

## CAPÍTULO XXXIII

### BELLAS ARTES

**Arquitectura.**—Muchos edificios góticos que ya hemos mencionado en el siglo precedente, fueron terminados ó hasta comenzados en éste, entre otros la catedral de Milan, la cartuja de Pavia y San Petronio de Bolonia.

Pero así como las letras volvian á los autores clásicos, esta vuelta hácia el estilo antiguo se manifestó igualmente en las artes. Esto es lo que se ha llamado el *renacimiento*, cuando no fué más que una imitación servil. Y ciertamente, si la originalidad fecunda que en el siglo anterior se había elevado hasta inventar un arte nuevo, se hubiera adaptado sobre los ejemplos antiguos, para pensar mejor sobre el conjunto, á dar buenas proporciones á las partes, á corregir los adornos, á ayudarse con los progresos de la mecánica, hubiera podido resultar una buena arquitectura enteramente moderna, que no hubiera sacrificado al gusto del momento la esperiencia de varios siglos, los atrevimientos desconocidos á los antiguos, y las formas engendradas por ideas y costumbres nuevas.

La arquitectura gótica, nacida á la sombra del altar, se había engrandecido construyendo iglesias y conventos. Habiéndose aumentado entonces el poder y riqueza de los seglares, resultaba la necesidad de edificios que ya no podian conservar el antiguo carácter sacerdotal. Cuando cada país consolidó su nacionalidad, y los reyes se esforzaron en concentrar en ellos todo el poder, la sociedades masónicas los protegieron como ministros del terrible poder papal, cuyos privilegios estaban en contradicción con las nuevas constituciones. En Inglaterra (1421), Enrique IV las declaró ilegales, amenazando con multas y prisiones las que tuviesen reuniones. No tardó la reforma religiosa en darles el último golpe, hasta el extremo de no quedar ya más que el nombre y los estatutos, conservados primero con la esperanza de que se re-

pondrian, y después dirigidos hácia otros fines de política ó de filantropía. Encontráronse, pues, perdidas las tradiciones difíciles y complicadas del arte; desaparecieron los medios de asistencia recíproca, y el orden, la regularidad del estilo clásico parecieron convenientes para suplirlos. Resulto de ello que los nuevos medios no se adhirieron á las nuevas necesidades de la sociedad; no quedaron, pues, más que copias en relacion con el original, imitaciones sin vida, que no reproducian la obra antigua, pero en las que se adoptaban superficialmente las apariencias, incompatibles con el espíritu moderno.

Tal no fué el pensamiento de aquellos gloriosos talentos que fueron los primeros que se dedicaron á levantar de su postracion la arquitectura, obra comenzada en Italia, donde era facilitada por los restos de la antigüedad. El tránsito de una á otra época se manifestó primero en la parte ornamental, que desplegó guirnaldas y animales cuidadosamente imitados, mezclados con creaciones fantásticas, llamadas grotescas y arabescas, con modillones, candelabros, pedrerías y mármoles de colores. Vense obras de esta clase en Venecia, en la iglesia de los Milagros en Brescia, en el mausoleo de Bartolomé Coleone, en Bérgamo, en la catedral de Como y en la de Lugano, como tambien en la Cartuja de Pavia. Este siglo es tambien especialmente notable por los bellos adornos con que hermosea las puertas, ventanas, púlpitos, pilares, con esquisito gusto, aun cuando estos trabajos sean obra de artistas desconocidos. Con frecuencia se substituyó el barro cocido al mármol, y ensalzaron la humildad del material con la elegancia de la ejecucion.

**Brunelleschi, 1377-1444.**—El nuevo género de arquitectura se debía principalmente á dos florentinos, Brunelleschi y Alberti. No manifestando

Felipe Brunelleschi disposiciones para la carrera de notario, ejercida de padre á hijo en su familia, fué puesto en casa de un platero, donde se preparó, como era generalmente costumbre, en trabajar de escultura, con intencion de llegar á ser émulo de Donatello. Pero pronto conoció su vocacion á la arquitectura y la posibilidad de aplicar á ella los estudios de geometria, óptica y mecánica, á que se dedicaba entonces. Conoció tambien la necesidad comun de recurrir á lo antiguo y renovarlo; y de seguro, la arquitectura romana le ofrecia, más que lo que podia ofrecerle la literata, un testimonio de la grandeza y originalidad de aquel glorioso pueblo. Si la pintura y la escultura no podian tomar de los ejemplos clásicos más que una gran pureza de dibujo, la arquitectura encontraba en ellos formas y sistemas de construccion enteramente perdidos entonces. En efecto, mientras que el estilo gótico había lisonjeado la imaginacion, y querido, por decirlo así, atestiguar el triunfo de la idea sobre la materia, los romanos estaban obligados á una imitacion intelectual de la naturaleza, imitacion que sacaba sus efectos de las necesidades materiales que hacia resaltar su sistema de construccion, y le hacia más sensible con ayuda de los adornos.

Volver de la imaginacion á la inteligencia ilustrada con el progreso de los siglos, éste era el paso que le quedaba que dar al arte; y Brunelleschi se preparó á él, estudiando al efecto los maravillosos restos de la antigüedad. «Observando en Roma la grandeza de los edificios, era tal su atencion, que parecia fuera de sí... Ejercitábase sin cesar en imitar aquellas construcciones y no dió treguas hasta que las hubo dibujado de todas clases... fragmentos de capiteles, columnas, cornisas» (VASARI). Calculó de nuevo la fuerza de los materiales, de los empujes, y de esta manera se formó una idea exacta del arte de construir, como tambien donde confinan el atrevimiento y la temeridad.

El pensamiento que sin cesar le atormentaba era conseguir lo que nadie había emprendido, colocar una cúpula sobre Santa Maria del Fiore, que Arnolfo había dejado descubierta. Para el efecto, los florentinos habían apelado á los arquitectos de todos los países del mundo; y se duda en creer en los extraños expedientes sugeridos entonces con este objeto, como el de erigir en medio de la nave un pilar á manera de torre, en el cual se fijasen las arcadas, ó llenar de tierra el vaso, arrojando allí moneda, con objeto de que la avaricia de encontrarlas hiciese que la desocupasen prontamente cuando ya no fuese necesaria. Verdad ó fábula, el problema era difícil de resolver. Las cúpulas construidas hasta entonces no ofrecian proporciones suficientes para cubrir el vacío dejado por Arnolfo. La de San Marcos tenia cuarenta y un piés de diámetro, la de Siena cincuenta y tres, la de Pisa un poco menos; además, todas eran circulares, levantadas de manera que estuviese repartido el peso en puntos de apoyo dispuestos segun el

cuadrado circunscrito en el círculo de su base. Por el contrario, los estribos dispuestos por Arnolfo formaban un octógono tal, que el círculo inscrito se agrandaba hasta un diámetro de ciento treinta y un piés. La cúpula hemisférica de San Vital, en Rávena, se elevaba sobre una base octógona, pero pequeña y de mal efecto, á causa de los arcos colocados en los ángulos para combinar el círculo con el octógono. Tampoco en la antigua Roma halló Brunelleschi ejemplos que imitar; pero sacó nuevos géneros é ideas atrevidas del Panteon, de la Minerva médica, de los baños imperiales y de la casa de campo llamada Adriana, si bien colocó inmediatamente la bóveda sobre los puntos de apoyo, sin veletas, y pensó servirse de ellos, no como el discípulo que imita, sino como el maestro que sabe sacar partido, sin renunciar por esto al arco agudo que la Edad Media conquistó para el arte, por el cual el impulso hácia arriba se modifica por medio de la linterna colocada encima, y exige la construccion de menores cimbras.

Con estas ideas fué con las que formó su plan; pero cuando habló de esto se le mofaron tanto más cuanto que afirmó que podía conseguir colocar su cúpula sin sostenes ó maderos. Se vió precisado á persuadir á los incrédulos uno por uno, de tal manera, que se aquietó la oposicion, y aun mucho más cuando mostró su modelo, que revelaba un género de construccion enteramente nuevo, sirviéndose á sí mismo de apoyo y sosten. Una vez vencidas la envidia y la desconfianza, se puso á la obra, vigilándolo todo por sí mismo, simplificando las máquinas, haciendo labrar las piedras exactamente; y antes de morir, vió su obra terminada (1).

Construyó sobre los arcos de Arnolfo un tambor de veinte y cuatro piés de altura, con aberturas circulares, con el objeto de que el peso de la bóveda cayese sobre los estribos por un doble sistema de arcos. Hizo la bóveda doble para preservar la del interior de los estragos de la humedad, uniendo una con otra con fuertes cadenas, lo cual le dió la inmortal solidez que no consiguieron las otras cúpulas, aunque más pequeñas. Su forma artística debía, segun el pensamiento de Brunelleschi, resultar de la observacion científica, y esto es lo que se verificó; porque ella le dió la majestuosa elevacion que desde luego parecia el privilegio de los obeliscos góticos. Continuó de esta manera dominando la casa de Dios sobre la habitacion de los hombres, y formó el carácter de la ciudad.

La fama que esta creacion valió á su autor hizo que se le buscara de todas partes: Felipe Visconti le confió la construccion de muchas fortalezas: hizo otras en Pisa y Pésaro, y construyó tambien diques en Mántua. Vióse obligado á continuar á San Lo-

(1) La cúpula tiene cuarenta y tres piés de diámetro; está á cien metros del suelo, y se cuentan cuarenta y dos desde la cornisa del tambor á la abertura de la linterna

renzo de Florencia tal como había sido comenzado, lo cual es causa de la timidez del plan; las columnas y bases corintias son de buen estilo, pero los intercolumnios son muy abiertos, las cornisas demasiado pequeñas, las ventanas son muy estrechas y los pilares del centro muy elevados. El contorno de las capillas se extiende hasta el suelo, circunstancia que pertenece á la arquitectura gótica, y que las hace distintas del resto del edificio. Habiéndose prendido fuego á la iglesia del Espíritu Santo mientras se presentaba un espectáculo de su invención que figuraba el paraíso, se le encargó su reconstrucción; pero no se comenzó sino después de su muerte. El plano ofrece felices distribuciones siguiendo el método de las antiguas basílicas; las columnas corintias están allí mejor separadas y las medias columnas reemplazadas con pilastras de escasos adornos, lo que le dá un carácter robusto, y el conjunto forma la más hermosa iglesia de Florencia.

No se manifiesta ninguna pretensión en las construcciones de Brunelleschi: todas son muy propias para su destino; en su consecuencia ofrecen más severidad que gracia, más armonía en el conjunto que en los detalles; pero siempre llevan el sello del genio. Cosme de Médicis, que le había confiado la construcción de la abadía de Fiésola, á la que destinó cien mil escudos romanos, le pidió el plano de un palacio; pero le encontró demasiado magnífico para un particular como quería parecerlo. Los Pitti fueron muy atrevidos, é hicieron construir por sus dibujos la magnífica morada que recuerda las construcciones ciclópeas, en las que todo es robusto sin gracia ni variedad, con piedras de una longitud de noventa toesas. Lucas Francelli le añadió el piso principal.

**Michelozzo.**—Esta escasa austeridad que Brunelleschi había conservado á la arquitectura civil, fué modificada por Michelozzo, su más aventajado discípulo. Presentó á Cosme el plano de un palacio (Ricardi), el primero que unió en Florencia la solidez al lujo de la construcción, porque conservó el almohadillado; pero varió su aspecto exterior, y distribuyó con mucho tacto las habitaciones en lo interior. Vió en Venecia, á donde acompañó á Cosme en su destierro, monumentos de otro género, y elevó varios en aquella ciudad, entre ellos la biblioteca de San Jorge. El palacio Cafagi, en Mugello, es también obra suya, como también un palacio en Fiésola, el de los Tornabuoni en Florencia, y la casa de recreo de los Careggi. Hizo para Cosme el plano de un hospital que quería construir en Constantinopla, un acueducto para Asis, la ciudadela de Perusa, y finalmente en la iglesia de los Servitas, el sepulcro de su protector.

**Alberti.**—Leon Bautista Alberti levantó igualmente el arte á gran altura en cuanto á la teoría (1398). Era bien formado, vigoroso, diestro en los juegos y cabalgatas, en la música y en la poesía, especialmente la latina, hasta el punto de componer una comedia titulada *Philodoxos*, que fué

tenida como antigua. Versado en el derecho civil y canónico, se complacía en escuchar á los ignorantes, persuadido de que siempre puede aprenderse algo; recorría con un disfraz las tiendas de la ciudad, enterándose de los diversos procedimientos del arte, y sorprendiendo acá y allá secretos para mejorarlos. Sobresalió en la pintura, y buscaba en los retratos el dictámen de los niños, porque la semejanza era lo que á sus ojos constituía el principal mérito. Escribió además tres libros latinos sobre el arte de la pintura, é inventó el artificio óptico de los panoramas. Después de estudiar las obras de Vitrubio, como le viese maltratado por el tiempo y por los copiantes, reconoció que el mejor medio de comentarle, era el exámen detenido de los edificios antiguos: marchó, pues, á observarlos, dibujarlos y medirlos, por toda la Italia. Viajó con Lorenzo de Médicis, Bernardo Rucellai, y Donato Acciajuoli, y cuando hubo recogido los verdaderos principios del arte, rico con la experiencia adquirida, escribió su tratado *De Re aedificatoria* (2), el primero que se publicó después del de Vitrubio. Después de discurrir acerca del origen de la arquitectura y su utilidad, de la elección del país y de su situación, sobre el modo de preparar, medir y dividir el terreno, y de la colocación de las columnas, pilastras, techos, ventanas, escaleras y alcantarillas, pasa en el segundo libro á la elección de materiales, á los planos y á los obreros: en el tercero, se ocupa de los modos de construcción, de las bases, cimientos, los pisos y las bóvedas. El cuarto está dedicado á consideraciones generales sobre la oportunidad de los sitios, y las ceremonias que se usaban entre los antiguos. En el quinto, da reglas para los castillos de los tiranos, y los palacios de los buenos príncipes, y para los templos, academias, escuelas, hospitales, y toda clase de edificios civiles, militares y rústicos. La historia del arte y la ciencia de las máquinas componen el sexto. El séptimo trata de los adornos arquitectónicos, particularmente para las iglesias; el octavo y noveno de los caminos, de los sepulcros, de las pirámides y de otras construcciones públicas, de la decoración de los palacios reales, de las casas de ayuntamiento y de campo. El último libro está reservado á las aguas.

Había aprendido de los antiguos la sencillez, la magnificencia, la variada invención, la solidez de las construcciones y conveniente elección en los adornos; sin embargo, no pudo llegar á la pureza clásica, tanto más cuanto que después de dar los planos, no se cuidaba de su ejecución. Nicolás V, á quien presentó su obra, le empleó en Roma, en la restauración de Santa Maria la Mayor, y en los conductos del *Acqua Vergine*. Se preparaba para construir un hermoso puente para el castillo del Santo Angel, y un magnífico palacio, cuando la muerte del pontífice dejó sin ejecución sus proyec-

(2) Impreso en Florencia en 1485.

tos. Alberti hizo en Florencia la puerta de Santa Maria la Nueva, el palacio Rucellai con la galería al frente, cuyo estilo es bueno, pero de ejecución descuidada. Consiguió mejor su objeto en el otro palacio Rucellai, calle de la Scala, en donde no encorvó el arco sobre las columnas, y en la capilla de aquella familia en la iglesia de San Pancracio. Se alaban mucho el coro y la tribuna de la Anunciata, que es redondo, á modo del Panteon, sin aberturas, con nueve capillas alderredor, distribuidas en los nueve arcos.

El duque de Mantua, Luis de Gonzaga, á quien se dió el dictado de Augusto, fué quien le encargó aquella obra y le llevó consigo para que estableciese en Mantua una escuela de arquitectura, y le mandó hacer el diseño del templo de San Andrés. Su plan es regular y está bien distribuido; la fachada recuerda el arco de Rímimi, y otros de construcción romana que había estudiado. El interior, de orden corintio, no debía recibir luz más que por la ventana colocada sobre la puerta principal y las aberturas de la cúpula, y por la del fondo del coro, como había demostrado que era conveniente se hiciese en los edificios religiosos; pero este plan fué alterado y sobrecargado por sucesivas agregaciones. San Sebastian de Mantua, en forma de cruz griega, es otra de sus obras. Varios príncipes le dispensaron también favorable acogida, tanto por su nobleza como por su mérito; sin embargo, no los aduló, antes bien procuraba inspirarles el amor á lo bello.

Segismundo Malatesta quería reunir en Rímimi la flor de los hombres y mujeres célebres y las grandes obras del arte, destinando á las cenizas de los hombres ilustres el templo de San Francisco, que era un edificio cuya construcción gótica estaba muy adelantada, con altísimas pilastras á las que servían de base ó de capitel cabezas de elefantes, y estaban divididas en tres separaciones con nichos, y otros adornos de delicado trabajo. Llamado Alberto para continuar la obra, no pudo suprimir lo hecho, pero sí dar al conjunto gran majestad, realizándole por medio de un pedestal y tirando las hermosas y largas líneas de un pórtico á la manera antigua, interrumpidas en los lados por sarcófagos, ejecutados según el gusto clásico (3).

Una mezcla igual del estilo clásico, con los ejemplos de los últimos tiempos, se observa en otros edificios de la misma época. En Ancona, en el palacio del gobernador, las ojivas descansan sobre columnas compuestas. En el hospital de Milan, las ventanas góticas están adornadas con frisos romanos. Este edificio dirigido por Filaretos, con perfecta distribución y excelentes proporciones, es un monumento notable de un género casi particular á la Lombardia, que se llama *bramantesco*, anillo

(3) Véase, por lo que hace á las ideas religiosas y morales de Alberti sobre los sepulcros, el capítulo segundo de su libro VIII.

entre el antiguo arte y el renacimiento, y ofrece la reunión de la ogiva ó arco gótico y del arco de bóveda, y muchos adornos, especialmente de la drillo: en una palabra, asociando los dos modos, hubiera conducido al arte hácia un género original, si no hubiese entonces la obstinación de llamar bárbaro á cuanto provenía de la Edad Media.

**Bramante, 1444-1514.**—Nada sabemos con certeza acerca de la familia y la patria de Bramante, que fué el inventor. Aunque se le conceptúa peculiar de los Lazari de Urbino, se atribuyen á uno solo las obras de los tres individuos, y era milanés de nacimiento ú origen. Hasta que no se aclare la duda, debemos seguir la opinión vulgar y decir que después de haber trabajado en Roma, Bramante fué llamado á Milan por Luis el Moro, en donde ha perpetuado su gloria la iglesia de San Ambrosio, cuyas columnas dóricas se elevan sobre un hermoso basamento; la cúpula de las Gracias, el peristilo de San Celso, el lazareto y la sacristía de San Satiro; y después en Roma en donde dirigió la construcción del edificio más insigne de los tiempos modernos como veremos después. El milanés César Cicerano se titula su discípulo, y fué el primero que tradujo é ilustró á Vitrubio, pretendiendo hallar las reglas de éste en los edificios góticos.

Benito de Majano trabajó en la corte de Matias Corvino, Julian levantó en Roma el palacio de Venecia por orden de Paulo II, que le cedió á la república de su patria. Es un edificio vastísimo, macizo y de grandiosas habitaciones. La costumbre de dar á los palacios el aspecto de una fortaleza, se hallaba en aquel tiempo muy generalizada, y continuó hasta el de Vignola, que construyó en este género, el palacio Caprarola para los Farnesios. El de Strozzi en Florencia, principiado por Benito Majano, le concluyó Simon Pallaiolo, llamado el Crónico, por la manía que había contraído de referir incesantemente sus viajes. La cornisa con que le terminó se considera como un modelo é iguala á la que Miguel Angel hizo en el palacio Farnesio en Roma. Se le deben también la sacristía octógona del Espíritu Santo en Florencia, tan elegantemente adornada, el salon de los Quinientos y la iglesia de San Francisco del Monte que Miguel Angel llamaba la *hermosa aldeana* (bella vitanella). Presúmese que Poggio Reale, cerca de Nápoles, fué construido con arreglo á los planos de Julian Majano, que reunió en ellos todo cuanto puede lisonjear en una morada régia; jardines, bosquecillos, juegos de aguas y pajareras. En esta ciudad existe la torre de Santa Clara, cuya obra se atribuye á Masuccio, quien si así fuese, habria vuelto á poner en uso los órdenes griegos, un siglo antes que Bramante (4).

(4) Antonio de Saint-Gall ejecutó el mismo pensamiento en el campanario de San Blas en Montepulciano. Valery comete muchos errores en su *Viaje histórico y literario de*

Pero constanding que sus cimientos fueron hechos en 1310, y que pudo ser él quien levantó el primer orden que es toscano y severo, bastar fijar en ella la vista para notar la diversa manera con que fueron contruidos el dórico y el jónico superiores, que aun están sin concluir.

Nápoles puede vanagloriarse de poseer, en el arco de triunfo construido en honor del rey Alfonso II (1443), el mejor que se ha levantado desde el tiempo de los romanos. Aunque colocado desgraciadamente entre las dos torres del Castillo Nuevo, no está copiado de ninguno de los antiguos monumentos de este género: sus partes y accesorios están muy bien dispuestos, y la decoración general es de estremada riqueza. Cuatro columnas corintias estriadas, colocadas sobre un pedestal, todo de bajo relieve, que no puede mejorarse, sostienen el arco, el friso y la cornisa. El compartimiento superior figura la entrada triunfal de Alfonso: sobre él se eleva otro arco imitando los de los antiguos, y que lo mismo que el friso superpuesto, se encuentra en disonancia con lo demás. Es todo él de mármol blanco con buenas estatuas y mejores adornos. Parece haber sido ejecutado bajo la dirección del milanés Pedro Martino (5).

El palacio de la ciudad de Paris fué dibujado por Domingo Boccadoro de Cortona. Siena detuvo el río Bruna para formar un lago que abasteciese de pescado á la ciudad, por medio de una muralla de seis mil canas y de trece pasos de ancho, debiendo llevarse veinte mil libras de peces del lago de Perusa; pero «no se concluyó bien, sino que se hizo de mala manera para ganar mucho más de lo justo; por lo que á fines de 1492 se destruyó por un lado, inundando el país circunvecino, y causando la muerte á algunos hombres y animales» (ALLEGRETTI). Con más libertad se construía en Venecia, tomando tambien de Levante muchas ideas, hermoseando el orden gótico y variándole de mil maneras originales, como puede verlo quien recorra el canal grande.

Tambien tuvieron los ingenios que dedicarse á la arquitectura militar, porque las antiguas fortalezas no podían resistir al cañon, de modo que los terraplenes de las cortinas tuvieron que ser más anchos, y las torres menos y más macizas; las murallas sin almenas y no elevadas, sino cimentadas en el foso, para ofrecer menos blanco al tiro enemigo; el foso cada vez más ancho y profundo, con la orilla exterior vertical más bien que escarpada; todo defendido con obras avanzadas, medias lunas, rebellines, casamatas y con las puertas fortificadas. Ya principiaban á verse algunas especies de baluartes, es decir, bastiones pentágonos, por medio de los cuales á las fortificaciones verticales se sustituyen las flanqueantes, á las perpendiculares las murallas á escarpa.

Estas mejoras se hicieron poco á poco; pero Italia tuvo una serie de ingenieros militares anteriores á Sanmicheli y á Marchi. Brunelleschi, Mariano Jacobo Taccolo de Siena, y Leon Bautista Alberti se dedicaron á esta ciencia; Lampo Biraghi, milanés, fué uno de los primeros que hablaron de la artillería y de su uso para librar la Tierra Santa. Roberto Volturo escribió con erudición á instancia de Segismundo Malatesti acerca de la milicia antigua, tratando tambien de las nuevas máquinas. Filarete enseña á fortificar las ciudades; pero en estas materias es mejor el sienés Francisco de Giorgio Martini, que nos ha dejado una obra de arquitectura civil y militar.

Escultura.—Al nombrar los arquitectos, hemos hecho ya mencion de los inteligentes en otras artes; porque en los simples maestros de obras se elevaban al rango de artistas, y no se consideraba perfecto, sino al que sobresalía en todas las partes del dibujo. Andrés Orcagna fué simultáneamente platero, pintor, escultor, arquitecto y poeta (6). El fué quien hizo en Florencia la galería, llamada después de los Lanzi, por los soldados alemanes que se habian puesto en ella como espantajos de la libertad. Destinada á circuir toda la plaza, hubiera formado un pórtico sin igual en el mundo, si se hubiese continuado. Sus esculturas de Or San Miguel no revelan el estudio de los modelos clásicos, sino una riqueza majestuosa y fácil, y una manera desembarazada en los ropajes. Pintó en el Campo Santo de Pisa, los *Novtísimos*, tomando del Dante las ideas severas; duro en los contornos ó perfiles exteriores, buscó la perspectiva, aunque no supo adaptarla á las partes superiores y laterales. Su Juicio universal sirvió de tipo á Lucas Signorelli para el que hizo en la catedral de Orvieto, y á Miguel Angel para su célebre cuadro de la capilla Sixtina.

La corporación de comerciantes de Florencia quiso adornar á San Miguel del Huerto con una magnificencia que muchos principes no pudieron igualar después. Además de San Mateo de Ghiberti, se ven allí obras insignes de Nicolás de

Italia, cuando dice: *el campanario de Santa Clara por Masuccio II, es de un puro y hermoso orden gótico. En el tercer piso ó tramo se observa la feliz innovacion del capitel jónico, hecha por Miguel Angel, con quien el arquitecto napolitano debe compartir su honor.*

(5) En Santa Maria la Nueva se hallaba escrito lo siguiente: *Petrus de Martino mediolanensis, ad triumphalem aris novae arcum soleser structum, et multa statuarie artis suae munera huic adi pie oblata, á divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab ecclesia sepulchro, pro se ac posteris suis donari meruit MCCCCLXX.* Vasari se equivoca cuando le atribuye á Julian de Majano, quien no obstante puede haber ejecutado las esculturas, que son obras de varios, especialmente de Isaias de Pisa, hijo de Felipe, segun un manuscrito de la biblioteca Vaticana, número 1670.

(6) Ponia en sus pinturas, *sculptor*, y en sus esculturas *pictor*.

Arezzo, que en su patria representó en un bajo-relieve á la Virgen cubriendo y abrigando al pueblo con su manto, idea que se reprodujo con frecuencia en aquella época. El tabernáculo ejecutado por Orcagna en San Miguel, es la obra maestra del arte en aquel siglo. Existe otro magnífico en la catedral de Siena, hecho en 1492 por Lorenzo de Pietro de Vecchietta.

Juan de Nicolo de Pisa, de que hemos hecho mencion en el siglo anterior, continuó la buena escultura y dirigió, de acuerdo con Agustin y Agnolo de Siena, el sepulcro de Guido Tarlato, el más hermoso que hasta entonces se habia visto: con la urna rodeada de diez y seis cuadros de sus empresas. Se atribuye á uno de estos artistas la hermosa mesa, llena tambien de figuras (1330), que se admira en San Francisco de Bolonia: como asimismo, segun algunos, el monumento de San Agustin en Pavia, adornado con doscientas noventa figuras. Andrés Ugolino de Pisa comenzó á trabajar bajo la dirección de Juan, y fué empleado bien pronto en Florencia, en donde decoró la fachada de la catedral, que se destruyó después. No quedan de él más que algunos bajo-relieves en el campanario, y las puertas de San Juan eclipsadas luego por las de Ghiberti. Se le atribuye sin fundamento el monumento de Cino de Pistoya, y la hermosa estatua que se ve en el altar de Bigallo (7).

Juan Balducci fué tambien de Pisa á Milan, en donde hizo la mezquina puerta de la iglesia de Brera, y el monumento de San Pedro Mártir en San Eustorgio. Es de mármol de Carrara; ocho bajo-relieves adornan el sarcófago, sostenido por diversas estatuas, y terminado por una pirámide. Le añadió un templete en que está Cristo y varios santos. Esta obra es inferior, en cuanto al gusto, á los púlpitos de Pisa y de Siena, y al sepulcro de Santo Domingo, pero los iguala en magnificencia.

El ser llamados de todas partes los artistas de Toscana, prueba que nadie disputaba á aquel dichoso país la primacia en las artes. Sin embargo, en aquel siglo se presentaban en Venecia muchas obras, principalmente las estatuas que Jacobo y Pedro Pablo de las Masegus pusieron en 1393 sobre el arquivitrave de la bóveda de San Marcos, y los capiteles del palacio del dux, trabajo acaso del magnánimo Felipe Calendario (8), que no han sido superados por los mejores artistas, y que pre-

(7) CIOGNARA.—*Historia de la escultura desde su renacimiento en Italia hasta el siglo XIX.* Venecia, 1812-1818, vol. 13.

(8) Pero el arquitecto de aquel palacio no fué Calendario, sino Pedro Baseggio; ni la fachada ni la escalera ni los Gigantes son de Bregno, segun la tradición, en caso de que Rizzo no tuviera tambien el mismo apellido. Del mismo modo Bartolomé Bon, autor de la portada de la Carta en 1443 y de los capiteles, es distinto de Buono que dirigió la construcción de las Procuradurias Viejas y la torre de San Marcos. Todo esto consta de documentos hallados recientemente.

HIST. UNIV.

sentan una escuela distinta de la Toscana. La capilla Emiliana en Murano bastaria para colocar entre los más célebres á Guglielmo, natural de Bérgamo. Son obras de Alejandro Leopardo, arquitecto y escultor excelente el sepulcro de Andrés Vendramin en los servitas con los mejores bajo-relieves del arte veneciano; el magnífico monumento Coleoni en San Juan y Polo, y las pilas de bronce de la plaza de San Marcos; del veronés Antonio Rizzo el monumento Tron en los Frari, que no carece de magnificencia, y el Adán y Eva que ahora se hallan en el palacio ducal, junto á la escalera de los Gigantes, que el mismo construyó, así como formó el plano interior de aquel palacio y acaso el exterior de la parte del río. Pedro Lombardo y sus descendientes trabajaron mucho en Venecia, tanto en obras de escultura como de arquitectura, el monumento Zeno de San Marcos, el palacio de Vendramin, y el plano interior del palacio ducal, del lado de San Marcos, «siendo un modelo de orden y de rica elegancia.» Basta decir, respecto de Martin Lombardo, que es obra suya la escuela de San Marcos, trabajo de bellísimo efecto. De Scarpagnino son las construcciones antiguas en Rialto, y la admirable fachada de la archicofradía de San Roque.

Los pisanos fundaron una escuela en Nápoles, la cual fué adquiriendo importancia al mismo tiempo que Masuccio, que habiendo estudiado en Roma, tuvo que concluir los trabajos de Nicolás y Juan de Pisa en la catedral y en las capillas de los Minutoli y Caraccioli. Le sobrepujó otro Masuccio, que reedificó las iglesias de Santa Clara, San Juan de Carbonara y otras. Hizo tambien el sepulcro de Catalina de Austria, de la reina Maria, madre de Roberto, detrás del altar de San Lorenzo; el de Carlos de Calabria, en la tribuna lateral de Santa Clara, y el del rey Roberto, todos estremadamente recargados (9). Andrés Ciccione colocó el monumento de Ladislao en San Juan de Carbonara, y tiene tambien demasiados adornos para una urna tan pequeña, muchos planos y dibujos y figuras que se alabarian si fuesen del siglo XVI. Si no mejor, es mucho mejor acabado el otro sepulcro suyo de la capilla de Caracciolo (distinto del de los Caraccioli-Rossi, que pertenece al siglo XVI), y en la cual silla y el milanés Gianotto hicieron frisos y estatuas de guerreros vestidos al uso de aquel tiempo (10).

(9) Los principios del arte en Nápoles han sido llenos de fábulas por Bernardo Dominichi, *Vite de pittori, scultori, é architetti napoletani*, á quien ha seguido Lanzi. Un prusiano, Enrique Guillermo Schulz, que hace muchos años se ocupa en la historia de las bellas artes en la Italia Meridional, hará desaparecer tantos errores, y probablemente ese Masuccio II. Véase mientras tanto el *Discorso sui monumenti patrii del architetto Luigi Catalani*, Nápoles, 1842.

(10) La pintura de San Juan en Carbonara, nos revela otro artista milanés desconocido, por esta inscripción: *Leo-*

T. VI.—71