



**TRATADISTAS Y FORMAS  
ITALIANAS EN LA ARQUITECTURA  
CANARIA DEL SIGLO XVI**

**GRAZIANO GASPARINI**

La influencia de los tratadistas del *cinquecento* italiano en las formas arquitectónicas de los otros países europeos y sus colonias, en especial las hispanoamericanas, constituye un tema que ha merecido la atención de un buen número de investigadores. Se trata de un momento muy peculiar en la historia de la difusión de las ideas y de las formas de la antigüedad romana que encontró súbita aceptación y que, casi simultáneamente amplió su área de influencia mediante las traducciones y consiguientes ediciones francesas, flamencas, alemanas, inglesas y españolas, las cuales, con mayor o menor intensidad, contribuyeron a la difusión de los redescubiertos valores de la antigüedad clásica.

Quiero aclarar, sin embargo, que aquí sólo me referiré a un número limitado de tratados publicados porque también fue muy limitado el número de los que ejercieron influencias en las islas Canarias. Principalmente hay que considerar los publicados en la primera mitad del siglo XVI y, de ellos, las ediciones españolas porque fueron las que tuvieron mayor circulación en el mundo ibérico. Tuvieron una demanda muy solicitada las ediciones de Vitruvio, Sagredo, Serlio y Vignola y, en especial, las ediciones ilustradas.

En consecuencia, para el estudio del repertorio formal hay que considerar la enorme importancia que, desde las primeras publicaciones, tuvieron los grabados que comenzaron a ilustrar esos tratados porque, además de servir como instructivos, fueron considerados modelados inspiradores y fuentes de referencia para el uso del nuevo léxico arquitectónico. Las publicaciones de las primeras cuatro décadas del siglo XVI son más bien escasas de ilustraciones, sin embargo, determinan desde un comienzo, la conformación de dos grupos de lectores: el erudito interesado en entender los principios rectores que la antigüedad clásica

transmitió a los hombres del Renacimiento, y el técnico —constructor y maestro— interesado en ver cuáles ilustraciones podían ayudarlo a entender las proporciones modulares y, a la vez, inspirarlo en el diseño de una portada, de unas arquerías o de una fachada. Eso explica la razón del gran éxito del tratado de Sebastián Serlio entre los lectores del segundo grupo. En efecto, fue la primera publicación que puso a disposición de los constructores, arquitectos y maestros, una variedad y cantidad considerables de ilustraciones «inspiradoras». Casi el primer «catálogo» de consulta obligada.

El tratado que inició el culto al clasicismo y que alcanzó mucho prestigio, sobre todo por venir de un autor de la edad clásica augustea, es el de Vitruvio cuya primera edición en latín, sin título sin fecha, a cargo de Giovanni Sulpitius de Veroli, fue publicada en Roma en 1486. En el siglo siguiente comienzan a publicarse las ediciones ilustradas del mencionado tratado; la primera es la de Fra Giocondo da Verona impresa en Venecia en 1511 e ilustrada con xilografías de Giovanni da Tridino. Diez años más tarde, en 1521, sale en la ciudad de Como e impreso por Gottardo da Ponte, la primera traducción italiana a cargo de Cesare Cesariano, arquitecto del círculo de Bramante y Leonardo y, además, autor de los comentarios y de las ilustraciones que interpretan los enunciados vitruvianos según el gusto contemporáneo. La edición

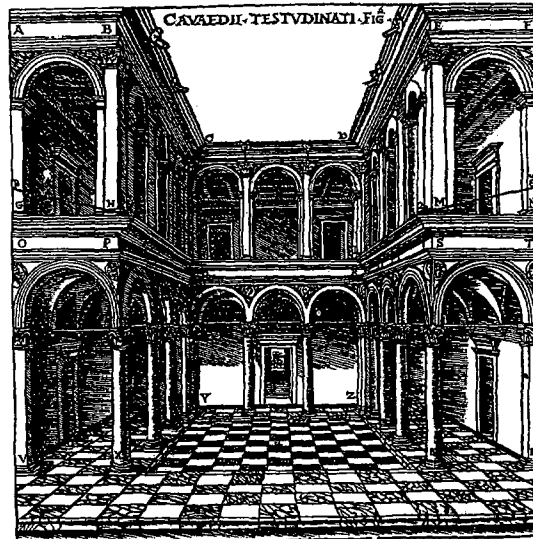


FIG. 1.—Ilustración de Cesariano para la edición de Vitruvio. Como, 1521.



cesariana de 1521 llegó a ser el libro más famoso del Renacimiento lombardo y, a la vez, una verdadera joya del arte editorial. En 1536 aparece en Perugia la edición de Juan Bautista Caporali. En 1547, en París, J. Martín publica la primera edición en francés y el año siguiente, en 1548, Rivius da a luz en Nüremberg la primera traducción alemana. En 1556 se imprime en Venecia la edición comentada por Daniele Barbaro con dibujos de Andrea Palladio y, en 1582 en Alcalá de Henares, Miguel de Urrea editó la versión castellana traducida de la francesa de Guillaume Philander (Lyon, 1552). Las ilustraciones de las ediciones vitruvianas no fueron de gran ayuda para los que buscaban sugerencias formales a sus problemas compositivos y de diseño. Fundamentalmente sirvieron para explicar las proporciones de los tantos elementos arquitectónicos de las órdenes clásicas y para aclarar procedimientos técnicos y constructivos. El primer tratado que realmente logró normalizar las proporciones modulares fue el de Vignola.

Tampoco fue de «ayuda visual» durante la primera mitad del siglo XVI, el texto excepcional de León Bautista Alberti, *De re aedificatoria*. La primera edición en latín fue publicada por Nicoló di Lorenzo Alemanno en Florencia el año de 1485, un año antes de la primera edición de Vitruvio. Le siguen, en 1512, la de Berthold Rembolt en París y, también en latín, la de Strasburg en 1541. La primera traducción al italiano es la de Pietro Lauro publicada en Venecia en 1546 y la primera edición con ilustraciones es la de Cósimo Bartoli impresa en Florencia por Lorenzo Torrentino el año de 1550.

En España, la primera traducción «del latín al romance» es la de Francisco Lozano, publicada en Madrid por Alonso Gómez en 1582. El texto de Alberti es considerado un clásico por sus concepciones filosóficas humanísticas y gozó de un prestigio único hasta los albores del neoclasicismo inglés. Las ilustraciones que acompañan la edición torrentina de 1550, fueron añadidas más para aclarar el entendimiento

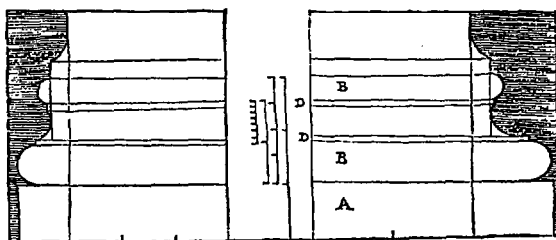


FIG. 2.—Ilustración para la edición de León Baustista Alberti. Florencia 1550.  
La preocupación de explicar las medidas modulares.

de las proporciones modulares que para ofrecer ejemplos de cómo debían ser usadas.

De escasa «utilidad visual» fue también el tratado de Antonio de Averlino llamado Filarete escrito hacia 1460 y llegado hasta nosotros en varias copias manuscritas parcialmente publicadas solamente en 1908 por Lazzaroni y Muñoz. También el tratado de Francesco di Giorgio Martini estuvo reservado a un grupo muy reducido y selecto de estudiosos. La primera edición impresa es del año de 1841, en Turín. Circularon, por supuesto, copias manuscritas, pero las facilidades para consultarlas no tuvieron carácter popular y más bien fueron limitadas a los círculos intelectuales de las grandes ciudades italianas.

El primer tratado de arquitectura independiente de la línea trazada por Vitruvio y el primero en ejercer una decisiva influencia formal, sobre todo en los sitios alejados de los centros de creación primaria, fue el de Sebastián Serlio (Bologna, 1475; Fontainebleau, 1554). La secuencia de la impresión de los libros que componen su tratado es la siguiente: el Libro IV.º, Venecia, 1537; el Libro III.º, también en Venecia, 1540; los Libros I.º y II.º en italiano y francés, París, 1545; el Libro V.º en francés, París, 1547, y, en italiano, Venecia, 1551; el Libro extraordinario, Lyon, 1551 y Venecia, 1557; primera edición completa de los cinco Libros, Venecia, 1566; de los siete Libros, Venecia, 1588. En 1552, en Toledo, se publican el tercero y cuarto Libro traducidos por Francisco de Villalpando. Lo cierto es que desde 1540 hasta finales del siglo, la arquitectura clásica del Renacimiento italiano se conoció en el resto de Europa a través de las ilustraciones de Serlio.

No toda la crítica ha sido favorable con la obra de Serlio. C. C. Argan lo considera un «autodidacta»; Wittkover estima que su tratado «consta más en una serie de ejemplos que de principios y que no podemos esperar de encontrar en él nada comparable a las concepciones filosóficas albertianas» y J. Ackerman lo define «un divulgador de formas antiguas y modernas, ajeno a cualquier intelectualismo». A pesar de ello, en su tiempo y en pocos años, su tratado obtuvo una difusión enorme en Italia y en el exterior hasta convertirse en el *best seller* de la época. Sus conceptos prácticos-didácticos y el inagotable repertorio formal de sus ilustraciones, hicieron que su tratado fuera el más consultado y buscado. No tiene, como ya ha sido señalado, el nivel de las ideas de Alberti, pero la influencia de sus grabados dejaron huellas en todos los países europeos y en Hispanoamérica. Se debe justamente al carácter de «consulta visual» la fortuna alcanzada por sus libros. La variedad y cantidad de láminas de fachadas, portadas, ventanas, plantas y detalles constructivos, era lo que más se necesitaba en los sitios ale-



jados de las capitales culturales y, en ese sentido, el tratado de Serlio cumplió su cometido de «divulgador».

La actividad editorial de tratados de arquitectura, se incrementa notablemente en la segunda mitad del siglo XVI; entre las publicaciones más importantes cabe señalar la de Pietro Cattaneo en Venecia (1554), la de Philibert de L'Orme en París (1561 y 1567), de Jacopo Barozzi da Vignola en Venecia (1562) y en España en 1597. Finalmente, *I quattro libri dell'Architettura* de Andrea Palladio, impresos en Venecia en 1570, determinan la valoración recíproca tanto de los monumentos clásicos que de los concebidos por el autor.

Para el ámbito de la presente ponencia, limitado a las influencias renacentistas italianas en la arquitectura de las islas Canarias, cabe señalar que, además de los tratados, también pudieron influir otros factores culturales como, por ejemplo, la presencia de varias familias italianas cultas, principalmente de origen genovés como los Giustiniani, Lercaro, Ponte, Lomellini, Riverol (Riparolio), Franchi, Cattaneo, Grimaldi, Cairasco, etc. También hay que considerar la profesionalidad de los ingenieros italianos al servicio de la Corona como Leonardo Torriani y Próspero Cassola y, finalmente, las incontables filtraciones culturales que podían llegar de Italia a través de los contactos más impensados, inclusive el comercial.

También hay que tomar en cuenta que a partir de 1540 aproximadamente, la difusión de la arquitectura clásica también contó con el aporte y las ideas de los maestros peninsulares puesto que el nuevo clasicismo ya se había convertido en un lenguaje universal. Aun cuando esto es cierto, en los sitios apartados y alejados de los centros creadores la sed de conocimientos era muy grande y sólo pudo ser parcialmente apagada mediante la escasa circulación de los tratados que, para ese momento, tenían una gran demanda por cuanto representaban el medio de información más cotizado y valorado y el único en ofrecer datos fidedignos sobre las medidas y proporciones de las órdenes arquitectónicas clásicas.

El primer tratado español en alcanzar un gran éxito editorial y una gran demanda fue *Medidas del Romano* del clérigo toledano-burgalés Diego de Sagredo publicado en Toledo en 1526. Fue, a la vez, la primera publicación española que, aunque resumidas, divulgó fuera de Italia las ideas y los enunciados de Vitruvio y Alberti. Desde la página titular el autor precisa la finalidad eminentemente pedagógica de la publicación. Dice: «Medidas del Romano, necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las bases, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos». Es fácil imaginar la importancia que



debió significar para «los oficiales» y demás maestros constructores la posesión de un ejemplar de ese libro que alcanzó la autoridad de un manual profesional.

Lo anticipado de esta edición fue fundamental para la divulgación de las nuevas ideas arquitectónicas porque se adelantó en once años a la primera edición italiana de Serlio. Sagredo conoció la edición francesa del *De re aedificatoria* de León Bautista Alberti impresa en París en 1512 y la edición latina de Vitruvio de Fra Giocondo. Además, en 1521, Sagredo estuvo en Italia y parece haber tenido contactos con el círculo romano de Rafael.

La fortuna del tratado de Sagredo fue inmediata; en 1539 tiene su primera edición en París y, entre 1541 y 1542, salen tres ediciones en portugués publicadas en Lisboa. Es interesante observar que en las posteriores ediciones toledanas de 1549 y 1564 la portada del libro utiliza



FIG. 3.—Página titular del libro de Sagredo. Edición del año 1549. Toledo. El grabado de la portada rústica fue sacado del tratado de Sebastián Serlio.

como ilustración a una «porta rustica» de Sebastián Serlio. Que el tratado de Sagredo tuvo que conocerse en las Canarias no cabe la menor duda puesto que, en algún momento, los castellanos y más aún los portugueses, debieron llevarlo al archipiélago.

El primer grabado que aparece en la edición toledana de 1526, reproduce el sepulcro del obispo de Burgos, Juan Rodríguez de Fonseca. Con algunas variaciones y con una mejor delineación de las líneas de fuga que resaltan la perspectiva frontal, el mismo motivo se repite en la edición francesa y en las tres portuguesas. En todas ellas, la capilla se transforma en una portada de claro corte clasicista. Estos grabados,



FIG. 4.—Grabado del tratado de Sagredo. Representa el sepulcro del obispo Fonseca pero se interpreta como una portada clasicista.



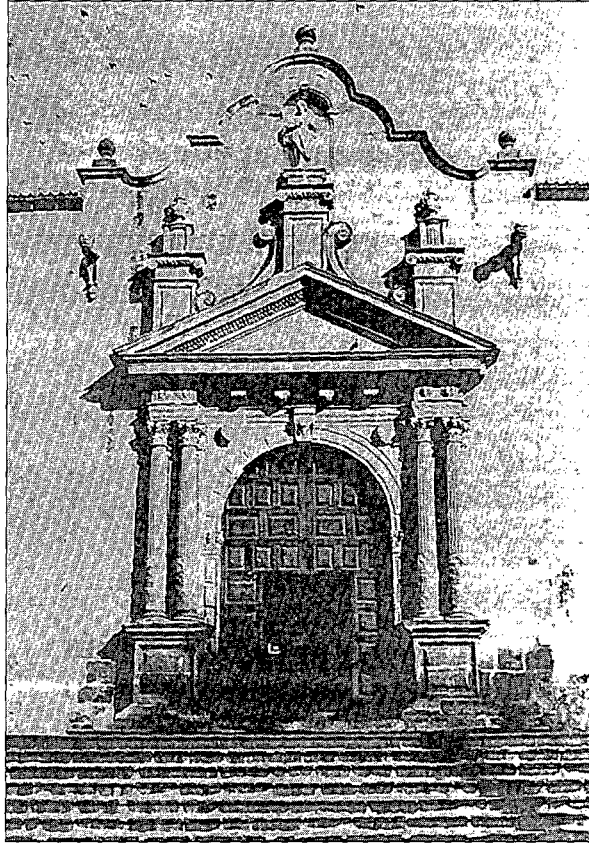


FIG. 5.—Portada del Salvador de Santa Cruz de La Palma.  
Destacan las tres acróteras sobre el frontón triangular como en el grabado.

similares entre sí en las primeras seis ediciones del tratado, seguramente influyeron en el diseño de la más bella portada renacentista de las Canarias: la de la iglesia del Salvador de Santa Cruz de La Palma. La fecha tardía de la construcción de la portada palmera, 1585, permite suponer otras influencias, principalmente serlianas, que pudieron contribuir a la definición formal que hoy podemos apreciar. Pero vamos por partes. El hecho que la portada de Sagredo tenga una sola columna a cada lado del vano en lugar de las dos que tiene la portada del templo, no afecta la relación. Los plintos (letra B) son cajeados al igual que las tres acróteras (letra I) colocadas sobre el frontón triangular con tímpa-

no; dicha disposición es la que más acusa la dependencia de la portada con el grabado, aún cuando el remate con capiteles jónicos de las acróteras palmeras las hace más elegantes. También los grabados de Serlio pudieron tener influencia directa en la organización de la portada puesto que en varias de sus láminas hay portadas con pares de columnas a cada lado, en lugar de una sola como en Sagredo. En Serlio, además, hay varios ejemplos de plintos cajeados comunes a los dos

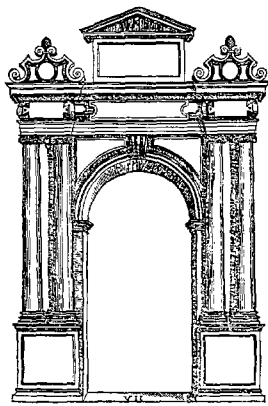


FIG. 6 (9).—Portada de Serlio con pares de columnas a cada lado del vano. Plintos cajeados comunes a los dos soportes. Fuerte clave-ménsula en el arco de medio punto.

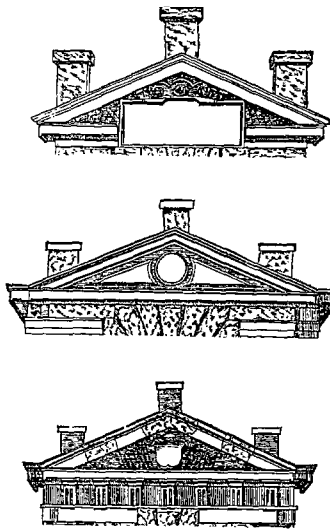


FIG. 7.—Frontones triangulares con tres acróteras. Del tratado de S. Serlio.

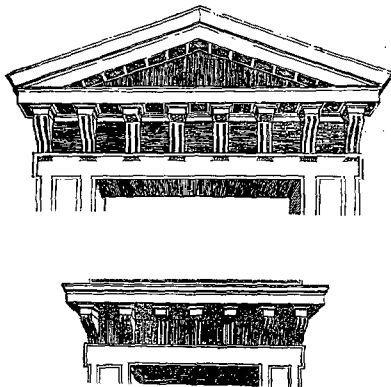


FIG. 8.—Ménsulas soportando frontón triangular y cornisa del tratado de S. Serlio.

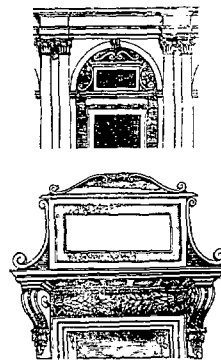


FIG. 9.—Ejemplos serlianos de aletas curvas.

soportes y varios frontones triangulares que rematan en tres acróteras. De Serlio también pueden derivar las fuertes ménsulas que soportan el frontón triangular y la clave-ménsula del arco de medio punto. Pero el detalle, aunque insignificante, que confirma el conocimiento de las formas serlianas, lo proporciona las dos aletas curvas que ladean la acrótera central; en más de un grabado aparecen dichas aletas exactamente iguales a las del templo del Salvador. Hasta hay un grabado que las tiene a ambos lados de la acrótera central como en Santa Cruz de La Palma. Es de interés señalar que en la portada del templo de Nuestra Señora de las Nieves, también en La Palma, se repite el motivo de las aletas curvas a ambos lados del escudo que rompe el vértice del frontón triangular. La portada de las Nieves es posterior en casi un siglo a la del Salvador puesto que es del 1672, no obstante acusa vínculos serlianos en toda la organización general de la composición.

Otra portada que repite el mismo motivo de las aletas curvas es la de la iglesia de San Marcos de Icod. La influencia serliana en esta obra de la segunda mitad del siglo XVI y posiblemente anterior a la palmera, no viene solamente de las aletas sino de otros detalles como, por ejem-

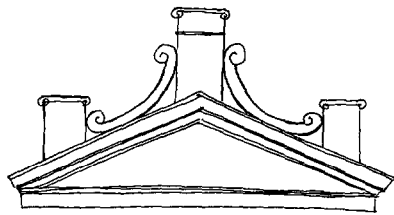


FIG. 10 (5).—Templo del Salvador. Sta. Cruz de La Palma. Las dos aletas curvas a cada lado de la acrótera central.

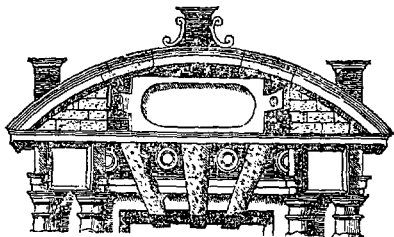


FIG. 11.—Aletas curvas a ambos lados de la acrótera central. Tratado de S. Serlio.



FIG. 12.—Aletas curvas serlianas a ambos lados del óculo. En la Iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos. Toda la organización de esta portada es serliana.

plo, el almohadillado hecho con cantería gomera, la fuerte clave-mén-sula del arco de medio punto, el entablamento con métopas y triglífos y hasta el óculo redondo tan frecuente en las fachadas serlianas.

Gloria Rodríguez, autora del más exhaustivo y serio estudio realizado sobre el templo del Salvador de Santa Cruz de La Palma, también advierte el posible conocimiento del tratado serliano, manifiesto, según la dicha autora, en el uso correcto de los elementos de la arquitectura clásica.

Los grabados de los tratados de arquitectura fueron el vehículo que facilitó la divulgación de las formas clásicas y, tanto en Europa que en Hispanoamérica, dejaron huella reconocible en varias construcciones notables puesto que se utilizaron con la seguridad de su validez y por el prestigio que los respaldaban. Por las mismas razones y considerando además la escasez de arquitectos, también en las Canarias los grabados de los tratadistas debieron significar información valiosísima para los maestros que tuvieron la oportunidad de consultarlos. Puede ser el caso de Juan de Ezquerro, quien desde 1567 se encontraba en La Palma y a quien se atribuye la autoría de la portada de la Iglesia del Salvador. Es interesante observar que en España el tratado de Serlio se publicó unos treinta años antes que el de Vitruvio y el de Alberti; sin duda, tuvieron más importancia la profusión de ilustraciones que los enunciados teóricos. Por eso, junto al de Sagredo, el tratado de Serlio fue el que más influencia ejerció durante el siglo XVI, sobre todo en los sitios alejados como Canarias e Hispanoamérica.

No son muy numerosos los elementos arquitectónicos de las Canarias que tienen estrecha relación con los grabados de los tratados. No siempre la similitud formal garantiza la proveniencia directa del grabado porque, en algunos casos, la ilustración sólo ofrece la idea básica que sirve de ayuda a la solución final personalizada. Es el caso, ya visto, de la portada del Salvador de Santa Cruz de La Palma, la cual, aun cuando no es «igual» a las ilustraciones de Sagredo y Serlio, acusa un parentesco y dependencia en la organización general que no se puede desconocer. Otras veces se toma el detalle formal de una ilustración para combinarlo con otro que proviene de otra página y, finalmente, también se dan obras que los maestros viajeros repiten en lugares distintos al originario. Por ejemplo, las ornamentaciones tipo lombardo-ligure de las pilastras de la Capilla del Señor de la Piedra Fría en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma, recuerdan a las de los famosos portales renacentistas genoveses hechos a caballo de los siglos XV y XVI y que Michele Carlone llevó hasta el palacio-castillo de La Calahorra en España.





FIG. 13a.—Página titular del tratado de Vignola (1562).

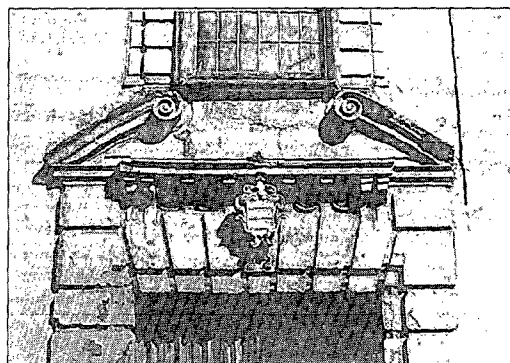


FIG. 13b.—Frontón cortado de la portada de la Casa Lercaro. La Laguna.

La portada de la casa Lercaro en La Laguna tampoco es una copia directa y, sin embargo, acusa préstamos serlianos en el almohadillado y vignelescos en el frontón abierto que remata en dos roscas en espiral.

No solamente los libros de los tratadistas contribuyeron a difundir las formas arquitectónicas y las decoraciones a ellas aplicadas. Por ejemplo, los elementos ornamentales con motivos grotescos de sabor lombardo y plateresco que aparecen en los bordes de las páginas titulares de los libros de comienzos del XVI, también fueron fuente orientadora en la ornamentación arquitectónica, sobre todo en Hispanoamérica, en especial en México.

Los motivos arquitectónicos en las páginas titulares de los libros, tienen larga tradición en Europa y se remontan a los manuscritos medievales, no obstante, fue a partir de 1510, con la edición romana de Giacomo Mazzocchi que la página titular arquitectónica tiene sus bases en el renovado interés hacia la arquitectura clásica. Aunque el libro no trata temas de arquitectura, la página frontal de muchas ediciones luce con frecuencia y preferencia la composición arquitectónica. Anteriormente señalé que el frontón de la portada de la casa Lercaro tiene cierta relación con el frontón grabado en la página titular del tratado de Vignola, pero, al mismo tiempo, también pudo haberla tenido con el libro del médico portugués Cristóbal Acosta que en su tratado sobre drogas y plantas medicinales de las Indias Orientales, impreso en Burgos





FIG. 14.—Página titular con composición arquitectónica. Libro editado en Roma, año 1510, por G. Mazzocchi.



FIG. 15.—Página titular arquitectónica para un libro de Medicina (1578). El frontón cortado es similar al de la casa de Lercaro.

en 1578, utiliza el mismo motivo y, además, más parecido al frontón de la casa Lercaro.

Hay otra fuente que también influyó en las formas arquitectónicas luso-hispanas de los siglos XVI y XVII y que también repercutió hasta las Canarias. Se trata de la arquitectura efímera concebida en el Norte de Europa para celebrar los recibimientos de príncipes, reyes y otras clases de poderosos. Son estructuras provisionales, mezcla de arco de triunfo, retablo, fachada y monumento fantástico, especialmente concebidos para montar toda una aparatosa escenografía callejera que, sin duda, se adelantó a la fastuosidad ilusoria del barroco. Son los «tableux vivant» ensamblados para celebrar la «Joyeuse Entrée» del soberano para darle la bienvenida y para reiterarle fidelidad y sometimiento. Arquitectura viva y teatral para adornar la ruta procesional y en la que intervinieron artistas famosos en abierta competencia de invenciones estrafalarias.

La corte flamenca de Carlos V introdujo en la península esa costumbre por él ya experimentada cuando, como príncipe, entró en Brujas en 1515. En 1549 el futuro Felipe II la vivió en Amberes y, como

soberano, en 1581 repitió el festejo en Lisboa recién incorporada a la Corona española. La gran entrada triunfal se dio otra vez en 1619 para recibir a Felipe III.

Aunque efímera, esa arquitectura no se perdió y más bien dejó una huella de mucha repercusión en la península y en América. Las fiestas, los trajes, el desfile y las fantasías arquitectónicas fueron detalladamente documentados por los artistas del grabado luego publicados en ediciones que tuvieron una amplia difusión. Se trataba, en fin de cuenta, de inmortalizar la entrada triunfal y, al mismo tiempo, de darla a conocer al resto de la nobleza europea amiga.

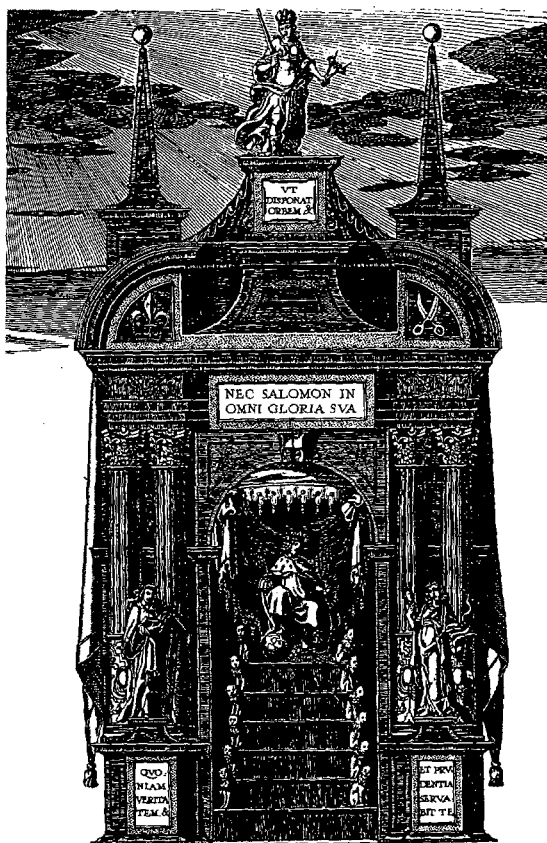


FIG. 16.—Retablo triunfal. Gremio de los Sastres. Levantado para el recibimiento de Felipe III en Lisboa.

Es el caso de los monumentos levantados en Lisboa y reunidos por J. B. Lavanha con grabados de Hans Schorken. Quiero señalar uno en particular, el construido por el gremio de los sastres, porque seguramente sugirió el frontón del segundo piso de la portada de la casa Nava y de la casa Salazar (Obispado) ambas en La Laguna. El frontón curvo abierto que remata los ventanales superiores de las dos casas, acusa una «abertura» o separación inexplicablemente acentuada. En la casa Salazar, en particular, se advierte una relación formal muy estrecha con el grabado lo cual permite suponer que también en las Canarias se conocieran esas ilustraciones.

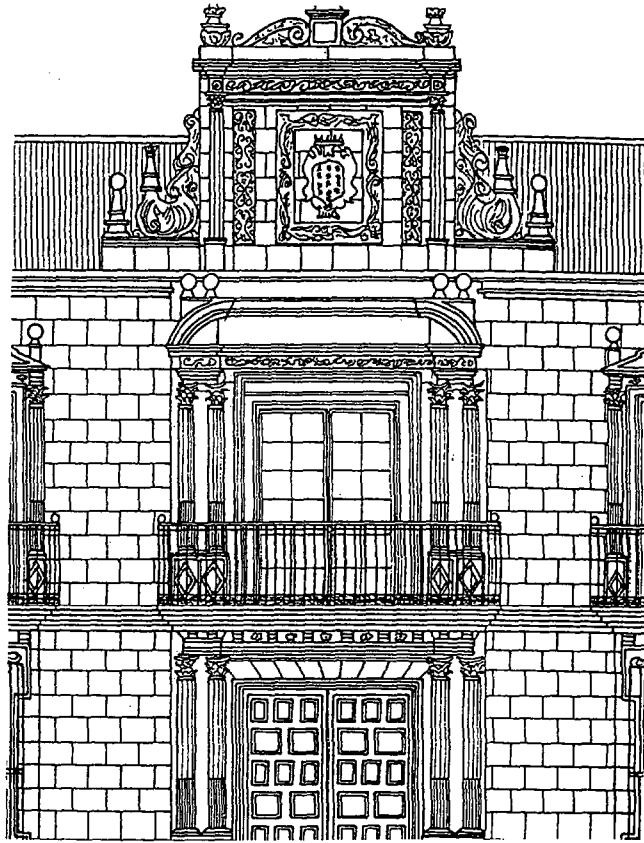


FIG. 17.—Frontón abierto de pronunciada separación.  
Casa Salazar (obispado). La Laguna.



Una portada renacentista resuelta en términos manieristas, diseñada por el ingeniero italiano Próspero Cassola y hoy desaparecida como consecuencia de las obras neoclásicas de la fachada, fue la principal de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria hecha en 1589. El único dato fidedigno que tenemos de esta obra es el plano de fachada y planta elaborado en 1854 por el arquitecto Manuel Oraá. Este plano mues-

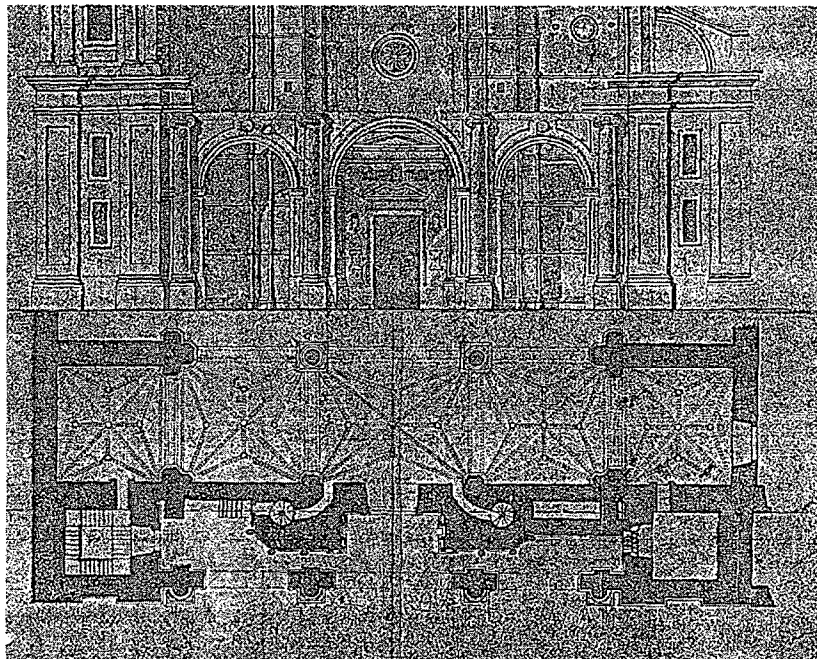


FIG. 18.—Plano del arquitecto Manuel Oraá en el que indica la portada renacentista de Próspero Cassola (1854).

tra el levantamiento, muy preciso, del estado en que se encontraban las obras paralizadas para esa fecha e iniciadas el siglo anterior por Diego Nicolás Eduardo. De los tres arcos de la nueva fachada neoclásica, el central oculta parcialmente la portada de Cassola, pero deja entender, con la ayuda de la planta y de las sombras, que se trataba de un conjunto arquitectónico bastante complejo que no se limitaba a la portada propiamente dicha sino que se completaba con los elementos laterales que la encuadraban para otorgarle un interesante movimiento entrante entre las dos torres góticas. He intentado «quitar» el arco central de la

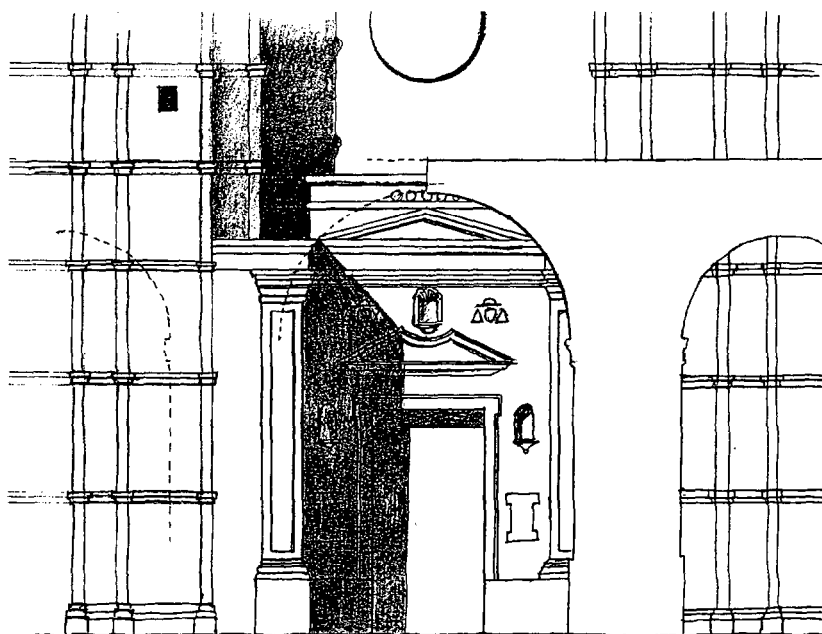


FIG. 19a.—La portada de Cassola según las indicaciones de Manuel Oraá (1854).

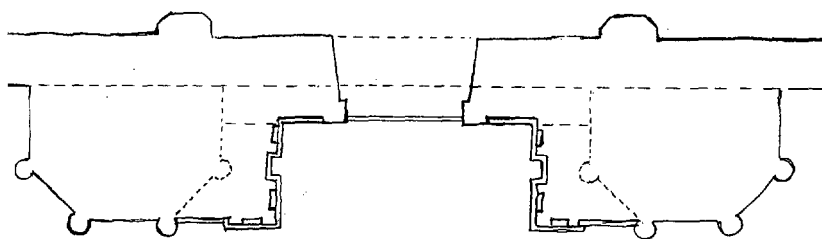


FIG. 19b.—La portada de Cassola en planta, entre las dos torres góticas o «caracoles».

fachada de Eduardo para ver de completar lo que había por detrás. La reconstrucción hipotética, hecha con la ayuda de la planta dio como resultado una portada retirada y ladeada por dos cuerpos salientes formados por grandes pilastras cajeadas. Para no insistir con la verticali-

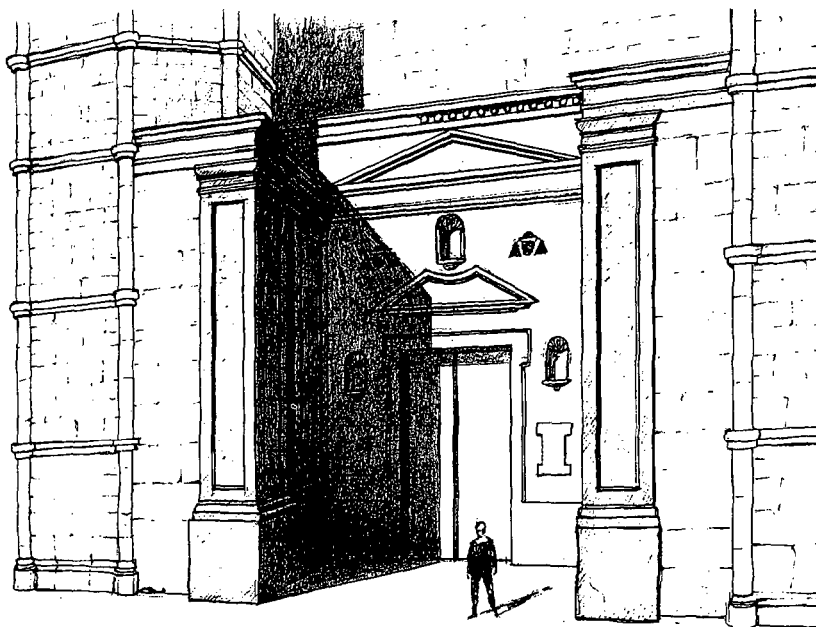


FIG. 20.—Reconstrucción de la portada principal de la Catedral de Las Palmas obra del ing. Próspero Cassola. 1589 (demolida).

dad de las pilastras, el muro de la fachada con la portada adintelada y acodos, no tiene ningún tipo de soporte. Sobre el vano flota un frontón triangular combado para recibir una hornacina y, más arriba, otro frontón triangular remata la composición en altura.

Se trata de una concepción más bien anticlásica, propia del manierismo de finales del siglo XVI y seguramente concebida con toda libertad por Cassola. No tiene comparación con nada que se le parezca porque es consecuencia de un arreglo y adaptación dentro de límites establecidos por las dos torres góticas octogonales. Una solución muy «moderna» para aquel momento sobre todo si se toma en cuenta el mundo gótico al que daba acceso esa portada.

Siempre en Las Palmas, hay otro monumento del siglo XVI también desaparecido, que quiero destacar en esta ponencia: se trata del antiguo Ayuntamiento destruido por un incendio en 1842. Fue mandado construir por el gobernador Agustín de Zurbarán entre 1535 y 1543 y su aspecto gótico-renacentista se conoce por algunos dibujos no muy precisos en los detalles arquitectónicos pero lo suficientemente claros para determinar su filiación formal.

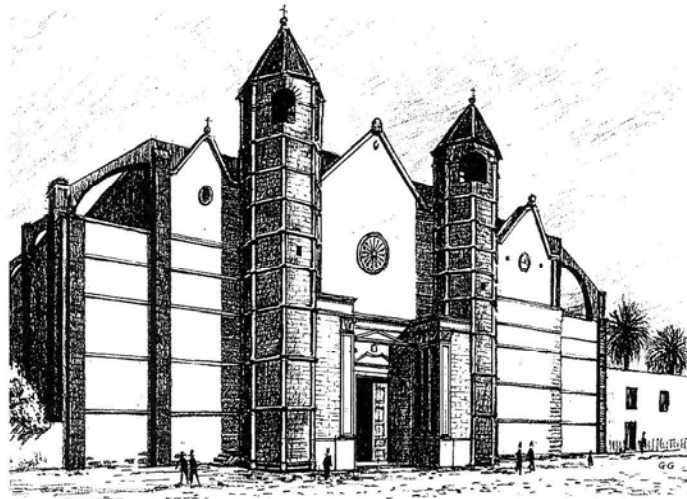


FIG. 21.—Reconstrucción hipotética de la fachada de la Catedral de Las Palmas con la portada renacentista de Cassola. Finales del siglo XVI.

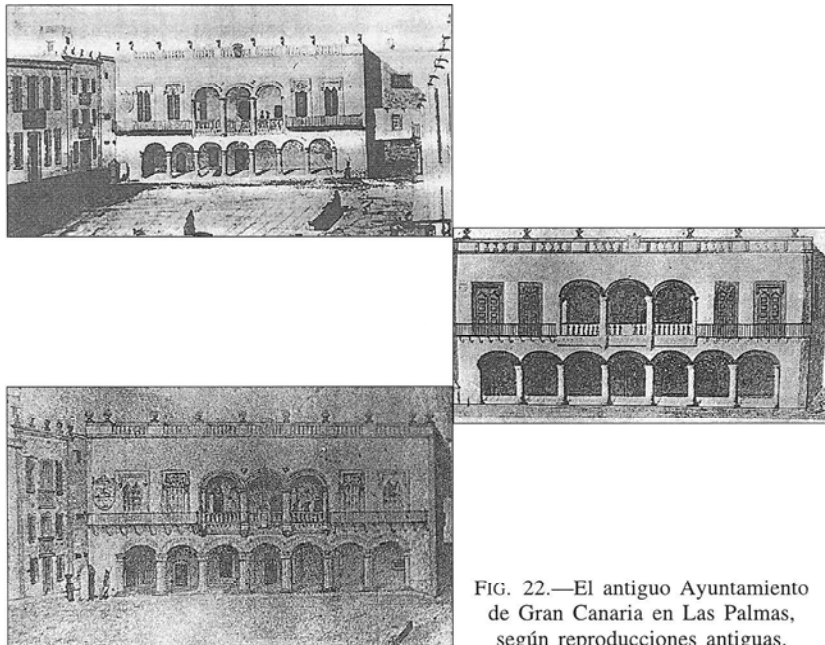


FIG. 22.—El antiguo Ayuntamiento de Gran Canaria en Las Palmas, según reproducciones antiguas.



En particular quiero manifestar mi inconformidad con las versiones que han comparado este edificio con la villa renacentista italiana y que en su doble galería se hayan vislumbrado orígenes venecianos y características de las villas suburbanas toscanas de finales del siglo XV y principios del XVI. Para demostrar esa relación y para apoyar su dependencia formal no se ha mencionado un solo ejemplo italiano y, por el contrario, se buscó la semejanza en dos ejemplos hispanoamericanos: la casa de Colón (1510-14) en Santo Domingo (República Dominicana)

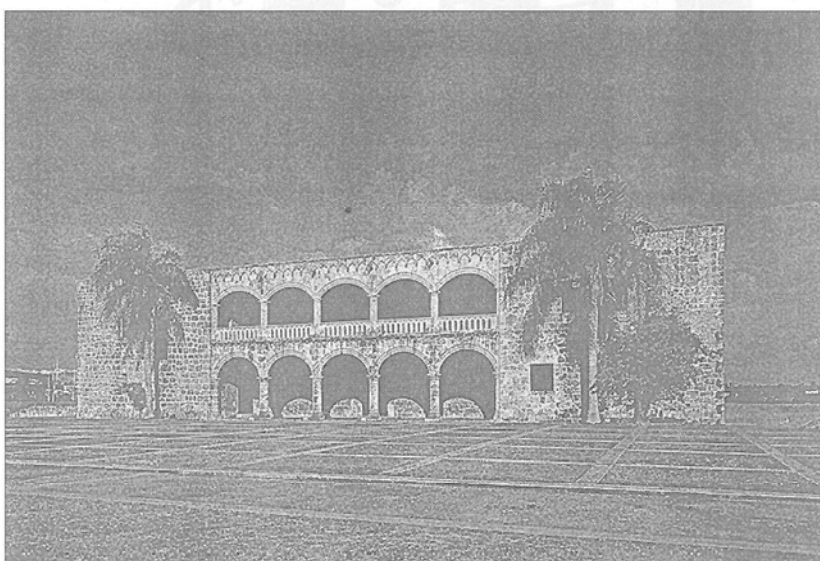


FIG. 23.—Casa de Colón en Santo Domingo. República Dominicana.

y la casa de Cortés (1524-40) en Cuernavaca (México). Acerca de la influencia italiana en el monumento colombino de Santo Domingo existen estudios muy valiosos de Erwin Walter Palm que demuestran la posible transmisión de ideas arquitectónicas italianas a España a través de la corte aragonesa de Nápoles. A finales del siglo XV Alfonso II de Aragón encomendó la construcción de una villa suburbana en la localidad de Poggio Reale y en el proyecto intervinieron giuliano da Maiano, Francesco di Giorgio Martini, Baldassare Peruzzi y Fra Giocondo. Un dibujo de Peruzzi, supuestamente para Poggio Reale, muestra una planta rectangular con galerías entre dos cuerpos macizos que, indudablemente, tiene relación formal con la casa de Colón. Sobre la casa o cas-

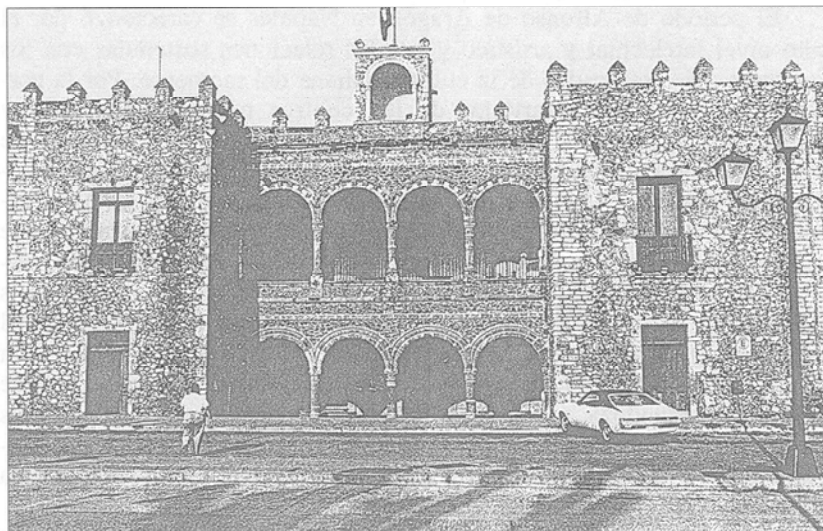


FIG. 24a.—Casa de Cortés en Cuernavaca (México).

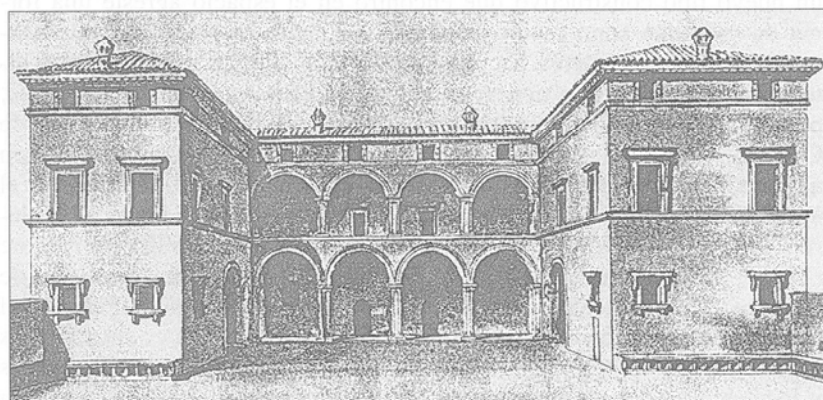


FIG. 24b.—Proyecto para Villa chigi de Baldassare Peruzzi (1505).

tillo-palacio de Cortés en Cuernavaca, es fundamental el estudio de Carlos Chanfón Olmos por el cual nos enteramos de los tantos problemas que enfrentó al conquistador con la construcción de su residencia fortificada. La doble galería flanqueada por cuerpos macizos, como en la casa de Colón, es de 1526-27 y, en mi opinión, deriva directamente de aquella puesto que Cortés tuvo oportunidad de conocerla.

El período de Alfonso de Aragón en Nápoles se caracterizó por el alto nivel intelectual y artístico y por las relaciones sostenidas con los nombres más destacados de la cultura italiana del momento. Por la corte napolitana pasaron artistas de los centros romanos, toscanos y venecianos y varios de ellos intervinieron en las obras de la villa de Poggio Reale considerada la expresión «más moderna» de la arquitectura humanística. Nada extraño, en consecuencia, que los criterios arquitectónicos de la villa italiana pasaran de una península a otra y que sus ecos repercutieran hasta América. Además, la transmisión de pautas culturales entre Italia y España a finales del siglo XV y comienzos del XVI no se limitaba solamente a la corte aragonesa de Nápoles. El intercambio, en esa época, se hizo muy intenso en ambos sentidos: con Iñigo López de Mendoza, conde de Tendilla y con Rodrigo Díaz de Vivar y de Mendoza, marqués de Zenete, sólo para citar a dos nombres influyentes, se abre un período de viajes constantes de artistas españoles a Italia y de italianos a España que intensamente contribuyeron a la difusión de la nueva expresión clasicista.

La villa renacentista es el resultado de uno de los momentos más excelsos de la arquitectura humanística. Entre 1400 y 1500 se define un nuevo tipo constructivo que encontró en el espacio agreste una forma de vida que supo reunir lo ameno y lo útil, representado este último, por el nuevo interés hacia la agricultura. Surgen así soluciones alternas y diferentes que tienen en común la idea de *otium et negotium*, pero que difieren notablemente en la forma arquitectónica. Las casas de Colón y Cortés en América sin duda tienen una relación formal con algunos de los ejemplos italianos pero, en ningún caso, reproducen el «prototipo» de la villa renacentista. Aunque hay antecedentes de galerías dobles entre torres o volúmenes macizos como Villa Belvedere (1485), Villa Porto Colleoni en Thiene, Ca' Brusá en Albettono de Vicenza, Poggio Reale en Napolés (1487) y Villa Chigi de Peruzzi, el número de villas con formas arquitectónicas diferentes es mucho más grande porque siempre estaba relacionado con los prototipos regionales y locales. La Villa de Lorenzo de Medici en Poggio a Caiano, diseñada por Giuliano da Sangallo, la villa Simonetta en Milán, la villa Bentivoglio en Bologna y la villa Imperial de Pesaro, confirman la variedad de formas que se dieron en las distintas regiones de Italia aun cuando en todas ellas la idea esencial fue la misma.

La loggia central, con o sin cuerpos laterales, ciertamente fue un elemento que se repitió con frecuencia por lo menos hasta la mitad del *cinquecento* cuando todo el concepto de villa sufrió cambios sustanciales frente a los nuevos planteamientos del Palladio, pero, aunque ayuda



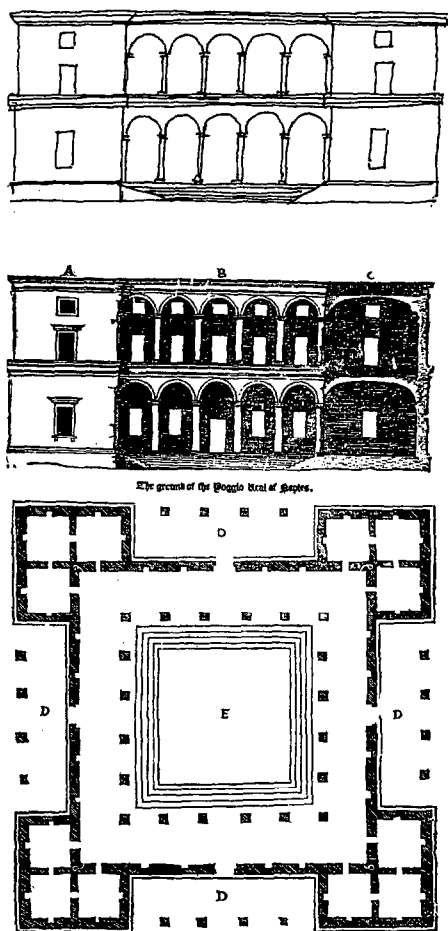


FIG. 25.—La Villa de Poggio Reale en Nápoles (1487) según la versión de Sebastián Serlio (edición 1540).

a identificar el «tipo», la loggia no fue un elemento exclusivo en la definición del «modelo».

La tradición literaria, desde Cícero, Varrone, Plinio el Joven, Petrarca, Bocaccio, León Bautista Alberti, Sannazzaro, etc., unida a los ideales del humanismo fundamentado en la convivencia de la vida activa y la vida contemplativa, dio origen a una villa nueva como *Idee und Gestalt*. Y fueron los arquitectos de la segunda mitad del siglo XV los que crearon esa tipología concebida para apreciar el campo y sacarle provecho a la agricultura. Como forma arquitectónica la doble galería abierta tenía siglos de existencia en los claustros cuando lo contemplativo pertenecía al reino de Dios. El humanismo sacó las galerías al frente para disfrutar de la nueva perspectiva; para divisar una nueva dimensión vivencial.

No encuentro vínculos conceptuales entre la villa renacentista italiana y el antiguo Ayuntamiento de Las Palmas. Tampoco es convincente la comparación con las casas de Colón y de Cortés. En primer lugar cabe precisar que las ga-

lerías de los ejemplos americanos se organizan con un planteamiento de estricta simetría al igual que en Poggio Reale, villa Chigi, la Farnesina y las interpretaciones que Serlio ofrece de Poggio Reale. Es decir, tienen en ambos pisos, pórtico y loggia, el mismo número de arcos. En cambio, el Ayuntamiento de Las Palmas tenía siete arcos en el nivel inferior y tres en el superior.



La doble galería, tanto en la casa de Colón que en la de Cortés, se encuentra entre dos cuerpos macizos, dos cuerpos de gran fuerza volumétrica que contrastan con la ligereza de las arquerías. Es una de las características que se advierte en los proyectos de Sangallo, Peruzzi, Francesco di Giorgio Martini, Giuliano de Maiano, Serlio, Sansovino, Falconetto, Tibaldi y otros. En el Ayuntamiento de Las Palmas no aparece dicha característica y en su lugar tiene esquinerías de sabor lusitano que nada tienen que ver con la villa renacentista.

Para Chanfón, las casas de Colón y de Cortés deben verse como las sedes de señoríos de origen medieval y define a la de Cortés como un castillo-palacio para un señor feudal: el Marqués del Valle. Es más fácil suponer una transmisión entre la villa italiana y la casa de Colón que con la de Cortés. En primer lugar la fecha de la construcción colombiana, 1510, está en pleno momento de aceptación del tipo de villa campestre y, en segundo lugar, el ambiente intelectual que rodeaba a Diego Colón tenía nexos mucho más estrechos con el mundo humanístico italiano de lo que pudo tener Cortés en 1526 cuando mandó construir las galerías de su castillo-palacio en Cuernavaca. Con la llegada a Santo Domingo del primer obispo, el florentino Geraldini, también llegó al Nuevo Mundo el pensamiento humanístico del renacimiento italiano y esto coincide con la construcción de la casa de Colón. Como señalé anteriormente, las dobles galerías del castillo-palacio de Cortés tienen el antecedente directo en Santo Domingo. En España, el antecedente formal más cercano podría ser el castillo de Jarandilla en Cáceres, pero su loggia da sobre un patio interior. Hay otro detalle significativo: en la casa de Colón las dobles galerías son parte integral de la obra, es decir, que fueron concebidas en el proyecto inicial. Por el contrario, en la casa de Cortés son un añadido posterior aplicado a una estructura tipo fortaleza.

Hay, además, otro punto, seguramente el más importante, que impide aceptar la filiación del Ayuntamiento de Las Palmas con la villa renacentista italiana. El concepto humanístico de la villa no surge como un fenómeno formal o tipológico válido para ser ubicado en cualquier parte. Es el resultado de una nueva actitud cultural y de una nueva forma de vida que redescubrió la agricultura y, por eso, la villa exige su propio entorno y un *Locus* bien preciso a fin de demostrar su razón de ser y de establecer el equilibrio entre arquitectura y ambiente. Este *Locus Amoenus* fue el campo y a él se circunscribe el concepto ético-humanístico de la villa. Nada que ver, por lo tanto, con el Ayuntamiento de Las Palmas que no es una villa sino un edificio urbano y burocrático concebido para atender funciones de ordenamiento social urbano. Considero más bien, que se ha cometido un olvido al no señalar y re-



afirmar una tipología arquitectónica muy española: la de los edificios concebidos con precisas funciones de Ayuntamiento.

En el caso de Las Palmas, se trata de un edificio de transición en el que es posible la convivencia de elementos góticos y renacentistas; un edificio que, como casi todos los Ayuntamientos, tiene galería corrida en la planta baja, como área pública, y otra en la planta alta que sirve como «palco» o tribuna para los ediles cuando presencian actos públicos o fiestas. El ejemplo canario más convincente es el de Santa Cruz de La Palma.

En España hay edificios para Cabildo y Ayuntamiento que se remontan al siglo XIII, como los de Barcelona, Lérida, el desaparecido de Valencia y otros, pero fue a partir de 1480 cuando el Ordenamiento 106 de las Cortes de Toledo, ordenó a los Consejos la construcción obligatoria de su propia sede dentro del término de dos años. Surge así un tipo de edificio muy corriente en las poblaciones españolas que Vicente Lampérez Romea (1922) describe así: «...tienen fachada constituida por un pórtico en la planta baja, y una galería abierta en la principal. Es la franca expresión de las necesidades municipales: el pórtico para los ciudadanos donde a cubierto pueden reunirse, leer los edictos y esperar las decisiones; y la galería como *balcón concejil*, desde donde el Ayuntamiento se muestra al pueblo, ya en sus funciones propias, o ya utilizándolo como *miradero* para presenciar en Corporación a las fiestas públicas...». Esta fórmula solamente cambia en las grandes ciudades porque en ellas se aspiraba construir un «palacio» mucho más representativo. La tipología de las dos galerías abiertas, sin embargo, prosperó y se conocen muchos ejemplos construidos en la primera mitad del siglo XVI. Buenas muestras son los de Ciudad Rodrigo, Alcañiz,

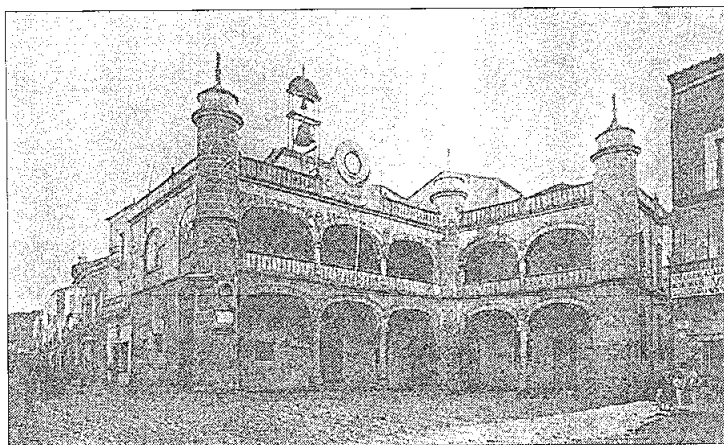


FIG. 26a.—Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo (Salamanca).



Sigüenza, Alarcón y muchos otros. El tipo de Ayuntamiento con doble galería también emigró a América y allá se repitió hasta finales del siglo XVIII. Prueba de ello son los Ayuntamientos de Buenos Aires, Salta y Luján en Argentina.



FIG. 26b.—Ayuntamiento de Buenos Aires (Argentina), en una reproducción del siglo pasado (1829, Pellegrini).

Hay, además, otra característica «muy española» que pudo tener influencia en las loggias y que también se debe tomar en cuenta: se trata del edificio que tiene su fachada principal sobre la plaza y, en el caso particular de España, no debemos olvidar que la plaza de muchas poblaciones tenía funciones de anfiteatro taurino o plaza para la fiesta brava. Nada más indicado, para esa clase de espectáculo, que soluciones arquitectónicas a base de balcones y loggias. No voy a prolongarme más sobre ese argumento. Sólo quiero señalar una plaza, la de Trujillo, donde se encuentra el palacio de Piedras Alba que, prácticamente, es contemporáneo al Ayuntamiento de Las Palmas y con el que tiene un parentesco formal asombroso. Cinco arcos de medio punto en el nivel inferior que se integran al resto de los soportales de la plaza y tres arcos carpaneles en la loggia central flanqueados por dos ventanas. La villa renacentista italiana está muy lejos, geográfica y conceptualmente. La tipología es totalmente española; nació en 1480 con el Ordenamiento de las Cortes de Toledo y de la península salió la influencia que se hizo sentir hasta el Ayuntamiento de Las Palmas.



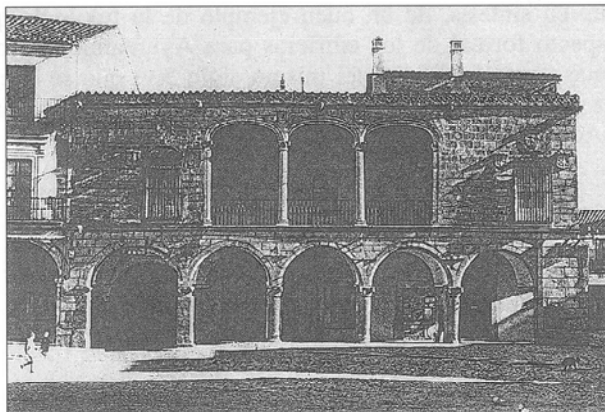


FIG. 27.—Palacio de Piedras Alba, Trujillo (España).

He elaborado un pequeño dibujo para ofrecer mi versión personal de la fachada del desaparecido Ayuntamiento. En primer lugar he eliminado la balaustrada de la cornisa superior por tratarse de un elemento que nada tiene que ver con la construcción original. Es un motivo típicamente neoclásico añadido en 1809 durante los trabajos de reparaciones y mejoras. Al eliminar la balaustrada superior destaca el volumen cúbico mudéjar, aun cuando la loggia le confiere un toque renacentista. Que si los arcos fueron escarzanos, carpaneles o de medio punto, no cambia nada, en cambio, la convivencia de ventanas góticas de diseño diferente, recuerda motivos manuelinos como los de la casa Tavora en Viana de Castelo.

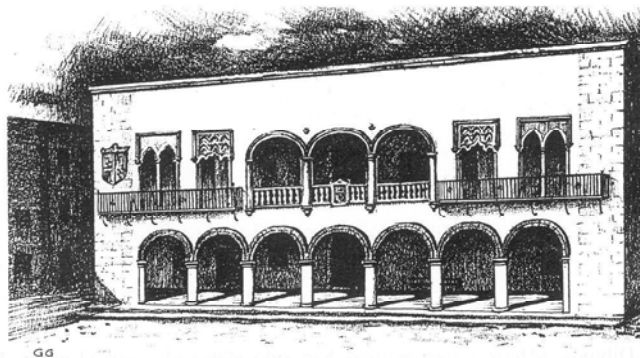


FIG. 28.—Reconstrucción hipotética del antiguo Ayto. de Las Palmas de Gran Canaria.

Se trata, en síntesis, de un buen ejemplo de la tipología que determinó el aspecto formal de los edificios para Ayuntamiento, muy coherente, además, con el edificio del mismo siglo XVI que se encuentra en Santa Cruz de La Palma y con el también desaparecido, que hubo en la plaza del Adelantado en La Laguna.



---

Nota.—Dibujos, planos y perspectivas han sido elaborados por el autor. Prohibida la reproducción.