BOSARTE. Disertación..., p. 13-14.
- (62) Ibid., p. 14-15.
- (63) Ibid., p. 1.
- (64) Ibid., p. 7-8.
- (65) Ibid. Prólogo, p. VI.
- (66) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, nota 11, p. 386.
- (67) Ibid., nota 11, p. 385.
- (68) Ibid., nota 11, p. 385.
- (69) Ibid., nota 11, subnota f, p. 385.
- (70) Ibid., nota 11, p. 384.
- (71) G.M. de JOVELLANOS, Diario Segundo, p. 26.
- (72) Ibid., p. 26. Se refiere al pórtico de la iglesia de Santiago, en Portugalete.
- (73) M. RISCO. Iglesia de León y monasterios de la misma ciudad. Madrid, 1792, p. 63.
- (74) G.M. de JOVELLANOS. Sobre la arquitectura inglesa..., p. 376.

- (75) Ibid., p. 375.
- (76) Ibid., p. 376.
- (77) Ibid., p. 376.
- (78) J.A., CEAN BERMUDEZ. Op. cit., p. XXXI.
- (79) P. FRANKL. Op. cit., p. 345 y ss.
- (80) J.A., CEAN BERMUDEZ. Op. cit., p. XXXI y G.M. de JOVELLANOS. Sobre la arquitectura inglesa..., p. 376.
- (81) I. BOSARTE. Disertación..., p. 33-34.
- (82) Ibid., p. 35.
- (83) I. BOSARTE. Viaje Artístico..., p. 40.
- (84) Ibid., p. 41.
- (85) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, nota 11, p. 383.
- (86) P. FRANKL. Op. cit., p. 481.
- (87) G.M. de JOVELLANOS. Sobre la arquitectura inglesa..., p. 374.
- (88) P. FRANKL. Op. cit., p. 391.
- (89) G.M. de JOVELLANOS. Sobre la arquitectura inglesa..., p. 375.
- (90) J.A. CEAN BERMUDEZ. Descripción artística de la catedral de Sevilla. Sevilla, 1904. p. 17.
- (91) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. XXXI.
- (92) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez..., nota 10, p. 379-80.
- (93) Ibid., p. 50.
- (94) A. PONZ. Op. cit., vol. XII, p. 303.
- (95) G.M. de JOVELLANOS. Diario Segundo, p. 21.
- (96) J. Ma de AZCARATE. La interpretación del gótico en el Madrid del siglo XVIII. Madrid, 1978, p. 19.
- (97) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez..., nota 12, p. 386.

- (98) Ibid., nota 12, p. 386.
- (99) Ibid., p. 386.
- (100) Ibid., p. 386.
- (101) A. PONZ. Op. cit., vol. II, p. 70.
- (102) F.J.SANCHEZ CANTON. "Centenario de don A. Ponz. El "Viaje de España" y el arte español". Revista de Occidente, Madrid, 1925, VIII, p. 317.
- (103) A. PONZ. Op. cit., vol. I, p. 144.
- (104) Ibid., vol. XII, p. 27.
De igual forma, Jovellanos califica de "gótico moderno" a la colegiata de Logroño o al claustro de Sta. María la Real de Nájera, pese a la decoración indudablemente plateresca de sus tracerías -lo que le situaría dentro del "estilo medio"-, mientras que a la iglesia de Sta. María de Villafranca de Baños, atribuida a Hontañón, la considera un "mixto de arquitectura gótica y media", sin que quede claro el porqué de tales distinciones.
18. (105) J.A. CEAN BERMUDEZ. Descripción artística..., p. 18.
- (106) V. PONTE. Ensayo de arquitectura civil. León, 1796, p. 3-4.
- (107) I. BOSARTE. Viaje artístico..., p. 42.
19. (108) J.A. CEAN BERMUDEZ. Descripción artística..., p. 19.
- (109) Marqués de UREÑA. Op. cit., p. 149.
- (110) I. BOSARTE, Viaje artístico..., p. 72.
- (111) Ibid., p. 103.
- (112) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de las Bellas Artes, nota 11, p. 383.
- (113) Ibid., p. 352.
- (114) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez..., nota 11, p. 383.
- (115) G.M. de JOVELLANOS. Descripción panorámica del castillo de Bellver. Madrid, B.A.E., vol. 87, p. 361.
- (116) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. XXXIV.

- (117) Ch. RIEGER. Op. cit., p. 13.
- (118) I. BOSARTE. Disertación..., p. 30.
- (119) J. MURPHY. Plans, elevations, sections of the Church of Batalha, London, 1725.
- (120) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. XXXII.
- (121) A. PONZ. Op. cit., vol. I, p. 53.
- (122) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de las Bellas Artes, p. 352.
- (123) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez..., p. 371.
- (124) Ibid., p. 371.
- (125) A. CAPMANY. Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona, Madrid, 1792, vol. III, p. 372.
- (126) Ibid., p. 372.
- (127) Citado por J. de CONTRERAS. La teoría de las artes plásticas en el siglo XIX, Madrid, 1840, p. 23.
- (128) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. XXXII.
- (129) I. BOSARTE. Disertación..., p. 38-39.
- (130) Ibid., p. 46.
- (131) Ch. RIEGER. Op. cit., p. 12.
- (132) A. PONZ. Op. cit., vol. IX, p. 12.
- (133) Ibid., vol. XI, p. 57.
- (134) Ibid., vol. IV, p. 26.
- (135) Ibid., vol. XIV, p. 32.
- (136) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez..., nota 11, p. 383.
- (137) Marqués de UREÑA. Op. cit., p. 375.
- (138) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. 32.

- (139) CAPMANY. Op. cit., p. 375.
- (140) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. XXXII.
- (141) CAPMANY. Op. cit., p. 375.
- (142) L. FERNANDEZ DE MORATIN. Obras póstumas. Madrid, 1867, vol. I, p. 216.
- (143) Ibid., vol. II, p. 113.
- (144) CAPMANY. Op. cit., p. 372.
- (145) I. BOSARTE. Disertación..., p. 41.
- (146) Ibid., p. 44.
- (147) Ch. RIEGER. Op. cit., p. 13.
- (148) M. RISCO. España Sagrada, vol. XXXV, p. 272.
- (149) A. PONZ. Op. cit., vol. XII, p. 182.
- (150) Ibid., vol. XII, p. 49.
- (151) Ibid. vol. XIV, p. 12.
- (152) CAPMANY. Op. cit. p. 375. . . .
- (153) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. XXXIII.
- (154) CAPMANY. Op. cit., p. 372.
- (155) Ch. RIEGER. Op. cit., p. 272.
- (156) I. BOSARTE. Viaje artístico..., p. 40.
- (157) CAPMANY. Op. cit., p. 375.
- (158) A. PONZ. Op. cit., vol. XI, p. 215-16.
- (159) J. Ma de AZCARATE. La interpretación del gótico en el Madrid del siglo XVIII, p. 17-18.
- (160) I. BOSARTE. Viaje artístico..., p. 51.
- (161) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. XXXII.
- (162) Ibid., p. XXXI.
- (163) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodrí-

quez..., p. 371.

(164) JOVELLANOS. Descripción panorámica..., p. 361.

(165) A. PONZ. Op. cit., vol. XII, p. 26.

(166) L. FERNANDEZ DE MORATIN. Op. cit., vol I, p. 310.

(167) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos...,
p. XXXIV.

(168) CAPMANY. Op. cit., p. 373.

(169) I. BOSARTE. Disertación..., p. 29.

(170) Ibid., p. 38-39.

(171) I. BOSARTE. Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España. Gabinete de lectura española. Madrid, p. 31.

(172) I. BOSARTE. Viaje artístico..., p. 72.

(173) J.A. CEAN BERMUDEZ. Descripción artística ...,
p. 18.

(174) JOVELLANOS. Sobre la arquitectura inglesa..., p.
377.

(175) CEAN BERMUDEZ. Descripción artística..., p. 18.

(176) CAPMANY. Op. cit., p. 372.

(177) Ibid., p. 373.

(178) A. PONZ. Op. cit., vol. IV, p. 55.

(179) Ibid., vol. IV, p. 55.

(180) Ibid., vol. IV, p. 126.

(181) Ibid., vol. XI, p. 96-97.

(182) Ibid. vol. XI, p. 209.

(183) Ibid., vol. IV, p. 137-38.

(184) JOVELLANOS. Sobre la arquitectura inglesa..., p.
379.

(185) I. HENARES CUELLAR. La Teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Granada, 1974.

- (186) L. PATETTA. "Los Revivals en arquitectura", en G.C. ARGAM, El pasado en el presente. Barcelona, 1977, p. 130.
- (187) G.M. de JOVELLANOS. Descripción panorámica..., p. 360.
- (188) J.A. CEAN BERMUDEZ. Descripción..., p. 97.
- (189) CAPMANY. Op. cit., p. 373.
- (190) G.M. de JOVELLANOS. Descripción histórico-artística del castillo de Bellver, Mallorca, 1967, p. 77.
- (191) Ibid., p. 24.
- (192) Ibid., p. 32.
- (193) Ibid., p. 26.
- (194) G.M. de JOVELLANOS. Memoria del castillo de Bellver. Madrid, B.A.E., vol. 46, p. 379.
- (195) R.P. SEBOLD. Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer. Barcelona, 1983, p. 18 y ss.
- (196) G.M. de JOVELLANOS. Descripción histórico-artística..., p. 32.
- (197) A. PONZ. Op. cit., vol. IV, p. 196.
- (198) CAPMANY. Op. cit., p. 374.
- (199) I. BOSARTE. Disertación..., p. 43-44.
- (200) I. BOSARTE. Viaje Artístico..., p. 41.
- (201) Marqués de UREÑA. Op. cit., p. 217.
- (202) Ibid., p. 115.
- (203) A. PONZ. Op. cit., p. 54.
- (204) G.M. de Jovellanos. Elogio de las Bellas Artes, p. 351.
- (205) F.J. REINOSO. "Oda a las Artes de la Imaginación", en Poetas líricos del siglo XVIII, Madrid, B.A.E., vol. 67, p. 222.
- (206) L. FERNANDEZ DE MORATIN. Op. cit., vol. I, p. 172.
- (207) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos..., p. XXXIV.

(208) S. DIEZ GONZALEZ. Tabla o breve relación apolo-
gética del mérito de los españoles en las Ciencias, las Artes,
y todos los demas objetos dignos de una nación sabia y culta.
Madrid, 1786, p. 86-87.

(209) M. RISCO. Iglesia de León..., p. 59.

(210) I. BOSARTE. Disertación..., p. 45.

(211) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos...,
p. XXXIV.

(212) G.M. de JOVELLANOS. Diario Segundo, p. 26.

(213) G.M. de JOVELLANOS. Diario Sexto, p. 225.

(214) A. PONZ. Op. cit., vol. III, p. 14.

(215) Ibid., p. 14-15.

(216) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodrí-
guez, nota 10, p. 381.

(217) J.A. CEAN BERMUDEZ. Noticias de arquitectos...,
p. XXXIV.

(218) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodrí-
guez, nota 10, p. 381.

(219) A. PONZ. Op. cit., vol. XI, p. 215-16.

(220) Ibid., vol. XII, p. 23.

(221) N. CRUZ Y BAHAMONDE. Viage de España, Francia e
Italia. Madrid, 1806, vol. X, p. 46.

(222) G.M. de JOVELLANOS. Diario Sexto. p. 235.

(223) A. PONZ. Op. cit., vol. I, p. 51.

(224) Ibid., vol. I, p. 330-31.

(225) Ibid., vol. I, p. 164.

(226) Ibid., vol. XI, p. 57.

(227) Ibid., vol. XI, p. 61.

(228) I. BOSARTE. Viaje Artístico..., p. 107.

(229) N. CRUZ Y BAHAMONDE. Op. cit., vol. X, p. 87.

(230) G.M. de JOVELLANOS. Diario Segundo, p. 34.

- (231) Ibid., p. 38.
- (232) A. PONZ. Op.cit., vol.IV, p. 96.
- (233) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, nota 12, p. 386.
- (234) A. PONZ. Op.cit., vol. XII, p. 174.
- (235) Ibid., vol. X, p. 230.
- (236) I. BOSARTE. Viaje Artístico..., p. 60-61.
- (237) P. CHALMETA. Introducción a M. MANZANARES CIRRE. Arabistas españoles del siglo XIX. Madrid, 1971.
- (238) I. HENARES CUELLAR. La teoría de las Artes Plásticas en el siglo XVIII. Granada, 1978, p. 186-87.
- (239) M. MANZANARES DE CIRRE. Op.cit., p. 36.
- (240) I. BOSARTE. Disertación..., p. 22.
- (241) J. CAVEDA. Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España. Madrid, 1867, vol. I, p. 189-90.
- (242) J. ORTIZ Y SANZ. Op.cit., p. I.
- (243) G.M. de JOVELLANOS. Informe que dió, siendo Individo de la Academia de San Fernando, sobre arreglar la publicación de los Monumentos de Granada y Córdoba. Madrid, B.A. E., vol. 46, p. 365-68.
- (244) Los "Paseos por Granada y sus contornos" de José de Echevarría, era una publicación semanal, en la que a modo de diálogo entre un granadino y un forastero, se efectuaba un recorrido describiendo los principales monumentos de la ciudad.
- (245) G.M. de JOVELLANOS. Informe..., p. 366.
- (246) A. VEGUE Y GOLDONI. "Para la historia de la arqueología en España. El canónigo Pérez Bayer y los "Nuevos monumentos de Granada". Separata del Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Madrid, 1934, vol. II.
- (247) Razón del Juicio seguido en la ciudad de Granada ante los ilustrísimos señores don Manuel Doz, presidente de su Real Chancillería, don Pedro Antonio Barroeta y Angel, Arzobispo que fue de ésta diócesis, y don Antonio Jorge Galban, actual sucesor en la mitra, todos del Consejo de su Magestad, contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumen-

tos sagrados y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad. Madrid, 1781.

(248) G.M. de JOVELLANOS. Informe..., p. 366.

(249) J. CAVEDA. Memorias para la historia..., vol. I, p. 192.

(250) G.M. de JOVELLANOS. Informe..., p. 367.

(251) El plan de trabajo recomendado por Jovellanos incluía un estudio sobre la evolución de la arquitectura árabe, un análisis de sus materiales, técnicas, proporciones, ornamentación... y la comparación con otros órdenes arquitectónicos entre los cuales incluye el estilo gótico.

(252) C. SAMBRICIO. "José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración", en Goya, 1980, nº 159, p. 140-151.

(253) La compleja génesis de las "Antigüedades Arabes de Granada y Cordoba" ha sido estudiada por Delfín Rodríguez en una obra de próxima aparición. Asimismo, Delfín Rodríguez ha localizado los planos y dibujos originales de Sarabia, Hermosilla, Arnal y Villanueva.

D. RODRIGUEZ RUIZ. La Memoria frágil. José de Hermosilla y las antigüedades árabes de España.

(254) S. ARGOTE. Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos. Granada, p. 19.

(255) A. PONZ. Op. cit., vol. IX, p. 196.

(256) LLAGUNO. Noticias de arquitectos..., vol. I, p. XXII.

(257) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez..., nota 8, p. 378.

(258) Ibid., nota 8, p. 378.

(259) MASDEU. Op. cit., vol. XIII, p. 148-49.

(260) G.M. de JOVELLANOS. Cartas a D. Antonio Ponz, Carta IV. Madrid, B.A.E., vol. 50, p. 286.

(261) G.M. de JOVELLANOS. Elogio de D. Ventura Rodríguez, nota 11, p. 382.

(262) G.M. de JOVELLANOS. Informe..., p. 368.

(263) JOVELLANOS. Cartas a D. Antonio Ponz. Carta IV. p. 286.

- (288) S. ARGOTE. Op. cit., p. 67.
- (289) Ibid., p. 93.
- (290) Ibid., p. 103.
- (291) LLAGUNO. Noticias de arquitectos..., p. XXV

III. VALORACION DE LOS ESTILOS CRISTIANOS ALTOMEDIEVALES EN LA ESPAÑA ROMANTICA

El "descubrimiento" de los estilos cristianos altomedievales

- La decadencia del mito clásico y el nuevo concepto de arte cristiano

Si el siglo XVIII aportó a la historia de la arquitectura una nueva visión de la Edad Media unida a la revalorización del estilo gótico, el XIX supuso la de los estilos inmediatamente anteriores. En realidad, el interés hacia los estilos arquitectónicos de los primeros siglos de la Edad Media -hasta entonces despreciados e ignorados casi unánimemente- no fue sino una irradiación del entusiasmo cada vez mayor por la arquitectura gótica.

La vieja teoría sobre la simultánea y misteriosa aparición del gótico en Europa, si bien poseía una innegable belleza literaria y contribuía a acrecentar el carácter "romántico" del estilo, era cada vez más imposible de sostener. Poco a poco, el gótico comenzó a clarificarse, no como un estilo desvinculado de las producciones de siglos anteriores, ni como importación de una arquitectura foránea, sino como lógico resultante de la evolución acaecida en el seno de la arquitectura europea a partir del siglo I de nuestra era.

Dicho proceso, que dio comienzo con la introducción del cristianismo en las regiones del Imperio, se desarrolló paralelamente al desenvolvimiento de la nueva religión -hasta el punto de que la arquitectura medieval pasará a identificarse como "arquitectura cristiana"- a través de sucesivos y numerosos en-

sayos, hasta alcanzar finalmente su cénit en la arquitectura gótica, máxima expresión del dogma cristiano. Según señala Pablo Piferrer:

"Así por un fenómeno y una aparente contradicción nada raros en la historia de los inventos y de los sucesos humanos, el género mas fiel á la tradicion en el Arte cristiano es al mismo tiempo casi constantemente progresivo. Todas las épocas, en que puede dividírsele en Europa, son una fusión: la línea horizontal reina sobre todo, fija á todo un límite cierto, y todo lo aplasta; la planta y los detalles son los mismos; mas debajo de esa inmovilidad se entrevé la lucha por alcanzar la forma verdaderamente nueva y original, forma que no encuentra sino cuando de todo punto se desase el Arte de la tradicion y se desarrolla en el género gótico" (1)

La concepción evolutiva de la arquitectura medieval como una larga serie de estadios tendentes a la perfección gótica, hizo que, si en un primer momento estos estadios evolutivos se valorasen tan solo como pasos necesarios en la consecución del resultante final, al profundizarse en su estudio se les concediese valor individual, como estilos en sí mismos poseedores de su propia dinámica interna.

Así, a lo largo de los primeros años del siglo XIX, asistimos al progresivo descubrimiento de cada uno de estos estilos, a la fijación de sus características, a la determinación de su cronología, etc., tal y como en el siglo anterior había ocurrido con la arquitectura gótica.

Los estudiosos del XVIII lograron aunar su reverencial respeto por la Antigüedad con su creciente afición al gótico, distanciando ambos universos gracias a la formulación de un periodo intermedio de oscuridad y barbarie, culpable de la desa-

parición de la "buena arquitectura", viendo en el gótico los primeros síntomas de un nuevo "renacer".

Si algo marcó desde sus comienzos al nuevo siglo fue la ruptura del viejo mito de la superioridad greco-romana, incontestable desde época de Petrarca. Ya con anterioridad autores como Masdeu osaron señalar la profunda crisis de la cultura romana en los últimos tiempos del Imperio, anunciando su inminente aniquilación aunque no hubiese tenido lugar la invasión, pero tal actitud no pasó nunca de ser esporádica y escasamente compartida. Pero la nueva generación romántica, ansiosa de derribar los viejos mitos para entronizar los suyos propios, comenzó atacando la supremacía de la diosa Roma para acabar por afirmar la superioridad de la cultura nacida a la caída del Imperio.

Un factor hasta entonces no tenido en cuenta -el factor religioso- vino a contribuir en la formación de la nueva imagen que del mundo romano consagrarían los románticos. Ni Ponz, ni Jovellanos -de cuya sinceridad religiosa no tenemos por qué dudar- se plantearon jamás el estar tomando como modelo un arte "pagano", fruto de una cultura y una sociedad "paganas"; pero al dejar de juzgarse el arte desde una perspectiva meramente formalista e intervenir en su consideración factores sentimentales, ideológicos o psicológicos, el arte clásico pasó a oponerse a la idea de "arte cristiano" o arte medieval.

Del nuevo giro que estaba tomando la concepción del arte clásico se hacía eco Pedro de Madrazo en un artículo aparecido en 1844 en la "Revista de Madrid":

"La idea no es nueva, mas ahora lo parece porque desde la primera educación que recibimos nos acostumbramos, por la fé en el solo nombre de Roma, a mirar la antigüedad como sinónimo de la humana perfección. "El cristianismo nació para iluminar el mundo". Esta verdad que debieramos avergonzarnos de poner alguna vez en duda, necesita hoy de defensores; mas

por fortuna en estos últimos años ya no parece mengua promulgarla." (2)

En efecto, eran cada vez más numerosos los que consideraban la cultura del Bajo Imperio y sus manifestaciones artísticas fruto de una sociedad degenerada, pervertida y decadente, que no podía sino caminar hacia su autodestrucción. En la Introducción a la "Sevilla Pintoresca", publicada por Amador de los Ríos en el mismo año en el que Madrazo firma el artículo antes citado, puede leerse:

"Las costumbres de los romanos corrompidas con todos los excesos a que dan pábulo la riqueza y la molicie, no podían por otra parte servir de estímulo á las artes y fueron mas adelante causa de que se desplomase el Imperio de los Césares..." (3)

En un artículo publicado por Madrazo en 1847 en "El Renacimiento", titulado "Sobre una de las causas de la decadencia del Arte Antiguo", señalaba:

"Hé aqui la primera causa de la decadencia de las artes en Italia. El entendimiento había renegado de su nobleza; la razón se perdía en el laberinto de sutilezas del platonismo; la imaginación había perdido su vigor abandonando el objeto sublime de la religión, y ya estaba enervada en el muelle refinamiento de la vida animal. El aguijón de la inmortalidad estaba gastado y ya no se hacía sentir en aquellas almas; el amor á la patria estaba sofocado por el apego al individualismo, la religión antigua moría..." (4)

Ante una situación como la esbozada es lógico que Ma-

drazo termine por afirmar que el arte romano estaba tan degradado como la sociedad que le servía de marco, con lo que no hacía sino adherirse a una corriente de pensamiento vigente en Europa desde mucho tiempo antes. Concluye Madrazo:

"Y ¿qué podían ser las artes en medio de aquella general corrupción, ¿dónde podía estar el amor al trabajo? ¿dónde el amor á lo noble y á lo bello? Huyó la idea de la belleza del impuro comercio de aquellos hombres, porque donde reina la licencia y el desenfreno se degrada el alma de la hermosura. Nada que tuviese origen divino podía habitar en las ciudades que corrompia el sensualismo" (5)

El cristianismo vino así a ser la única fuerza capaz de vivificar y dar nuevo impulso al decadente arte romano. Negando que la nueva religión hubiese contribuido a minar los cimientos del Imperio, los escritores románticos sostuvieron que en ella se encontraba su última posibilidad de salvación, pues sólo el cristianismo podía devolver al pueblo romano sus antiguos valores morales.

En contraste con las últimas producciones del arte pagano, el nuevo arte contaba con la fuerza de la fe para transformar sus obras dándoles un carácter hasta entonces desconocido. En opinión de Piferrer, fue el cristianismo el que salvó al arte antiguo de su progresivo declive y le dotó de vida nueva, inaugurando una era en la que el arte brotaría directamente de la religión y a ella se consagraría:

"La religion católica, que en el asilo de las catacumbas y de las criptas conservó los restos de la pintura y escultura, y con el ardor de la fé hizo brotar en ellos gérmenes de vida y belleza nuevas, también salvó la arquitectura y la vivificó después; lo cual fue el

mas claro de cuantos testimonios han confirmado á traves de los siglos que del altar nacen como de su mejor fuente toda civilizacion y todo Arte" (6)

Las críticas a la arquitectura romana no afectan sólo a su valor moral, sino incluso a su perfección formal, hasta entonces indiscutible.

Mientras que el arte griego siguió considerándose como un prototipo digno de admiración, el romano pasó a verse como degeneración y corrupción de aquel, acrecentada por las influencias llegadas desde Oriente, que le hicieron perder su primitiva pureza.

"Despojada la arquitectura romana de su antigua severidad, sujeta, como todas las artes del Imperio, á la Influencia ejercida sobre ellas por la conquista del Asia, y las peregrinas importaciones de los paises orientales; si aun pretendia afectar las principales formas tomadas de la Grecia, y su sencillez y su pureza, llevaba ya en su seno algo de indeciso y licencioso, que acelerando su decrepitud, la disponia á los cambios que habian de variar su esencia, y darle un nuevo aspecto. Con sus rectos perfiles y sus arcadas semicirculares, con sus pomposos cornisamentos, con sus imponentes masas y sus órdenes medio romanas, medio griegas, franqueó bien pronto los límites de la unidad; admitió en vez de un solo cuerpo simple y sencillo, el conjunto de tres ó mas, complicados y sobrepuestos; hízose mas pesada, y ménos sólida, mas libre, y ménos suelta y gentil; mas preocupada, y sin embargo ménos escrupulosa; mas amiga de la ostentación, pero en realidad menos grande y espléndida" (7).

- Formulación del "estilo latino"

Basilio Sebastián Castellanos, en un artículo firmado en 1838, continuaba haciéndose eco de la vieja idea de que el cristianismo había contribuido a acentuar la decadencia en que se encontraba sumido el arte romano, desorientando a los artistas que no hallaban la forma exacta de expresar conceptos y necesidades tan diversos a los del mundo pagano:

"La austeridad de que hicieron gala los primeros cristianos, la rigidez de sus reglas, la unidad de su divinidad y el espíritu de su doctrina, ¿que impresiones habian de hacer en la mente del artista que pasó repentinamente de la religion de los placeres y de la alegría, a la de la maceracion y de la oracion contemplativa? El genio de las bellas artes huyó espantado de la figura de la muerte que tenia siempre presente, y hasta que la iglesia admitió ritos exteriores para ostentar su magnificencia, el nuevo culto fue sepultura del arte de los antiguos" (8)

Sin embargo, con el paso del tiempo fue afirmándose la idea de que el cristianismo había impreso su especial sello y transformado el arte de la Antigüedad -aun conservando sus caracteres formales- desde el momento mismo de su aparición en el marco del Imperio. A este respecto, afirmaba en 1868 el marqués de Monistrol:

"Por eso, desde que el cristianismo aparece levantado como eterna y divina miliaria de los siglos de la fe, la Cruz en la cima del Calvario, el arte, la arquitectura, que sintetiza

todas sus manifestaciones, toma un carácter esencialmente distinto del antiguo; y por mas que alguna vez refleje el recuerdo de la civilización pagana, siempre se ve en sus obras la tendencia al idealismo, el olvido de la forma para seguir la idea, la creencia, la pureza del dogma; que si el cristianismo en los primeros siglos tomó de las artes paganas los órdenes arquitectónicos, las formas generales, la parte material, en suma, en la parte moral, en la idea generadora de sus obras de arte buscó unicamente sus inspiraciones en la fe" (9)

Muy poco era lo que con seguridad se conocía acerca de los primeros edificios cristianos, especialmente entre nuestros autores cuya fuente de información rara vez procede del conocimiento directo, sino de la lectura de obras y autores extranjeros, principalmente del monumental trabajo de Seroux d'Agincourt y de los de Cicognara y Didron (10).

Los monumentos cristianos más antiguos conocidos son las catacumbas romanas:

"Aquellas cuevas, sin mas decoracion que las toscas pinturas que recuerdan los principales hechos de los mártires que encerraban, son las que nos suministraron los primeros monumentos cristianos, sirvieron de templos y escuelas donde se adoraban y enseñaban los preceptos del Crucificado" (11)

Pero las catacumbas nunca fueron consideradas como auténticas edificaciones con valor arquitectónico o artístico, sino que -como señalaba Ramón Vinader en una de las "Lecciones sobre arte cristiano" que dictó en 1866- su interés para los estudiosos era fundamentalmente sentimental y religioso:

"No tienen ningún mérito artístico aquellos laberintos de calles; pero serán siempre objeto de veneración para los fieles, por haber sido los primeros recintos que los cristianos perseguidos dedicaron al culto del verdadero Dios, y porque en ellos se encuentran testimonios de las costumbres de los primeros siglos" (12)

Se va perfilando así, erróneamente, la catacumba como un lugar de refugio y también de reunión y culto, es decir, con un cierto carácter de "iglesia". Sin embargo, según Pedro de Madrazo, el origen del templo cristiano no se halla en las catacumbas, que sólo esporádicamente sirvieron para celebraciones comunitarias, sino en los monumentos conmemorativos elevados sobre ellas:

"Los cristianos construían sus cementerios o catacumbas, pero también sobre ellos unos pequeños edificios llamados Altares, Confesiones, Memorias y aun Martirios, que con el tiempo se agrandaron y convirtieron en basílicas o iglesias" (13)

De idéntica opinión participa el marqués de Monistrol:

"...Y cuando más tarde pudieron edificar iglesias, éstas se hicieron encima de aquellos venerados subterráneos, que con el nombre de Confesiones, dieron forma y origen á los primeros templos cristianos, apenas edificadas cuando destruidas en los transitorios intervalos de insegura tranquilidad que gozaba la Iglesia" (14)

Durante todo el siglo XIX la historia del arte medieval, concebido como arte cristiano, va a estar ligada a la de su edificio más representativo: el templo. De esta forma, la evolución de la arquitectura medieval se convierte en el proceso a través del cual, mediante sucesivas transformaciones, se logra alcanzar el más acabado modelo de templo cristiano: la catedral gótica.

Es en los primeros siglos del cristianismo en los que se busca preferentemente el origen mismo del concepto de templo cristiano y la fijación de sus primeros prototipos.

La polémica se centra en determinar si ya con anterioridad a la Paz de la Iglesia los cristianos habían conocido lugares fijos de reunión y culto o si bien utilizaban indistintamente cualquier tipo de edificio: basílicas, sinagogas, casas particulares, etc.

En contra de esta opinión, ampliamente sostenida, afirma Madrazo:

"Creese generalmente que hasta la paz dada á la Iglesia por Constantino no tuvieron los cristianos en los países sujetos al Imperio Romano edificios de uso público consagrados al culto. Supónese que sus reuniones solo se verificaban en las casas particulares de los fieles y en los cementerios y catacumbas...Este es un error...Desde los tiempos apostólicos los cristianos construyeron iglesias" (15)

Pero existiesen o no templos cristianos anteriores a la conversión de Constantino, se acepta unánimemente que fue al erigirse el cristianismo en religión oficial del Imperio cuando tuvo realmente su arranque la "arquitectura cristiana" propiamente dicha. Se inaugura entonces una época de ensayos y tentativas que daría lugar a la elaboración de un nuevo estilo arquitectónico diferente del de la Antigüedad.

"El trascendental acontecimiento de abrazar Constantino la religion cristiana, ya fuese consecuencia de una convencion verdaderamente religiosa ó puramente política, debió ejercer y ejerció en efecto una poderosa influencia sobre el desarrollo de la arquitectura cristiana comunicando un fuerte y veloz impulso a la construcción" (16)

La apremiante necesidad de contar con suficientes lugares de culto obligó en un principio al aprovechamiento de edificios romanos, aunque en muy contadas ocasiones se habilitaron como iglesias cristianas antiguos templos y, mucho más raramente, éstos se utilizaron como modelo para la construcción de edificios de nueva planta.

La causa unánimemente aducida para explicar el rechazo por parte de los cristianos del prototipo de templo greco-romano era, en palabras de Villaamil, un "cierto espíritu de repulsión" que les impedía emplear como lugares de culto edificios anteriormente erigidos en honor de los dioses paganos.

El contraste entre la nueva religión y la antigua arquitectura, concebida al servicio de unos ideales bien diferentes, aparece perfectamente expresada en las palabras de Ramón Vínader:

"¡Oh! aquella fé viva y ardiente no podía permitir que la religion nueva, religion de santidad y de pureza, fuera á refugiarse á aquellos templos que se habian levantado por un arte creador de Dioses, que habia hecho una religion artística, en vez de ser humilde esclavo de una religion que no es obra del genio. No podian creer que rodeados de columnas que recordaban en la invención de sus capiteles mentiras artisticas de Grecia; que en aquellos templos

que otro día os describía, voluptuosos, inundados de luz, risueños, pudiesen adorar dignamente la misteriosa magestad de Dios; y el espíritu cristiano presentía otro arte nuevo, nuevos templos llenos de sombría magestad, donde el alma fuera levantada y enardecida por un arte inspirado por la fé, el arrepentimiento y la virtud, arte que, borrando las memorias terrenas, completase y vivificase el culto de amor y de espíritu que ofrecían á Dios en el altar de sus corazones" (17)

Hubo igualmente razones de orden práctico que hicieron aconsejable abandonar el prototipo de templo clásico, debido a su difícil adecuación a las exigencias de la liturgia cristiana:

"...siendo el mas principal de ellas que el recinto de la iglesia pudiese contener la total reunion de los fieles, como tomándolos bajo su proteccion y separándolos del bullicio del mundo, al paso que sustrayese las ceremonias religiosas de la profana mirada de los incrédulos. Circunstancia que en manera alguna podia llenar ningun templo pagano, pues que siendo su único destino albergar, aunque monumentalmente al ídolo é iniciados, sus dimensiones eran tan reducidas, que el mayor de todos no llegaba á ser la cuadragésima parte de cualquiera de nuestras grandes catedrales ojivales, y de muchos de ellos se dice que bastaba para ocultar el ídolo el humo producido por un grano de incienso" (18)

y en opinión de Antonio Zabaleta:

"Había también otra razón fundamental para no poder aplicar los templos paganos al cristianismo: el culto de los primeros se hacía exteriormente, y por lo mismo la riqueza de la decoración era toda exterior; las ceremonias religiosas de los segundos se hacían en el interior de las iglesias, siendo en este mismo lugar donde se juntaban los fieles; y por consiguiente empleaban la decoración con más esmero en el interior de sus basílicas" (19)

Descartado así el templo grecorromano como modelo para la iglesia cristiana, se recurrió a utilizar como prototipo la basílica romana que se adaptaba perfectamente a las necesidades del nuevo culto: era un edificio de suficiente amplitud como para albergar a la comunidad, no guardaba relación alguna con los dioses paganos, existía una tradición que avalaba su uso para este fin y era, gracias a su estructura, fácil de adaptar al culto cristiano.

"La disposición interior de ellas cumplía bastante bien con las exigencias del rito. Así es que en la parte circular ó abside, se colocó el obispo y el coro de sacerdotes, y en el centro Transseptum el altar; destinándose para el público las galerías que desde entonces tomaron el nombre de naves, colocándose en la de la derecha los hombres y en la de la izquierda las mujeres. En la nave central se estableció el coro de diáconos y cantores, cerrando el espacio que ocupaba por un antepecho con dos entradas, una frente al altar y la otra en el lado opuesto, en los costados se colocaron dos púlpitos ambos, para la lectura de la Epístola y del Evangelio" (20)

Al esquema típico de la basílica romana los cristianos aportaron nuevos elementos, como la orientación de la cabecera al Este, la presencia de un atrio o patio anterior al edificio en sí y el acceso a éste por medio de un pórtico" (21). Igualmente, prolongaron el transepto hasta conseguir dar a sus iglesias forma de cruz, buscando una evidente lectura simbólica, si bien en algunas basílicas romanas anteriores se había ya adoptado la planta cruciforme.

"Ya los romanos habían en algunas de sus basílicas roto el plan de paralelogramo, pues sin duda para desembarazarse el ábside... construyeron en el remate y junto al recinto semicircular dos cuerpos, que afuera resaltaban de las paredes de las naves, y dentro constituían otra nave transversal interpuesta entre ellas y el ábside. Los cristianos, aprovechando en tiempos posteriores esta disposición que venía a trazar un leve crucero, la desarrollaron en la forma mística que materializó en el edificio el sacrosanto Signo de la Redención humana" (22)

La planta basilical se adaptaba por tanto, no sólo a las necesidades prácticas de la comunidad cristiana, sino también a su lenguaje simbólico. La iglesia-basílica se liberaba, al liberarse del modelo de templo pagano, del contenido semántico inherente a éste y se prestaba a una lectura mucho más acorde con la ideología cristiana: el templo como representación de la cruz de Cristo o de la nave de Pedro.

"Esta forma, además, representaba simbólicamente la nave de San Pedro, según lo prescribían las constituciones apostólicas, tomándose la puerta por la popa, el ábside por la

proa, y el cuerpo de la iglesia por la nave propiamente dicha" (23)

La iglesia no fue el único edificio que el cristianismo aportó a la práctica arquitectónica. Las necesidades de la nueva comunidad llevaron a levantar otros, como torres o baptisterios, cuyo carácter un tanto secundario y el hecho de que se conservasen pocos ejemplos explica la escasa atención que los estudiosos del XIX les dedicaron.

Entre nosotros sólo Pedro de Madrazo parece sentir algún interés por este tipo de edificaciones. Así, define los baptisterios como:

"...pequeñas construcciones aisladas, unas veces con altares y otras sin ellos, que unas veces servían de capillas y otras contenían solo las fuentes ó pila de la regeneración... De su disposición y decoración interior puede decirse que sería probablemente la misma que se observa todavía en los bautisterios de las iglesias griegas..." (24)

El cristianismo no sólo aportó nuevas tipologías a las ya existentes, sino que originó la creación de un nuevo estilo, enraizado en el grecorromano pero presentando con respecto a él notables diferencias.

A este estilo-puente entre el arte de la Antigüedad y el de la Edad Media, que arrancaría de él, se le dio el nombre de "estilo latino" por considerarse que derivaba directamente de las formas del Bajo Imperio y por haberse implantado sobre zonas anteriormente romanizadas.

Tal denominación nació en Francia y fue difundida por Lenoir desde las páginas de la "Revue d' Architecture", siendo unánimemente aceptada en toda Europa (25).

"Conocida en nuestros días con el nombre de latina, é inmediata sucesora de la

greco-romana, nació, por decirlo así, con el cristianismo, y recibiendo sus inspiraciones, y exornando sus triunfos y sus altares, le siguió en sus rápidas conquistas, para enseñofearse del Imperio de Occidente, y levantar sus monumentos sobre las ruinas de los circos y de las aras del paganismo" (26)

Esta arquitectura, extendida por toda la Europa latina entre los siglos IV y VIII, estaba aún tan ligada a la tradición clásica que, incapaz de liberarse totalmente de ella, jamás logró crear un estilo verdaderamente original. En opinión de José Caveda:

"Fue á medias escrupulosa é inventora; y sin conseguir un carácter original, no supo sostener el antiguo" (27)

Señalando en otra ocasión:

"Destinada particularmente á la construcción de los templos, al adoptar para ellos la planta y disposición de las antiguas basílicas, desde su mismo origen se vió ligada á tradiciones y recuerdos, que prohibiéndole una completa emancipación de las reglas y maneras antiguas; ni le permitieron toda la independencia que necesitaba para ser original, ni la novedad y franqueza de una escuela, que no llevase consigo las huellas profundas de la que sustitua" (28)

El estilo latino surge pues como un arte ecléctico que aprovecha y reutiliza, adecuándolo a sus fines, el tradicional vocabulario grecorromano:

"...y de aquí, que sin parar mientes en lo desarmónico del conjunto, se agrupasen en un mismo edificio miembros de distintos órdenes, tamaños, formas y proporciones...y de aquí en una palabra, la falta de armonía que caracteriza los templos de los primeros siglos de la libertad de la Iglesia, cuya manera especial de ser, se conoce con el nombre de estilo latino, porque en el imperio de Occidente fué donde tuvo su aplicación inmediata en multitud de monumentos" (29)

La principal acusación que recibe esta arquitectura latina es su falta de "armonía", de "simetría", de "euritmia", debida a la utilización de un lenguaje todavía clasicista, pero que ya no se adaptaba a las rígidas ordenaciones de la Antigüedad, empleando los elementos clásicos en forma totalmente heterodoxa.

"A tan extraña novedad, allegó no pocas veces la arquitectura latina, la falta de euritmia, empleando indistintamente columnas de diversos órdenes y módulos, que siendo despojos de antiguos edificios, para ajustarse á los que de nuevo se construían, era necesario ó bien mutilarlas, ó bien aumentar su altura hasta quedar todas ajustadas á una misma medida: alteración absurda, hija de la rudeza de los tiempos, y sin aprensión adoptada..." (30)

Y Manuel de Assas, uno de los pioneros del estudio de la arquitectura latina en nuestro país, al indicar sus características no deja de señalar:

"La ausencia de euritmia ó, como gene-

ralmente se dice, de simetría, falta que, si no siempre, se observa en la mayor parte de los edificios, á causa del poco cuidado que se tuvo en poner en armonía, al tiempo de utilizarlos, á los incoherentes fragmentos tomados de diversos monumentos antiguos" (31)

Las dos primeras obras de autor español en las quenos en contramos con un estudio detallado de la arquitectura latina fueron publicados en 1848. Se trata del "Album Artístico de Toledo" de Manuel de Assas y del "Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura..." de José Caveda.

Assas fue el primero de nuestros autores en demostrar interés por la arquitectura de los primeros siglos del cristianismo y por localizar en España restos pertenecientes a ese momento. Su intención se pone de manifiesto claramente desde la Introducción misma de su obra:

"El autor de los presentes renglones, aspirando á la gloria de ser el primero que comience á llenar la tal laguna histórico- arquitectónica, gloria que, tal vez á causa de considerarla otros imposible , solo, como hemos visto, ha pretendido hasta hoy uno (se refiere a Inclán Valdés); el que esto escribe, pues, creyendo haber encontrado la entrada del enma-rañado sendero, el hilo que debe servir de guía en tan intrincado laberinto, consignará por primera vez sus ideas sobre la materia en el Album Artístico de Toledo..." (32)

Si bien Amador de los Ríos nunca aceptó el papel de pionero que se había adjudicado Assas y siempre sostuvo que su "Toledo Pintoresca" -publicada en 1845- era la primera aportación española al estudio de la arquitectura latina, lo cierto

es que la deuda hacia la obra de Assas fue unánimemente reconocida por sus contemporáneos.

El propio Caveda reconoce la importancia de las investigaciones llevadas a cabo por Assas en Toledo:

"El Sr. D. Manuel de Assas ha prestado un importante servicio á la historia del arte, al darnos en su Album artístico de Toledo los diseños de diez y ocho capiteles, y otros ornatos arquitectónicos del estilo latino" (33)

Tanto es así que en su "Ensayo histórico..." resume las teorías de Assas, su método de trabajo y las características que había señalado como propias del estilo latino.

Estas características serían: sustitución de la arquitectura arquitrabada clásica por un cada vez más frecuente uso del arco semicircular en las naves y las ventanas, mientras que las puertas serían generalmente adinteladas; las techumbres, planas, de madera, reservándose la cubierta abovedada para los ábsides; utilización de los antiguos órdenes grecorromanos convertidos en toscas imitaciones, etc. (34)

Tanto Assas como Caveda ponderan la sobriedad decorativa del estilo latino en comparación con sus antecedentes romanos:

"necesario fué que el arte de construir entonces conocido, se plegase á las nuevas aplicaciones exigidas á la vez por el cambio de las creencias religiosas, y la severidad de las costumbres públicas, de todo punto incompatibles con la ornamentación fastuosa de los circos y los combates atléticos, y las pompas y la afeeminada corrupción del politeísmo y las disipaciones del Imperio" (35)

Pero esta sobriedad decorativa era más aparente que real, pues, como señala Pedro de Madrazo; lo que hicieron los cristianos fue invertir el sistema decorativo clásico adaptándolo a sus necesidades. Mientras que en el culto pagano el fiel rara vez entraba en el interior del templo, la comunidad cristiana se reunía dentro de las basílicas, lo que obligó a trasladar a los interiores la abundante ornamentación que griegos y romanos concentraban en el exterior de sus templos:

"También se ha comparado al templo pagano vuelto del revés, es decir, pasando sus columnatas y decoración de la parte exterior a la interior del edificio. Y esto se explica muy naturalmente: el culto pagano era puramente exterior, y en la iglesia cristiana por el contrario las ceremonias religiosas se celebraban interiormente en presencia de los fieles reunidos" (36)

Para los estudiosos del siglo XIX en el estilo latino -que se correspondería con el que hoy denominamos paleocristiano- tiene su origen la arquitectura cristiana, animada por un espíritu muy diverso al que había visto nacer el arte clásico. En ese momento se fija igualmente el esquema típico del templo cristiano que se desarrollará hasta culminar en la catedral gótica.

Sin embargo, la valoración que de este periodo se realiza resulta bastante pobre pues, si bien se resaltan sus valores simbólicos y espirituales, desde el punto de vista formal se considera una degeneración del arte antiguo llevada a cabo por artífices que habían perdido la maestría de los clásicos. Como señala el marqués de Monistrol:

"El cristianismo de aquellos siglos necesitaba templos: los tuvo. Por entonces no pedía más al arte, que alejamiento del paganismo,

recintos sagrados donde alzar sus preces, y altares para celebrar el incruento sacrificio" (37)

- La aportación del arte bizantino a la formación de la arquitectura cristiana

Paralelamente al desarrollo en occidente del estilo latino, el imperio oriental vio surgir una nueva arquitectura inspirada por el espíritu cristiano y heredera de las formas clásicas:

"En Constantinopla, donde la traslación de la corte llevada á cabo por Constantino, hacía necesaria y urgente la construcción de muchos edificios; el olvido de las antiguas prácticas ocasionado por el cambio de sociedad y de localidad, el propio tiempo que la presencia de obras anteriores á la civilización greco-romana, formó un nuevo arte en que se dejó sentir fuertemente el elemento oriental y principalmente el persa" (38)

El conocimiento que los estudiosos españoles pudieron tener de la arquitectura bizantina era puramente teórico, a través de la lectura de autores extranjeros. Sin embargo, tuvieron el mérito de señalar en fecha muy temprana la importancia de este estilo en la génesis del arte cristiano occidental y de aislar las principales innovaciones que Bizancio aportó a la práctica arquitectónica.

En esta línea destaca la exposición realizada por Pifferrer en el segundo volumen de la colección "Recuerdos y Bellezas de España" (1843) y un artículo publicado en 1845 por Ra-

fael Mitjana de las Doblas en "El Siglo Pintoresco". La temprana fecha de ambos trabajos y el que autores posteriores recurriesen frecuentemente a ellos al referirse al estilo bizantino, los convierten en las aportaciones más interesantes realizadas en nuestro país al estudio del arte bizantino.

Para Pablo Piferrer la arquitectura cristiana propiamente dicha tiene su origen en Bizancio, pues sólo allí pudo la arquitectura liberarse de la tradición grecorromana, todavía muy fuerte en Occidente. En Bizancio, sin embargo, pese a que el antiguo arte griego brillaba con todo su esplendor, no constituía un estilo único, sino sólo una alternativa más junto a otros estilos orientales:

"El genio oriental acabó de desarrollar la forma cristiana entre tan contrarios elementos; y amalgamándolos con las tradiciones romanas, bien como en un pueblo nuevo cuyo principal núcleo era el cristianismo, dió otro carácter al templo y completó las diferencias que de la gentilidad para siempre habian de separarlo" (39)

Años más tarde, Monistrol continuaba sosteniendo la afirmación de Piferrer: "hallando un arte nuevo al poblar de iglesias el imperio, lograban apartarse de todos los recuerdos paganos, que miraban con horror" (40).

En un documento redactado en 1859 por la Comisión encargada de formar un proyecto de construcción de catedral en Madrid, se definía así el estilo bizantino:

"Dividido el antiguo dominio de los Césares en dos vastos imperios, el de Occidente y el de Oriente, viene el arte á participar de este fraccionamiento. Muestrase en Roma apegado á sus orígenes; tradicional; estacionario: es en Constantinopla innovador, ataviado y ri-

sueño; pide á la historia del mundo oriental los recuerdos del imperio Persa y del Egipto; á las ruinas de Atenas los restos mutilados y dispersos de los templos de Pericles; á las colonias del Asia menor las columnas y los arcos derruidos que descuellan entre ruinas sobre una tierra desierta, y de estos sublimes despojos de una civilizacion olvidada, de las teorías y las practicas conservadas en Roma, resulta al fin un nuevo genero de arquitectura que participando á la vez del doble carácter del Oriente y del Occidente, recibe en Bizancio el nombre y la carta de naturaleza" (41)

Como puede apreciarse, se insiste sobremanera en acentuar el carácter innovador del arte bizantino , debido a su distanciamiento de los prototipos romanos a los que permanecía apegado el arte latino occidental. Sin embargo, era preciso admitir que el legado de la antigua arquitectura oriental había afectado al aspecto externo de la arquitectura bizantina, cuya raíz continuaba siendo el arte romano si bien transformado por el espíritu cristiano:

"... así es que si se examinan detenidamente los monumentos Vizantinos se observa en general el tipo romano como núcleo en las formas y adheridos á él para formar el conjunto los diversos tipos Persa, Griego, Egipcio, Etc. modificados segun las necesidades de la nueva religión y la época por la que atravesaban"(42)

Los dos elementos más importantes aportados por Bizancio a la arquitectura cristiana posterior fueron la planta centralizada y la cúpula.

Frente al modelo único de planta basilical implantado en Occidente por el estilo latino, la arquitectura oriental se

caracterizaba por la multiplicidad de tipologías ensayadas en la búsqueda de un modelo ideal de iglesia cristiana:

"Los templos bizantinos presentan multiplicadas variaciones. Aquí la planta tiene la forma de una cruz griega, allí es una rotonda, mas allá aparece la basílica; desde el gusto noble y grandioso que caracteriza á Santa Sophia de Constantinopla hasta el docto y elegantísimo de San Vital de Rávena..." (43)

Pero el modelo por excelencia de templo bizantino, plasmado en Santa Sofía de Constantinopla, era el que describía Antonio Zabaleta:

"La disposicion de casi todas las construcciones religiosas de la época de que vamos hablando, consistia en un gran cuadrado, cuyos extremos prolongados al exterior formaban cuatro naves más cortas é iguales entre sí; en los cuatro ángulos de dicho cuadrado se levantaban cuatro gruesos pilares que recibian otros tantos arcos; entre los cuales habia pechinas dispuestas de tal modo que en su parte superior formaban con los mismos un círculo, sobre el cual asentaba la cúpula" (44)

De esta forma, al modelo de cruz inscrita en un rectángulo sustituye el de cruz inscrita en un cuadrado, más evidente y, por tanto, de mayor fuerza simbólica:

"...y al fin la cruz, antes apenas indicada por los calcídicos ó cuerpos resaltados de junto al ápside, se dibujó clara, entera y limpia, y enviando desde un centro comun coronado por la cúpula sus cuatro brazos iguales,

engendró la denominación de griega con que en lo sucesivo habian de designarse las á ella parecidas" (45)

El elemento del arte bizantino que más atrajo a los estudiosos del siglo XIX fue la cúpula que, pese a haber sido conocida y utilizada en Roma, alcanzó en Bizancio un desarrollo hasta entonces impensable. En 1844, señalaba a este respecto Pablo Piferrer:

"Si el panteon de Roma ostentaba la cúpula que coronaba su recinto circular ó cilíndrico, el género bizantino enseñó por primera vez al mundo en Santa Sofía como se la podía lanzar al aire sobre cuatro arcadas gigantes; que es decir, como era dable construir un cuerpo esférico sobre un plano cuadrado" (46)

Lo que hicieron los arquitectos bizantinos fue emplear de forma diferente un elemento ya conocido por la arquitectura romana pero, sobre todo, resolver un problema técnico hasta entonces sin solución. La importancia que este descubrimiento tendría para el futuro de la arquitectura fue perfectamente captada por los escritores decimonónicos, que demostraron siempre su admiración ante la pericia técnica de los constructores de Oriente.

"La cúpula, desconocida de los griegos, fué usada por los romanos, pero de una manera tímida, pues sólo se atrevieron á levantarla sobre las paredes ó muros de los templos circulares, como era el Panteon. Los arquitectos de Bizancio la levantaron sobre las cuatro arcadas del crucero en medio del templo, dándole con esto una majestad desconocida en los tem-

plos de Grecia y Roma" (47)

Ramón Vinader afirma que la cúpula confiere a los templos cristianos una "majestad" que no poseían los de la Antigüedad, debido no sólo a su valor como elemento arquitectónico y ornamental, sino, sobre todo, a su carga simbólica como representación de la cúpula celestial:

"Aunque el genio cristiano no hubiera creado otra innovación que el cimborrio, aunque se hubiera limitado á añadir el cimborrio ó cúpula, y la bóveda á los templos de Grecia, habría conseguido ya un elemento de grandeza, la expresion de un sentimiento elevado que influye poderosamente en el ánimo de los fieles, dirigir la mirada al cielo, y haciéndoles nacer en los corazones el deseo y la esperanza de una vida celestial" (48)

Además de estas dos grandes innovaciones, los arquitectos bizantinos introdujeron otras muchas novedades que fueron alejándoles paulatinamente de los antiguos prototipos grecorromanos. Sustituyeron las techumbres planas de madera, propias de las basílicas occidentales, por cubiertas abovedadas; modificaron casi por completo los antiguos órdenes, rompiendo el arquitecónico que unía las columnas entre sí e introduciendo sobre los capiteles, para darles mayor altura, una pieza rectangular o cimacio; los capiteles a menudo se aprovecharon de edificios antiguos, pero cuando se hicieron nuevos tomaron forma de pirámide truncada e invertida y, a la naturalista decoración clásica, se prefirió para ellos una ornamentación geométrica a base de lazos y rombos (49).

Como muy bien apunta Mitjana de las Doblas -cuyo pensamiento recoge más tarde Zabaleta- el gran cambio que supuso la arquitectura bizantina fue la sustitución de las formas rectilíneas del arte grecorromano por las formas curvas, es decir,

la sustitución de la arquitectura arquitrabada por la abovedada.

"Todas las superficies rectilíneas, cuadradas, angulares de los templos paganos se tornaron en las iglesias de Constantinopla en faces curvilíneas, cóncavas por el interior, convexas por el exterior. Por todas partes deleitan la imaginación arcos sobre arcos, cúpulas sobre cúpulas" (50)

Como indica el marqués de Monistrol, el sentimiento que anima al estilo latino occidental y al bizantino oriental es idéntico: plasmar en arquitectura la idea cristiana, crear un templo que, alejado de todo recuerdo pagano, se adapte a las necesidades materiales y espirituales de la religión de Cristo:

"El sentimiento en ambos estilos es el mismo, aunque expresado en diferente forma. En Occidente se funden las ruinas del arte romano para levantar los templos del cristianismo; en Oriente se hace más: se borra el recuerdo de las antiguas fábricas, y se forma un nuevo estilo para edificar los templos de la verdadera religión" (51)

Acentúa pues la superioridad del estilo bizantino sobre el latino en virtud de su mayor independencia con respecto a los modelos romanos. Al oponer los conceptos clásico-pagano y medieval-cristiano, era lógico que los admiradores del arte medieval resaltasen y valorasen todo aquello que lo independizase de la tradición clasicista. Por ello defenderán la idea de que en el estilo bizantino se halla el punto de partida de la arquitectura medieval europea, considerándose Santa Sofía de Constantinopla como el primer gran templo de la cristiandad

-comparable al mítico templo de Salomón- ; infinitamente superior a cualquier creación contemporánea de la escuela occidental.

"Santa Sofía como una creación inesperrada y fantástica, sorprende entonces al mundo civilizado con sus domos airoosamente agrupados; con sus preseas orientales que ponen en olvido la severidad de las catacumbas; con sus arcos esbeltos apoyados sobre los capiteles de las columnas; con sus caprichosos y variados ornatos; con sus dobles y elegantes agimeces; con sus fastuosos mosaicos" (52)

Los estilos "latino" y "bizantino" en España

- Arquitectura visigoda

Una vez aceptada la idea de que el arte romano caminaba inexorablemente hacia su autodestrucción, perdidos sus antiguos ideales y contaminado por influencias extranjeras, la tesis vasariana sobre el efecto devastador de los pueblos del norte se resquebrajó sin remisión.

Si durante siglos se había mantenido que la implantación del cristianismo había contribuido a minar los cimientos del Imperio, precipitando su destrucción, y que la invasión de los bárbaros -presentados como hordas salvajes y sanguinarias- había terminado de aniquilar la floreciente y espléndida cultura romana, la historiografía romántica puso término a tan anquilosada concepción, favoreciendo una mejor comprensión del desarrollo artístico.

Al contemplar el panorama cultural y artístico de los últimos tiempos del Imperio, libres de prejuicios clasicistas,

los historiadores del siglo XIX percibieron que éste se hundía en una irreversible decadencia que la invasión sólo contribuyó a acelerar.

Aún así, la visión vasariana continuó vigente, aunque más como imagen literaria que como afirmación histórica. Patricio de la Escosura -poeta ante todo- escribía en la Introducción a la "España Artística y Monumental":

"Del Norte al Occidente se extendió... el feroz enjambre de los bárbaros habitantes del Norte, sirviendo de luz á sus pasos el incendio de las ciudades, de blanco á su furor cuanto osaba respirar ó levantarse sobre la tierra, y marcando sus huellas la sangre que de sus lanzas goteaba. Así murió la civilización romana: pero habia sido demasiado grande para no dejar vestigios, y quedaron, y triunfaron de la rabia del vencedor, y viven para gloria de la ciudad etna y mengua de sus contrarios" (53)

Pero para la mayoría de los autores, la disolución de la cultura romana fue consecuencia de sus propias contradicciones internas y no de la irrupción de los pueblos del norte, que aportaron su fuerza y vitalidad a la construcción de la Europa moderna, encontrando en el cristianismo el ideal espiritual que les sirviese de guía.

Totalmente de acuerdo con las corrientes del pensamiento europeo contemporáneo, hombres como Caveda (54) o Madrazo reivindicaron la importancia de estos pueblos en el proceso de formación de las naciones europeas y en la creación de una cultura nueva capaz de reemplazar a la caduca civilización romana.

En 1847, y desde las páginas de "El Renacimiento", decía Pedro de Madrazo:

"Por lo que hace á los llamados bárbaros del norte, si al parecer la hicieron (a la cultura romana) algun daño, no fué de muerte la herida que le causaron; antes por el contrario, solo de ellos recibió su desfallecida y cadavérica naturaleza nueva sangre y nuevo espíritu para durar hasta la consumación del tiempo" (55)

El factor nacionalista, tan trascendental en el siglo XIX y tan escasamente significativo en el cosmopolita siglo XVIII, fue la principal causa que motivó el interés de los estudiosos hacia los primeros siglos de la Edad Media.

El protagonismo mantenido durante siglos por teóricos y artistas italianos cedió paso al de franceses, ingleses y alemanes empeñados en la tarea de revalorizar sus raíces nacionales que se encontraban, no en la Roma clásica, sino en las monarquías surgidas tras la caída del Imperio.

También España -pese a ser un país latino y con una cultura de fuerte impronta romana- se sumó a este movimiento europeo y encontró el origen de su formación como nación, de sus principales instituciones, de sus características y peculiaridades distintivas en el momento en el que dejó de ser una provincia más del Imperio para convertirse en monarquía independiente bajo el dominio visigodo.

En 1841 y en el curso de unas lecciones sobre Historia Moderna que tuvieron como marco el Liceo Artístico y Literario de Madrid, Antonio Gil y Zárate afirmaba la importancia que aquellos siglos "bárbaros" tuvieron en la historia de nuestro país:

"No se consideraba que es la cuna de todas las naciones modernas; que de allí parten nuestras actuales instituciones; que entonces tuvieron principio nuestros idiomas, la mayor parte de los grandes monumentos que admira

mos, casi todas las familias que aun en el día se jactan de su nobleza é ilustres antepasados, que es nuestra edad heróica; y en fin, que en aquel caos informe estaba el germen de nuevas necesidades, de nuevas virtudes, de nuevas glorias, y sobre todo de una nueva civilización de todo punto superior á la civilización antigua, y mas digna de la naturaleza divina del hombre..." (56)

Ello explicaría el creciente interés de nuestros historiadores por este periodo, sucesivamente reivindicado por Emilio Castelar (57) o José Bahamonde (58), que encontraron en él el fundamento de nuestro Derecho y la raíz de nuestras instituciones.

Sin embargo, para los estudiosos del arte, los siglos que sucedieron a la invasión continuaron presentándose como una edad oscura, especialmente debido al desconocimiento que se tenía de sus manifestaciones artísticas. La tesis de Jovellanos acerca del vacío que en nuestra arquitectura sucedió a la irrupción de los godos encontró un prolongado eco.

La primera obra importante publicada en nuestro país sobre arquitectura medieval, los "Apuntes para la historia de la arquitectura" de Inclán Valdés, no hacen sino recoger lo expuesto por Jovellanos. Inclán copia textualmente párrafos enteros extraídos del "Elogio de D. Ventura Rodríguez" y, cuando expone su propio pensamiento, éste no es más que un eco del de Jovellanos:

"...perdió la Arquitectura, como las demas artes hasta el nombre; pues en sus primeras erupciones mataron, destruyeron y arrasaron cuanto encontraron: que unos pueblos que no conocieron en el pais de su origen otro modo de construccion que la limitada, á humildes y groseros edificios sin merecer ni tener el

nombre de Arte, no pudieron entrar en cultura, ni menos sacudir su primitiva rudeza endurecida con el egercicio de las armas hasta pasados muchos años de quietud y de asiento: y finalmente que aun despues de establecidos los Godos bajo el sosiego de la paz, aunque se dedicasen al cultivo de las artes, estando ya en el olvido el ornato de la Arquitectura, y hasta las ideas de proporcion, del buen gusto, y de la comodidad, quedó reducida la ciencia de la construccion al mecánico egercicio de hacer mezclas y de levantar paredes" (59)

Que Inclán, más cercano a la tradición del siglo XVIII que al pensamiento europeo contemporáneo, se expresase así en 1833 no es extraño; pero sí lo es el que, en fecha mucho más tardía, hubiese autores que aún mantuviesen vigente el mismo tópico. Por ejemplo, en 1863, escribía Villaamil y Castro:

"Los grandes acontecimientos que tuvieron lugar en estos siete siglos en que se vió desaparecer el colosal imperio de los Césares é inundarse la vieja Europa por Norte y Mediodia de hombres de razas germánica y semítica, de que fue muy principal teatro nuestra península habian sumido las artes y las ciencias en una postracion que produjo en la arquitectura el abandono de toda regla de construccion y de buen gusto, conservando solo ciertos recuerdos más ó menos bastardos del arte antiguo, con alguna ornamentacion tomada del bizantino" (60)

Pi Y Margall no vacilaba en sostener que los invasores obligaron a las artes a refugiarse en Oriente, sustituyendo en Occidente a las construcciones romanas por otras fruto de su espíritu bárbaro e ignorante:

"Los vencedores godos, que arrebatados solamente por el brillo de sus armas despreciaran la mas sublime creacion que hubiese producido la fogosa frente de un artista, no dudaron en arrojar las artes á Bizancio, acabando con ellas en todo el mundo culto á fuerza de arruinar los sepulcros, templos, idolos y cualesquiera monumentos del jentilismo. ¿Que serian los templos de estos religiosos conquistadores, cuando nunca dejaron florecer las artes en su imperio? La pobreza septentrional sucedió á la magnificencia del oriente: una arquitectura informe, tosca, bárbara como las costumbres de los vencedores, mezquina como el suelo de su patria ocupó el lugar de la arquitectura romana; culta; magnífica, grande como la imaginacion de sus poetas, la razón de sus filósofos, el talento de sus legisladores, el entusiasmo de sus guerreros" (61)

La fogosidad literaria con que el joven Pi y Margall y otros como él atacaban una arquitectura que les era completamente desconocida contrasta con el esfuerzo que por las mismas fechas llevaban a cabo Manuel de Assas, Amador de los Ríos o Caveda por llenar con sus investigaciones la laguna que la época visigoda representaba en la historia de nuestra arquitectura.

Si algunos escritores del siglo XVIII habían esgrimido el entusiasmo con el que los invasores habían adoptado la fe cristiana como justificación de su afán destructor, para el XIX el cristianismo no constituyó una disculpa, sino la raíz de la profunda transformación que sufrieron:

"En medio de la espantosa tempestad en que la sociedad europea naufragó entera, no es facil comprender como se hubiera conservado ni

una sola centella del sacro fuego de las artes y las letras, sin el áncora de salvacion que la sabiduria de la Providencia les deparó en la religión cristiana" (62)

La consigna defendida por Madrazo: "El cristianismo nació para civilizar al mundo" (63), gozó de unánime y prolongada aceptación. En fecha ya avanzada, Bécquer continuaba insistiendo en la virtud regeneradora ejercida por el cristianismo sobre los guerreros del norte:

"El cristianismo entonces, esa idea que marcha silenciosa a través de la desolación y los combates, esa llama de fe que crece y se multiplica de día en día, viene a encontrarlos, y sin sangre, sin violencia, sin horrores, subyuga a aquellos guerreros indómitos, ante quienes las haces romanas se deshicieron con columnas de humo, y dándoles leyes, dándoles religion, dulcifica sus costumbres, enfrenta sus pasiones, hace sus leyes, sus monarquias y su sociedad" (64)

Pero, como señalaba Escosura: "Lo que á nuestro propósito importa es que á la sombra de la religion renacieron las artes, exigiendo la pompa del culto católico, el concurso de la arquitectura, pintura y escultura" (65).

El problema que se planteaba entonces era averiguar qué tipo de arquitectura habían utilizado los pueblos invasores, una vez que convertidos al cristianismo se afanaron en la construcción de templos con los que honrar a su nuevo Dios.

Todos los autores coincidían en afirmar que estos pueblos carecían en su país de origen de una arquitectura propia, por lo que tuvieron que elaborar una a partir de su asentamiento en la Europa meridional.

El cristianismo fue el prisma a través del cual contem

plaron el arte de la Antigüedad, actuando como un nexo de unión entre la cultura clásica y la de los primeros siglos medievales.

El cristianismo había modificado, otorgándole un nuevo carácter, el arte del Bajo Imperio, creando un estilo -el estilo latino- heredero directo del arte clásico. Así, cuando los bárbaros adoptaron la religión cristiana adoptaron igualmente el estilo artístico en el que hacía tiempo que ésta venía manifestándose. Paralelamente, el influjo bizantino se hizo cada vez más patente en Occidente a través de Italia, determinando en gran medida la evolución del estilo latino.

Todos los autores coinciden en afirmar que la base de la arquitectura desarrollada durante los primeros siglos de la Edad Media fue el estilo latino, al que se añadió un componente oriental de mayor o menor intensidad dependiendo del país o la época. La discusión se centra precisamente en la valoración otorgada por cada autor a esta influencia bizantina en la génesis del nuevo estilo.

Entre nosotros, mientras que para algunos estudiosos la arquitectura visigoda no fue sino una prolongación del estilo latino en el que los rasgos orientales no eran sino superficiales y secundarios, por lo que la siguen denominando "arquitectura latina", para otros el componente oriental alcanza similar importancia que el occidental, dando origen a un estilo mixto al que prefieren llamar "estilo latino-bizantino".

La confusión se acrecienta si tenemos en cuenta que la mayoría de los autores no distinguen, a lo largo de toda la Alta Edad Media, más que un único estilo, por lo que cuando hablan de influjo bizantino es difícil precisar si se refieren al siglo VII, X o XII. Así, Pablo Piferrer señala la doble raíz de la arquitectura cristiana medieval -Roma y Constantinopla-, por lo que se muestra partidario de denominarla en conjunto como "romano-bizantina":

"A medida que las hordas se civilizaban, copiaban con los despedazados escombros

del Imperio aquella mezcla de los dos elementos de Roma y de Bizancio; y el genio del cristianismo, reuniendo las piedras desparcidas, y favoreciéndose del vigor de esas generaciones fuertes y sencillas, poco á poco fué abriendo una senda progresiva hasta revelar en otros siglos un nuevo arte" (66)

Pero Piferrer no aclara en que preciso momento se produjo la fusión del elemento romano con el bizantino, lo que pudo suceder desde la instauración misma de la monarquía visigoda o muchos siglos más tarde.

¿Era la arquitectura visigoda una prolongación de la arquitectura latina o constituía el primer estadio de una arquitectura latino-bizantina?. A la hora de responder a esta pregunta el principal problema con que se encontraban nuestros estudiosos era el desconocimiento casi total de restos pertenecientes a ese momento.

Jovellanos dudaba que hubiese sobrevivido algún edificio visigodo á la invasión islámica, por lo que no se atrevió a hacer conjeturas sobre un estilo artístico del que no conocía ejemplos. Inclán se suma a la opinión de Jovellanos, si bien cita como posibles obras visigodas el monasterio de San Millán de la Cogolla y la iglesia de Santa María la Real de Hírcache.

Assas, primero en plantearse con seriedad el estudio de la arquitectura visigoda, niega las afirmaciones de Jovellanos y critica los ejemplos propuestos por Inclán, alegando que el que dichas obras fueran fundaciones visigodas no implica necesariamente que su arquitectura se remonte a ese período. La tesis de Assas es que los pueblos del norte, en gran medida tribus nómadas, carecían de una arquitectura propia, por lo que adoptaron la que se practicaba en el Imperio en el momento de su invasión, es decir, la arquitectura latina. Entre todos estos pueblos destacaron los godos por su mejor disposición hacia la civilización romana.

Los visigodos establecidos en España manifestaron siempre gran respeto hacia el mundo romano, cuya magnificencia arquitectónica intentaron recuperar, especialmente después de su conversión al cristianismo.

Las relaciones cada vez más frecuentes con Bizancio se tradujeron en la adopción por parte de Occidente de algunos de sus usos arquitectónicos, sobre todo en el campo de la ornamentación.

La arquitectura visigoda española sería para Assas la misma arquitectura latina que se practicaba antes de la invasión, si bien con ciertos rasgos decorativos bizantinistas que en ningún caso llegan a desvirtuar su indudable espíritu occidental (67).

En el mismo año en que Assas publica su "Album Artístico de Toledo" José Caveda (sobre el cual la influencia de Assas es evidente) se planteaba asimismo, en su "Ensayo histórico...", el problemático estudio de la arquitectura visigoda. Maneja Caveda como punto de partida para ello las mismas obras utilizadas por sus antecesores, es decir, el "Elogio de D. Ventura Rodríguez", los "Apuntes..." de Inclán y el "Diccionario..." de Llaguno y Ceán. Para Caveda:

"Es indudable: en vano se pretenderá justificar hoy con buenas razones la existencia de una sola fábrica, que pueda atribuirse á los Godos, si se esceptuan algunos trozos de las murallas de Toledo, y otros paredones de igual clase, ya de antiguo confundidos con las construcciones posteriores en varias fábricas de España: restos mutilados y dispersos, bajo muchos aspectos insuficientes para dar ni aun la menor idea de los edificios á que correspondieron, y de la escuela seguida por sus constructores" (68)

Convencido de la desaparición de los edificios visigodos, Caveda critica duramente las atribuciones realizadas por Ceán e Inclán Valdés, negando que San Salvador de Leyre, San Millán de la Cogolla o San Román de Hornija conservasen, en época de dichos autores, ningún elemento perteneciente a su primitiva fundación. Niega incluso la filiación visigoda de San Juan de Baños que había sido reconocida por el propio Jovellanos en uno de sus Diarios que, muy posiblemente, Caveda desconocía:

"¿Y qué son tampoco la iglesia de San Juan Bautista en el lugar de Baños, y la parroquial de Vamba...? Una simple restauración de las primitivas fábricas, cuya antigüedad, según todos sus caracteres, no puede pasar de los últimos años del siglo X, ó de los primeros del XI, porque en ellas predomina del modo mas evidente el estilo romano-bizantino; porque sus formas no se ajustan al gusto de las edades anteriores; porque hay allí algunos vislumbres de un orientalismo que nunca los Godos conocieron" (69)

Acepta sin embargo como visigodos los restos identificados por Assas en Toledo, al igual que acepta la teoría de éste sobre la pervivencia de la arquitectura latina bajo el dominio visigodo. Al igual que Assas, Caveda pensaba que la arquitectura practicada por los visigodos españoles era la misma arquitectura latina que había venido practicándose desde época de Constantino en todo Occidente, distinguiéndose sólo por la mayor presencia de motivos decorativos orientales:

"Pero es sobre todo de notar, que entre esos ornatos de la arquitectura empleada por los Godos en Toledo, hay algunos donde se advierte ya aquel sabor oriental, ántes de Cons

tantino á los Romanos desconocido. Los enlaces formados por los círculos y sus segmentos, las sartas de piedra con facetas, las palmas ó plumas en los capiteles, las conchas, ora aisladas, ora formando fajas ó cenefas, son ya una importacion de Bizancio, que se muestra temerosa, y sin designio artístico en las fábricas de los siglos VI y VII, no para variar su carácter romano, ni hacer alteraciones sensibles en su antigua exornacion, sino como un juego del acaso, y una peregrina extrañeza, que no constituye un nuevo arte" (70)

Si para Assas y Caveda la arquitectura visigoda era la latina con la presencia aún muy secundaria de elementos bizantinos, para Pedro de Madrazo el carácter oriental es, sin embargo, uno de los signos más distintivos del arte visigodo.

Aun reconociendo y valorando la labor llevada a cabo por los citados Caveda y Assas, Madrazo no está de acuerdo con la escasa importancia que conceden al componente bizantino en la génesis de la arquitectura visigoda. Así, acepta como visigodos los fragmentos localizados en Toledo por Assas, precisamente porque en ellos "se ven hermanadas una ornamentacion de origen puramente oriental y una ejecucion torpe y poco sentida" (71). Y, comentando unos grabados publicados por el propio Assas en el "Semanario Pintoresco", escribe:

"¿Como es posible dudar que sean de origen oriental los bisantes, el ataurique, los impages, los arciones, los círculos combinados y sus intersecciones, los rombos, las escamas, las postas con palmetes, las crices griegas, los cuadrifolios, los contrarios facetados y demas adornos que se advierten en los mencionados fragmentos?" (72)

Cita igualmente, como rasgos típicamente orientales presentes en la arquitectura visigoda, los capiteles en forma de pirámide truncada invertida, los fustes adornados con funículos y grecas, las ventanas geminadas, los arcos de herradura y las cubiertas en forma de cúpula.

Por ello, las mismas razones que a Caveda le hacían dudar acerca de la adscripción visigoda de San Juan de Baños, San Millán de la Cogolla, Leyre, etc. son esgrimidas por Madrazo para demostrar precisamente lo contrario. El orientalismo que se percibe en estos edificios, que para Caveda era un factor disuasorio, se convierte para Madrazo en un valor plenamente afirmativo. La arquitectura visigoda consistiría para él en la sabia combinación de estructuras latinas y ornamentación oriental:

"Creemos, pues, que la arquitectura de los godos no fué otra que la latino-bizantina, y que los templos que ellos erigieron fueron por lo general en su planta y disposicion latinos, como muchos que desde los tiempos de Constantino se construyeron en el mismo Oriente, y como los de los Ostrogodos y Longobardos; en su ornamentacion puramente bizantinos esto es, notablemente decorados de mármoles y jaspes, pinturas, mosaicos y taraceas de ingeniosas combinaciones de lineas y colores y todos los caprichosos adornos que arriba dejamos enumerados..."

(73)

Para Madrazo el influjo bizantino llegó a la arquitectura visigoda por una doble vía. Por una parte, es necesario recordar la presencia de elementos orientales en la arquitectura tardorromana que pudieron pasar directamente desde ésta a la visigoda; por otra, las relaciones políticas y comerciales establecidas entre la monarquía visigoda y el Imperio oriental.

Madrazo se aleja pues de la visión negativa que de la

cultura visigoda se había transmitido a través de los siglos: "Nos formamos generalmente una idea muy pobre de la cultura visigoda... nos imaginamos que los subditos de Recaredo y Wamba eran como salvajes para las artes del lujo y de la ostentación. Nada mas inexacto" (74).

Los arquitectos visigodos heredaron la técnica constructiva romana y el mismo tipo de aparejo, lo que confirió a sus edificios solidez y resistencia, si bien no pudieron sobrevivir a la ola de destrucción provocada por la invasión musulmana.

La planta basilical, típica del estilo latino, fue la más común en los templos visigodos, acompañada de su característica techumbre de madera, aunque Madrazo cree muy probable que se realizaran también iglesias centralizadas cubiertas por cúpula, que reafirmarían la fuerza con que se imponían en Occidente los modelos bizantinos (75).

Desde el punto de vista decorativo, Madrazo apunta el contraste entre unos interiores ricamente ornamentados a la manera oriental y la sobriedad de los exteriores en los que sólo a veces se resaltan los vanos mediante molduras, pero en los que nunca aparece decoración escultórica similar a la de los edificios de los siglos XI y XII (76). De la misma forma, tampoco los capiteles presentan escenas esculpidas, como sería norma siglos más tarde, sino que se limitan a combinar modelos de filiación clásica, muy libremente interpretados, con otros de tipo bizantino.

Sin embargo, el arte visigodo no fue una mera amalgama de elementos romanos y bizantinos. Lo que le imprimió su carácter peculiar fue el espíritu propio de las razas septentrionales, capaz de transformar lo ya existente en algo profundamente original.

El eco de la teoría herderiana sobre el "genio de los pueblos" llegó hasta nuestros autores que, desde fecha muy temprana, señalaron la importancia que el factor racial tuvo en la formación del arte europeo. En 1843 escribía Pablo Piferrer:

"Mas, fuerza es decirlo, aunque hayamos de anticiparnos al orden cronológico de los hechos: al genio vírgen y robusto de las razas del Norte le cupo la gloria de fecundar aquellos elementos; y cual si en su seno sintieran el impulso divino que las llamaba á dominar, á regenerar, y á producir otra faz en la tierra, fuerónlos trabajando, si al principio toscos, informes y mezquinos, despues cada dia mas proporcionados y ricos en detalles y molduras, mas resplandecientes de esa originalidad que casi habia de borrar las huellas de su antigua procedencia" (77)

Los románticos aplaudieron con entusiasmo los factores de libertad, individualismo e independencia que creían adivinar en el espíritu nórdico y que tan bien se identificaban con sus propios ideales.

El arte de estos pueblos, pese a su dependencia formal de Roma y Bizancio, debía llevar implícito idéntico espíritu de rebelión contra las normas establecidas a favor de una mayor afirmación de sus peculiaridades individuales.

"Si al principio de su regeneracion politica fue imitador por su misma inesperienza ... alteró bien pronto las conocidas formas de las antiguas fábricas, las revistió de nuevos ornatos, buscó en la naturaleza de su propio pais otros elementos para la edificacion, y desdeñando las reglas de la escuela romana, acabó al fin por ser original, dando á sus creaciones aquel espíritu de independencia, aquella osada arrogancia, aquella caprichosa veleidad, que revelaban á la vez la fiereza de una condicion independiente, el vigor y la fuerza para sostenerla, y la originalidad del carácter in-

dividual, gérmen mas tarde de la libertad política de los pueblos" (78)

De esta forma, la reivindicación del arte "bárbaro" se efectúa invocando términos hasta entonces tan desprestigiados como "originalidad", "capricho", "anarquía", "independencia", "individualismo", cuya valoración negativa cambió radicalmente de signo al convertirse en patrimonio romántico.

En opinión de Bécquer, el arte visigodo:

"...comenzó expresando sus pensamientos, merced a una grosera imitación de los edificios romanos, que aún tenía ante sus ojos; pero paulatinamente y a medida que se sacudía así en las leyes como en las costumbres el yugo de la civilización pagana, hasta allí dominante, la arquitectura, siguiendo el movimiento regenerador de la nueva sociedad que comenzaba a constituirse sobre bases conformes a sus necesidades e ideas religiosas, ensayó dar un paso por el sendero de la originalidad" (79)

Así, la gestación del arte medieval pasa a concebirse como la lucha entablada por el "espíritu nórdico" contra la tradición romana en un afán por liberarse de su rígida normativa y conseguir, afirmando su individualidad, la formulación de un arte plenamente original: "...se observa a primera vista la lucha empeñada por sus autores que deseaban ser originales, con la influencia del arte romano que aún hacía los últimos esfuerzos por conservar su dominio sobre la arquitectura" (80).

En el mismo instante en el que los nuevos ideales consiguieron imponerse sobre las antiguas tradiciones nació un arte que, inspirado por el cristianismo, llegaría a superar a cuanto con anterioridad se había realizado en Europa.

El espíritu de libertad artística preconizado por el Romanticismo se introdujo incluso en los círculos académicos;

así, Caveda no duda en anteponer la originalidad e independencia que descubre en el arte godo sobre las creaciones romanas, a las que tacha de convencionales y monótonas, en una afirmación absolutamente impensable sólo quince o veinte años antes:

"...brotaron entónces de la tierra por una especie de prodigio, grandiosas basílicas, donde la variedad y el capricho, una anarquía artística, que se concilia sin embargo con el orden, vienen á constituir el mérito que el romano sometido á una ley exclusiva y opresora, buscaba en la euritmia y simetría de las partes uniformemente concertadas bajo una forma convencional, tan constante y fija como su duración y sus instituciones" (81)

- Arquitectura asturiana

Si ningún edificio visigodo era conocido como tal por los escritores románticos, los asturianos eran famosos ya desde época de Ambrosio de Morales y habían sido estudiados por Jovellanos en el siglo anterior. Son precisamente las obras de éste, especialmente el "Elogio de D. Ventura Rodríguez", las que marcan el camino a los estudiosos decimonónicos en su acercamiento a este estilo arquitectónico.

La denominación misma de "asturiana" -que persiste en la actualidad- se debe a Jovellanos, para quien el conjunto de edificios localizados en Asturias constituía un núcleo unitario, diferenciado tanto de construcciones anteriores como posteriores.

Así en un artículo remitido desde Oviedo en 1838 al "Semanao Pintoresco" se leía:

"En el estrecho círculo de Asturias aun se hallan diez o doce iglesias, todas notables por su antigüedad, construcción y originalidad. Son de un carácter peculiar y señalado, decía el mas ilustre de nuestros escritores, elogiando al mas eminente de nuestros arquitectos modernos, y deben, añadía, formar una época en la historia de nuestra arquitectura, que el llamo no sin razon asturiana" (82)

En la misma línea jovellanista hemos de encuadrar la "Memoria histórica de los templos construidos en Asturias desde la restauración de la Monarquía Gótica hasta el siglo XII", de José de Caveda (83). Ma Cruz Morales Saro fecha la "Memoria" en torno a 1840, ocho años antes de la publicación del "Ensayo histórico...", lo que explicaría la diferencia de criterio manifestada por el autor en una y otra obra, y tal vez el que la "memoria" permaneciese inédita, quizá en espera de una revisión que nunca llegó a efectuarse. Lo que es indudable es que en 1845 estaba ya redactada y el manuscrito era manejado por los amigos de Caveda, pues en ese año Amador de los Ríos introduce en la "Toledo Pintoresca" un párrafo extraído de la "Memoria" sobre Santa María del Naranco (84). Es por tanto muy difícil valorar cual pudo ser la influencia de esta obra sobre sus contemporáneos, pues no sabemos si el caso de Amador de los Ríos es una excepción o si el manuscrito de Caveda tuvo una cierta difusión entre los estudiosos.

Desde el comienzo mismo de su estudio Caveda expresa su convencimiento de que se trata de una arquitectura genuinamente asturiana:

"Este género de construcción desconocida a casi todas las provincias de España y bastante generalizado en las poblaciones rurales del Principado de Asturias, no sin razon ha merecido el nombre de arquitectura asturiana al

Señor Jovellanos el cual tuvo ocasión de observarla en las humildes y olvidadas Yglesias que aún existen en su patria como un venerable recuerdo de la sencilla piedad de nuestros padres" (85)

No es de extrañar la filiación jovellanista de Caveda que, asturiano como su maestro, era hijo de uno de sus amigos y colaboradores, Francisco de Paula Caveda Solares, lo que le permitió conocer desde muy temprano la obra de Jovellanos, cuya metodología seguiría fielmente, llegando no obstante a diferentes conclusiones. Así, por ejemplo, se muestra en desacuerdo con la afirmación de Jovellanos sobre la falta de solidez de los edificios asturianos:

"Para probar que este aserto carece de exactitud bastará solo citar los edificios anteriores al diez, tan completos y tan bien conservados como si acabaran de construirse a pesar del abandono con que hasta ahora se miraron estas antiguallas" (86)

Igualmente se refiere a Jovellanos cuando escribe: "...cuan desacertados andubieron los que pretenden que los templos de la monarquía Asturiana estaban cubiertos de madera, por que se ignoraba entonces el arte de fabricar bóvedas" (87), resaltando cómo los artífices asturianos dominaban la fabricación tanto de bóvedas de medio cañón como de arista, si bien reservaron este tipo de cubiertas para edificios de importancia, empleando comunmente la cubierta de madera (88).

Al considerar las iglesias asturianas como un "estilo" específico Caveda niega cualquier derivación de modelos anteriores, tanto romanos como visigodos:

"...presenta cada una de ellas no solo en su conjunto sino también en la planta y al-

zado, un caracter particular, una manera propia, que sin duda las pone a mucha distancia de las que se citan como un ejemplo de la arquitectura propia de los Godos y subcesora de la Romana ya degradada y corrompida cuando fijaron en Toledo la cabeza de su Ymperio" (89)

Igualmente se diferencia de los edificios construídos a partir del siglo XII, que presentan una "egecucion mas esmerada" y "adornos mejor entendidos" (90).

Así las cosas, Caveda no sabe dónde señalar el origen de este estilo arquitectónico, apuntando una serie de hipótesis tales como su gestación en Asturias con total independencia del resto de la península, la posible derivación de una desconocida arquitectura goda e, incluso, su construcción por parte de un arquitecto -¿Tioda?- capaz de crear un estilo nuevo a partir de unos confusos recuerdos de la arquitectura romana.

En 1851 otro erudito asturiano, Nicolás Cástor de Caveda, asiduo colaborador del "Semanario Pintoresco", mantenía viva la denominación de Jovellanos:

"...son sin duda de los mas bellos y mejor conservados tipos de aquella estraña arquitectura que en este pais se uso en los siglos medios, y a la que dió con razon el ilustre Jovellanos el nombre de arquitectura Asturiana" (91)

Sin embargo, otros estudiosos se inclinan a considerar esta arquitectura una continuación de la practicada por los visigodos antes de la irrupción de los árabes. Los refugiados en las montañas astures habrían continuado aferrados a las tradiciones godas en las que encontraban fuerza para resistir al invasor; además su confinamiento impidió que hasta ellos llegaran influjos procedentes de más allá de los Pirineos, por lo menos durante los primeros siglos.

Curiosamente, Inclán Valdés, siempre fiel a las tesis de Jovellanos, se aparta de la línea trazada por su maestro en lo que respecta a la arquitectura asturiana y considera que ésta es, con leves variaciones, la practicada por los godos que pervivió después de la invasión en las regiones no dominadas por el Islam y que se fue extendiendo por toda la península junto con el avance de la Reconquista:

"La construcción, ó sea la Arquitectura de que vamos hablando era sin duda no solo la de los pueblos y provincias que se iban reconquistando por nuestros reyes GODOS, sino la de todas las poblaciones libres ya del yugo Sarraceno; porque era la misma en su género que se conocia y seguía antes de la ocupacion y pérdida del reino en la desgraciada jornada del Guadalete" (92)

También Piferrer piensa que la tradición constructiva goda se mantuvo vigente en Asturias hasta bien entrado el siglo XI, en el que nuevas aportaciones, procedentes de Italia y Francia, modificaron la orientación de nuestra arquitectura:

"Encerrados en tan corto recinto, escasos ó totalmente privados del trato extranjero, enemigas casi todas las fronteras, así como no se desasieron de las costumbres de sus antepasados, tampoco debieron de olvidar su manera de construir, mitad romana, mitad bárbara, bien que la miseria y la turbacion de los tiempos hubieron de forzarles á acortar de nuevo sus dimensiones" (93)

El propio Caveda, en el "Ensayo histórico...", repudia las tesis que defendía unos años antes y expone su convicción de que tales edificios ni pertenecen a un estilo definido ni

son exclusivos de la región asturiana:

"Hubo una época, poco distante por cierto de la nuestra, en que no bien examinados y conocidos estos caracteres de nuestras fábricas de estilo latino, pudo por algunos sospecharse si las conservadas en Asturias, serían una producción original y exclusiva de esta región. Hoy no es dado ya abrigar dudas tan infundadas. Aun cuando de todo punto se ignorase la procedencia de la arquitectura usada primero por los Godos, y después por sus sucesores en la Monarquía restaurada, todavía el sistema de construcción adoptado en los edificios á que fué aplicada, probaría por sí solo de un modo indudable su falta de originalidad, que obtenido por la imitación, ningún rasgo nos ofrece para considerarle como el fruto de una nueva escuela, y suponerle nacido en el mismo país que le ha empleado" (94)

En el cambio de opinión de Caveda hubieron de influir los descubrimientos efectuados por Assas sobre las arquitecturas latina y goda y su propio acercamiento a estos estilos durante la preparación del "Ensayo histórico...". Mientras que la "Memoria" está concebida con una metodología típicamente dieciochesca, basada en el viaje y el contacto directo con los edificios, en el "Ensayo" efectúa una labor más erudita, si bien más distante; por ello si, al contemplar los edificios asturianos aislados, imaginó que constituían un estilo específico, al redactar la historia de nuestra arquitectura los vio claramente entroncados con toda la arquitectura anterior.

Pocos años más tarde, Quadrado continuaba insistiendo en lo erróneo de la denominación dada por Jovellanos quien, en su opinión, se dejó llevar del amor por su tierra y creyó ver un estilo peculiar donde no había sino la prolongación de estí

los anteriores:

"Las construcciones erigidas en el principado durante los tres primeros siglos de la restauracion, no pertenecen á otra arquitectura que á la latina del bajo imperio de Occidente, que adoptaron los godos al enseñorearse de la Península, y enriquecieron ó mas bien adulteraron de cada día con adornos peregrinos de procedencia oriental... Acomodadas con leves modificaciones á las exigencias del clima, reducidos á par de los límites del nuevo reino, y resintiéndose de la creciente rudeza y penuria de los tiempos reproducen en pequeña escala las obras magníficas de Recaredo, Recesvinto y Wamba..." (95)

Hasta tal punto se considera lo asturiano como simple continuación del arte visigodo que Ramón Vinader afirmaba que la arquitectura asturiana nos resarcía de la pérdida de las construcciones godas, ya que a través de ella podíamos acceder al estudio de la arquitectura visigoda:

"Pero si de esta arquitectura no han quedado monumentos completos, han quedado muchos templos de los primeros días de la monarquía asturiana, debidos tal vez á los arquitectos de la corte imperial de Toledo, ó á lo menos á sus discípulos" (96)

Un hecho que vendría a avalar las tesis antijovellanas sería el carácter "decadente" que estos autores aprecian en el arte asturiano, cuya rudeza e imperfecciones no serían fruto de los balbuceos de un estilo que comienza, sino señal de la falta de seguridad de un arte que ha perdido su rumbo y

camina hacia su desaparición.

Esta idea, ampliamente desarrollada por Caveda en el "Ensayo" (97), es recogida y resumida por Quadrado de la siguiente forma:

"Observase con efecto en las fábricas de los sucesores de Pelayo las huellas de un arte mas bien decrepito que naciente, mas estudiado que espontáneo, tímido no tanto por ineperiencia como por decaimiento, menos falto de conocimientos que de recursos para llegar á la perfeccion, con mas tendencia á la minuciosidad y á la simetria que á la robustez y grandiosidad; nada de la maciza solidez, de las informes masas, de las dimensiones gigantescas, de la sencillez en los medios é irregularidad en las formas, que caracteriza los primeros ensayos de un arte original, como el de los indios, egipcios y etruscos" (98)

Según Caveda, los asturianos podían optar por dos modelos de arquitectura: la clásica romana o la latina-goda. Los modelos creados por la romana estaban muy por encima de sus posibilidades prácticas y además pertenecían a una sociedad y una religión desaparecidas; los de la segunda, por el contrario, eran más cercanos y mejor conocidos y habían nacido al amparo de los mismos ideales defendidos en Asturias (99).

Caveda distingue dos tipologías diferenciadas; una más "clásica" imitando las cellas de los antiguos, de una sola nave, como Santa María del Naranco o Santa Cristina de Lena, y otra heredada de la basílica latina, con tres naves, como San Salvador de Valdediós.

Para Quadrado, salvo excepciones, todas siguen el esquema basilical latino, si bien a un tamaño notablemente reducido: nártex a la entrada, coro frente al ábside, techos de madera, bóvedas de cañón, arcos de medio punto, criptas sub-

terráneas, etc. (100)

Tanto Caveda como Quadrado -que sigue con bastante fidelidad las líneas expuestas en el "Ensayo histórico"- señalan como única novedad en las iglesias asturianas el empleo de cabeceras rectas, pero sin llegar a decidir si se debe a una creación original o si copian modelos anteriores desaparecidos:

"Una diferencia esencial se advierte únicamente entre las iglesias de Asturias y las primitivas romanas: el hemiciclo de aquellas hasta el siglo XI, aparece cuadrado ó cuadrilongo, cuando el de éstas fue siempre semicircular ó poligono desde el siglo IV. La dificultad de cerrar con una bóveda esférica esta parte de la fábrica, produjo quizá tan extraña variación; pero no carece de ejemplo en la antigüedad...

Pero sea como quiera, es cierto que ni la escuela latina empleó esa clase de ábsides, ni mucho despues las adoptaron tampoco la neogriega, y la románica producida por ella y por la romana degenerada" (101)

En su "Memoria histórica" Caveda realiza un detallado estudio del tipo de construcción empleado en estas fábricas, que luego pasaría a incluir en la redacción del "Ensayo histórico", pero si bien en la primera de estas obras señala que el aparejo utilizado era muy diferente del romano, en la segunda se inclina a pensar que deriva de la arquitectura romana al igual que todo lo demás (102).

Sea como fuere, en lo que todos los autores coinciden es en alabar la solidez de estas construcciones en contra del criterio de Jovellanos. En 1838, el anónimo colaborador del "Semanario Pintoresco" señalaba:

"El ilustre Jovellanos hablando de este y mas monumentos de los siglos octavo y siguientes; dice que carecen de solidez. A esta objeccion solo debe contestar su existencia. La aglomeracion de los materiales puede hacerlos carecer de elegancia y esvelteza; pero dejaran de ser tan sólidos ó mas que los modernos? ¿Que seria de muchos monumentos si fueran descuidados como, para vergüenza nuestra estos lo son?" (103)

En la "Memoria" Caveda atribuye el influjo oriental presente en la ornamentación asturiana a contacto con el mundo islámico, igual que Jovellanos, utilizando incluso los mismos ejemplos citados por éste: las celosías de San Miguel de Lillo y de San Salvador de Valdediós, cuyos arcos entrecruzados parecieron a ambos claramente musulmanes por desconocer sus precedentes visigodos.

"En todo lo que no hace parte de un miembro arquitectónico y no constituye las molduras esenciales de un orden, conserva sin duda relaciones muy marcadas y puntos de semejanza que no pueden desconocerse con el que los Arabes emplearon antes del siglo doce, en las ventanas, dinteles, arcos y fajas de sus mezquitas baños y palacios" (104)

Sin embargo, años más tarde, atribuye el carácter oriental presente en el arte asturiano, no a una influencia foránea, sino a su propia raíz visigoda.

El descubrimiento por Assas de una serie de capiteles toledanos de época visigoda llevó a establecer una clara analogía entre su ornamentación y la de los edificios asturianos. Se percibe también la afinidad de ciertos motivos decorativos asturianos y longobardos, debida indudablemente a su derivación

de un tronco común: la arquitectura latino-goda (105).

Igualmente señala Quadrado diversas características orientales llegadas a la arquitectura asturiana a través del arte visigodo, que las había asimilado con anterioridad:

"Mayor libertad se advierte en la ornamentación: estrias en espiral surcan los fustes de sus columnas; los capiteles, esforzándose á veces por remedar aun las corintias hojas de acanto, se revisten otros de conchas, estrellas, sartas de perlas, combinaciones de círculos, y hasta de toscas figuras tomando la forma de cono inverso; los arcos prolongan su elíptica curva con cierto carácter arábigo, mas declarado todavia en los ajimeces, en los menudos calados de piedra, en los medallones colgantes de la cornisa; pero de estas innovaciones cuyo foco partia de Oriente... algunas las habian aceptado ya los godos..." (106)

Pero si Caveda o Quadrado ven en el orientalismo asturiano sólo una continuación del que ya estaba presente en el arte visigodo (latino-bizantino), otros autores se inclinan a considerar que el componente oriental-bizantino fue mayor en lo asturiano, correspondiéndose con un movimiento generalizado en toda Europa que culminaría en el siglo XI con la aparición del arte "bizantino" o "románico", casi totalmente liberado de sus precedentes latinos. Así Ramón Vinader afirma:

"El trato aunque escaso de Alonso el Casto con la corte de Carlo-Magno, ó tal vez con Roma, hizo que ya en los primeros tiempos de la reconquista, se sintiera en asturias la influencia del bizantino en iglesias como San Saturnino de Puellas, en la de Baones, San Salvador de Deva y otras" (107)

La valoración de los edificios asturianos había sido tradicionalmente positiva, debido a los elogios vertidos por autoridades como Morales, Risco o Jovellanos, punto de partida obligado para quienes con posterioridad se dedicaron a su estudio.

Aún así, durante el transcurso del siglo XIX este criterio positivo fue afianzándose cada vez más y se añadieron nuevos valores.

Para Inclán Valdés las iglesias astures carecían de todo interés artístico, siendo únicamente testimonio de la piedad de sus constructores:

"La pobreza de los Españoles en tal estado no podía permitirles labrar otros edificios que los puramente indispensables á sus necesidades y piedad cristiana, y estos debieron ser tan humildes como era consiguiente al estado preciso y político en que se hallaban..." (108)

Igualmente, en su "Memoria", manifiesta Caveda:

"Sus fábricas se acomodaron pués a la rudeza de las ideas y a la escasez de los recursos de tan acihagos tiempos y solo demuestran el deber y la necesidad de erigir un altar y conservar un culto" (109)

Y criticando los, a su parecer, excesivos elogios que Morales y Risco habían dedicado a las iglesias asturianas, opina que son:

"En demasía reducidas y estrechas, de robustos y espesos muros, de escasos y groseros ornatos de pesada y humilde construcción,

faltas de esveltez y soltura... cuando constan de tres naves carecen por lo común de atinadas proporciones y ... si bién se advierte observada la eurytmia se echa de menos con todo una oportuna convinacion, y la regularidad en su compartimiento y enlace" (110)

Pero años más tarde su opinión con respecto a la proporción y simetría presentes en los edificios asturianos varía notablemente:

"No se distinguen ciertamente ni por la estension, ni por la magnificencia. Tanto las de una como las de tres naves, son de reducidas dimensiones; pobres y escasas de ornamentacion; formadas de pequeños sillares en sus paramentos exteriores; solidas sin pesadez; de grave y severo aspecto; de noble compostura, en que sin embargo hay cierta manera agreste y extraña; de tímida y apocada construccion, aunque bien proporcionadas; de un atinado compartimiento, de una simetría que agrada, y de una sencilla magestad, que hace respetable su misma pobreza" (111)

Aún así resulta muy significativa para comprender dónde reside la clave de la valoración que realiza Caveda de la arquitectura asturiana la afirmación con que finaliza su "Memoria": "venerable antigüalla que el buen gusto mira con desdén, pero que la historia consulta con respeto..." (112).

Caveda, heredero espiritual de la Ilustración, sigue teniendo muy arraigado el viejo concepto del "buen gusto" identificado, claro está, con el gusto clásico. Pero la influencia del pensamiento historicista le obliga a otorgar a las manifestaciones artísticas de cada momento histórico un valor testimonial, imposible de eludir en el arte asturiano, tan enraizado

en la formación misma de la nación:

"...y en sus humildes monumentos nos ofrece hoy una especie de crónica escrita, por la mano misma del tiempo, para transmitir a la posteridad la fisonomía propia de nuestros padres, conservando sobre el marmol con los rasgos que la caracterizan la memoria de su cultura, de su espíritu religioso, y del verdadero estado de su condicion social" (113)

Al compararlos con los monumentos de la antigüedad clásica, Quadrado pone de relieve igualmente la sensación de respeto y veneración que producen los edificios asturianos, fruto de su antigüedad y de su carácter fundamentalmente religioso:

"A presencia de estos monumentos, que una sucesion de diez siglos no ha podido transmitirnos sino incompletos y en gran parte desfigurados, no es la admiracion ni el asombro lo que se escita como ante las grandezas de la antigüedad pagana, mas un no sé qué de filial reverencia y de piadoso afecto que en ellos refleja la memoria de su fundador" (114)

La causa principal que condujo a la revalorización de los estilos altomedievales fue, como ya hemos señalado, el deseo de indagar sobre los orígenes del gótico y su posible entroncamiento con estos estilos. Por este motivo se establece en relación con la arquitectura asturiana una cierta polémica, pues mientras para unos autores es un estadio obligado para fijar la génesis del arte gótico, otros no creen que pueda establecerse ninguna relación entre ambas arquitecturas.

En 1838, el citado colaborador del "Semanario Pintoresco" valoraba positivamente la arquitectura asturiana precisamente por ser directo antecedente de la gótica:

"Puede ser que nuestra poca inteligencia y conocimiento en este hermoso ramo de las bellas artes, unido al amor que tenemos a estos monumentos, se resiente de demasiada afición hacia ellos; pero, tengase a temeridad, busquese donde quiera de la Europa y del Asia el tipo del caracter de la arquitectura que conocemos por gótica, halle el observador relaciones de semejanza en las basílicas esparcidas por donde quiera, el verdadero tipo de aquella fueron sin duda las iglesias de Asturias: cualquiera que se coloque en la Camara santa y desde ella mire el claustro gótico, o descienda a la catedral, se convencerá mas que perdiendose por el espacioso campo de las investigaciones artísticas" (115)

Para Caveda, sin embargo, el hecho de que las iglesias de tres naves asturianas tengan una cierta tendencia a la forma piramidal no es motivo suficiente para considerarlas antecedente de las góticas:

"Pero supongamos lo contrario, descubrese en horabuena en las basílicas asturianas el esqueleto de las Góticas, el conjunto descarnado de sus masas. Y bién, ¿se dirá por eso que estas traen de aquellas su origen? ¿que tienen en ellas su tipo?. Para conceder tan aventurado aserto, preciso sería establecer antes como un hecho positivo que el Gótico oriental consiste solo y esencialmente en la forma piramidal del todo, y no es así. De cualquiera manera que se coloquen las tres naves de un edificio, aunque se encaramen unas sobre otras a placer del artista, nunca le darán la idea de nuestras Catedrales Góticas, si a esta

circunstancia no se allegan otras tal vez mas sustanciales" (116)

En su opinión son muchas más las diferencias que las similitudes existentes entre ambos tipos de construcciones. Las reducidas dimensiones, el aspecto macizo, el dominio del arco de medio punto, la horizontalidad, angostura y oscuridad de las iglesias asturianas, no tienen nada en común con la verticalidad, osadía, luminosidad y riqueza decorativa propias del arte gótico.

Aún así, Caveda no deja de reconocer la importancia que el estilo asturiano tuvo en el proceso evolutivo que conduciría a la creación de la arquitectura gótica (117).

La falta de clarificación estilística, el desconocimiento de la arquitectura medieval que aun existía y la autoridad ejercida por autores como Morales, Carvallo, Risco o Jovellanos, hizo que se perpetuasen durante mucho tiempo los errores cometidos por ellos. Así se continuaron calificando como asturianos edificios que, pese a estar enclavados en la región asturiana, pertenecían a estilos posteriores, como es el caso de las iglesias románicas de Amandi o San Pedro de Villanueva, repetidamente citadas como ejemplos de arquitectura asturiana (118).

Los principales edificios asturianos eran conocidos desde época de Morales, por ello no es extraño que la Cámara Santa, Santa María del Naranco, San Miguel de Lillo o San Salvador de Valdediós, sean repetidamente elogiados en cuantos textos aluden a la arquitectura asturiana. Todos estos edificios aparecen ya enumerados por Inclán Valdés, quien -siguiendo a Jovellanos- distingue dentro del arte asturiano tres etapas bien diferenciadas, correspondientes a los reinados de Alfonso el Casto, Ramiro I y Alfonso III.

Durante el reinado del primero de ellos destacan todos los autores la realización de la primitiva catedral de Oviedo, de la que en el siglo XIX sólo se conservaba la Cámara Santa. A ella precisamente se dedica el artículo aparecido en febrero

de 1838 en el "Semanario Pintoresco", cuyo autor no duda en de finirla como "quizá y sin quizá lo mas notable de la arquitectura española... una medalla del tiempo de Rómulo en el gabine te numismático de un anticuario" (119).

Mucho menos entusiasta es la actitud de Caveda, quien afirma: "Es como todos los templos de aquella edad, en extremo pequeño, de fábrica robusta, de apocada construcción..." (120), si bien señala sus perfectas proporciones y el carácter sacro que de su destino como relicario se desprende (121).

También critica Caveda los excesivos elogios que Morales y Risco dedicaron a las iglesias situadas en el monte Naranco: "No hay pués exactitud en tan excesivos encomios y solo puede disculparlos el respeto que inspira una venerable antigüedad y el entusiasmo heredado por la gran memoria de nuestros mayores" (122). En consecuencia califica San Miguel de Lillo como edificio pobre, mezquino, pequeño, falto de proporción, belleza y delicadeza, en el que "los espacios interiores, mas han de asemejarse a estrechos callejones y covachas que a naves y capillas" (123). Algo más de interés manifiesta por Santa María del Naranco, especialmente debido a la relación que establece con modelos griegos:

"Mas espacioso y regular que otro de su tiempo, de buenas proporciones en su planta y alzado, quiere parecerse algún tanto en el todo de su figura, al Próstilos de los Griegos descrito por Vitrubio, con el Pórtico y el Pronaos en sus extremos opuestos; pero uno y otro, dentro de los muros del edificio, como dos apartamientos interiores de la nave, y con la forma exterior que daban esta especie de pórticos a los templos griegos Amphiprostilos y Prostilos" (124)

Es preciso destacar que, aun no siendo Caveda un entusiasta de la arquitectura asturiana, no por ello deja de mani-

festar su preocupación ante el abandono en que se encontraban sus principales monumentos, evaluando la pérdida de cualquiera de ellos irreparable para la historia de nuestra arquitectura. Por ello denuncia el deterioro de San Miguel de Lillo, advirtiendo que:

"Si en lo sucesivo se mirase con el mismo abandono que hasta aquí; preciso es que antes de poco se convierta en un montón de ruinas, uno de los monumentos mas apreciables de la edad media para ilustrar la historia de las artes" (125)

Critica igualmente las desacertadas intervenciones realizadas en algunos de estos edificios, alterando su primitiva fisonomía. Así, en Lillo califica de "mezquino" el cielo rasado con que se había sustituido gran parte del abovedamiento y en Santa María del Naranco la presencia de construcciones adosadas a su fachada occidental que ocultaban a la vista el aspecto de templo anfipróstilo que tanto admiraba (126).

Aunque el jefe político de Oviedo, Don Bartolomé Hermin da, procedió a la restauración de ambos edificios (al parecer en 1850), las construcciones adosadas a Santa María permanecieron hasta 1931, por lo que cuando Parcerisa visitó el edificio sólo pudo trazar su planta exacta al descubrir la fachada occidental de la iglesia desde el interior de un desván de la casa rectoral. Parcerisa -que indudablemente desconocía la descripción de Caveda- se sorprendió al encontrar esta fachada, en la que se repetía el esquema de la principal y en cuya zona inferior se abría una puerta de comunicación con la cámara situada bajo la iglesia. Su indignación ante un hecho como éste le obligó a alterar su condición de mero ilustrador de la obra por él promovida -"Recuerdos y Bellezas de España"- y tomar la pluma para reclamar la necesidad de un reglamento que impidiese este tipo de alteraciones. Parcerisa reclamaba a las Academias de Bellas Artes y de la Historia medidas dirigidas a la

conservación del patrimonio artístico y también que, como se hacía en Francia, se hiziese obligatoria la enseñanza del arte cristiano en los Seminarios para evitar así que los sacerdotes, movidos por la ignorancia, contribuyesen a destrozar los edificios encomendados a su cuidado (127).

Tanto la actitud de Caveda como la de Parcerisa revelan el creciente interés por la conservación de estos edificios debido a su antigüedad, a su importancia para la comprensión general de la evolución de la arquitectura y al interés y belleza que en sí mismos encierran y que se podrían resumir con palabras del mismo Caveda:

"Pobres y sencillos como el pueblo que las ha erigido, estrechas y reducidas como los límites de su patria, robustas como su fé, toscas y desaliñadas como sus costumbres, graves y severas como su carácter, parece que encierran todavía en sus muros silenciosos el genio melancólico de la edad media. Hasta la agreste situación, que recibieron del instinto religioso para hacer mas solemnes las inspiraciones de la piedad, aumenta su prestigio, y la veneracion y respeto que inspiran á pesar de su pobreza" (128)

- El "descubrimiento" del estilo románico. Un nuevo término para un nuevo concepto

Parece ser que de forma independiente y casi simultánea William Gunn y Charles Gerville comenzaron a emplear el término "romanesque" (románico) para referirse al estilo arquitectónico inmediatamente anterior al gótico (129). La denomina

ción les fue sugerida por su analogía con las llamadas lenguas "romances", pues si éstas procedían de la corrupción del latín clásico, el románico no era sino la degeneración de las antiguas formas romanas.

El término era nuevo pero el concepto que expresaba venía siendo planteado desde mucho tiempo antes. Cuanto más se avanzaba en el conocimiento de la arquitectura gótica, más evidentes se mostraban sus diferencias con respecto a la de los siglos XI y XII que, aun denominándose "gótico antiguo", "ancien gotique" u "old gothic", no parecía constituir una primera fase del estilo gótico, sino un estilo esencialmente diferente.

Ya en una serie de artículos publicados por James Anderson entre 1800 y 1801 se señalaba cómo el "old gothic" procedía directamente de modelos romanos y estaba basado en el arco de medio punto, mientras que el "modern gothic" era el lógico resultado de la creación de un nuevo tipo de arco, el arco apuntado, que generaría una arquitectura en todo diversa a la antigua (130).

Si bien la misma idea estaba presente en numerosos autores faltaba un término común bajo el cual englobar a la arquitectura engendrada por el arco semicircular, dando lugar a la multiplicación de términos muy diversos y de marcado carácter localista: lombardo, sajón, godo, etc.

Tanto Jovellanos como Ceán habían utilizado el término inglés "sajón" aplicado a los edificios del último período altomedieval y todavía en 1839 lo empleaba Piferrer, aunque se viera obligado a precisar en una nota a pie de página que con él hacía referencia a la arquitectura bizantina (131).

En efecto, fueron los términos "bizantino" y "romano-bizantino" los más ampliamente difundidos en España para referirse a la arquitectura de los siglos XI y XII. Junto a ellos se manejaron igualmente calificativos muy variados que no hicieron sino aumentar la confusión existente.

Ciertos autores, considerando el románico una fase previa de la arquitectura gótica, continuaron englobando bajo un

mismo término a toda la arquitectura posterior a la invasión bárbara.

Amador de los Ríos -en la "Sevilla Pintoresca" (1844)- diferencia entre un "gótico antiguo" importado por los godos en el siglo V y caracterizado por lo macizo, grosero y pesado de su construcción y un "gótico moderno" mucho más delicado, esbelto y ligero (132).

Patricio de la Escosura se refiere -en la Introducción a la "España Artística y Monumental"- a un género de arquitectura llamado por unos "romano de la decadencia", por otros "bizantino" y que en su opinión debería denominarse "gótico primitivo" (133). Piferrer se refiere igualmente en ocasiones a una arquitectura "verdaderamente goda" (134) y Francisco Pi y Margall utiliza "godo" como sinónimo de "bizantino", siempre haciendo referencia a lo que actualmente llamamos románico (135).

Otros autores, entre ellos Manuel de Assas, prefirieron no entrar en la polémica y emplear, junto a términos como "sajón", "lombardo" u "ojival primitivo", el genérico de "arquitectura semicircular" (136).

Pero donde realmente se centra el debate es en torno a si debe o no sustituirse la denominación de arquitectura "bizantina" o "romano-bizantina" por la de arquitectura "románica".

Caveda registra fielmente, en su "Ensayo", la polémica despertada por el nuevo término. Como él mismo señala:

"Entrado ya el siglo XIX, y hecha la conveniente aplicación de la arqueología al examen de los monumentos arquitectónicos, se llamó Lombardo en Italia, Normando en Francia, Sajon en Inglaterra, Teutónico en Alemania, Gótico antiguo y aun Bizantino en España, á aquel género de arquitectura que, precediendo al ojival, continuó desde el siglo VIII hasta el XIII, uno mismo en el fondo, pero diverso en los detalles, según los períodos que hubo de recorrer,

y las revoluciones sociales, que más ó menos afectaron sus formas" (137)

Convencidos los historiadores de que todos estos estilos constituían en realidad variantes regionales de un único y general estilo, le aplicaron el nombre de "románico" propuesto por Gerville. Posteriormente, la Comisión Central de Artes y Monumentos de Francia hizo suya la propuesta de Albert Lenoir tendente a diferenciar, en tan vasto periodo, dos etapas: la primera desde el siglo IV al XI y la segunda desde el XI al XIII. Al primer periodo se denominó "latino", por considerarse su arquitectura una derivación de la del Bajo Imperio, y al segundo "románico" debido a su similitud con el proceso de formación de las lenguas "romances" o "románicas". Pero, continúa Caveda, mientras que la denominación de "latina" fue unánimemente aceptada, la de "románica" fue desde un primer momento muy discutida (138).

Frente a ella se alzaban los partidarios del término "bizantina" para aplicar a una arquitectura que les parecía más cercana a las fuentes orientales que a cualquier precedente romano.

Para Caveda la mejor solución sería unir ambas propuestas en un término mixto: "romano-bizantino". De esta forma se haría patente su doble raíz, afirmando al respecto:

"¿Que otro se avendría mejor con su índole y sus orígenes? ... Así es como ni completamente romana, ni del todo neo-griega, esta escuela en parte latina y en parte oriental, viene á legitimar el nombre de romano-bizantina" (139)

Como bien dice Caveda: "con el es hoy conocida entre nosotros, aun mas que en el extranjero" (140). En efecto, los términos "bizantino" y "romano-bizantino" fueron los más difundidos entre nuestros escritores: Piferrer, Quadrado, Vinader,

García Escobar, Pellicer, Saavedra, Amador de los Ríos, etc.

El término que todos ellos consideraron siempre más apropiado fue el de "romano-bizantino" y si se utilizó frecuentemente el de "bizantino" fue por simplificación.

Ello planteaba, no obstante, una fácil confusión al clasificarse de igual forma al arte europeo de los siglos XI y XII que al creado en Constantinopla varios siglos antes. A este respecto, advertía Caveda:

"Otros hubo despues, que llevados del orientalismo que estas respiran, y atentos solo á muchos de sus detalles conocidamente neogriegos, no dudaron dar á su arquitectura el nombre de bizantina... ¿Pero quién no advierte cuanto dista de la que, nacida en Bizancio, y generalizada en las regiones del Asia, penetró por último en las riberas del Adriático?" (141)

Por otra parte, englobándose como "bizantino" todo el periodo comprendido entre la invasión bárbara y la eclosión del gótico, se hacía muy difícil diferenciar los distintos estilos que se sucedieron en un periodo tan amplio. Pi y Margall, decidido partidario del término "romano-bizantino", señalaba sobre ese problema:

"En España (y sea dicho esto de paso) clasificamos confusamente como á bizantinas todas las creaciones arquitecturales desde la caída de Roma hasta la aparición del goticismo, sin echar de ver cuanta diversidad de estilos se sucedieron uno á otro en aquella desventurada época de decadencia, y mucho mas en nuestra patria, donde los árabes modificaron con tanta variedad y estrañeza el arte de Bizancio" (142)

Paralelamente, el nuevo término "románico" -adoptado

por autores tan prestigiosos como Laborde (pese a que lo utilice como sinónimo de "bizantino"), Rickman, Arcisse de Caumont o Sulpiz Boisserée- penetraba en España de la mano de algunos autores cercanos al influjo francés.

Ya en fecha tan temprana como 1843 es utilizado por Pi ferrer, si bien no con el carácter generalizador y unitario que más tarde adquiriría, sino como uno de los muchos términos empleados para denominar lo que él sigue calificando preferentemente de "arquitectura bizantina":

"...mientras esa arquitectura se apropiaba en la Lombardía la denominación de lombarda, en el norte de Francia carlovingia, teutónica en las riveras del Rhin, anglo-sajona en la Inglaterra, y en Normandía normanda; todo el mediodía de la Francia la llamó con el nombre de romana ó románica, como si quisiera denotar que allí habia echado hondas raíces la civilización latina, y que así como el idioma era otro de los que conservaban el gérmen de la lengua madre, de la misma manera los templos, los foros, los circos, los anfiteatros y los palacios medio destrozados todavía suministraban materiales y modelos á sus nuevos edificios" (143)

Como equivalente de "bizantino", los términos "románico" y "romancesco" son repetidamente utilizados por Zabaleta (144) y Eduardo Saavedra (145).

Pero no es hasta entrada la segunda mitad del siglo XIX cuando el término "románico" se afianza definitivamente entre nosotros, gracias a su adopción por parte de la Comisión encargada de elaborar los "Monumentos Arquitectónicos de España", la obra más importante acometida en esa época en el campo de los estudios artísticos. Tomando como modelo los trabajos de Arcisse de Caumont o los más cercanos cronológicamente de

Alexander Laborde -"Les Monuments de la France..."-, los autores de los "Monumentos..." comenzaron por establecer una divi
sión cronológica y estilística del arte medieval español. Lo que se denominaba genéricamente como "arte cristiano" quedaba subdividido en los siguientes estilos: latino, bizantino (apli
cado al visigodo y asturiano), mozárabe, románico, mudéjar y ojival (147).

Pese a esta declaración de principios, presente al comienzo de la obra, cada uno de los autores que colaboraron en la redacción de la obra empleó los términos que le parecieron más convenientes, haciendo caso omiso de las normas fijadas en un principio. Amador de los Ríos, por ejemplo, utiliza una nomenclatura tan confusa como "románico latino bizantino" o estilo "latino-románico", identificando siempre "latino" con "occidental" y "bizantino" con "oriental", por lo que, lejos de proponer nuevos términos, lo que intenta es matizar el ya aceptado de románico, señalando si en ejemplos concretos es más intenso el influjo oriental o el occidental.

Podemos afirmar que ya en la década de los sesenta el término "románico" estaba plenamente generalizado, lo que explica su sistemático empleo -sin necesidad de aclaraciones o sinónimos- por parte del marqués de Monistrol en su discurso académico de 1868 (148).

- Origen, características y evolución del estilo románico

Concebida como fruto de una doble raíz, la arquitectura románica es para algunos autores una mera deformación de la arquitectura romana acentuada por la invasión de los pueblos bárbaros, mientras que para otros se trata de un estilo esencialmente oriental, elaborado en Constantinopla y trasplantado desde allí a Occidente.

Un "Diccionario de Arquitectura Civil" publicado en

1846 definía el término "gótico antiguo" o "bizantino" de la siguiente forma:

"Dase este nombre al género de arquitectura que produjo la decadencia del gusto greco-romano en el bajo imperio; le caracterizan entre otras circunstancias la maciza solidez, la poca elevación respecto de la planta, y el arco de medio punto sostenido por columnas pareadas, cuyos capiteles son de caprichosas labores" (149)

Y Pablo Piferrer señala en el primero de los volúmenes que realizó para "Recuerdos y Bellezas de España":

"Desde aquella época data la arquitectura llamada bizantina, mezcla del gusto romano algo alterado con los usos de los bárbaros y que reconoce al semicírculo por generador" (150)

La tesis contraria es sostenida entre otros por Antonio Zabaleta, para quien la arquitectura románica no es sino la difusión en Occidente de los modelos creados en Bizancio a través de los ejemplos italianos de Rávena, Venecia y Sicilia (151). También para Ramón Vinader el punto de partida del románico europeo está en el impacto ejercido sobre los arquitectos occidentales por la construcción de Santa Sofía de Constantinopla (152).

Sin embargo, la opinión más generalizada era la que manifestaba en 1843 Pablo Piferrer: "Dos centros, pues, ó mejor dos puntos de partida hay que señalar á la arquitectura cristiana ó bizantina: Roma y Constantinopla" (153). Y Pi y Margall resumía así la génesis del arte romano-bizantino:

"Roma cristiana erigió sus templos so-

bre la planta de sus basílicas paganas, introdujo algunas formas hijas de sus nuevas creencias, y produjo el estilo latino, lleno de la gracia y majestad de los antiguos monumentos.- La silla del imperio fué trasladada al Oriente: las artes y las ciencias abandonaron su antiguo asiento corriendo tras la pompa y la grandeza de los emperadores. Con la invasión goda Roma cayó, y su valor y su saber y su poderío perecieron. Los artistas de Constantinopla se apoderaron de las artes y el estilo bizantino floreció prontamente sobre las ruinas del latino. Este era un estilo bastardo, informe, pero embellecido con las gracias orientales. Cesó el furor de las armas que encendió en el mundo la invasión de los bárbaros: estudiáronse á porfía los restos de las antiguas obras monumentales, regularizaronse las obras de los artistas de aquellos tiempos y predominó el estilo romano-bizantino" (154)

De forma similar, Caveda ve el origen del románico en la transformación que la influencia oriental ejerció cada vez con más fuerza sobre la arquitectura latina. Para él este influjo empezó a ser palpable a partir de los siglos VII y VIII aunque aún de forma leve y sin desvirtuar la pureza latina de las construcciones occidentales. Fue poco después - cuando Ludovico Pío, Carlos el Calvo y Otón I quisieron enriquecer la arquitectura de sus cortes - cuando los primeros artistas bizantinos se establecieron en el corazón de Europa dejando una huella que iría ahondándose con el tiempo, especialmente tras la construcción de las grandes catedrales italianas en las que ya es patente el triunfo del nuevo estilo.

De esta forma, la evolución de la arquitectura románica la asimila Caveda al progresivo afianzamiento de su componente oriental, distinguiendo dos periodos en virtud de su ma-

yor o menor "orientalismo".

En el primero de ellos (siglo XI y principios del XII) aparece aún muy apegada a la tradición latina y las novedades y progresos orientales comienzan a introducirse muy tímidamente para, durante el segundo (siglo XII y principios del XIII), alejarse definitivamente de las prácticas romanas y mostrarse decididamente oriental (155).

Junto a esta doble raíz era necesario además tener en cuenta un tercer factor clave en la génesis del arte románico y del que muchos autores parecieron haberse olvidado. La reinterpretación tanto del estilo romano como del bizantino no fue hecha ni por latinos ni por orientales, sino por hombres centroeuropeos o nórdicos que no se limitaron a realizar una simbiosis de ambos elementos, sino que supieron comunicar al nuevo estilo un carácter absolutamente original.

Como apuntaba el marqués de Monistrol:

"El estilo románico, aunque siguiendo las tradiciones del latino y del bizantino, dejaba adivinar el gran instante de inspiración creadora, en que el arte realizase el tipo ideal de la belleza cristiana" (156)

Y esta "inspiración creadora" que adivinaba Monistrol procedía directamente de la impronta "bárbara" de sus progenitores:

"... al genio vírgen y robusto de las razas del Norte le cupo la gloria de fecundar aquellos elementos; y cual si en su seno sintieran el impulso divino que las llamaba á dominar, á regenerar, y á producir otra faz en la tierra, fuéronlos trabajando, si al principio toscos, informes y mezquinos, despues cada dia mas proporcionados en detalles y molduras, mas resplandecientes de esa originalidad que casi

habia de borrar las huellas de su antigua procedencia" (157)

Desde un primer momento coincide en señalarse al arco de medio punto como elemento definidor de la arquitectura románica, como el apuntado lo era de la gótica, pero junto a él, y al establecerse una comparación con estilos anteriores y posteriores, comienzan pronto a clarificarse otros elementos característicos.

Empieza por resaltarse la superioridad de las construcciones románicas con respecto a las de siglos anteriores, a las que aventajan en extensión, solidez y perfección. Caveda, al compararlas con edificios como Santiago de Peñalba o San Millán de Suso, no deja de señalar:

"... si bien se descubre analogías marcadas, y cierto aire de familia, se encuentran tambien muy notables diferencias, y un arte distinto, que pone las unas á mucha distancia de las otras. Son las del siglo XI mas espaciosas, mas orientales en sus ornatos, ménos escasas y desaliñadas en su atavío, de ejecucion no tan descuidada, de un efecto antes desconocido á los pueblos de la Península" (158)

Para Quadrado:

"La distribucion de las nuevas construcciones apenas varía por dentro sensiblemente: su ámbito se dilata algun tanto, las bóvedas se hacen mas frecuentes, las naves laterales, alli donde existen, cobran mayor desahogo, los muros adquieren más espesor ostentando su gruesa y bien labrada sillería" (159)

Fue posiblemente Piferrer quien en fecha más temprana

logró aislar y definir los elementos más característicos de la arquitectura románica.

No se limita como otros autores (160) a señalar lo robusto y pesado de las construcciones de este estilo, sino que señala la diferencia entre un románico rural, en el que se utilizan materiales toscos dispuestos en hiladas irregulares, y otros edificios de mayor tamaño e importancia labrados en perfecta sillería, capaz de competir con la empleada por los romanos (161).

Fija igualmente Piferrer el esquema-tipo de la iglesia románica señalando cómo "no importan las dimensiones de la fábrica para la ejecución de este plan que jamás falta" (162). Planta basilical (de una, tres o cinco naves), con o sin crucero -aunque en occidente se tiende a la planta de cruz latina-, cabecera con uno o más ábsides, pero nunca con girola, y algunos elementos accesorios como narthex, confessio, torres, etc., configuran, a su parecer, la tipología típicamente románica (163).

Las antiguas cubiertas de madera son sustituidas por "bovedas corridas" soportadas por arcos fajones, reservando el empleo de la cúpula o de linternas poligonales para el cubrimiento del crucero (164). Así, señalando la innovación que el empleo de bóvedas y cúpulas suponía con respecto a la arquitectura clásica, preferentemente adintelada, veía en ello Vinader uno de los elementos más significativos de un estilo basado en el semicírculo:

"Compuesta de elementos romanos, la caracteriza el arco redondo en todas sus partes, en las puertas, ventanas, arcos, portales, etc. La bóveda desconocida en Grecia, y la cúpula, desconocida asimismo en Grecia y casi también en Roma, adórnán y engrandecen la nueva arquitectura" (165).

Y Quadrado enumera entre las principales innovaciones de la arquitectura románica la aparición de ábsides semicirculares en sustitución de los rectangulares propios de lo asturiano y las portadas con arquivoltas ricamente decoradas que, como elemento característico de las fachadas románicas, había sido señalado con anterioridad por Piferrer (166):

"Pero en los ábsides es donde mas afortunada y espléndida aparece la innovacion, convirtiendo la ingrata forma rectangular en torneado semicírculo, flanqueándolo por fuera de columnas, revistiéndolo á veces por dentro de gentil arqueria, sustituyendo las mezquinas lumbreras y ajimeces con esbeltas ventanas, y labrando minuciosamente las ménsulas y cornisas. En las portadas antes lisas describe, perforando el macizo muro, dos o mas arcos concéntricos en disminucion, apoyados en columnas de corto fuste... agota para engalanarlos los follajes, los dibujos, los objetos de todo el mundo real, los caprichos y sueños de la fantasía..." (167)

Los mosaicos característicos de las basílicas orientales e italianas son, segun Piferrer, sustituidos en Occidente por la escultura en piedra dispuesta preferentemente en portadas y capiteles:

"Entonces los follages mas espléndidos guarnecen los arquivoltos; las imágenes de los santos guardan entrambos lados de la entrada; las paredes de la portada ó cuadrado de resalto, dividiéndose en comparticiones horizontales ó en nichos desembarazados, admiten líneas de figuras de gran relieve, y la cornisa avan-

za riquísima, sostenida por bien trabajados moldillones y cubierta de esculturas" (168)

La columna -soporte típicamente clásico- desaparece sustituida por gruesos pilares, sin más decoración que delgadas columnitas angulares, o bien se empotra en el muro (169), destacando la libertad y variedad de los capiteles:

"Lo que mas distingue de la antigüedad á la mayor parte de los capiteles romano-bizantinos es el quebrantamiento de la unidad rigurosa que griegos y romanos habian dado á sus órdenes; pero si es muy comun verlos divididos en dos partes, que llevan cada cual follage distinto, y aun realmente dobles ó triples y con escaso adorno envainados el uno dentro del otro, si así podemos decirlo, casi siempre, y particularmente en los primeros, la combinacion es tan delicada y perfecta, que el ánimo debe todo su deleite á esa misma falta de unidad, á esa division que al parecer echaria muy á menos" (170)

Si en un principio guardaban aún cierta semejanza con los clásicos, poco a poco los detalles orientales van prevaleciendo hasta desaparecer incluso la forma misma greco-romana sustituida por capiteles cúbicos o en forma de pirámide truncada e invertida, como era norma en el Imperio oriental. Tanto unos como otras se recubren de una copiosa decoración cuya riqueza, en opinión de Piferrer, no tiene rival salvo en la arquitectura árabe (171).

"Cestos de los cuales las hojas rebosan y se desparraman, líneas cruzadas, fruta en vez de volutas, animales ú hombres que luchan y gesticulan grotescamente por entre los

troncos y el follage, plantas ecsóticas de hojas gruesas y carnosas, enredaderas primorosas y sutiles, serpientes entrelazadas, en fin, todo el reino vegetal armonizado, transformado y modificado con variedad infinita: tales son sus asuntos, dispuestos con un sentimiento estético tan delicado, que nadie al contemplarlos puede no calificarlos de ideas perfectas y bellísimas" (172)

Si para la forma y distribución de los edificios románicos se siguió preferentemente modelos occidentales, derivados de la arquitectura clásica más o menos deformada, la raíz oriental del estilo parecía manifestarse más bien en los detalles ornamentales. Según Caveda:

"...corresponden al estilo neo-griego los agimeces; las cúpulas con pechinas... los arcos festoneados en su perfil interior de pequeños semicírculos, ó sean lóbulos, usados también por estos orientales; los capiteles casi en su generalidad, con una rica exornacion; los jaquelados y agedrezados, dientes de sierra, tegidos de cintas, redes, palmetas, etc." (173)

No olvida Caveda señalar -como antes lo había hecho Piferrer- el influjo de la ornamentación islámica sobre el románico occidental (174).

Piferrer diferenciaba dentro del románico dos etapas claramente definidas. La primera, correspondiente al siglo XI, se caracterizó por su gran actividad constructiva, se repararon antiguos edificios y se levantaron otros nuevos, pero:

"...sobre todo perfeccionando y desarrollando mas y mas la idea y tendiendo con una constancia y energía siempre mayores á la mas

clara espresion del sentimiento, á la independencia de los elementos primitivos y á la originalidad" (175)

La segunda, a partir del siglo XII, fue fruto de los contactos establecidos con oriente gracias a las Cruzadas y a la labor científica y cultural emprendida desde los monasterios:

"Así ya a principios del XII la arquitectura hizo alarde de mejor belleza y limpieza en el plan y los detalles; sus proporciones se fueron ajustando mas y mas á las leyes de la armonía; y su ornamentacion, en que trasciende no poco del gusto oriental, ya bizantino ya arábigo, desplegó un lujo de riqueza y variedad que despues no fué jamas vencido" (176)

Y en opinión de Caveda:

"En dos grandes períodos puede dividirse... Abraza el uno todo el siglo XI y los primeros años del XII: continúa el segundo durante este mismo siglo, y los principios del XIII. En la primera de estas épocas, mas allegada á la latina, cuyas prácticas recuerda con respeto, no aparece completamente segura de sus dogmas, los sigue indecisa y vacilante, y aunque se muestre complacida de las novedades, manifiesta para adoptarlas inesperienza y rudeza, á pesar de sus notables progresos: en la segunda, confiada ya en sus procedimientos, se ciñe constantemente á un sistema, pierde su primitiva adustez, olvida las prácticas romanas, y oriental y risueña se anuncia como la precursora

ra de la gótico-germánica" (177)

- Evaluación crítica

La arquitectura románica aparecía ante los ojos de los críticos románticos en una doble vertiente, lo que en sí misma era y significaba y lo que de ella se desprendía al compararla con otros estilos arquitectónicos.

El románico se fue así perfilando como un estilo superior al clásico -todo lo medieval lo era- pero inferior al gótico, siguiendo un criterio valorativo típicamente romántico.

Pi y Margall -quien, por su general desprecio hacia todo recuerdo grecorromano y exaltado medievalismo, merece un lugar destacado entre los representantes de las nuevas tendencias estéticas- sólo encontraba destacable en la catedral de Baeza una pequeña puerta de aire románico, superior para él al resto del edificio:

"No lejos de esta iglesia levanta al aire la catedral su vasta mole; mas no es su grandeza, ni su fachada, de orden compuesto, ni sus espaciosas naves, divididas por frías columnas greco-romanas, lo que atrae las miradas del artista; es también una pequeña puerta árabe-bizantina, abierta modestamente en un ángulo, junto á una torre sombría en que esta escrita entre dos grandes escudos una larga inscripción, ya medio devorada por los siglos"

(178)

Y es precisamente la alteración de los órdenes clásicos, la libertad que el cristianismo inspiró a las artes, lo que para Vinader supone el máximo logro de la arquitectura ro-

mánica y la prueba de su superioridad sobre estilos anteriores:

"Este desprecio de las reglas fijadas por el arte, fué causa de las mayores bellezas de la arquitectura bizantina. Sin él, no se hubiera atrevido á apartarse de los capiteles que en su invencion y en su uso, tenían enlazadas las memorias del paganismo, y no hubieran creado esos simbólicos capiteles, llenos de gracia, de originalidad y de misteriosa significacion" (179)

Pero al establecerse la comparación con la arquitectura gótica, cuya supremacía era entonces incuestionable, incluso los más entusiastas defensores del románico enfrían sus juicios. Así, Pi y Margall escribe: "el gótico jermánico luchaba ardientemente con el bizantino, y el triunfo era indisputable: la mezquindad y la barbarie debían ceder á la pompa y á la belleza" (180).

La tendencia generalizada es considerar al románico como fase previa a la consecución del gótico, como un paso más del arte cristiano en el camino hacia su ansiada perfección que no culminaría sino en la catedral gótica. Por ello, las alabanzas que se dedican al románico son indirectamente tributadas al gótico y el interés que por él se demuestra mero reflejo del que despierta la arquitectura gótica (181).

Así, del románico se valora todo aquello que lo aleja de la tradición clásico-pagana y lo acerca al estilo gótico: su libertad formal y su espíritu cristiano.

La "Idea" impresa en cada obra de arte, tema ligado a toda la estética romántica, se convertía en el caso de la arquitectura religiosa en "idea cristiana". El edificio religioso debía expresar un concepto de orden superior y ello se reflejaba a través de su plasmación formal. Por ello el arte medieval era más apreciado cuanto menos se asemejaba a los edifi

cios paganos, viéndose en su progresivo anticlasicismo la expresión formal de la victoria de la nueva fe.

Para José Villaamil el románico constituía el primer estilo arquitectónico realmente independiente de la tradición clásica -cuyos ecos eran aún muy patentes en la arquitectura latina y bizantina- y por ello el primer estilo verdaderamente cristiano:

"En la arquitectura se reflejó grandiosamente este movimiento, rompió los lazos que la sujetaban á las degeneradas tradiciones del arte antiguo y se proclamó independiente.

...nació la arquitectura cristiana porque no puede llamarse así la empleada hasta entonces que no era compuesta sino de los elementos cada vez mas degenerados de la pagana" (182)

La libertad creativa, la originalidad de que daban muestra los constructores románicos, su falta de sometimiento a las normas clásicas, se exalta como elemento clave en la belleza de sus obras, inspiradas unicamente por la fe:

"El arte frio de los romanos, las reglas de sus arquitectos habrian tal vez reprochado que se diera esta forma estraña á los edificios; pero el arquitecto cristiano, que no estudiaba las reglas, sino que se inspiraba en la fé; que no escuchaba reglas rutinarias, sino que consultaba el sentimiento, desechando la tiranía de los maestros, se abandonó á la imaginacion, produciendo esta arquitectura original, espresiva del sentimiento cristiano, y que estaba en conformidad con las circunstancias de los siglos en que apareció" (183)

De esta forma, la "idea cristiana", triunfante en el

gótico, se encuentra ya impresa con anterioridad en los edificios románicos, que responden al mismo espíritu creador. Por ello, Pi y Margall, al penetrar en el templo barcelonés de San Pablo del Campo, señalaba:

"Entremos en el templo: he aquí una sencilla iglesia goda, una gran cruz latina que lleva el enorme cimborrio por crucero, el presbiterio en su cabeza, capillas en sus lados: he aquí la forma de cruz que tanto prueba según muchos artistas los sentimientos religiosos de nuestros cruzados, sus conocimientos artísticos; y sin embargo la notamos en un templo bizantino, cuando aun se desconocía el goticismo. Fuerza será confesar que la arquitectura tudésca era desde mucho tiempo antes de marcarse su existencia un bello pensamiento, que se desarrolló con las costumbres de la edad media"

(184)

De esta forma, se valoran en la arquitectura románica todos aquellos elementos de carácter simbólico que ponen de manifiesto su carácter netamente cristiano. Examinándolos, concluye Vinader por afirmar que el románico no es sólo una preparación para el gótico, una fase previa e imperfecta como era considerado por la mayoría de los autores, sino que en su expresión del dogma cristiano constituye un estilo perfecto en sí mismo, independiente de las ideas y las formas que adoptará posteriormente el gótico. El románico responde a la religiosidad de su época tan adecuadamente como el gótico a la de la suya:

"¿Deberemos considerar este género de arquitectura simplemente como una de las fases por que ha pasado el arte, sin atribuir más que á la casualidad el plan de las iglesias, sin

dar importancia á la manera de realizarlo, sin conceder significacion á los detalles? ¿Deberá considerar el filósofo y el crítico cristiano estas iglesias en que han elevado sus preces al altísimo tantas generaciones, como un edificio cualquiera dirigido por el capricho, ó levantado segun las reglas de la arquitectura?

Algo mas elevado y santo hay que admirar en estas obras del cristianismo, significacion más mística tienen estos severos é imponentes templos..." (185)

Junto a elementos simbólico-cristianos heredados de estilos anteriores, como la planta cruciforme, se destacan, como innovaciones destinadas a la mejor expresión del espíritu cristiano, otros como la disposición de las ventanas absidiales (186), los capiteles historiados o las portadas esculpidas, surgidos de la necesidad de expresar formalmente las ideas básicas de la religión cristiana:

"Los artistas, que al idear estos templos, tenían fijo su pensamiento en el cielo, á cada paso dejaban muestra de su fé. No construían la obra al acaso, sino que pretendían que el cristianismo participara, al pisar los umbrales del templo, del mismo sentimiento que lo había inspirado" (187)

Prescindiendo del simbolismo impreso en la arquitectura románica y evaluando tan solo su carácter formal, la valoración que de ella se realiza es en general muy positiva, si bien no faltan excepciones. Algunos autores insisten en el carácter rural, pesado, macizo, etc. de las construcciones románicas -que se acentúa al compararlas con las góticas- como, por ejemplo, Ventura García Escobar quien apunta:

"El arco del arte bizantino es pesado, tosco y glacial, y parece que le cuesta trabajo sostenerse en el aire, arrastrado a tierra por su propia pesadez.

... la mano de obra solamente ostenta rudeza, sencillez pautaada, sombría y despotica inflexibilidad" (188)

Pero en ello no se debe ver realmente un juicio negativo sobre el románico, sino el reflejo de la tópica visión -más literaria que real- que de él elaboró el romanticismo. El románico se convirtió en emblema de unos siglos que se imaginaban rudos y austeros, dominados por el feudalismo y la iglesia, y bajo ese prisma se vio también su arquitectura.

Si el gótico simbolizaba el triunfo de la ciudad, de la burguesía, de la libertad, el románico encarnaba todo lo contrario, es decir, un arte rural, clerical y dogmático. Si en el gótico se resaltaba todo lo que tenía de ascensional, amplio, luminoso, se insistía en señalar lo macizo, sombrío y angosto de los edificios románicos. Sirva de ejemplo lo señalado por Cavada:

"Triste como el recuerdo de las catacumbas, severa como el ascetismo monacal, invariable como sus creencias, fascinadora como las supersticiones populares, ruda como el siglo que la empleaba; en los ámbitos apocados de sus monumentos, en sus desiertos espacios, en el espesor de los muros, en la adustez de sus enanas y nutridas columnas, en el paralelismo uniforme y monótono de sus líneas horizontales y rastreras, que parecen fijar un límite á la inspiracion, en la fuerza de sus pesados arcos y desabridas aristas, en las alegorias y símbolos de sus toscas esculturas, revela el genio melancólico de los hijos del Norte, las tempesta

des que entonces conmovían la sociedad profundamente, y los sentimientos del misticismo exaltado por el dolor y el infortunio" (189)

Epítetos que en sí mismos considerados tienen un significado claramente negativo -triste, severa, ruda, adusta, apocada, tosca- adquieren un claro valor ambivalente, pues en su conjunto simbolizan el carácter no de un tipo específico de arquitectura, sino de una época lejana y mal conocida, cubierta de tópicos.

Romántico entre los románticos, Ventura García Escobarnos ha dejado en su descripción del pequeño templo de San Miguel de Media-Villa un ejemplo característico de esta contradictoria visión típicamente romántica:

"El templo interiormente carece de todo adorno; es sencillito hasta la pobreza, y su aspecto rudo y nebuloso refleja bien el espíritu de su época, y lleva la imaginación a lejanas aventuras. Unos agrestes pilares encajonados en los muros sostienen la informe cornisa, de donde arranca el modesto artesonado de madera en su color, que cubre la nave.- En lo exterior ya lo veis. Toscas pilastras, columnas de bastarda proporcion, recios y prominentes medallones, en cuyas facetas un grosero cincel esculpió monstruos desconocidos, y símbolos y geoglíficos de fabulosa inteligencia; mezquinas y no simétricas ventanas mas propias de una fortaleza que del templo de Cristo..." (190)

Ventura parece recrearse en los aspectos más negativos del edificio para, a continuación, poder establecer el contraste con lo que, visto "a los ojos del alma", representa el monumento: poesía, evocación del pasado, venerable antigüedad.

"Pero no. Os falta ver ese color amarillento e indefinible, que imprime el aliento de los siglos; el aspecto solemne y monumental que presentan las obras en su sagrada ancianidad, el vapor de misterio e idealidad, el prestigio vago y romancesco que circunda a esos vestigios del pasado, a esos recuerdos solitarios y elocuentes de las generaciones que ya no son, a esa páginas simbólicas que encierran en el polvo de su olvido muchos de los dolorosos pasos de la humanidad en su secular y tempestuoso camino. Nada de esto veis con los ojos del alma, con el lente de la inspiracion, y no podeis comprender, ni hallar, ni ver lo que dice y significa ese testigo centenario y mudo, cuya modesta cruz prevalece sobre las arrogantes fortunas de los siglos. ¡Oh... venid! venid los que anhelais saber en los misterios del entusiasmo cuanta poesia encierran esos caducos sillares, contemplados en la penumbra del crepúsculo, cuando el viento azota el musgo ceniciento de sus grietas, y flota su mole denegrida cual inmenso fantasma entre las nieblas de la noche, y la perezosa campana exhala un gemido melancólico y fugitivo, que se evapora a los cielos como las postreras esperanzas de nuestro fatigado corazon" (191)

No es el edificio concreto, ni el estilo en sí lo que toma valor a los ojos de los escritores románticos, sino las imágenes, los sentimientos, las inspiraciones que el edificio o el estilo son capaces de producir en su espíritu. Es más, no es tanto la contemplación del monumento la que desencadena una reacción anímica en el espectador, sino que es el propio estado psíquico de éste el que se vuelca sobre el edificio y lo transforma hasta hacerlo semejante a la visión que de él quiere tener, semejante

a su propio yo.

Así, para Pablo Piferrer el románico siempre simbolizó lo que para él representaba la Alta Edad Media, época de teocracia y feudalismo, de rudeza y austeridad, de poesía y misterio.

"Un sello gerárquico, profundamente estampado en todas sus partes, pública la mano de la clase sagrada que la erigió; si ya no está diciendo sobre cuan firmes cimientos se levantaba la sociedad, cuya escala así nacía de la Iglesia bien cual del verdadero origen de toda organizacion social, y de todo orden. La unidad estrecha de todos sus planes refleja la unidad católica, y el aspecto de fuerza que presentan sus triples arcos y sus columnas arremadas junto con los ápsides y macizas paredes, parece simbolizar la fuerza de que la unidad es madre, ó por mejor decir, aquella fuerza milagrosa con que el báculo de San Pedro detuvo el total desquiciamiento del orbe civilizado, y concentró y benefició todos los gérmenes de la vida" (192)

Nacido a la sombra del poder eclesiástico, el románico se ve no sólo como reflejo de éste, sino como su más acabada expresión. Tildado una y otra vez de arte "teocrático" (193) surgido bajo la inspiración de la clase sacerdotal y sujeto a sus dictados, la falta de libertad que esto suponía para los artistas románicos hizo que en una época en la que se valoraba la libertad -especialmente la libertad artística- por encima de todo, la imagen que se tenía del románico no estuviese exenta de un cierto tono negativo.

Pi y Margall considera el románico "concebido por el sacerdote y ejecutado por el artista" (194), llegando incluso a asegurar que sus edificios "presentan en todas sus líneas el

pensamiento místico y terrible del sacerdote ahogando el pensamiento del artista" (195).

Esa impronta sacerdotal del románico, que lo aleja de la comprensión de los fieles seculares y del pensamiento del artista que lo ejecuta, es, para los románticos, la mejor explicación de sus características principales. El aspecto macizo, sombrío, pesado, que tienen muchas de sus construcciones no es sino reflejo del espíritu de los sacerdotes medievales. Según Pi y Margall:

"...pertenece al estilo bizantino, á este estilo grave y misterioso, creado por la imaginación sombría de los primitivos sacerdotes de la iglesia, que se veían forzados á ejercer sus sagradas funciones en tenebrosas moradas, donde ya que oyesen el estruendo de las espadas enemigas de Dios, pudiesen evadir su vengativa furia..." (196)

Caveda la define "Triste como el recuerdo de las catacumbas" (197) y para Piferrer "conserva algo de lo sombrío y por decirlo así subterráneo de las catacumbas" (198).

"¿Porque el horror de las criptas no ha de haber influido en la primera época de la arquitectura cristiana? porque esos monstruos que adornan las obras sajonas, esas caras informes medio mochuelos y medio hombres, esos caprichos originales y grotescos no han de ser un vivo recuerdo de aquellos antiguos subterráneos? Extraña y fantástica debería ser la impresión que aquellos lugares producirían... Así al salir del seno de los sepulcros á cubrir el suelo de la Europa, la arquitectura cristiana conservó la lobretez, pesadez, misterio y demás cualidades que pudiesen haber caracteriza-

do aquellos, y las pocas iglesias bizantinas ó puramente godas que nos quedan bastante convenceran de ello al que los visite" (199)

Este carácter "sepulcral" del que se encontraba aún impregnado el estilo románico sólo desaparecería al liberarse el arte de la tiranía eclesiástica y entrar en contacto con el universo seglar. Para Rafael Mitjana:

"Bien se deja ver que el poder teocrático no participa nunca, no se interesa nunca en las pasiones y devaneos de los pueblos, y que comprende la religion de una manera mucho mas sombría que los seglares. Por eso hay en los estilos lombardo, sajón y normando no poco de ese espíritu triste y misterioso que se nota en las construcciones sacerdotales de la India y del Egipto" (200)

La clave de la revolución artística gótica residiría precisamente en el surgimiento de una nueva religiosidad capaz de conmover los cimientos de la Iglesia, transformando incluso sus postulados artísticos.

"Los santuarios bizantinos solo llevan la atención del artista por lo recio de sus paredoes, lo pesado de sus formas y la sencillez de sus líneas. Los cruzados vieron la religion mas alhagueña y revistieronla de la misma poesia que les animaba, creyeron que todo lo del mundo era misterio é hicieron sus monuemntos misteriosos. En un santuario bizantino el hombre tiembla: en un templo gótico el hombre piensa, medita, confúndese y se humilla" (201)

Si la arquitectura gótica surgió y se desarrolló en el

marco urbano dando una especial fisonomía a las ciudades medievales, la románica parecía esencialmente concebida para destacar en un entorno rural.

"Pero mas bella es cuando puebla las soledades, cuando sus cúpulas señorean las copas de las encinas ó se destacan sobre las cumbres de las montañas. Ella ama el susurrar de las florestas, el mugir de los torrentes y de los rios, la sombra de los peñascos rajados que hacinó la mano del tiempo, las asperezas ante las cuales se han estrellado todas las invasiones, las comarcas salvajes célebres por la tradición, las cuencas en que diz habitaron genios impuros cuando eran vastos juncuales, todos los sitios poéticos en que puede libremente unir sus armonias a las de la naturaleza" (202)

Caveda señala cómo no existe "nada mas poético en efecto que esos antiguos monasterios oscurecidos por las sombras de los bosques y de los peñascos, en la profundidad de los valles" (203) y considera que el románico "puede llamarse con propiedad la arquitectura de las abadías y de los santuarios de las florestas" (204).

La soledad de la naturaleza es el marco que los románticos consideran más idóneo para la arquitectura románica porque en él se acentúa el carácter que desde un principio habían querido ver en ella. Incluso las pequeñas y toscas construcciones rurales parecían a sus ojos superiores, en su aislamiento y misterio, a las mejores realizaciones urbanas de un estilo que, dentro del ámbito ciudadano, jamás podría competir con el gótico.

El románico era, en efecto, el estilo propio de los monasterios, abadías, ermitas... y sólo en ese terreno podría rivalizar e incluso aventajar al gótico. Piferrer, por ejemplo, asegura que "si para una catedral tal vez no lo escogeríamos,

nunca para una abadía emplearíamos el ogival ó gótico" (205).

El espíritu que emana de las construcciones religiosas románicas es también muy distinto del que podemos encontrar en las obras góticas. Si bien se reconoce que en él se halla ya implícito el germen de la "idea cristiana" que culminaría en el gótico, los sentimientos que inspira en el espectador tienen un carácter muy especial: "¿qué hay en estas cualidades materiales que así sobrecoje el alma con un misterio bien distinto de las impresiones que el ogival inspira?", se pregunta Pablo Piferrer (206).

Y él mismo encuentra la respuesta en el aspecto "imponente y severo" de unas construcciones capaces de expresar "una indiferencia y una quietud eterna" (207).

Pero donde radica esencialmente el especial carácter religioso de la arquitectura románica es en su aspecto sombrío, en la penumbra de sus interiores que parecían invitar al recogimiento y la oración, al retiro de la vida monacal y al trabajo silencioso. Así, para Piferrer "infunden cierto respeto melancólico que mucho revela aquella vida de retiro y obediencia, á la cual parecen convidar" (208), y según Vinader "la luz que entra en los templos bizantinos suele ser escasa, lo cual unido á lo bajo de la bóveda y á la severidad de los adornos, da al todo un aspecto sombrío que reconcentra el espíritu á la meditación" (209). Y, describiendo el interior de la catedral de Santiago, J.M. Gil llega a comparar la impresión que la oscuridad del recinto produce en su espíritu con la esencia misma del sentimiento religioso:

"...el primer golpe de vista ofrece lóbregas bóvedas, sostenidas por arcos góticos a quienes ha dado el tiempo un aspecto sombrío, principalmente si la casualidad nos conduce a ellas cuando solo son morada de la soledad y el silencio. No obstante, esta primera sensación que ocasiona especialmente la poca luz esparcida en tanto espacio, no deja de herir el

alma con una impresión sublime y misteriosa como la misma religión..." (210).

Efectivamente, "impresión sublime" es lo que la arquitectura románica suponía para los espíritus románticos. En la visión que de ella se daba confluían -y no casualmente- las principales características con las que Burke había definido su concepto de "sublimidad": fortaleza, poder, duración, oscuridad, etc. (211).

En arquitectura lo sublime se relacionaba especialmente con las cualidades de fortaleza, duración y oscuridad (212) que hemos visto constantemente destacadas entre las más características del estilo románico.

El concepto de "lo sublime arquitectónico" se popularizó en Inglaterra desde mediados del siglo XVIII gracias a la extraordinaria difusión de la llamada "novela gótica", para cuyo marco ambiental parecía indispensable la combinación de una naturaleza agreste y una arquitectura "terrorífica" (213). Las edificaciones típicas de la "novela gótica" eran castillos, abadías, iglesias, calabozos, etc. de estilo gótico, ya que la inmensidad y aspecto tenebroso de una ruina gótica en un paisaje hostil, parecía ser la quintaesencia de lo sublime.

Sin embargo, la moda del "horror gótico" que tanto influyó sobre la arquitectura dieciochesca inglesa -recordemos el característico ejemplo de Fonthill Abbey- llegó a España con cierto retraso, el suficiente como para que la imagen de un gótico sombrío, misterioso y terrorífico no pudiera corresponderse con la que se tenía de un estilo ya suficientemente conocido como para encarnarlo en una imagen literaria (214).

El románico, sin embargo, podía prestarse mucho mejor a una visión sublime y la mayor parte de las cualidades que en él se resaltaban, consciente o inconscientemente, tendían a ello. Los calificativos de "triste", "sombria", "misteriosa", "sepulcral", típicamente "sublimes", se asocian una y otra vez con la arquitectura románica; pero no se trata sólo de que se detecten en ella cualidades que podrían relacionarse con "lo su-

blime", sino que la impresión que en su conjunto ejerce sobre el ánimo del espectador responde perfectamente a la esencia misma de la sublimidad, es decir, al terror (215).

Si para Burke el sentimiento de "lo sublime" nace de la delectación en el propio terror, Piferrer siente "espeluznos de terror" ante las "rudas formas bizantinas" que "hielan el alma" (216), señalando el "siniestro atractivo" (217) de este género de arquitectura que "sobrecoje el alma" (218).

Y Patricio de la Escosura, al compararlo con el gótico, señala cómo los edificios románicos "no exaltan la fantasía ni elevan el alma, pero imprimen en aquella y en esta una especie de sublime terror..." (219); según Pi y Margall "en un santuario bizantino el hombre tiembla..." (220) y Bécquer hace desarrollarse una de sus más célebres "Rimas" "En la imponente nave del templo bizantino..." (221), marco ideal para un poema centrado en la idea de la muerte.

En opinión de Caveda:

"Acomodada á las creencias del siglo, al espíritu que le domina, la halagan el misticismo y la oscuridad; se rodea de arcanos y misterios; y un espiritualismo sombrío, la idea de la dominacion, le dan generalmente en la primera mitad del siglo XI un carácter indefinible, que sobrecoje el alma de terror" (222)

Así, si el concepto de "horror gótico" tuvo fuerte eco en otros lugares de Europa, entre nosotros lo sublime arquitectónico se asoció más bien a una suerte de "horror románico" que convertiría a este estilo en el más adecuado -dentro de la especificación estilística propia de la arquitectura decimonónica- para edificaciones con un cierto tono funerario (223).

Prescindiendo de sus connotaciones religiosas, simbólicas o literarias, el románico, enjuiciado por sus valores puramente arquitectónicos, descendía bastante en la apreciación de los críticos románticos. Acusada con frecuencia de tosca, mez-

quina, monótona, etc., pocos fueron los que supieron apreciar, más allá de los tópicos, los valores reales de este tipo de arquitectura. Entre ellos destaca Pablo Piferrer, que fue sin duda quien de un modo más firme y constante defendió el estilo románico, en el que destacaba fundamentalmente, a pesar de la aparente rudeza de su traza, la armónica belleza de sus proporciones y la riqueza y originalidad de su ornamentación:

"Mas cuando el espíritu ase la forma intrínseca de aquel género, entonces es dado gozar de sus proporciones bellísimas, de la perfección de conjunto y de partes que se esconde debajo de la apariencia tosca y sale a ostentar lo completo de la obra" (224)

Aún así, el avance que en el conocimiento y valoración del estilo románico supusieron los primeros años del siglo XIX, gracias a la difusión en España de los trabajos de los principales estudiosos extranjeros y a la labor de nuestros propios investigadores, fue de tal magnitud, que pasó de ser un estilo prácticamente desconocido a ser considerado como una de las fases "mas bellas e interesantes" (225) del arte medieval.

NOTAS

(1) Pablo PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", Cataluña, Recuerdos y Bellezas de España, vol. II, Barcelona, 1843, p. 31.

(2) Pedro de MADRAZO, "Historia filosófica de las Bellas Artes", Revista de Madrid, vol. III, 1844, p. 384-85.

(3) J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca. Sevilla, 1844 (Barcelona, 1979), p. 30.

(4) P. de MADRAZO, "Sobre una de las causas de la decadencia del arte antiguo", El Renacimiento, 12 de abril de 1847, p. 41-43. Sobre las tesis sostenidas por Anderson, ver Paul FRANKL, The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries. Princeton, 1960, p. 493.

(5) P. de MADRAZO, "Sobre una de las causas...", p. 43.

(6) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 6.

(7) José CAVEDA, Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España, desde la dominación romana hasta nuestros días. Madrid, 1848, p. 67.

(8) Basilio Sebastian CASTELLANOS Y LOSADA, "La forma exterior del culto influye directamente en las bellas artes", El Liceo Artístico y Literario Español, 1838, p. 131.

(9) Marqués de MONISTROL, La influencia del cristianismo en la arquitectura de los siglos medios y que el arte ojival es esencialmente cristiano. Madrid, 1868.

(10) Los trabajos de D'Agincourt y de Cicognara son citados por CAVEDA en el Ensayo histórico... y los de Didron y Batissier por P. MADRAZO en Sevilla y Cadiz, Recuerdos y Bellezas de España.

(11) "Reseña histórica de la arquitectura cristiana", La Ilustración, nº 358, 1856, p. 15.

(12) Ramón VINADER, "Lecciones sobre el arte cristiano", El Pensamiento Español, 17 de agosto de 1866.

(13) Pedro de MADRAZO, Sevilla y Cádiz. Recuerdos y Bellezas de España, vol. X, p. 165-66.

(14) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 15.

(15) Pedro de MADRAZO, Sevilla y Cádiz. Recuerdos y Bellezas de España, vol. X, p. 165.

(16) J. VILLAAMIL Y CASTRO, Op. cit., p. 178.

(17) R. VINADER, "Lecciones sobre el arte cristiano", El Pensamiento Español, 21 de agosto de 1866.

(18) J. VILLAAMIL Y CASTRO, Op. cit., p. 178.

(19) Antonio ZABALETA, "Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura, y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días", Boletín Español de Arquitectura, 1846, nº 6, p. 44.

(20) "Reseña histórica de la arquitectura cristiana", La Ilustración, nº 358, 1856, p. 15.

(21) J. VILLAAMIL Y CASTRO, Op. cit., p. 179.

(22) Pablo PIFERRER, Op. cit., p. 10.

(23) J. VILLAAMIL Y CASTRO, Op. cit., p. 179.

(24) P. MADRAZO, Sevilla y Cádiz. Recuerdos y Bellezas de España, vol. X, p. 195.

(25) J. CAVEDA, Op. cit., p. 126.

(26) Ibid., p. 66.

(27) Ibid., p. 68.

(28) Ibid., p. 70-71.

(29) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 18.

(30) J. CAVEDA, Op. cit., p. 69.

(31) Manuel de ASSAS, Album artístico de Toledo, 1848.

Artículo IV.

(32) Ibid., Artículo I.

- (33) J. CAVEDA, Op. cit., p. 77.
- (34) M. de ASSAS, Op. cit. Artículo IV.
- (35) J. CAVEDA, Op. cit., p. 67.
- (36) P. de MADRAZO, Sevilla y Cádiz. Recuerdos y Bellezas de España, vol. X, p. 134.
- (37) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 21.
- (38) J. VILLAAMIL Y CASTRO, "Arqueología Sagrada", El Museo Universal, 1863, nº 23, p. 186.
- (39) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada...", p. 10.
- (40) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 20.
- (41) Archivo Histórico del Arzobispado de Madrid. cate
dral de la Inmaculada Concepción. Documento nº 4.
- (42) "Reseña histórica de la arquitectura cristiana", La Ilustración, nº 358, 1856, p. 15.
- (43) Rafael MITJANA DE LAS DOBLAS, "Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media", El Siglo Pintoresco, 1845, nº 7, p. 164.
- (44) A. ZABALETA, Op. cit., p. 44-45.
- (45) P. PIFERRER, Op. cit., p. 11.
- (46) Ibid., p. 11.
- (47) R. VINADER, "Lecciones sobre el arte cristiano", El Pensamiento Español, 21 de agosto de 1866.
- (48) Ibid.
- (49) Dichas características son señaladas ya por Piferrer y las encontramos repetidas sin ninguna variación por Zabaleta, Vinader, Monistrol...etc.
- (50) R. MITJANA DE LAS DOBLAS, Op. cit., p. 164. Exactamente la misma frase aparece recogida por A. ZABALETA, Op. cit. p. 45 : "...en resumen todo era arcos sobre arcos y cupulas sobre cupulas, pudiendo decirse que las superficies rectilíneas en los edificios de Atenas se cambiaron en curvilíneas en las iglesias bizantinas".
- (51) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 20-21.

(52) Archivo Histórico del Arzobispado de Madrid. Catedral de la Inmaculada Concepción. Documento nº 4.

(53) Patricio de la ESCOSURA, "Introducción a la España Artística y Monumental", Revista Enciclopédica de la Civilización Europea, vol. III, 1843, p. 146.

(54) Dice Caveda sobre los godos: "Eran, pues, ignorantes y sencillos; no feroces y bárbaros: luchaban por adquirir una nueva patria, no para gozarse en la desolación y ruina del suelo que conquistaban". J. CAVEDA, Op. cit., p. 48.

(55) P. de MADRAZO, "Sobre una de las causas de la decadencia...", El Renacimiento, 12 de abril de 1847, p. 41.

(56) A. GIL Y ZARATE, Introducción a la Historia Moderna, o examen de los diferentes elementos que han entrado a constituir la civilización de los pueblos europeos. Madrid, 1841, p. 10.

(57) E. CASTELAR, La civilización en los cinco primeros siglos del cristianismo. Madrid, 1858.

(58) J. BAHAMONDE Y DE LANZ, Los Godos. Influencia que ejercieron en la civilización española. Madrid, 1868.

(59) Juan Miguel de INCLAN VALDES, Apuntes para la Historia de la Arquitectura, y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de Gótica. Madrid, 1833, p. 42.

(60) J. VILLAAMIL Y CASTRO, Op. cit., p. 186.

(61) F. PI Y MARGALL, España. Obra pintoresca en láminas ya sacadas con daguerrotipo, ya dibujadas del natural... Cataluña, vol. I, Barcelona, 1842, p. 30-31.

(62) P. de la ESCOSURA, Op. cit., p. 147.

(63) P. de MADRAZO, "Sobre una de las causas ...", p. 41.

(64) G.A. BECQUER, Historia de los Templos de España. Estudio preliminar de J.R. Arboleda. Barcelona, 1979, p. 185.

(65) P. de la ESCOSURA, Op. cit., p. 148.

(66) P. PIFERRER, Op. cit., p. 12.

(67) M. de ASSAS, Op. cit., Artículo V.

(68) J. CAVEDA, Op. cit., p. 64.

(69) Ibid., p. 63.

(70) Ibid., p. 81.

(71) P. de MADRAZO, Sevilla y Cádiz. Recuerdos y Bellezas de España, vol. X, p. 278.

(72) Ibid., p. 277.

(73) Ibid., p. 278.

(74) Ibid., p. 271.

(75) Ibid., p. 279-80.

(76) Ibid., p. 282.

(77) P. PIFERRER, Op. cit., p. 13.

(78) J. CAVEDA, Op. cit., p. 44.

(79) G.A. BECQUER, Op. cit., p. 216.

(80) Ibid., p. 217.

(81) J. CAVEDA, Op. cit., p. 45.

(82) "La Catedral de Oviedo", Semanario Pintoresco Español, nº 99, 18 de febrero de 1838, p. 465.

(83) J. CAVEDA Y NAVA, Memoria histórica de los templos construidos en Asturias desde la restauración de la Monarquía Gótica hasta el siglo XII. Estudio crítico y notas de MA Cruz MORALES SARO, Oviedo, 1982.

(84) J. AMADOR DE LOS RIOS, Toledo Pintoresca. Barcelona, 1976, p. 282.

(85) J. CAVEDA, Memoria Histórica..., p. 76.

(86) Ibid., p. 82.

(87) Ibid., p. 89.

(88) Ibid., p. 88-89.

(89) Ibid., p. 91.

(90) Ibid., p. 97.

(91) Nicolás CASTOR DE CAUNEDO, "Santa María de Naranco y San Miguel de Lino", Semanario Pintoresco Español, nº 45, 9 de noviembre de 1851, p. 355.

(92) J.M. de INCLAN VALDES, Op. cit., p. 49-50.

- (93) P. PIFERRER, Op. cit., p. 15.
- (94) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 107-108.
- (95) J.M. QUADRADO, Asturias y León. Recuerdos y Bellezas de España, 1855, p. 111-12.
- (96) R. VINADER, "Lecciones sobre el arte cristiano", El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.
- (97) J. CAVEDA, Ensayo Histórico..., p. 108 y ss.
- (98) J.M. QUADRADO, Op. cit., p. 112.
- (99) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 96-97.
- (100) J.M. QUADRADO, Op. cit., p. 112-113.
- (101) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 104-105.
- (102) Ibid., p. 112 y ss.
- (103) "La Catedral de Oviedo", Semanario Pintoresco Español, nº 99, 18 de febrero de 1838, p. 466.
- (104) J. CAVEDA, Memoria histórica..., p. 139-40.
- (105) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 105-106.
- (106) J.M. QUADRADO, Op. cit., p. 113.
- (107) R. VINADER, "Lecciones sobre arte cristiano", El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.
- (108) J.M. INCLAN VALDES, Op. cit., p. 48.
- (109) J. CAVEDA, Memoria histórica..., p. 81.
- (110) Ibid., p. 81.
- (111) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 100.
- (112) J. CAVEDA, Memoria histórica..., p. 152.
- (113) Ibid., p. 76.
- (114) J.M. QUADRADO, Op. cit., p. 71.
- (115) "La Catedral de Oviedo", Semanario Pintoresco Español, nº 99, 18 de febrero de 1838, p. 466.
- (116) J. CAVEDA, Memoria histórica..., p. 133.
- (117) Ibid., p. 132 y ss.

(118) Concretamente de estas dos incluye Caveda en su Memoria sendos grabados que no dejan lugar a dudas con respecto a su adscripción románica.

(119) "La Catedral de Oviedo", Semanario Pintoresco Español, nº 98, 11 de febrero de 1838.

(120) J. CAVEDA, Memoria histórica..., p. 99.

(121) Ibid., p. 100.

(122) Ibid., p. 101-102.

(123) Ibid., p. 101.

(124) Ibid., p. 103.

(125) Ibid., p. 103.

(126) Ibid., p. 103-104.

(127) F.J. PARCERISA, Apéndice relativo a Santa María del Naranco aparecido en el volumen dedicado a Asturias y León en Recuerdos y Bellezas de España, 1855.

(128) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 118.

(129) P. FRANKL, Op. cit., p. 507-508.

(130) Ibid., p. 493.

(131) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, Barcelona, 1839, p. 24.

(132) J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca, Sevilla, 1844. Barcelona, 1979, p. 31.

(133) P. de la ESCOSURA y G. PEREZ VILLAAMIL. España Artística y Monumental, vol. I. Introducción..., Revista Enciclopédica de la Civilización Europea, 1843, vol. III, p. 153.

(134) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, vol. I, 1839, p. 141.

(135) F. PI Y MARGALL, España. Obra Pintoresca..., Barcelona, 1842, p. 130.

(136) M. de ASSAS, "San Cristobal de Ibleas", Semanario Pintoresco Español, 1847, nº 31, p. 241.

(137) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 125.

(138) Ibid., p. 126.

- (139) Ibid., p. 127.
- (140) Ibid., p. 126.
- (141) Ibid., p. 126.
- (142) F. PI Y MARGALL, España..., p. 130.
- (143) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 12.
- (144) A. ZABALETA, "Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la arquitectura...", Artículo IV, Boletín Español de Arquitectura, 1846, p. 53. Se refiere a "arquitectura llamada latina, románica o romanesca".
- (145) E. SAAVEDRA, "San Juan de Duero en Soria", Revista de Obras Públicas, 1856, nº 24, p. 280. Se refiere a : "el género de arquitectura es el llamado románico, romano-bizantino ó romanesco".
- (146) Monumentos Arquitectónicos de España. Madrid, 1859, p. 2.
- (147) Ibid., p. 2.
- (148) Marqués de MONISTROL, Op.cit., p. 23 y ss.
- (149) D.J.P. y E. Diccionario de Arquitectura Civil, recopilado de las mejores obras antiguas y modernas. Madrid, 1846.
- (150) P. PIFERRER, Principado de Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, 1839, vol. I, p. 23.
- (151) A. ZABALETA, "Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura...", Artículo VI, Boletín Español de Arquitectura, 1846, p. 53.
- (152) Ramón VINADER, El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.
- (153) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 11.
- (154) F. PI Y MARGALL, España..., p. 143.
- (155) J. CAVEDA, Op.cit., p. 161 y ss.
- (156) Marqués de MONISTROL, Op.cit., p. 23.
- (157) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina...", p. 13.

(158) J. CAVEDA, Op.cit., p. 161.

(159) J.M. QUADRADO, Op.cit., p. 116.

(160) Por ejemplo, Vinader indica: "La construcción es maciza, de mucho espesor las paredes...". R. VINADER, "Lecciones de Arte Cristiano", El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.

(161) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 20.

(162) Ibid., p. 18.

(163) Ibid., p. 18. Otros autores dan importancia a diferentes elementos accesorios; por ejemplo, Caveda insiste en la importancia del claustro dentro de los edificios monásticos románicos. J. CAVEDA, Op.cit., p. 167.

(164) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 18.

(165) R. VINADER, "Lecciones sobre Arte Cristiano". El Pensamiento Español, 23 de agosto de 1866.

(166) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 24.

(167) J.M. QUADRADO, Op.cit., p. 116.

(168) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 25. Inspirándose en lo señalado por Piferrer, dice Ramón Vinader: "Los arcos en degradación son muchos, apoyados también sobre muchas gruesas columnas, que se van estrechando hasta dejar una puerta reducida. Son verdaderamente notables estos capiteles, por sus grabados, que suelen representar historias sagradas y profanas, torneos, luchas de fieras, ó caprichos inexplicables...", R. VINADER, "Lecciones de Arte Cristiano", El Pensamiento Español, 23 de agosto de 1866.

(169) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 19.

(170) Ibid., p. 26.

(171) "El capitel cúbico y el cónico inverso y truncado ... se llenan de arabescos, ornatos y combinaciones, que salvo en la arquitectura árabe no han tenido rival alguno", P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 25. Igualmente, señala Caveda la influencia árabe sobre el románico europeo a través de los contactos establecidos con el sur de Italia y con la Península Ibérica. J. CAVEDA, Op.cit., p. 178.

(172) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 25.

(173) J. CAVEDA, Op.cit., p. 168.

(174) Ibid., p. 176 y ss.

(175) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 14.

(176) Ibid., p. 16.

(177) J. CAVEDA, Op.cit., p. 160.

(178) F. PI Y MARGALL, Reino de Granada. Recuerdos y Bellezas de España, 1850, p. 192.

(179) R. VINADER, "Lecciones sobre arte cristiano". Lección IV. El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.

(180) F. PI Y MARGALL, España..., p. 33.

(181) Por ello, al establecer un juicio comparativo románico-gótico, el románico estaba de antemano condenado a perder.

(182) J. VILLAAMIL Y CASTRO, "Arqueología Sagrada", El Museo Universal, nº 23, 7 de junio de 1863.

(183) R. VINADER, "Lecciones sobre arte cristiano". Lección IV. El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.

(184) F. PI Y MARGALL, España..., p. 83.

(185) R. VINADER, "Lecciones sobre arte cristiano". Lección IV. El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.

(186) "Por esto se vé á menudo entrar la luz por una sola ventana, símbolo de la unidad de creencias, de religión y de iglesia, ó por tres ventanas simétricas que simbolizan la Santísima Trinidad, ó una sola en la forma de cruz adorable, cuyos rayos iluminaron el mundo con la luz de la verdad y de la fé", R. VINADER, "Lecciones sobre arte cristiano". Lección IV. El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.

(187) Ibid.

(188) Ventura GARCIA ESCOBAR, "El Templo de San Miguel de Media-Villa", Semanario Pintoresco Español, nº 9, 2 de marzo de 1851, p. 67.

(189) J. CAVEDA, Op.cit., p. 162.

(190) V. GARCIA ESCOBAR, Op. cit., p. 68.

(191) Ibid., p. 68.

(192) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 28.

(193) "Nada en ella indica la participación de los ciudadanos: enteramente sacerdotal, espresa el dogma y pertenece toda al sacerdote...", P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 28.

"Estilo grave y misterioso, creado por la imaginación sombría de los primitivos sacerdotes de la iglesia...", F. PI Y MARGALL, España..., p. 128.

"Misteriosa, simbólica, sacerdotal, la arquitectura romano-bizantina del siglo XI, se presenta como el emblema del poder teocrático, que la ha creado y estendido; recuerda su dominación y su prestigio...", J. CAVEDA, Op. cit., p. 162.

(194) F. PI Y MARGALL, España..., p. 128.

(195) Ibid., p. 133.

(196) Ibid., p. 128.

(197) J. CAVEDA, Op. cit., p. 162.

(198) P. PIFERRER, Principado de Cataluña. Barcelona. Recuerdos y Bellezas de España, 1839, p. 158.

(199) Ibid., p. 162.

(200) R. MITJANA DE LAS DOBLAS, "Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media", El Siglo Pintoresco, 1845, nº 7, p. 164.

(201) F. PI Y MARGALL, España..., p. 94-95.

(202) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 29.

(203) J. CAVEDA, Op. cit., p. 162.

(204) Ibid., p. 162.

(205) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", p. 30.

(206) Ibid., p. 27.

(207) Ibid., p. 28.

(208) Ibid., p. 28.

(209) R. VINADER, "Lecciones...". Lección IV. El Pensamiento Español, 22 de agosto de 1866.

(210) J.M. GIL, "La catedral de Santiago", Semanario Pintoresco Español, nº 46, 17 de noviembre de 1839, p. 362.

(211) Guillermo CARNERO, "La dualidad razón-emoción en la Estética y la Preceptiva literaria del siglo XVIII", La Cara Oscura del Siglo de las Luces. Madrid, 1983, p. 32 y ss. En esta obra encontramos un perfecto resumen de las ideas expuestas por Edmun Burke, cuya obra "Philosophical Inquiry into Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful", publicado en 1756, apareció traducida al español por Juan de la Dehesa en 1807.

(212) Fue Alexander Gerard quien en su "Essay of Taste" (1759) identificó lo sublime arquitectónico con los conceptos de fortaleza y duración. P. COLLINS, Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950). Barcelona, 1977, p. 43.

(213) Ibid., p. 43-44. Sobre la novela gótica inglesa contamos entre otros trabajos con los de P. VARMA DEVENDRA, The Gothic Flame. Londres, 1957 y Mario PRAZ, The Romantic Agony. Oxford, 1951.

(214) En el siglo XVIII español no conocemos ningún ejemplo en el que se relacione lo gótico con lo sublime mientras que sí se le relaciona con lo pintoresco en los escritos de Jovellanos o Benito Baile, posiblemente porque la obra de Burke fuese poco conocida entre nosotros, no olvidemos que su primera traducción al español data de 1807.

(215) G. CARNERO, Op.cit., p. 32.

(216) P. PIFERRER, Principado de Cataluña. Barcelona. Recuerdos y Bellezas de España, 1939, p. 28.

(217) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, vol. II, 1843, p. 28.

(218) Ibid., p. 28.

(219) P. ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. II, p. 70.

(220) F. PI Y MARGALL, España..., p. 94-95.

(221) G.A. BECQUER, Rima LXXVI. Rimas y Leyendas. Madrid, 1970, p. 52-53.

(222) J. CAVEDA, Op.cit., p. 161-162.

(223) Ello explicaría la gran abundancia de panteones, mausoleos y obras de carácter funerario de estilo neorrománico

construidas en la segunda mitad del siglo XIX. Carlos SAGUAR
QUER, Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX. Madrid,
1989, p. 425-432.

(224) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de Es-
paña, vol. II, 1843, p. 166.

(225) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Estudios Artísticos. Mo-
numentos anteriores al siglo XIII.-Periodo Bizantino. Iglesias
de Segovia". El Siglo Pintoresco, nº 1, 1847, p. 7.

IV. EL ENTUSIASMO ROMANTICO POR LA ARQUITECTURA GOTICA

Polémica sobre su denominación y origen

Los estudiosos del siglo XVIII, que tanto contribuyeron a despertar el interés por la arquitectura gótica, dejaron como herencia a sus sucesores decimonónicos un amplio panorama de preguntas sin respuesta y de cuestiones de difícil solución. Una de las principales giraba en torno a los posibles orígenes de la arquitectura gótica -¿derivada de las formas naturales?, ¿importada de Oriente?- y a la necesidad de dar un calificativo apropiado a una arquitectura que evidentemente nada tenía que ver con los godos.

La cuestión continuó vigente durante el siguiente siglo, si bien descargada de la virulencia que había llegado a alcanzar durante el XVIII, ya que, pese a las continuadas protestas sobre su falta de propiedad, el término "gótico" fue genéricamente aceptado. Por otra parte, el problema de nomenclatura se desvinculó prácticamente por completo del suscitado en torno al origen del estilo, con lo que dejó de plantearse la necesidad de establecer una relación denominación-origen, como había parecido imprescindible hacer durante el siglo anterior.

De esta forma los estudiosos decimonónicos emplean los diferentes términos de "gótico", "tudesco" o "germano" por ser términos comúnmente aceptados, sin que con ello quieran presuponer un origen alemán para dicha arquitectura.

Junto a la permanente vigencia del término "gótico", el calificativo más utilizado en el siglo XIX será el de "ojival",

término importado de Francia y referido no a un supuesto lugar de origen sino al elemento más característico del estilo: la ojiva.

Así Manuel de Assas se refiere a: "Arquitectura ojival, impropriamente denominada gótica ó godo-germánica..." (1), y el marqués de Monistrol a "...ese mal llamado gótico, injustificable calificativo, que por fortuna la moderna crítica, ha cambiado por el mas propio de ojival" (2).

Pese a su amplia utilización, la voz "ojival" nunca llegó a arraigar entre nosotros ni pudo desterrar el viejo calificativo de "gótico", en gran medida porque no todos los autores la aceptaron con igual convicción. Por ejemplo, Pedro de Madrazo considera las denominaciones de "gótica" y "ojival" como "igualmente inexactas" (3).

Reconocida unánimemente la falta de propiedad del término "gótico" aplicado a una arquitectura que nada tenía que ver con los godos, los estudiosos decimonónicos, como sus predecesores del siglo anterior, continuaron preguntándose el porqué de tan absurda denominación y las causas de su arraigo generalizado:

"¿Cuál ha podido ser la causa de que tan craso error haya nacido y se haya generalizado por toda Europa? ¿Cómo y cuándo empezó a usarse esta falsa denominación?...

¿Que se hace, pues, hoy dando el apelativo de gótica á la arquitectura ojival?...

¿Como se efectuó este cambio? ¿Cómo es que llamamos góticos á los monumentos cuya construcción no pertenece á los godos? ¿Cómo es que, por el contrario, negamos este nombre á los edificios erigidos por los arquitectos de la nación goda?." (4)

Para el anónimo articulista del "Semanario Pintoresco" la respuesta se halla en la lenta transición del estilo románico

co al gótico, que impidió a los contemporáneos percatarse de las diferencias entre uno y otro, por lo que continuaron llamando "gótico" a un estilo que para ellos seguía siendo el mismo utilizado por los godos (5).

Algunos autores -como Inclán Valdés o Amador de los Ríos- seguían defendiendo en pleno siglo XIX la vieja tesis de la unidad estilística medieval -entre otros, sostenida por Borsarte en el siglo anterior-, no viendo a lo largo de toda la Edad Media sino una sola arquitectura, la implantada por los godos a la caída del Imperio, de ahí que la denominación de "gótica" les pareciera la más adecuada para aplicar al vasto periodo comprendido desde el siglo V al XV.

Inclán, fiel seguidor de Jovellanos, acepta puntualmente la tesis de su maestro acerca de la importación efectuada por los cruzados de la arquitectura oriental y de la contribución que ello supuso en la génesis de la arquitectura gótica, pero no ve que ello justifique los calificativos de "oriental" o "ultramarina" por él propuestos, prefiriendo el de "gótica" para una arquitectura que consideraba hundía sus raíces mucho antes del regreso de los cruzados, en los inicios mismos del periodo medieval:

"De aquí se infiere que esta Arquitectura, ó esta nueva manera de construcción considerada en su mayor pompa y gentileza, nos vino de las Cruzadas de la Tierra Santa, ¿mas por eso la deberemos despojar del nombre y dictado de GOTICA que la dió la antigüedad, y que los mismos contemporáneos, y profesores de toda la Europa interesados en apropiarsela respectivamente, no contradigieron en manera alguna?" (6)

Inclán consigue conciliar la tesis jovellanesca con sus propias teorías aceptando que la arquitectura gótica deba mucho de "su elevado espíritu, gentileza y ornato" a las expediciones al Oriente, si bien "la forma y disposición de su todo" era ya

conocida con anterioridad en Europa, especialmente entre los arquitectos hispanos. Por ello afirma:

"Que nuestros templos contruidos con la antelacion predicha de noventa y mas años anteriores á la época en que se acordó y verificó la primera Cruzada, como la Iglesia mas moderna de San Millan de la Cogulla, y otras que podrian citarse, atestiguan y justifican la denominacion de Gótica que tomó esta Arquitectura, ó este género y gusto de construccion, siendo respetada y jamas contradicha por los antiguos, y contemporáneos á su mayor ensalzamiento." (7)

La misma opinión expresa Amador de los Ríos en la "Introducción" a su "Sevilla Pintoresca" (1844):

"Algunos escritores pretenden negar a este género tanta antigüedad y suponen que el nombre, que le distingue, no tiene relación alguna con él, pues que nació en el siglo XIV de nuestra era vulgar. Mas otros por el contrario afirman, y con razon en nuestro concepto, que el origen de la arquitectura gótica se remonta al siglo V..." (8).

Por ello se muestra partidario de distinguir -al igual que habían hecho anteriores autores- entre un "gótico antiguo" referido al estilo importado por los godos desde el norte en el siglo V y un "gótico moderno" posterior al siglo XIII (9).

Junto al término gótico continúan igualmente vigentes todos aquellos calificativos referentes a un posible origen germano: "tudesco", "alemán", "godo-germánico"...etc.

Si para Assas la arquitectura "ojival" es "impropiamente denominada gótica ó godo-germánica" (10) y para Caveda "vulgarmente conocida con el nombre de gótico-germánica" (11), para

otros autores tales denominaciones parecen las más convenientes a un estilo que consideran nacido en Alemania. Carderera (12) o José Ma Velarde (13) emplean asiduamente el término "godo-germánico", mientras que Piferrer (14), Arias de Miranda (15) o Sixto Ramón Parro (16) se inclinan por el de "tudesco", manifestando al respecto este último:

"El género de arquitectura a que pertenece el edificio es el llamado comunmente gótico, (aunque como dice con mucha razon el erudito D. Antonio Ponz en una nota puesta a la carta segunda de su Viage de España) mejor debiera llamarse alemana o tudesca esta manera de construir, puesto que fue introducida por los alemanes y mejorada por los tudescos muchos años despues de la venida y extensión por Europa de aquellas naciones del Norte que constituyeron el imperio godo; pero siguiendo la voz común que siempre la ha denominado gótica, la habremos de apellidar asi porque de este modo se la entiende en lo general." (17)

Si, pese a las controversias suscitadas, términos como "gótico" o "tudesco", acuñados muchos siglos antes, lograron pervivir, otros profusamente empleados en épocas anteriores desaparecieron prácticamente en el siglo XIX. Calificativos tales como "oriental", "sarraceno" o el jovellanesco de "ultramarino", tan utilizados a lo largo del siglo XVIII, rara vez son empleados por los escritores decimonónicos (18), quienes tan sólo al establecer una relación entre las ornamentaciones islámica y gótica califican a esta última de "arabesca", queriendo indicar con ello su riqueza y variedad.

Mientras unos términos -"gótico", "tudesco"- perviven y otros desaparecen -"oriental" o "ultramarino"- nuevos calificativos -"ojival", "apuntado"- intentan dar una solución a la antigua problemática, si bien nunca lograron más que una esca-

sa y momentánea aceptación. Lo cierto es que a mediados del si glo XIX no había ninguna unanimidad a la hora de denominar en forma válida al estilo característico de la Baja Edad Media, manejándose un amplio repertorio de sinónimos, algunos de tanta tradición como "obra nueva", "obra de mazonería" u "obra de crestería" (19).

Aceptada como voz común la denominación de gótico, la cuestión principal que se plantean los estudiosos decimonónicos es también una herencia del siglo anterior: se trata del dónde y cómo se habría originado este tipo de arquitectura.

Las antiguas teorías que intentaban encontrar su origen en una derivación de las formas de la naturaleza -cabaña rústi ca, árboles, bosques- cuentan aún en el siglo XIX con algunos defensores, especialmente las tesis de Warbuton relativas a la supuesta derivación de primitivos bosques-santuario que encontrarían siglos más tarde su perfecta plasmación en la catedral gótica (20).

Partidarios de tal explicación se muestran Pablo Piferrer y Amador de los Ríos, ambos en muy temprana fecha, tal vez por el influjo ejercido en su formación por teóricos anteriores. En 1839 Piferrer escribe:

"El arte gótico arranca á las selvas
druídicas sus mas sombríos, altos y corpulentos
árboles, y petrificándolos en medio de sus cate
drales, levanta osados pilares que, encorvando
á una y otra parte sus frondosos ramos, reúnen
se en el centro, en delicada ojiva ó en perfec
to semicírculo. El nuevo bosque de piedra crece
en frondosidad; nuevas ramas asoman por encima
de las primeras, y airosísimas galerías guarne
cen en lontananza como azulados pinos la cima
de sus cenicientas paredes. El sol apenas pene
tra en aquella espesura, y sin embargo en las
copas y en las ramas, en los capiteles y en los
florones, mécese con frescura y abundancia las

frutas y los pájaros al paso que pueblan aquella segunda naturaleza enormes fieras y horrendos animales. Salta bramando como impetuosa cascada la armonía del órgano, mientras hondamente ladran y ahullan las campanas en la cima de los campanarios, donde como en cumbre de elevados montes construye su nido la cigüeña." (21)

Y en su "Sevilla Pintoresca", publicada en 1844, señala Amador de los Ríos:

"Mas el entusiasmo religioso, que es el caracter distintivo de todos los pueblos nacientes, dio margen a que los septentrionales elevasen a Dios templos para bendecirlo y tomando por tipo los espesos y altos enramados de sus primitivos bosques, dieron nacimiento a la arquitectura, que lleva el nombre de gótica y que es hoy la admiracion de los inteligentes." (22)

Pero si bien ambos declaran hallar el origen de la arquitectura gótica en los bosques, en ello hemos de ver, más que una adscripción fiel a la tesis warbutoniana, la intención de recoger el carácter simbólico-religioso-poético que ésta contenía. No se trata tanto de dilucidar si los pilares góticos derivan o no de los troncos de los árboles o si la ojiva nació de la unión de dos ramas, sino de recoger y transmitir a la catedral gótica todo el ancestral simbolismo religioso de los más primitivos santuarios, estableciendo así una relación de continuidad desde los más antiguos cultos europeos hasta la plasmación arquitectónica del ideal cristiano en la catedral gótica.

Así, especialmente en Piferrer, encontramos la teoría del bosque más como metáfora poética que como explicación convincente, de forma similar a como Schlegel o Chateaubriand habían comparado las catedrales góticas con los bosques germanos o franceses (23).

El símil catedral-bosque se convertiría en uno de los recursos poéticos más utilizados por los escritores románticos, desde Pi y Margall, que ve "ramas robustas, graciosas" (24) en los pilares de la catedral de Barcelona, hasta Bécquer, para quien las nervaduras de las bóvedas de San Juan de los Reyes semejan al cruzarse "un bosque de palmeras de granito" (25). Pero, salvo estas metafóricas alusiones, nada queda ya del éxito obtenido por las tesis "naturalistas" en épocas anteriores. En palabras de Enríquez y Ferrer: "Se ha querido suponer que el estilo gótico debe su origen á la imitación de los espesos bosques del norte... Pero esta opinión es mas fácil de sostener en una poesía que en un discurso didáctico" (26).

Mayor popularidad y aceptación gozan, especialmente a principios de siglo, las teorías de signo "orientalista", debido a la enorme influencia ejercida por Jovellanos sobre la primera generación de estudiosos románticos.

En el primer estudio sobre el gótico efectuado en el siglo XIX -los "Apuntes para la Historia de la Arquitectura..." de Inclán Valdés, publicados en 1833- las referencias a Jovellanos, explícitas o veladas, son constantes. Comienza Inclán por aceptar como incuestionable el origen oriental del gótico y su trasmisión a Occidente en época de las Cruzadas, para a partir de ahí seguir puntualmente la tesis expuesta por Jovellanos en el "Elogio de D. Ventura Rodríguez", llegando incluso a utilizar los mismos ejemplos citados por éste en apoyo de sus ideas (27).

En un momento en que el nacionalismo romántico alcanza su máximo apogeo, llevando a los distintos estudiosos europeos a reclamar para sus respectivos países el privilegio de haber sido la cuna del arte gótico, la única originalidad de Inclán consiste, como ha hecho notar el profesor Azcárate (28), en su intento de dar una adscripción hispana a la arquitectura gótica. Para ello, aun reconociendo la importancia que las Cruzadas tuvieron en la difusión del gótico, plantea la posibilidad de que ya con anterioridad la arquitectura española hubiese entrado en contacto con la oriental, tomando de ella elementos -como el propio arco apuntado- que reaparecerían en el gótico siglos más

tarde.

Para ilustrar su tesis Inclán abandona el magisterio jovellanesco y se aproxima a las tesis de Bosarte acerca del posible origen fenicio del arco apuntado y de la arquitectura por él originada (29).

Según Inclán, la presencia en las costas levantinas de fenicios y cartagineses habría dado un sello oriental a nuestra arquitectura desde época prerromana, lo que unido a la posterior influencia de las basílicas paleocristianas habría favorecido la aparición en nuestro suelo de edificios "góticos" muy anteriores a la época de las Cruzadas (30):

"...¿no quedarán cortadas ya todas las disputas y discusiones sobre el origen de esta Arquitectura? ¿Y no concluiremos con decir, que nutrida y egercitada en nuestro suelo desde la decadencia del gusto Griego, ó sea de la Arquitectura Greco-Romana, se alimentó y perfeccionó con otros mayores conocimientos y elevacion de espíritu formada aunque con posterioridad en tre nosotros mismos sin mendigarla de otra nacion alguna?" (31)

El influjo "oriental" aportado por las Cruzadas había encontrado en nuestro país el terreno más propicio para fructificar, revitalizando nuestra arquitectura nacional. La predisposición de nuestros arquitectos hacia las formas góticas explicaría el temprano arraigo de la nueva arquitectura en nuestro suelo y el grado de perfección y belleza alcanzado en nuestros monumentos:

"Parece quedar probado que la Arquitectura Gótica, considerada en su mayor pompa y esplendor, aun en el supuesto de que deba su elevado espíritu, gentileza, y ornato, á las memorables religiosas expediciones del Oriente, no

siendo desconocida la forma y disposicion de sus todos, de los Arquitectos Españoles, pudieron estos con mayor ventaja anteponerse á los de las demas naciones Europeas, sobrepujándolos en maestria, y en aquella belleza respectiva que supieron comunicar á sus edificios; y que tambien se deduce pudieron haber adquirido con una mayor antelacion á los resultados de las Cruzadas, por las relaciones de comercio con los mismos Orientales, que frecuentaban el de las costas de la Península y sus puertos..."(32)

Idéntico influjo jovellanesco, si bien desprovisto del característico acento nacionalista propio de Inclán, se aprecia en estudiosos como Carderera (33), Velarde, (34), Enríquez y Ferrer (35) o Pi y Margall, para quien "el tipo de los castillos y alcázares del oriente" se perpetúa en la arquitectura gótica (36).

Frente a los "orientalistas" se deja sentir, cada vez con mayor fuerza, la voz de los que reclaman para cuna del estilo gótico la propia Europa, alegando el carácter cristiano y occidental de una arquitectura de la que no existen edificaciones fuera de las fronteras europeas. Así, en 1842, escribía P.J. Pidal en las páginas de la "Revista de Madrid":

"Disputase mucho sobre su origen queriendo unos hacerla venir del Oriente con las cruzadas, otros de la Alemania, y otros de los moros y sarracenos; pero para mí es una cosa demostrada, que esta arquitectura ha sido una produccion espontánea del catolicismo de la Edad Media; que esta arquitectura es la manifestacion exterior del pensamiento cristiano acerca de la mansion de Dios, y que por lo mismo solo pudo nacer, crecer y desarrollarse en sus magnificas creaciones, en el medio de la Europa, alli

donde el cristianismo tenia toda su expansion, su fuerza y su virilidad." (37)

Desde la identificación de la arquitectura gótica con el espíritu alemán realizada por Goethe y reafirmada por los nacionalistas germanos, para los partidarios de una visión "occidental" del gótico no cabía duda acerca del origen alemán de esta arquitectura, pese a que ya desde principios de siglo algunos estudios, como los de Whittington, situaban su cuna en Francia (38).

Entre nosotros, la tesis "germanista" encontró algunos defensores, como José Galofre (39), pero la mayoría de los estudiosos optaron por una postura conciliadora entre las tesis "orientalistas-jovellanescas" y las más nuevas, románticas y germanófilas. Para Pi y Margall, por ejemplo, la arquitectura gótica nació como consecuencia de la gran revolución que las Cruzadas supusieron en la vida europea, viendo en ella un marcado acento oriental (la propia ojiva se habría importado de Oriente), aunque fuera en Alemania donde todo ello fraguase en la creación de un nuevo estilo (40). Por ello, Enríquez, pese a su adscripción jovellanista, admitía:

"No hay duda que la Alemania puede aspirar á la gloria de dar su nombre á la arquitectura de la edad media, puesto que el gran talento del artista consiste en hacer suyos los elementos que ya existian, y desarrollarlos, uniendo á los esfuerzos de su genio y de su talento el estudio y la experiencia de los pasados siglos" (41)

Según escribía Madrazo en 1847, tres elementos concurren en la génesis del arte gótico: la pervivencia del estilo "bizantino", la pericia técnica de los arquitectos germanos y el influjo de las construcciones orientales llegado a Europa con el retorno de los cruzados (42).

Así, hacia mediados de siglo, la tendencia más acusada era la de un cierto eclecticismo capaz de combinar antiguas y nuevas teorías, sin necesidad de comprometerse en la defensa de ninguna (43).

Frente a la tradicional visión del gótico como arquitectura genuinamente cristiana, en 1831 Ludovic Vitet exponía su convicción de que este estilo había surgido como consecuencia del enfrentamiento entre el tradicionalismo eclesiástico y los artistas seculares, reunidos en logias masónicas para procurar la regeneración e incontaminación del arte.

Las ideas de Vitet, recogidas y publicadas por Daniel Ramée en 1843, encontraron un pronto eco en Francia y fueron difundidas por toda Europa gracias al "Diccionario" de Viollet-le-Duc (44).

En 1845 -solo dos años después de la publicación del "Manuel de l'histoire de l'architecture...", de Ramée- Rafael Mitjana exponía detalladamente la nueva teoría en una serie de artículos aparecidos en "El Siglo Pintoresco".

Demostrando una asombrosa erudición (45), Mitjana comienza por rebatir cuantas teorías acerca del origen del gótico se habían enunciado hasta entonces, haciendo especial hincapié en las de tipo "orientalista". En su opinión ninguna de ellas había logrado explicar el gran misterio de la arquitectura gótica: su simultánea y universal aparición ya en todo su esplendor.

"...fué sin duda la causa de este fenómeno, el que se estuvo elaborando secretamente y no vió la luz del día hasta que pudo ostentarse en medio de la lucha, grande y magestuosa, brotando del seno de las comunidades masónicas, como Minerva de la cabeza de Júpiter, completamente armada para asegurar el triunfo." (46)

Según Ramée, el triunfo del arte gótico no sólo suponía la victoria de una nueva estética sino algo mucho más profundo: el declive del dominio teocrático y el ascenso de la clase lai

ca a las esferas del poder. Igualmente Mitjana apunta la decadencia y degradación a la que había llegado el clero y cómo los artistas seculares, reunidos en asociaciones o logias, se habían enfrentado al monopolio que sobre ciencias y artes había mantenido aquel durante siglos.

Los miembros de estas asociaciones tomaron el nombre de "francmasones" o constructores libres, adoptando como emblema la ojiva elevada hacia el cielo "para que fuese el signo de la oposición, el estandarte de la rebelion, el emblema de la libertad artística..." (47). De esta forma, frente al románico -nacido de la fusión entre el antiguo arte romano y el oriental; rural y teocrático- se afirmaba el gótico como estilo esencialmente europeo, urbano y laico (48).

Si bien en España tuvieron siempre más alcance las teorías que veían en el gótico el arte religioso por excelencia, la tesis de su origen masónico encontró también defensores como Eduardo Saavedra (49) o el arquitecto Hernández Callejo (50), restaurador de la basílica de San Vicente de Avila.

Pero, ya en 1848, José Caveda -apoyándose en los estudios de Hope y Batissier (51)- había expuesto en su "Ensayo sobre los diversos géneros de arquitectura..." la solución más acertada al problema del origen del gótico.

En su opinión, las polémicas y controversias surgidas en torno a esta cuestión se habían visto desbordadas por el fervor nacionalista, que llevaba a cada autor a reclamar para su propio país la cuna del estilo, convirtiendo un problema meramente artístico en cuestión de orgullo nacional.

"En pocas cuestiones se vieron mas discordes los juicios, tan encontrados los hechos y las hipótesis, los datos y las reflexiones. Sin alcanzarse la razon, ó sin que se justifiquen la acrimonia y el ciego empeño que la han estraviado, es este un punto de la historia del arte, en que vivamente interesado el amor propio de los pueblos y de los escritores, exacer-

bada la crítica, sustituyó con harta frecuencia la declamación al raciocinio, los rasgos del ingenio á las pruebas, y el espíritu de sistema á la observación y la experiencia." (52)

Para Caveda las diferentes tesis enunciadas "consiguieron antes promover la controversia, que descubrir una verdad inutilmente buscada" (53), rechazando por igual las "naturalistas" y las "orientalistas".

El problema de la simultánea aparición del estilo gótico, como si respondiese a una repentina y general inspiración, no reviste, según él, ningún misterio: la arquitectura gótica es el lógico producto de una civilización cristiana y occidental, cuyo germen se hallaba ya implícito en toda la arquitectura anterior.

Con un criterio decididamente "evolucionista" Caveda señala cómo el arco ojival comenzó a aparecer tímidamente dentro de la arquitectura "romano-bizantina" (al principio muy apegado aún al semicírculo para poco a poco ir adoptando la forma equilateral) y cómo empezó por emplearse en las bóvedas, en las que era necesario arrostrar fuertes empujes, para después irse adueñando de los perfiles de puertas y ventanas hasta desterrar por completo todo recuerdo semicircular. Así, gradualmente, a través de una lenta evolución, es como la antigua arquitectura romana se transformó en gótica (54).

Gran parte de las ideas expuestas por Caveda fueron más tarde recogidas por el marqués de Monistrol, en especial la explicación del origen del estilo no como consecuencia de la aparición de un nuevo elemento formal -la ojiva- sino de la propia evolución de la sociedad.

Monistrol, claramente influido por las tesis herderianas, concibe el arte "como manifestación de la cultura y creencias de un pueblo" (55); para él:

"El arte ojival era el resultado natural y preciso de la marcha de la humanidad.

Años y años venían, al acabar el siglo XII y comenzar el XIII, preparando grandes acontecimientos sociales" (56)

Las Cruzadas no sirvieron para importar de Oriente la arquitectura gótica, pero sí produjeron una fuerte conmoción en la vida europea, acercando pueblos y razas diversas y contribuyendo a un resurgimiento místico y religioso que sentaría las bases para su implantación.

Este sentimiento religioso alcanzaría a los artistas seculares que "convertidos en verdaderos sacerdotes del arte, enlazan intimamente la idea cristiana á la edificación, y se agrupan en sociedades artístico-cristianas, creando la francmasonería..." (57)

La asunción de las tesis de Vitet y Ramée permite a Monistrol explicar la rápida difusión -gracias a las logias masónicas extendidas por toda Europa- de la nueva arquitectura, produciendo la ilusión de su simultaneidad.

Vemos así cómo a lo largo de la primera mitad del siglo XIX permanece viva la antigua polémica acerca de la denominación más apropiada para un estilo que unánimemente se conoce como "gótico", término que, pese a las críticas de los eruditos, cada vez se afianza con mayor fuerza. Por otra parte, el mejor conocimiento de los estilos anteriores al gótico permitió explicar su origen como derivación y evolución de la arquitectura cristiana precedente, desechando las teorías más o menos fantásticas hasta entonces formuladas.

Sin embargo, quedaba en pie una antigua cuestión aún sin resolver: ¿en qué país aparecieron por vez primera edificios góticos?.

El prestigio alcanzado por los autores alemanes y la gran difusión de sus teorías, impregnadas de nacionalismo, condujo a la masiva aceptación de Alemania como patria del gótico.

La conocida tesis schlegeliana sobre la adaptación de la arquitectura gótica a los climas septentrionales (58) aparece perfectamente clara en Mitjana, para quien:

"La índole propia del arco apuntado manifiesta que esta forma y todo el sistema donde la línea vertical domina simpáticamente, ha sido engendrado en el Norte: el sentimiento de la armonía tal como le comprenden los pueblos meridionales, reside en la tendencia plana y horizontal: los edificios elevados en las bajas zonas no necesitan la techumbre inclinada y la elevación que exigen las nieves, la humedad y la crudeza del clima septentrional; por esto no es extraño que veamos aparecer la arquitectura gótica en la baja Europa medio siglo mas tarde que en el Norte" (59)

También Caveda y Monistrol -apoyados ambos en los estudios de Hope- se inclinan por considerar Alemania como cuna del gótico, señalando Caveda que desde allí pasaría a Francia donde "introducida desde muy temprano, alcanzó grandes mejoras" (60).

Por el contrario, las opiniones de aquellos que, como Whittington, intentaron demostrar el origen francés de esta arquitectura apenas encontraron eco en nuestro país. Sólo Pedro de Madrazo, en fecha bastante tardía, se atreve a fijar el nacimiento de la arquitectura gótica en la Francia de San Luis (61).

Evaluación crítica y periodización

El interés despertado en siglos anteriores por la arquitectura gótica se había centrado principalmente en el afán por "definir" e "identificar" un género de arquitectura que hasta entonces había sido prácticamente desconocido. Se hacía necesario averiguar cuándo y dónde había surgido, cómo había sido su evolución, cuales sus momentos más representativos; para ello había que empezar por establecer sus elementos característicos, aislarlos y estudiar su desarrollo.

Ya vimos cómo el convencimiento de que la ojiva había sido el elemento generador del arte gótico llevó a los estudio-

sos del XVIII a remontar su origen al de la forma ojival, dando lugar a numerosos errores, entre otros la adscripción oriental de un estilo típicamente europeo.

La ojiva era, sin lugar a dudas, el elemento definidor de la arquitectura gótica, pero no con la exclusividad que se le había querido otorgar. Ya en el siglo XIX señalaba Caveda:

"...muchos habian creido, que siendo el arco apuntado un elemento constitutivo de la arquitectura ojival, averiguar su origen equivaldría á conocer tambien el que ésta tiene, confundiendo así un rasgo característico del arte, con el arte mismo. Pero es una verdad comprobada por la historia y por los monumentos, que el ojivo no fue en un principio la causa, sino la consecuencia del sistema de construccion que lleva su nombre" (62)

Un único elemento no bastaba para definir todo un nuevo sistema constructivo. Se hacía necesario identificar y aislar aquellos elementos específicamente representativos de la arquitectura gótica, otorgarles una denominación, caracterizarlos y seguir su evolución, pues sólo de esta forma podía llegarse a un perfecto conocimiento del estilo.

La ojiva, como elemento aislado, había aparecido muchos siglos antes de la época gótica y en muy diversos estilos. Como muy agudamente señalaba Mitjana: "Creemos que el primero que se haya ocupado en el mundo de matemáticas es su verdadero inventor" (63).

La revolución arquitectónica acontecida a fines del siglo XII consistió en que la ojiva dejó de ser un elemento aislado -constructivo o decorativo- para convertirse en el elemento engendrador de un nuevo sistema arquitectónico.

La arquitectura gótica se ve así como una concatenación de elementos a partir de un principio generador: la ojiva. En opinión de Caveda ésta es la que determina la forma de arcadas,

bóvedas, puertas, ventanas; para acomodarse a ella se prolongan los pilares, se elevan las naves, se peraltan las bóvedas o toman los edificios forma piramidal, en clara subordinación al elemento originario (64).

De forma más poética, pero con idéntico significado, se expresa Pi y Margall:

"La ojiva es la idea principal, el sello del goticismo, sobre el que cargan las enormes bóvedas de sus fábricas suntuosas, y en que se concentran sus millares de detalles y caprichos: la ojiva es en la arquitectura gótica lo que el centro del primer semicírculo en la espiral mas complicada. Rosetones, fachadas, santuarios, claustros, torres, salones, tumbas, todo es una ojiva coronada de ojivas que se anichan y se ensanchan, que crecen y menguan en torno de la idea principal, como gracioso grupo de estrellas en torno de otra estrella, como inmensos granitos de un cono de arena se remolinan al rededor de su eje de arena. Echese abajo la ojiva y desaparecerá el goticismo y el monumento" (65).

Una vez sentado este principio, los escritores decimonónicos no hacen sino volver a enumerar las mismas características que desde siempre venían señalándose como propias de la arquitectura gótica: la sustitución de las bóvedas de cañón por las de arista, sistemáticamente empleadas a lo largo de todo el periodo; aparición de un nuevo tipo de soporte, mucho más estilizado, formado por la multiplicación de haces de columnas; progresiva sustitución del muro por ventanales y rosetones cada vez más amplios y abundantes; creación de portadas monumentales y torres en las fachadas; multiplicación de los elementos decorativos, etc. (66).

La novedad de los estudiosos decimonónicos reside en la forma en la que interrelacionan el elemento aislado con el con-

junto. La totalidad del edificio se concibe como suma de todos sus componentes y cada elemento, en sí mismo considerado, como entera obra de arte.

"¿Pues bien, si consideramos separadamente uno de los arcos ojivales de esa catedral, no hallamos un nuevo monumento que admirar? ¿En la catedral de Toledo, la puerta de los Leones, que con otras pocas ha escapado de las injurias del tiempo, no es una obra completa del arte, vista separada y aislada como está de su primitivo conjunto?..."

¿Si esto es así, no es igualmente cierto que los accesorios que rodean estas mismas estatuas son tambien motivos de belleza? ¿No estan guarecidas aquellas bajo esos calados doseles, en los cuales se observa la misma sucesión de conjunto y detalle que preside á la grande obra? ¿Qué son, pues, sino bellos remedos de una pequeña catedral?" (67)

Al progresar en el conocimiento de los diversos elementos que concurren en las edificaciones góticas hubo de abandonarse la visión puramente formalista que de ellos se había tenido en épocas anteriores. Al estudiarse cada elemento, primero aislado y después integrado dentro del conjunto, pudo descubrirse la función que cada uno de ellos cumplía en el edificio, la razón de su existencia y de su propia conformación. Ahora, lo que a menudo se había creído fruto del capricho, exceso ornamental, empezó a verse con un significado mucho más práctico y concreto. El paso del arco de medio punto al apuntado no respondía a un simple cambio de gusto, a una mera evolución formal, significaba un gran progreso técnico: al desviar los empujes hacia los laterales, el nuevo arco era más sólido y a la vez más ligero que el semicircular (68).

Poco a poco se fue descubriendo cómo cada uno de los

elementos característicos de la arquitectura gótica cumplía con una misión específica dentro de un sistema constructivo perfectamente interrelacionado. Mucho antes de que Viollet-le-Duc se convirtiera en el principal defensor del "funcionalismo" gótico, otros autores -recordemos, por ejemplo, a Pugin (69)- habían señalado la perfecta adecuación de cada elemento a su función y del conjunto de la edificación a su finalidad. Ya en 1843 Pablo Piferrer señala:

"Ese exterior extraño, complicado, fantástico, no es hijo del capricho como algunos creen, es hijo de la necesidad, es una consecuencia forzosa del sistema de construcción de aquellos tiempos...Esas gárgolas caprichosas de que ciñó lo alto de los muros son canalones; y esos pilarcitos que de ordinario levantó sobre el grueso de los mismos son el contrapeso de las gárgolas. Los que han despreciado y desprecian aún por caprichosa la arquitectura del último periodo de la edad media no la han entendido ni la entienden" (70)

Y en 1839 había puesto de relieve la "lógica interior" que subsiste a lo largo de toda la arquitectura gótica, pese a la "libertad" con que se mueve el artista (71).

Frente a la tan difundida visión de una arquitectura gótica fruto de la fe y el entusiasmo religioso, hija del espíritu caballeresco, poética, sublime, inspirada por Dios, se va afianzando la idea de su profunda racionalidad, de su lógica constructiva, de su funcionalidad. A ello contribuyó, qué duda cabe, el contacto cada vez más directo de los arquitectos con los edificios góticos, siendo la labor restauradora emprendida en el siglo XIX una de las principales contribuciones al conocimiento de los elementos góticos y su preciso funcionamiento(72).

Para Pedro de Madrazo el gótico es la única arquitectura posible en la edad de la escolástica; la trabazón interna de

sus elementos, sólo comparable a la racionalidad de un perfecto silogismo:

"De tal manera es el arte ojival producto de la razón, que si bien se advierte, el sistema de construcción que en todo él domina no es otra cosa que un verdadero y formal silogismo escolástico: el empuje y el contraresto como premisas, mayor y menor; el equilibrio como consecuencia" (73)

No dudando en afirmar que el admirable talento de los arquitectos góticos reside precisamente:

"...en haber descubierto, al cerrar el primer tramo de bóveda, el principio fecundo del contraresto oblicuo, de donde nacen todas las infinitas combinaciones con que se remonta el humilde sillarejo, desde el robusto estribo manchado con el lodo de la tierra, hasta la última hilada de las huecas agujas batida por el ala de las águilas" (74)

Desde antiguo se había venido valorando en la arquitectura gótica su perfecta combinación de ligereza y solidez. Como un eco de épocas anteriores señala Inclán "aquella aparente debilidad que impone á primera entrada, al tiempo mismo que obtienen una solidez real y efectiva" (75). Juan Estanillo observa en la catedral de Burgos como "a pesar de ser tan enorme su masa, no fatiga; porque su peso es tan ligero como el aire que la inunda; como las nubes que parece la contemplan" (76) y Parro continúa valorando en la arquitectura gótica "la solidez y firmeza que presta a los edificios en medio de la gentileza y esbeltez de sus miembros" (77). Lo que ahora se nos pone de manifiesto es cómo todo ello se logra gracias a un complicado mecanismo interno basado en el equilibrio y la proporción.

Con la publicación de las obras de Stieglitz, Schlegel, Pugin y de todos los que les siguieron en el estudio del sistema compositivo y proporcional de la arquitectura gótica, quedaron definitivamente superadas las críticas a su "irracionalidad", "desorden", "capricho"...viéndose en ella un sistema perfecto, equiparable plenamente a los órdenes clásicos.

Para Madrazo "todas las catedrales ostentan la majestuosa unidad del sistema arquitectónico" (78), cuya belleza reside, según Escosura, "en el equilibrio de las masas" (79) y cuya grandeza, según Piferrer, nace "toda de sus proporciones" (80). Eliminando muchos de los tópicos surgidos en torno al "misterio" gótico, señala Quadrado:

"...no es la profunda impresion de una grandiosidad imponente ó de una solemne y misteriosa oscuridad la que abruma ó sobrecoje el ánimo, ni el deslumbramiento producido por el brillo, la risueña gala, la fantástica ligereza de construcciones que parecen obra de las hadas, sino aquel tranquilo y razonado placer que nace de la armonía y regularidad del plan, de la noble sencillez, del sobrio cuanto elegante ornato, y que permite en la mirada que abarca el todo distinguir y apreciar cada una de las partes" (81)

El "no se qué" planteado por los estudiosos de la generación precedente halla así su respuesta en la unidad, armonía, proporción, funcionalismo y racionalidad del sistema arquitectónico gótico.

Ni siquiera la variedad y riqueza de su ornamentación -antaoño criticada y después alabada por los románticos como ejemplo de libertad y fantasía creadoras ((82)- lograban desvirtuar el carácter lógico y racional de las estructuras góticas, regidas a lo largo de los siglos de acuerdo con un esquema invariable:

"Cada día el artista se toma nuevas libertades sobre la iglesia; pero admirable es que entre tantos matices, entre tantas combinaciones subsista siempre la misma lógica interior de las partes: nunca le falta al sacerdote su cruz latina, formada de dos naves que se cortan perpendicularmente, el altar en el ápside, y los claustros á los lados. Por lo demás el artista puede variar á lo infinito sus adornos exteriores, inventar los detalles de sus capiteles, lanzar al cielo cuantas agujas, cuantos campanarios quiera..." (83)

Incluso ante la explosión ornamental de la fachada de San Pablo de Valladolid, Juan Guillén Buzarán acierta a descubrir el "rigor de principios" y la "ley del buen gusto" que en ella imperan:

"...lo mas notable que hay en este edificio es la primorosa y complicada decoración de su portada...efectivamente es admirable la minuciosidad extrema de la obra, y mas admirable aun el que tan esquisito y caprichoso trabajo se halle en armonia con el rigor de los principios y la ley del buen gusto, como sucede; a pesar de cuanto quieran decir aquellos críticos severos que no aprecian otra cosa que la rigidez clásica, y afectan despreciar todo lo que no sea Vitrubio y Palladio" (84)

Junto a ello se exalta el "organicismo" de la ornamentación gótica, directamente inspirada en formas de la naturaleza con un sentido de "autenticidad" y "veracidad" inexistente en las decoraciones de base geometrizante y abstracta (85). En opinión de Mitjana en ello reside precisamente la vitalidad y animación características de la decoración gótica frente a la

rectilínea aridez de la egipcia, la árabe o la griega (86).

Pero es Pedro de Madrazo quien mejor representa entre nosotros la visión puginiana acerca del carácter ético de las formas ornamentales góticas. Para él, como para Pugin, los artífices medievales:

"...ni aplicaron jamás motivos extraños al edificio decorado, ni pecaron contra la naturaleza ú oficio del ornato dándole una colocación repugnante á su forma, ora vegetativa, ora geométrica, ora animal; ni pusieron jamas un adorno donde la necesidad, ó al menos la conveniencia, no lo reclamase" (87)

Entre los elementos ornamentales típicamente góticos son los grandes ventanales vidriados los que continúan despertando una mayor admiración, tanto por la variedad y belleza formal de su traza como por la peculiar iluminación que confieren. Para Pablo Piferrer:

"¡Cuan variados son los efectos de la luz, que las ricas, altas, y caprichosas vidrieras arrojan quebrada por el brillo de sus colores, por entre los intercolumnios! Al contemplarlas, no sabemos á cual dar la preferencia: si á su primor, bella forma y graciosas labores, ó á la modestia y rubor de aquellas frescas y redondas rosas que, encima de la galería, asoman timidamente por entre los troncos de los arcos de la clave del ápside, y atraen su caliz, su sino resplandeciente y pintado, para derramar sobre la profunda nave luz en vez de olor" (88)

Pero los acentos poéticos de Piferrer o Pi y Margall (89) no hacen sino poner en clave contemporánea (es decir, ro-

mántica) imágenes desde hacía siglos repetidas. La novedad de los escritores decimonónicos reside esencialmente en la forma en que supieron aunar arquitectura e iluminación, viendo a ésta regida por los mismos principios racionales que aquella. En su sentir, los efectos lumínicos que apreciamos en los edificios góticos no son fruto de la casualidad, sino de la decidida voluntad del arquitecto, que los concibe como parte integrante de su obra.

"Permitasenos añadir que el efecto de luz maravillosamente calculado que resulta de los pálidos reflejos de las grandes ventanas góticas del centro del templo que iluminan esta retirada nave, prepara el ánimo para recibir las impresiones de los mágicos y variados puntos de perspectiva que por cualquier parte que se tiende la vista ofrece á la contemplacion del artista-entusiasta, ó del observador filósofo, el suntuoso edificio de la catedral de Toledo. Y no se diga que á la casualidad se deben tan misteriosos é incomprensibles resultados: no, sino al inmenso saber y al profundo estudio y devocion de aquella época de religion y de arte" (90)

De esta forma, Galofre considera a la arquitectura gótica "hermana de la óptica" (91) y, Caveda, profundizando en la misma idea, destaca como objeto primordial de las vidrieras góticas, no su carácter simbólico-doctrinario, sino su función complementaria de la arquitectura "para dar mas precio á sus detalles" (92).

El cada vez mayor conocimiento de los elementos integrantes de la arquitectura gótica permitió a sus estudiosos establecer una línea evolutiva que facilitara su mejor comprensión. Quedan así definitivamente fijadas tres fases entre los siglos XIII y XVI, cada una de ellas con su propia denomina-

ción, características y valoración crítica (93).

Zabaleta distingue un gótico "primario ó puntiagudo", desde principios del siglo XII hasta el XIV; un gótico "secundario, llamado también radiante", desde fines del XIII a fines del XIV y un gótico "llamado generalmente flamígero", desde fines del XIV a fines del XV (94).

Siguiendo una terminología muy similar, aunque con una mayor precisión cronológica, señala Monistrol:

"Bien conoceis todos los caracteres de ese arte, cristiano por excelencia, así en su periodo primario ó primitivo, usado desde fines del siglo XII hasta igual época del XIII, el secundario ó decorado, que domina completamente en el XIV, y el terciario, florido ó flamboyant (como le llaman los franceses) que seguido en el XV, apenas logra sostenerse al principiar en el XVI, herido de muerte por el nuevo estilo del renacimiento" (95)

Comienza a perfilarse la existencia de un estadio intermedio entre el estilo romano-bizantino y el propiamente gótico, identificado como una época de transición en la que la ojiva fue adaptándose paulatinamente a las formas constructivas románicas hasta acabar triunfando sobre ellas. Sin embargo, no se logra determinar con precisión las diferencias entre el románico final; la etapa de transición propiamente dicha y el inicio del gótico o protogótico. Así, un edificio como la catedral vieja de Lérida, que hoy consideramos dentro del estilo gótico, para Pi y Margall es obra romano-bizantina en la que el empleo de la ojiva no es sino puramente superficial y en nada desvirtúa las características propias de este género de construcciones:

"Todo parece manifestarnos hasta la evidencia que el artista no veía aún en la ojiva el desarrollo de ningún sistema, que se apoderó

de ella quizás por la sola influencia que esta forma ejercía ya en su siglo, ó quizás porque le pareció que el arco agudo era mas á propósito que el semicircular para sostener grandes masas; que aun adoptándolo quiso sujetarlo á las exigencias del estilo romano-bizantino, único estilo cuyos principios y consecuencias admitía" (96)

Caveda da un paso decisivo en el mejor conocimiento de los inicios del gótico al conseguir establecer la separación entre edificaciones románicas en las que aparecen elementos aislados de tipo gótico y las propiamente góticas, si bien aún muy ligadas a recuerdos románicos. En su opinión, el primer momento correspondería a la introducción del arco apuntado sólo como "capricho del artista", sin que ello suponga modificación del sistema constructivo (97). A principios del siglo XIII, convencidos los artistas de la superioridad del sistema ojival lo unieron al románico en una suerte de estilo de transición en el que se potenciaban las características comunes a ambos sistemas:

"Por fortuna prestábanse á esta union, no solo las tradiciones, sino tambien los elementos que les eran comunes. Porque ya lo hemos dicho: los pilares, las aristas de las bóvedas, el arco apuntado, una propension marcada al agrupamiento y á la forma piramidal, eran otras tantas propiedades conocidas, y empleadas por los arquitectos de la escuela romano-bizantina, sobre todo desde los últimos años del siglo XII" (98)

Por último, bajo el reinado de Fernando III y Alfonso X, triunfaría el estilo gótico en una serie de edificaciones de alzado plenamente ojival, pero conservando aún un cierto apego al estilo anterior; "como queriendo confundirse las formas de

unos y otros, y ostentando cierto aire de familia" (99).

Con enorme perspicacia Caveda señala entre los edificios correspondientes a este momento muchos de los que hoy consideramos decididamente protogóticos: San Vicente de Avila, las catedrales de Tarragona, Avila o Cuenca, el monasterio de Veruela, etc. (100).

Al precisar las diversas fases de la arquitectura gótica, mientras que para algunos autores (como es el caso de Quadrado) cada una de ellas alcanza una positiva valoración formal acorde con sus características peculiares "...gallardo, magestuoso, reteniendo aun cierta gravedad bizantina en el primero: florido, risueño; ligerísimo en el segundo, fastuoso, exuberante de gala y preparando una completa renovación en el tercero" (101)- otros inclinan sus preferencias hacia uno u otro momento.

Para Mitjana, la arquitectura del siglo XIII es "severa é imponente" y sus monumentos "los mas puros, mas característicos y mas armoniosos de la cristiandad"; la del XIV "perdió en majestad y nobleza" lo que "ganó en gracia y elegancia", para en el XV olvidar la armonía, sencillez y serenidad "trás el pomposo y desenfrenado follage" (102).

Curiosamente, Caveda parece inclinarse no por el severo estilo del siglo XIII, "grave y algun tanto rudo", sino por el del XIV, "mas elegante y culto...mas atrevido y gentil" (103).

Idéntica opinión manifiesta Monistrol, para quien durante el siglo XIV la arquitectura gótica alcanza "su grandeza y apogeo", caminando después "precipitadamente á su ruina" (104).

Si existen ciertas divergencias en el momento de señalar la época de máximo esplendor de la arquitectura gótica, todos los autores coinciden en situar en el siglo XV el inicio de su decadencia. Para José Villaamil:

"Muy pronto empezó la arquitectura cristiana á perder la pureza de sus formas dejándose arrastrar por el uso inmoderado de la ornamentación que la hizo perder su majestuosa severidad. La decadencia se dejó sentir ya en el si

glo XIV, pero hasta el XV no degeneró completamente cuando las formas accesorias absorvieron las esenciales y se descuidaron las justas proporciones para ostentar por todas partes una copiosa ornamentacion bella y delicada sí; pero estremada y abusiva" (105)

Y para Caveda:

"Abusando al fin de sus recursos, con la rica profusion de ornatos, con la caprichosa inconstancia que le lleva á multiplicarlos, alterando sus primitivos tipos entra en una marcada decadencia, que en vano pretende ocultar, desde la segunda mitad del siglo XV, bajo la inmensa balumba de las filigranas y cresterías, y la diferencia de los arcos, y los arranques de un genio antojadizo y veleidoso" (106)

De esta manera, una generación que se erigía en defensora de la "originalidad" y "libertad" artísticas centró sus ataques en una época que se caracterizaba precisamente por ello, guiándose en sus apreciaciones por criterios en los que la visión clasicista del arte estaba mucho más presente de lo que ellos podían suponer.

Aún así, frecuentemente podemos adivinar bajo la crítica una mal escondida admiración ante tanto lujo, refinamiento y belleza como supo reunir la ornamentación de fines del gótico. De la misma forma en la que los "clasicistas" del siglo anterior alababan la arquitectura gótica criticándola, la generación romántica no pudo escapar al encanto de unos edificios que no se adaptaban a sus más "puristas" ideales estéticos.

"La mayor parte de los edificios exornados con el gusto de la época, presentaban en verdad abatiendo paulatinamente la ojiva, demos

trando afectación en los accesorios y cierta falta de unidad en el conjunto; pero aún así, brillaba la arquitectura cubriendo los muros de minuciosos bordados, de dobles cresterías, ya caireladas, ya colgantes, con ondulosas franjas, atrevidas grecas y lacinias, aéreos remates y delicados rosetones. Sin embargo cuando la arquitectura ojival entreba a principios del siglo XVI en el periodo de decadencia, abrumado por la misma abundancia y brillantez de sus elegantes adornos, sin fuerzas para sostener el peso de sus ricas preseas, prodigadas gentilmente en pórticos y en arcadas, en almenas y follajes, en gallardos frontones y esbeltos pináculos; debía perder algún tanto de su noble magestad y de su temeraria compostura, pues no era posible ir mas alla en delicadeza y soltura, en prodigalidad y esmero" (107)

Y Monistrol ve como causa de su decadencia "el demasiado refinamiento y el excesivo lujo" al que llegaron los artífices góticos en la búsqueda de la belleza formal, olvidándose de que la clave del estilo residía en la expresión de la idea cristiana y no en los atributos ornamentales. El fin del estilo sobrevendría a consecuencia de su propia perfección, de la imposibilidad de superarse:

"Había llegado á un período en que difícilmente el ingenio humano podía encontrar más belleza, más seducción, más encanto, más espiritualismo, más atrevimiento, más arrojo. Un paso más y aquel atrevimiento será temeridad, aquella gentileza afectación, y aquella exuberancia de ornatos, pródiga pesadumbre de innecesarios accesorios, que ocultan con su excesiva pompa la línea generadora del arte cristiano" (108)

Considerada la arquitectura gótica en su conjunto, la cualidad formal más admirada por los escritores románticos es, sin duda, su radical originalidad.

El gótico no sólo constituía un sistema en el que se combinaban perfección técnica y belleza formal, sino que además era absolutamente diferente de cuantos estilos, anteriores o posteriores a él, se conocían. Ya Inclán había puesto de manifiesto cómo el gótico era un estilo que "no puede ser equivocado con ninguna otra especie de construcción" (109) y Caveda señalaba:

"Formas, medidas, ornatos, intención artística, procedimientos en la manera de construir, empujes y resistencias; todo difiere en la escuela ojival, de cuanto se practicaba en las anteriores, y todo concurre á imprimir á esa sorprendente creación una originalidad, que nada ha perdido con el transcurso de los siglos" (110)

Fundamentalmente, lo que se intentaba era resaltar las diferencias que separaban al estilo gótico del clásico, atribuyéndose a los artífices góticos un deseo de apartarse de la tradición clásica que únicamente se encontraba -como forma de legitimar sus propias aspiraciones al respecto- en la mente de los críticos románticos.

"Los constructores de la edad media, nunca nos cansaremos de repetirlo, no han pretendido jamás copiar ni imitar, y si lo hubieran intentado lo habrían conseguido sin duda mejor que muchos sabios arquitectos de este siglo de ilustración y de crítica; pero muy al contrario, cualquier observador experto reconocerá que mas bien han tenido espreso y singular conato en romper con lo pasado, y en separarse de

todo punto de las tradiciones gentílicas" (111)

Las alabanzas dirigidas a aspectos puramente formales de la arquitectura gótica se suceden a lo largo del siglo, valorándose por vez primera, junto a su carácter poético o religioso, la pericia técnica y el valor estético de sus elementos. En 1839, un colaborador del "Semanario Pintoresco" escribía con encendido entusiasmo:

"¡Que elevación y esbeltez en las bóvedas! ¡Con que gracia y maestría está empleada la curvatura ogiva! ¡Que variedad de adornos, y que festonage tan bien perfilado que embelesa y encanta a la vista! ¡Que bellezas en aquellas ventanas adornadas de florones y rosas trabajadas con tal primor que no parece sino que la piedra se ha hecho flexible para tomar la forma que le ha querido dar el artista! ¡Que riqueza en la disposición de sus pilastras, miradas bajo el aspecto de magestuosas columnas, aisladas, y cargadas de festones y ornamentos simbólicos, que se elevan a una altura prodigiosa! ¡Que grandeza en aquellos vastos peristilos! ¡Que multitud de naves, cuyo aspecto se hace mas variado y pintoresco por el efecto de los pintados vidrios!" (112)

Visión poética y sentimental de la arquitectura gótica

El importante papel desempeñado por el sentimiento en la apreciación artística a partir de mediados del XVIII alcanzó su momento culminante con el pleno romanticismo, anteponiéndose a otros factores hasta entonces primordiales en la valoración estética.

Para el Romanticismo -cuando menos en teoría- el valor de la obra de arte no residía en sus aspectos formales sino en su contenido; por lo tanto, en la arquitectura iba a buscarse preferentemente, más que el cumplimiento de normas racionales o funcionales, su adecuación a otro tipo de criterios emotivos o trascendentales (113).

La conversión del medievalismo en base de una nueva expresión sentimental -que encontró en Alemania, fundamentalmente en torno al círculo de Jena, su máximo desarrollo- halló pronto eco en nuestro país ligada esencialmente a la arquitectura gótica. Así, para Rafael Mitjana, la arquitectura gótica se siente, no se razona (114) y, según Piferrer, "no todos la saben gozar, pues oculta sus mas deliciosos encantos con un velo que solo pueden penetrar los ojos del espíritu" (115).

El convencimiento de que la comprensión auténtica de la arquitectura gótica escapaba a los postulados de la razón para situarse en el campo del espíritu, llevó a establecer su analogía con otras artes más "espirituales", como la música o la poesía. La importancia concedida por los románticos a la música estaba en gran parte basada en que era la menos "intelectual" de las artes, ya que actuaba directamente sobre la sensibilidad sin intervención alguna de la razón; de ahí que las cualidades que querían descubrir en la música intentasen hallarlas igualmente en las demás artes. Según ha estudiado Hugh Honour, la alusión a la arquitectura como "música congelada" era lugar común en Alemania desde fines del XVIII, siendo ampliamente utilizada por Schelling, Goethe o Schlegel, difundiéndose al resto de Europa gracias a Madame de Staël (116). Junto con la música, la poesía -de acuerdo con los tópicos literarios románticos acerca de la "inspiración" y la "creación" poética- era el arte que más directamente apelaba al sentimiento y al espíritu. Para Monistrol:

"El arquitecto era en aquellos siglos el poeta de la humanidad: Dios, la Virgen, los máx

tires del cristianismo y los santos, eran los personajes de su epopeya; las catedrales sus poemas" (118)

Pero la metáfora arquitecto-poeta y arquitectura-poesía (posiblemente arraigada entre nosotros gracias a la extraordinaria difusión alcanzada por "El Genio del Cristianismo" de Chateaubriand, uno de los primeros en utilizarla-) cuenta con ejemplos muy anteriores al de Monistrol. Ya en 1842, Pi y Margall afirmaba que los hombres de la Edad Media "hicieron de la arquitectura una poesía y de cada monumento un poema" (119). Para Cavada, en las catedrales góticas "campea la poesía del arte cristiano con todos sus encantos" (120). Por las mismas fechas, Patricio de la Escosura escribía:

"El arquitecto que no es mas que instruido, construirá solidamente, jamás con gracia. Así el geómetra demuestra sin ser elocuente. Mas quien con sutiles pilares sostiene la pesada máquina de las altas bóvedas, es comparable al poeta, que con ingeniosas ficciones persuade a los hombres la razon, que desnuda les fuera pesada.

Tan cierto es lo que decimos, que hasta hoy vanas han sido cuantas diligencias se han hecho para averiguar en que consiste la magia del arte gótico: de la misma manera que todas las disertaciones de los retóricos no han podido enseñar á un solo mortal el secreto del divino Homero" (121)

En efecto, para el romántico la "invención" debía siempre anteceder a la pericia técnica, pues sólo así podrían dar a sus obras el acento misterioso, el mágico encanto que buscaban. Esta regla, que parecía indiscutible para la poesía -ese "espíritu sin nombre, indefinible esencia..."-, como la definie-

ra Bécquer-, pasó a aplicarse igualmente a otras artes, tales como la arquitectura, en las que el proceso técnico había sido considerado hasta entonces factor primordial. Así, si bien se apreciaba la habilidad del artista (arquitecto o poeta), se considera que el proceso generador de la obra de arte debe partir siempre de la concepción de una "idea" para buscar a continuación la técnica más adecuada para expresarla, nunca a la inversa.

Cuando Pi y Margall afirma de la arquitectura gótica que "su unidad es la misma unidad de las creaciones de Homero" (122), con ello no quiere indicar que ésta fuera el móvil esencial del artista medieval ni del poeta griego, sino sólo la demostración de su perfección formal puesta al servicio de su inspiración.

Al convertir la arquitectura en poesía, cualidades específicamente poéticas pasaron a valorarse como cualidades "arquitectónicas". Para los románticos la poesía era ante todo fruto de la "inspiración", del "genio creador", que se imponía al artista como un mandato superior, en contra incluso de su propia voluntad (123).

De la misma forma, el arquitecto debía estar movido por la "inspiración", someterse a ella y no coaccionarla jamás con normas de ningún género. La visión del arquitecto medieval como hombre inculto y semibárbaro, que tanto vemos repetirse en los románticos, no es como en Vasari una crítica, sino una alabanza, ya que su ignorancia es aval de su libertad creadora. El duque de Rivas imaginaba al arquitecto de la catedral de Sevilla como un pobre albañil, carente de conocimientos y absolutamente ajeno a cuanto Grecia y Roma aportaron a la arquitectura:

"Y a un pobre albañil, obscura/ Y ya olvidata criatura,/ Que ni midió el Capitolio/ Ni estudió a la Grecia, solio/ De la docta arquitectura; // De fe y entusiasmo ardiendo,/ Vió en sueños tu mole santa:/ Y acaso también durmiendo,/ Su mano un angel rigiendo,/ Trazó tu gigante planta..." (124)

Y Bécquer recrea su propia experiencia creadora cuando imagina al arquitecto de San Juan de los Reyes intentando inútilmente plasmar su idea sobre el blanco pergamino, auxiliado tan solo por el conocimiento y la experiencia:

"...mas yo te veo ardiente enamorado del arte; te veo a la luz de la triste lámpara, compañera de tus vigilias, trazar sobre el pergamino una y otrs figura geométrica. En vano para realizar lo que concibe tu mente, acudes a las reglas de los maestros; en vano, porque la inspiración no ha extendido aún sus alas sobre tu cabeza; por eso apartando lejos de ti el compás y la escuadra, te arrojas sobre tu lecho, presa de la desesperación y el insomnio" (125)

Pero, al fin, la forma perfecta emerge a partir de la pura idea como su único posible vehículo de expresión y, la mano del arquitecto, movida por una fuerza superior, la traza sin vacilaciones sobre el papel:

"...un mar de lava arde en tu fantasía y entre las hirvientes crestas de sus olas se ajitan y confunden las partes del todo que buscas. Tú las sigues con la mirada inquieta, las ves unirse, deshacerse, tornarse a encontrar y desencajarse de nuevo, formando cien y cien combinaciones cada vez más extravagantes y locas, hasta que al fin prorrumpes en un grito, un grito de alegría sin nombre, el grito de ¡tierra!!! de Colón.

Otra vez la lámpara está encendida, encorvado sobre la mesa, tu mano dibuja con seguridad un edificio: es San Juan de los Reyes que el genio acaba de sacar de la nada" (126)

Si la obra de arte creada "de la nada" no deja de ser un imposible incluso en el campo poético (127), mucho más lo es en el arquitectónico, en el que los conocimientos técnicos son absolutamente indispensables. Pero el tópico de la "inspiración", tan caro a los románticos, se aplicaba a todas las artes sin distinción, si bien no pasaba de ser una mera imagen literaria mediante la cual simbolizar, ante todo, el triunfo de la libertad frente a las reglas.

La aparente libertad de la arquitectura gótica -sujeta a unas normas tan diferentes a las clásicas que parecían no existir- atrajo la atención de los escritores románticos por pensar que coincidía plenamente con sus anhelos literarios. Comparando "aquellos tiempos" con el suyo propio, un poeta como Piferrer exclama:

"Dichosos aquellos tiempos de piedad y de entusiasmo en que la hidra espantosa de la crítica no arredraba al artista con sus cien sistemas, ni las frías especulaciones del análisis buscaban tendencias generales en las obras, ni indagaban cual fuese la verdadera exposición de su objeto, ni marcaban el destino filosófico de cada parte" (128)

En la poesía romántica el concepto de "inspiración" se halla íntimamente ligado al de "fantasía" que, al igual que aquel, no hace sino encubrir el de "libertad". La arquitectura gótica se identifica con el concepto de "fantasía" en un doble aspecto: por una parte se trata de una arquitectura hija de la fantasía, de la imaginación, y, por otra, estimula y exalta la propia fantasía del que la contempla. Quadrado habla de "la fantástica ligereza de construcciones que parecen obra de las hadas" (129); a Escosura los edificios góticos le parecen espejismos concebidos por nuestra propia mente:

"... no hallamos palabras para explicar

lo que pensamos, porque se dibujan tan graciosamente en el espacio aquellas pirámides de filigrana, juega la luz en tan varia manera entre sus calados adornos, y tan dignamente coronan el magnífico edificio que las sustenta, que á veces hemos estado para suponer que, mas bien que obra real y positiva de piedra, fuesen óptica ilusion á la manera de las que en el desierto, dicen, imaginan ver los viajeros al ocultarse el sol en el occidente" (130)

Y, en Bécquer, el término "fantasía" es sinónimo de libertad artística cuando, al referirse a la arquitectura gótica, afirma:

"...y lanzándose a rienda suelta sobre el ardiente corcel de la fantasía en el espacio sin límites de la originalidad, flanqueó las lujosas arcadas con las desiguales agujas de sus pilares, rasgó las nubes con los agudos chapiteles de sus torres" (131)

Pero, al mismo tiempo que una arquitectura "fantástica", la gótica es una arquitectura que estimula la fantasía del artista que la contempla, que le sirve de fuente de inspiración para su propia obra. Así, para Puignari: "reune cuantos prestigios puedan elevar la fantasia y conmover el corazón" (132) y, según Pi y Margall, en el interior de una catedral gótica "tiembla la fantasía al abarcar tanta grandeza" (133).

Ello explica el protagonismo que las construcciones góticas -catedrales y castillos principalmente- tienen en la poesía romántica como inmejorable marco ambiental.

La arquitectura gótica pasó así a encarnar el ideal de originalidad y libertad artística que perseguían los románticos y se convirtió en símbolo de inspiración y genialidad.

El peso cada vez mayor que los criterios emotivos y sen

timentales adquirieron en la valoración de la arquitectura gótica contribuyó a que ésta fuera dejando de identificarse con lo "pintoresco" (134) -concepto puramente sensorial- para encarnar lo "sublime", máxima categoría de la estética romántica. Así, Pi y Margall escribe: "Todo es grandioso y sublime en las catedrales de aquellos siglos; nos asombran sus monumentos con la sublimidad, y nos admiran con sus innumerables bellezas" (135).

La arquitectura gótica -y más concretamente la catedral gótica- posee, en la grandeza de sus dimensiones, uno de los más efectivos principios de sublimidad (136). La vastedad de su extensión, unida a la falta de concreción espacial provocada por los efectos lumínicos de su interior, confiere a los edificios góticos un aspecto de "infinitud" capaz de provocar un sentimiento de incomodidad en el espectador que, incapaz de abarcar el conjunto, se encuentra en él perdido y extraño.

"El primer efecto que el interior de esta catedral causa á quien entra por la puerta mayor, es cierto misterio, un temor, un pasmo religioso que impone silencio y derrama gravedad en el semblante mas apacible. Por entre una luz escasa divisamos tendidas delante de nosotros tres largas y altas naves; las sombras doblan sus proporciones reales; en el fondo las claraboyas de junto á la bóveda hacen resaltar mas fuertemente las masas que detrás y á los lados quedan medio hundidas en un crepúsculo dudoso: asi la iglesia aparece como extraordinariamente extensa, y su aspecto de grandeza enciende una conmocion sublime" (137)

Por otra parte, tan grandiosa magnitud gravita sobre el observador haciéndole tomar conciencia de su propia pequeñez, provocando en él una cierta sensación de terror plenamente "sublime". Refiriéndose a la catedral de Burgos, Juan Estanillo

hace notar:

"La catedral de Burgos es una creación sublime; a la vista de aquel soberbio gigante el hombre se olvida del hombre, borrándose de él su imagen, cual figura trazada en polvo movedizo. Ante la faz de aquel coloso, los palacios se transforman en míseras cabañas" (138)

Y Piferrer siente una impresión muy similar en la catedral de Palma:

"Quien por primera vez sienta el pie en el umbral de esta iglesia, parase sobrecogido de una impresion como de temor, y la magestad inmensa del interior anonada todo pensamiento terrestre é hinche su alma con un ardor sublime" (139)

Pero este "temor" ocasionado por la visión de un edificio gótico debe más bien entenderse como estupor o asombro . El gótico casi nunca tuvo entre nosotros las connotaciones "terro-ríficas" que en Inglaterra dieron origen a todo un género literario y que aquí fueron asumidas, como ya hemos señalado, por la arquitectura románica. De esta forma, el gótico produciría efectos de sublimidad más a través del asombro que del miedo y, cuando aparece asociado a sentimientos de temor, lo hace no en virtud de sus especiales características sino de su identificación simbólico-religiosa. Lo que produce terror no es propiamente el edificio gótico, sino la presencia de la divinidad que en él se percibe de forma evidente. Es en este sentido en el que Monje puede afirmar que la catedral de Burgos "le aterra, le confunde, le hace temblar de respeto" (140).

Asistimos así a una revalorización de la arquitectura gótica basada en motivaciones que van más allá de lo propiamente formal para insertarse de lleno en la esfera de los senti-

mientos y las emociones. En este sentido, el triunfo del gótico se deberá esencialmente a sus connotaciones religiosas y patrióticas.

La arquitectura gótica como expresión de espiritualidad

El resurgimiento de las tendencias espirituales y religiosas que aportó el romanticismo como respuesta al frío escepticismo racionalista del siglo anterior produjo, como es sabido, cambios trascendentales tanto en el campo estético como en el quehacer artístico. Al mismo tiempo, la cada vez más frecuente visión de la arquitectura desde un prisma emotivo y sentimental, llevó a conferir a la arquitectura gótica unas connotaciones simbólico-ideológicas, a menudo, confusas y contradictorias.

El núcleo de la corriente espiritualista que impregnó gran parte del romanticismo europeo tuvo su origen en la Alemania del Sturm und Drang y se desarrolló con posterioridad en figuras como Wackenroder, Tieck, Novalis o Schlegel. El carácter antifrancés, anticlásico, nacionalista y místico del romanticismo germano condujo directamente a ver en el arte gótico la encarnación de los valores espirituales y patrióticos que buscaba y, concretamente en la arquitectura gótica, la forma más perfecta de expresión de la religiosidad tradicional alemana en su doble vertiente católica y protestante (141). Desde Alemania y a través de Francia -con Madame de Staël, Villers o Chateaubriand como difusores- tal identificación se extendió al resto de Europa, prendiendo con firmeza tanto en países católicos como protestantes, meridionales como septentrionales.

El hecho de que a menudo la religiosidad romántica se desviara de las normas establecidas y se mostrara contraria a dogmatismos y ortodoxias hizo que el gótico se convirtiera, ante todo, en emblema de espiritualidad por encima de tendencias, iglesias y sectas. En sus propias formas arquitectónicas se quiso ver una tendencia hacia lo supraterráneo, un trasunto del an-

sia humana por elevarse a esferas de orden superior. Para Rafael Mitjana:

"Las curvas ojivales de los arcos, las agujas que por doquier se lanzan al espacio sin limites, el movimiento de ascension, de elevacion, de cada parte del templo y del templo entero, espresan claramente la aspiracion, el vuelo espontáneo de la criatura hácia Dios, su principio y su término" (142)

Y según Villaamil y Castro:

"La iglesia ojival, interior y exteriormente se encuentra llena de espiritualismo, la ausencia de lineas horizontales, aleja toda idea de las cosas terrestres, al paso que la abundancia de las verticales y el sistema piramidal del conjunto inclinan al recogimiento y elevan el alma al Criador" (143)

No sólo la verticalidad gótica se convierte en fácil símbolo de espiritualidad, también la unidad de su sistema constructivo pasa a ser símbolo de la unidad de Dios:

"En una catedral gótica, por ejemplo, desde la cruz que compone se gallarda planta, hasta esos arcángeles de paz, que elevando sus manos unidas al Cielo, terminan sus fantásticas é imponentes torres, preside la unidad religiosa en su mas alto grado" (144)

La misma idea es puesta de manifiesto por Caveda cuando afirma:

"Al levantarse de la tierra, como la naturaleza se presentan varios, multiples, abrazando mil minuciosidades, mil pormenores, como otras tantas ideas esparcidas en sus muros; pero conforme se elevan en los aires, conforme van ascendiendo a los cielos, sus lineas esparcidas se unen, se dirigen a un fin, rematan en un punto como toda la religión concluye y remata en la bondad de Dios" (145)

El carácter espiritual implícito en la arquitectura gótica no se reduce a las analogías puramente formales, se fundamenta esencialmente en la impresión que los edificios góticos ejercen sobre el espectador. Según los escritores románticos, se evidencia en ellos con tal fuerza la presencia de la divinidad que incluso el no creyente cede a su influjo. Así, Amador de los Ríos dice que la arquitectura gótica "mueve a la adoración al hombre mas empedernido" (146) y Rafael Monje imagina de esta forma la reacción de un "incrédulo" al visitar la catedral de Burgos:

"...todo esto reunido a la severidad de su caracter ojival sorprende a primera vista; hace prorrumpir al curioso en extremos de admiración, y sobrecogido de pasmo el incrédulo no puede menos de exclamar compungido: Afuera deidades quiméricas...Grande es el ser que habita grandes casas...Dios ha fundado esas cúpulas sobre los aires" (147)

En gran medida, el impacto ejercido sobre el contemplador por la arquitectura gótica -sorpresa, admiración, pasmo- puede considerarse como una vertiente más de su carácter "sublime" y de su capacidad para producir impresión de "sublimidad". Si analizamos las analogías que mueven a identificar gótico con

divinidad veremos que son las mismas características que lo hacían aparecer como arquitectura "sublime", sólo que derivadas hacia un contexto religioso. La oscuridad, la falta de concreción espacial, la infinitud de los edificios góticos, se traduce así en una sensación de angustia, de recogimiento, de temor ante la implacable presencia de la divinidad:

"Las sombras vagas, el crepúsculo melancólico que reinan bajo esas bóvedas elevadas expresan el desfallecimiento del universo oscurecido desde la caída del primer hombre. Un dolor misterioso se apodera del corazón apenas traspasado el umbral de ese noble recinto. Mil pensamientos de temor, de esperanza, de vida, de muerte, se agrupan en el alma, formando con su mezcla indefinible una especie de atmósfera silenciosa que calma, que adormece los sentidos, y al través de la cual se revela envuelto en vaporosa lumbre, el mundo invisible" (148)

Con mayor acento dramático que Mitjana, Juan Estanillo expresa así los sentimientos que le embargan al penetrar en la catedral burgalesa:

"El interior del lúgubre santuario exala un vapor santo que afluye al alma con el peso de los remordimientos, anonada el espíritu y arranca lágrimas de arrepentimiento.- Allí bajo aquellas bóvedas sombrías, que parecen un cielo tempestuoso, el hombre sumergido en los mas terribles pensamientos, recuerda, a pesar suyo, la ira de Dios, su justicia tremenda y el eterno padecer! ¡-Allí, entre aquellos tristes muros, parece vibran en el aire, sin lanzarlos voz humana, los solos acentos del miserere!!" (149)

Pero, al mismo tiempo, el templo gótico es capaz de infundir esperanza, fuerza, consuelo y elevar al hombre a las más altas esferas del mundo espiritual. Así lo siente Mitjana:

"...¿quien al encontrarse de repente en presencia de esos pórticos suntuosos, de esas torres eminentes "dedos silenciosos que nos señalan el cielo" quien no ha sentido inundada su alma por torrentes de santas inspiraciones?. Entonces las pompas mezquinas del mundo se desvanecen en nuestra mente como impuros vapores dispersados por vientos salutíferos, y un nuevo fervor, una fé nueva, nos conduce consolados y fortificados á ese asilo siempre abierto desde donde se puede subir hácia Dios en álas de la plegaria!" (150)

Y, anonadado por su influjo, se pregunta Piferrer:

"¿Que misterio encierran esas formas piramidales que asi atraen el espíritu? El ansia que de continuo aqueja el corazon humano, la sed constante de perfeccion y de inmensidad, el sentimiento de lo infinito que vive en el fondo de nuestro ser aman seguir la indicacion enérgica de esos pilares, flechas, cúpulas y campanarios, cuyo irresistible impulso nos arranca de la tierra, nos levanta á dominar sobre opuestos y vastos horizontes, y satisfaciendo nuestra aspiracion nos hace hollar sobre el espacio y volar con dulcísimo y arrobador deleite á perder-nos en el mismo cielo donde desaparece á nuestros ojos la sutil línea del remate. La naturaleza humana, alta, libre, é inmortal, palpita en este lenguaje clarísimo de los monumentos ogivales, como á la vista de lo que mas toca la

conciencia de sí misma, y mas la enaltece sobre esa morada de miserias" (151)

La visión del gótico como arquitectura eminentemente espiritual condujo a la convicción de que sólo podía haber sido engendrada por una época y unos hombres movidos de hondo fervor religioso. En este sentido, un colaborador del "Semanario Pintoresco", escribía en 1839:

"...icual es nuestra admiración al considerar que muchas de estas obras gigantescas se construyeron en un tiempo de ignorancia y de barbarie! Nosotros que tenemos tantas dificultades en levantar semejantes edificios, nos preguntamos con asombro: ¿Como la edad media los ha podido construir? Sin embargo la respuesta es facil. Porque eran mejores que nosotros: tenían más fe, y con sola esta virtud se edificaban esas grandiosas catedrales, que nos llenan de admiración" (152)

Tal convicción no estaba exenta de cierta base histórica ya que, como señalaba Amador de los Ríos, el gótico surgió con el auge del espíritu religioso de las Cruzadas (153) y comenzó a decaer conforme declinaba la firmeza de las creencias que concluiría por dividir la iglesia occidental (154).

Pero, en realidad, la visión de los artistas góticos -"animados... por un amor y una creencia místicos", en palabras de Madrazo (155)- no es sino una expresión más del conocido tópico romántico del artista movido por un imperativo superior que se le impone, aun en contra de su propia voluntad, como misión ineludible.

"Por eso apreciamos en nuestros arquitectos del siglo de oro de las artes españolas mas que la lozania y la fecundidad del ingenio,

mas que el conocimiento profundo y bien entendido de la ciencia de la construccion, mas aun que la admirable varia invencion de sus ricos adornos, esa especie de intuicion celeste, que les inspiraba al imaginar los templos, cierto espíritu religioso que modificaba el pensamiento artístico, plegándolo á todas sus exigencias, sin enervar su fuerza, sin ponerle trabas en su atrevido vuelo" (156)

Por ello no es de extrañar que José Ma Velarde imagine a los arquitectos medievales como nuevos apóstoles (157) o que Bover considere sus obras como una forma de anónima plegaria:

"Luego que la vista gozaba de aquella grandiosa fábrica, se ofrecian a la imaginacion las varias ideas que provocan los monumentos de esta clase, en que las artes trabajaban a porfía en holocausto de la divinidad, esforzándose pintores y arquitectos por pagar a Dios en obras esplendidas cuanto le debian de genio, sin otros deseos de gloria póstuma, ni otro anhelo por legar a las generaciones futuras el nombre humilde con que por lo regular eran conocidas" (158)

Todo ello contribuyó a avalar las tesis que veían el origen de la arquitectura gótica en estrechos círculos de arquitectos seglares de inspiración masónica.

"Los mismos que por oficio se dedicaban á la construcción, arquitectos, maestros de obras y albañiles eran guiados por una idea religiosa, formando santas cofradías que tenian por objeto la gloria de Dios" (159)

El gótico no sólo fue considerado como el arte espiritual por excelencia, sino que, más concretamente, vino a encarnar los ideales cristianos. Inclán llamó a la arquitectura gótica "la de los Templos de la Cristiandad" (160), Pidal la ve como "la única y verdadera arquitectura de los templos cristianos" (161) y Pi y Margall escribe:

"Verdaderamente al contemplar este templo, diríase que del cristianismo nació el arte gótico, esta arquitectura llena de fuego y poesía que en los cien mil detalles de sus inmensas fachadas, en el atrevimiento y osadía de sus torres, cuya aguja rasga las nubes, en la luz bella y opaca que ilumina debilmente el sombrio color del santuario como que nos presentase á Dios con todos sus atributos, á Dios con los pies en la tierra y su corona en el cielo, á Dios grande y sublime en medio de los misteriosos arcanos de la naturaleza" (162)

La identificación gótico-cristianismo, lugar común en toda la época romántica, encontraba su fundamentación histórica en el hecho de que el arte gótico hubiese nacido en una Europa ya enteramente cristiana.

En la arquitectura gótica se exalta su originalidad formal que nada parece deber a la tradición clásica (aún muy patente en los anteriores estilos medievales) a la que cada vez se asocia más con el paganismo. Así, Mitjana escribe:

"La espresion perfecta del pensamiento cristiano no ha sido formulada por ninguna arquitectura anterior á la llamada Gótica y que apareció á fines del siglo XII...

Realmente cristiana en el fondo y en la forma, pues ha depuesto todo cuanto pudiera ser ageno á su sublime fin, todo cuanto los siglos

anteriores habian mezclado de pagano y bárbaro"
(163)

Si el cristianismo había vencido y anulado a la antigua religión pagana parecía evidente que el arte surgido del cristianismo era superior a cualquier manifestación artística anterior. Teniendo esto en cuenta, los partidarios del gótico rechazaban los templos clásicos más por haber servido de morada a falsos dioses que por una absoluta convicción en su inferioridad arquitectónica. A este respecto, escribe Escosura:

"... así un templo pagano es para nosotros parte de la ciudad en que le vemos, se une con el paisaje que le rodea; pertenece, en fin, á la tierra por todos los vínculos posibles; es, como los dioses que en el se adoraban, nada mas que una efigie colosal de la humanidad. Por manera que cuanto sentimos, cuanto discurremos y cuanto percibimos en semejantes parages es puramente humano. Ni puede ser otra cosa en edificios consagrados á una religion hecha por el hombre y para el hombre" (164)

Además, los templos surgidos por y para el cristianismo aparecían imbuídos de un profundo simbolismo que los hacía del todo diferentes a los antiguos templos paganos. Como señala Monistrol:

"Todo en este arte es profundamente místico y cristiano: todo contribuye á demostrar, que el verdadero templo de la Religion del Calvario, no es un hacinamiento de grandes masas de materiales, sino la representacion gráfica de la Iglesia, cuya piedra angular es Jesucristo, y de la cual son miembros los fieles todos" (165)

En su opinión, tanto la propia planta como los nervios que se entrecruzan en las bóvedas recuerdan al espectador el instrumento de la Redención; las tres naves son la representación de las tres personas de la Trinidad que confluyen en la unidad del crucero y los arbotantes simbolizan los brazos del pueblo creyente levantados para sostener su santuario (166).

Mientras que en otros países -como Inglaterra o Alemania- la división religiosa motivó serias polémicas sobre la adscripción del gótico a una u otra de las iglesias cristianas (167), en España nunca existió este problema y los templos góticos se consideraron indistintamente cristianos o católicos. Sin embargo, en ocasiones se prefiere emplear el término "católico", como cuando Mitjana se refiere a "catedral católica" como sinónimo de catedral gótica (168) o cuando Castelar considera el templo gótico como expresión perfecta de la "idea católica":

"La idea que dio vida al templo de San Juan de los Reyes, comenzaba a levantarse en mí. Era la idea católica. La verdad es el alma de esta idea. Por eso todas las líneas de esos arcos góticos, suben al cielo, y se unen armoniosos en un punto. Por eso se ven todos los pensamientos del artista reunirse en la unidad de Dios, que representa el templo de una manera admirable, como un eterno símbolo" (169)

Todo el profundo significado espiritual y religioso presente en el arte gótico se plasma en su realización suprema: la catedral gótica; todos cuantos vieron en el gótico un arte específicamente religioso encontraron en ella su forma más ejemplar y emblemática. La catedral se convierte así, para Pi y Margall, en la única composición "en que se desarrolló con toda su extensión el goticismo" (170). Para Villabrilie, su sola presencia basta para conferir carácter religioso a la ciudad en que se levanta: "Una de las cosas que mas llama la atención en las

ciudades antiguas, y que mas religiosa y profunda impresion produce en el ánimo de los viajeros, es el magestuoso recinto de las catedrales" (171)

La catedral gótica escapa además a consideraciones meramente arquitectónicas ya que en ella se dan cita escultura y pintura para formar, en opinión de Murguía, un "grande y suntuoso museo del arte cristiano":

"La catedral gótica dejó poblar de ángeles y de diablos, de profetas y evangelistas, las portadas donde la ojiva se levantaba en todo el esplendor de su hermosura, así como mas tarde abrió sus nichos para que las estatuas tuviesen su lugar en aquel grande y suntuoso museo del arte cristiano...

Si la catedral gótica recogió las primitivas de la pintura en sus vidrios de colores, también fue madre cariñosa de la escultura; le hizo sitio entre sus columnas, levantó para ella sus arcos, y fueron hermanas, que no se separaron hasta que una de ellas dejó de existir" (172)

Especialmente en las grandes ceremonias, cuando la música sacra inunda sus naves, la catedral gótica parece el más acabado ejemplo de la conjunción de las artes, tan anhelada por el Romanticismo. Según Piferrer:

"Entonces la arquitectura es el arte madre, el arquitecto es el poeta, es todo; por que ¿que hacen las demas artes? la escultura le cincela sus gárgolas, follages, fachadas y capiteles; la pintura adorna sus retablos, ilumina sus vidrieras y las claves de sus bóvedas; hasta la música, esa arte poderosa en nuestros días, se amalgama con la poesia, e hinche sus naves con el canto de la prosa, acompañada de la armo

nía del órgano y del diapason de las campanas que se derrumba desde lo alto" (173)

Pero, como acertadamente recordaba Madrazo:

"Conviene no olvidar que las catedrales en el siglo XVIII no tenían por destino único el culto: celebránse en ellas asambleas, representábanse los misterios, agitábanse los negocios del procomunal, se pleiteaba, se discutía, y hasta se ejercía el tráfico por tolerancia de los mismos obispos... Más aún, servía la catedral de teatro para fiestas, farsas y mogigan gas asaz profanas..." (174)

Pese a ello, para el Romanticismo la catedral gótica fue ante todo un símbolo de espiritualidad y como tal aparece su imagen en pinturas y poemas, novelas y dramas.

El gótico como arquitectura nacional y popular

Es en pleno Romanticismo alemán cuando -merced a los trabajos de Tieck, Schlegel o Hegel- se alumbra la concepción del gótico como arquitectura popular, fruto del esfuerzo colectivo. Ya Piferrer, en 1843, afirmaba la superioridad del gótico sobre el románico porque mientras éste era "símbolo de la clase sagrada", la arquitectura gótica "iba á ser la espresion del sentimiento religioso y de la poesía de todo el pueblo" (175). Igualmente, Vinader consideraba que el mayor valor de la catedral gótica residía en ser "expresión de las ideas de los pueblos" y no fruto de "la munificencia de un Obispo ó el entusiasmo de un arquitecto" (176). Quizá quien mejor supo expresar esta visión de la catedral gótica como resultado del esfuerzo con

junto de todo un pueblo, capaz de transmitirse incluso de generación en generación, fue Pi y Margall:

"... obras del pueblo encierran la poesía de dos o tres generaciones. Cuando una ciudad pretendía empezar una de esas catedrales, eran muchos los arquitectos que debían trazar el plan, solo el pueblo el que deliberaba. El rico abría sus arcas, el pobre ofrecía sus brazos, el caballero cedía el botín de sus batallas, el sacerdote parte de sus diezmos; reuníanse inmensos tesoros y dábase principio á la obra de la iglesia" (177)

Para muchos -como Escosura o Monistrol- este esfuerzo común sólo podía explicarse como fruto de la fe. Una misma fe que unía a todas las clases en un ideal y les daba fuerza para mantenerlo vivo a través de los siglos. Algo, en opinión de estos autores, imposible de comprender en el siglo materialista que les había tocado vivir. Escribe Monistrol:

"Triunfante y poderosa la idea que le dió vida, podía ya buscar en la forma la gráfica expresión de su sentimiento; y lo mismo obreros que arquitectos, Obispos como Sacerdotes, magnates como menestrales, todos contribuían al levantamiento del edificio santo, á la compilación del libro colosal de su creencia. Colaboradores todos de aquellas obras admirables, que empezaban entre oraciones, que continuaban al eco de cánticos sagrados, que iban elevándose en prolongada pirámide, como si la espiritual aspiración de aquellos fieles hubiese quedado petrificada en el espacio, al lanzarse desde la tierra al cielo" (178)

Otros, sin embargo, veían en el gótico la máxima expresión de la sociedad burguesa, urbana y laica de la Baja Edad Media. Ya señalamos la temprana introducción en España -gracias a Rafael Mitjana- de las tesis de Vitet y Ramée acerca del origen del gótico en sociedades secretas de arquitectos laicos opuestos al dominio que la Iglesia ejercía sobre las artes. Para Mitjana, el románico era una arquitectura foránea, nacida del dogma e impuesta por la Iglesia, sin relación alguna con la fe y las costumbres de cada pueblo. Contra esa situación de monopolio artístico se alzaron los francmasones quienes, apoyados por príncipes y magnates, lograron triunfar a mediados del siglo XIII (179), produciéndose -en palabras de Vinader- una "secularización de la albañilería" (180).

Quien más lejos llega en su concepción laica del arte gótico es, entre nuestros estudiosos, Pedro de Madrazo. Precisamente, en su contestación al Discurso de Monistrol -una de las piezas claves de la visión espiritualista y cristiana de la arquitectura gótica- Madrazo afirma que si bien el sentimiento religioso halló en la catedral gótica un incentivo para desarrollarse, se debe excluir "de manera perentoria y absoluta la intervención de ese noble sentimiento en el cambio del sistema general de construcción". Recuerda Madrazo que la arquitectura monástica fue realizada por hombres más humildes, piadosos y santos que los "artistas seculares y libres" que levantaron la catedral gótica y que si ésta es bella lo es "porque reúne a la razón de ser científica y estética, la expresión más adecuada de las necesidades sociales y de las tendencias de la época portentosa que la produjo", afirmando, seguramente ante el asombro de Monistrol:

"No había, no, más fe en el siglo de San Luis y San Fernando; lo que había era que la fe aparecía en consorcio más íntimo con la razón, y que la razón alcanzó un desenvolvimiento cual nunca había obtenido; por lo cual, cuando llegó la época de que el arte secular, discípulo de

las escuelas de la Iglesia, devolviese obsequio so á su maestra la merced que de ella habia recibido, pudo verificarlo preparando para la Iglesia misma la más espléndida morada que vieron jamás los pueblos evangelizados." (181)

Su visión laica del arte gótico lleva a Madrazo a valorar la vertiente civil de una arquitectura que, hasta entonces, casi siempre se había relacionado con edificaciones de carácter religioso. Así, se refiere a las "espléndidas casas capitulares" que la libertad municipal levantó en Florencia, Siena, Pisa, Bruselas, Lovaina y Brujas y a cómo las ciudades comerciales como Amberes, Lieja, Venecia, Barcelona, Valencia y Palma, "trataron orgullosas de levantar sus lonjas, bolsas y casas de contratación, emulando la gala y la opulencia de las basílicas y casas capitulares" (182).

Ya con anterioridad, Pablo Piferrer había señalado "que el arte gótico no sólo en las obras religiosas se empleó con acierto, sino que también supo distinguir de aquellas las civiles sin menoscabar su alteza y su espiritualidad profundas" (183), siendo uno de los primeros escritores españoles en valorar la arquitectura civil gótica, parangonándola con la religiosa:

"Mas al hacerse municipal, al decorar las cámaras de los príncipes con tan delicados detalles, que bien pudiera decirse que las llena de sueños de oro, abate un tanto el arte la altura de sus líneas, el cuadrado reemplaza á menudo la ojiva, respira toda ella mas elegancia que imponente grandiosidad, y cierta severidad noble y mesurada asoma entre la multitud de sus adornos mundanos y plebeyos" (184).

La concepción del gótico como estilo burgués, nacido en ciudades libres, confiere una nueva dimensión a los ayuntamientos contruidos en ese momento que se convierten en símbolo de

libertad y democracia, lo que explica la fuerza con que el neogótico prenderá en la construcción de casas consistoriales en los países europeos de fuerte tradición municipal.

"La vida política de aquellos pueblos dejó en el arte recuerdos imperecederos de su patriotismo, pues al lado de la catedral ó del humilde templo, levanta cada municipalidad sus casas consistoriales, de modo que en poco tiempo se llena Europa de bellisimos edificios que aún hoy son testimonio de los sentimientos patrios de aquella edad."(185)

Las peculiaridades del medievo español explican que en nuestro país el interés que en otros lugares de Europa se centraba en los ayuntamientos construidos en época gótica se dirigiera a los numerosos castillos que se levantaron en ese momento en España. Castillos como los de la Mota, Maqueda, Fuensaldaña, etc. fueron escenario habitual de novelas y obras de teatro, frecuente motivo de inspiración para los poetas y uno de los temas favoritos de las revistas ilustradas de la época.

La nueva visión de la historia del arte planteada por Herder y Schlegel, tendente a considerar cada estilo artístico como fruto de un tiempo y una sociedad determinada, tuvo también en España un pronto eco, especialmente en lo que atañe al arte gótico. Para Pi y Margall, "las costumbres son leyes para las artes y las artes retratan las costumbres" y "los monumentos reflejan constantemente las instituciones y costumbres de los pueblos"; por ello se pregunta:

"Estas costumbres, estos vestidos, las ropas talaras de los magistrados llenas de menudos pliegues, las puntiagudas letras de los libros de coro, la rareza de los muebles y alhajas que adornaban los salones de aquellos tiempos, ¿no fueron quienes inspiraron á los artis-

tas las bellezas, los caprichos, lo atrevido, lo maravilloso, la profusion de adornos, la delicadeza de nuestras catedrales?" (186)

También para Caveda los edificios góticos no son "un mezquino producto de la novedad, ó del capricho, un juego del poder, que con él perece y se olvida: en ellos se reflejan una civilizacion determinada, el espíritu y la fuerza creadora de la sociedad, á cuyo esplendor y bienestar son consagrados por el genio" (187); para Monistrol es una "manifestacion de la cultura y creencias de un pueblo" (188) y, como ya vimos, Madrazo considera la catedral gótica como "la expresion más adecuada de las necesidades sociales y de las tendencias de la época portentosa que la produjo" (189).

Precisamente el que la época del gótico coincidiese con la de la formación de las diferentes naciones europeas, confirió a este estilo un carácter nacionalista particularmente exaltado por los escritores románticos en oposición al pretendido universalismo del arte clásico.

Salvo Inclán Valdés, que pretende para el arte gótico un remoto origen hispano, nuestros estudiosos están de acuerdo en que llegó a España a comienzos del siglo XIII importado de Francia, si bien Caveda reconoce un germen anterior en algunos de los edificios que hoy consideramos como protogóticos:

"En la graciosa colegiata de Toro, en las suntuosas y bellas catedrales de Salamanca y de Zamora, erigidas segun el gusto romano-bizantino, era preciso reconocer ya los precursorres de los monumentos ojiváles, que poco despues se elevaron en nuestro suelo." (190)

Aunque España no podía reclamar para sí -como Alemania o Francia- haber sido cuna del estilo gótico, no por ello dejó éste de identificarse como nuestra arquitectura genuinamente nacional.

Así, en 1835, Carderera afirmaba en las páginas de "El Artista" que las grandes catedrales iniciadas en época de San Fernando "habían constituido a la manera gótica en una arquitectura nacional" (191). Dos años más tarde, en una publicación de carácter similar, netamente romántica, como "No me olvides", es cribía Antonio Zabaleta:

"...teniendo en la mayor parte de nuestras catedrales y templos una arquitectura que justamente pudieramos llamar nacional, a saber, esa arquitectura llamada vulgarmente gótica... tan propia de nuestras costumbres y de nuestras creencias, descuidamos completamente su examen, su estudio, hasta el extremo de desconocerla, abandonamos el arte prodigioso de nuestros mayores..." (192).

La visión del gótico como arquitectura nacional y patriótica se tiñó del mismo tono evocador y melancólico que tenía su consideración como arte religioso. Para Amador de los Ríos, el despertar del interés por la arquitectura medieval era consecuencia directa de los avatares bélicos con que dió comienzo el siglo "y era esto porque no podíamos arrostrar el aspecto del presente que teníamos delante, y porque en medio de la terrible lucha que despedazaba las provincias, que ensangrentaba las ciudades...volviamos la vista á nuestros padres para invocar sus nombres y quedábamos sorprendidos al contemplar su grandeza." (193)

El rechazo del presente y el escapismo hacia el pasado, típicamente romántico, llevó a encarnar en los antiguos edificios góticos todas las virtudes que se creían desaparecidas. Por eso Caveda siente en nuestras catedrales que:

"Su atmósfera es la misma en que respiraban nuestros padres: sus bóvedas resonaron

con el himno de sus victorias; sus altares recibieron sus ofrendas, y santificaron su heroísmo: la pompa heráldica de sus tumbas, eterniza la gloria y las virtudes que encierran: la edad, en fin, del valor y la piedad, del patriotismo y del honor..." (194)

Comparación del gótico con otros estilos

Otro punto de interés en la historiografía arquitectónica del siglo pasado es la comparación del gótico con otros estilos, comparación que nos ayuda al mejor entendimiento de la especial valoración de que es objeto en esta época. El gótico se consideró siempre superior al resto de los estilos medievales, punto culminante de una trayectoria iniciada a la caída del Imperio. Por ello, la confrontación se establece con los diversos estilos históricos de extracción clasicista.

En el siglo XVIII, cuando el clasicismo era la medida de toda belleza, los más entusiastas admiradores del gótico llegaron a compararle con la arquitectura grecorromana. En esta tradición se inscribe todavía Inclán Valdés cuando intenta entroncar las iglesias góticas con la arquitectura romana a través de las basílicas paleocristianas (195) o Isidro Velázquez que, al medir y dibujar la Lonja de Palma, se figura "estar copiando y observando lo más bello y selecto de los magníficos edificios de la Grecia y roma" (196).

Por el contrario, la generación romántica, al derrocar el clasicismo como supremo ideal estético, exaltó en el gótico precisamente todo lo que le apartaba formal y simbólicamente del lenguaje grecorromano.

El romanticismo vio en el gótico la suprema plasmación de la idea cristiana y, para muchos, ello era suficiente para afirmar su superioridad sobre un arte pagano, fruto de una so-

ciudad materialista y corrupta. Como señalaba Pedro de Madrazo, ferviente defensor de esta idea:

"...desde la primera educacion que recibimos nos acostumbramos, por la fe en el solo nombre de Roma, a mirar la antigüedad como sinónimo de la humana perfección. "El cristianismo nació para iluminar el mundo". Esta verdad que debieramos avergonzarnos de poner alguna vez en duda, necesita hoy de defensores..." (197)

El arte gótico y en general todo el arte medieval se consideraba superior al clásico por el solo hecho de ser un arte cristiano. Si la religión cristiana era superior a la pagana -y eso nadie lo ponía en duda- estaba claro que el arte por ella engendrado también había de serlo, llegando algunos, en su exaltación gótico-cristiana, a acusar a los defensores del clasicismo de paganos, idólatras y discípulos de Satanás:

"¿Hay alguien hoy que diga a los artistas: soñadores desventurados, los que rendís culto idolátrico á Fidias, y a Apeles, y á Horacio y á Homero, alzad del polvo vuestras frentes si quereis buscar inspiración; sois discípulos de Jesús, y Jesús es vuestro ideal y vuestro tipo, que la Encarnación del Verbo es la primera forma del arte?..."

¡Oh! los paganos ignoran que Satanás, su Dios, puede tambien adoptar formas bellas parecidas á las de los ángeles sin dejar por eso de ser la hedionda figura del mal, anti-artística por esencia. Si esto supieran comprenderian como la forma mas correcta pierde su belleza en cuanto se empaña con el aliento de Satanás y no es la espresión pura y bella de la

Verdad y del Bien. Si esto supieran, volverían indignados el rostro a las obras de arte inspiradas por el mal, considerándolas como se considera un parricidio cometido con un puñal de oro" (198)

Los valores que la generación precedente admiraba en el arte clásico se convirtieron en defectos a los ojos de los románticos, especialmente cuando lo comparaban con el gótico (199). En la confrontación clásico-gótico, se oponían lo finito a lo infinito, el sensualismo a la espiritualidad y la imitación a la inspiración, supremo valor romántico:

"El Fatalismo y el Sensualismo son la base de la arquitectura griega: el Espiritualismo, la idea sublime de la Providencia, están fijamente grabados en la arquitectura cristiana. La unidad que constituye los templos griegos es el sensualismo; así como la unidad que constituye los cristianos es la idea de Dios omnipotente é infinito, la mas sublime de todas cuanto pudo concebir el hombre" (200)

Y para Pedro de Madrazo: "el arte pagano reconocía por origen la Imitación, y por objeto el Deleite: en el arte cristiano el origen es la Inspiración, el medio la Belleza, y el objeto final el Bien" (201). El mismo Madrazo, en 1838, comparaba la horizontalidad propia de los edificios clásicos con la verticalidad de los góticos;

" El templo pagano se extendía y arrastraba humildemente sobre la tierra, y no osaba levantarse al cielo, y bañarse como la catedral cristiana en el mar de luz que inunda el firmamento de sobre las nubes: el templo rastreaba sobre la materia, la iglesia, del mismo modo que

el alma de la cual es símbolo, se lanza verticalmente al cielo, llevando en sus agujas la mano del hombre que rasga el velo azul de los cielos. Esta simple observacion encierra la filosofía entera de las líneas, y por consiguiente la historia de las dos artes, material y espiritual" (202)

La misma idea es recogida años más tarde por Patricio de la Escosura, para quien el templo pagano "se une con el paisaje que le rodea; pertenece, en fin, á la tierra por todos los vínculos posibles; es, como los dioses que en el se adoraban, nada mas que una efigie colosal de la humanidad" (203).

Así, los edificios clásicos continúan siendo objeto de admiración, especialmente por su solemnidad y grandeza, pero, en palabras de Nicolás Sicilia, "el viajero que contempla una obra romana se sobrecoge de terror; el que admira un edificio gótico palpita de placer" (204) y para D.R. "la agradable admiración exterior que se experimenta en la presencia" de un templo clásico "no es el recogimiento interior, sobrenatural y sublime que arroba nuestra alma" al contemplar una iglesia gótica (205).

Los admiradores del gótico podían aún sentir admiración y respeto por la arquitectura griega y romana, llena del prestigio de la antigüedad, pero mostraban un decidido rechazo ante el intento de recuperación de sus formas en el Renacimiento. Al igual que los estudiosos ilustrados, como Ponz o Bosarte, respetaban el gótico como un estilo ajeno a la normativa clásica y despreciaban el barroco, que conociendo dicha normativa se apartaba deliberadamente de ella, los medievalistas románticos valoraban el clasicismo antiguo en detrimento del renacentista pues, tras conocer la plenitud gótica, perfectamente ajustada al espíritu cristiano, renunció a ella a favor de una recuperación de las formas paganas. Así, Pedro de Madrazo reconocía el impulso otorgado por el Renacimiento al desarrollo de la pintu-

ra y la escultura pero no opinaba lo mismo con respecto al pre-
tendido "renacimiento" de la arquitectura:

"Digamos, pues, que la arquitectura no
tenia necesidad de renacer como las otras artes
sus compañeras: primeramente porque el templo
es la profesión de fé religiosa del pueblo, y
el politeísmo no habia ya de volver al mundo;
y en segundo lugar, porque las demás fábricas
y edificios, ya públicos, ya privados, habian
de ser siempre acomodados á los usos, leyes, y
modo de vivir de las sociedades modernas, y nó
á los usos y costumbres antiguos" (206)

Durante siglos la vieja idea vasariana de que la irrup-
ción de los bárbaros había destruido la perfección clásica pa-
reció indiscutible; ahora el papel desempeñado por los antiguos
bárbaros se adjudica a los artistas del Renacimiento, profana-
dores del esplendor gótico. Para Bécquer:

"Nada se respetó: prófanáronse los más
caprichosos pensamientos de nuestra arquitec-
tura propia, a la que apellidaron bárbara; dié-
ronse a los templos la matemática regularidad
de las construcciones gentílicas; insultóse el
santo pudor de las esculturas, arrancándoles,
para revelar el desnudo, sus largos y fantásti-
cos ropajes, y, tal vez para alumbrar su ver-
güenza, dejóse por la ancha rotonda penetrar la
luz a torrentes en el interior del santuario,
bañado antes de la tenue y moribunda claridad
que se abría paso a través de los vidrios de
colores del estrecho ajimez o del calado rose-
tón" (207)

Y Mitjana no acierta a comprender "cómo pudieron dege-

nerar y pervertirse de tal modo las ideas de belleza y buen gusto dando ciega acogida á una arquitectura, que si bien es admirable en los climas y en la época en que fué fundada, no cuadra en manera alguna con nuestras creencias y nuestras costumbres" (208), atreviéndose a criticar a figuras hasta entonces sagradas:

"Ya sospechara el lector que hablamos del decantado estilo que Bruneleschi, Miguel Angel y Bramante acomodaron á nuestra religion en detrimento de la pureza griega, gótica y aun romana, pues sus obras no son mas que un amalgama, ó combinacion bastarda de estas tres escuelas, y aun cuando despues Palladio, Vignola y Serlio intentaron organizar un estilo mas homogéneo y compacto, no hicieron otra cosa mas que lanzarse en la reproduccion servil de las formas paganas" (209)

La contestación alcanzó incluso al propio Herrera, considerado durante siglos cima de la arquitectura española, sobre una de cuyas obras más importantes, la catedral de Valladolid, escribe Galofre:

"El arquitecto don Ventura Rodriguez dá á este templo una importancia que nosotros no le concedemos porque estamos lejos de preferir para las iglesias el estilo romano al ojival aun cuando el primero esté bien trazado, como lo hacia el autor amigo de Felipe II" (210)

Algunos autores admitían el empleo de la arquitectura renacentista en edificios civiles (211), pero nunca en los religiosos ya que si bien dicho estilo "encierra en sí magnificencia y hermosura", también "lleva consigo una frialdad y una monotonía incompatibles con el ardor de nuestros sentimientos

religiosos" (212). Ello se debía a que los artistas del siglo XVI, "careciendo ya de las firmes creencias de la edad media, ignoraban el lenguaje del alma, y no sabían hablar más que á los sentidos" (213). Pero, si bien la pretendida superioridad de la arquitectura gótica sobre la renacentista se sustentaba esencialmente en consideraciones religiosas y sentimentales, no faltó quien, como Rafael Mitjana, se atreviera a afirmar la mayor perfección constructiva de los edificios ojivales:

"Ademas, aunque nos ciñamos á considerar la cuestion solamente bajo el punto de vista del mérito artístico y de la construccion, diremos que la arquitectura del Renacimiento carece del desembarazo, gallardia y atrevimiento con que se distingue la de los siglos XIII y XIV; que los arquitectos de la edad media poseian el conocimiento del corte del cantería y del arte de la montea en mayor grado que todos los artistas que han brillado posteriormente, y que sabian vencer sin esfuerzo, los mas graves problemas de la construccion" (214)

Concluyendo por afirmar:

"Cuando contemplamos dos catedrales de entrambas escuelas, se nos figura la del Renacimiento una vieja y petulante cortesana que pretende eclipsar con sus pesados atavíos y sus vetustas gracias la sencilla majestad, la noble apostura, el gentil donaire de una tierna y púdica doncella" (215)

Incluso obras emblemáticas de la arquitectura religiosa cristiana se ven relegadas ante los templos góticos debido a su lenguaje de raigambre clásica, ya sea renacentista, barroco o neoclásico. En 1839, un colaborador del "Semanario Pinto

resco", aseguraba:

"Basta observar la mayor parte de iglesias construidas en la Edad Media, para descubrir en ellas un caracter mas solemne y religioso, que el que representan las imitaciones de la arquitectura griega y romana. Así, la Básica de San Pedro en Roma, la Iglesia del Escorial, la de San Pablo en Londres y la de Santa Genoveva en París, obras maestras justamente celebradas de la escuela moderna, no despertan en nosotros aquel sentimiento involuntario de veneración, aquella inesplicable veneración que se apodera de nuestra alma con el aspecto de los edificios de los siglos XIII, XIV y XV" (216)

Si los románticos, como hemos visto, adjuraban de la arquitectura clásica antigua y de la renacentista, es lógico que también mostraran su aversión hacia la pervivencia del clasicismo en la arquitectura de su tiempo, especialmente cuando se trataba de obras religiosas. En general, la arquitectura grecorromana contemporánea les parece fría, monótona y carente de sentimiento. En palabras de José Villaamil y Castro:

"La arquitectura greco-romana utilizada por el genio cristiano, ha levantado fábricas soberbias... pero sus creaciones son siempre frias y vacias de sentimiento, no logrando infundir en el ánimo el recogimiento religioso que respiran las iglesias ojivales de la época floreciente" (217)

Para Pi y Margall "las obras de esta nueva época podrán presentar grandeza; pero jamás dejarán de ser frias y mo-

nótonas" (218), lo que le lleva a preferir las "fábricas góticas llenas de anacronismos à cuantas atestaron la ciudad desde la época del renacimiento" (219), afirmando en otra ocasión:

"Los templos que han venido á sentarse sobre las ruinas de los antiguos presentan aun en su mayor parte belleza y magestad, elegancia y grandeza: las soberbias cimbras que sostienen sus bóvedas descansan sobre pilares cubiertos de arrogantes columnas; sus tabernáculos son ricos y suntuosos; sus pavimentos, de mármol; sus coros, muros de madera cubiertos de bellas esculturas, mas, frios, monótonos y sin historia, ¿dónde podrá el artista fijar con placer sus ojos? ¿dónde esplayar su imaginación el poeta?" (220)

Pero fueron quizá Pedro de Madrazo y José Galofre quienes fueron más lejos en su aseveración de la superioridad de la arquitectura gótica sobre la clásica. El primero, en su contestación al discurso de ingreso en la Academia del marqués de Monistrol, realiza una gráfica demostración de la mayor lógica constructiva de la arquitectura gótica y concluye afirmando:

"El arte pagano, en suma, simbolizaba el precepto; el ojival, el argumento, el raciocinio, la enseñanza. Era aquel, como la ley romana, el mandato conciso y sin motivos; éste es el precepto razonado, formando cuerpo de doctrina, como la Ley de Partida que va en breve á formular la ciencia social del Rey Sabio" (221)

Y Galofre, por su parte, haciendo gala una vez más de su absoluta aversión hacia las Academias y los academicismos

que dominaban el arte de su época, proclama casi como si se tratase de un manifiesto medievalista:

"Pero ¿como no llamar clásicas tambien a las producciones extraordinarias de la arquitectura, escultura y pintura ojival, en sus momentos de mejor prosperidad, y darle el mismo mérito e igual clasificación, en su género respectivo, que a las obras griegas y romanas? y ¿qué diré de las creaciones en Italia, de los siglos XIII y XV, y de las orientales que enseñorean á Constantinopla y Granada? ¿no son clásicas también en su género? ¿tuvo más mérito el inventor del orden Corintio, que el que describió los arcos atrevidos y los puntos ojivales? ¿Fue mas capaz Vitrubio que los arquitectos árabes?... Tiempo es que levantemos la voz contra estas culebras que ahogan en la cuna al nacer como a otro Hércules, al genio artístico. Errores hijos de una época fatal en la historia de las academias, fruto de sus preceptos de receta, horror de las Artes y destrucción y apagamiento de toda poética inspiración" (222)

NOTAS

(1) Manuel de ASSAS, Album Artístico de Toledo. Toledo, 1848.

(2) Marqués de MONISTROL. La influencia del cristianismo en la arquitectura de los siglos medios y que el arte ojival es esencialmente cristiano. Madrid, 1868, p. 70.

(3) Pedro de MADRAZO. Contestación al Discurso de ingreso en la Academia del marqués de Monistrol, p. 70.

(4) "La arquitectura ojival, ó apuntalada, llamada generalmente gótica", Semanario Pintoresco Español, nº 35 y 36, agosto-septiembre de 1856, p. 274 y 281. También en las páginas del "Semanario Pintoresco" se preguntaba uno de sus colaboradores algunos años antes: "No es facil explicar por qué la arquitectura de la edad media se llama gótica. ¿Será de suponer que los godos, después de haber creado en su propio país un género particular de construcción, lo hayan transportado consigo en sus emigraciones conquistadoras? Entonces debiera existir en Italia, en Francia y en otras muchas partes algún edificio, algun templo gótico, cuyo origen subiese hasta el tiempo en que los godos habitaban estas naciones, es decir, al siglo septimo; cuando al contrario la fecha de los monumentos llamados góticos es muy posterior a esta época...". M.V., "Observaciones sobre la Arquitectura Gótica", Semanario Pintoresco Español, nº 1, 6 de enero de 1839, p. 7.

(5) "La Arquitectura ojival, ó apuntalada...", Semanario Pintoresco Español, nº 36, 7 de septiembre de 1856, p. 282.

(6) J. M. de INCLAN VALDES, Apuntes para la historia de la Arquitectura, y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de Gótica. Madrid, 1833, p. 61.

(7) Ibid., p. 67.

(8) J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos. Sevilla, 1844.

(9) Ibid., p. 31.

(10) M. de ASSAS. Album Artístico de Toledo. Observaciones sobre la arquitectura cristiana usada en Toledo después de

la Reconquista.

(11) José CAVEDA, Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días. Madrid, 1848, p. 188.

(12) Valentín CARDERERA, "Bellas Artes", El Artista, vol. II, 1835, p. 133.

(13) J.M. VELARDE, "Arquitectura Gótica", La Esperanza. Periódico literario, nº 27, 6 de octubre de 1839.

(14) Pablo PIFERRER, Principado de Cataluña. Barcelona. Recuerdos y Bellezas de España, vol. I, 1839, p. 25.

(15) J. ARIAS DE MIRANDA, Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores de Burgos. Burgos, 1843, p. 42.

(16) Sixto Ramón PARRO, Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos. Toledo, 1855.

(17) Ibid., p. 64.

(18) Por ejemplo, al referirse al claustro de la catedral de Tarragona un colaborador del "Semanario Pintoresco" señalaba: "la arquitectura es toda arabesca y arbitraria". "La Catedral de Tarragona", Semanario Pintoresco Español, nº 21, 22 de mayo de 1842.

El significado ornamental que se da al calificativo "arabesca" se percibe claramente cuando el autor, al hablar del conjunto catedralicio, apunta: "El cuerpo de la iglesia es grande y magestuoso: componese de tres naves, cuya arquitectura puede llamarse gótica por su elevación airosa; romana, por su firmeza, solidez y nobleza; y árabe ya por sus caprichosos capiteles". Ibid., p. 161.

(19) Así, Fernández Guerra y Orbe escribe: "Esta manera de fabricar, ya creada por los alemanes, ó usada por los francomasones, ó extendida por diversos pueblos, ya mejorada ó ya en decadencia, se llamó, con relación á estas y otras circunstancias, gusto gótico-germánico, obra de mazonería, nueva, de crestería, y gótico moderno". L. FERNANDEZ GUERRA Y ORBE, "Reseña histórica de las Bellas Artes en España", Revista literaria de El Español, nº 43, 23 de marzo de 1846, p. 12.

(20) Sobre la tesis de Warbuton, consultar P. FRANKL, The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries. Princeton, 1960, p. 481.

(21) P. PIFERRER, Op. cit., p. 122.

(22) J. AMADOR DE LOS RÍOS, Sevilla Pintoresca, p. 30.

(23) P. FRANKL, Op. cit., p. 455 y 483.

(24) F. PI Y MARGALL, España. Obra pintoresca en láminas ya sacadas del daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y boj. Barcelona, 1842, p. 37.

(25) G.A. BECQUER, Historia de los Templos de España. Estudio preliminar de José R. Arboleda. Barcelona, 1979, p. 130.

(26) F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Concluye el Discurso acerca de la historia e importancia de la Arquitectura", Revista literaria de El Español, nº 18, 29 de septiembre de 1845, p. 2.

(27) Para explicar la presencia de españoles en las Cruzadas recurre al texto extraído por Jovellanos de la "Gran Historia de Ultramar" de Alfonso X. J.M. INCLAN VALDES, Op. cit., p. 55.

(28) J.Ma. de AZCARATE, Neogoticismo del siglo XIX en Madrid, 1981, p. 14 y ss.

(29) Isidoro BOSARTE, "Disertación sobre el estilo que llaman gótico en obras de arquitectura". Gabinete de lectura española o colección de muchos papeles curiosos de escritores antiguos o modernos de la nación. Madrid, p. 13.

(30) Inclán cita como ejemplos de arquitectura "gótica" española anterior a las Cruzadas los monasterios de San Millán de la Cogolla y de Santa María de Hirache. Ver J.Ma de AZCARATE, Neogoticismo del siglo XIX en Madrid. Madrid, 1981, p. 15-16.

(31) J.M. de INCLAN VALDES, Op. cit., p. 47.

(32) Ibid., p. 66-67.

(33) "Acaso la vuelta de nuestros cruzados de Siria y Palestina, y de muchos extranjeros entusiasmados con los edificios de aquellas regiones... produjeron, así como en otras artes, una mudanza casi repentina en la arquitectura, ensalzándola en nuestras fábricas del siglo XVIII á tal estado de gentileza y elegancia, que aun hoy causa admiración á todas las naciones cultas". Valentín CARDERERA, "Bellas Artes", El Artista, 1835, p. 37.

(34) "Cuando nuestros ilustres antecesores (los godos) volvieron de sus guerreras expediciones, y glorias obtenidas en la Palestina, nos trajeron no solo las relaciones prolijas de sus hechos de armas, sino tambien el gusto, costumbres, e ideas del pais que habian ocupado. De aquí data la fecha de la introducción en España del gusto godo-germánico en los edificios, designado vulgarmente con el nombre de arquitectura Gótica". La Esperanza, Periódico Literario, nº 27, 6 de octubre de 1839.

(35) "Por fin, estas esperanzas y estas ilusiones llegaron á realizarse; y entonces se agolpaban á la religiosa imaginación de los señores poderosos de Europa, gefes de aquellas cruzadas, é inspiraban á los arquitectos que habian recorrido la Palestina, los recuerdos de esta region pintoresca engarzada en castillos y fortificaciones, cubierta de una vegetación rica, de palmeras y árboles muy raros: y queriendo reproducir á un tiempo mismo la memoria de tantos objetos deliciosos que de tal modo hablaban al pensamiento y á su entusiasmo, llegaron insensiblemente á producir un género de construcciones en todo nuevo, esa arquitectura en fin, que por muchos siglos hizo olvidar la que inmortalizara á los griegos y romanos". F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Concluye el Discurso acerca de la historia é importancia de la Arquitectura", Revista Literaria de El Español, nº 18, 29 de septiembre de 1845.

(36) "Echad una rápida ojeada por tantos estribos, arbotantes, almenas, merloncillos y lanceras; he aquí el tipo de los castillos y alcázares del oriente: ved sus columnas, sus muros, sus ojivas, sus bóvedas, sus torres; esta es la grandeza de su siglo: pasead vuestras miradas por entre sus torrecillas, sus agujas, sus arabescos, sus cenefas, sus follajes, sus entalladuras; es la edad de la caballería". F. PI Y MARGALL, España, p. 34.

(37) P.J. PIDAL, "Recuerdos de un viaje a Toledo", Revista de Madrid, vol. III, 1842, p. 26.

(38) Whittington, trabajó durante 1802 y 1803 en Francia e Italia, llegando a la conclusión de que la arquitectura gótica tuvo origen francés, sin embargo, sus tesis alcanzaron escasa difusión entre sus contemporáneos. P. FRANKL, Op. cit., p. 499.

(39) José GALOFRE, "Nobles Artes. Valladolid y Simancas", El Heraldo, nº 3458, 7 de septiembre de 1853.

(40) F. PI Y MARGALL, España..., p. 139 y ss.

(41) F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Concluye el Discurso acerca de la historia é importancia de la Arquitectura", Revista Literaria de El Español, nº 18, 29 de septiembre de 1845, p. 2.

(42) P. MADRAZO, "Bellas Artes. Consideraciones generales sobre su Renacimiento", El Renacimiento, marzo 1847, p. 10.

(43) Por ejemplo, Fernández Guerra y Orbe era capaz de aunar las más diversas teorías sobre el origen del gótico en un sólo párrafo: "A fines del siglo XII, entre otras novedades tan pirenaicas, se empezó á introducir en España el género impropia mente llamado gótico, que los franceses tomaron de los germanos, y estos usaron despues de las cruzadas; lo cual, y la analogía que tiene con el oriental, corrobora la opinion bastante funda-

mentada de que fue creado por los arquitectos que iban en aque-
llas, entusiasmados con los suntuosos edificios greco-árabes de
Bizancio y con el aspecto de la naturaleza de la Palestina", L.
FERNÁNDEZ GUERRA Y ORBE, "Reseña histórica de las Nobles Artes
en España", Revista Literaria de El Español, nº 43, 23 de marzo
de 1846, p. 12.

(44) Sobre las teorías de Vitet y Ramée y su posterior
repercusión en Viollet-le-Duc, consultar P. FRANKL, Op. cit., p.
523.

(45) Mitjana demuestra conocer prácticamente la totali-
dad de las obras que sobre arquitectura medieval se habían pu-
blicado en su tiempo. Entre otros autores, cita a Batissier,
Watton, Moller, Hoppe, Milizia, Schlegel, Goethe, Whittington,
etc. y, por supuesto, pone de manifiesto un perfecto conocimien-
to de las tesis de Vitet y Ramée, posiblemente a través de la
obra de este último "Manuel de l'histoire de l'architecture...",
publicada en 1843.

(46) Rafael MITJANA DE LAS DOBLAS, "Estudios históricos
sobre las Bellas Artes en la Edad Media. Arquitectura siglos
XIII, XIV y XV", El Siglo Pintoresco, nº 9, 1845, p. 195.

(47) Ibid., p. 195.

(48) Ibid., p. 194.

(49) "No sería pues extraño, que... los arquitectos ó
maestros que los dirigían se hubiesen instruido en los princi-
pios del nuevo estilo, que gracias á la institucion de la franc-
masonería se difundían por toda Europa con eléctrica rapidez",
E. SAAVEDRA, "Arquitectura. San Juan de Duero, en Soria", Revis-
ta de Obras Públicas, nº 21, 1856, p. 281.

(50) "Ostentando dos estilos distintos, es hijo de la
fusión que estos últimos verificaron entre sí bajo el nombre de
Francos-Mazones, coligándose, como lo hicieron los árabes y bi-
zantinos, para dejar el arte fuera del alcance del vulgo, á fin
de que no fuera profanado...", A. HERNÁNDEZ CALLEJO, Memoria
histórico-descriptiva sobre la Basílica de los Santos Mártires
Vicente, Sabina y Cristeta en la ciudad de Avila. Madrid, 1849,
p. 12.

(51) "Primero Th. Hope en su Historia de la Arquitectu-
ra y después batissier en la del arte monumental, han probado
que la arquitectura ojival, inutilmente buscada en los bosques
del Norte, ó en los países del Oriente, es solo una derivación
natural, espontánea de la romano-bizantina, ya generalizada des-
de el siglo XI en las antiguas naciones de Europa", J. CAVEDA,
Op. cit., p. 256.

(52) Ibid., p. 249.

(53) Ibid., p. 251.

(54) Ibid., p. 188.

(55) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 35.

(56) Ibid., p. 27.

(57) Ibid., p. 31.

(58) Ver P. FRANKL, Op. cit., p. 460.

(59) R. MITJANA DE LAS DOBLAS, Op. cit., p. 196.

(60) J. CAVEDA, Op. cit., p. 263.

(61) P. MADRAZO, Contestación al Discurso de entrada en la Academia del marqués de Monistrol, p. 71.

(62) J. CAVEDA, op. cit., p. 252. Refiriéndose al mismo tema, señala Monistrol que basar el origen del estilo gótico en el origen de la forma ojival no contribuye más que a dar una visión errónea: "...y las consecuencias que de ello quieren sacar se estan basadas en el error de creer, que un elemento del arte es el arte mismo", marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 26.

(63) R. MITJANA DE LAS DOBLAS, Op. cit. El Siglo Pintoresco, nº 7, 1845, p. 167.

(64) J. CAVEDA, Op. cit., p. 274.

(65) F. PI Y MARGALL, España..., p. 92.

(66) Sirvanos de ejemplo la tópica descripción de un edificio gótico efectuada por Villaamil y Castro: "...pero sea nos permitido al menos recordar la fascinadora perspectiva de sus cinco naves, su crucero, su deambulatorio y sus ábsides, cobijado todo esto por innumerables bóvedas ojivales, que han reemplazado al macizo medio-cañon, sostenido por multiplicados haces de columnas, la imponente altura de la nave media repartida entre los arcos formeros, las galerías y el ventanaje y los rasgados vanos de que este se compone cubiertos de graciosos calados, que se disputan con los rosetones la posesion de los muros concluyendo por apoderarse de ellos por completo y hacerlos desaparecer, y que comunican torrentes de luz á la iglesia, debilitada al pasar por los pintados vidrios, como purificada por los santos personajes que en ellos se figuran.

El aspecto exterior no es menos bello, las magestuosas fachadas con sus profundos pórticos riquísimos de escultura, no encuentran rival en el interior, los atrevidos arbotantes que guarnecen los costados, trepando unos sobre otros para acercarse mas al cielo, arrebatan el espíritu no menos que las esbeltas y elegantes torres, con sus caladas agujas, que en algunas

grandes iglesias ascienden al número de siete, llegadas á ser un poderoso elemento de decoracion de una exigencia que fueron de la adopcion de las grandes campanas en el siglo VIII", J. VILLAAMIL Y CASTRO, "Arqueología Sagrada"; El Museo Universal, nº 23, junio de 1863, p. 187.

(67) D.R., "Algunas observaciones sobre la arquitectura esteticamente considerada", La Ilustración, nº 32, 6 de octubre de 1849, p. 53.

(68) R. MITJANA DE LAS DOBLAS, Op. cit., p. 196. Con respecto a la evidente funcionalidad a que deben su abocinamiento las portadas góticas, señalaba Escosura: "Si el arquitecto cortara el muro con planos perpendiculares á sus caras, indudablemente aquel ingreso al templo, mas que puerta, pudiera llamarse pasadizo, y hubiera un espacio que desdiría del conjunto de la obra: pero segun la costumbre de aquellos tiempos se ocultó, ó mas bien, se hizo desaparecer tal fealdad con el ingenioso arbitrio de una degradacion sucesiva del espesor de las paredes...", P. de la ESCOSURA y G. PEREZ VILLAAMIL, España Artística y Monumental, París, 1842-44, vol. III, p. 38.

(69) Pugin ya había exaltado en "The true principles of pointed or christian architecture" (1841) el perfecto funcionalismo y alto valor simbólico de la arquitectura gótica.

(70) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, vol. II, Barcelona, 1843, p. 218-19.

(71) Ibid., p. 24.

(72) P. NAVASCUES PALACIO, Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Madrid, 1973, p. 204.

(73) P. MADRAZO, Contestación al Discurso de entrada en la Academia del marqués de Monistrol, Madrid, 1868, p. 105. Señala Madrazo: "Creemos no haber aventurado una especie indemonstrable al establecer desde un principio cierto paralelo entre la Suma Teológica y la Catedral gótica, presentándolas como las dos más admirables creaciones del siglo XIII; porque una y otra nos manifiestan que de todas las facultades humanas, la que más cultivaron los filósofos y los artistas de ese siglo fué la razon, y que ésta fué en sus obras un instrumento de tan delicado temple como se colige de las maravillas que con su ayuda realizaron: maravillas celebradas de todos cuando la razon se ejerció en materia sólida y tangible, y desconocidas de la muchedumbre cuando el campo de su ejercicio fué la metafísica ó la teología", Ibid., p. 126-27.

(74) Ibid., p. 126-27.

(75) J.M. INCLAN VALDES, Op. cit., p. 53.

(76) J. ESTANILLO, "La catedral de Burgos", No me olvides, nº 1, 7 de mayo de 1837, p. 5.

(77) Sixto Ramón PARRO, Op. cit., p. 64.

(78) P. de MADRAZO, Contestación al Discurso..., p. 65.

(79) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. III, p. 4-5.

(80) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, vol. II, 1843, p. 206.

(81) J.M. QUADRADO, Asturias y León. Recuerdos y Bellezas de España, 1855, p. 127.

(82) Por ejemplo, Velarde señala: "Es cierto que la arquitectura gótica en algunos edificios está sobremanera recargada de adornos, pero tambien lo es que no hay edificio alguno de este genero en el que no se admire la fecundidad de aquellos hombres que supieron inventar tantos y tantos adornos, y que sin embargo todos estan en el mismo caracter, y creados precisamente para el lugar que ocupan...". J.M. VELARDE, "Arquitectura Gótica", La Esperanza. Periódico Literario, nº 27, 6 de octubre de 1839. Y Piferrer apunta al respecto: "...parece imposible ya que todavia pueda encontrarse originalidad en un arte que por espacio de tres o cuatro siglos se prestó á todas las ecsigencias, á todos los caprichos de los artistas y de los pueblos". P. PIFERRER, Principado de Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, vol. I, 1839, p. 24.

(83) Ibid., p. 24. Piferrer se hace eco de las teorías de Schlegel sobre la articulación estructural patente bajo la decoración gótica. Ver PATETTA, L'Architettura dell'eclettismo. Milán, 1975, p. 223.

(84) J. GUILLEN BUZARAN, "Valladolid", Semanario Pintoresco Español, nº 38, 18 de septiembre de 1842, p. 298.

(85) Pugin fue uno de los primeros en resaltar el "naturalismo" de la ornamentación gótica. L. PATETTA, Op. cit., p. 157. La publicación del "Dictionnaire..." de Viollet, en el que se recogían gran variedad de formas vegetales y animales extraídas de decoraciones góticas fue una de las más firmes contribuciones a la difusión de esta idea.

(86) "La naturaleza, la noble y robusta vegetacion de las selvas ha sido el único modelo que ha inspirado á los artifices cristianos los numerosos ornatos de ese estilo encantador; así como los egipcios, árabes y griegos han preferido explotar las infinitas combinaciones de los elementos geométricos. Por lo tanto, la espresion de las labores y atavios góticos, es mas vital, mas animada, y presenta protuberancias, y relieves firmes y decididos; sombras enérgicas, armónica riqueza de líneas y superficies, y efectos de claro-oscuro sumamente admirables". R. MITJANA DE LAS DOBLAS, Op. cit., p. 202.

(87) P. de MADRAZO, Contestación al Discurso del marqués de Monistrol..., p. 120.

(88) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, vol. I, 1839, p. 30.

(89) F. PI Y MARGALL, España..., p. 41.

(90) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. III, p. 24.

(91) "No es menos digno de todo elogio los cristales de colores antiguos que se conservan en las grandes ventanas de la nave principal y laterales así como en el roson ó grande ojo de la fachada cuyo magico efecto pintoresco ofrece a todas horas del día un encanto poético y religioso imposible de describirse, y que, a pesar de la barbaridad de haber sido blanqueada de color de perla y ocre de toda la iglesia, ofrece interiormente una veneracion y recogimiento tal, un arco de topacios y esmeraldas entre los contornos de los santos y apóstoles y los tablados de los rosetones, que no encontramos palabras para espresarlo. Así es el milagro de esta arquitectura hermana de la óptica, que ya en los rayos de la aurora ó en los del sol poniente, eleva el alma á la fé cristiana, á los sublimes acentos de la piedad de los fieles y con el cantico que entona la armonía de un órgano, levanta el espíritu hasta el éxtasis celestial. Poder eminente que en vano se ha podido encontrar en la arquitectura greco romana". José GALOFRE, "León y Palencia", El Herald, nº 3488, 12 de octubre de 1853.

(92) "Entre los medios empleados por el artista cristiano para producir ese efecto mágico de las catedrales gótico-germánicas, ninguno tan poderoso como las vidrieras pintadas... Una de las partes mas brillantes y esenciales de su ornamentacion, tuvieron particularmente por objeto derramar sobre los ámbitos sagrados, esa claridad indefinible y misteriosa, que aumentando su pompa, la realza con los cambiantes, y las ilusiones de la óptica. Mosáicos transparentes, destinados á modificar la luz y colorar sus rayos; la composición histórica, las combinaciones del claro oscuro, el dibujo correcto, la perspectiva, los grupos, la representacion atinada de grandes escenas, no fueron para el artista la parte principal, sino la secundaria y accesoria, del fin del que se habia propuesto al conciliar estas magníficas lumbreras con el caracter de la arquitectura, y hacerlas servir para dar mas precio á sus detalles... Los resultados ópticos y el complemento arquitectónico; el cuadro histórico y la enseñanza popular; tales eran las miras del artista al pintar las vidrieras góticas de los templos cristianos". José CAVEDA, Op. cit., p. 337.

(93) Tanto Zabaleta como Mitjana, Caveda, Cuadrado o Monistrol, entre otros, distinguen dentro de la arquitectura gótica tres fases perfectamente diferenciadas.

(94) A. ZABALETA, "Ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura, y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días", Boletín Español de Arquitectura, nº 7, 1 de septiembre de 1846, p. 53.

(95) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 42-43.

(96) F. PI Y MARGALL, España..., p. 279.

(97) J. CAVEDA, Op. cit., p. 187.

(98) Ibid., p. 280.

(99) Ibid., p. 281.

(100) Aun así, Caveda junto a estos edificios incluye algunos otros imposibles de adscribir al estilo gótico, al igual que al enumerar construcciones románicas cita varias góticas.

Sobre el carácter del "protogótico", consultar J. Ma de AZCARATE, El Protogótico hispánico. Madrid, 1974.

(101) J. M. QUADRADO, Asturias y león. Recuerdos y Bellezas de España, 1855, p. 118.

(102) R. MITJANA, Op. cit., p. 65.

(103) J. CAVEDA, Op. cit., p. 278.

(104) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 42-43.

(105) J. VILLAAMIL Y CASTRO, Op. cit., p. 187.

(106) J. CAVEDA, Op. cit., p. 278.

(107) "El Hospital de la Latina", El Museo Universal, nº 7, 17 de febrero de 1861.

(108) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 47.

(109) J. M. INCLAN VALDES, Op. cit., p. 53.

(110) J. CAVEDA, Op. cit., p. 273.

(111) R. MITJANA, Op. cit., p. 201.

(112) "Observaciones sobre la Arquitectura Gótica", Semanario Pintoresco Español, nº 1, 6 de enero de 1839, p. 6.

Es interesante observar como pese al avance en el conocimiento de los elementos propios de la arquitectura gótica, algunos autores siguen empleando términos clásicos -como "pilastros" o "peristilos"- para referirse a ellos. J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca, Barcelona, 1979, p. 31.

- (113) Hugh HONOUR, El Romanticismo. Madrid, 1981, p. 149.
- (114) R. MITJANA, "Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media", El Siglo Pintoresco, nº 7, 1845, p. 164.
- (115) P. PIFERRER, Principado de Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, vol. I, 1839, p. 33.
- (116) Ver el capítulo dedicado a este tema en H. HONOUR, Op. cit., p. 123 y ss.
- (117) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 39.
- (118) Ibid., p. 34.
- (119) F. PI Y MARGALL, España..., p. 88.
- (120) J. CAVEDA, Op. cit., p. 135.
- (121) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. I, p. 27.
- (122) F. PI Y MARGALL, España..., p. 97.
- (123) Sobre el tema de la inspiración del artista romántico como misión superior que se ve obligado a cumplir, se puede consultar la obra de R.P. SEBOLD, Trayectoria del Romanticismo español. Barcelona, 1983.
- (124) Duque de RIVAS, "A la catedral de Sevilla", Museo de las Familias, 1843, nº 1, p. 59.
- (125) G.A. BECQUER, Op. cit., p. 174.
- (126) Ibid., p. 174.
- (127) El propio Bécquer distaba mucho de dejarse llevar únicamente por su inspiración al escribir sus poemas, tal y como ha señalado el profesor Sebold. R.P. SEBOLD, Op. cit., p. 215 y ss.
- (128) P. PIFERRER, Mallorca. Recuerdos y Bellezas de España, vol. III, p. 177.
- (129) J.M. QUADRADO, Asturias y León. Recuerdos y Bellezas de España, 1855, p. 127.
- (130) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. II, p. 19.
- (131) G.A. BECQUER, Op. cit., p. 130.
- (132) J. PUIGGARI, "Gerona y sus monumentos", El Museo

Universal, nº 9, 28 de febrero de 1864.

(133) F. PI Y MARGALL, España..., p. 47.

(134) El calificativo de "pintoresco" aplicado a la arquitectura gótica aparece aún en ejemplos tempranos. Así, un colaborador del "Semanario Pintoresco" afirma que la Lonja de Valencia "produce el efecto mas pintoresco". "La Lonja de Valencia", Semanario Pintoresco Español, nº 34, 1836. Y otro, calificaba el convento de Santa Cruz de Segovia como "en extremo pintoresco". "Iglesia de Santa Cruz de Segovia", Semanario Pintoresco Español, nº 128, 1838, p. 695.

(135) F. PI Y MARGALL, España..., p. 47.

(136) Así, Burke señala cómo: "La grandeza de dimensiones es una poderosa causa de sublimidad" y también que "La grandeza de dimensiones parece un requisito de la sublimidad en los edificios, porque sobre pocas partes, y estas pequeñas, no puede la imaginación elevarse de ningún modo á la idea de infinitud", y esto es preciso porque "la infinitud tiene cierta tendencia á llenar el ánimo de aquella especie de horror deleytoso, que es el efecto mas propio y la prueba mas segura de lo sublime". E. BURKE, Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello. Alcalá de Henares, 1807, p. 87, 94 y 89.

(137) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, vol. II, 1843, p. 203. Se une en el citado ejemplo a la vastedad del edificio, la penumbra en que se halla sumido que contribuye a acrecentar la sensación de "infinitud".

(138) Juan ESTANILLO, "La catedral de Burgos", No me olvides, nº 6, 11 de junio de 1837.

(139) P. PIFERRER, Mallorca. Recuerdos y Bellezas de España, p. 151.

(140) R. MONJE, Manual del viajero en la catedral de Burgos, Burgos, 1843, p. 7.

(141) H. HONOUR, Op. cit., p. 211-13. Alfredo de PAZ, La Rivoluzione Romantica. Napoli, 1984, p. 25 y 72.

(142) R. MITJANA, Op. cit., p. 164.

(143) J. VILLAAMIL Y CASTRO, "Arqueología Sagrada", El Museo Universal, nº 23, 1863, p. 187.

(144) D.R. "Algunas observaciones sobre la arquitectura estéticamente considerada", La Ilustración, nº 32, 6 de octubre de 1849, p. 253.

(145) E. CASTELAR, "Una tarde en San Juan de los Reyes de Toledo", El Museo Universal, nº 1, 15 de enero de 1858.

(146) "La prodigiosa elevacion de sus esbeltas bovedas, la variedad y belleza de sus adornos, la riqueza de la disposición de sus pilastras, y la grandeza en fin, de sus vastos peristilos, le dan un aspecto tan sublime, que como ha observado un escritor contemporáneo, mueve a la adoracion al hombre mas empedernido". J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca, p. 31.

(147) R. MONJE, Op. cit., p. 7.

(148) R. MITJANA, Op. cit., p. 164.

(149) J. ESTANILLO, "La catedral de Burgos", No me olvides, nº 6, 11 de junio de 1837.

En el mismo sentido se expresa Guillén Buzarán: "El recinto sombrío de esta antigua y celebrada catedral despierta en el alma los sentimientos mas profundos de respeto y veneracion hacia la religion santa de nuestros padres, y las solemnes ceremonias de su culto hechas con la mayor pompa y majestad dan a nuestras consoladoras creencias toda la importancia y verdad que tratan de destruir el orgullo de la razon y la filosofía". Juan GUILLEN BUZARAN, "La Seu de Zaragoza", Semanario Pintoresco Español, nº 26, 27 de junio de 1841, p. 209.

(150) R. MITJANA, Op. cit., p. 164.

(151) P. PIFERRER, Cataluña. Recuerdos y Bellezas de España, 1843, p. 201.

(152) M.V., "Observaciones sobre la Arquitectura Gótica", Semanario Pintoresco Español, nº 1, 6 de enero de 1839.

(153) "Fruto de un sentimiento profundo no podía menos de corresponder a la grandeza de este: el sentimiento religioso, arraigado en todos los pueblos modernos y fecundizado por la sangre derramada en las guerras santas, elevó, pués, esos templos y basílicas que se encuentran derramados en casi toda Europa y que en todas partes conservan un mismo caracter. la religion de Cristo pareció encontrar su trono en tan magestuosas y altísimas naves mas bien que en los templos, cuyas formas habian estado consagradas a los falsos dioses". J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca, p. 31.

(154) "Una revolución en las ideas, en el estado social, en la politica de los gobiernos, consumaba otra igualmente extraordinaria en las artes de imitacion. Faltábales ya para conservar el carácter gótico, que hasta allí las distinguiera, su principal apoyo: el espiritualismo, la sinceridad de las creencias". J. CAVEDA, Op. cit., p. 328-29.

(155) "Animados los artistas por un amor y una creencia

místicos, sacrificaron la materialidad al símbolo; la imagen a la idea; dejaron al hombre por Dios; lo terrestre por lo infinito; y el arte no se individualizó hasta la reforma religiosa". P. de MADRAZO, "Paganismo-Cristianismo", El Correo Nacional, nº 9, 24 de febrero de 1838.

(156) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. I, p. 55.

(157) J. Ma VELARDE, El Panorama, nº 36, 5 de septiembre de 1839.

(158) J. Ma BOVER, "Convento de Santo Domingo de Palma", Semanario Pintoresco Español, nº 50, 10 de diciembre de 1843, p. 393.

(159) R. VINADER, "Lecciones sobre el arte cristiano. Lección sexta", El Pensamiento Español, 13 de septiembre de 1866.

(160) J.M. INCLAN VALDES, Op.cit., p. 68.

(161) P.J. PIDAL, "Recuerdos de un viaje a Toledo", Revista de Madrid, vol. III, mayo de 1842, p. 26.

(162) F. PI Y MARGALL, España..., p. 69.

(163) R. MITJANA, Op.cit., p. 164.

(164) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. II, p. 46. Igualmente, Madrazo opina: "La nueva sociedad nacida con Cristo debía traer al mundo un nuevo principio religioso, político y artístico. Y en efecto, convirtieron los emperadores a la revelación espiritual, y el culto cristiano se formuló en una magnífica síntesis del arte... Del templo pagano pasamos a la catedral cristiana... El templo pagano se extendía y arrastraba humildemente sobre la tierra, y no osaba levantarse al cielo, y bañarse como la catedral cristiana en el mar de luz que inunda el firmamento de sobre las nubes: el templo ras treaba sobre la materia, la iglesia, del mismo modo que el alma de la cual es símbolo, se lanza verticalmente al cielo, llevando en sus agujas la mano del hombre que rasga el velo azul de los cielos. Esta simple observación encierra la filosofía entera de las líneas, y por consiguiente la historia de las dos artes, material y espiritual". Pedro de MADRAZO, "Paganismo-Cristianismo", El Correo Nacional, nº 9, 24 de febrero de 1838.

(165) Marqués de MONISTROL, Op.cit., p. 40.

(166) Ibid., p. 39-40.

(167) Mientras que los católicos veían en el gótico el auténtico arte cristiano correspondiente a la tradición que la

la iglesia romana representaba, para los protestantes simbolizaba la pureza de la iglesia primitiva a la que se había propuesto regresar la Reforma. En ambos casos llegaron incluso a producirse conversiones religiosas que, más que al catolicismo o al protestantismo, lo eran al arte gótico.

(168) R. MITJANA, Op. cit., p. 164.

(169) E. CASTELAR, "Una tarde en San Juan de los Reyes de Toledo", El Museo Universal, nº 1, 15 de enero de 1858.

(170) F. PI Y MARGALL, España..., p. 196.

(172) F.F. VILLABRILLE, "Maravillas del arte y de la industria. Las Catedrales", El Universo Pintoresco, nº 17, 15 de marzo de 1858.

(171) M. MURGUIA, "De la escultura en España", El Museo Universal, nº 16, 15 de agosto de 1859.

Igualmente, en opinión de Villabrille: "Las catedrales son un museo al que todas las artes han pagado su tributo, en pinturas de mérito de nuestros primeros artistas, en multitud de estatuas de madera, piedra, metales, marfil y aun de oro, y en un número precioso de alhajas y ornamentos". F.F. VILLABRILLE, Op. cit.

(173) P. PIFERRER, Principado de Cataluña. Barcelona. Recuerdos y Bellezas de España, Barcelona, 1839, p. 24.

También Madrazo afirmó: "En la edad media toda la poesía estaba reconcentrada en la religión: la arquitectura, la pintura, la música y la escultura se habían reunido para servir al culto". P. de MADRAZO, "Paganismo-Cristianismo", El Correo Nacional, nº 9, 24 de febrero de 1838.

En el mismo sentido, recordemos el poema dedicado por Manuel de Assas a la catedral de Burgos: "...Y presenciar tus santas y pomposas/ Ceremonias en días de gran fiesta,/ Cuando tus grandes órganos, y orquesta,/ Y coro alzan al par/ Sus armoniosas voces; y de alfombra,/ Sirve á tu pavimento un pueblo inmenso, / Y tu ámbito se llena del incienso, / Que envían al altar".

(174) P. de MADRAZO, Contestación al Discurso del marqués de Monistrol, p. 111.

La actitud de Madrazo es fiel reflejo de la evolución llevada a cabo por la historia del arte desde posturas de exaltación literaria plenamente románticas hasta actitudes mucho más fundamentadas en la investigación y el conocimiento. Así, mientras el Madrazo romántico de los años 30-40, identificaba el gótico con cristianismo y afirmaba su superioridad sobre el arte clásico en base más a presupuestos religiosos que artísticos, el Madrazo que en 1868 contesta al Discurso de Monistrol, escribe: "Sin negar que el sentimiento religioso pudiese hallar en la nueva estructura, y lo halló efectivamente, eficaz incen-

tivo para desarrollarse y producir en la esfera de la estética grandes creaciones, hemos debido excluir de una manera perentoria y absoluta la intervencion de ese noble sentimiento en el cambio del sistema general de construcción...Figurémonos una catedral gótica del siglo XIII, acabada y completa, y purgada de las restauraciones y mutilaciones producidas por las edades posteriores, y comprenderemos facilmente que los hombres extraños al arte de la construcción vean en la misma osamente de esa gigantesca mole, un gigantesco simbolismo cristiano, no habiendo de simbólico en ella más que el mero contorno de la planta, representativo del signo de la redención, y las metáforas de piedra que emplea la sobria decoración...", P. de MADRAZO, Contestación al Discurso de entrada en la Academia del marqués de Monistrol, p. 123-24.

(175) P. PIFERRER, "De la arquitectura llamada bizantina", Cataluña, Recuerdos y Bellezas de España, vol. II, p. 16.

(176) R. VINADER, Op. cit., lección sexta.

(177) F. PI Y MARGALL, España..., p. 196.

(178) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 31.

(179) R. MITJANA DE LAS DOBLAS, Op. cit., p. 194.

(180) R. VINADER, Op. cit., lección sexta.

(181) P. de MADRAZO, Contestación al Discurso..., p. 105.

(182) Ibid., p. 67.

(183) P. PIFERRER, Mallorca, Recuerdos y Bellezas de España, vol. III, p. 211.

(184) P. PIFERRER, Principado de Cataluña. Barcelona. Recuerdos y Bellezas de España, vol. I, p. 104.

(185) R. VINADER, Op. cit., lección sexta.

(186) F. PI Y MARGAL, España..., p. 34 y 192.

(187) J. CAVEDA, Op. cit., p. 273.

(188) Marqués de MONISTROL, Op. cit., p. 35.

(189) P. de MADRAZO, Op. cit., p. 68.

(190) J. CAVEDA, Op. cit., p. 267.

(191) Valentín CARDERERA, "Bellas Artes", El Artista, vol. I, entrega XXIV.

(192) Antonio ZABALETA, "Arquitectura", No me olvides,

nº 12, 23 de julio de 1837.

(193) J. AMADOR DE LOS RIOS; Toledo Pintoresca, Prólogo, p. V.

(194) J. CAVEDA; Op. cit.; p. 335-336.

(195) J. Ma de INCLAN VALDES, Op. cit., p. 41.

(196) Cfr. P. NAVASCUES PALACIO, Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX. Madrid, 1973, p. 31.

(197) P. de MADRAZO, "Historia filosófica de las Bellas Artes, desde tiempo de Constantino hasta el siglo de León X", Revista de Madrid, vol. III, 1844, p. 384-85. El mismo párrafo se incluye en un artículo publicado tres años más tarde: P. de MADRAZO, "Sobre una de las causas de la decadencia del arte antiguo", El Renacimiento, nº 6, 18 de abril de 1847.

(198) Valentín GOMEZ, "Estudios Artísticos", El Pensamiento Español, nº 2089, 19 de octubre de 1866.

(199) Ver al respecto: Hugh HONOUR, El Romanticismo, Madrid, 1981, p. 163.

(200) D.R., "Algunas observaciones sobre la arquitectura esteticamente considerada", La Ilustración, nº 32, 6 de octubre de 1849.

(201) P. de MADRAZO, "Génesis del arte cristiano", El Renacimiento, nº 3, 1847.

(202) P. de MADRAZO, "Paganismo-Cristianismo", El Correo Nacional, nº 9, 24 de febrero de 1838.

(203) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. II, p. 46.

(204) Nicolás SICILIA, "Un viaje a Segovia", Revista de Madrid, vol. V, 1843, p. 193.

(205) D.R., Op. cit.

(206) P. de MADRAZO, "Bellas Artes. Consideraciones generales sobre su renacimiento", El Renacimiento, nº 2, 21 de marzo de 1847.

(207) G.A. BECQUER, Op. cit., p. 130.

(208) R. MITJANA DE LAS DOBLAS, "Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media. Arquitectura.-siglos XIII-XIV-XV", El Siglo Pintoresco, nº 9, 1845, p. 202.

La misma idea aparece expresada por diversos autores,

como Pi y Margall o José García.

"Con el siglo XVI abrése una época nueva para las artes. La imprenta da alas al pensamiento del hombre. Las creencias desfallecen, la duda se entroniza. Rota la unidad religiosa, la alianza entre las artes queda de repente quebrantada. La arquitectura vuela de los brazos de la fantasía á los de la inteligencia; antigua hermana de la poesía, llega á ser inseparable de las matemáticas...", F. PI Y MARGALL, España..., p. 198.

"Mas tarde con el influjo del clasicismo las construcciones griegas y romanas reconquistaron su imperio: pero la fantasía se sometió al estudio; la libertad se sacrificó al precepto; el sentimiento cristiano se mezcló con la manifestación pagana, y la poesía plegó su vuelo y descendió a la tierra", José GARCIA, Las Bellas Artes en España, 1866. Madrid, 1867, p. 198.

(209) R. MITJANA, "Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media", El Siglo Pintoresco, nº 9, 1845, p. 202.

(210) J. GALOFRE, "Nobles Artes. Valladolid y Simancas", El Herald, nº 3458, 7 de septiembre de 1853.

(211) "Bien concebimos y aun apreciamos el empleo de la arquitectura del siglo XVI; en los edificios destinados á las necesidades de la vida civil, pero siempre nos ha parecido agena de los templos cristianos", R. MITJANA DE LAS DOBLAS, "Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media", El Siglo Pintoresco, nº 9, 1845, p. 202.

(212) F. PI Y MARGALL. Reino de Granada. Recuerdos y Bellezas de España, vol. VII. Madrid, 1850, p. 338.

(213) Ibid., p. 215.

(214) R. MITJANA, "Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media", El Siglo Pintoresco, nº 9, 1845, p. 202.

(215) Ibid., p. 202. Curiosamente Mitjana emplea aplicada al gótico una cita de Jovellanos originalmente referida al arte asturiano.

(216) M.V., "Observaciones sobre la arquitectura gótica", Semanario Pintoresco Español, nº 1, 6 de enero de 1839.

(217) José VILLAAMIL Y CASTRO, "Arqueología Sagrada", El Museo Universal, nº 23, 7 de junio de 1863.

(218) F. PI Y MARGALL, España..., p. 198.

(219) Ibid., p. 97.

(220) F. PI Y MARGALL, Reino de Granada. Recuerdos y Bellezas de España, vol. VII, p. 304.

(221) P. de MADRAZO, Contestación al discurso de ingreso en la Academia del marqués de MONISTROL, La catedral cristiana bella, Madrid, 1868, p. 108.

"Permitidme que haga hablar al ladrillo y á la piedra el lenguaje del apólogo...

Dice el arco romano al fuerte machón ó al muro, y el cornisamento griego á la columna, con el imperio del déspota que se dirige al siervo: Aguanta mi peso. El arco gótico, dudando encontrar en el esbelto y delgado pilar sobre el que descansa, toda la resistencia necesaria para que á su empuje lateral no se quebrante, le dirige esta premisa condicional: Voy con mi empuje al punto A, si lo resistes permaneceremos en equilibrio siglos y siglos. El arbotante que está á la parte opuesta, erguido y como encabritado sobre el contrafuerte, y en disposición de topar en el mismo punto A, anuncia á su vez esta premisa menor: Yo resito todo el empuje que pudiera conmoverte. Y finalmente el pilar que siente anuladas en sí las dos fuerzas opuestas, saca triunfante esta consecuencia: ¡Luego duraremos tanto como las moles de Tebas y Karnac!". Ibid., p. 107-108.

(222) José GALOFRE, El artista en Italia, y demas países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes. Madrid, 1851, p. 113.

V. VALORACION DE LA ARQUITECTURA ISLAMICA DURANTE EL ROMANTICISMO

La atracción romántica hacia la España islámica

El gusto por lo exótico, constante de la historia europea desde la Antigüedad, halló en la nueva sensibilidad surgida a mediados del siglo XVIII la base para su más amplia expansión.

El rococó encontró una de sus mejores fuentes de inspiración en la delicadeza y fragilidad de las porcelanas, las sedas o las lacas importadas por franceses e ingleses desde la lejana China, al mismo tiempo que el nuevo gusto pintoresco que comenzaba a esbozarse en Inglaterra se sentía atraído por los aspectos más superficiales de la arquitectura turca, china o hindú.

Sin embargo, nunca antes del Romanticismo el hombre europeo había sentido con tanta fuerza la atracción del Oriente. La insatisfacción propia del hombre romántico, su desarraigo respecto a su tiempo y su entorno, le hizo anhelar una lejanía temporal y geográfica que se plasmaba en un "Oriente" tan mítico e irreal como lo había sido la Arcadia para los clásicos.

El Oriente no era ya, como lo había sido durante el siglo XVIII, la fuente ideal para dar unas pinceladas "exóticas" a la decoración de interiores o un ambiente "pintoresco" a parques y jardines. No se trataba ya de implantar toques orientales en una sociedad europea fiel a sí misma, satisfecha con su presente y confiada en su porvenir, sino de huir de ella en busca de un mundo diverso y mejor.

Este Oriente que para los románticos significaba la fantasía

tasía, la riqueza, la sensualidad y la imaginación desaparecidas en la Europa post-revolucionaria era, como todos los lugares míticos, imposible de concretar geográficamente. Oriente era China, la India, Turquía, Damasco, Marruecos, España, Constantinopla, Venecia, Grecia. Cualquier país que pudiese responder a esos anhelos románticos era Oriente, cualquier país alejado geográficamente de Europa era Oriente, cualquier país en el que se desarrollase o hubiese desarrollado una civilización diferente de la europea era Oriente.

Desde la conquista napoleónica de Egipto, la política europea comenzó a interesarse por los acontecimientos que se desenvolvían en los países norteafricanos, en el próximo y medio Oriente. Durante toda la primera mitad del siglo XIX la prensa europea se hizo eco de cuantos sucesos de importancia acontecían en estos países.

Sin duda el acontecimiento que más impresionó a los hombres de la época fue la guerra de liberación griega (1821-29) que inspiraría tanto la pluma de Byron como los pinceles de Delacroix. La conquista francesa de Argelia (1830-39), los acontecimientos de Siria y Egipto, el conflicto de los Balcanes que desembocaría en la guerra de Crimea (1853-56) o la guerra hispano-marroquí (1859-60), fueron foco constante de interés y despertaron la atención hacia unos países que poco antes apenas habían contado en la política europea.

Estos sucesos permitieron también descubrir unos países -Egipto, Argelia, Marruecos o la España andaluza- que, aún estando geográficamente próximos, ponían en contacto con una raza, unas costumbres y un arte diferente. Paradójicamente, el "Oriente" romántico se localizó en el Sur de Europa, en el Mediterráneo musulmán, hacia donde se encaminaron, en curiosa peregrinación, importantes viajeros; con este "Oriente" empezarían a soñar todos aquellos que leían sus relatos y descripciones. La pintura y la poesía se convierten a partir de 1830, y hasta fines de siglo, en el mejor reflejo del orientalismo (1).

La presencia de franceses y británicos en la contienda española de 1808 despertó el interés europeo por nuestro país.

Pronto comenzó a forjarse una imagen de España más literaria que real, centrada fundamentalmente en una Andalucía tópica de gitanos y bandoleros, en la que la huella dejada por el Islam era aún muy patente (2).

Desde principios de siglo y, especialmente en los años treinta y cuarenta -coincidiendo con los años de máximo apogeo del movimiento romántico-, el viaje a España se convierte en itinerario obligado. Personalidades como Chateaubriand, Victor Hugo, Byron, Dumas, Merimée, Gautier, Irving, Heine, etc. llegaron hasta nuestro país atraídos por una visión de España cuyo "romanticismo" residía, en gran medida, en los recuerdos de su pasado musulmán.

Para los románticos europeos la España romántica y oriental se centraba en Andalucía y, más concretamente, en Granada. "El último Abencerraje" (1826) de Chateaubriand, "Las Orientales" (1829) de Victor Hugo o los "Cuentos de la Alhambra" (1832) de Washington Irving, completaron con evocaciones poéticas las imágenes que ya eran conocidas en toda Europa gracias a las pinturas de David Roberts o a las obras de Alexander Laborde, el barón Taylor o Girault de Prangey.

El interés europeo tuvo como inmediata consecuencia el despertar entre nosotros un afán por conocer una parcela del pasado que durante tantos siglos había sido olvidada y menospreciada.

A la erudita y minoritaria labor que en el campo de la lengua y la cultura árabes se había desarrollado en época de Carlos III, sucede ahora una popularización de los temas islámicos tanto en el ámbito lingüístico como en el literario, histórico y artístico (3).

Durante la primera mitad del siglo alcanzó un extraordinario éxito la "Historia de la dominación de los árabes en España" (1820-21) de José Antonio Conde. La obra de Conde estaba escrita en un tono más literario que científico, lo que la hacía de fácil y amena lectura. Ello, unido a lo exótico y novedoso del tema tratado, explica fácilmente su enorme popularidad.

En una línea similar a la emprendida por Conde se suce-

dieron la "History of the Mohammedan dynasties" de Gayangos (1840-43), la "Descripción del reino de Granada bajo la dominación de los Naseritas" de Simonet (1860) y las obras de Lafuente Alcántara, Fernández y González, Estébanez Calderón, etc. En su mayoría se trataba de obras en las que se combinaban los datos históricos con un cierto tono novelesco, no en vano muchos de sus autores -recordemos a Simonet o a Estébanez Calderón- cultivaron igualmente la literatura de ficción.

Si los historiadores se sintieron atraídos por un género de historia narrativa, los novelistas, bajo la constante influencia de Walter Scott, se inclinaron por la novela histórica. El tema de la España musulmana se convirtió así en escenario de algunas de las más importantes creaciones de nuestra novelística romántica.

Quizá sea "Gómez Arias or the Moors of the Alpujarras" -publicada en 1828 en Londres, donde su autor, Telesforo Trueba y Cossío, se hallaba exilado- la más famosa de todas estas narraciones y, desde luego, la más temprana. Junto a ella merece destacarse, por su enorme erudición, "Doña Isabel de Solís", de Martínez de la Rosa, cuyos tres volúmenes fueron apareciendo en 1837, 1839 y 1846.

Desde el Siglo de Oro, el teatro español se había nutrido abundantemente de temas relacionados con la dominación árabe. Habíamos señalado también cómo en la dramaturgia dieciochesca el pasado medieval árabe-cristiano había irrumpido con fuerza sobre nuestros escenarios. Con el romanticismo asistimos a una nueva visión de lo islámico en la que el musulmán se convierte en auténtico protagonista, en héroe de la obra, como en el "Aben Humeya" de Martínez de la Rosa, estrenada en París en 1830 y en Madrid seis años después.

Pero fue en el campo poético donde la civilización de la España islámica sirvió de principal fuente de inspiración. Los poetas españoles encontraban en este terreno una amplia tradición que se remontaba a los romances medievales fronterizos y moriscos y al posterior cultivo del Romancero en el Siglo de Oro e incluso durante el rigorista y preceptivo siglo XVIII. En

esta línea tradicional podemos enmarcar los "Romances históricos" publicados en 1841 por el duque de Rivas y algunas de las mejores poesías de Zorrilla o de Romero Larrañaga.

Si para los temas históricos nuestros poetas tomaron como base el Romancero, para aquellos otros poemas en los que late un sensualismo y una evocación de lo oriental más marcadamente romántica -como en la poesía de Arolas- la inspiración se busca en obras de contemporáneos extranjeros, fundamentalmente en "Las Orientales" de Victor Hugo.

Entre todos nuestros poetas fue Zorrilla quien más y mejor cantó el pasado de Al-Andalus. Uniendo la influencia de Hugo a la lección aprendida de nuestros poetas del Siglo de Oro, Zorrilla se preocupó de otorgar a sus narraciones una fidelidad y exactitud casi históricas. Para ello visitó los escenarios de sus poemas, se interesó por la historia de la España musulmana y hasta comenzó el estudio de la lengua árabe. Su mayor esfuerzo en este sentido se centró en la confección de un extenso poema -"Granada"- con cuya realización soñaba desde su juventud y para cuya preparación desarrolló una amplia labor de investigación entre 1845 y 1852, año en que por fin vio la luz la obra, aunque de forma incompleta (4).

En la poesía, en la dramaturgia y en la propia historia, ocupaban un lugar principal las referencias y descripciones de aquellos lugares y monumentos que testimoniaban la presencia islámica en nuestro suelo. La mezquita cordobesa, los edificios sevillanos y, muy especialmente, la Alhambra, comenzaron a despertar un interés no sólo poético y pintoresco, sino también histórico y artístico. Fue así como se emprendió el estudio de unos monumentos cuya fisonomía era muy familiar, pero sobre los que, en el plano científico, poco era lo que se sabía.

Nueva apreciación de la arquitectura islámica

Ya desde fechas muy tempranas -recordemos las tesis orientalistas de Wren sobre el origen de la arquitectura gótica, o el viaje a España de Alexander Laborde-, los monumentos islámicos españoles habían atraído la atención de destacados estudiosos europeos. Tal interés se plasmó, ya avanzado el siglo XIX, en la realización de dos importantes trabajos: el "Essai sur l'architecture des arabes" (1841), de Girault de Prangey, y los "Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra" que, con introducción histórica y transcripciones de Pascual de Gayangos y dibujos de Jules Goury y Owen Jones, fue publicado en Londres en 1842. Ambos ejercerían una considerable influencia sobre nuestros historiadores. De éstos, cuantos se interesaron por el arte medieval -Caveda, Assas, Madrazo, Amador de los Ríos- dedicaron su atención al arte hispano-musulmán siguiendo la senda esbozada en el siglo anterior por estudiosos como Conde, Ceán o Jovellanos.

El Romanticismo aportó una nueva visión de los invasores islámicos que trasmutó -al igual que ocurriera con respecto a los "bárbaros" septentrionales- el carácter que durante siglos les había sido otorgado. Paulatinamente y, gracias tanto a la profundización en el conocimiento de la civilización islámica como al cambio operado en las mentalidades, los musulmanes pasaron de ser un pueblo fiero, destructor y fanático, a convertirse en símbolo de galantería, caballería y refinamiento, a imagen y semejanza del héroe creado por Chateaubriand.

El propio Inclán Valdés aceptaba que, una vez restablecida la paz, los musulmanes "es indudable protegieron las artes"

(5). Por su parte, Amador de los Ríos, en un artículo aparecido en 1844 en las páginas de "El Laberinto", afirmaba acerca de la influencia ejercida por los árabes en las artes y literatura españolas:

"Célebres filósofos, historiadores notables y eruditos literatos han formado un juicio poco exacto sobre el estado de la cultura de los árabes cuando conquistaron la península ibérica, y les han dado el nombre de bárbaros... La religión de los castellanos, y el odio que estos profesaban á los musulmanes, contribuyeron en gran manera á que se les tuviese en un concepto tan equivocado y á que se les negase absolutamente el haber tenido influencia en los adelantamientos de la civilización española. Pero al calor de los odios inveterados de ambos pueblos, ha sucedido la templanza y la frialdad de la crítica, y puede decirse en nuestros días que si no se ha logrado aun quilatar cumplidamente la influencia mencionada se ha reconocido que no solamente España, mas la Europa entera le es deudora de la conservación de las artes y de las ciencias" (6)

Unos años más tarde, en un artículo aparecido en "La Ilustración", podía leerse:

"No hace muchos años que designabamos todavía con el epíteto de bárbaros a los hombres que crearon la Alhambra; que guardaron en millares de manuscritos las ciencias de los caldeos y de los griegos; que asombraron la edad media con el brillo y el esplendor del Califato de Córdoba; que dieron a sus enemigos pruebas de instruccion y tolerancia, y que supieron desde

un rincón de Europa pelear durante siete siglos, en defensa del país que ganaron con la espada. Pero el siglo XIX había de hacerles justicia, respetando los elegantes vestigios de su donación" (7)

La nueva visión, presidida por un afán de objetividad que muy a menudo no era sino subjetivismo de signo contrario al hasta entonces imperante, comenzaba a abrirse camino llevando, por ejemplo, a Caveda a definir a los musulmanes como:

"...un pueblo influyente en la restauración de las letras, amigo á la vez del amor y de la gloria, el cual supo conciliar la ternura apasionada del corazón, con los esfuerzos de un ánimo elevado, y la gentileza de las justas y torneos, con la bravura y ardimiento de los combates." (8)

Acerca del carácter que presidió su conquista, Pi y Margall afirmaba:

"El móvil de la conquista de los árabes no era la saña contra las sociedades que animaba tres siglos antes á los bárbaros del norte; era el ardor de estender su religion desde Oriente hasta Occidente. Ni deseaban para alcanzarlo llevarlo todo á punta de lanza: contentábanse con que los países avasallados no prohibiesen á sus hijos renegar de la religion de sus mayores para abrazar la musulmana. Así es como nunca estendieron el furor de las armas contra los monumentos, como habian hecho los del norte; antes deslumbrados por su grandeza, recogieron con avidez las columnas, frisos y cornisas, ya en mármol, ya en pórfido, ya en serpentina que

rodaban destrozados por el suelo, y con estos despojos erigieron los primeros templos en que debían escuchar la ley de su profeta. Así es como este nuevo pueblo pudo ser llamado en razón restaurador de las artes después de lamentados los estragos que ocasionaron sus guerras." (9)

Ante esta repentina admiración suscitada por todo lo islámico no es de extrañar que un comentarista de la "Granada" de Zorrilla afirmase: "Hoy en España están de moda los árabes, que han dejado en todas partes sus recuerdos, y hay personas que en el exceso de su pasión, casi llegan a sentir la derrota de la media luna" (10).

Los árabes pasaron a valorarse como pueblo culto y refinado, protector y cultivador de las ciencias y las artes, auténtico baluarte de la civilización en los difíciles siglos medios. Incluso aquellos que descalificaban la cultura grecorromana por su carácter pagano, exaltaban todo lo islámico en nombre de una necesaria tolerancia tanto religiosa como cultural.

El porqué de este apasionamiento por lo islámico, que llevó incluso a poner en tela de juicio la validez de los móviles que impulsaron la Reconquista -hasta entonces gesta indiscutible- y a lamentar el signo de su resultado final, hemos de buscarlo en el acendrado nacionalismo romántico que inducía a valorar la cultura hispano-árabe como genuinamente española, original y distintiva.

Así, aunque se reconocían y exaltaban los valores formales y simbólicos de la arquitectura gótica, ésta se consideraba fruto del espíritu septentrional, muy alejado de nuestras particularidades nacionales. Por el contrario, la civilización islámica había hundido sus raíces en el suelo hispánico y contribuido a la creación de una cultura mixta, radicalmente original, que, en opinión de muchos, aventajaba a la que por las mismas fechas se desarrollaba en el resto de Europa.

Surge así la visión de una España musulmana, centrada

en Córdoba, como luz de una Europa sumida en las tinieblas:
 "...se vió convertir á Cordoba en otra nueva Bizancio, y hacer
 se el centro y refugio de las artes abatidas hasta entonces."
 (11). En palabras de Enríquez y Ferrer:

"Es cosa en verdad muy digna de que se
 note, que cuando la Europa entera se hallaba su-
 mida en la barbarie, cuando apenas quedaban en-
 tre los hombres vestigios del arte, ni rastros
 algunos de razonable discurso, se construyese
 la Aljama de Córdoba..." (12)

Sin embargo, en lo que se refiere a las artes y especial-
 mente a la arquitectura practicada por los musulmanes, el desin-
 terés y la valoración negativa perduraron aún durante cierto
 tiempo. Como señalaba Caveda:

"Durante el largo período de dos siglos,
 si la poesía ensalzaba su rica ornamentación,
 sus artesonados y sus mármoles; si el romance y
 la novela encarecían sus monumentos, como una
 creación fantástica á propósito para aumentar el
 interés de las descripciones, el anticuario y
 el artista los miraron con desdeñosa indiferen-
 cia." (13)

En efecto, los edificios árabes no sólo eran escenarios
 adecuados para el desarrollo de dramas y poemas, sino ejemplos
 de un peculiar género arquitectónico durante largo tiempo des-
 preciado y, aún entonces, muy desconocido. La causa primordial
 de este desinterés era, según los arabistas, el rigorismo de ge-
 neraciones anteriores incapaces de valorar cuanto escapase a los
 estrechos límites del clasicismo imperante. Así lo explicaba
 Amador de los Ríos:

"...mientras algunos literatos leían con gusto y admiración las traducciones en que Conde describe los edificios árabes de Córdoba y de Zahra, los arquitectos que habían salido de las aulas creadas por la reacción artística del último siglo, miraban con un profundo desprecio cuanto tenía relación con los árabes, dándole los injustos epítetos de tosco y grosero, calificaciones debidas igualmente á mas lejanos tiempos." (14)

Francisco Enríquez y Ferrer, decidido defensor del arte islámico, se expresaba en forma muy similar:

"Por desgracia, este género de arquitectura ha sido juzgado con demasiada ligereza por hombres inteligentes, pero que no habían tenido ocasión de examinarle y estudiarle detenidamente. Cada edificio llena sin duda su objeto de la manera mas adecuada; y sería el extremo de la injusticia y hacer agravio sumo á los árabes, á quienes debemos inmensos adelantamientos en las artes y las ciencias, despreciadas por los pueblos del Norte, suponer que sus construcciones eran toscas y groseras." (15)

La nueva visión que pronto comenzó a proyectarse sobre la arquitectura islámica fue, como sagazmente señaló Amador de los Ríos, fruto de la profunda revolución que el Romanticismo llevó a cabo en el campo de las artes y las letras:

"Consumada algun tanto la revolución literaria que se está operando hace ya diez años, revolución que no ha podido menos de afectar á las artes, natural parece sin embargo que nuestros arquitectos vuelvan la vista sobre ese pre-

cioso género de arquitectura que se ha anatemi-
zado sin conocerlo, y que nuestros arqueólogos
hagan algunos esfuerzos para estudiar la civili-
zación mahometana en sus propios monumentos, ya
que tantos y de tan diversas épocas se conser-
van todavía en nuestra patria..." (16)

La superación del preceptismo académico, el acento ecléc-
tico que comenzó a imperar en el terreno artístico como conse-
cuencia de los nuevos ideales románticos, condujeron a una revi-
sión de todos los períodos arquitectónicos, que pasaron a ser
juzgados desde presupuestos radicalmente diferentes a los de si-
glos anteriores:

"Muy diferente es el prisma bajo el cual
nosotros debemos examinar estas cuestiones: des-
vanecidos ya los temores que pudo causar a nues-
tra religión el agradecimiento de los infieles,
mitigando ese afán por el exclusivo estudio de
la arquitectura clásica o la de los distintos
géneros que en ella tuvieron su cuna, y coloca-
dos, gracias a la saludable reacción artística
de nuestra época, en un terreno neutral para to-
dos los estilos..." (17)

Pero la nueva perspectiva desde la que nuestros estudio-
sos comenzaron a contemplar la arquitectura islámica fue, en
gran medida, resultado no de un proceso de evolución interna
-a partir de la vía abierta por los trabajos de Hermosilla, Jo-
vellanos o Ceán- sino del reflejo del interés que había desper-
tado fuera de nuestras fronteras.

De esta forma, en la base de los estudios de Amador de
los Ríos, Caveda o Enríquez, nos encontramos con la continua y
obligada referencia a las obras de Batissier, Owen Jones, Gira-
ult de Prangey, Delaborde, etc.

Así, refiriéndose al injusto olvido al que nuestros his-

toriadores habían conducido la arquitectura islámica, escribía Amador de los Ríos:

"Ya lo hemos indicado anteriormente y lo repetimos ahora: cuando en las naciones vecinas se hacen diariamente plausibles ensayos para conocer este género de arquitectura; cuando multitud de viajeros llegan sin cesar a nuestras antiguas ciudades para estudiar los monumentos que el pueblo sarraceno dejó en ellas; cuando se carece entre nosotros de aquellas noticias mas necesarias para trazar la historia de esta arte maravillosa, vergüenza sería y mengua del presente siglo dejar sumidas en el olvido tantas preciosidades.- En buen hora que se olvidasen los que han escrito de artes, animados de máximas exclusivas, de los edificios musulmicos, delante de los cuales pasaron sin dignarse echar sobre ellos una mirada: eso quiere decir que los estudios que se hagan presentaran mas novedad y podran ser mas provechosos." (18)

A llenar ese vacío en nuestra historiografía artística contribuiría muy especialmente Amador de los Ríos, gracias a su constante dedicación al estudio del arte *musulmán*, plasmada a lo largo de su vida en multitud de publicaciones de diversa índole.

En este sentido, la aparición en 1844 de su "*Sevilla Pintoresca*" marcaría un hito fundamental en la historia del estudio del arte hispanoárabe. Desde antiguo, los edificios islámicos andaluces más representativos -como la Alhambra granadina, la mezquita cordobesa o la Giralda sevillana- habían sido habitual objeto de alabanza para viajeros y estudiosos, pero siempre entendidos como monumentos aislados y de carácter significativo dentro del marco urbano. Lo que por vez primera hace Amador de los Ríos es considerar los edificios islámicos sevillanos en un

contexto más amplio y generalizador, como ejemplos destacados de un tipo característico de arquitectura.

Tal planteamiento se ve profundizado un año más tarde en la segunda parte de la "Toledo Pintoresca" (1845), íntegramente dedicada a la "Toledo Árabe". En ella Amador de los Ríos demuestra haber ampliado notablemente sus conocimientos del arte islámico, pues aunque toma como base de su trabajo la obra de Girault de Prangey, cita igualmente los estudios de Delaborde, Murphy, Coste, Llaguno o Ceán. Ello le permite trazar una evolución del arte islámico que va mucho más allá de lo específicamente toledano, para plantearse la difícil problemática de su origen, periodización, rasgos distintivos, etc.

Pese a la innegable deuda que la "Toledo Pintoresca" tiene con el "Essai sur l'architecture des arabes" de Girault de Prangey, es necesario destacar la importancia de la obra de Amador de los Ríos, pionera de los estudios sobre arquitectura islámica en nuestro país, así como su influencia sobre los autores que con posterioridad se interesaron en el tema (19).

El carácter científico y el rigor metodológico que se evidencia en la "Toledo Pintoresca" (contó como traductor de textos e inscripciones con un arabista de la talla de Gallangos) la alejan por completo de las guías urbanas al uso y la convierten en pieza fundamental de nuestra historiografía artística romántica.

Origen y características

Una de las principales cuestiones a las que hubieron de enfrentarse los estudiosos del arte islámico fue el intentar determinar la raíz de un estilo que aparecía ante sus ojos con rasgos de evidente originalidad y, al mismo tiempo, enraizado en diversos y muy diferentes estilos.

Durante el siglo XVIII se había tendido a considerar el

arte islámico como fruto de diversas fuentes: egipcia, fenicia, griega... sin que llegara a determinarse en forma clara su origen primero.

Desde principios de la era romántica nos encontramos con la aparición de dos tendencias bien definidas: una ve el arte islámico como derivación de estilos anteriores, tanto orientales como occidentales; la otra se empeña en la defensa a ultranza de su radical originalidad.

Aún entre los partidarios de entroncar la arquitectura musulmana con las antiguas arquitecturas orientales podemos encontrar dos tendencias, según consideren como núcleo inicial del estilo las arquitecturas siria y fenicia o la arquitectura egipcia.

El propio Enríquez y Ferrer -que años más tarde elegiría como tema de su discurso de ingreso en la Academia la originalidad del arte árabe (20)- en un temprano artículo aparecido en "El Español", se mostraba inclinado a denominar a la arquitectura árabe "arquitectura siro-fenicia", en atención a lo que él consideraba entonces su más primitiva raíz:

"Los sarracenos adoptaron la arquitectura de los antiguos sirios y fenicios, países en donde los monumentos ofrecían todo el carácter muelle y pintoresco de los pueblos del Asia..."
(21)

Manuel Cañete, muy posiblemente influido por Enríquez, afirmaba igualmente desde las páginas de "El Español":

"Desde sus primeros tiempos adoptaron la arquitectura de los antiguos sirios y fenicios, que ofrecía el carácter pintoresco y voluptuoso propio de los pueblos asiáticos, y su continuo trato con los persas y egipcios, á quienes muchas veces se vendían en calidad de arqueros, les facilitaba estudiar los soberbios

monumentos de aquellas regiones donde las artes habian hecho alarde de toda su pompa; pues vemos que la Caldea, la China, el Egipto y la fenicia, fueron los primeros paises del globo en que se usó la arquitectura propiamente dicha..." (22)

En cuanto a la tesis de un posible origen egipcio, avallada y difundida en Europa por Chateaubriand, tuvo en nuestro país un temprano eco (23). Amador de los Ríos la recoge en la "Sevilla Pintoresca", si bien insiste en marcar la importancia del componente griego-bizantino en la génesis del arte musulmán:

"Aunque nosotros convengamos con la opinión de Mr. de Chateaubriand, respecto a la influencia que la arquitectura egipcia tuvo sobre la árabe, no podremos en modo alguno concederle que no ejercieran los griegos igual influencia en ella, siendo así que los árabes debieron a estos el conocimiento de las ciencias... La arquitectura árabe participa a no dudarlo de la griega, que degeneró en el imperio de Occidente de su antigua grandeza y que tomó el nombre de bizantina del antiguo titulo con que se distinguió la capital de aquel imperio, antes de que Constantino le diese el suyo." (24)

En la "Toledo Pintoresca", donde alude tanto al posible origen egipcio como al siro-fenicio, se inclina ya decididamente a favor de un abanico de influencias mucho más amplio, incrementado a tenor del avance de los ejércitos musulmanes:

"Así los árabes, recorriendo todas las naciones é imponiéndoles su yugo, contemplaron las magníficas obras de la Persia, las inmorta

les del Egipto, las sublimes de la Grecia, las soberbias de Roma, y todas vinieron á herir al par su imaginacion juvenil y lozana, y todas tuvieron y debieron tener una influencia directa en la arquitectura, á que habia de prestar aquel pueblo mas adelante su nombre." (25)

Entre las varias aportaciones que el arte islámico recibió durante sus primeros siglos de existencia, Amador de los Ríos destaca especialmente las de la arquitectura greco-romana, bien recibidas directamente, bien a través de su derivación bizantina, logrando lo que él considera "una fusion prodigiosa entre el arte de Oriente y el de Occidente" (26).

Ya con anterioridad algunos autores, como Pi y Margall, habían destacado la fuerte impronta occidental de raíz clásica que, a través del arte bizantino, determinó la formación de una arquitectura tan "oriental" como la musulmana:

"Cuando los árabes se arrojaron sobre el Occidente, habia un pueblo que tras largos siglos de estudio sobre las ruinas de Grecia y Roma habia creado un estilo lleno de gracia que influia ya en el gusto occidental de Europa. Los arquitectos de este pueblo vinieron á Cordoba, y templaron con su riqueza de adornos la rudeza de la arquitectura que en aquella corte florecía. Fue el gusto de estos arquitectos el que embelleció alcázares y mezquitas; pero modificado por el genio caprichoso de los árabes, no conservó el nombre del pueblo que le habia creado sino el del pueblo que le perfeccionó" (27)

El problema de la determinación de las raíces del arte islámico se hallaba indisolublemente unido al de la fijación cronológica de sus primeras manifestaciones. Si para unos estu-

diosos la arquitectura árabe sería anterior a Mahoma y a la aparición del islamismo -directamente entroncada con la practicada por otros pueblos orientales: sirios, persas, fenicios o egipcios- para otros arquitectura árabe y arquitectura islámica se identifican, siendo necesariamente posterior a Mahoma y determinada por el avance hacia occidente de los ejércitos islámicos.

Un ejemplo del enfrentamiento entre ambas posturas podría ser la polémica sostenida por Manuel Cañete y Amador de los Ríos en las páginas de "El Español".

Con motivo de la publicación de la "Sevilla Pintoresca" de Amador de los Ríos, apareció en la Revista Literaria de "El Español" (28), correspondiente al 11 de agosto de 1845, una crítica firmada por Manuel Cañete. En ella, y pese a alabar tanto al autor como a la obra, Cañete afirmaba no estar de acuerdo con algunos puntos en torno a los orígenes de las arquitecturas gótica y árabe, tal y como los planteaba Amador de los Ríos.

En un segundo artículo, aparecido en septiembre del mismo año, escribía Cañete:

"Dice el Sr. de los Rios que la arquitectura árabe, de un tipo exclusivo y original, nació despues de la predicacion de Mahoma, y nosotros creemos que existia ya antes del nacimiento del profeta" (29)

Recurriendo en apoyo de sus teorías al magisterio de Chateaubriand, afirmaba Cañete la existencia de una primitiva arquitectura árabe, derivada de la arquitectura siro-fenicia, a la cual, gracias a los contactos comerciales, se habrían sumado posteriormente influjos persas y egipcios. Cuando entró en contacto con el arte bizantino, la árabe era ya una arquitectura plenamente formada y toda posible relación entre ambos estilos se reduce a la procedencia de un común tronco oriental (30).

En el mes de octubre, Amador de los Ríos contestaba a Manuel Cañete remitiéndose a lo que había expuesto en la segunda parte de la "Toledo Pintoresca" -aparecida en ese mismo año

de 1845- en la que el tema de la arquitectura árabe estaba tratado con mayor amplitud y seriedad que en la "Sevilla Pintoresca". Allí, Amador de los Ríos se limitaba a reafirmar sus tesis -avaladas con la cita de Hope y Girault de Prangey- acerca de la importancia fundamental de la civilización bizantina en la formación del arte islámico (31).

Convencido Amador de los Ríos de la fuerte impronta occidental presente en la arquitectura islámica, todos sus posteriores trabajos insistieron en poner de manifiesto la importancia de su raíz greco-romana en detrimento de la anteriormente concedida a los estilos orientales.

En el caso concreto del arte hispano-árabe, fue uno de los primeros en resaltar la pervivencia del arte visigodo durante los primeros siglos de dominación islámica y su gran contribución a la formación de la arquitectura hispano-musulmana. En su discurso de ingreso en la Academia, leído en junio de 1859, escribía:

"Tres largos siglos abraza esta primera época de imitación, período en que las columnas y capiteles, los frisos y molduras de los monumentos griegos y romanos y parte no escasa de los visigodos, concurrían a exornar las mezquitas y palacios de los musulmanes, preludiando ya aquella prodigiosa fusión, que entre el arte de Oriente y el arte de Occidente debía realizarse en lo porvenir, consumándose al propio tiempo en las esferas de la poesía y de la arquitectura." (32)

También para José Caveda la arquitectura islámica presentaba un indudable acento occidental. En su "Ensayo Histórico..." de 1848 escribe:

"Mal desarrollado todavía el carácter

propio de su arquitectura, vago é indeterminado; como un compuesto de diversas escuelas, en cuyo conjunto tuvieron mas parte la necesidad y el acaso, que la combinacion y el cálculo, presentaba casi sin alteracion sensible los elementos, que habia tomado del romano y del bizantino." (33)

Unos años más tarde, en su contestación al discurso de ingreso en la Academia de Enríquez y Ferrer -oponiéndose a la absoluta originalidad del arte islámico que éste defendía- señaló:

"Cualquiera que sea el origen y la antigüedad de la arquitectura del Islamismo... bien puede admitirse como un hecho histórico, comprobado hoy por los edificios escapados á la devastacion de los siglos y de los hombres, que la bizantina ejerció sobre ella una poderosa influencia desde el siglo VII, tanto en el Egipto, la Grecia y la Siria, como despues en las mas bellas regiones de Sicilia Y España." (34)

También Caveda -recogiendo la tesis de Owen Jones- señala en la arquitectura islámica el mismo origen "natural" que, desde la formulación de las teorías referidas a la "cabaña rústica", se había querido adivinar, primero en la arquitectura clásica y, más tarde, en la gótica. En su opinión, los árabes:

"Adivinaron las mútuas relaciones de unas partes tan esenciales al buen efecto del todo; y supieron hermanarlas de un modo sorprendente, sin olvidar las formas sencillas de sus primitivas moradas. En efecto; como si la civilización no fuese bastante poderosa á borrar

los recuerdos e inclinaciones de su origen, todavía en el refinamiento de la cultura que alcanzaron, convirtieron hacia ellas su atención.

Abatida la tienda de sus padres cuando abandonaron la vida nómada del desierto por la estable y regalada de las ciudades, parece que solo se propusieron restaurarla con mayores proporciones y solidez, al fijarse en las orillas del Genil y del Darro." (35)

El más ardiente defensor de la originalidad implícita en la arquitectura islámica desde sus mismas raíces fue Francisco Enríquez y Ferrer; su tesis queda expuesta en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando: "Originalidad de la arquitectura árabe" (1859). En este importante escrito, abandonando posturas anteriormente sostenidas (36), Enríquez y Ferrer afirma el remoto origen de la arquitectura árabe que, lejos de proceder de ninguna otra arquitectura conocida, fue el lógico resultado de las necesidades de un pueblo:

"Por último, disintamos en buen hora en las teorías sobre la índole y procedencia del arte árabe; pero convengamos en que su origen es inmemorial; que no ha sido derivación de ningún otro arte antiguo conocido; que como medio y fin llena cumplidamente el objeto de sus construcciones, y es el resultado fiel de las necesidades de un pueblo originalísimo en sus hábitos y costumbres." (37)

La similitud que otros autores habían establecido con diversos estilos anteriores y coetáneos es explicada por Enríquez como consecuencia del empleo de elementos tomados de los edificios existentes en los países conquistados, así como por la frecuente utilización de mano de obra autóctona, prácticas

ambas muy comunes en otros pueblos de índole guerrera, sin que ello fuera motivo suficiente para tildarles de imitadores (38).

Sin embargo, las opiniones de Enríquez encontraron escaso eco, siendo, como hemos visto, rebatidas por el propio Cavada -seguidor de la tesis de Amador de los Ríos- en la contestación a su discurso académico (39).

Pero, sean cuales fueren sus teorías acerca del origen y la formación del arte islámico, todos nuestros historiadores coinciden en afirmar que posee una personalidad propia que le diferencia de cualquier otro estilo artístico. Como ya en 1838 señalaba un colaborador del "Semanario Pintoresco", pese a proceder de las arquitecturas egipcia y bizantina: "No obstante se distingue de una y otra, y de todas las demas arquitecturas..." (40). Y en opinión de Amador de los Ríos:

"apartandose los arabes de uno y otro género absolutamente, lograron dar a su arquitectura un caracter especial que la distingue de todas, por sus graciosos arcos de herradura, por la variedad y desigualdad de ellos en sus alfagias o patios, por sus bellos y delicados aximeses o ventanas de dos o tres arquitos, por la belleza de sus axaracas y finalmente por sus pomposos alfarges o artesonados, brillantes de mil colores, que a veces semejaban en su esplendidez una hermosa ascua de oro." (41)

Uno de los valores que más se destacan y aprecian en la arquitectura islámica es precisamente la perfección de la síntesis realizada por los arquitectos árabes a partir de tan diversas y dispares influencias, consiguiendo, como escribe Bécquer, "reunir las confusas ideas de mil diferentes estilos y entretejerlos en la forma de un encaje" (42). En la misma línea, escribe Pi y Margall:

"Preciso es confesarlo: la arquitectura árabe es una verdadera paradoja. Compuesta de miembros heterogéneos forma un cuerpo del todo compacto y homogéneo. En los detalles de sus monumentos quizás reconocerá el artista la columna de los griegos, el capitel bizantino, el abaco de los egipcios, el arco cimbrado de los romanos, la ojiva de los cruzados, el ornato de los arquitectos del bajo imperio: entre estos elementos heterogéneos verá campear el arco de herradura, el ultra-semicircular y el dentellado o de segmento, los almocarabes, las ajaracas ó adornos de cintas, plantas y letras floreadas, y otros objetos propios de los musulmanes; mas en el conjunto distinguirá solamente la arquitectura morisca." (43)

Vemos así como los elementos que se consideran de creación genuinamente islámica son precisamente los de carácter más decorativo, que se superpondrían a estructuras heredadas de otros estilos. Coincidiendo con Pi y Margall, dice Caveda:

"Pero ¿no podrá la arquitectura del Islamismo reclamar como patrimonio suyo la magia de las bóvedas estalactíticas con sus menudas celdillas á manera de las que forman las abejas en sus panales; las arcadas de herradura cubiertas de sutiles filigranas; la delgadez y gallardía de sus esbeltas columnas, erguidas graciosamente como la palmera del desierto; la nueva forma de los ajimeces, por cuyos calados se desliz suavemente la luz, modificando y haciendo mas gratos sus reflejos? ¿Y no le pertenecerán tambien el lujo y la pompa seductora de sus ornatos recamados de oro y colores vivísimos; la manera singular de distribuir las partes de un

todo; aquella graciosa alternativa de surtidores y estanques, de árboles y flores, de galerías y estancias, rebosando magnificencia y de leite al destacar sus formas ligeras sobre masas de perenne verdor?" (44)

Sobre los elementos que considera más característicos de la arquitectura islámica, Enríquez y Ferrer escribe:

"La arquitectura árabe se distingue, en su remota época primera, por el uso del arco y bóveda ojival; por el de herradura en sus tiempos medios, y posteriormente por el mismo de herradura alternando á la vez con el arco y bóveda estalactíticos, ó compuestos de infinitos grupos de pechinitas. El uso de los agimeces entre los sarracenos es tambien antiquísimo, y debieron adoptarle de la India y de la Persia, donde se nota desde los primeros siglos de nuestra era. Sus columnas son esbeltas, y es prodigiosa la variedad de capiteles y basas, aunque estas últimas, no se encuentran en las construcciones primitivas. Sus cornisas (que solo las usaron como aleros de sus planos de cubierta) estan formados por dobles y aun triples canecillos ó modillones, colocados con preciosos friosos y menudos adornos." (45)

Y, con respecto a sus formas decorativas, afirma:

"Los árabes apenas llegaron á valerse, en sus adornos, de la representacion de objetos animados, por no infringir las disposiciones del Corán; pero en cambio, su habilidad en la geometria les ofreció recursos inmensos para el ornato de sus techos en plafon, de sus alfarjes

ó artesonados, obra de maravillosa lacería de alerce, de sus paredes, con la combinacion infinita de líneas, ya rectas ya curvas, multiplicadas caprichosamente de tal modo y con tan asombrosa continuidad, que escitan la admiracion de quien las observa." (46)

Es precisamente este carácter geometrizable de la decoración islámica uno de los rasgos más frecuentemente subrayado por los diversos autores. Patricio de la Escosura, por ejemplo, observa: "Y esa ley geométrica, ese rastro que el compás y la escuadra dejan visible en los edificios arábigos, es uno de los caracteres que les son más peculiares" (47).

Evaluación crítica. Comparación con otros estilos

En 1842 el "Semanario Pintoresco Español" publicaba un artículo titulado "Recuerdos de un viajero. La Alhambra y el Generalife". Su autor -que firma con las iniciales M. de C.- se lamenta de las exageraciones vertidas en torno a la Alhambra y muestra su desencanto ante la visión directa del famoso edificio:

"Todas aquellas ilusiones desaparecen en presencia de la realidad. Y en su lugar solo quedan unos cuantos pequeños aposentos, groseros en su exterior, pero cuyo interior se halla cubierto de un primoroso esmalte de admirable trabajo, en el cual es imposible seguir con la vista ni con la imaginacion el movimiento del cincel.

...El conjunto de los monumentos moriscos es extraordinario; mirado simplemente parece

complicado y mezquino ¿que importa la excesiva delicadeza de un festón, de un lienzo, de un artesonado, si todos estos detalles yacen como escondidos en la pequeñez de la idea general? Sería preciso que otro pueblo se hubiese encargado de construir el exterior de estos ignorados retretes, de estas prisiones elegantes; claustros, prisiones y gabinetes, que revelan por otra parte la pasión a los placeres misteriosos, la voluptuosidad, el egoísmo y la tiranía del harem." (48)

Curiosamente, este desconocido viajero es capaz de señalar algunas de las características que más frecuentemente aparecerán relacionadas con la arquitectura islámica: contraste entre exterior e interior, carencia de una buena técnica constructiva, que se intenta paliar mediante el desbordamiento decorativo, y la sensualidad consustancial al pueblo árabe.

Todo ello -con lo que tiene de tópico y de cierto- es repetido casi puntualmente por Caveda en el capítulo de su "Ensayo Histórico" dedicado a la arquitectura árabe, donde comenta: "Otro contraste no menos singular aparece, al comparar la parte exterior con la interior de los mejores edificios de este estilo." (49). Y, comparando los sistemas constructivos islámicos con los góticos, escribe:

"Mientras que impulsados los arquitectos cristianos por la inspiración religiosa, encontraban en los principios de la ciencia los medios de salvar con atrevidas arcadas grandes distancias, de lanzar sus agujas y sus ligeras cúpulas á considerable altura, y de imponer á la imaginación con la sorprendente osadía de sus masas colosales; los árabes, al contrario, faltos de su saber y de su ingenio, prendados primero de la minuciosidad de las labores y de la

pequeñez de los detalles, que de las elevadas concepciones y la grandiosidad de los planes, así en los aparatos para ejecutar sus obras, como en la elección de los materiales empleados, ni manifestaron poseer todos los recursos del arte, ni aquellos procedimientos con que auxiliado de la mecánica y de la estática, burla las dificultades, y haciendo alarde del contrarresto de las fuerzas, busca los obstáculos por el placer de vencerlos." (50)

Sin embargo, Caveda no vacila en admitir la perfecta conjunción entre las partes que caracteriza a la arquitectura islámica, ni en resaltar su adaptación a los factores físicos y espirituales que determinaron su civilización.

"Los árabes no han perdido de vista en este ornato atrevido y fantástico, ni las exigencias de la construcción, ni las de la naturaleza del clima. Adivinaron las mútuas relaciones de unas partes tan esenciales al buen efecto del todo, y supieron hermanarlas de un modo sorprendente, sin olvidar las formas sencillas de sus primitivas moradas." (51)

Ya en 1836, y desde las páginas de "El Artista", se ponía de manifiesto esa perfecta adaptación de la arquitectura árabe a las necesidades y formas de vida del pueblo islámico:

"Hija en parte de la griega, tiene la arquitectura árabe una elegancia, que rara vez se desmiente en sus palacios y en las demás obras que no exigen desmesurada solidez para resistir los embates de los elementos o la saña destructora de los hombres. En estas últimas es maziza y pesada por esencia: en las otras lige-

ra y delicada. La magnificencia de los adornos, la profusion de los jaspes y de las fuentes, las ventanas oblongas divididas por columnas, y finalmente la costumbre de vestir las paredes de azulejos y de mármoles los pavimentos, costumbre tan propia de un país en que el aseo y la frescura se cuentan entre las primeras necesidades de la vida; todas estas cosas, repito, son la expresión evidente de las exigencias del clima, y del carácter magnífico y fastuoso de sus moradores." (52)

En el mismo sentido, Giménez Serrano, en su "Manual del Artista y del Viajero en Granada", escribe algunos años después:

"En arquitectura no carecieron los árabes de yerros esenciales, pero crearon un género particular, a propósito para la voluptuosidad y los placeres, tan poco sólidos como los goces mundanos, y tan seductor como ellos; espejo de su religión, de sus costumbres y de sus leyendas." (53)

Pero quien supo comprender y expresar mejor el carácter funcional propio de la arquitectura árabe fue Francisco Enríquez y Ferrer. En su opinión:

"La disposición de sus mezquitas era grandiosa y acomodada á sus prácticas religiosas. Todo en ellas estaba calculado y previsto; patios espaciosos, rodeados de galerías caladas, un estanque en el centro para las abluciones religiosas, espaciosos ámbitos: nada faltaba. Sus almarrestanes ú hospitales ofrecían la sencillez indispensable en las casas de caridad, para no irritar con el lujo inoportuno las desdichas del

pobre que se refugia en ellas. Las alhóndigas, casas de contratacion, de sedas y demás edificios públicos, presentaban tambien una distribucion la mas perfecta, con especialidad los baños, donde se conciliaba la comodidad con la hermosura; hasta sus randas ó cementerios, de que aun se conservan varios, incluso el de los reyes árabes de Granada, presentan una sencillez de formas y una sobriedad de adornos que los recomiendan sobremanera." (54)

Según Enríquez, la profusa decoración islámica no enmascara la estructura del edificio; columnas, arquerías y techumbres responden a los mismos principios lógicos que el resto de la edificación, con la que forman un todo indisoluble: "El ornato era el resultado necesario de la construcción" (55). Así mismo, "Los medios de ejecución eran los apropiados al fin que se proponian; esto es, de conciliar la solidez con la economía, utilizando en general los materiales que ofrecía el país para sus fábricas." (56). Concluyendo Enríquez por afirmar que "la arquitectura árabe, valiéndome de una sola frase, es la expresión filosófica del arte: en ella no se encuentra nada superfluo y gratuito" (57).

Otro experto arabista, Amador de los Ríos, al referirse en la Introducción de su "Sevilla Pintoresca" a la arquitectura islámica, escribe:

"Y aunque prohibió Mahoma severamente el estudio de las nobles artes, especialmente de la pintura y de la escultura, dieron estos pueblos un nuevo caracter a la arquitectura, llevándola al mas alto grado de delicadeza y perfección, de que era susceptible el genero, a que dieron nacimiento." (58)

Pero, al igual que la arquitectura gótica, la islámica

no sólo atrajo la atención de los estudiosos sino que, sobre todo, captó el interés de los artistas y literatos quienes encarnaron en ella todo lo que el espíritu oriental sugería a su imaginación.

Patricio de la Escosura, al penetrar en la mezquita cordobesa, siente el mismo "mal definido terror" que siglos atrás había conmovido a Ambrosio de Morales. Lo explica así el poeta:

"Cuando por vez primera se ve el viagero en la catedral de Córdoba, la multitud y semejanza de las columnas, la perspectiva de los festoneados arcos que sobre su cabeza se cruzan incesantemente, la longitud y gran número de las naves, los caprichosos efectos de la luz, que reflejándose en las tornasoladas superficies de los jaspes y mármoles produce infinita diversidad de tonos y cambiantes, y cierto aire de soledad que tiene aquella iglesia, inspiran un sentimiento de mal definido terror que apenas permite formar idea del edificio. Es preciso familiarizarse con él, estudiar el plan de su construcción, hacer un trabajo laborioso de abstracción, para que desembarazado en entendimiento y clara la vista, perciba esta y aprecie aquel la sencillez del ordenamiento, el primor del trabajo, lo rico de la materia, lo extremado y vario de los pormenores. ¡Que ingenio en los arquitectos, que destreza en los operarios supone el haberla llevado á cabo! ¡Y qué actividad, qué gastos serían necesarios para concluirla en el breve, casi increíble espacio de veinte años!" (59)

Pero, más que terror, lo que la arquitectura islámica sugiere a nuestros escritores suele ser admiración hacia su atrevimiento, fantasía, libertad, riqueza, etc. El mismo Patricio de la Escosura comenta sobre la toledana sinagoga del Tránsito:

"...obra mas para admirada que para descrita, porque la pluma no alcanza á describir el mágico efecto de aquellas columnitas pareadas, ni la gracia de sus diminutos capiteles, ni el fantástico efecto de los festonados arcos; y menos la variada complicacion de los arabescos de los intercolumnios ó la elegante simetría con que sobre un fondo, que mas parece de encaje de Flandes que de estucos, estan sembrados unos elegantísimos rosetones." (60)

Por ello, no es de extrañar que Manuel Fernández y González comparase a la arquitectura árabe con "una poesía romántica en variedad de metros":

"Fue una arquitectura sensual, híbrida, indolente, si se nos permite esta frase; ofreció en todas sus partes, en los contornos, en los planos, recreo a la vista, pasto a la imaginación: fué, por decirlo así, una poesía romántica en variedad de metros; un ensueño realizado; una tradicion de las maravillas del jardin de Hiram contada por los caravaneros del desierto, convertida en un hecho." (61)

La visión que nos da el Romanticismo de la arquitectura islámica carece casi por completo de objetividad, aparece deformada por el concepto previo que tiene de Oriente y de todo lo oriental. Si Oriente es el lugar imaginario donde se cumplirían los anhelos de libertad del hombre romántico, la arquitectura islámica es el marco perfecto para el desarrollo de sus sueños y fantasías. Al contemplarla, un mundo de placeres desconocidos parece abrirse ante los ojos de los escritores románticos. Para Pedro de Madrazo, el pueblo árabe:

"...no sabe ya mas en arquitectura para subyugar la fantasía y turbar nuestros sentidos. Penetramos en él y nos creemos transportados á la region de los sueños." (62)

Una y otra vez encontramos repetida la idea de que la arquitectura árabe está concebida para el placer sensorial y que sólo a través de los sentidos puede apreciarse su valor. Incluso un estudioso del arte islámico tan importante como Enríquez y Ferrer escribe:

"...en los edificios sarracénicos no hay nada que no hable á los sentidos y á la necesidad de halagar y entretener la molicie de sus meridionales moradores. El todo de estos edificios se distingue por un tintineo ó amaneramiento propio que complace al estremo; y le completa el colorido local que, sin embargo de ser brillante, se presenta muy variado, en pequeñas placas, y muy enriquecido de delicadas miniaturas que bordan hasta los mármoles y techumbres, haciendo que los palacios y tambien las habitaciones de los particulares parezcan de riquísimo encaje, y de tisú recamado de oro y de piedras preciosas." (63)

Pero este carácter sensual que para algunos autores representa la posibilidad de evasión del mundo prosaico y burgués que habitan, para otros es precisamente la expresión de la corrupción y decadencia de una civilización carente de los valores morales del cristianismo. Así, Caveda define la arquitectura árabe:

"Mas graciosa que bella; mas delicada y sutil que noble y reposada; concebida primero para sorprender los sentidos, que para hablar á

la fría razón, respira el sensualismo oriental, no el misticismo bíblico y el vigor y la energía de las razas del Norte: encanta y fascina; no persuade y satisface al espíritu." (64)

De parecida forma se expresa un colaborador del "Semanario Pintoresco":

"La continua presencia de lo bello no pudo en mí borrar la desagradable impresión de la ausencia de lo grande... Yo creo que para acordar este título a una obra es preciso que revele un pensamiento noble, sencillo y original, y esto es lo que echaba de menos en aquel minucioso primor. La perfección de las formas, la sencillez del bello ideal dominaron en el arte antiguo, la idea de la divinidad domina en el arte moderno, donde los cristianos han espiritualizado la piedra, elevando gigantescas bóvedas, cuyo misterioso arco ogival obliga al alma a remontarse a la contemplación de su creador. La arquitectura árabe, por el contrario, revela solo un capricho, lleno si se quiere de gracia y delicadeza, pero que no dice nada de fecundo, de sublime á la imaginación, de la humanidad; buena para estudiarla como objeto de curiosidad, no como modelo." (65)

Concluyendo por afirmar: "Para terminar estas reflexiones dire que en mi opinión, lo lindo pertenece a los árabes, así como lo bello a los griegos, lo grande a los romanos, y lo sublime a la cristiandad..." (66). Precisa distinción compartida por casi todos los escritores y críticos del momento que ven en la arquitectura árabe: "...la coquetería de la joven apasionada y hermosa que cautiva con su dulce sonrisa y sus miradas de fuego y sus juegos infantiles, y á quien se rinde la voluntad ava-

sallada, antes que la razon acuda á disipar sus fascinaciones." (67); algo digno de estudiar e incluso de admirar, pero no de imitar, inferior a cualquier otra produccion de la arquitectura medieval imbuida del espíritu cristiano que dignifica y engrandece las formas.

Patricio de la Escosura, refiriéndose a la toledana mezquita del Cristo de la Luz, escribe:

"...tiene el santuario que ahora nos ocupa cierto carácter de sencilla magestad que no le va mal á su objeto, aunque verdaderamente, para nosotros á lo menos, no llegue á producir nunca en el alma efecto comparable con el de los lineamentos esencialmente católicos del arte goda. Lo bajo de las columnas, lo macizo de los capiteles, la alunada curva de los arcos, el feston de las lucernas, y cierto no sé qué de material y con exceso humano que en el conjunto y suma de las partes y pormenores advertimos, quizá mas con la imaginacion que con la vista, establecería á nuestro entender entre los templos de origen islamita y los que produjo la arquitectura gótica, la misma diferencia que hay de las invenciones y cuentos orientales á las leyendas cristianas de la edad media." (68)

De esta forma, la admiración despertada hacia el gótico conduce a un nuevo sectarismo y los mismos que critican airadamente el rigorismo de siglos clasicistas, ahora, aún reconociendo y valorando la arquitectura islámica, caen igualmente en el error de pretender imposibles comparaciones y absurdos juicios de valor. De esta forma, confundiendo lo artístico con lo espiritual, Caveda se ve obligado a reconocer la superioridad del arte gótico sobre el islámico apoyándose en que también la religion cristiana supera a la islámica;

"La arquitectura primero ensayada por los árabes, y revestida despues de otras formas y otros arcos por los moros, á pesar de su riqueza y de la voluptuosidad que respira, con sus mosáicos y filigranas, sus grecas y letras floreadas, sus estucos y dorados, sus pechinas estalactíticas, y sus gentiles y gallardas arquerías, ni impone como la gótica, ni puede rivalizar con ella en magestad y grandeza. Hay en esta mas genio, mas conocimientos del arte, mas elevados pensamientos, una noble severidad, un atrevimiento, un brio y lozanía, que jamas los sectarios de Mahoma supieron comunicar á sus acicaladas construcciones. Contentos con ostentar en ellas su ardiente imaginacion, el halago de los sentidos, la indolente voluptuosidad de sus costumbres, fueron ingeniosos, y no profundos: lo consagraron todo al deleite, á los placeres físicos; nada á la severidad de la razon, a los pensamientos graves. Desconociendo la espiritualidad, trabajaron primero para adormecerse entre surtidores, flores y perfumes, que para simbolizar la índole de sus creencias, y el recuerdo de su poder y de su gloria. No vieron el porvenir, satisfechos del momento presente; ni el mundo moral, estasiados en el mundo físico. La religion que profesaban, por su naturaleza misma solo les ofreció ideas risueñas, pero apocadas y livianas; pensamientos agradables, pero estériles: su Mihrab no es el santuario de un Dios; no está allí el tabernáculo de Jehová, que tan grande, tan magestuoso y sublime aparece entre nubes de incienso, bajo las misteriosas bóvedas de una catedral gótica." (69)

En base a muy parecidas razones a las que avalaban su

inferioridad con respecto a la gótica -excesiva superficialidad, ligereza, sensualismo- la arquitectura islámica tampoco parece poder resistir la comparación con la clásica. Así, coincidiendo con la opinión expresada por el anónimo articulista del "Semanario Pintoresco" que calificaba la arquitectura árabe de "linda", la griega de "bella" y la romana de "grande" (70), Castro y Orozco escribe en 1839:

"Los signos característicos de la arquitectura griega eran la gracia, la soltura, la sencillez... La majestad, la valentía y la grandeza sobresalen en los monumentos romanos que han llegado hasta nuestros días... La arquitectura árabe, por el contrario, toda es para los placeres, toda para los sentidos, toda para las ilusiones mas lisonjeras y voluptuosas. Misterio y molicie: ved aquí sus facciones prominentes: ved aquí su única filosofía." (71)

La arquitectura hispanoárabe: evolución e intentos de periodización

"Pero esa arquitectura árabe tan bella, tan misteriosa y tan sensual; tan guerrera y tan indolente a un mismo tiempo, tan poética y tan fantástica, no vayais a buscarla ni en Constantinopla, ni en el Kairo, ni en Damasco: allí solo encontrareis, su cuna, el capullo abandonado por la crisálida: si quereis encontrar esa arquitectura en todo su esplendor, en todo su desarrollo, cumpliendo, realizando, en fin su destino, buscadla en España: buscadla en Toledo, en Sevilla, en Cordoba y en Granada.

Allí encontrareis la escala completa

de su desarrollo: allí encontrareis tambien la maravillosa y delicada belleza de su decadencia: allí vereis marcados los siglos en una modificación continua de esa arquitectura cuya fecundidad es maravillosa, cuyos contrastes infinitos."

(72)

En efecto, convencidos de que la arquitectura islámica había adquirido su mayor esplendor en España, nuestros estudiosos centraron su interés en el arte hispano-musulmán. En muy escasas ocasiones se aventuraron a analizar sus frutos más allá de nuestras fronteras, salvo para investigar su origen o el de alguno de sus elementos más característicos.

El tema principal del estudio de la arquitectura árabe española fue el referente a su desarrollo: se intentaron fijar las fases de su evolución, los factores que intervinieron en cada una de ellas y sus edificios más representativos. A menudo, ello llevó consigo una valoración crítica -más o menos explícita- de cada uno de los periodos.

Inclán Valdés fue uno de los primeros que supieron apreciar las sensibles diferencias existentes entre edificios de distinta cronología -como la mezquita de Córdoba y la Alhambra granadina- así como en afirmar que la arquitectura hispano-árabe evolucionó hacia una mayor perfección y originalidad, que culminarían en el Alcázar de Sevilla y en la Alhambra.

"Pasado este primer tiempo de terrorismo, y cuando los Arabes se hallaron ya en sosiego, es indudable protegieron las artes, é hicieron progresos en las de joyería y platería que comunicaron á nuestros artefactos españoles; creando, ó mejor dicho introduciendo la Arquitectura de su nombre que perfeccionaron bajo de su propio ornato, en el Alcazar de Sevilla, y Alhambra de Granada; Arquitectura bien diferente de la que nos presenta la soberbia empresa de Abde

rramen en la célebre Mezquita de Córdoba..."
(73)

Tales conclusiones, apreciables aún de forma no muy explícita en el breve párrafo que Inclán dedica a la arquitectura árabe, permanecerían invariables en su esencia a lo largo de casi todo el siglo.

La aportación más significativa al intento de periodización de la arquitectura hispano-árabe fue la llevada a cabo por Amador de los Ríos en el Prólogo de su "Toledo Pintoresca", publicada en 1845. Distingue Amador de los Ríos hasta cinco periodos debidamente caracterizados:

A) Periodo de imitación o árabe-bizantino. Correspondería a los siglos VIII al X. Se caracteriza por su falta de elementos originales y su dependencia de otros estilos, fundamentalmente de la herencia grecorromana y de la aportación cristiano bizantina (lo que explicaría la denominación de árabe-bizantino, que le otorga). Esta etapa se caracterizaría por el uso del arco apuntado, sustituido después por el de herradura (74). Para Amador de los Ríos:

"La arquitectura árabe, si bien se resentía de cierta falta de originalidad, indispensable á la situacion de un pueblo á quien todo causaba una sensacion profunda, sintiendo al par el deseo de imitarlo todo, apareció no obstante en este primer periodo, misteriosa y espléndida como el génio de los pueblos orientales, gallarda y lozana como su juvenil fantasía"
(75)

Como monumento más representativo de este periodo cita la mezquita de Córdoba y el palacio de Medina Azahara.

B) Periodo de transición o árabe-mauritano.

"Tras este largo periodo de imitacion

vino, como era natural, otro mas corto, sin fisonomía determinada y que sin hacer grandes alteraciones en el arte lo había de preparar, sin embargo, en España para tomar el vuelo y toda la riqueza con que apareció mas tarde en la opulenta Garnata." (76)

Esta etapa supondría un intento por desprenderse de la imitación de otros estilos, acentuando la originalidad especialmente por medio de una mayor profusión decorativa que vino a recubrir los muros de multitud de finas labores (alharacas, mocárabes, lacería, artesonados...). Entre los ejemplos de este momento, considera Amador de los Ríos la capilla de Villaviciosa en la mezquita cordobesa y el salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla (77).

C) Periodo árabe-morisco: Vendría determinado por la llegada de tribus africanas a la Península, lo que produjo una auténtica revolución arquitectónica. Los arcos de herradura se mezclaron con los apuntados, los mosaicos bizantinos fueron sustituidos por zócalos de alicatado, los caracteres cúficos por la escritura nesjí. En suma:

"...cambióse en parte el sistema de ornamentacion y de distribucion de los edificios, experimentando, finalmente, la arquitectura una revolución total, hasta adquirir ese aspecto rico y extraordinario que tanto la recomienda á vista de los hombres entendidos." (78)

Contando entre sus mejores edificios la Giralda de Sevilla y la Puerta del Sol de Toledo.

D) Periodo granadino o árabe-andaluz:

"Pero donde deben buscarse sus mayores prodigios, donde la arquitectura árabe brilló en todo su esplendor fué en el reino de Granada,

último baluarte, desde el cual mostró al mundo el despedazado estandarte de la civilización combatida...

En esta época, pues, á la cual han llamado algunos escritores el siglo de oro de la arquitectura árabe, llegó esta á la mas alta perfección y engrandecimiento, presentándose verdaderamente original, según demuestran los suntuosos restos de la Alhambra y del Generalife, y las ruinas de Ginalcadí de Darlaroca y otras muchas que se levantan aun en la opulenta Granada." (79)

E) El periodo mozárabe o morisco: época de decadencia en la que la arquitectura islámica pasó al servicio del cristianismo merced a los arquitectos árabes -a los que llama "mozárabes" en vez de "mudéjares"- que habitaban en territorio cristiano (80).

La periodización de Amador de los Ríos es signo evidente de su profundo conocimiento de la arquitectura hispano-árabe, tanto en sus elementos estructurales como ornamentales, lo que le permite trazar una serie de etapas en su evolución que, salvo pequeños matices, conserva plena vigencia.

La inclusión de edificios mudéjares dentro del arte islámico es común a todos los estudiosos del momento, siendo de destacar el que Amador de los Ríos conceda a la arquitectura mudéjar un periodo concreto, con características propias, dentro de la evolución general del arte árabe español. Este interés por el fenómeno del mudejarismo, aún muy somero y tangencial, iría afianzándose progresivamente en sus investigaciones hasta llegar a convertirse en el tema elegido para su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando en 1859 (81).

También es importante destacar cómo para Amador de los Ríos, al igual que para Inclán, el desarrollo de la arquitectura árabe en España está determinado por un progresivo perfeccionamiento que viene a culminar en el periodo granadino.

Dos años después de la publicación de la "Toledo Pintoresca", Amador de los Ríos repite exactamente la misma periodización y características en sus artículos sobre arquitectura árabe del "Boletín Español de Arquitectura" (82).

Para encontrar algunas variaciones en la opinión de Amador de los Ríos sobre este tema -especialmente en lo que se refiere a la valoración del influjo africano y de la arquitectura mudéjar-, hemos de esperar a su discurso académico, que comentaremos en otro lugar.

En 1848, José Caveda establece una periodización de la arquitectura árabe española muy similar a la efectuada por Amador de los Ríos. El mismo Caveda revela que se basa en lo expuesto por Girault de Prangey y Batissier en sus estudios sobre arquitectura árabe -base también de la periodización de Amador de los Ríos- inclinándose especialmente hacia las conclusiones de Batissier. Fija así los siguientes periodos:

A) Periodo árabe-bizantino: para su denominación sigue lo expuesto tanto por Girault de Prangey como por Batissier y coincide igualmente con Amador de los Ríos. Caracteriza a este periodo su "falta de originalidad y de sistema fijo"; es una arquitectura "todavía informe y ruda", con una evidente influencia bizantina en la ornamentación y en la estructura de los edificios. Abarcaría de los siglos VIII al X y sus edificios más representativos serían la mezquita de Córdoba, el palacio de Medina Azahara y diversas edificaciones de Toledo y Murcia (83).

B) Periodo de transición: en su denominación Caveda sigue a Batissier apartándose de Girault de Prangey que prefiere "árabe-morisca". Se iniciaría con la llegada a España de las dinastías africanas, como un intento de emancipación de la tradición bizantina en favor de una mayor originalidad, si bien Caveda piensa que en ello poco tuvo que ver el influjo africano debiéndose más bien a una evolución interna del propio arte árabe español que caminaba hacia su madurez. Los edificios se adornan con motivos geométricos, estucos, arcos lobulados, ladrillos esmaltados y bóvedas estalactíticas (mocárabes). A este periodo pertenecerían la capilla de Villaviciosa, la puerta del Sol

y Santa María la Blanca en Toledo, la antigua mezquita de Sevilla (patio de los Naranjos), la Giralda, etc. (84).

C) Periodo árabe: sigue de nuevo Caveda a Batissier al denominar al último periodo de la arquitectura islámica con el calificativo de "árabe", mientras que Girault de Prangey prefiere el término "morisco". La causa de esta determinación estriba en que, según Caveda:

"En este tercero y último período de su existencia, brilla ya con todo su esplendor: es un producto de la civilización árabe, que apenas se enlaza con lo pasado, y que parece como la expresión del carácter de un pueblo original, que con su fisonomía propia vive de la gloria presente, sin procurar el porvenir, apoyado en las anteriores civilizaciones, ó tributario de las que le rodean." (85)

La arquitectura de esta época "bella y risueña, delicada y ostentosa, fecunda en construcciones, aparece cual nunca original y peregrina" (86). La ornamentación se hace cada vez más rica y atrevida; grecas, entrelazos, filigranas y azulejos recubren los muros, las columnas se hacen más esbeltas, capiteles y arquerías recurren a las más variadas formas, al igual que las bóvedas, entre las que destacan por su belleza las de mocárabes. A este período corresponderían en Toledo la sinagoga del Tránsito; el taller del Moro, las Claustrellas de las Huélgas de Burgos, el Alcázar de Sevilla, la Alhambra y el Generalife (87).

La periodización establecida por Caveda -que reduce a tres épocas todo el desarrollo de la arquitectura árabe española- resulta necesariamente más incompleta que la que había elaborado Amador de los Ríos. Ello se debe quizá a que éste tiene un conocimiento más profundo y directo del arte hispano-árabe que Caveda, el cual se ve obligado a seguir al pie de la letra a Batissier, mientras que Amador de los Ríos demuestra una ma-

yor originalidad en sus apreciaciones.

Así, lo que para Caveda constituye un único período -de "transición"- para Amador de los Ríos puede dividirse en dos -de "transición" o "árabe-mauritano" y "árabe-morisco"-, con lo que establece una clara distinción entre el arte final del califato -capilla de Villaviciosa- y el de las dinastías africanas.

La valoración otorgada al influjo africano en la evolución del arte hispano-árabe es donde las apreciaciones de ambos estudiosos son más dispares.

Para Caveda, el que tras la llegada de las dinastías africanas a España se produjese un evidente cambio estilístico sólo supone una coincidencia, no un influjo de lo africano sobre el arte surgido en el califato, el cual continuó su propia dinámica evolutiva al margen del asentamiento de almorávides y almohades. En su opinión, ambos eran pueblos guerreros que carecían de una arquitectura propia en su país de origen y con un nivel de civilización muy inferior al de los musulmanes cordobeses.

"Tampoco había motivo para atribuir este progreso del arte al genio y las tendencias de los nuevos conquistadores, porque avezados á una vida errante y agitada, buscando la gloria en los combates, no pudiendo existir sin provocarlos; al someterse á un nuevo gobierno, y crear un Estado, en la necesidad de cultivar el arte de construir, primero serían imitadores, que originales; y ántes debieron proponer se un modelo conocido, que formar otro nuevo, ó perfeccionarle guiados por la experiencia, en una serie de ensayos sucesivos." (88)

Para Caveda, pues, la clave del cambio producido en la arquitectura islámica a partir del siglo XI no se debe a aportaciones foráneas, es herencia directa del esplendor del califato

fato cordobés, de la protección otorgada a las artes por Abderrahmán III y Alhaquen II, del contacto establecido con Bizancio y del deseo de emular y superar la cultura de Damasco y Bagdad.

Sin embargo, con mayor perspicacia, Amador de los Ríos distingue una arquitectura califal que evoluciona hacia una mayor originalidad y riqueza (época de Alhaquen II) de la posterior a la llegada de las dinastías africanas, que supondría un cambio de dirección con respecto a todo lo anterior, constituyendo una "nueva faz del arte mahometano" (89).

En su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, Amador de los Ríos insiste de nuevo en la importancia del influjo africano sobre el arte árabe peninsular, "imprimiendo sello especial a los monumentos de la arquitectura" (90), y hace una expresa referencia a la opinión expresada por Caveda en sentido contrario, a la que contesta en estos términos:

"El Académico D. José Caveda, después de reconocer en su Ensayo histórico sobre la Arquitectura española, cap. 13, este nuevo desarrollo de la mahometana, cuyos caracteres procura señalar, lo considera como natural consecuencia de las épocas anteriores. La observación no carece de peso; mas a pesar de todo, no puede desconocerse en esta edad de la arquitectura arábiga cierto influjo africano, que altera los elementos preexistentes e imprime nuevo sello a las construcciones de Jacób-ben-Júsuf. Sin esta manera de preparación, no acertaríamos a comprender el estilo granadino."
(91)

Por otra parte y, al igual que Amador de los Ríos, Caveda establece el momento de mayor perfección en torno al reino nazarita de Granada y confunde edificios propiamente islámicos con otros mudéjares, sin llegar a establecer un periodo

específicamente mudéjar como había hecho Amador de los Ríos.

La periodización efectuada por Caveda fue seguida -con escasas variaciones- por cuantos se interesaron por el estudio de nuestra arquitectura islámica, si bien el influjo de Amador de los Ríos es también igualmente patente.

Así, para Pedro de Madrazo pueden distinguirse tres momentos bien diferenciados:

A) Estilo árabe-bizantino: para su definición sigue exactamente las pautas marcadas por Caveda y Amador de los Ríos. A este momento corresponderían, en su opinión, edificios como el Cristo de la Luz y la capilla del castillo de Lebrija.

B) Estilo secundario o mauritano: en la misma línea del pensamiento de Amador de los Ríos y oponiéndose por tanto a la opinión de Caveda y Batissier, para Madrazo es evidente que la irrupción de almorávides y almohades supuso una ruptura en la evolución del arte árabe peninsular y la aportación de un influjo egipcio y norteafricano sin el que sería imposible entender su ulterior desarrollo.

"Los Almohades traían á España un género de arquitectura diverso del que había florecido en el Califato, menos grandioso y robusto, menos bizantino en su ornato, mas africano que oriental, mas decorativo que monumental, de ornamentacion mas prolija y rica que razonada: sus alarifes ó amines, atendiendo mas a la pompa y lucimiento que á la solidez, añadían á los ladrillos de colores y barnizados que habian empleado los árabes, los relieves de yeso y estuco pintados y dorados, y convertían en menudos y delicados festones de la misma materia los grandes lóbulos de fábrica con que sus antecesores habian embellecido los arcos, daban á estos mas esbeltez rompiendo sus claves en forma ojival é introduciendo los arcos de ojiva túmida que dan á sus fábricas

tanta elegancia y ligereza; y por fin preludiaban con el empleo de las bovedillas estalactíticas el desarrollo de la caprichosa, galana y fantástica arquitectura granadina." (92)

C) Estilo andaluz: con este término se refiere Madrazo, al igual que Caveda, al estilo nazarí cultivado en el reino de Granada.

Un intento de elaborar un sistema diferente de periodización se encuentra en el "Album Artístico de Toledo", publicado por Manuel de Assas en 1848.

El problema que plantea la periodización efectuada por Assas reside en que al ceñirse exclusivamente a Toledo y por tanto basarse para su caracterización en edificios toledanos que, salvo el Cristo de la Luz, son todos mudéjares, las conclusiones a las que llega no son válidas para entender la evolución de la arquitectura hispano-árabe, aunque sí para el desarrollo del mudéjar toledano (93).

En todos estos intentos de periodización el mayor interés reside en la valoración que realiza cada autor de los distintos periodos establecidos.

Los puntos más discutidos son la valoración del arte almohade y su importancia sobre el desarrollo general de la arquitectura islámica española, el reconocimiento o no de un estilo mudéjar con características propias y la valoración del arte nazarí.

Ya hemos señalado como, desde Inclán Valdés, parece imponerse la consideración del arte hispano-árabe como un estilo independiente, sujeto a su propia dinámica de desarrollo orgánico que le haría evolucionar desde un primer periodo embrionario, sujeto a estilos y tradiciones foraneos, hacia una afirmación de sus caracteres propios, por medio de un progresivo afianzamiento de su originalidad y personalidad estilística -al que no es extraño el impulso proporcionado por los almohades- hasta culminar en el arte granadino.

En opinión de Amador de los Ríos la época nazarí supone la edad de oro de la arquitectura árabe, alcanzando "la mas alta perfeccion y engrandecimiento, presentándose verdaderamente original" (94). Para Caveda "señala la mayor perfeccion á que llegara entre ellos el arte de construir" (95), señalando igualmente:

"La cultura y los progresos de los moros granadinos, y la liberalidad y esplendidez del Príncipe, se reflejaron en esas construcciones radiantes de ornamentacion y belleza, delicadas como jamas lo fueron las del Oriente, y voluptuosas y espléndidas mas que grandiosas y sólidas." (96)

Giménez Serrano escribe: "En Granada tienen los monumentos arábigos un sello de originalidad y perfección que les hace superiores a los de Córdoba y Sevilla. Allí se nota alguna mezcla: nosotros hemos visto el loto egipcio en muchos capiteles de la catedral y las cruzadas bandas de los persas, y sobre todo no encontramos unidad ni tipo fijo." (97)

Un experto en arquitectura árabe de la talla de Enríquez y Ferrer no duda en afirmar: "Pero cuando la arquitectura de los árabes puede decirse que llegó á su apogéo, fue cuando los moros arrojados por los cristianos de los reinos de Jaen, Córdoba, Sevilla, Murcia y Valencia, tuvieron que buscar un asilo en el de Granada... Lo que en ciencias y en artes fuera para los griegos Atenas, lo fué Granada para los mahometanos." (98).

Todos ellos ven en el desarrollo de la arquitectura islámica española un progresivo afianzamiento de sus caracteres más definitorios y la consecución de un cada vez mayor grado de originalidad. Siendo este concepto un valor clave para la crítica artística romántica, no puede extrañarnos la supremacía concedida al arte nazarí.

Sólo Pedro de Madrazo escapa a la tónica general, de-

mostrando independencia de criterio y notable perspicacia. En su opinión, el punto culminante de la arquitectura hispano-árabe debe situarse en la época del califato para, a partir de ese momento, ir degenerando hacia una arquitectura cada vez más suntuosa y efectista cuya brillantez no llega a enmascarar su profunda decadencia. Al comparar la mezquita de Córdoba y la Alhambra granadina, Madrazo señala con claridad su preferencia:

"Lo que habeis visto en este alcázar árabe es bello, voluptuoso, rico; refleja perfectamente el sensualismo oriental, la suntuosidad de los reyes nazaritas, la imaginación poética del mundo musulman que siente latir su corazón por el amor ó por la gloria; mas no es siquiera comparable con la de aquel templo, donde todo es magestuoso, donde todo respira ascetismo, donde en medio de la variedad se ve campear esa misma unidad que estableció el Profeta por base de su sistema religioso." (99)

Para Madrazo -siempre moralizante- la decadencia de la arquitectura islámica vino marcada por el declive moral de la sociedad que la engendró. Refiriéndose a la Alhambra, escribe:

"... fue construida en una mala época, una época en que todo estaba ya dividido, relajado, oscurecido por las tinieblas de la filosofía, medio destruido por el orgullo de las sectas y los hábitos de desorden que engendra la guerra civil y hasta las mismas luchas nacionales. El arte, que sigue la misma marcha que los pueblos, habia ido degradándose en medio de tan graves trastornos, y al encargarse de edificar este palacio, no supo hacer mas que cubrirse de brillantes velos para ocultar su decadencia." (101)

Palabras que, en ese momento, prácticamente nadie se habría atrevido a firmar. De Madrazo es el mérito de haber sabido descubrir, bajo el esplendor y la belleza del arte nazarí, los signos de una evidente decadencia, de un agotamiento formal y de una pobreza estructural que marcarían el fin de uno de los periodos más brillantes de nuestra arquitectura.

Edificios más representativos de la arquitectura islámica española. Valoración crítica

La valoración crítica que cada autor realiza de la arquitectura islámica en general y de sus diversos periodos de termina, lógicamente, la visión de los distintos edificios hispano-árabes. Sin embargo, hay edificaciones que, como hemos señalado, escapan por su singularidad e importancia de las caracterizaciones generales, reclamando una especial atención.

Dentro del periodo califal, todos nuestros estudiosos coinciden en destacar los monumentos cordobeses -especialmente la mezquita y el palacio de Medina-Azahara- y la propia ciudad de Córdoba como centro cultural y artístico de primer orden: "... se vió convertir á Cordoba en otra nueva Bizancio, y hacerse el centro y el refugio de las artes abatidas hasta entonces ", en palabras de Patricio de la Escosura (101).

Resulta difícil calibrar la valoración que a Inclán Valdés le merecería la mezquita de Córdoba, a la que se refiere en estos términos:

"Esta obra singular, forma al entrar en su interior, un todo sorprendente en el ánimo del inteligente examinador, tanto mayor cuanto le ofrece desde luego un modo de construcción particular é inimitable, en el contrarresto de fuerzas, y el de una libre arbitrariedad, contraria en un todo á las reglas de proporción,

y opuesto á la misma naturaleza." (102)

El asombro y la sorpresa que ya había manifestado Morales en el siglo XVI continúa siendo en el XIX una de las reacciones más frecuentes en cuantos contemplan la mezquita cordobesa.

En 1836 apareció en el "Semanario Pintoresco" un artículo dedicado a "la Catedral de Córdoba", cuyo anónimo autor afirmaba:

"El interior de la iglesia es mucho mas sorprendente por el atrevimiento y extrañeza de su construcción... Esta distribuida en 29 naves a lo largo y 19 a lo ancho, sostenidas por mas de 400 columnas de marmol y jaspes de diferentes colores, que forman calles inmensas a semejanza de un vastísimo olivar. Las bóvedas son bajas a proporción de la magnitud del templo; pero sin embargo, el golpe de vista es asombroso en el conjunto, y magnifico igualmente en sus detalles." (103)

Siendo muy de destacar la importancia que el autor concede a la descripción del patio como parte integrante y fundamental de la mezquita:

"Inmediato a la fachada principal se halla el hermoso patio, una de las preciosidades de este edificio. Esta formado sobre inmensas bóvedas, cubierto de naranjos, limoneros y otros árboles frutales con una hermosa fuente en medio. En este lugar hacian los musulmanes sus abluciones despues de haber dejado sus pantuflas a la puerta de entrada. El aire balsámico de este delicioso pensil, el ruido de los

caños, las muchas inscripciones arábigas, y el tono oriental en fin que le dominan hacen de este recinto un lugar de profundas sensaciones y de imágenes tan variadas y magníficas que los musulmanes no dudaban en apellidarle "el patio de los naranjos, el paraíso en la tierra" (104)

Dos años más tarde, el "Semanario Pintoresco" volvía a dedicar su atención a la Mezquita, esta vez centrándose exclusivamente en su mihrab:

"El objeto principal de esta Mezquita en tiempo de los musulmanes era el dicho preciosísimo aposento o adoratorio al que llamaban el Mihrab, y en ella custodiaban uno de los originales de El Koran o libro de su ley; y tal es la riqueza artística de aquel pequeño recinto y el primor de sus adornos que aun en medio de aquella maravilla del arte descuella notablemente, y aun hoy día conserva a los ojos inteligentes la primacía sobre todas las demas partes de tan singular edificio" (105)

La atracción que la mezquita ejercía sobre el público explica que no sólo el "Semanario Pintoresco" sino otras muchas publicaciones de carácter general le dedicaran su atención. En 1867, aparecía, en la "Sección Monumental" de "El Museo Católico", un artículo titulado "La Catedral de Córdoba", en el que se vertían todo tipo de elogios sobre el famoso monumento:

"...hoy es maravilla de cuantos la visitan, por sus naves prolongadas, que forman un bosque de columnas, por sus arcadas sobrepuetas, arcos en hondas y en forma de herradu

ra, sus adornos caprichosos y sus inscripciones árabes. Las ochocientas columnas, todavía mas numerosas en otro tiempo, y que hoy se conservan, son la mayor parte de mármoles excelentes, algunas son de jaspe, de pórfido, de granito y de marmol verde antiguo; las hay lisas, estriadas y torneadas... De aqui resulta un grandioso laberinto, en que la perspectiva produce un efecto de los mas bellos y sorprendentes. La vista se pierde a través de estas columnas, cuyas largas galerias se pierden entre una media luz vaporosa..." (106)

Insistiendo el desconocido autor, especialmente, en la riqueza y variedad de la decoración:

"Figurese el lector las formas mas elegantes y originales, follajes, florones, listoncillos, graciosas espirales, complicados artesonados, y una a esto largas inscripciones árabes, cuyos caracteres parecen agrupados solo sujetándose a la inspiracion del capricho; añada todavia oro, purpura, azul y matices mil, que forman un conjunto bajo el pincel del artista, que no tienen un nombre en el language, y habrá formado una idea todavía muy imperfecta de la magnificencia de la famosa Mezquita." (107)

Del mismo modo, los eruditos se dejan subyugar por el encanto que se desprende del edificio y coinciden con los poetas al cantar sus alabanzas. Caveda destaca su "extraña novedad", la forma en que sus arcadas se suceden, entrecruzan y superponen "como si se quisiese solo una creación fantástica para alucinar con ilusiones pasajeras, y no un monumento sólido para resistir las impresiones de los siglos." (108). Pero, al

mismo tiempo, descubre en ella una simplicidad y severidad de líneas que la confieren un cierto tono clásico:

"Hay en la mezquita de Córdoba una verdadera grandeza, una estension que impone, una simplicidad de líneas y perfiles á propósito para aumentar á la vista las dilatadas proporciones de sus ámbitos, una solidez grave y severa, que lleva consigo la idea de la dominacion y de la fuerza..." (109)

En este "clasicismo", derivado de la imitación de antiguas basílicas paleocristianas, insiste de nuevo Caveda en la contestación al discurso de ingreso en la Academia de Enríquez y Ferrer:

"En la mezquita de Córdoba aspira primero á la majestad sencilla y reposada, que á la pompa ligera y bulliciosa. Adviértese en el todo esplendidez y magnificencia; pero una y otra calculadas por las dimensiones y la grandeza de los espacios, mas bien que por la profusion y riqueza de un ornato minucioso y afeinado." (110)

En el volumen dedicado a Córdoba, dentro de la serie "Recuerdos y Bellezas de España", aparecido en 1855, Pedro de Madrazo escribía:

"...construcción rara, heterogénea, híbrida, donde cada pueblo ha puesto su piedra y cada estilo ha pretendido imprimir su forma y su carácter: no sabe ya mas en arquitectura para subyugar la fantasia y turbar nuestros sentidos. Penetramos en él y nos creemos transportados á la region de los sueños. Centenares

de columnas de marmol sostienen los arcos de sus bóvedas. Aquellas son todas de diferente color, estos de distinta curva. Vése al través del ultra-semicircular el de herradura, sobre el de herradura el de segmento, entre unos y otros la cimbra romana, la ojiva, el arco rebajado. Enlázanse entre sí los de segmento cruzándose, sobreponiéndose, formando varios y vistosos juegos; presentan en todas partes rasgos de originalidad y de hermosura." (111)

Muy similar es el entusiasmo experimentado por Amador de los Ríos en su primera visita a la mezquita cordobesa, recordada en 1845 desde las páginas de "El Laberinto":

"...no podía dejar de excitar vivamente mi entusiasmo; tanto mas, cuanto que era el primer monumento arábigo que se presentaba á mi vista, desplegando todo el lujo y magnificencia del Oriente. Sus interminables calles de columnas de diferentes jaspes de distintos colores, sus bellísimos arcos de herradura, coronados por otros de tan gallardas formas; su espléndido Mihrab llamado vulgarmente la capilla del Zancarron: su rica capilla de Villaviciosa, su patio de los naranjos, sus muros exteriores que rematan en dentellados merlones, todo formaba un conjunto tan vario, tan nuevo y tan encantador, que hube de creer en mis antiguas ilusiones, acabando por afirmar que era poco cuanto habia leído en los historiadores sobre la suntuosidad de esta Aljama y de sus fundadores, recordando el sabido verso de Corduba clara viris." (112)

Aunque menos frecuentemente que otros edificios islámicos -como la Alhambra o el Alcázar de Sevilla- también la mezquita de Córdoba sirvió de inspiración para muchos de nuestros poetas románticos y de escenario ideal para los personajes creados por los dramaturgos del momento.

Entre cuantos cantaron a Córdoba destaca, sin duda, el duque de Rivas:

"¡Córdoba insigne!... ¿Donde está tu grandeza,/ Donde está tu poder?... ¿Con quien su saña/ Mostró el tiempo voraz como contigo,/ Y la ciega Fortuna su inconstancia?/ De tu templo a los mármoles pregunta/ Y a las antiguas vividoras palmas,/ Que de la edad triunfando y de los vientos,/ con noble majestad las frentes alzan:/ Pregúntalo también al silencioso/ Guadalquivir, que hoy riega solitarias/ Las extensas llanuras, donde fueron/ Los jardines y alcázares de Zahara;..." (113)

Córdoba es el telón de fondo de su drama "El Moro Expósito" y no podían faltar en él referencias a la mezquita:

"Llegan a la magnífica mezquita,/ Que en medio de naranjos y palmas,/ De Abderrahmán eternizando el nombre,/ Obscurecía el templo de la Caaba..." (114)

En su evocación de Córdoba el duque de Rivas recuerda también el palacio de Medina Azahara, entonces sólo una vasta ruina:

"Ve al frente la ciudad majestuosa,/ Que sobre el fondo del obscuro cielo/ Aun mas obscuras sus excelsas torres/ Dibuja, y sus alcázares soberbios./ Vió a su diestra de Zahara

los jardines,/ Los pórticos, palacios y liceos;/
Y hoy un desnudo llano solo viera,/ Pues hasta
las ruinas perecieron." (115)

Sorprende, sin embargo, el escaso interés que a este soberbio conjunto prestaron los estudiosos en contraste con el despertado por la mezquita.

Amador de los Ríos, en sus "Recuerdos de Córdoba", publicados en "El Laberinto" en 1845, menciona las iglesias, hospitales, torres y puentes de la ciudad, pero ni siquiera menciona Medina-Azahara.

Sin embargo, ese mismo año, en un artículo del "Boletín Español de Arquitectura", se refiere al palacio de Medina-Azahara en los siguientes términos:

"Todo en él era magnífico y suntuoso, todo respiraba el orientalismo y la fantasía de aquel pueblo, levantado del centro de la Arabia para volver al mundo, entumecido por la ignorancia, el brillo de una imaginación rica y llena de poesía." (116)

Alaba sus columnas de "esquisitos mármoles", sus "soberbias tarbeas" con pavimentos de diferentes colores, sus "muros bordados de menudos relieves" y sus "maravillosos artesonados", concluyendo por afirmar:

"con sus bullidoras fuentes que refrescaban el aire embalsamado por los jardines, ostentando bellísimos pájaros de oro por surtidos, era, según las risueñas descripciones que nos han conservado la poesía y la historia, un remedo del imaginado Edem del pueblo que lo había erigido." (117)

Quien más atención dedica a Medina-Azahara es José Ca-

veda, quien la define como "población mágica, debida al delicado gusto y ostentosa munificencia de Abder-rahmán III, el mas aficionado á las artes, y el mas espléndido de todos los Califas de Occidente." (118)

Recogiendo la leyenda de los amores de Abderramán y su favorita Zahara, Caveda ve en la ciudad levantada en su honor una "peregrina y magnífica creación" dedicada "al amor y á los placeres" en la que cristaliza todo el refinamiento y la sensualidad de la arquitectura islámica:

"Cuanto la voluptuosidad y el lujo del Oriente, cuanto la molicie y el halago de los sentidos, pudieron concebir de mas risueño y pintoresco, otro tanto se empleó por el pródigo Califa en esa mansion encantadora." (119)

Fuera de Córdoba, el único edificio del periodo califal que atrae la atención de los estudiosos es el toledano Cristo de la Luz, antigua mezquita de Bib-al-Mardun.

Patricio de la Escosura, señalando el error de quienes lo consideraban obra visigoda, acierta a relacionarlo con la mezquita cordobesa, si bien no le merece una opinión demasiado entusiasta (120). También Sixto Ramón Parro lo considera obra del "primer período de la arquitectura musulmana, o sea al que se reconoce con la denominación de arquitectura arabe-bizantina" y señala su filiación con respecto a Córdoba: "... semeja en pequeño el grandioso laberinto de la catedral de Córdoba, que acaso tuvo en su imaginación el director de esta obra al idear su fábrica." (121).

Por su parte, Manuel de Assas distingue perfectamente las dos partes de que consta el edificio, atribuyendo el cuerpo de la iglesia al "primer período de la arquitectura árabe española, comprendido entre los siglos VIII y X" y el ábside -mudéjar- al "segundo período de nuestra arquitectura mahometana, cuya época fue desde el siglo X al XIII." (122).

La referencia más extensa sobre el Cristo de la Luz la

encontramos en la "Historia de los templos de España" de Gustavo Adolfo Bécquer, quien dedicó al edificio toledano uno de los ensayos de que consta la obra. Pese a ello, poco es lo que Bécquer nos dice sobre él de interesante u original. Comienza su ensayo recordando la importancia del pueblo islámico en la cultura española y sigue con un intento de aproximación a la arquitectura árabe, su evolución y rasgos generales, tomando como fuente principal de información la "Toledo Pintoresca" de Amador de los Ríos. A continuación traza una breve historia del monumento, poniendo al lector al corriente de sus renovaciones y restauraciones. Emprende después la descripción artística del templo, para la cual sigue utilizando como base la obra de Amador de los Ríos. La última parte del ensayo narra las diversas tradiciones y leyendas relacionadas con el monumento.

En la descripción artística que realiza Bécquer llama la atención su tecnicismo y brevedad, muy alejada del tono de exaltación poética empleado en otros capítulos de su obra. Como ha señalado José R. Arboleda, "El Cristo de la Luz" se distingue de los dos ensayos anteriores -"San Juan de los Reyes" y "Basílica de Santa Leocadia"- no sólo por su relativa brevedad, sino por su carácter totalmente diferente. Bécquer recomienda la visita del edificio al historiador y al arqueólogo, eludiendo intencionadamente al "poeta" del grupo de profesionales que se beneficiarían de su observación. Faltan las embelesadas descripciones que dedica a otros monumentos, dejándonos una relación que parece sacada de cualquier guía de forasteros, claramente histórica y técnica (123). Y es que, en su opinión, el edificio es "más digno de llamar la atención por el lugar que en la historia ocupa, que por su magnitud y suntuosidad" y, al faltar éstas, no es de extrañar que su valoración final sea decididamente negativa:

"Ni en el retablo del altar, ni en toda la Iglesia hay objeto alguno que considerado artísticamente merezca llamar la atención

de las personas entendidas... La desproporción de las partes que lo componen, la pesadez de su ornamentación, que apenas guarda una idea remota de los capiteles romanos, de los cuales sus autores tomaron la idea, desfigurándola a su capricho, todo viene a corroborar la opinión de ellos que hemos formado... El exterior de la iglesia no tiene notable mas que el ábside, que como toda la fábrica es de ladrillo fino y está adornado de arcos de ojiva t^umida, pero ya casi destruidos por las injurias de los años." (124)

La moderación ornamental de los monumentos erigidos durante la dominación almohade hizo que no contaran entre los favoritos de nuestros escritores decimonónicos, más atraídos por una imagen lujosa y refinada de la arquitectura islámica.

El monumento almohade más conocido continúa siendo la Giralda de Sevilla, a la que frecuentemente dedicaron artículos y grabados las principales publicaciones ilustradas de la época. Igualmente, los historiadores del arte islámico nos han dejado importantes referencias acerca del edificio sevillano. Entre ellas destacaríamos las alabanzas que le prodiga Caveda:

"Esta graciosa torre, quizá la mas notable y singular que los árabes nos dejaron en sus vastos dominios, no solo se recomienda por sus bellas y ricas labores, y su atinada estructura, y considerable elevación, sino por la celebridad del arquitecto a quien se atribuye...

Adornánla vistosas axaracas, que, como un lujoso bordado, cubren sus muros, y con ellas alternan elegantes agimeces de arcos semicirculares y ojivales, apoyados en columnas bizantinas muy bellas. Por treinta y cinco

rampas dispuestas con arte, y construidas sobre bóvedas, puede subir un hombre á caballo hasta la plataforma, elevada del suelo ciento setenta y cuatro pies, y es de notar la gallardía y soltura del conjunto, á pesar de que, siendo de planta cuadrangular, y levantándose sus muros rectamente desde la base, no ofrecen variedad en sus perfiles." (125)

Son igualmente de interés las referencias sobre otro importante edificio sevillano de época almohade: la Torre del Oro.

Ya hemos señalado como en el siglo XVIII su filiación resultaba polémica ya que mientras algunos estudiosos -Llaguno entre otros- la consideraban obra árabe, otros -como Ponz- atribuían su construcción a época romana.

La polémica continuó viva durante toda la primera mitad del siglo XIX, siendo la errónea opinión sostenida por Ponz la que contó con más adeptos, posiblemente porque el carácter macizo y desornamentado del edificio le alejaban por completo de lo que generalmente se entendía como prototipo de arquitectura islámica.

Así, Colón y Colón, en su "Sevilla Artística" de 1841, afirmaba: "Se tiene por fábrica romana, pero ha sufrido desde su remota fundación hasta el día algunas renovaciones" (126). Uno de los autores que más contribuyó a que se perpetuase tan equivocada adscripción fue Amador de los Ríos; resulta inexplicable que un arabista de su talla cayera en el error de considerar la Torre obra romana. En un artículo aparecido en 1845 en las páginas de "El Laberinto" afirmaba:

"Mas arriba, y en la misma orilla del río, se alza la celebrada Torre del Oro, recuerdo de los últimos tiempos de los romanos, y preludio de la arquitectura bizantina que había de dar después nacimiento a la arábica.-

Por esta razón la Torre del Oro ha sido considerada por muchos artistas como un monumento del pueblo sarraceno; por esta razón une á la elegancia de sus formas algo de indefinible, que no se ajusta sin embargo á las reglas del arte de Vitrubio." (127)

Y, un año más tarde, en un artículo aparecido en el "Siglo Pintoresco", continúa defendiendo su origen romano, se ñalando que cualquier relación con la arquitectura islámica se debe a la raíz romano-bizantina de ésta:

"La relación que indudablemente existe entre la Torre del Oro y los edificios sarracenos debe buscarse, en nuestro concepto, en un punto mas alto: los árabes, que sin artes, sin letras y sin ciencias se levantaron en el centro del Asia para trastornar el mundo, rindieron el tributo de su admiración a las artes de los griegos y de los romanos, cuyas ciencias y cuya literatura estudiaron profundamente... La Torre del Oro que había sido levantada por los últimos romanos de España y que debía ser expresión del estado de sus artes, conserva pues, naturalmente esa analogía, que ha dado ocasión á eruditas cuestiones en que hemos tenido ocasión de tomar alguna vez parte verbalmente..." (128)

De la misma opinión parecen ser otros estudiosos como Caveda o Enríquez, ya que al referirse a la arquitectura almo hade ninguno de los dos cita a la Torre del Oro entre sus realizaciones.

Sería una vez más Pedro de Madrazo quien demostraría su profundo conocimiento de la arquitectura hispano-árabe adjudicando la Torre al periodo de dominio almohade sobre Sevi-

lla (129). Acerca de su función y características formales, se ñala:

"Esta fábrica, hoy completamente aislada, servía como de primer baluarte por el lado del río á la ciudad y al Alcázar juntamente, pues estando en comunicación con la muralla, por ella podía recibir en cualquier asedio re_fuerzos de ambos presidios... fortaleza de dos cuerpos, cuya planta forma un polígono regular de doce lados, alzábase el segundo sobre el inferior á manera de esbelta almenara ó atalaya, desde cuyo terrado, despojado de la linterna y cupulina que hoy le afean, se registraban las dilatadas llanuras de una y otra parte de la ciudad. La decoracion de arcos ornamentales y la coronacion de almenas de ambos cuerpos, pertenecen al parecer a la edificación sarra-cena; pero no así la ancha escalera interior de la torre principal ni los espaciosos vanos que la dan luz." (130)

Al igual que en épocas anteriores, el monumento islámico más admirado durante el Romanticismo fue la Alhambra. Cuanto se escribió acerca de la arquitectura árabe y de sus principales edificios refleja tan sólo el interés de una minoría de estudiosos, pero la Alhambra logró despertar la atención del gran público y la admiración de cuantos a ella se acercaron.

Nuestro descubrimiento de la Alhambra fue tardío y, como en tantas otras ocasiones, fruto de un gusto importado. Ya hemos señalado como, tras siglos de abandono, el monumento nazarí fue objeto del interés de algunos eruditos dieciochescos e incluso del de la Academia, pero su popularización no llegó hasta que Chateaubriand, Washington Irving, Victor Hugo y,

años después, Gautier y Dumas, mostraron su fascinación por el suntuoso palacio (131).

La lectura de "El último Abencerraje" o de las "Orientales" de Hugo fue el punto de partida del interés de muchos de nuestros artistas por el edificio granadino. En palabras de José Zorrilla:

"Avergonzado al ver que extranjeros au
tores han llamado antes que nosotros á las puer
tas de la Alhambra, ya con el grosero aldabón
de la novela descabellada é insulsa, como Flo
rián, ya con el martillo de la juiciosa y gala
na historia, como Washington Irving, heme arro
jado á abrir el cancel de su misterioso alcá
zar al genio feliz á quien sea dada apoderar
se de su encantado recinto.

Tales son, y no otras, las limitadas
pretensiones de mi Poema." (132)

Como señala Fernández Almagro (133), con anterioridad al Romanticismo Granada había sido más un tema histórico que literario a causa de su significación en el logro de la unidad nacional, e incluso cuando se convierte en tema literario -romances moriscos y fronterizos, comedias de Lope y Calderón, crónica de Pérez de Hita...- lo hace conservando ese mismo carácter, siendo los temas de la reconquista de la ciudad, las luchas fronterizas o la rebelión de las Alpujarras los que atraen la atención.

Con el Romanticismo, en cambio, se descubre la Granada anterior a la Reconquista, la que por ser medieval e islámica era doblemente romántica.

"¡Granada! Ciudad bendita/ Reclinada
sobre flores, / Quien no ha visto tus primores/
Ni vió la luz, ni gozó bien./ Quien ha orado
en tu mezquita/ Y habitado tus palacios,/ Visi

tado ha los espacios,/ Encantados del Edén."
(134)

Para Fernández Almagro, en la primacía concedida a la Granada árabe se trasparenta algo más que un determinado gusto estético, obedece también a un específico criterio histórico e incluso histórico-político: la hostilidad contra la casa de Austria. El orientalismo de moda implicaba el convencimiento de que la Reconquista desvirtuó la auténtica Granada, privándola de su espíritu peculiar, que es el que alienta en la Alhambra, el Generalife o el Albaicín (135).

Así, en la línea marcada por Davillier y después por Gautier y Dumas, se critican cuantas intervenciones se llevaron a cabo tras la reconquista de la ciudad. En evidente contraste con lo que Ponz o Llaguno pensaban de las ciudades árabes, Pi y Margall escribe sobre Granada:

"Es interesante Granada por su posición y su hermosura; mas no deja de serlo aun por sus monumentos, aunque ya desfigurados por las injurias del tiempo y el mal gusto de los restauradores. Descúbrese aun en todas partes la mano de los árabes, de ese pueblo de ardiente fantasía, que no contento con soñar aéreos palacios para sus monarcas, cubrieron de caprichosas labores los muros de sus casas y convirtieron en moradas de placer las viviendas que en la antigüedad solo estaban cercadas de tinieblas." (136)

La crítica a los "restauradores" se centró especialmente en el palacio de Carlos V, cuya construcción no sólo había desvirtuado la esencia de la ciudad árabe sino que había mutilado el propio palacio de la Alhambra, algo que los escritores románticos jamás perdonaron ni al emperador ni a Machuca.

En opinión de Zorrilla:

"La mitad arruinó con su edificio/ sin fin alguno y sin ningún provecho;/ los muros construyó y el frontispicio,/ y se marchó dejándolos sin techo,/ sin explicar el plan de su artificio,/ ni acordarse más de él... y a lo hecho, pecho./ ¡Calaverada real de aquel gran loco!." (137)

Pero no hace falta recurrir a la exaltación de la poesía, ya que el mismo espíritu que anima a Zorrilla en su condena del palacio renacentista se encuentra presente en las opiniones de académicos como Caveda o Enríquez. Para Caveda:

"El palacio de Carlos V, construido de su orden por Machuca, según el gusto greco-romano, ocupa el local que antes correspondía a una parte de esas construcciones árabes, contrastando, por cierto de un modo bien desagradable, su imponente y severo aspecto, con el liviano y risueño de las fábricas moriscas en sus alrededores levantadas. Pero si no puede contemplarse sin disgusto esta mezcla de dos estilos diametralmente contrarios, y dá pena y despecho pensar que para conseguirla fué preciso destruir una porción considerable del monumento mas precioso que produjo el genio del Islamismo, todavía las grandes porciones que de él existen como en los tiempos de sus primitivos Señores, vienen á consolarnos de la pérdida de los restantes." (138)

Más duro e intransigente se muestra Enríquez en su juicio:

"No quisiera recordar el espíritu de escuela y de destrucción que en todos los si-

glos despedaza envidioso é ímpio las mas bellas creaciones artísticas, y que en los días del emperador D. Cárlos demuele la mitad del palacio de los reyes de Granada, para levantar en su lugar otro greco-romano que eclipsase (como desatalentadamente decian los aduladores del monarca) el alcázar muzlímico, y cuyo palacio nuevo no se concluirá nunca, en castigo de aquella profanacion inaúdiva." (139)

La Granada islámica poseía para los románticos no sólo el encanto que le confería su carácter oriental sino también el que éste se hubiese en gran parte perdido.

El gran secreto de Granada era su poder de evocar un mundo desaparecido para siempre y las ruinas de sus monumentos o las intervenciones posteriores sobre ellos -si bien son lamentadas con toda sinceridad- sirven de acicate a la imaginación de nuestros artistas posiblemente con mucha mayor eficacia que si hubiesen conservado íntegra su faz musulmana, pues, como señala Castro y Orozco, "preferibles son las ruinas a prosaicas y disparatadas restauraciones: escitan las unas poéticos sentimientos y desprecio las otras." (140)

Y como "hasta las ruinas con que por todas partes se tropieza, convidan a los poetas para que allí acudan a beber inspiraciones sublimes..." (141), Pi y Margall, en el volumen dedicado a Granada de la serie "Recuerdos y Bellezas de España", realiza esta poética evocación del pasado esplendor granadino:

"¡Granada, bello reino de Granada! tu eres ya una sombra, pero sombra augusta de lo que fuiste..."

¡Granada, bello reino de Granada! ¿Que has hecho hoy de tu cetro? ¿Como yace ya coronada solo de flores la que ciñó en otro tiempo una diadema? Llega á nuestros oidos un rumor

triste como el de las hojas secas de tus árboles cuando las arrastra en otoño el viento de la tarde, y adivinamos qué es ese rumor sinietro. En la colina en que está sentado tu palacio suenan pasos lentos de caballos, y son esos caballos los que llevan fuera de sus muros al último de tus reyes. Lloro, reino desgraciado, lloro porque han llegado para ti horas de duelo y de amargura; ha llegado para ti la hora de la muerte." (142)

Lo que confiere a Granada ese carácter sublime que en ella hallaron los románticos -obvio es decirlo- es el conjunto de la Alhambra. No en vano, Jacinto de Salas y Quiroga, al describir las diversas ciudades españolas, escribe:

"Unas estan en la sierra,/ las demas en la llanura;/ todas prontas a la guerra y adornadas de hermosura;/ todas nobles y leales/ do un traidor no hubo jamas;/ todas tienen catedrales; todas su torre calada.../ pero una Alambra hay no mas,/ y esa Alàmbra es de Granada.

Alambra! ... Alambra! ... palacio/ que el Genio de la Armonía/ de hermosos sueños lleⁿó!...

Fortaleza de topacio/ abierta a la luz del dia,/ que el árabe construyó! .../ en donde un mágico acento/ se escucha, en tanto que baña/ la luna tu pavimento!.../ Orgullo de toda España." (143)

Una de las primeras descripciones de la Alhambra (que hemos encontrado en un medio de tan amplia difusión como es un diario) data de 1831 y apareció bajo el título de "Recuerdos de la Alhambra" en la sección de "Variedades" de "El Correo Li

terario y Mercantil".

El anónimo autor realiza una pulcra descripción del monumento y de sus partes principales: salón de Embajadores, patio de los Leones, sala de las Dos Hermanas, etc., sin demostrar excesivo entusiasmo aunque no deja de alabar la "caprichosa variedad de adornos" del salón de Embajadores, el "aspecto encantador" de los Baños y lo "maravilloso" del conjunto (144).

Un tono decididamente más romántico tiene el artículo publicado en enero de 1837 por el "Semanario Pintoresco" titulado "La Alhambra". Siguiendo la tónica que se hará general en esta época, el autor ve el palacio como "ideado para el reposo, la molicie y el placer".

"Allí se estendian patios embaldosados de mármol blanco, cercados de ligeros pórticos, apenas apoyados sobre columnas esbeltas, aéreas, como los troncos de las palmeras: brotaban en medio de fuentes, cuyas limpísimas aguas, despues de correr por canales de marmol y reposar en espaciosos pilones, iban a llevar su frescura al seno de los mas ocultos retrates. Allí se desplegaban canastos de flores y de plantas fragantísimas, a la sombra de aquellos árboles de medio dia, cuya vegetación es tan frondosa y tan vistosa y regalados los frutos. Bajo galerías que continuaban aquellos cenadores de verdor, y que por lo sutil de los verdos de sus hojas y la delicadeza de sus adornos, se las apostaban a los ramages mismos de los árboles, se abrian innumerables aposentos, como otros tantos modelos de elegancia, riqueza y gracia. Sus pavimentos de marmol, sus paredes incrustadas de partículas de loza, deslumbraban la vista con la variedad de sus reflejos: en el techo, configurado en media naranja, se veian en relieve de estuco aquellos

caprichosos dibujos de las telas de la india, tan raros en sus movimientos y tan multiplicados e inadivinables en sus giros y rodéos. En aquellos productos del arte mas paciente e ingenioso, brillaban diestramente combinados los colores mas sobresalientes; y el artista, como admirado de su misma obra, y prendado de aquellos sitios, habia sembrado por donde quiera versos, fragmentos de romances e invocaciones del nombre de Dios, de la gloria de la nación árabe y de elogios de la Alhambra." (145)

Continúa el artículo con una descripción bastante superficial de los diversos aposentos de la Alhambra, para concluir con una interesante alusión al carácter híbrido del monumento, que si bien no es en todo cierta, sí merece resaltarse porque se aparta del tópico de la originalidad del arte árabe, tantas veces repetido en relación con el edificio nazarí:

"El plan de la Alhambra es completamente romano: sus patios, pórticos, galerías y salas de baños estan exactamente modeladas por los palacios de los grandes personajes de la corte de Justiniano. La ejecución es oriental, y recuerda las tiendas del desierto: la forma de las salas es redonda, dábales la luz por todas las puertas: los pormenores de su arquitectura son góticos.- Los dibujos de los techos estan tomados; como se ha dicho de las telas indianas y chinas. Se encuentran en fin en la disposición y figura de la Alhambra algunos recuerdos de los monumentos judios y de las ruinas de Nínive y Babilonia..." (146)

En 1839 se publicaba la Memoria Histórica leída por el

académico José Castro y Orozco en la apertura del Museo provincial de Granada en agosto de ese mismo año. En el recorrido que efectúa el autor por las diversas épocas del arte granadino no podía faltar una mención especial a la Alhambra:

"...volviendo nuestros ojos á ese gigante que ciñe la ciudad con sus brazos, á esa Alhambra, creacion portentosa del genio, á ese palacio de las Hadas, que Chateaubriand vino á admirar despues de haber visitado las ruinas de Atenas y Corinto, y cuya celebridad atrajo á Wasingthon Yrving desde los remotos lagos de Filadelfia... Esa es la apoteósis de los artistas árabes de Granada. Sobre los matizados mármoles de su pavimento; al misterioso reflejo de aquella luz trémula que penetra por sus agimezes; dentro en fin de este alcázar de cristal que rebosa y se derrama, no es dable resistir á la magia que nos rodea, ni concebimos ilusion que nos parezca entonces irrealizable." (147)

Como vemos, al tratar de la Alhambra los eruditos se transforman en poetas, pues, como dice el mismo Castro y Orozco: "No exijais de mí una descripción minuciosa de las bellezas que encierra este célebre monumento histórico. La Alhambra se admira, no se describe." (148). Quizá por ello Caveda escribe acerca de la Alhambra algunos de los más encendidos elogios que se pueden encontrar en su Ensayo Histórico:

"El patio de los Leones, el de los Estanques, el salon de las dos Hermanas, el de los Embajadores, que constituyen el principal mérito de la Alhambra, reunen la novedad á la extrañeza, la profusion de los ornatos á su delicada ejecucion, y con sus elegantes y delga-

das columnas; con sus arcos esbeltos y ligeros, con sus estucos y mosaicos, con sus risueñas fuentes y surtidores, nos hacen dudar que sea una ficción el palacio de las hadas, y nos presentan la realidad como un encanto. (149)

Demostrando especial entusiasmo ante la rica y original ornamentación del palacio granadino:

"Porque ¡cuánta originalidad, cuánto esplendor en los detalles, é ingenio y travesura en la invención, y capricho y diligencia en el ornato, no encierra el palacio de la Alhambra! Techos riquísimos y matizados de oro, azul y bermellón; columnas de mármoles esbeltas y ligeras; azulejos de vistosos colores y elegante dibujo; delicadas y minuciosas axaracas; lujosas y brillantes almocárabes de lazos; grecas y letras floreadas; graciosos pabellones; pechinas y bóvedas estalactíticas de peregrina forma y extraña y agradable novedad, nada se omitió para convertir el palacio en una mansión encantada." (150)

Si Caveda considera la Alhambra un "palacio de hadas", una "mansión encantada", idéntica sensación encontramos en Enríquez, para quien se trata de un "palacio encantado". Así la calificaría tanto en su artículo sobre arquitectura árabe, publicado en 1846 en la Revista Literaria de "El Español", como en su posterior discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, de 1859, en el que repite textualmente cuanto sobre el famoso monumento había ya referido en el citado artículo.

Enríquez insiste en la riqueza, originalidad y variedad del conjunto, pero en su referencia a la Alhambra destaca sobre todo la relación que establece entre ésta y el templo

de Salomón, relación que mucho tiempo después ha vuelto a señalar un autor de nuestros días; Oleg Grabar (151):

"... y sobre todo ese palacio encantado de la Alhambra, con sus laberintos de esbeltísimas columnas de alabastro, que sostienen preciosos templete de filigrana, con sus arcos y sus bóvedas estalactáticas y pinturas romancescas, y con sus infinitas fuentes que rebosan y se derraman sobre fantásticas esculturas, á través de cuyos raudales (como decían los granadíes) parece que se derrite la dura piedra. Allí la memoria encuentra simbolizados los canelones de caprichosas estaláctitas que adornan las cavernas de la Arabia; el mar de bronce del templo de Salomón, cuyo recuerdo duraba vivo entre las gentes del desierto; la severidad melancólica y sublime de los monumentos que se retratan en las olas del fecundo Nilo; al lado de las preciosas labores de la Persia y de los vivísimos colores de la India; y finalmente allí se espaciaba el alma por las habitaciones tibia y deliciosamente iluminadas por la blanda luz que apenas logra penetrar los calados atauriques, teñidos de azul, de púrpura y de oro, que prestan á los rayos cambiantes del iris, y bañadas por un ambiente perfumado por los jardines que las circuyen." (152)

Pero, sin duda, el estudio más interesante sobre la Alhambra realizado en estas fechas es el que hace Pi y Margall en el volumen VII de "Recuerdos y Bellezas de España", dedicado a Granada. En él; la soberbia prosa de Pi y Margall se acompaña por numerosas litografías de Parcerisa a través de las cuales aparecen ante nosotros diversas vistas del mo-

numento, desde las más claramente pintorescas hasta verdaderas láminas científicas en las que se estudian los distintos tipos de capiteles, los modelos de azulejos o las diversas techumbres empleados en la Alhambra.

"La Alhambra en medio de su abatimiento conserva sin embargo patios y salones que revelan su antigua magnificencia, patios y salones que merecen ser guardados como ricas joyas, que merecen ser estudiados como modelos de una arquitectura que emigró con un pueblo proscrito; que merecen ser leídos como libros en que estan encerrados los mas tiernos y piosos conceptos de hombres de la mas ardiente fantasía." (153)

El procedimiento seguido por Pi y Margall consiste en, tras un estudio histórico inicial, ir describiendo el palacio sala por sala haciendo hincapié en las más relevantes. Así, del patio de los Arrayanes, señala:

"En vano se pretende detener los ojos en el vestíbulo que le precede: el ambiente, la luz, la frescura del patio llevan tras sí la vista, el corazon, la fantasía. Se está ya en él, y apenas se sabe gozar de todos sus encantos: la originalidad de su arquitectura, sus aéreas galerías, sus caladas puertas, sus preciosos alhamíes, las ricas estancias que se vislumbran al través de sus arcos, sus fuentes, su vegetacion, los reflejos de sus estucados muros en las aguas del estanque, el murmullo de las auras que agitan los espesos mirtos, la transparencia del cielo, el mismo silencio que reina alrededor, todo embarga á la vez su ánimo y le turba y le confunde, de-

jándole por algun tiempo sumergido en un mar de sensaciones desconocidas que apenas pueden revelarle mas que la armonía que brota del conjunto." (154)

En el "Bello, muy bello" salón de Embajadores destaca:

"El mosaico, los estucos, la cúpula, los miradores, todo presenta una gran variedad de combinaciones, ya geométricas, ya de capricho, que apenas pueden seguir sin esfuerzo los sentidos." (157)

El Patio de los Leones constituye idéntico ámbito, concebido para la sensualidad y los palceres, que el de los Arrayanes:

"Descubréñse allí en toda su fuerza genio y la fantasía de los árabes: ¡que no daría uno por ver aun flotar entre las columnas á merced del viento el listado pabellon de seda recamado de oro! ¿para descansar y meditar halagado por las templadas brisas que agitaran en otro tiempo árboles y flores? ¡que bien se concibe aquí esa voluptuosidad tan decantada de los árabes! ¡que bien se concibe aquí que reyes poderosos, olvidando su grandeza y poderío, se quejasen y suspirasen abrasados por el fuego de unos ojos negros!" (156)

Por último, de la sala de las Dos Hermanas -seguramente su preferida- escribe:

"No hay otra cámara mas rica ni completa que esta... la superficie de sus altos muros desaparece por entero bajo sus relieves de estuco y su mosaíco de azulejos; su deslumbradora bóveda estalactítica brilla aun con la luz que despide su hermoso ventanage, abierto entre las columnitas simuladas que la sirven al parecer de apoyo... Relumbran aun su oro y sus colores, conservándose sus miniados dibujos en el fondo de los atauriques; reina en todas sus partes la armonía: no cabe ya á la verdad mayor belleza ni mas acabado conjunto. Se goza aquí mirando, se sueña viendo, crece la fantasía soñando y puebla el salon de sombras misteriosas, de seductoras bellezas, de sultanas cargadas de deslumbrante pedrería, de doncellas que la rodean con fragantes pebetes, de genios que se esconden en los estrellados senos de la inmensa bóveda... No hay en el mundo objeto con que poder comparar esta sala y esta techumbre: los árboles salpicados de rocío en que el sol refleja sus colores, las bóvedas de las grutas filtradas por las aguas, esos erizados montes de sal piedra que brillan como un mar de perlas, apenas dan una ligera idea de lo que presenta este recinto." (157)

Con el entusiasmo producido por la Alhambra contrasta el escaso interés prestado al cercano Generalife, cuyos pabellones y jardines parecen reservados exclusivamente a la admiración de los literatos más que al estudio de los eruditos.

Así, en la Leyenda de Al-Hamar el Nazarita, escribe Zorrilla:

"¡Oh palacio de la zambra, / Camarín de

los festines,/ Alto rey de los jardines,/ De
aguas vivas saltador,/ Real hermano de la Al-
hambra,/ Pabellón de auras súaves,/ Favorito
de las aves/ Y del alba mirador:

De los pájaros el trino,/ De las auras
el arrullo,/ De las fiestas el murmullo/ Y del
agua el manso són,/ Dan el ámbito divino/ De
tu alcázar noche y día/ Una incógnita armonía/
Que embelesa el corazón!.

Encantado laberinto/ Consagrado á los
placeres,/ Tú escalón del cielo eres,/ Tú por-
tada del Edén./ En tu mágico recinto/ Escribió
el amor su historia,/ Y á los justos en la glo-
ria/ Las huríes se la léen." (158)

Y no es de extrañar que en nuestra primera novela ro-
mántica de tema granadino, "Doña Isabel de Solís, Reina de
Granada" (1837), Martínez de la Rosa emplee como escenario el
mágico recinto del Generalife:

"Al entrar en el patio del Generalife
Albo Hacen y su esposa quedaron tan pasmados,
cual si de repente se hallaron en la region
del paraiso: iluminadas las columnas de jaspe,
que parecian de cristal transparente; los cha-
piteles esmaltados de púrpura y de azul, para
que resalten mas y mas sus labores, (como aun
se advierte hoy día, á pesar de la lima del
tiempo); saltaba por cien partes el agua de
las fuentes; perdíase á lo lejos la vista en
la larguísima calle de cipreses; y al extremo
opuesto, por en medio del vestíbulo y de la
hermosa galeria, se divisiba un templete ó re-
cinto, que parecia suspendido en el aire. Adon-
de quiera que volviesen los ojos Albo Hacen y
Zoraya, hallaban nuevos motivos de admiracion

y de recreo: si cansada tal vez la vista de las luces, y el alma y los sentidos de tan vários y agradables objetos, se retiraban unos momentos á la galería fronteriza á la Alhambra, disfrutaban indecible deleite en permanecer alli solos, contemplando á sus plantas el terreno quebrado, las huertas y los jardines; mientras allá á lo lejos, acrecentando la oscuridad lo corpulento de las torres y muros, divisaban no sin delicia la sombra colosal del alcázar." (159)

Definición del estilo mudéjar

Uno de los principales logros de nuestra historiografía artística durante la primera mitad del siglo XIX fue el "descubrimiento" del mudéjar como estilo diferenciado, un estilo que tan enorme repercusión habría de tener en la arquitectura española de las últimas décadas del siglo.

Hasta entonces los edificios mudéjares habían venido considerándose dentro de la arquitectura hispano-árabe, sin establecerse ningún género de distinción.

Fue Llaguno el primero en distinguir un tipo de arquitectura en la que se hermanaban rasgos árabes y cristianos, caracterizada por la utilización de arcos apuntados, decoración de azulejos y techumbres de madera, a la que denominó "mozárabe" por pensar que había sido practicada por los cristianos mozárabes en los territorios reconquistados (160).

El error de Llaguno al aplicar a esta arquitectura una denominación impropia, correspondiente mejor a otro estilo igualmente híbrido pero muy anterior cronológicamente, tuvo un amplio eco en los historiadores y estudiosos de la primera mitad del siglo XIX.

Para Caveda -opuesto a la tesis sostenida por Hope y Ford sobre la falta de una arquitectura propia en los reinos cristianos- antes del siglo XIII en los edificios cristianos sólo algunos rasgos aislados denotan influencia islámica, fundamentalmente en lo que atañe a la ornamentación (161). Y es sólo a partir de finales de este siglo cuando gótico y árabe se funden en las obras de los arquitectos mozárabes:

"La verdad es que para encontrar un edificio, en que la escuela de estos orientales aparezca completamente desarrollada, y predomine con sus principales distintivos, ha de buscarse entre los contruidos desde los últimos años del siglo XIII. A partir de esa época el gótico y el árabe, vienen a confundirse por los arquitectos muzárabes, en la torre de Santa María de Illescas; en la iglesia de la colegiata de Calatayud; en San Miguel de Guadalajara; en el castillo de Coca; en el alcázar de Sevilla; en la casa de Pilatos de la misma ciudad; en la torre de Mértoles; en el artesonado de la bóveda del convento de San Antonio el Real de Segovia, y de la iglesia del Corpus Christi; en la Puerta del Sol de Toledo..." (162)

En el discurso de Caveda llama la atención su persistencia en el error difundido por Llaguno y su asociación del mudéjar con el estilo gótico -ya implícita en Llaguno, que hablaba de "arcos apuntados"-, por lo que no aparecería antes de fines del XIII.

En cuanto a la serie de edificios que enumera como representativos de este género de arquitectura -todos ellos mudéjares o, cuando menos, con evidentes rasgos de mudejarismo- es necesario puntualizar que muchos de ellos son igualmente citados en los capítulos que dedica a la arquitectura árabe co-

mo edificios genuinamente islámicos, lo que denota que Caveda no tenía muy clara su adscripción a un estilo arquitectónico concreto.

Así, al referirse al "tercer período de la arquitectura árabe", cita como ejemplos la puerta del Sol de Toledo, la torre de Santa María de Illescas, el alcázar y la casa de Pilatos de Sevilla o San Miguel de Guadalajara (163).

Siguiendo lo expuesto por Caveda, Patricio de la Escosura y Pérez Villaamil consideraron "mozárabes", es decir, fusión del estilo gótico y el árabe, obras como la torre de Illescas o el convento de Santo Domingo en Calatayud. Sobre Illescas, escriben:

"... la torre de Santa María de Illescas es un monumento notable, no solo por su primor individual, digámoslo así, sino por el género mismo á que pertenece, y es el de la fusión y mezcla de los estilos gótico y arábigo en uno solo que pudiera llamarse mozárabe."
(164)

Y del convento de Santo Domingo de Calatayud, afirman:

"Si no fuera para los árabes regla invariable la de no prodigar el adorno en la parte exterior de sus mezquitas, pudiera creerse que fué en sus principios la iglesia de Santo Domingo de Calatayud edificio por ellos construido: pero la circunstancia dicha, y mas que todo el primor, la magnificencia de la arquitectura misma del edificio nos mueven á creer que debe ser obra de artífice mozárabe y fechar del siglo XIII, sino de principios del XIV." (165)

Junto al término "mozárabe" y para referirse a edificios como la iglesia de Santa María de Guadalajara, utiliza en ocasiones el término de "arábigo-español", menor fortuna (166).

Pero Escosura -como había hecho Caveda (167)- considerando obra islámica edificios tan típicamente mudéjares como la sinagoga del Tránsito y, sin embargo, al mismo tiempo es capaz de descubrir la raíz árabe latente en la arquitectura del gótico final refiriéndose a un estilo "gótico-arábigo" para definir la fachada del palacio del Infantado:

"Si esta fachada es buena, como en efecto nos lo parece, todavía juzgamos de más primor la galería que sirve de coronamiento al edificio, y está construida en el estilo gótico-arábigo con grande inteligencia y maestría.

La simple vista basta para que se perciba en la construcción á que nos referimos un cierto no sé qué de oriental, que acaso consiste en que así los huecos del intercolumnio como los claros del trepado están combinados de manera que dan paso á la luz con cierta economía y recato, dejando la parte interior en la oscuridad, relativamente á la exterior." (168)

Junto a la esporádica utilización por algunos autores como "arábigo-español" o "gótico-arábigo", durante los primeros años del siglo XIX se fue progresivamente afianzando el término "mozárabe" al tiempo que hacía su aparición otro término de considerable fortuna, el término "morisí", en 1846 Luis Fernández-Guerra escribía:

"La mayor parte de los edificios que se alzaban en los pueblos reconquistados, los construían artistas árabes, ó españoles que

dellos aprendieran; resultando de esto un género que por entónces se llamó mozárabe y mas adelante morisco, y que conservaba mucho del carácter arábigo, así en los enlaces de las puertas, ventanas y artesonados, como en el uso de los azulejos y otros accidentes." (169)

Y en una fecha tan avanzada como 1866 -después de la ión de los estudios de Amador de los Ríos sobre arquimudéjar- aún seguía empleándose el termino "mozárabe" ónimo del de "mudéjar", por ejemplo, en un discurso émico José María Huet:

"Del género de construcción que los árabes nos trajeron y perfeccionaron: de su natural ejemplo é inevitable influencia en los que al mismo tiempo, ó poco despues, se ejecutaban en los territorios arrancados al Islamismo, nació otro género distinto, peculiar y exclusivo en nuestras poblaciones, desconocido fuera de la Península, no ménos fecundo en bellezas, y muy digno de fijar nuestra atencion. Ya recordareis que en este recinto se ha demostrado, con suma erudicion y conocimiento, la existencia del género Mudejar ó Muzárabe, como otros lo apellidan." (170)

Pero, volviendo a la década de los años cuarenta, he- señalar que, salvo excepciones, el mudejarismo pasó amente desapercibido para nuestros estudios incluso en como el toledano en el que la arquitectura mudéjar se- tó con toda su fuerza creadora durante un dilatado pe- e tiempo.

Cuando en 1848 Manuel de Assas publica su "Album Ar- de Toledo" considera todavía dentro de la arquitectu- e toledana edificios como las sinagogas del Tránsito y

María la Blanca, Santiago del Arrabal o la casa de lo establece como diferencia el que las obras construído en estilo islámico para cristianos suelen tener algunas características distintivas obligadas por la diversidad de re de rito. Los cinco caracteres definitorios que seña-

des orientados en las iglesias.

alleras, constituyendo el único vano de las ventanas os dúplices.

ocillos en los tejares.

ras de seres animados entre los detalles de la ornamen cosa expresamente prohibida por el Corán.

ripciones de las cenefas, escritas en latín o en cas- con letras monacales, o con cualesquiera otra de las a la sazón entre los fieles de la Iglesia Romana. (171)

La división en tres periodos de la arquitectura árabe a hecha por Assas y la inclusión en ellos de los edifi léjares, fue seguida prácticamente al pie de la letra atos con posterioridad escribieron acerca de la arquitectoledana, como Sixto Ramón Parro o Gustavo Adolfo Béc ste último amplía las características que para definir a de las etapas daba Assas e incluye en la primera San Santa María la Blanca y en la segunda la sinagoga del o, la ornamentación de la de Santa María la Blanca, los del alcázar del rey Don Pedro y la casa de Mesa.

El primero en ver con claridad la diferencia existene los edificios propiamente islámicos y los construídos flujo islámico pero al servicio de las necesidades de nidad cristiana fue Amador de los Ríos.

Ya en 1844, en su "Sevilla Pintoresca", destaca la suerenciación que realiza entre el espíritu que anima la cción de la Alhambra y el que algunos años más tarde rá a Pedro I la reconstrucción del Alcázar de Sevilla:

"No es el Alcazar de Sevilla uno de aquellos, que como la Alhambra, conservan la

índole propia de la arquitectura árabe: de mas grandiosas formas, si bien no tan concluidas y delicadas, de aspecto mas severo ofrece a la vista del observador no menos asuntos de estudio. Notáse en él que a pesar de haber sido reedificado por artistas árabes y siguiendo los modelos de aquellos, había ya pasado al dominio de los cristianos, y el carácter de estos ha influido en gran parte en sus formas y dimensiones. La arquitectura bizantina se ve mas bien en el Alcazar de Sevilla que en la Alhambra de Granada: esta encierra en su seno toda la riqueza del ingenio oriental: aquel respira sin embargo mas elevacion y grandeza." (172)

Un año más tarde, en la "Toledo Pintoresca", si bien a dentro de la arquitectura islámica edificios como la Blanca -segundo periodo de la arquitectura árabe- la sinagoga del Tránsito y Santiago del Arrabal -ambos en el tercer periodo de la arquitectura árabe- plan también la distinción de un periodo concreto dentro del arte español al que denomina "mozárabe" o "morisco" (173).

"El arte árabe que habia pasado por los diferentes períodos de la imitación, de la transicion y de la propiedad ú originalidad, debia experimentar aún otra transformacion en manos de los arquitectos mozárabes, que moraban las ciudades conquistadas por los cristianos. El Alcázar de Sevilla y otros muchos edificios levantados por los musulmanes bajo el dominio de los castellanos daban ya indicios de esta nueva época, que debía ser la última de tan rica arquitectura, llamada á influir en el nacimiento de otra no menos abundante y bella." (174)

Para Amador de los Ríos este periodo "mozárabe" o "moro" representa el momento final de la arquitectura islámica española, posterior a la conquista de Andalucía por las cristianas. Serían los conquistadores los que, al encontacto con la refinada vida de sus enemigos y conociendo "suntuosos palacios y deliciosas quintas", no pudieron resistir a su imitacion.

"Así fué que desde la época del citado rey don Pedro, principiaron á tener los palaacios de los magnates castellanos cierto carácter determinado, que se asemejaba en gran manera al de los edificios árabes; la distribucion, las fuentes, los jardines y aun el lujo de inscripciones que habian ostentado los monumentos musulmicos, pasaron á las casas de los próceres y fijos-dalgo, llegando á tal punto esta reconocida influencia que las iglesias nuevamente edificadas y hasta los paños y ornamentos propios de los oficios divinos eran adornados á la manera arábica." (175)

La época de esplendor del estilo "mozárabe" corresponde a los reinados de Pedro I, Juan II y Enrique IV, es, precisamente a un momento de amplio desarrollo en la arquitectura gótica española que dejaría sentir igualmente la influencia sobre el nuevo estilo:

"Pero los arquitectos mozárabes no puderon por otra parte sustraerse á otro género de influencia, que se reconoce desde luego, al examinar los edificios de que hablamos: la arquitectura gótica-gentil, apareciendo dotada de toda la suntuosidad y elegancia que se nota en los templos de aquella época, fué llamada tambien á poner algo en estos palacios y

sus bóvedas peraltadas, y sus arcos de ojiva se vieron revestidos de delicadísimas labores de ataurique, bordando sus muros graciosas fajas de aliceres." (176)

Para Amador de los Ríos, el estilo mudéjar está ligado esencialmente a los palacios andaluces y toledanos de fines de la Edad Media, prolongándose incluso en época renacentista en obras de Egas y Covarrubias (177), mientras que todo lo anterior al siglo XIV lo considera como obra islámica.

Estas mismas ideas son de nuevo expuestas por Amador de los Ríos en los artículos sobre arquitectura árabe publicados en 1846 en el "Boletín Español de Arquitectura" (178).

Sería en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 19 de junio de 1859, donde Amador de los Ríos lograría definir en sus líneas esenciales el estilo mudéjar al que, por fin, concede esta denominación, rectificando antiguas inexactitudes.

"Al bosquejar en la Segunda Parte de mi Toledo Pintoresca la historia de la arquitectura arábica, señalé bajo el título de Arquitectura mozárabe todos los monumentos que guarda la ciudad imperial, debidos a sus antiguos alharifes mudéjares. Nuevos estudios, examen mas detenido de aquellas y otras fábricas de igual índole y naturaleza, así como también largas y muy provechosas consultas con los más entendidos arqueólogos de nuestra patria, me han movido a rectificar aquella clasificación, dando a dicho estilo arquitectónico el nombre de mudéjar, único que se adecua a su origen y a su sucesivo desarrollo." (179)

El mérito de Amador de los Ríos no reside exclusivamente en haber sabido encontrar la mejor denominación para el

ue nos ocupa sino, ante todo, en definirlo, valorarlo
 ficar sus principales monumentos. En su opinión se
 "una de las más interesantes fases de la civilización
 " (180), generadora de un arte específicamente hispa-
 no tiene par ni semejante en las demás naciones meri-
 " (181)-, auténtica fusión entre oriente y occidente.
 Amador de los Ríos fue el primero en diferenciar den-
 mudejarismo una serie de fases sucesivas asociadas cro-
 y estilísticamente a los estilos cristianos peninsu-
 le conoce una primera fase en la que aparece ligado al
 románico (182), si bien considera que su época de es-
 sobrevino tras la conquista de Sevilla por Fernando
 ando la arquitectura gótica estaba ya plenamente arraí-
 los reinos cristianos.

A partir del siglo XIII el estilo mudéjar se desarro-
 especialmente en torno a dos focos: Sevilla y Toledo.
 lla el gótico se une a la arquitectura almohade en las
 s mudéjares de San Marcos, Santa Catalina y Omnium Sanc-
 En Toledo el influjo islámico había alcanzado incluso
 opia catedral, en cuyo triforio Pedro Pérez empleó ar-
 ulados y en la que numerosas sepulturas presentan deco-
 e inscripciones árabes. Identifica Amador de los Ríos
 amente todo el mudéjar toledano, hasta entonces consi-
 en su mayoría como obra islámica, citando la iglesia de
 o del Arrabal, Santo Tomé, la Concepción, las sinago-
 Santa María la Blanca y del Tránsito y diversas torres
 les (183).

A partir del siglo XIV el arte mudéjar se centraría es-
 mente en la arquitectura civil, debido al afán de imita-
 e la forma de vida islámica por parte de los grandes se-
 cristianos:

"Pagados de su fausto los conquistado-
 res, que al tender la vista por la pintoresca
 Andalucía, hallaban donde quiera suntuosos pa-
 lacios y quintas deliciosas, habíanse inclina-

do a hacer suyas todas aquellas galas, que revelaban la vida muelle y voluptuosa de los mahometanos, convidando al goce de los placeres mundanales..." (187)

Bajo la sugestión de los restos de la Alhambra y del Generalife, Pedro I de Castilla hizo restaurar por arquitectos granadinos el antiguo Alcázar de Sevilla; siguiendo su ejemplo, muchos nobles cristianos emplearon en la construcción de sus palacios alarifes mudéjares, dando lugar a una de las más características y espléndidas fases del mudéjarismo:

"Pero donde mas cumplido desarrollo alcanza esta manera de construir, donde se consuma de un modo sorprendente la fusión del arte arábigo y del arte cristiano, produciendo un todo verdaderamente maravilloso es en los alcázares y palacios de los prelados y próceres de Castilla, cuya opulencia, excitada por el ejemplo del rey D. Pedro, quiso emular también las suntuosas fábricas del arte granadino." (185)

La presencia de Amador de los Ríos en la comisión encargada de redactar los "Monumentos Arquitectónicos de España", explicaría el que en la introducción de la obra (en la que se realiza una clasificación de los distintos estilos artísticos) el mudéjar aparezca como un estilo específico dentro del arte cristiano (186).

Sin embargo, en el mismo año de 1859 en que son publicados los "Monumentos Arquitectónicos...", Enríquez y Ferrer afirma en su discurso de ingreso en la Academia que el arte musulmán fue poco a poco infiltrándose entre los cristianos, los cuales terminaron por imitarle con total fidelidad sin que, por lo tanto, pueda hablarse de un estilo diferente, sino simplemente de un único estilo empleado tanto por musulmanes co-

.stianos:

"¿Qué extraño es por cierto que, vistas con admiración y estudiadas con empeño las grandes construcciones de los pueblos conquistados por los cristianos, fuesen las que estos emprendieron entonces la fiel expresión del arte muzlímico?" (187)

entro de la arquitectura mudéjar el edificio más admirable Alcázar de Sevilla del que se hace una valoración muy similar a la que comentamos al referirnos a la Al

n 1836 "El Artista" -auténtico manifiesto del Romanadrileño- dedicaba un amplio artículo al monumento según el que se destacaba el estado de abandono del edificio- necesidad de someterlo a una adecuada restauración

n 1839 otra revista madrileña, el "Semanario Pintoresco" publicaba un artículo sobre el alcázar del erudito sevillano Colón y Colón, ilustrado con un grabado representando la principal.

Al igual que hará dos años después en su "Sevilla Arco Colón y Colón" considera el alcázar obra árabe en su totalidad y realiza de él una minuciosa y entusiasta descripción, igualmente, su deficiente estado de conserva-

"Lo primero que se pisa en el alcazar es un magnifico salon que se atraviesa de frente y en seguida otro; se llega al gran patio de figura casi cuadrada, que esta rodeado por el piso bajo de columnas de marmol, que sustentan arcos calados, en donde luce todo el primor de la arquitectura árabe... Las habitaciones estan engalanadas de ingeniosos y delicados

dos dibujos que forman caprichosas labores hechas con pedacitos de azulejos de varios colores, que cubren la pared... Toda la madera de los techos, puertas y ventanas es de alerce y estan labrados con pedazos entallados que forman labores primorosas retocadas con filetes de oro y pintura, pero han perdido los colores que los embellecian... pero la obra que hay en el alcazar digna de mayor atención, es el salon que llaman de los Embajadores, una descripcion por perfecta que sea no puede dar idea del esfuerzo que alli hizo la arquitectura árabe..." (189)

No es de extrañar que, como ocurriera con la Alhambra, el edificio sevillano fuera pronto objeto de inspiración para los poetas que veían en él un símbolo del refinamiento y la sensualidad de Oriente.

Espronceda escribe en el "Pelayo":

"Un alcázar de pórvido luciente/ junto al famoso Betis se levanta,/ de la riqueza y esplendor de Oriente/ los muros y artesones abri llanta;/ las puertas son de bronce refulgente,/ Y con soberbia y aparato espanta/ fuerte escuadrón en torno de guerreros/ con sendas lanzas y semblantes fieros." (190)

El mismo Espronceda, en su novela histórica "Sancho Saldaña", realiza una minuciosa descripción del edificio:

"La extension de este suntuoso edificio era grande, y aunque su planta era irregular como la de todos los alcázares y castillos de la época, presentaba exterior é interiormente un aspecto de magnificencia superior á todo

encomio, y para que su perspectiva fuese más agradable, estaba rodeado de floridos jardines en los que la voluptuosidad de los adoradores de Mahoma había dejado su huella. El interior del alcázar tenía grandes zaguanes, estensos patios losados de mármoles preciosos, cuyos alrededores dejaban ver anchas galerías con arcos llenos de follajes y calados arabescos de admirable mérito.

Fuentes de alabastro ocupaban los centros de dichos patios, cuyos cristalinos saltadores refrescaban aquella atmósfera perfumada." (191)

Pero quizá el poeta que mejor supo cantar al alcázar sevillano fue el duque de Rivas. En uno de sus romances históricos, titulado precisamente "El Alcázar de Sevilla", escribe:

"Magnífico es el alcázar/ con que se ilustra Sevilla,/ deliciosos sus jardines,/ su excelsa portada rica./ De maderos entallados,/ en mil labores prolijas,/ se levanta el frontispicio/ de resaltadas cornisas;/ y hay en ellas un letrero,/ donde, con letras antiguas,/ "don Pedro hizo estos palacios",/ esculpido se divisa./...

De los baños, tan famosos/ por quien los gozó, la vista,/ la del soberbio edificio,/ obra gótica y morisca,/ tétrico en partes, en partes/ alegre, y en el que indican/ los dominios diferentes,/ ya reparos, ya ruinas,/ con recuerdos y memorias/ de las edades antiguas/ y de los modernos años/ embargan la fantasía./ El azahar y los jazmines,/ que si los ojos hechizan,/ embalsaman el ambiente/ con los aromas que espiran;/ de las fuentes el murmurio,/ la

lejana gritería/ que de la ciudad, del río,/ de la alameda contigua/ de triana y de la puente/confusa llega y perdida/ con el son de las campanas/ que en la alta Giralda vibran,/ forman un todo encantado/ que nunca jamás se olvida,/ y que, al recordarlo, siempre/ mi alma y corazón palpitan..." (192)

El alcázar fue considerado como obra enteramente árabe por la mayoría de los estudiosos de la época, algunos incluso de tanta perspicacia en otras ocasiones como Caveda o Enríquez.

Sin embargo, Amador de los Ríos, ya desde la temprana publicación de su "Sevilla Pintoresca" (1844), hizo notar en él un carácter específico que le alejaba de su modelo granadino acercándole más a los estilos cristianos:

"La arquitectura bizantina se ve mas bien en el Alcazar de Sevilla que en la Alhambra de Granada: esta encierra en su seno toda la riqueza del ingenio oriental: aquel respira sin embargo mas elevacion y grandeza." (193)

Un año después, al realizar un estudio de los diversos periodos de la arquitectura árabe española en la "Toledo Pintoresca", continúa insistiendo en esta diferencia de inspiración:

"Pero entre el Alcázar sevillano y la Alhambra se advierte una diferencia de gran bulto, que es necesario tener en cuenta para nuestras sucesivas observaciones.- En él se contempla la misma riqueza de imaginación, la misma abundancia de ornamentos, que avaloran la fortaleza de Granada; pero las formas totales han tomado ya en parte un nuevo y mas grandioso carácter." (194)

En el mismo año de 1845 y en las páginas de "El Laberinto", Amador de los Ríos se dejaba llevar de su inspiración poética al recordar el edificio sevillano:

"Aquel Alcázar, delicia de su fundador, depósito de tristes tradiciones, en donde abultadas las fábulas han tomado cuerpo para robar su puesto á la historia, con su gran salon de embajadores, ennoblecido por todos los reyes de Castilla, que han dejado en él sus retratos: aquel Alcázar con sus góticas leyendas, con sus deliciosos jardines, en donde la luna de setiembre finge mil fantasmas que se desvanecen al soplo de la brisa, ¡como embriaga el alma combatida por los sinsabores presentes, despertando en ella inusitadas sensaciones!" (195)

Y, de nuevo, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando -"El estilo mudéjar en arquitectura" (1859)- se refiere al Alcázar, al que considera ya obra de alarifes mudéjares:

"Cargaron el Alcázar sevillano los alharifes del rey D. Pedro (ya fuesen granadinos, ya simples mudéjares, que es lo más verosímil) de cuantos ornatos pudo conservar la imaginación, o imitar el anhelo de lisonjear el poder y la magnificencia del monarca: columnas, arcos, bóvedas, alfarges, aximeces, fuentes, jardines, grutas fantásticas... todos los elementos de la arquitectura arábiga se vieron reunidos en aquella restauración verdaderamente regia..." (196)

Baste por último recordar la minuciosa descripción del

edificio que incluyó Pedro de Madrazo en el volumen X de "Recuerdos y Bellezas de España". Allí, Madrazo distingue con gran acierto varias fases en la construcción del edificio: junto a un primer núcleo almohade del que apenas se conserva nada, aparecían dos estilos diversos, el mudéjar y el renacentista, correspondiendo el primero a las obras efectuadas por Pedro I y el segundo a las realizadas con motivo del matrimonio de Carlos V (197). Su texto se ilustra con abundantes litografías en las que no solamente se pueden apreciar las diversas estancias del alcázar, sino también detalles de sus elementos arquitectónicos y decorativos de un carácter marcadamente científico, muy alejado ya de las ilustraciones "pintorescas" hasta entonces en uso.

NOTAS

(1) Sobre este tema pueden consultarse, entre otras, las siguientes obras: J. ALAZARD, L'Orient et la peinture française au XIX siècle, París, 1930. R. GERARD, L'Orient et la pensée romantique allemande, París, 1963. Philippe JULLIAN, The Orientalist, Oxford, 1977. René LANSON, "L'Orient romantique", en L. HAUTECOEUR, Le Romantisme et l'Art, París, 1928.

(2) F. CALVO SERRALLER "La Imagen romántica de España", Cuadernos Hispano Americanos, nº 332, febrero, 1978. Catálogo de la exposición "Imagen Romántica de España", Madrid, 1981.

(3) M. MANZANARES DE CIRRE, Arabistas españoles del siglo XIX, Madrid, 1971. M. MORENO ALONSO, Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la Historia en el siglo XIX, Sevilla, 1979.

(4) Edgard Allison PEERS, Historia del Movimiento Romántico Español, Madrid, 1967. S. CARRASCO URGOITI, El Moro de Granada en la Literatura (del siglo XV al XX), Madrid, 1950. Mohammed Abdo Taleb HATAMLEH, El tema árabe en la literatura española del siglo XIX, Granada, 1969.

(5) J.M. de INCLAN VALDES, Apuntes para la historia de la Arquitectura, y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica, Madrid, 1833, p. 37.

(6) J. AMADOR DE LOS RÍOS, "Apuntes sobre la influencia de los árabes en las artes y literatura españolas", El Laberinto, 1844, nº 21, p. 283. En el mismo artículo, Amador de los Ríos insiste repetidamente en la misma idea: "No eran, como han pretendido algunos historiadores, una nación de bárbaros, tomando esta palabra en la acepción que se le ha dado modernamente; eran, sí, unos conquistadores, que se aprovecharon de las discordias ajenas para ensanchar su dominación". "Esto manifiesta que no eran intolerantes, y el no serlo, si otros datos no hubiera para demostrarlo, que habían llegado á un alto grado de civilización". "Tenemos ya el estado de cada una de las naciones que nos habíamos propuesto considerar brevemente, á saber: la goda y la árabe: de la simple narración que hemos hecho puede deducirse la influencia que tuvo la última,

brillante, sábia y poderosa en las artes y ciencias de la primera, ignorante, corrompida é inerme". Ibid, p. 284.

(7) "Revista Monumental. Sobre el arte árabe tan original en España y la restauracion que se va a hacer en la Alhambra", La Ilustración, nº 351, 19 de noviembre de 1855.

(8) José CAVEDA, Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días, Madrid, 1948, p. 196.

(9) F. PI Y MARGALL, España. Obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj..., Barcelona, 1842, p. 189.

(10) "Granada... es una enorme leyenda medio católica y medio morisca que comprende los tiempos mas hermosos de España.

Digo medio morisca y medio católica, porque aún cuando el autor haya puesto al frente de su poema esta altiva divisa:

Cristiano y español, con fe y sin miedo

Canto mi religión, mi patria canto

muestra, sin embargo, algo mas que admiración hacia los moros, y ha cedido con tanta mayor facilidad al gusto del día cuanto que su rica fantasía es enteramente oriental, y el autor se halla a su placer entre todos los esplendores de la Alhambra. Hoy en España estan de moda los árabes, que han dejado en todas partes sus recuerdos, y hay personas que en el exceso de su pasión, casi llegan a sentir la derrota de la media luna. Zorrilla quiere demasiado a los cristianos viejos para ir tan allá; pero respeta también a los moros como antepasados. La huella de aquel pie fecundo, dice, brilla todavía en el suelo español, y aquella sangre gloriosa palpita aun en mas de un noble corazón. De todos es legítimo el entusiasmo hacia aquellos hombres que fueron caballeros, aunque enemigos...". Comentario referido a la "Granada" de Zorrilla aparecido en el Diario de Debates y extractado en EL Herald, nº 3152, de 11 de septiembre de 1852.

(11) Patricio de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, París, 1842-44, vol. III, p. 2.

(12) Francisco ENRIQUEZ Y FERRER, "Continúa el discurso acerca de la historia é importancia de la arquitectura. Arabes", Revista Literaria de El Español, nº 17, 22 de septiembre de 1845, p. 1.

(13) J. CAVEDA, Op.cit., p. 194.

(14) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Arquitectura Arabe", Boletín Español de Arquitectura, 1848.

(15) F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Continúa el discurso...", Revista Literaria de El Español, nº 17, 22 de septiembre de

1845, p. 2. Este párrafo es repetido literalmente por Enríquez en su Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando en 1859.

(16) J. AMADOR DE LOS RÍOS, Toledo Pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos, Madrid, 1845, Barcelona, 1976, p. VI.

(17) G. A. BECQUER, Historia de los Templos de España, Barcelona, 1979, p. 226.

(18) J. AMADOR DE LOS RÍOS, Toledo Pintoresca, p. 237.

(19) La importancia de los estudios de Amador de los Ríos es reconocida incluso por sus propios contemporáneos, así Caveda señala: "...justo es recordar aquí la diligencia y buen criterio con que últimamente supo determinar su verdadero carácter D. José Amador de los Ríos, en la segunda parte de la obra que ha publicado con el título de Toledo Pintoresca, donde tan atinadamente describe los edificios árabes de esta ciudad, hasta entonces no tan conocidos y apreciados como deberían serlo", J. CAVEDA, Op. cit., p. 203. Gustavo Adolfo Bécquer, igualmente, escribe: "D. José Amador de los Ríos, y con él otros escritores, que como ya dijimos, lamentan con amargura el desprecio manifestado aún por las personas eruditas hacia los preciosos restos de la dominación árabe, aducen una multitud de ejemplos que confirman sus palabras...", G.A. BECQUER, Op. cit., p. 226.

(20) F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la arquitectura árabe, Madrid, 1859.

(21) F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Continúa el discurso...", p. 1.

(22) Manuel CAÑETE, "Sevilla Pintoresca, ó descripción de sus mas célebres monumentos artísticos, por D. José Amador de los Ríos, individuo de varias corporaciones del reino", Revista Literaria de El Español, 1845.

(23) "La Arquitectura árabe participa de la griega bizantina y de la egipcia, porque los árabes la adoptaron en la Grecia cuando Mahomet la conquistó, y en Egipto, cuando se apoderó de su imperio el califa Omar", "España Pintoresca. La Giralda de Sevilla", Semanario Pintoresco Español, nº 133, 14 de octubre de 1838.

(24) "Segun la opinion de algunos autores, participa esta de la arquitectura griega bizantina y de la egipcia, porque fué adoptada por los arabes en la Grecia, cuando esta nación cayó bajo el yugo de Mahomet, y en el Egipto cuando el califa Omar... sometió a su imperio aquella parte del globo. (Sobre este punto dice Chateaubriand en su Viaje a Tierra Santa:

"Creo, dice, descubrir en la arquitectura egipcia tan pesada, tan magestuosa, tan espaciosa y tan duradera el principio ó tipo de la arquitectura sarracena tan ligera, tan alegre, tan minuciosa y fragil; el minareto imita al obelisco, y los arabescos son geroglíficos tallados en lugar de geroglíficos grabados...", J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca, o descripción de sus mas célebres monumentos artísticos. Sevilla, 1844. Barcelona, 1979, p. 32.

(25) J. AMADOR DE LOS RIOS, Toledo Pintoresca, p. 217.

(26) Ibid., p. 218.

(27) F. PI Y MARGALL, España..., p. 189.

(28) Manuel Cañete (1822-1891) fue literato y crítico de Arte, asiduo colaborador de "El Arte en España", "La Ilustración Española y Americana", "Diario de la Marina", etc. Perteneció a las Academias de Bellas Artes y de la Historia.

(29) M. CAÑETE, "Crítica Artística. Sevilla pintoresca...", Revista Literaria de El Español, nº 14, 1845, p. 6.

(30) Para Cañete: "La arquitectura bizantina, lo mismo que la griega pura su engendradora, debió al Asia su existencia... Vemos, pues, que desde los tiempos de Santa Elena madre de Constantino la arquitectura griega degenerada, había corrido la Siria, amoldándose á participar del carácter propio de la que existía en aquellos países, y que solo se llegó a fijar cuando, haciendo amalgama de los géneros griego y romano con los orientales, compuso un todo en la iglesia de Santa Sofía", Ibid., p. 7.

(31) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Contestación del Señor Amador de los Ríos al artículo de crítica artística", Revista Literaria de El Español.

(32) J. AMADOR DE LOS RIOS, El estilo Mudéjar en Arquitectura. Discurso leído ante la Academia en su recepción pública, 1859. París, p. 15.

(33) J. CAVEDA, Op. cit., p. 139. En la misma línea, escribe Caveda: "Con los despojos de los monumentos griegos y romanos, y las reminiscencias de los que decoraban los diversos países del Oriente, formaron, pues, los elementos de su arquitectura, trasladada poco despues á sus posesiones de España, ya con una fisonomía propia, pero no por eso bien fijos sus caracteres esenciales.", Ibid., p. 201.

(34) F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la Arquitectura Árabe. Contestación por el Excmo. Sr. Caveda, p. 35.

(35) Ibid., p. 199-200. Continuando con el símil esta-

blecido entre la arquitectura islámica y las tiendas del desierto, escribe Caveda: "El mástil que la sostenía, para valernos de una feliz observacion de Owen Jones, es ahora una columna de mármol: las alfombras de Persia y los chales de Cachemira que la decoraban interiormente; se convierten en mosaicos y estucos dorados, y á sus pintadas y flotantes cortinas de seda, suceden los delgados muros, que como un velo mágico matizando de brillantes colores, ascienden de columna en columna, y de arcada en arcada, desde el pavimento á la cúspide, sin detener el paso á las brisas, que se deslizan por sus recortes y arcadas, cual pudieran hacerlo por el tegido de un ligero cendal". Ibid., p. 200.

(36) Por el contrario, en un artículo suyo aparecido en la Revista Literaria de El Español en 1845, defendía el origen siro-fenicio de la arquitectura islámica. F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Continúa el discurso acerca de la historia é importancia de la arquitectura. Arabes", Revista Literaria de El Español, nº 17, 22 de septiembre de 1845.

(37) F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 26.

(38) Ibid., p. 8 y ss.

(39) J. CAVEDA, Contestación al discurso de F. Enríquez y Ferrer, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 35.

(40) "No obstante se distingue de una y otra, y de todas las demás arquitecturas, por sus arcos de herradura, por la variedad y desigualdad de ellos en sus alfarjías o patios, por el aximez o ventana de dos o tres arquiteos con una o dos columnitas en medio, por los almocárabes, axaracas o adornos de lazos, cintas, plantas y letras floreadas con que enriquecían los moros sus tarbeas o salones, sus alhamías o alcobas, y los alrededores de las puertas y ventanas, por los aliceres, azulejos u obras de alicatado con que vestían las paredes y los pavimentos, y en fin por el pomposo alfarge o artesonado de sus techos redondos o piramidales. Estas circunstancias y el modo de edificar, que constituyen su peculiar carácter, la elevan al grado de original, y la presentan rica y llena de profusión en sus templos y palacios, robusta en sus castillos, fortalezas y atalayas, sencilla en las habitaciones comunes, y firme y duradera en los acueductos y algibes, "España Pintoresca. La Giralda de Sevilla", Semanario Pintoresco Español, nº 133, 14 de octubre de 1838, p. 735.

(41) J. AMADOR DE LOS RÍOS, Sevilla Pintoresca, p. 34.

(42) G.A. BECQUER, Historia de los Templos de España, p. 229.

(43) F. PI Y MARGALL, España..., p. 189-90.

(44) J. CAVEDA, Contestación al discurso de F. Enríquez y Ferrer, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 41.

(45) F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Continúa el discurso acerca de la historia é importancia de la arquitectura. Arabes", Revista Literaria de El Español, p. 3.

(46) Ibid., p. 3.

(47) "Y esa ley geométrica, ese rastro que el compás y la escuadra dejan visible en los edificios arábigos, es uno de los caracteres que les son mas peculiares y distinguen el arte de los conquistadores del español propiamente dicho; porque, si bien fuera locura decir que el último no procedía según ciertas y determinadas reglas, que juzgamos absurdo pretender que en el trazado del adorno mismo no atendía mas que a la inspiración del momento, es sin embargo cierto que el elemento poético, si así nos es lícito expresarnos, era mucho más poderoso en el arte cristiano de la edad media que en el de los musulmanes". P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. III, p. 26.

(48) M. de C., "España Pintoresca. Recuerdos de un viajero. La Alhambra y el Generalife", Semanario Pintoresco Español, nº 43, 23 de octubre de 1842, p. 339.

(49) J. CAVEDA, Op. cit., p. 198.

(50) Ibid., p. 235.

(51) Ibid., p. 199.

(52) C.A., "Sevilla. El Alcázar", El Artista, vol. II, 1836, p. 241.

(53) J. GIMENEZ SERRANO, Manual del artista y del viajero en Granada, Granada, 1846. Granada, 1981, p. 38.

(54) F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 13.

(55) Ibid., p. 14.

(56) Ibid., p. 16.

(57) Ibid., p. 12.

(58) J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca, p. 32.

(59) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. I, p. 91.

(60) Ibid., p. 45.

(61) M. FERNANDEZ Y GONZALEZ, "Monumentos de Toledo. La Puerta del Sol", El Museo Universal, nº 4, 28 de febrero de 1857.

(62) P. de MADRAZO, Córdoba, Recuerdos y Bellezas de España, 1855, p. 8. Insistiendo en la misma idea, escribe Madrazo: "Es generalmente sensualista y caprichosa: se apodera hoy de un arco, de un adorno, de una forma cualquiera, y mañana hace ya con ella mil combinaciones; busca para mayor deslumbrar los mármoles más preciados, dora los capiteles, pinta el fondo de los relieves, engasta ópalos y coralinas en las celosías, forma con menuda piedra los mosaicos, distribuye con profusión y de la manera mas vistosa todos los elementos de que dispone, columnas, arcos, cúpulas y cupulinas, almocárabes, cintas, hojas, entrelazos, flores: procura que cada monumento tenga su perspectiva, estudia con detención cómo ha de sorprender los sentidos, y apela para alcanzarlo no solo al arte, sino á la vegetación, á la naturaleza. Llevó en su último período al extremo este sensualismo; mas no en el primero en que procuró conservar siempre un carácter esencialmente religioso". Ibid., p. 11-12.

(63) F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Continúa el discurso acerca de la historia e importancia de la arquitectura. Arabes", Revista Literaria de El Español, nº 17, 22 de septiembre de 1845, p. 3.

(64) F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 43.

(65) M. de C., "Recuerdos de un viajero. La Alhambra y el Generalife", Semanario Pintoresco Español, nº 43, 23 de octubre de 1842, p. 339.

(66) Ibid., p. 337.

(67) J. CAVEDA, Contestación al discurso de F. Enríquez y Ferrer, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 43.

(68) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. I, p. 45.

El mismo símil empleado por Escosura es utilizado más tarde por Magan en una copia casi literal de la descripción del Cristo de la Luz aparecida en el Semanario Pintoresco. Escribe Magan: "...en el podrá no obstante notarse... un no se que de material, y con esceso humano...y que constituyen a nuestro modo de ver las cosas, la diferencia capital entre los templos arabes y goticos, semejante a la que existe entre los cuentos orientales y las leyendas cristianas de la edad media.", Nicolás MAGAN, "Ermita del Cristo de la Luz en Toledo", Semanario Pintoresco Español, nº 5, febrero de 1846, p. 33.

(69) J. CAVEDA, Op. cit., p. 233-34. En la misma línea de pensamiento es muy interesante la comparación que realiza

Caveda entre los templos musulmanes y los cristianos en su contestación al discurso académico de Enríquez. J. CAVEDA, Contestación al discurso de F. Enríquez y Ferrer, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 45 y ss.

(70) M. de C., "Recuerdos de un viajero. La Alhambra y el Generalife", Semanario Pintoresco Español, nº 43, 23 de octubre de 1842, p. 339.

(71) J. CASTRO Y OROZCO, Bellas Artes de Granada. Memoria histórica leída en la apertura del Museo provincial el 11 de agosto de 1839, Granada, 1839, p. 15.

(72) M. FERNANDEZ Y GONZALEZ, "Monumentos de Toledo. La Puerta del Sol", El Museo Universal, nº 4, 28 de febrero de 1857.

(73) J. M. de INCLAN VALDES, Apuntes para la historia de la arquitectura..., p. 37-38.

(74) J. AMADOR DE LOS RIOS, Toledo Pintoresca, p. 218 y ss.

(75) Ibid., p. 221.

(76) Ibid., p. 223-24.

(77) Ibid., p. 224.

(78) Ibid., p. 224.

(79) Ibid., p. 225-26.

(80) Ibid., p. 226 y ss.

(81) J. AMADOR DE LOS RIOS, El estilo mudéjar en arquitectura. Discurso leído ante la Real Academia de San Fernando en su recepción pública, 1859. París, 1965.

(82) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Arquitectura Árabe", Boletín Español de Arquitectura, nº 4, 15 de julio de 1846; nº 5, 1 de agosto de 1846 y nº 6, 15 de agosto de 1846.

(83) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 205 y ss.

(84) Ibid., p. 217 y ss.

(85) Ibid., p. 225.

(86) Ibid., p. 228.

(87) Ibid., p. 231.

- (88) Ibid., p. 220.
- (89) J. AMADOR DE LOS RIOS, Toledo Pintoresca, p. 225.
- (90) J. AMADOR DE LOS RIOS, El estilo mudéjar en arquitectura, p. 17.
- (91) Ibid., p. 17, nota (a).
- (92) P. de MADRAZO, Sevilla y Cádiz, Recuerdos y Bellezas de España, vol. X, p. 341.
- (93) M. ASSAS, Album Artístico de Toledo, Toledo, 1848. La división de la arquitectura árabe toledana en tres épocas realizada por Assas es recogida y ampliada después por Bécquer en la Historia de los templos de España. G.A. BECQUER, El Cristo de la Luz. Historia de los Templos de España, Barcelona, 1979.
- (94) J. AMADOR DE LOS RIOS, Toledo Pintoresca, p. 226.
- (95) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 245.
- (96) Ibid., p. 241-42.
- (97) J. GIMENEZ SERRANO, Manual del artista y del viajero en Granada, p. 38.
- (98) F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Continúa el discurso acerca de la historia e importancia de la arquitectura. Arabes", Revista Literaria de El Español, nº 17, 22 de septiembre de 1845, p. 2.
- (99) P. de MADRAZO, Córdoba. Recuerdos y Bellezas de España, vol. VIII, Madrid, 1855, p. 9.
- (100) Ibid., p. 9.
- (101) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. III, p. 2.
- (102) J.M. de INCLAN VALDES, Apuntes para la historia de la arquitectura..., p. 38.
- (103) "La catedral de Córdoba", Semanario Pintoresco Español, nº 27, 2 de octubre de 1836, p. 218.
- (104) Ibid., p. 218.
- (105) "El Mihrab o lugar sagrado en la catedral de Córdoba", Semanario Pintoresco Español, nº 140, 2 de diciembre de 1838, p. 791.

(106) "Sección Monumental. La catedral de Córdoba", El Museo Católico, nº 8, 16 de septiembre de 1867.

(107) Ibid.

(108) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 208.

(109) Ibid., p. 208.

(110) F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 44.

(111) P. de MADRAZO, Córdoba. Recuerdos y Bellezas de España, vol. VIII, p. 8.

(112) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Recuerdos de Córdoba", El Laberinto, 1845, p. 259.

(113) duque de RIVAS, El moro expósito. Madrid, 1897, p. 4.

(114) Ibid., p. 19.

(115) Ibid., p. 85.

(116) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Arquitectura Árabe", Boletín Español de Arquitectura, nº 5, 1 de agosto de 1846, p. 34.

(117) Ibid., p. 34.

(118) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 213.

(119) Ibid., p. 214. Continúa Caveda: "Construido según unos por el arquitecto Abdullah-ben-Yunas, y según otros por Muslimaton-ben-Abd-Allah, trabajaron en sus obras los artistas más acreditados de Constantinopla y Bagdad, y para decorarlas se trajeron del África mil trece columnas, diez y nueve de Roma, y ciento cuarenta, que fueron regaladas al Califa por el Emperador griego... Si ha de darse valor á las poéticas y exageradas descripciones de los árabes, eran entre todas cuatro mil trescientas doce, y á su grandiosidad correspondía la de las puertas construidas de hierro y de bronce, plateados y dorados. No era menos la magnificencia de los pavimentos y los muros, cubiertos también de ricos mármoles y jaspes. Fuentes y surtidores, y baños suntuosos de muy esquisita labor, realzaban los encantos de las regias estancias. En la sala llamada del Califa, la fuente que ocupaba su centro, concluía con un cisne de oro, trabajado en Constantinopla, y de sumo arte y esmerada ejecución, sobre el cual pendía del techo, esmaltado de oro y azul, la riquísima perla regalada al Califa por el Emperador de Constantinopla. Deliciosos jardines de apreciables vistas, bordados de flores, embellecidos con preciosos baños de mármol, abundantes aguas, y boscajes de mirto y laurel, circundaban el palacio, y en medio de ellos se elevaba un

pabellon sostenido por columnas de mármol blanco, con capiteles dorados, en cuyo centro una fuente de singular artificio, arrojaba chorros de azogue purísimo, que llenando su espacioso tazon, y heridos por los rayos del sol, aparecian como teñidos de los colores del iris, embelesando con sus cambiantes. Ibid., p. 215.

(120) "No tan rico ni vasto, pero no menos elegante y original que la catedral de Córdoba, tiene el santuario que ahora nos ocupa cierto carácter de sencilla magestad que no le va mal á su objeto, aunque verdaderamente, para nosotros á lo menos, no llegue á producir nunca en el alma efecto comparable con el de los lineamientos esencialmente católicos del arte goda. Lo bajo de las columnas, lo macizo de los capiteles, la alunada curva de los arcos, al feston de las lucernas, y ciertamente se qué de material y con exceso humano que en el conjunto y suma de las partes y pormenores advertimos, quizá mas con la imaginacion que con la vista, establecería á nuestro entender entre los templos de origen islamita y los que produjo la arquitectura gótica, la misma diferencia que hay de las invenciones y cuentos orientales á las leyendas cristianas de la edad media". Patricio de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. II, p. 11.

La opinión de Escosura es textualmente recogida por Nicolás Magan, quien escribe: "...es uno de los mas perfectos y acabados modelos, aunque en cortas dimensiones, de la arquitectura arábiga, mezquina en sus proporciones por un lado, esbelta y delicada por otro: pero siempre original en su especie y rica en sus detalles y ornato.

...en el podrá no obstante notarse...un no se que de material, y con escoso humano...y que constituyen a nuestro modo de ver las cosas, la diferencia capital entre los templos arabes y góticos, semejante a la que existe entre los cuentos orientales y las leyendas cristianas de la edad media.", Nicolás MAGAN, "Ermita del Cristo de la Luz en Toledo", Semanario Pintoresco Español, nº 5, febrero de 1846, p. 33.

(121) Sixto Ramón PARRO, Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos, Toledo, 1857, p. 312-13.

(122) M. de ASSAS, Album Artístico de Toledo, Toledo, 1848.

(123) J.R. ARBOLEDA, Historia de los Templos de España de Gustavo Adolfo Bécquer, Barcelona, 1979, p. 95 y ss.

(124) Ibid., p. 97.

(125) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 223.

(126) J. COLON Y COLON, Sevilla Artística, Sevilla, 1841, p. 109.

(127) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Recuerdos de Sevilla", El Laberinto, 1845.

(128) J. AMADOR DE LOS RIOS, "España Pintoresca. La Torre del Oro en Sevilla", El Siglo Pintoresco, nº 5, mayo 1846, p. 103.

(129) P. de MADRAZO, Sevilla y Cádiz. Recuerdos y Bellezas de España, vol. X. Madrazo incluye la Torre del Oro en el apartado dedicado al estudio de los monumentos almohades de Sevilla.

(130) Ibid., p. 359-60.

(131) F. CALVO SERRALLER, "La imagen romántica de España", Cuadernos Hispano-Americanos, nº 332, febrero de 1978.

(132) J. ZORRILLA, Granada. Poema Oriental. Precedido de la leyenda de Al-Hamar, Madrid, 1985, vol. I.

(133) M. FERNANDEZ ALMAGRO, Granada en la literatura romántica española, Madrid, 1951.

(134) J. ZORRILLA, Leyenda de Muhamad Al-Hamar el Nazarita. Granada. Poema Oriental, Madrid, 1985, vol. I, p. 95.
 "¿Quién no te cree, Señor, quien no te adora, / cuando a la luz del sol en que amaneces / ve esta rica Ciudad de raza mora / salir de entre los lóbregos dobleces / de la nocturna sombra, y a la aurora / abriendo sus moriscos ajimeces / ostentar a tus pies lozana y pura, perfumada y radiante de hermosura?.
 Yo te adoro, Señor, cuando la admiro / dormida en el tapiz de su ancha vega; / yo te adoro, Señor, cuando respiro / su aura salubre que entre flores juega; / yo te adoro, Señor, desde el retiro / de esta torre oriental que el Dauro riega / y aquí tu omnipotencia revelada / yo te adoro, Señor, sobre Granada...", J. ZORRILLA, "Desde el mirador de la Sultana", El Artista, nº 2, 14 de febrero de 1847.

(135) M. FERNANDEZ ALMAGRO, Granada en la literatura romántica española..., p. 28 y ss.

(136) F. PI Y MARGALL, Reino de Granada. Recuerdos y Bellezas de España, 1850, p. 366.

(137) J. ZORRILLA, Obras completas, Valladolid, 1943, vol. II, p. 358.

(138) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 243.

(139) F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 25..

Con tan negativo juicio contrasta la opinión de Martínez de la Rosa, quien supo admirar tanto la riqueza y esplendor

dor de la Alhambra como la sencillez y pureza del palacio de Machuca: "Ostente en hora buena sus primores/ del p^{er}fido Boadil el regio alcázar,/ de sus ricas techumbres las labores,/ los muros entallados,/ de nácar, oro y púrpura adornados./ Tal vez allí encantada/ recordará la ardiente fantasía/ la unión afortunada/ de amor, nobleza, ingenio y bizarría;/ mas si movemos luego nuestra planta/ del Quinto Carlos al palacio augusto,/ su sencillez magnífica, sublime,/ el ánimo engrandece,/ y en el rotundo circo nos parece/ que vemos gladiadores en la arena,/ y que el eco de Roma allí resuena", Francisco MARTINEZ DE LA ROSA, Obras de ----, Madrid, 1962, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 149, p. 232.

(140) CASTRO Y OROZCO, Bellas Artes de Granada, Granada, 1839, p. 129.

(141) Ibid., p. 128.

(142) F. PI Y MARGALL, Reino de Granada. Recuerdos y Bellezas de España, p. 2-3. En la misma línea podemos recordar un poema de Nicolás Peñalver: "Alcázar de filigrana/ Que en tu artesonado ostentas/ El mas brillante cobalto,/ el oro que el Dauro lleva;/ ¿Que se hicieron tus alhombros,/ Bellos tapices de Persia,/ Y alcatifes tunecies/ Que el pavimento cubrieran,/ Que los lindos peveteros/ Que en deliciosas esencias/ Su humo blanco levantaban/ A tus cúpulas soberbias?/ Cual se disipara el humo/ se disipó tu grandeza,/ Y solo hay en tu recinto/ Silencio y memorias tiernas...!", N. PEÑALVER Y LOPEZ, "Recuerdos de Granada: El Palacio Arabe", Observatorio Pintoresco, nº 11, 15 de julio de 1837.

(143) J. SALAS Y QUIROGA, El Artista, vol. II, 1836, p. 280. En la misma línea, podemos citar el siguiente poema de Zorrilla: "Diadema con que se ciñe/ Tu granada, son tus brilllos/ Del color en que se tiñe/ Roja el alba al purpurar;/ Tus diamantes son palacios/ Engastados en cestillos/ De murallas de topacios,/ Que deslumbran al mirar.

Y esas bóvedas ligeras/ Cual prendidos cortinajes,/ Y esos muros como encajes,/ Delicados en labor,/ De las manos hechiceras/ De los Genios han salido,/ Que en secreto ha sometido/ A su dueño el Criador.

¡Regia Alhambra! ¡Auro pebete,/ Perfumero de Sultanas!/ Tus arábicas ventanas/ Son las puertas de la luz./ El Oriente se somete/ A tus pies como un cautivo,/ Y hace bien de estar al tivo/ De tenerte el Andalúz". J. ZORRILLA, Leyenda de Muhamad Al-Hamar el nazarita. Granada. Poema Oriental, vol. I, p. 102.

(144) "Recuerdos de la Alhambra", El Correo Literario y Mercantil, nº 448, 23 de mayo de 1831.

(145) "La Alhambra", Semanario Pintoresco Español, nº 45, 22 de enero de 1837, p. 26.

(146) Ibid., p. 27.

(147) CASTRO Y OROZCO, Bellas Artes de Granada, p. 14.

(148) Ibid., p. 15.

(149) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 199. En la misma tónica de admiración se expresa Caveda unos años después en su contestación al discurso académico de Enríquez y Ferrer: "...la Alhambra de Granada, llena de poesía, aérea, fascinadora, risueña como los cármenes del Genil, delicada y vistosa como sus flores. En esta construcción mágica, donde el desembarazo y la soltura igualan á la novedad y lozanía, el arte, fiel trasunto de una civilización robusta y poderosa, que hoy mismo nos admira, permanece siempre oriental, y siempre la emanación del Islamismo", J. CAVEDA, Contestación al discurso de F. Enríquez y Ferrer, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 49.

(150) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 244.

(151) Oleg GRABAR, La Alhambra: iconografía, formas y valores, Madrid, 1980.

(152) F. ENRIQUEZ Y FERRER, "Continúa el discurso acerca de la historia é importancia de la arquitectura...", Revista Literaria de El Español, nº 17, 22 de septiembre de 1845, p. 2. Exactamente el mismo párrafo es repetido por Enríquez en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad del arte árabe, p. 20.

(153) F. PI Y MARGALL, Reino de Granada. Recuerdos y Bellezas de España, vol. VII, p. 375-76.

(154) Ibid., p. 377. Sobre el patio de los Arrayanes, continúa diciendo: "Se vive, se goza en este patio: revélase en él todo el sensualismo de los árabes; y la imaginación los ve todavía sentados en divanes de oro y seda bajo las caprichosas bóvedas de esos alhamíes que respiran aun tanta frescura. No hay puerta, no hay ajimez, no hay arco que no esté cubierto de detalles: reina en todas partes variedad, lujo, belleza", Ibid., p. 377.

(155) Ibid., p. 380. "¡Ah! se entra apenas en esta estancia deliciosa, cuando creyéndose transportada á uno de esos mágicos salones que creó la ardiente fantasía musulmana, se siente latir el corazón y estasiarse los sentidos; mas pronto, muy pronto se convierte el entusiasmo en abatimiento y el gozo en amargura. Al observar en ella tantas profanaciones, al advertir la falta de tantos objetos como la embellecieron, al considerar que cada siglo va dejando en él su huella, se presiente fácilmente su futura ruina; y entonces ¡ay! entonces todo respira allí melancolía, todo, hasta ese sol que alumbra su

humilde enladrillado, hasta ese paisaje que se descubre al través de sus abiertos miradores, hasta esa oscura cúpula que repite tristemente nuestros pasos", Ibid., p. 381.

(156) Ibid., p. 383-84.

(157) Ibid., p. 387-88.

(158) J. ZORRILLA, Leyenda de Muhamad Al-Hamar el Nazarita. Granada. Poema Oriental, vol. I, p. 108.

(159) F. MARTINEZ DE LA ROSA, Doña Isabel de Solís, reina de Granada, Madrid, 1839, p. 9-10.

(160) J.A. LLAGUNO, Noticias de arquitectos y arquitectura de España, Madrid, 1829, p. XXIX.

(161) Se refiere Caveda a obras que no son mudéjares sino árabes, como el Cristo de la Luz, o mozárabes, como San Miguel de la Escalada. J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 150.

(162) Ibid., p. 151.

(163) Ibid., p. 231-32.

(164) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. II, p. 23.

(165) Ibid., vol. II, p. 26.

(166) Ibid., vol. III, p. 9.

(167) J. CAVEDA, Ensayo histórico..., p. 231.

(168) P. de la ESCOSURA, España Artística y Monumental, vol. II, p. 35.

(169) L. FERNANDEZ-GUERRA, "Reseña histórica de las nobles artes en España", Revista Literaria de El Español, nº 43, 23 de marzo de 1846, p. 12.

(170) J.M. HUET, "Discurso inaugural leído en la Real Academia de Nobles Artes por el Excmo. Sr. D. José María Huet, académico de número, en la sesión del 25 de setiembre último", El Pensamiento Español, 1 de octubre de 1866.

(171) M. ASSAS, Album Artístico de Toledo, Particularidades de la arquitectura mahometana de Toledo.

(172) J. AMADOR DE LOS RÍOS, Sevilla Pintoresca, p. 54. Insistiendo en el mismo tema, escribía un año más tarde: "En él se contempla la misma riqueza de imaginación, la misma abundancia de ornamentos, que avaloran la fortaleza de Granada; pe-

ro las formas totales han tomado ya en parte un nuevo y mas grandioso carácter...", J. AMADOR DE LOS RIOS, Toledo Pintoresca, p. 226.

(173) Ibid., p. 228.

(174) Ibid., p. 226.

(175) Ibid., p. 226-27.

(176) Ibid., p. 228.

(177) "Debemos consignar aquí, no obstante, que aun despues de verificada la grande obra del renacimiento de las artes, obra reservada principalmente al suelo de Italia, continuó la arquitectura arábica prestando á los edificios sus bellos azulejos y suntuosos alfarjes, reconociendose aún en la época mas floreciente de la arquitectura de los Covarrubias y de los Egas no pocos vestigios de su influencia", Ibid., p. 228.

(178) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Arquitectura Arabe. Artículo III", Boletín Español de Arquitectura, nº 6, 15 de agosto de 1846.

(179) J. AMADOR DE LOS RIOS, El estilo mudéjar en arquitectura, p. 7, nota (b).

(180) Ibid., p. 7.

(181) Ibid., p. 7.

(182) Ibid., p. 24.

(183) Ibid., p. 32 y ss.

(184) Ibid., p. 28.

(185) Ibid., p. 37.

(186) Monumentos Arquitectónicos de España. Madrid, 1859, p. 2.

(187) F. ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la arquitectura árabe, p. 21-22. Contrastando con la sutil diferenciación establecida por Amador de los Ríos entre la Alhambra de Granada y el Alcázar de Sevilla, Enríquez considera ambas obras fruto de un mismo estilo: "Ciertamente, Señores Académicos, al comparar con detención el alcázar del rey D. Pedro en Sevilla con la casa Real árabe de Granada, se halla el mas exacto parecido; en terminos que, como dice un escritor contemporáneo, es una copia de esta última el palacio del Rey Justiciero. No tan solamente el arreglo total del edificio en su distribucion

y construcción corresponde al género árabe, sino que hasta en sus detalles decorativos se notan las aplicaciones de los mismos moldes que sirvieron en la Alhambra para vaciar sus atauriques y yeserías. Sus afardas y artesonados están hechos por los mismos escantillones y plantillas que sirvieron en las edificaciones de Granada", Ibid., p. 22.

(188) C.A., "Sevilla. Artículo 49. El Alcázar", El Artista, vol. II, 1836, p. 241-43.

(189) J. COLON Y COLON, "El Alcázar de Sevilla", Semanario Pintoresco Español, nº 28, 14 de julio de 1839. Del mismo autor, Sevilla Artística. Sevilla, 1841, p. 8.

(190) J. ESPRONCEDA, El Pelayo. Obras completas de D. José de Espronceda. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 72, Madrid, 1954, p. 11.

e (191) J. ESPRONCEDA, Sancho Saldaña ó el castellano de Cuellar. Madrid, 1869, vol. II, p. 546.

(192) duque de RIVAS, Romances históricos. Obras completas del duque de Rivas. Biblioteca de Autores Españoles, nº 100, Madrid, 1957, p. 317-18.

(193) J. AMADOR DE LOS RIOS, Sevilla Pintoresca, p. 54.

(194) J. AMADOR DE LOS RIOS, Toledo Pintoresca, p. 226.

(195) J. AMADOR DE LOS RIOS, "Recuerdos de Sevilla", El Laberinto, 1845.

(196) P. de MADRAZO, Sevilla y Cádiz. Recuerdos y Bellezas de España, vol. X, p. 471 y ss.

ABRIR TOMO II

