



EDAD MEDIA – UNA CUESTIÓN NOMINAL

En la Edad Media occidental, los abades y obispos y los reyes se llevaban, muchas veces, toda la fama de lo que mandaban construir, y el honor, al menos en el caso de los edificios eclesiásticos, redundaba, finalmente, en el Dios Cristiano, el arquitecto último. Se le mostraba con compases en la mano, estableciendo la forma del universo, y la Escritura se refería a Cristo como «el arquitecto de la Iglesia» (*architectus ecclesiae*), y a San Pablo como el sabio maestro constructor (*sapiens architectus*) que puso los cimientos de la fe cristiana. En este sentido, y sólo en este, habla la crónica de que los dirigentes de la Iglesia hubieran «construido una iglesia o un monasterio. Cuando encontramos, en los documentos, palabras descriptivas como *fecit, construxit, aedificavit*, se refieren, por regla general, al patrono. **El interpretar estos fragmentos de otra forma, bien como que el arquitecto no era esencial en el diseño del edificio, o que el patrono en cuestión abarcaba el papel de arquitecto, lleva a una seria distorsión de la realidad.**

Según el tratado del **geometra Pappus de Alejandría**, escrito, probablemente, alrededor de 320 dC, la educación ideal del arquitecto comprendía una parte teórica compuesta de geometría, aritmética, astronomía y física, y una parte manual que implicaba el trabajo «con los metales, la construcción, la carpintería y el arte de pintar, y la ejecución práctica de estas materias» (Prefacio del libro VIII). Lo importante respecto a esta definición de los estudios arquitectónicos es que aparece en un libro sobre geometría y que el plan de estudios citado -que, al parecer, se basa en la doctrina de Herón de Alejandría, experto en estereometría y autor de un libro sobre bóvedas- es denominado «la ciencia de la mecánica». **La persona que superaba los estudios se convertía en un *mechanicus*** (o *mechanikos*), término que se aplicó a una serie de arquitectos bizantinos y romanos tardíos, entre ellos, el colega de Antemio, Isidoro de Mileto. Es evidente que, para entonces, **este término había reemplazado a la denominación clásica de arquitecto, *architekton* o *architectus***, que, a su vez, comenzó a aplicarse a los arquitectos en ejercicio que carecían de la formación teórica subrayada por Pappus. [...] El *mechanicus*, para remitirnos una vez más a Pappus, había estudiado la «estabilidad y el movimiento de los cuerpos sobre sus centros de gravedad, y sus movimientos en el espacio, averiguando no sólo las causas de los que se mueven en virtud de su naturaleza, sino el cambio violento de otros, de sus lugares propios, en un movimiento contrario a su naturaleza». Era el hombre conceptual, que probablemente no tenía que ser un arquitecto en ejercicio en sentido estricto, pero cuyas ideas arquitectónicas, aunque esquemáticas, podían ser realizadas por el maestro constructor, o *architectus* en el nuevo significado de la palabra.

EDAD MEDIA – ISLAM

Las formas de pensamiento arquitectónico se transmitían, directa o indirectamente, por las fronteras culturales. **La difusión de la geometría euclidiana en Europa occidental tiene una deuda con la civilización del Islam**, ya que la primera traducción latina se hizo alrededor del 1120, de una versión anterior, en árabe, del texto griego. En realidad, cualquiera que fuere la dirección de la corriente, la preocupación por la geometría fue común a la arquitectura occidental medieval y a la musulmana. El plano del Templo de la Roca fue desarrollado de acuerdo con una progresión geométrica, y gran parte de los ornamentos en el diseño musulmán, a partir de las rejas de las ventanas en la Gran Mezquita de Damasco, se basa en increíbles constelaciones, casi imposibles de analizar, de las figuras básicas de la geometría.

No había un límite claro entre un capataz de albañiles y un arquitecto, ni muy pronunciado o consistente respecto a la profesión. Los tres términos corrientes usados para designar a los arquitectos -*mimar*, *banna*, *muhandis*-, aunque no son sinónimos, no parecen llevar una distinción explícita. *Mimar* era, probablemente, la categoría más baja, al menos durante la Edad Media. De cualquier modo que se les llamara, los arquitectos eran calificados a menudo como «maestros» (*Ustad*, *muallim*, *sahib*), un título honorario que implicaba una capacidad o un respeto especiales. De cualquier modo, con la excepción de unos cuantos arquitectos, sobre todo en el periodo Otomano, que tuvieron una gran posición en la corte, la profesión pertenecía a los estratos inferiores de la sociedad, y los que la ejercían se clasificaban con la clase sirviente. En las evidencias existentes, **el salario de un arquitecto residente en una mezquita no parece ser mayor que el de un obrero del mármol**, y es inferior a los del ministro o incluso el portero.

La historia del arquitecto medieval en el Islam difiere de la de su colega occidental en, al menos, dos aspectos importantes. En primer lugar, **la estrecha identificación del arquitecto con las instituciones religiosas**, rasgo tan característico de la profesión en Occidente, **no sirve para los territorios musulmanes**. Citando a Mayer, «aunque la mayoría de los edificios públicos en Islam estaban dedicados al uso religioso (como las mezquitas, madrasas, kuttabs, zawiya, cementerios) o basados en un impulso religioso (como los hospitales o sabils), pocas veces eran construidos por orden de seculares. Económicamente eran obras, por entero, de las clases dirigentes, militares o civiles, e independientes de cualquier autoridad eclesiástica» (*Islamic Architects*, págs. 22-23). En segundo lugar, **el tiempo para completar los edificios, incluso los más grandes, tendía a ser corto**. En contraste con la prolongada ejecución de las catedrales góticas, en las que un arquitecto sucedía a otro en el curso de varias décadas o incluso siglos, en el Islam la mayoría de los edificios importantes pudieron ser concebidos y realizados por su arquitecto original.

EDAD MEDIA - GÓTICO

No fue hasta el siglo XIII cuando se completó el nacimiento de la nueva imagen del arquitecto, pero, para entonces, la separación intelectual del diseñador y la mano de obra era tan corriente que se podría considerar excesiva. [...]

El «gótico» es un estilo, una convención de formas. Como tal, es, en sus edificios, **el producto de la imaginación arquitectónica**. Este producto es tan complejo y deslumbrante que las mentes responsables de su concepción y subsiguiente desarrollo no tenían más remedio que ser mentes extraordinarias, capaces de elevarse por encima del puro bloque o estatua de piedra y concebir, con precisión perfecta, armazones de albañilería que se alzaban hasta alturas de vértigo y estaban formados por millares de piezas. La idea de que las catedrales góticas fueron el triunfo de una labor anónima de equipo o la magia de sabios sacerdotes no puede sostenerse con serenidad. El pensamiento contemporáneo lo sabía mejor. Se daba crédito a quien se le debía. Aunque el nacimiento, reconocido, del estilo en **la iglesia abadía de St. Denis** no lleva unido ningún nombre profesional, sino sólo la noticia autolaudatoria de su patrón, **el abad Suger**, cientos de arquitectos tuvieron fama pública en los tres siglos siguientes. Fueron enterrados con honores en las iglesias que diseñaron, y mostrados con maquetas de sus obras en las manos. En algunos lugares de las naves de las iglesias aparecían estatuas suyas, sus nombres se encuentran inscritos en las gigantescas estructuras, como en la catedral de Rouen o en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, como el artista firma su obra, o el escritor, su libro.



Grabado de la tumba del arquitecto Hugues Libergier en la Catedral de Reims, 1263. Fuente: Wikipedia.

EDAD MEDIA - GÓTICO

El reconocimiento público reflejaba el propio orgullo del arquitecto por su profesión. Llegaba a su alta posición por medio del trabajo duro y de un talento natural, más que por una distinción social determinada de antemano. A menudo, provenía de los niveles más bajos de la sociedad medieval; su profesión era considerada por algunos, por ejemplo Hugo de San Victor, como algo adecuado sólo para plebeyos e hijos de pobres. Pero en la logia se le enseñaba que la construcción tenía un origen honroso. Cristo era el hijo de un carpintero, y el apóstol Tomás podía hacer «con piedra, columnas y templos y cortes para los reyes». El pensamiento intelectual reforzaba esta imagen al caracterizar a Dios como el arquitecto refinado (*elegans architectus*) que hizo el universo como palacio, armonizando todas las criaturas por medio de proporciones musicales.

Pero una erudición tan elevada puede haber quedado fuera del alcance de todos los arquitectos, aparte de los más excepcionales. No obstante, lo que el filósofo elaboraba intelectualmente tenía su propia y humilde base real en la gloria. De forma muy señalada, la creencia general era que la geometría era la base técnica y estética del universo. Para la mente educada que dominaba el *quadrivium*, privilegio, normalmente, de los clérigos, la geometría era una ciencia teórica unida a las otras tres Artes Liberales, la astronomía, la música y la aritmética. La geometría aplicada del albañil corriente quedaba en un plano mucho más humilde, pero era, a pesar de ello, la versión del mismo idioma que usaban los intelectuales. Y, al final, **lo que distinguía al arquitecto del maestro albañil sería exactamente este dominio de las implicaciones teóricas de la geometría**, lo cual es la razón de que el arquitecto no pudiera encontrar un retrato más excelso para sí mismo que ser representado como geometra, con el compás y la vara de medir en la mano.

El aprendizaje corriente duraba seis años, y empezaba a los trece o catorce años. Esto iba seguido de tres años más de entrenamiento como jornalero, tiempo que se pasaba trabajando, obteniendo experiencia práctica en diversos tipos de trabajo. Era también el momento de viajar y observar. Para considerarse capacitado, entonces, había que presentar, al menos en Europa, una obra maestra, que podía ser un trabajo real completado de forma satisfactoria o una maqueta de demostrara la habilidad exigida de un maestro. Una vez graduado, el maestro abría su propio estudio si tenía medios suficientes para poder aceptar encargos; o se unía a una casa principesca, o a una iglesia o abadía lo suficientemente grandes como para tener un departamento de obras. En la corte y en los monasterios el arquitecto tenía la oportunidad de mezclarse con las clases altas y adquirir sus maneras educadas. Aunque, por lo general, no era un noble, era considerado como tal, se le permitía comer en la mesa del prior o del príncipe, y se le pagaba adecuadamente.

EDAD MEDIA - GÓTICO

El patrono para el que trabajaba un arquitecto era un obispo, el capítulo de una catedral o colegiata, o el abad y la comunidad de un monasterio. Raras veces, como en el caso de la reconstrucción de Santa Reparata (actualmente, Santa Maria del Fiore), en Florencia, en 1324, o de las fundaciones religiosas de Siena, el encargo llegaba a través de una elección del pueblo. En la mayoría de los casos, los comités representativos trataban con el arquitecto en nombre de patronos corporativos, tales como los capítulos y las comunas. Pero hay casos de implicación sistemática en el proceso de edificación por parte de obispos o abades como individuos, hasta el punto de que la iglesia en cuestión debería considerarse, en realidad, un esfuerzo de auténtica **colaboración entre el patrono y el arquitecto**. Por ejemplo, Suger, cuyo relato de la reconstrucción de St. Denis consigue oscurecer por completo el papel del arquitecto. [...] Otro patrón, el obispo Evrart de Foulloy, está unido a los arquitectos en el laberinto de la catedral de Amiens. El lazo de unión entre el arquitecto y sus patronos está retratado de forma sorprendente en la placa conmemorativa de la catedral de Ulm (1377): muestra al alcalde y su esposa apoyando la maqueta de la iglesia sobre los hombros del arquitecto que se agacha para recibirla.

Se establecían sociedades especiales para conseguir dinero de forma sistemática; el ejemplo más famoso es la *Maison de l'oeuvre* fundada en Estrasburgo en 1290. Para administrar el funcionamiento diario de las obras, el capítulo elegía de entre ellos también una persona capaz, o contrataba a un seglar experto. Los documentos se refieren a este administrador como *magister operis* o *magister fabricae*, términos que son confusos, porque, a veces, se refieren al propio arquitecto. Quizá la distinción no era muy firme hasta el siglo XIV, cuando el «maestro de obras» empezó a no ser más que el administrador. Dependía mucho de una elección prudente del arquitecto que sería responsable, al final, no sólo de la forma, sino también de la estabilidad del edificio. Es decir, **actuaría como su propio constructor**, y su forma de conducir la tarea influiría, sin duda, en lo bien que se usara el dinero del patrón. Muchas veces, el elegido era un arquitecto local, especialmente si había servido como ayudante al maestro anterior. Pero, a menudo, el capítulo miraba más lejos, para encontrar al arquitecto con los antecedentes más seguros o la reputación más atrayente. El maestro Enrique estuvo en León, España, en 1209; Esteban de Bonneuil, en Uppsala, en 1287; Juan Mignot, en Milán, en 1401. **Si el gótico se convirtió en un modo de construcción genuinamente internacional, se debe, en parte, a la movilidad de los maestros.**



Relieve conmemorativo de la fundación de la Catedral de Ulm, 1377, Ulm. Fuente: Kostof, 1977.

EDAD MEDIA

En el diseño gótico maduro, la pulcritud aritmética en la geometría utilizada, mucho más sofisticada, no era siempre lo más importante. El proceso de diseño se desenvolvía a partir de una progresión geométrica que comenzaba con las figuras básicas, terminando, a través de una serie de simples pasos geométricos, en una complicada constelación de formas. En esta manipulación dinámica de la geometría, el módulo tenía que valer por sí mismo. Los dibujos medidos eran excepcionales. [...] Los elementos individuales no tienen una serie de proporciones aceptadas en sí mismos o en relación con las dimensiones globales del edificio, pero **siguen un sistema de relaciones mutuas basadas en la consistencia de las fórmulas geométricas.**

Los dibujos preparados por el arquitecto durante el proceso de edificación, en esta etapa tardía del estilo gótico, eran numerosos. Algunos iban destinados al patrón, otros eran el resultado de la llegada del arquitecto a soluciones de diseño, otros eran dibujos de trabajo para ser consultados por los albañiles durante las obras. En la primera categoría, podríamos citar **grandes planos y alzados de presentación**, dibujos cuidadosamente hechos sobre piel especial, para llevar al comité de edificación la imagen de la iglesia terminada. [...] A la segunda categoría pertenecen **planos esquemáticos** hechos rápidamente por el arquitecto para ver el posible aspecto de algo. La tercera categoría es la más rica. Podríamos citar, en primer lugar, **el «plano-clave», sobre cuya base se ponían en correlación todas las partes de la iglesia**, de una forma complicada que permanece sin explicar. La idea era desarrollar todas las partes estructurales y decorativas, cada una a partir de la anterior, según un modelo concatenado basado en la práctica de trabajo, para indicar dónde debían fijarse ciertas cosas en el curso de la construcción. F. Bucher los llama «planos de situación o posición».



Fachada de la Catedral de Estrasburgo, 1260s, Estrasburgo. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fuente: Drwawing Matter.

MANUSCRITO DE VILLARD DE HONNECOURT

También conocido como *El cuaderno de las catedrales*, es un libro de ilustraciones y anotaciones que fue escrito por Villard de Honnecourt, un arquitecto y escultor francés del siglo XIII. Aunque se sabe muy poco sobre la vida de Villard de Honnecourt, se cree que nació alrededor de 1200 en el norte de Francia.

Durante toda su travesía, que quedó plasmada en su «Cuaderno», se dedicó arduamente a diversas obras arquitectónicas. Participó en la construcción de la abadía cisterciense en Vaucelles, colaboró en los trabajos de elevación del coro de la catedral de Notre-Dame en Cambrai, ofreció su asistencia en la de Saint-Étienne en Reims y en la de Laon, donde se enfocó en su campanario. Además, dejó su huella en lugares como Chartres y Lausana. En 1235, se aventuró hasta Hungría, donde erigió la majestuosa catedral dedicada a Santa Isabel de Hungría en Košice.

Esta obra cuenta con alrededor de 250 dibujos sobre 66 páginas con bocetos detallados, diagramas y notas sobre arquitectura y escultura. En él se pueden encontrar diseños de catedrales góticas, figuras geométricas, estudios de proporciones y otros elementos arquitectónicos. Incluye numerosos dibujos de diferentes estructuras y edificios, como castillos y fortificaciones. Estos muestran detalles arquitectónicos como bóvedas, pilares y ventanas, lo que demuestra el interés de Villard por comprender y representar el arte de la construcción de su época. Además, también contiene dibujos relacionados con la tecnología y obras de ingeniería, como máquinas y mecanismos.

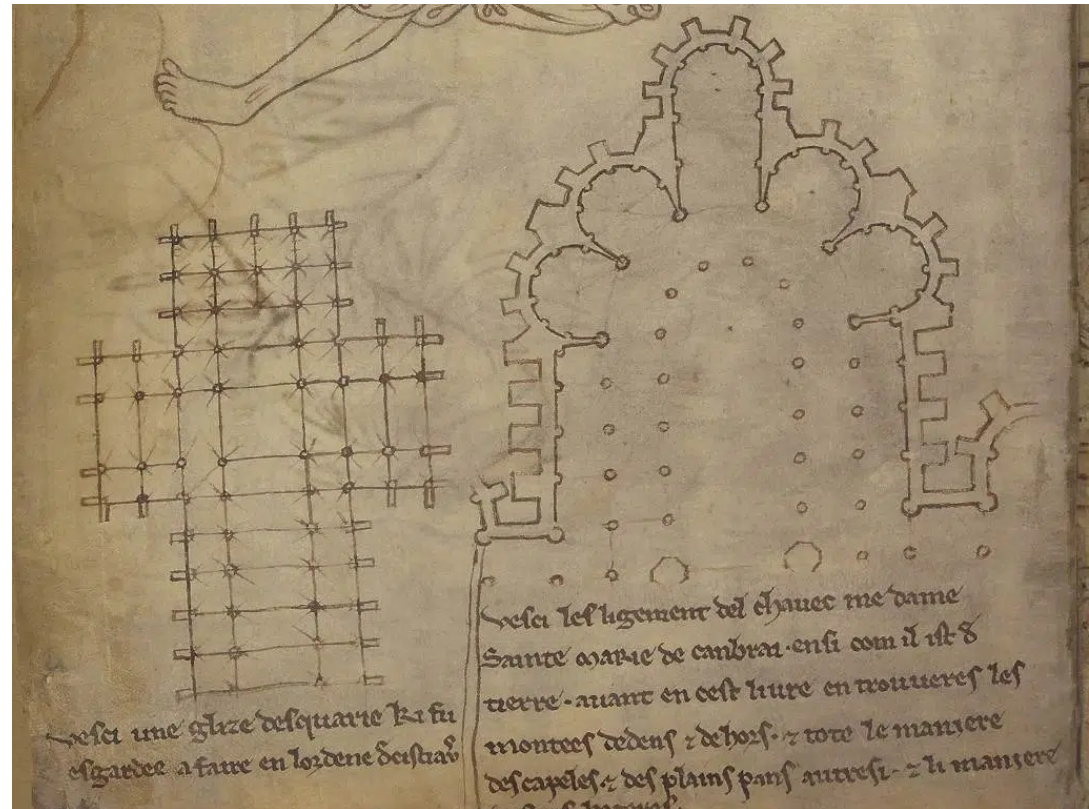
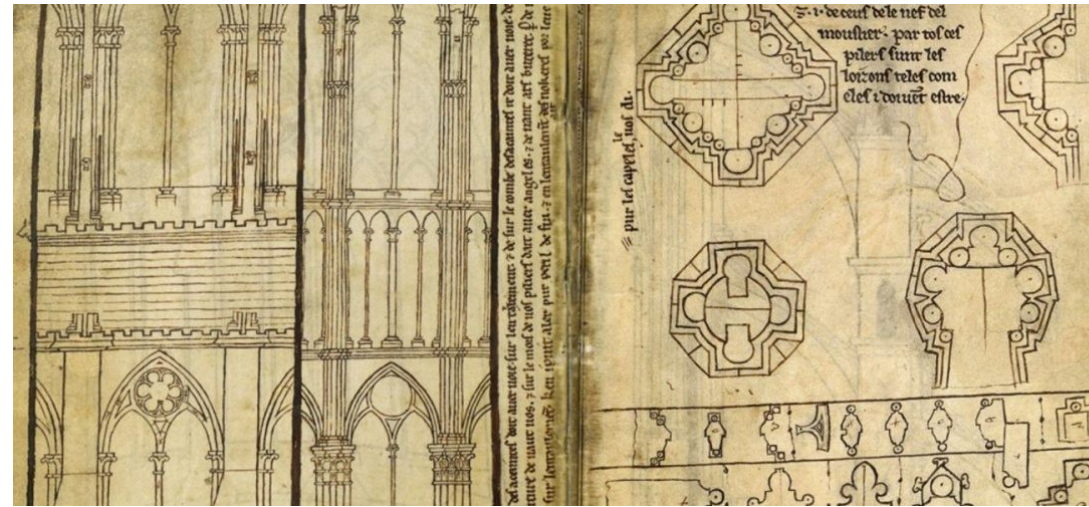


Imagen de varios dibujos del Manuscrito de Villard de Honnecourt, 1220-1240. Fuente: Siloé.

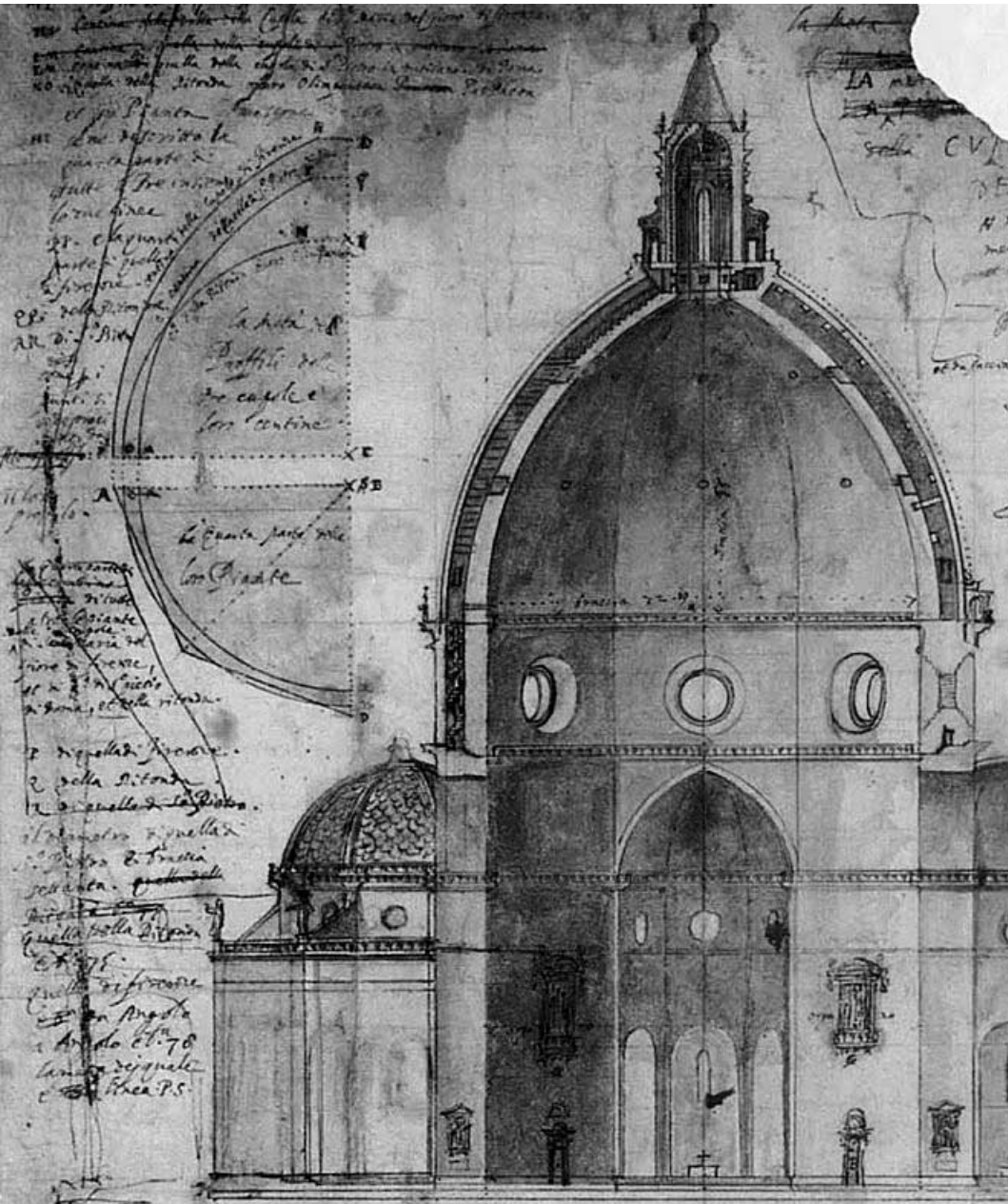
ITALIA RENACENTISTA

Cualquier tratamiento de la profesión de arquitecto en Italia durante el siglo XV tiene que empezar con una paradoja: el ejercicio de la arquitectura, tal como hoy lo entendemos, no era aún una profesión reconocida, y, al contrario que el pintor o el escultor, **el diseñador de edificios no tenía su lugar claramente definido dentro de los oficios**. No había una formación típica para los que deseaban dedicarse a la arquitectura, no había un gremio dedicado específicamente a los intereses profesionales de los arquitectos o a supervisar su educación, y los hombres que hacían los planos para las iglesias y los palacios estaban clasificados junto con los humildes artesanos, o como estudiosos que ponían su conocimiento a disposición de los fines prácticos. Como mucho, podemos asegurar que **el arquitecto como especialista o profesional empezó a aparecer durante esta época**.

En 1415 el estudioso florentino Poggio Bracciolini, que asistía a Concilio de Constanza, encontró en la biblioteca del monasterio de St. Gall un manuscrito de tratado de Vitruvio sobre la arquitectura. [...] Aquí había un manual auténtico de arquitectura antigua en el que no sólo se podía encontrar información útil sobre los edificios y su decoración, sino también **una definición precisa de las tareas del arquitecto**. Y estas eran bastante diferentes de las del maestro albañil medieval tradicional. La arquitectura para Vitruvio era una «ciencia». O, más bien, se tomaba el trabajo de explicat que un arquitecto tenía que poseer tanto la teoría como la praxis. Vitruvio asegura que alguien que sólo es práctico no puede dar razones suficientes para las formas que adopta, mientras que un teórico «abarca una sombra, en lugar de una sustancia» (1. 1. 2). **Sólo el hombre totalmente formado, que entiende lo que quiere hacer y al mismo tiempo sabe cómo hacerlo, llevará a cabo sus planes de forma adecuada**. Esto significa que cualquiera que emprenda la carrera de arquitecto debe tener algo de estudioso antes de diseñar, sin mencionar la ejecución, un edificio.

Cuando, a mediados del siglo XV, **Leone Battista Alberti** escribió *De re aedificatoria*, repitió claramente las palabras de Vitruvio en su prefacio: «Un arquitecto no es un carpintero o ebanista... el trabajador manual no es más que un instrumento para el arquitecto, que, por medio de una habilidad segura y maravillosa y de un método, es capaz de completar su obra. ...**Para poder hacer esto, debe tener un discernimiento perfecto en cuanto a las ciencias más nobles y exactas**». Para Alberti, el arquitecto era un artista y un intelectual cuya actividad no tenía nada que ver con la del artesano. Pero, de las tres artes, la arquitectura era la que más fácilmente se separaba de los oficios. Basada tradicionalmente en la geometría y las matemáticas, **la arquitectura era casi un arte liberal**. Como hemos visto, esta idea estaba clara en el texto de Vitruvio, y permaneció en la última época de la antigüedad, pero sólo estaba latente en la tradición constructora medieval. El arquitecto toscano, como no pertenecía a un gremio de arquitectos, se distinguía más fácilmente del artesano que el pintor o el escultor. En *De re aedificatoria*, Alberti no mencionaba los gremios, y su definición del arquitecto, que se basaba en la autoridad de Vitruvio, era **el primer retrato moderno del artista-intelectual**.

BRUNELLESCHI



La nueva actitud se hace evidente en la biografía de **Filippo Brunelleschi** (1377-1446), escrita por Antonio Manetti, en los principios de la década de 1480. Brunelleschi quería volver a descubrir «los métodos de construcción, excelentes y muy ingeniosos, que tenían los antiguos, y sus proporciones armoniosas». [...] Brunelleschi no fue más que el primero de una larga línea de arquitectos renacentistas para quienes **los restos de la antigüedad romana se convirtieron en un medio de educación y una fuente para la recopilación de un nuevo tipo de libro de normas**. No era un interés de anticuario lo que le hizo ir a Roma, sino el deseo del arquitecto de llenar sus cuadernos con dibujos medidos de capiteles, pedestales, columnas, etcétera, el deseo de investigar las técnicas para el abovedado y de medir los planos y los alzados para obtener la proporción de los verdaderos edificios, que podría compararse con las reglas dadas por Vitruvio. Desgraciadamente, **los dibujos de Brunelleschi, que existieron con seguridad, no han sobrevivido**. Eran su material de trabajo más importante, en relación con sus propios diseños, y esa es precisamente la razón de que, igual que mucho material parecido del siglo XV, no fuera cuidadosamente conservados, una vez cumplido su propósito. Ya que dichos dibujos no eran informes arqueológicos, sino modelos de trabajo actuales, y como todos los modelos de ese tipo, eran dejados de lado u olvidados después de usarse. Lo que nos queda de los dibujos arquitectónicos del Quattrocento es sólo una parte de las riquezas pasadas, pero, precisamente por eso, más importante para nuestra comprensión de la tradición arquitectónica de la época.

BRUNELLESCHI

Brunelleschi, desde el principio, mostró gran interés por el dibujo y la pintura, y su padre le permitió educarse para ser orfebre. Esta formación inicial fue experimentada por muchos artistas de la época, porque comprendía los conocimientos básicos necesarios en todas las artes. En 1398, **Brunelleschi se matriculó en el Arte di Seta**, el Gremio de trabajadores de la Seda, al que se unían normalmente los orfebres, y en 1404 se convirtió en maestro. Siguió siendo miembro de este gremio incluso después de emprender la arquitectura.

Los comienzos de Brunelleschi en un arte tradicional no son raros si consideramos las carreras de otros arquitectos italianos del siglo XV. ninguno de los cuales provenía de un taller de albañilería. Michelozzo trabajó como escultor con Ghiberti y con Donatello, y con posterioridad a 1435 fue contratado por Cosme de Médicis como arquitecto, sucediendo también en 1446 a Brunelleschi, tras su muerte, como capo-maestro-maestro-albañil- de la catedral. Antonio da Sangallo fue un carpintero que subió peldaño a peldaño en el taller de Bramante, que, a su vez, había sido pintor anteriormente. Francesco di Giorgio, Rafael, Peruzzi y Giulio Romano eran, por su formación, pintores. De cualquier modo, **ninguno de ellos**, los responsables de tantos de los más famosos edificios del Renacimiento, **eran técnicos, y todos necesitaban ayuda en cuanto a los problemas de la estructura o los métodos de construcción**. Esta ayuda sólo podía venir de hombres prácticos, albañiles, constructores y ebanistas. Es posible que Brunelleschi fuera asesorado para afrontar los complejos problemas de estática que surgían en la construcción de la cúpula de la catedral de Florencia por su amigo matemático Paolo Toscanelli, aunque en su formación incluídas las matemáticas.

Maqueta de la cúpula del Duomo de Florencia, att a Brunelleschi, s. XV. Fuente: Wikipedia.
Fresco que representa la presentación de la iglesia de San Lorenzo a Cosme de Medici por parte de Brunelleschi y Ghiberti, Vasari, 1565, Palazzo Vecchio. Fuente: InvestigArt.



MONTEFELTRE Y URBINO

«Hemos buscado en todas partes, y en particular en Toscana, la cuna de los arquitectos, pero no hemos encontrado a nadie realmente capaz y con experiencia en esta profesión. Pero, al final, oímos hablar de la reputación, en primer lugar, y vimos después a través de nuestra experiencia la excelencia del Maestro Luciano en su arte. Puesto que hemos decidido construir en nuestra ciudad de Urbino una morada bella y digna, como corresponde a la condición digna de alabanza de nuestros antecesores y la nuestra propia, hemos elegido y designado al mencionado Maestro Luciano como ingeniero y jefe de todos los maestros implicados en esta empresa» (Heydenreich, Nota 8).

El **Maestro Luciano Laurana** procedía de Dalmacia, trabajaba en Pesaro antes de ser llamado a Urbino en 1468, y siguió a cargo del palacio hasta 1472. Como el duque pudo comenzar a restaurar y ampliar su palacio ya en 1447, no es probable que Luciano fuera el diseñador, aunque presentó una maqueta en 1465. En cualquier caso, las maquetas renacentistas eran frecuentemente obra de los albañiles y carpinteros, o incluso de arquitectos que tenían que dar expresión tangible a las ideas del patrón. Hay que advertir que la carta del duque que designa a Luciano como *capomaestro* se refiere a él como *ingegniero*, sólo menciona el término o título «arquitecto» en un contexto administrativo, no hace referencia a los planos que podría haber presentado para obtener el puesto. **Se pone a Luciano al frente del taller; los albañiles, constructores, carpinteros y herreros trabajarán a sus órdenes.** Todos los trabajadores tendrán que obedecerle, y tiene autorización para despedir a los maestros u obreros de quien tenga razones para no sentirse satisfecho. También puede contratar a otros obreros y maestros, bien por trabajo hecho, bien por días, como quiera, y en este contexto es en el que, justo al final de la carta, se introduce por primera vez el término *architettore*. [...] **Este uso del término simplemente se refiere al trabajo de mantener en orden a todos los empleados en una obra** y asegurar que hacen su trabajo de acuerdo con las instrucciones del jefe.



Vista panorámica del Palacio Ducal de Urbino, Laurana, 1472, Urbino. Fuente: Urbipedia.

SAN PEDRO Y LOS ARQUITECTOS

Los numerosos planos «ideales» de San Pedro, que existen en un número increíble de versiones de manos diferentes, y que a menudo están cubiertos de notas y correcciones, no parecen tener relación con ninguna etapa identificable de la construcción, sino ser el producto de las discusiones de grupo con el patrón. Si recordamos el relato de Vasari, sobre la reunión de Sangallo con el papa León X y sus ingenieros militares, advertimos que este grupo debió de realizar una serie de dibujos en los días siguientes.

La biblioteca Laurentina de Miguel Ángel debió de realizarse, en gran medida, a partir de dibujos, ya que no hay informes sobre una maqueta hasta que dejó Florencia. Pero ¿qué tipo de dibujos? El estudio para el fresco de Caprarola muestra al arquitecto sosteniendo un plano, y se hacían planos maestros, con seguridad. El otro tipo de dibujo de trabajo es el detalle arquitectónico, y puede ser, como ha sugerido Ackerman, que cuando el arquitecto podía supervisar la construcción, estos últimos fueran todo lo que necesitaba.

Normalmente, el trabajo del constructor era relativamente simple, puesto que Brunelleschi, Alberti y otros raras veces cambiaban la disposición acostumbrada de las iglesias o palacios, sino sólo su apariencia. En realidad, **los albañiles y constructores se adaptaron a sus nuevas tareas más rápidamente que los arquitectos diseñadores**, a quienes costó bastante tiempo abarcar las necesidades estructurales de la construcción. Este problema podía surgir todavía a principios del siglo XVI, y el destino de San Pedro, de Bramante, es quizá el último ejemplo importante de esa dicotomía, que había nacido un siglo antes.



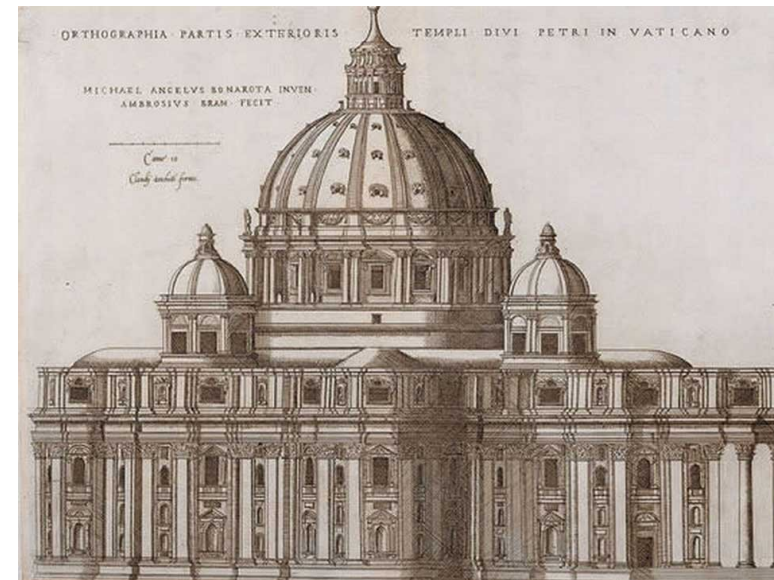
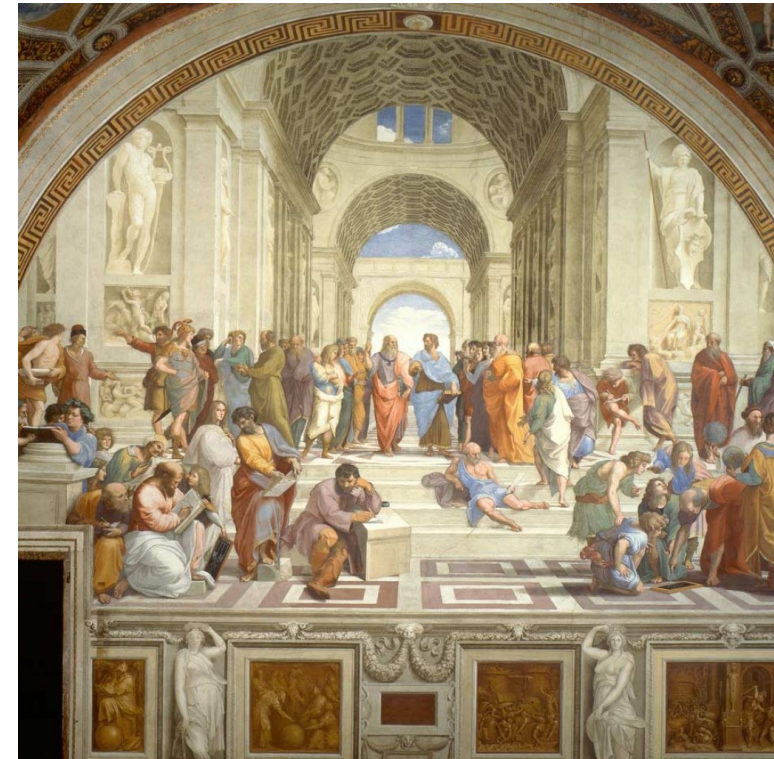
Fresco titulado Construcción de un templo dedicado a Hércules, Federico Zuccari, s. XVI. Fuente: Rome Art Lover.

SAN PEDRO Y LOS ARQUITECTOS

La proyección en perspectiva, la sección analítica y el dibujo de alzado se relacionan con la construcción de San Pedro, concretamente con la contratación de Rafael como arquitecto jefe, en 1514.

La contratación de Rafael (1483-1520) como arquitecto de San Pedro es el ejemplo más chocante de la confianza italiana en el genio del artista. San Pedro era el proyecto de edificación más completo del siglo y Rafael tenía muy poca experiencia como arquitecto. Su designación tuvo lugar por su categoría de gran pintor, y, al parecer, por recomendación de Bramante. Como el propio Rafael comprendió, sus otros compromisos, así como su inexperiencia, le impedían trabajar como lo había hecho Bramante, y **se le asignaron Giuliano da Sangallo y Fray Giocondo como mentores arquitectónicos.** Rafael recibió a Fray Giocondo con gratitud, pero, como Fray Giocondo tenía 79 años, no se podía esperar que supervisara la construcción durante mucho tiempo; y Giuliano estaba viejo y volvió pronto a Florencia. Dos años más tarde (1516), Fray Giocondo murió, y Rafael pidió otro ayudante. Antonio da Sangallo recibió el trabajo; así se creó el organizado procedimiento de construcción en San Pedro, con Antonio como supervisor jefe hasta 1520, cuando, al morir Rafael, se convirtió en arquitecto jefe.

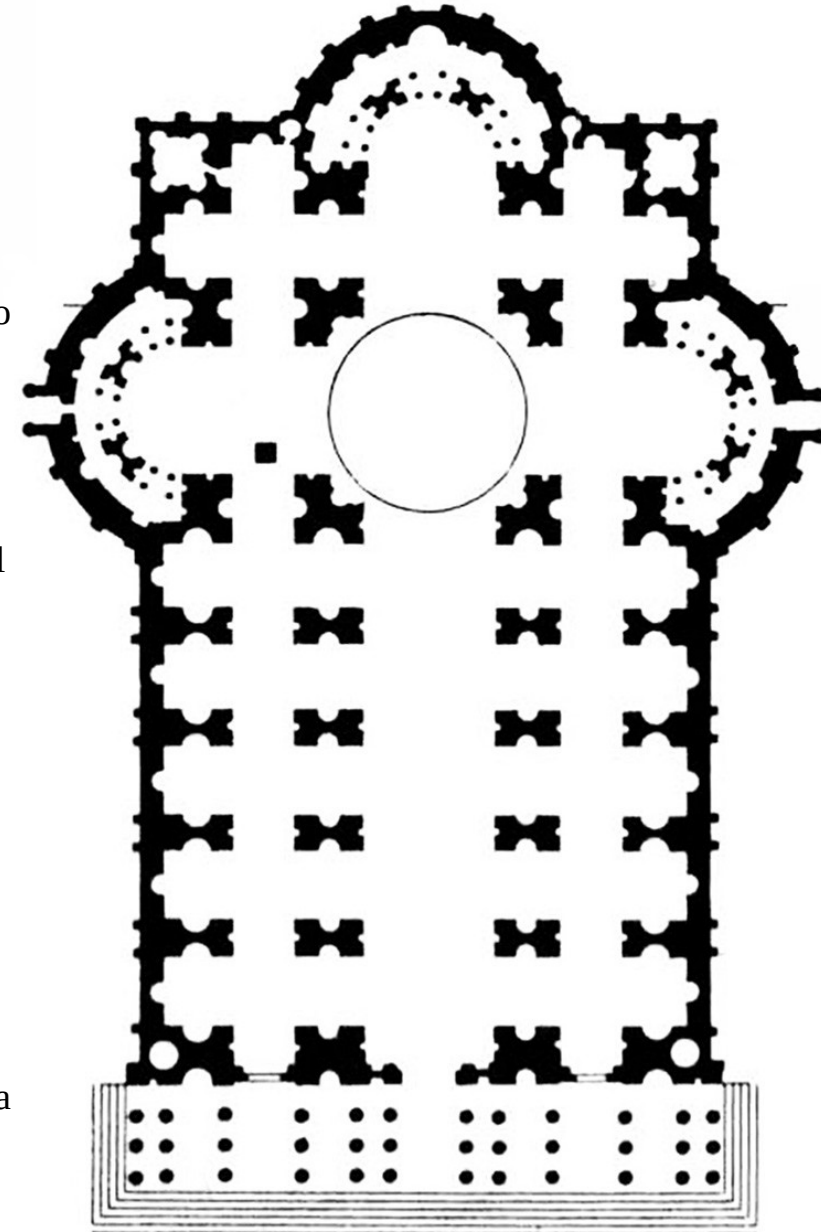
Hay razones para pensar que Rafael pudo organizar a los ayudantes que se le asignaron en algo parecido a un estudio arquitectónico, aunque aún se discute en qué medida estaba ya formado bajo las órdenes de Bramante, antes de 1514. Una razón para atribuirle a Rafael, más que a Bramante, la organización del trabajo en San Pedro es **el carácter del propio taller de pintura de Rafael.** Los ayudantes de Rafael trabajaban como extensiones de su propia mano, preparando dibujos y bocetos a partir de sus esquemas e ideas, así como realizando gran parte del trabajo.



SAN PEDRO Y LOS ARQUITECTOS

Rafael no era un figurón en San Pedro; por el contrario, estaba tan preocupado por sus nuevas responsabilidades que los contemporáneos le encontraban muy distinto a como solía ser. Durante este periodo se dibujó un plano nuevo del edificio, y se empezó una maqueta. **El plano, publicado por Serlio en 1540, se considera como un diseño de Rafael,** pero los numerosos dibujos de su época de jefe de un taller son, seguramente, obras de otros, principalmente de Antonio da Sangallo. Si esto es cierto, resulta evidente la necesidad de Rafael de tener unos tipos de dibujos arquitectónicos más precisos. **Un edificio del tamaño de San Pedro se podía haber construido a partir de los escasos planos y detalles que servían para un edificio más pequeño, pero la concepción espacial de San Pedro era mucho más compleja que la de edificios anteriores.** Era demasiado complicada para ser conservada en la mente del arquitecto o transmitida al patrón y a los obreros por medio de simples esbozos y detalles. Las presentaciones en perspectiva hacían visible el proyecto de forma más barata y más rápida que una maqueta. Se podían revisar, y las secciones y los alzados con mediciones podían servir para preparar especificaciones más detalladas, que podían ser realizadas en su totalidad por los ayudantes.

La misma forma racional de trabajar se ve otra vez cuando, algunos años más tarde, **Rafael recibe el encargo, por parte de León X, de hacer una relación de la antigua Roma.** Su informe, contenido en una famosa carta de 1519, cuenta sus actividades en dos sentidos: la medición y el dibujo de los monumentos, y la interpretación de las pruebas ópticas siguiendo a los autores clásicos. Los dibujos propuestos por Rafael eran de dos tipos. Tenía que haber vistas de ruinas, pero, lo que es más importante, sugirió verdaderos dibujos arquitectónicos, formados por planos y alzados. La tradición iniciada por Brunelleschi como algo esencial para ejercicio de la arquitectura - y, podemos añadir, para la formación de los arquitectos alcanzaba ahora su madurez.



PHILIBERT DELORME

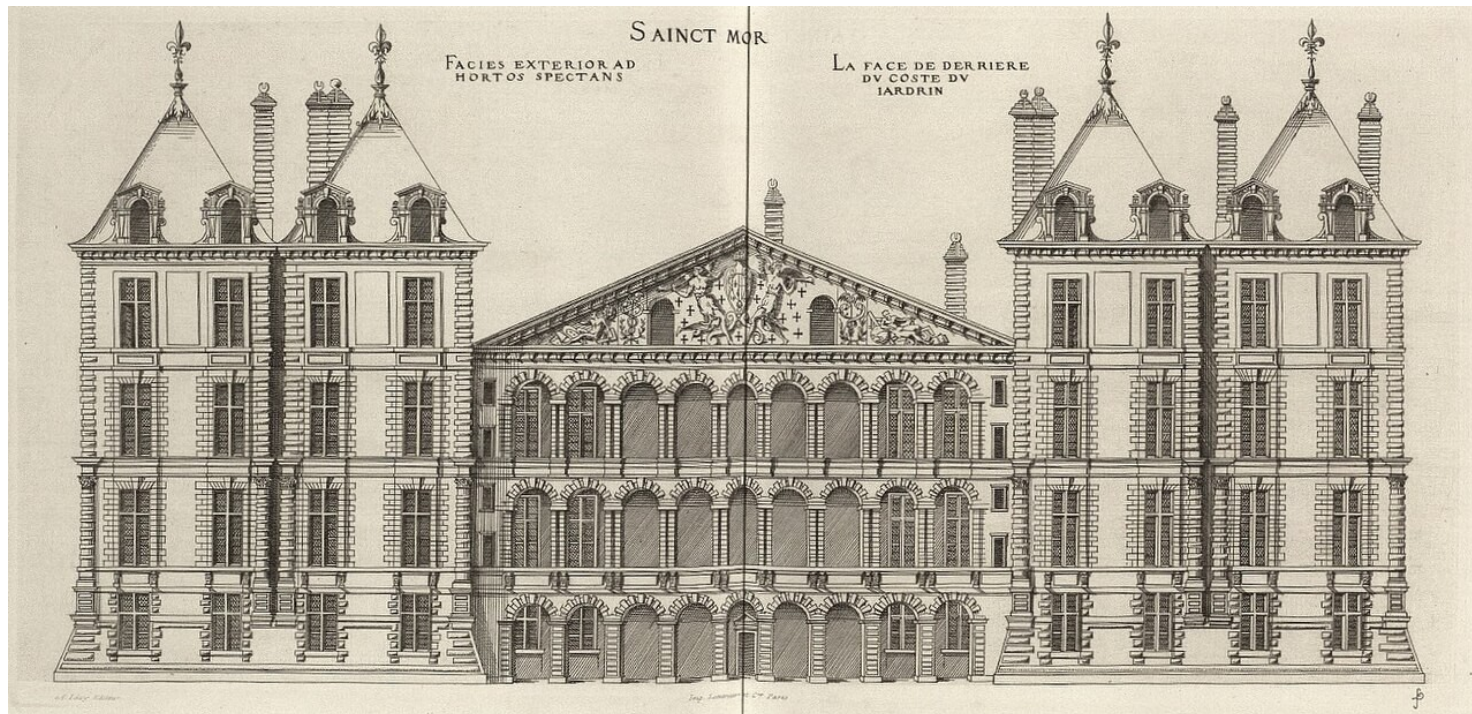
En *De re aedificatoria*, escrita alrededor de 1450, Alberti expresaba la visión moderna del arquitecto como diseñador total, capaz de planear ciudades y de diseñar todo, desde los palacios e iglesias hasta una humilde granja; pero no había nada que decir sobre la formación del arquitecto o sobre la práctica constructora, más que en los términos más vagos. Un siglo más tarde, Philibert Delorme (1510-1570), escritor distinguido, como Alberti, podía contemplar una profesión auto-gobernada de especialistas con modelos de educación y responsabilidades y privilegios claramente definidas. En su *Premier tome de l'architecture*, publicado en 1567, **definía las esferas apropiadas para el patrón, el arquitecto y el obrero, y establecía las líneas maestras para sus relaciones de trabajo.**

Lo que hace que la visión de Philibert sobre la profesión esté mucho más enfocada que cualquier otra anterior es que **oponía abiertamente su arquitecto a los que diseñaban edificios pero no eran, para él, arquitectos.** El verdadero arquitecto era algo distinto, un hombre que unía la experiencia práctica del maestro albañil con los conocimientos del aficionado, un hombre (según decía Philibert) educado no sólo en los libros, sino en una larga experiencia. **Lo que daba al arquitecto, como profesional, su definición era una serie de relaciones** - tanto profesionales como sociales - **con los que le rodeaban: el patrón, los obreros, y el administrador y los funcionarios del proyecto de edificación.** Pero la opinión de Philibert, era en parte, consecuencia de su conflicto con los profesionales de la construcción, que se consideraban capaces de idear un edificio y cuyos hábitos y privilegios minaba el arquitecto.

Delorme había tenido la suerte de encontrar su primer patrono importante en el cardenal Du Bellay, con quien estuvo estrechamente relacionado en Roma y para quien construyó el Castillo de St. Maur. Du Bellay lo traspasó al rey francés Enrique II, y la carrera de Philibert habría quedado asegurada si la muerte prematura de Enrique II no le hubiera privado de su puesto en la corte. Philibert lamentó su pérdida, pero **comprendió suficientemente la vulnerabilidad del arquitecto, enteramente a capricho de su patrón,** como para sugerir algunas reglas en sus relaciones. **La actividad del patrono, afirmó, debería reducirse a la etapa preliminar del proyecto,** cuando tiene la libertad de pedir diseños a una serie de arquitectos y, tras elegir uno, exigir alternativas y revisiones. Puede examinar los detalles más pequeños del proyecto, pero, una vez decididos los planos, debería apartarse y dejar solo al arquitecto. En realidad, esto ocurría pocas veces, como se puede deducir del alegato de Philibert. Hubo pocos patronos importantes que no pidieran cambio muchas veces en una etapa tardía de la construcción, y muchos se tomaban la libertad de atormentar al arquitecto con sus propias ideas.

PHILIBERT DELORME

En el siglo XVI, junto al arquitecto aficionado y el arquitecto artista, se encuentra también una tercera variedad de arquitecto: el especialista que se considera un caballero, como el aficionado, y un diseñador, como el artista, pero que subraya su condición independiente **como profesional en su terreno**. En este sentido es en el que la concepción del arquitecto de Philibert Delorme resulta vanguardista. [...] Philibert no sentía simpatía por los que se entrometían en lo que el consideraba una profesión seria. Confiado en su propia categoría social, **no dudaba en afirmar su estrecha relación con el aspecto técnico y artesanal de la arquitectura**. Se había educado como maestro albañil en el taller de su padre, en Lyon, y se enorgullecía de decir que había estado diseñando edificios desde que tenía quince años. Al ser un hombre cuya carrera se había forjado a través de sus relaciones con los mecenas reales en los más altos círculos intelectuales de su tiempo, pensaba que podía prescindir de las galas de humanista. Philibert se ocupaba de diseñar edificios y de vigilar su adecuada realización. Podía ver que el arquitecto sería capaz de dirigir a sus obreros. Sin una supervisión apropiada, advertía, el contratista podía engañar al arquitecto y construir los muros de forma tan defectuosa que no aguantaran el techo. Por otro lado, **el propio arquitecto debía saber lo que era factible, y no presentar planos para proyectos fantásticos que no se pudieran llevar a cabo**.



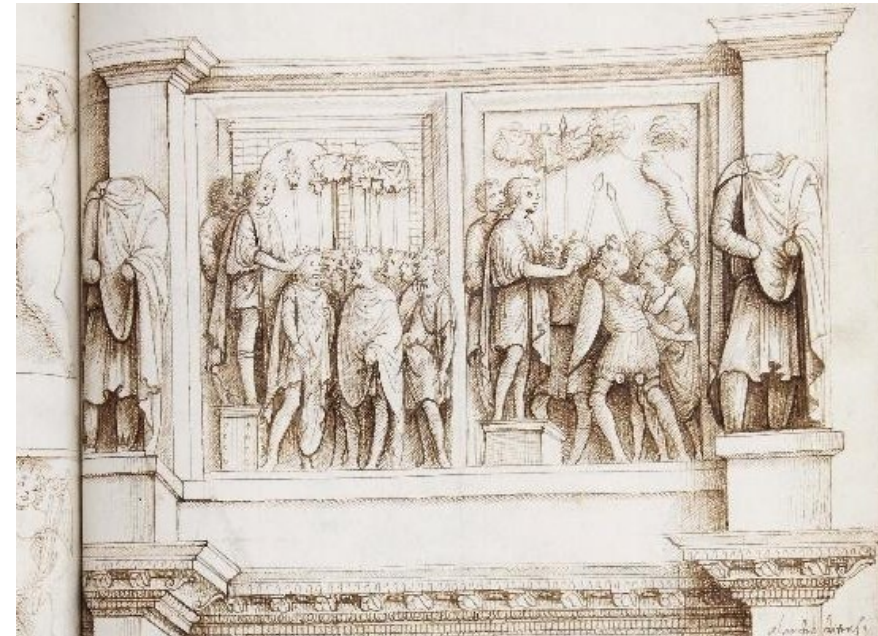
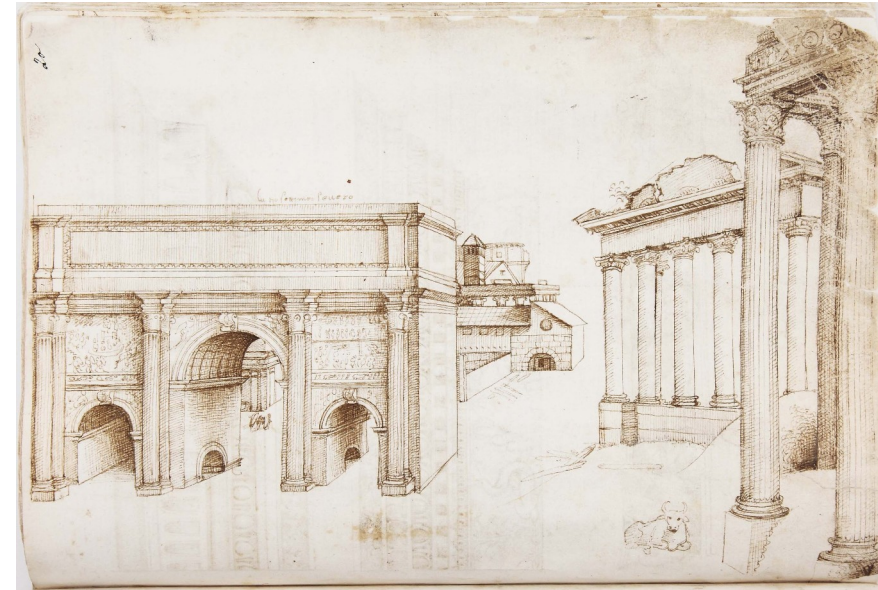
Château de Saint-Maur, Delorme, dibujo de Du Cerceau, finales del s.XVI. Fuente: Wikipedia.

RENACIMIENTO ESPAÑOL - CODEX ESCURIALENSIS

El Codex Escorialensis es una **colección de dibujos renacentistas creada entre 1480 y 1500**, resultado de la unión de dos cuadernos de autores distintos y, pese a las atribuciones, aún desconocidos. Contiene 79 hojas de tamaño folio, trabajadas por ambas caras dando un total de 158 páginas, de las cuales 139 están ilustradas con dibujos. Incluye representaciones sin orden ni sistema de edificios y elementos decorativos de antigüedades romanas. Reproduce vistas urbanas contemporáneas de Roma y otra de la ciudad adriática de Senigalli.

Se supone que este conjunto de bocetos **fue adquirido entre 1500 y 1506 por Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza**, hijo natural del cardenal Mendoza y primer marqués del Zenete. Este noble humanista, como su padre, fue un gran admirador del estilo renacentista italiano y, tal vez, durante su estancia en Italia pudo comprar a modo de souvenir este conjunto de dibujos con la intención de aplicarlos a la ornamentación de los edificios que estaba construyendo en su señorío en España. A la muerte de Diego Hurtado de Mendoza **pasó a manos del principal coleccionista de la época, Felipe II, quien lo envió al Escorial en 1576**. La obra se encuentra actualmente en la Biblioteca de este Real Monasterio y de ahí que reciba su nombre.

El Codex Escorialensis contiene dibujos de alta calidad de la Roma de finales del siglo XV, con edificios emblemáticos, ruinas y detalles ornamentales de prácticamente todos los rincones de la urbe. La intención de los artistas era capturar lo más admirable de la ciudad desde la óptica de la recuperación de la cultura clásica. Las vistas y los detalles nos revelan que los artistas exploraron el Foro romano, el Trastévere, el Capitolio, el Vaticano, el Quirinale y el Aventino, entre otros. Algunas de estas representaciones son bocetos preparatorios, mientras que otras están elaboradas con una mayor intención pictórica que estrictamente arquitectónica.

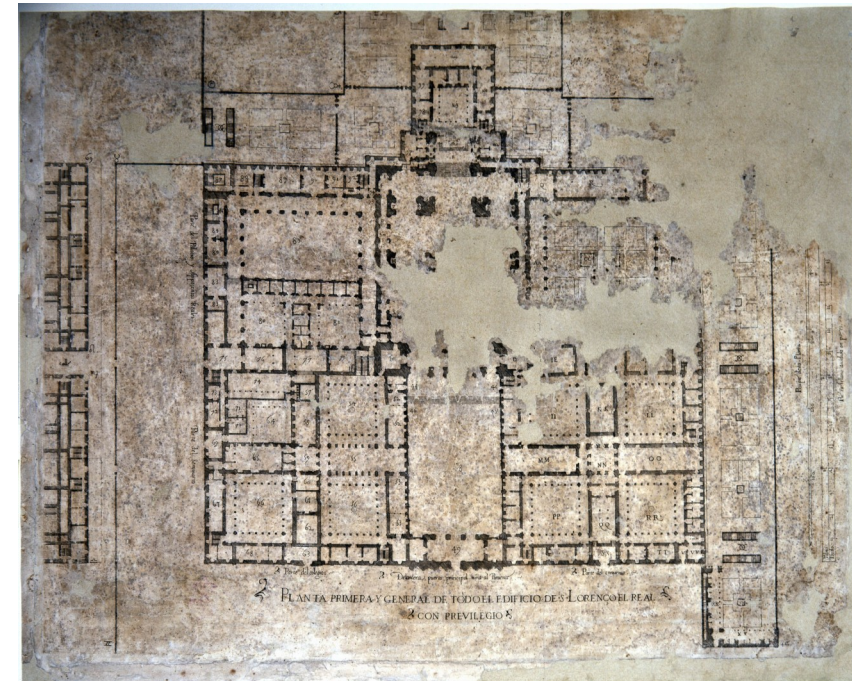


Varias ilustraciones del *Codex Escorialensis*, 1480-1500.
Fuente: Algargos.

EL ARQUITECTO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

El comportamiento del Papa Clemente VII corresponde al ideal humanista que tenía Alberti del patrón cultivado que es capaz de discutir puntos delicados del diseño con su arquitecto. Clemente supervisó el diseño inicial de su edificio con gran cuidado, y continuó siguiendo su progreso y aprobando los diseños subsiguientes a medida que se iban preparando para la construcción. No era una excepción. **Felipe II de España representa este patrono renacentista en su forma extrema.** No sólo pedía una gran cantidad de diseños, a menudo de varios arquitectos, sino que examinaba los menores detalles de la construcción en los informes de su administrador y de sus arquitectos. [...] Ni Clemente VII ni Felipe II habrían jugado un papel tan activo en el diseño de los edificios que encargaban si no hubieran considerado **la arquitectura como un pasatiempo adecuado para un príncipe**, y no se habrían implicado hasta tal extremo sin la comunicación estrecha y constante con sus arquitectos.

La categoría social superior que se derivó del mecenazgo humanista tenía su aspecto negativo. **Sin la protección de un gremio establecido, el arquitecto parecía tener pocas o ninguna salvaguardia legal para su ejercicio.** Un patrón poderoso podía llamar a otros arquitectos si quería, o incluso cancelar un proyecto en una etapa avanzada. El patrono podía reducir también los fondos, de modo que el arquitecto se encontraba a cargo de un edificio que no podía llevar a cabo. Este era el ardid favorito de Felipe II cuando había perdido interés por un edificio pasado de moda, como el alcázar de Toledo.



EL ARQUITECTO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

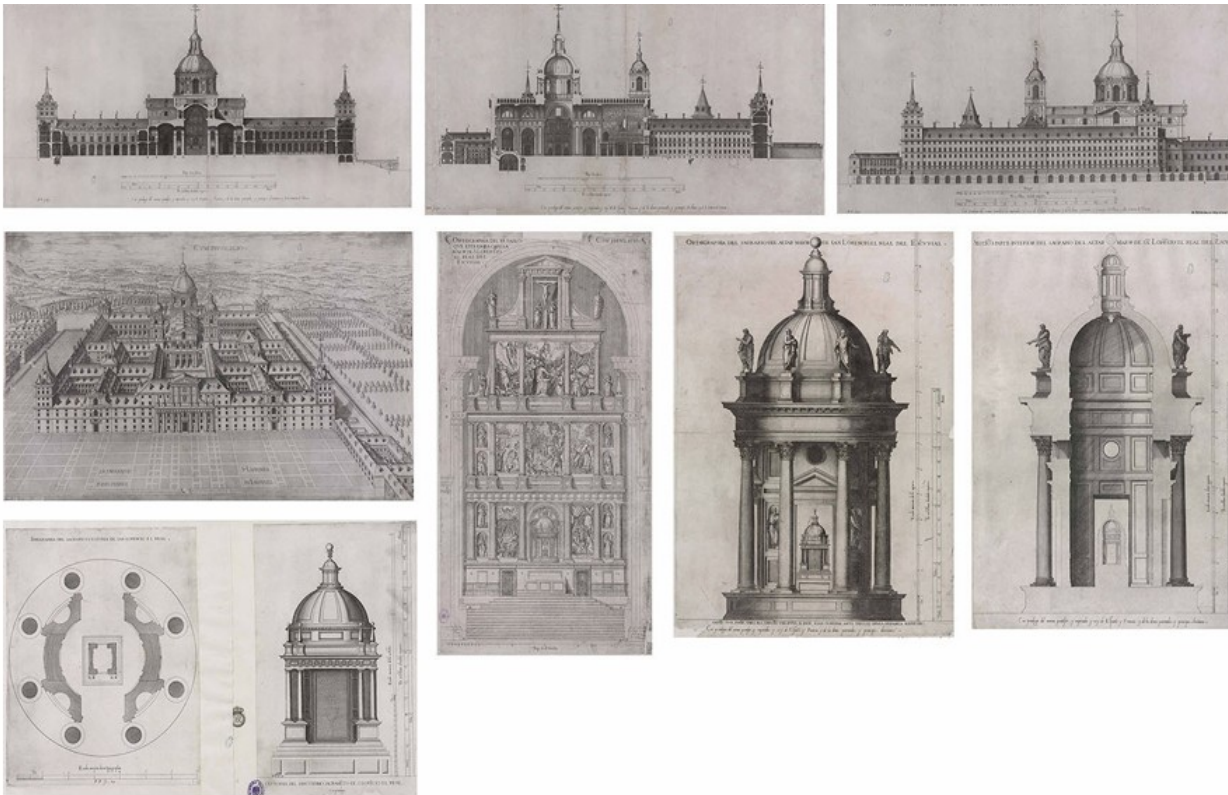
En España, al parecer, los oficios de la construcción dependían más de grandes proyectos de construcción, y los talleres estaban organizados de forma menos estricta que en Francia. Los maestros constructores no pertenecían a un gremio, y la educación de un hombre tenía lugar en el trabajo. Ascendía en la jerarquía de trabajadores (comenzando, normalmente, como picapedrero o como albañil, si aspiraba a convertirse en maestro) hasta el puesto de supervisor o *aparejador*. Como tal, organizaba a los obreros, calculaba los gastos, y a veces guardaba el dinero para los materiales de construcción. Era un maestro constructor en la última etapa de su formación. Entonces, **como maestro de obras, sería finalmente responsable del diseño y la realización adecuada del edificio**. Los nombramientos importantes, por ejemplo, el maestro mayor de cualquiera de las catedrales, eran la base de una reputación sólida, y, en principio, un hombre sólo tenía uno de esos puestos a la vez. A principios del siglo XVI, sin embargo, el maestro se ausentaba a menudo por otros proyectos, y dejaba la construcción en manos de su supervisor; una señal del debilitamiento del sistema, así como de una labor más variada. En este momento, el maestro de obras empezaba a apartarse del resto de su oficio y a convertirse en un arquitecto en todo el sentido de la palabra.

En España, durante el reinado de Felipe II, los maestros constructores se encontraron desplazados por los arquitectos importados de Italia, y después por el cortesano y arquitecto aficionado Juan de Herrera (alrededor de 1530-1597). Herrera, que trazó su carrera según la imagen del arquitecto dada por Alberti, era un consumado matemático y geómetra, interesado por la filosofía hermética y con cierta habilidad diplomática, pero no tenía una formación práctica en la construcción. Que fuera capaz de trabajar como arquitecto real se debió, enteramente, al apoyo de Felipe II. **Contra la alianza de patrono y arquitecto, la profesión constructora se quedaba relativamente impotente**. Se defendía cuando había extraños a su alcance, pero Felipe II no colocó nunca a Herrera en un puesto oficial de maestro de obras. El puesto permanecía vacante (como ocurrió en el Escorial) o era ocupado por un discípulo de Herrera, que tenía formación profesional pero seguiría, con seguridad, los planos de Herrera (como ocurrió en la Lonja de Sevilla). Así se apartaba la fase de diseño del dominio del oficio de construcción, que, de todas formas, aun sin su antiguo prestigio y privilegio, siguió funcionando. Desde luego, ningún proyecto de construcción tan grande como el Escorial podía permitirse el renunciar a la organización de artesanos, y Felipe II, con mucha sensatez, mantuvo la estructura básica organizativa. En realidad, **la organización tradicional de un gran proyecto de edificación era práctica, y, con ciertas modificaciones, siguió siendo estable en Europa occidental a lo largo del siglo XVII**. Pero un resultado de la aparición del arquitecto profesional fue que ahora se atribuía un estigma a la formación práctica que impedía que los hombres educados en los oficios de la construcción se convirtieran en arquitectos sin una educación «liberal» que compensara.

EL ARQUITECTO EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

Juan de Herrera preparó una serie elaborada de dibujos del Escorial, que se editó en 1589 con un breve texto que era la clave para los grabados. *Las estampas* y *El sumario* eran, como la publicación monumental de Luigi Vanvitelli sobre el palacio real de Caserta, de 1759, obras personales y oficiales que pretendían situar los edificios en el conjunto de la arquitectura moderna. Los proyectos de Dupérac también sugerían la idea de publicar la obra completa de un arquitecto, emprendida por primera vez en el siglo XVIII con la *Opus architectorum* de Francesco Borromini (Roma, 1735) y la *Architettura civile* de Guarino Guarini (Turín, 1737).

Estas obras estaban destinadas al especialista, bien aficionado, bien profesional. Los patronos coleccionaban tratados, manuales y grabados; pero, a finales del siglo XVI, **la mayoría de los arquitectos tenían también sus bibliotecas profesionales**. Por ejemplo, Juan de Herrera, en España, poseía todas las obras importantes de los arquitectos del siglo XVI (excepto Palladio), así como ediciones de Vitruvio y Alberti.

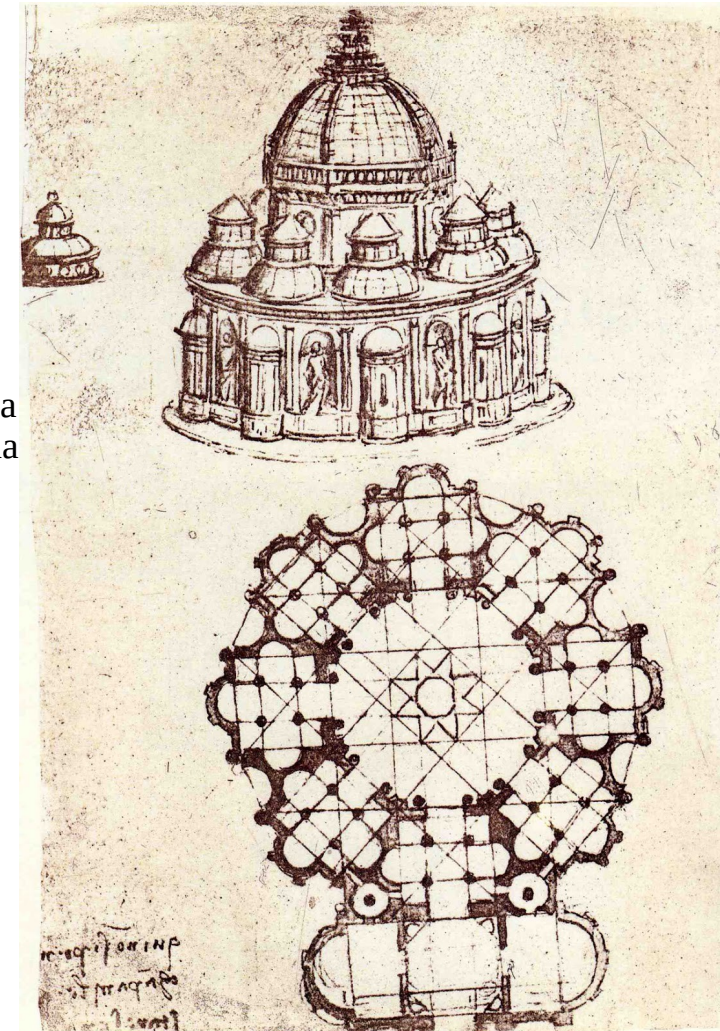


Serie de *Estampas* realizadas por Pedro Perret a partir de los diseños de Juan de Herrera, 1589. Fuente: López Mozo, 2015.

EL ARQUITECTO EN EL RENACIMIENTO FRANCÉS

La **Real Administración de Edificios**, o como se la llamaba en Francia, *L'Administration des bâtiments royaux*, era el resultado de muchas décadas de desarrollo. Sus fuentes se remontan al reinado de Carlos V (1364-1380). En sus comienzos, su estructura era sencilla. Estaba formada por albañiles, notarios, y el Maestro albañil, que era su administrador. La creación del puesto de Inspector General durante el reinado de Luis XI (1461-1483) colocaba a un administrador del negocio por encima del Maestro albañil. Carlos VIII (1483-1493), que había estado en Italia, introdujo el puesto de Consejero Arquitectónico Real en respuesta a la tradición italiana de la época. Al Consejero Arquitectónico Real se le daba una autoridad superior a la del Maestro albañil. Francisco I (1515-1547) efectuó cambios importantes cuando contrató a Sebastián Serlio como Arquitecto Real. Francisco, primer monarca francés que se interesaba por la calidad de educación proporcionada por la Real Administración de Edificios, encargó a Serlio que escribiera varios libros sobre arquitectura para que los usaran, evidentemente, los miembros del organismo. En la época de Luis XIV (1643-1715) se aumentó el personal que asistía al arquitecto jefe, así como los empleados encargados de la administración del negocio. Este aumento iba acompañado de una mayor organización jerárquica y una mayor especialización en cada tarea.

El reinado de Francisco I (1515-1547) fue muy importante para la historia de la Real Administración de Edificios. establecida por sus antecesores para la institución. Continuó usando asesores arquitectónicos italianos. Entre 1517 y 1519, **Leonardo da Vinci diseñó una nueva ciudad en Romorantin**, cerca de Blois, Francisco contrató también a Domenico da Cortona, que había sido asesor de Carlos VIII y Luis XII. Domenico da Cortona fue arquitecto jefe para el castillo de Chambord (1515) y para el Hôtel de Ville en París (1531-1549). Como anteriormente, el Inspector General de la Real Administración de Edificios era notario de París, Florimond de Champeverne. Tenía el título de Surintendant (supervisor). Champeverne estaba asistido por varios supervisores que viajaban a los diferentes edificios para hacer una inspección sobre el terreno y revisar la realización del trabajo, de acuerdo con los contratos.

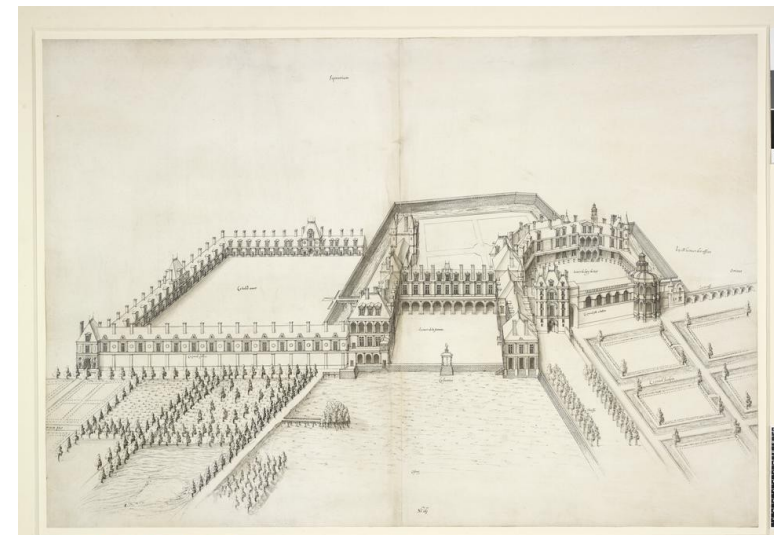
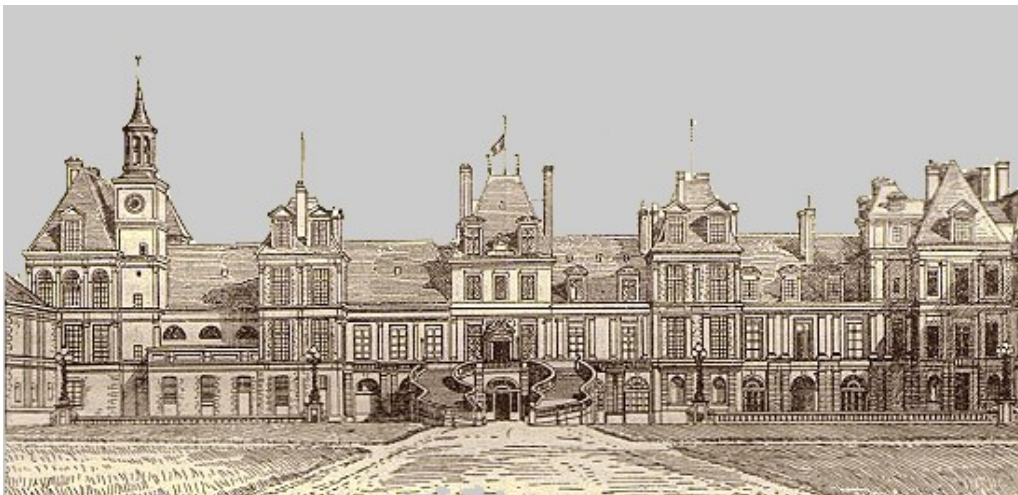


Dibujo para la Catedral de Romorantin, Leonardo da Vinci, 1519. Fuente: Rememorant Leonardo da Vinci: art, cuina i tecnologia.

EL ARQUITECTO EN EL RENACIMIENTO FRANCÉS - SERLIO

Entre 1528 y 1547, el Maestro de Obras de albañilería del rey fue Gilles le Breton. Tenía el título de *Maître général des oeuvres de maçonnerie du roi*. Fue asignado a **Fontainebleau, un castillo fortificado y convento que Francisco I reformó y amplió**. Las obligaciones administrativas de Gilles le Breton respecto a otros edificios debieron de ser mínimas, ya que cada uno tenía su propio arquitecto jefe. La coordinación de estos proyectos estaba en manos del Inspector General, Florimond de Champeverne. Los deberes administrativos del Maestro albañil del rey habían decaído desde el reinado de Carlos V.

Gilles le Breton procedía de una familia de albañiles parisinos. Como en el pasado, la Real Administración de Edificios seguía sacando su mano de obra de las corporaciones parisinas. Gilles le Breton, probablemente, recibió su primera educación en el castillo de Chambord, ya que su padre estuvo empleado allí entre 1519 y 1524. No recibía un salario anual, como los administradores financieros, sino que cobraba por las obras que dirigía, según el tamaño del edificio y la cantidad de albañilería usada en su construcción. Le Breton estaba ayudado, en Fontainebleau, por un gran taller de albañiles, de quienes los más importantes eran Jean aux Boeufs y Pierre Chambiges, también de París. Entre 1528 y 1548, Le Breton supervisó el diseño y la construcción del Patio Oval (el lugar de los apartamentos reales), la Galería de Francisco I, la Puerta Dorada, la Puerta de Entrada, y las alas que rodeaban el patio inferior, que contenían una biblioteca, una capilla, la Galería de Ulises, y la zona de los sirvientes.

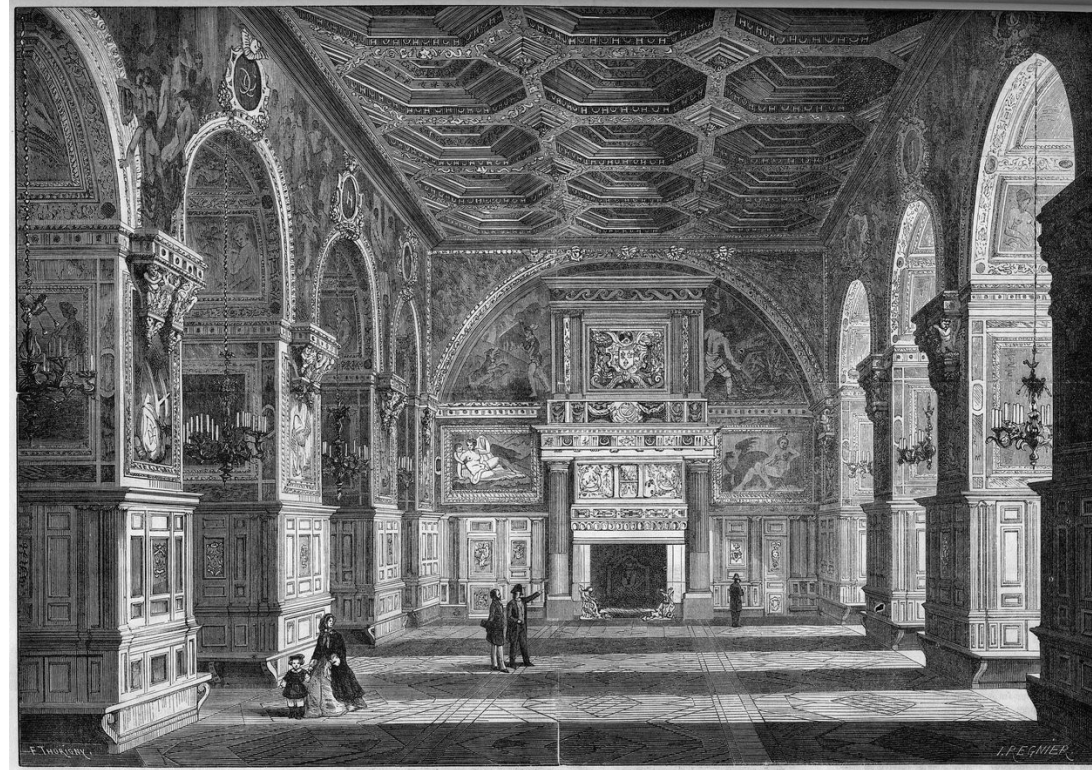


EL ARQUITECTO EN EL RENACIMIENTO FRANCÉS - SERLIO

Francisco I hizo varios cambios importantes en la Real Administración de Edificios durante los últimos diez años de su reinado. Su primera innovación fue la contratación del arquitecto boloñés Sebastián Serlio como asesor de arquitectura y pintura en Fontainebleau. El 27 de Diciembre de 1541, Serlio recibía el título de Arquitecto y Pintor Real, encargado del castillo de Fontainebleau. Serlio estaba encargado de proporcionar a Gilles le Breton diseños arquitectónicos, y de asesorar a Primaticcio sobre la decoración interior del castillo. Varios diseños de Serlio fueron realizados por Le Breton: sus proyectos para la sala de Baile o Salle du Bal, el pórtico norte del Patio Oval, y la Gruta de Pino del extremo de la Galería de Ulises. Serlio contribuyó también al diseño de la decoración de frescos en el interior de la Gruta, que fue realizada por Primaticcio. La doble designación de Serlio como pintor y arquitecto no era corriente en Francia, donde los arquitectos se formaban como escultores, más que como pintores.

Otra innovación era el papel administrativo de Serlio en la institución. Hasta esa época, el asesor arquitectónico se había visto libre de deberes administrativos. Pero, en el contrato de 1541, Serlio cobraba 20 libras más por día, por visitar los demás castillos reales. Era un supervisor arquitectónico que debía asegurarse de que los castillos reales se diseñaban y construían de acuerdo con los principios de la arquitectura ortodoxa. Como tal, Serlio proporcionó a Francisco I diseños para el Louvre de París, así como para algunos otros castillos y palacios.

Francisco I estaba también interesado en mejorar la educación de los albañiles que trabajaban en la Real Administración de Edificios. Una razón importante de que contratara a Serlio era hacer que publicara su tratado de arquitectura en Francia. Estos eran los primeros libros de arquitectura contemporáneos que se imprimían con un lenguaje moderno, con ilustraciones y destinados, principalmente, al arquitecto, no al patrono.



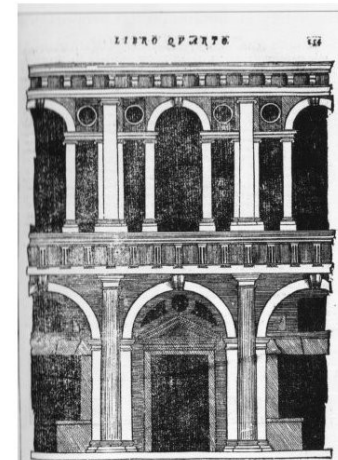
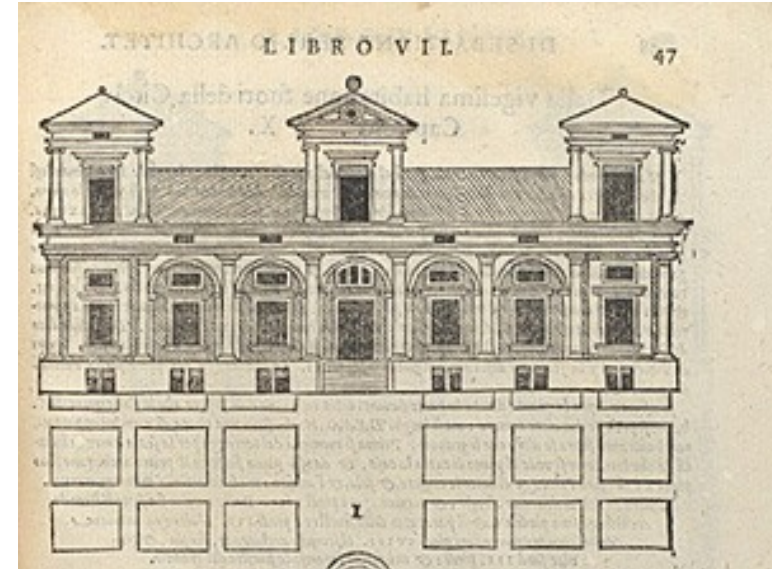
Salón de baile con techo francés del Castillo de Fontainebleau con frescos de Primaticcio, Niccolò dell'Abbate, s. XVI. Fuente: Meisterdrucke.

EL ARQUITECTO EN EL RENACIMIENTO FRANCÉS - SERLIO

Las ediciones de Vitruvio en el siglo XVI, comenzando por el texto latino de Fray Giocondo en 1511, se dirigían todavía al mismo, pero ahora más numeroso, público de patronos humanistas y arquitectos educados. La espléndida edición de Daniele Barbaro (Venecia, 1556) tiene un amplio comentario erudito e ilustraciones de Palladio. A finales del siglo, **Vitruvio era asequible en otras ediciones italianas ilustradas, y en traducciones al francés y al alemán.** En los comentarios sobre el texto, los arquitectos podían mantenerse al tanto de las teorías vigentes sobre la proporción y la composición, y podían estudiar los órdenes y las reconstrucciones de algunos edificios clásicos.

Las ambiciosas publicaciones del arquitecto boloñés Sebastián Serlio (1475-1554) fueron **las primeras en presentar la teoría arquitectónica como un manual profesional.** Serlio publicó su Libro IV en Venecia, en 1537; era el primero en aparecer de 7 libros proyectados sobre arquitectura. Serlio reducía la herencia de una teoría humanista a una presentación sistemática de la perspectiva, los órdenes clásicos, y los edificios de la antigüedad. Incluía además algunos edificios modernos, como el Templete de Bramante y el proyecto para la cúpula de San Pedro (Libro III, 1540). El comentario teórico de Serlio era superficial, y revelaba cierta separación entre el residuo teórico y los objetivos de un libro de pautas honrado.

El éxito sin precedentes y la enorme influencia de las publicaciones de Serlio se debían al hecho de que eran, en gran medida, una versión impresa del libro de esbozos en el que el arquitecto guardaba su propio material de referencia: dibujos de edificios antiguos y contemporáneos, y sus propios proyectos. Como hemos visto, el *Codex Escorialensis* es un magnífico ejemplo del siglo XV, y sobreviven otros del siglo XVI. También se puede encontrar un precedente de la colección de tipos de edificios de Serlio en los manuscritos del siglo XV de Francesco di Giorgio, y en las ilustraciones médicas de Leonardo.



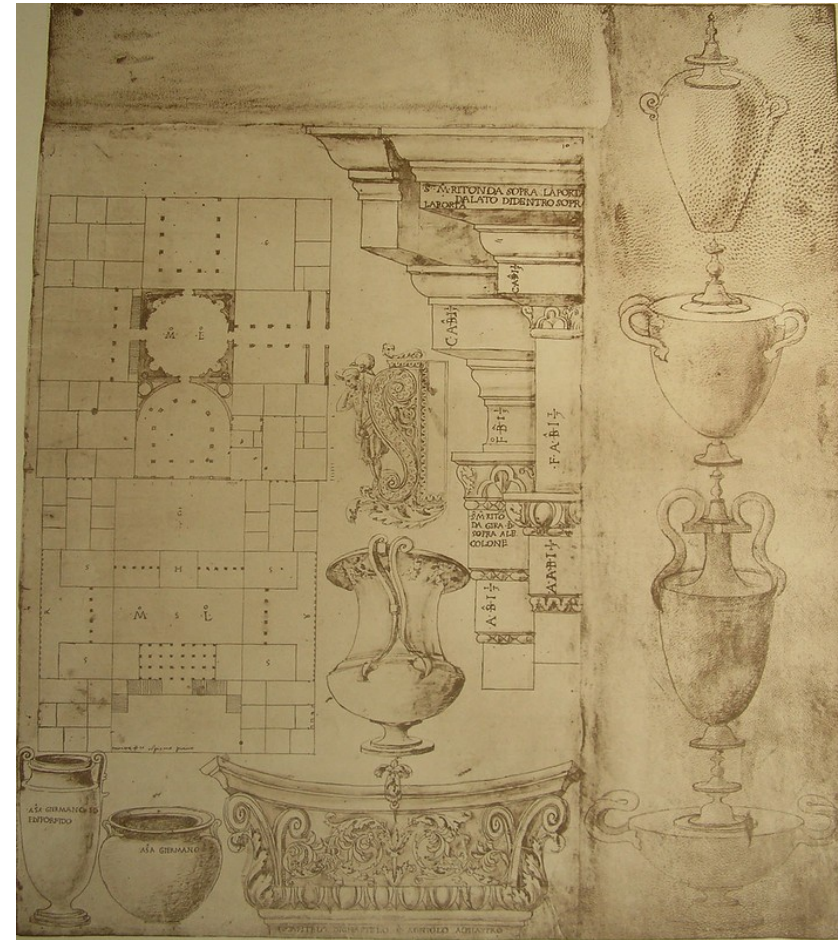
Página del VII Libro de Serlio, 1584. Fuente: Wikipedia.
Comparativa de estudio de Serlio en el libro IV (1537) y la fachada del hôtel d'Assézat, Nicolas Bachelier, 1555.
Fuente: Wikipedia

DA SANGALLO

Giuliano da Sangallo disfrutó de la protección y el favor de Lorenzo de Médicis, que le puso en contacto con Alfonso de Nápoles. El proyecto para el palacio de Alfonso en Poggio Reale atrajo, al parecer, la atención del cardenal Giuliano della Rovere, futuro papa Julio II, Giuliano se convirtió en su arquitecto. El patrono verdaderamente grande podía conservar a un arquitecto: Julio II llevó a Giuliano a Francia, se lo presentó al rey, y le llamó a Roma cuando fue elegido papa. Giuliano tenía todos los motivos para esperar un gran futuro como arquitecto papal, cuando, repentinamente, Julio le sustituyó por Bramante (1444-1514). **Un patrono, con grandes medios y afición a la construcción, era muy valioso para los artistas, pero podía ser despiadado con ellos.** La mayoría de las carreras arquitectónicas importantes del siglo XVI se cimentaron en torno a tales patronos: Julio II y Bramante, los Gonzaga y Giuliano Romano, los Farnesio y Antonio da Sangallo el Joven, Felipe II y Juan de Herrera. Miguel Ángel (1475-1564) trabajó para una serie de grandes patronos, entre ellos Julio II, los Médicis y los Farnesio.

La formación de taller de Philibert le dio una autoridad profesional en Francia por encima de los maestros albañiles de la que carecían los arquitectos artistas italianos como Serlio y Primaticcio.

Pero **Antonio da Sangallo el Joven sufría por su estrecha relación con los oficios.** Cellini subrayaba despreciativamente que no se podía esperar gran cosa de él, ya que se había educado como carpintero; y hemos visto que su experiencia práctica, aunque Vasari la admirara, no compensaba enteramente su falta de formación artística. Antonio fue «uno de los pocos arquitectos que nunca quisieron ser otra cosa» («Architectural Practice», pág. 149). Era un profesional en un ambiente artístico que, en principio, le era hostil. Su formación había tenido lugar en el estudio de Bramante, donde su tío había conseguido que trabajara. Al parecer preparaba dibujos y supervisaba la construcción cuando Bramante estaba demasiado enfermo para hacerlo personalmente. Es por tanto **el primer arquitecto italiano importante que se educó profesionalmente.** También parece haber sido el primer arquitecto de la Italia central que desarrolló un taller muy organizado: la *setta sangallesca*, compuesto de ayudantes, dibujantes y aprendices, que debían su subsistencia a la labor arquitectónica de Antonio.



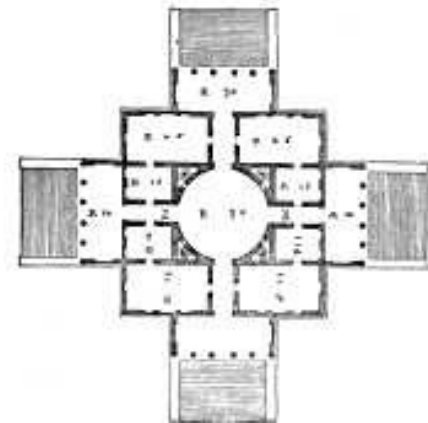
Dibujos de Giuliano da Sangallo para el Codex Barberini, finales del s. XV. Fuente: Flickr

PALLADIO

Andrea Palladio era arquitecto profesional, y, de todos los grande italianos, su carrera es la más parecida a la de Philibert Delorme en Francia. Se formó como albañil y trabajó como constructor, y avanzó en su carrera con la ayuda de un mecenas humanista, pero **su trayectoria, de todos modos estaba informada por una visión del arquitecto específicamente italiana. Andrea di Pietro della Gondola fue descubierto por el humanista Trissino, sacado de su humilde oficio de albañil, reeducado y rebautizado para surgir como Palladio, el arquitecto.**

Su educación estaba hecha a medida para un arquitecto: el estudio de la geometría y la proporción, Vitruvio y los monumentos romanos. Palladio no tenía la educación liberal de Alberti o una formación de artista en el *disegno*. Estaba, como decía Philibert de su propia educación, **mas formado en los libros y la larga experiencia**. Pero, al contrario que Philibert, Palladio nunca se morgullecia de su humilde carrera anterior. Aunque sin duda, influyó en su visión de la arquitectura, el aprendizaje de Palladio como picapedrero fue delicadamente silenciado cuando se convirtió en arquitecto y en amigo de humanistas y patricios.

Palladio tuvo un mayor número de ecargo que sus predecesores. No trabajaba para una corte o un gran patrón, y no estaba obligado a supervisar la construcción de los edificios que diseñaba, aunque lo hacía muchas veces. En Francia, Philibert Delorme reconocía que, sin la relativa seguridad de la organización gremial, un arquitecto tiene que mantenerse con encargos menores, y se enorgullecía de decir que había diseñado todo tipo de edificios, desde magnífics palacios hasta casas modestas.



EL ARQUITECTO EN EL RENACIMIENTO INGLÉS

«First resolve with yourself what house will be answerable to your purse and estate, and after you have pitched upon the number of the rooms and the dimensions of each . . . if you be not able to handsomely contrive it yourself, get some ingenious gentleman who has seen much of that kind abroad and been somewhat versed in the best authors of Architecture . . . to do it for you, and to give you a design of it in paper, though but roughly drawn . . . and after you have had the advice and heard the discourses of many such [advisers] . . . get a model of wood to be most exactly framed accordingly . . . so go on with your building, or change it till it please you.» (Wilton-Ely citando a Sir Roger Pratt en Kostof, 1977, p. 183-185).



Clarence House at St James's diseñada por Sir Roger Pratt y Johan Duntall, Siglo XVII, Victoria and Albert Museum

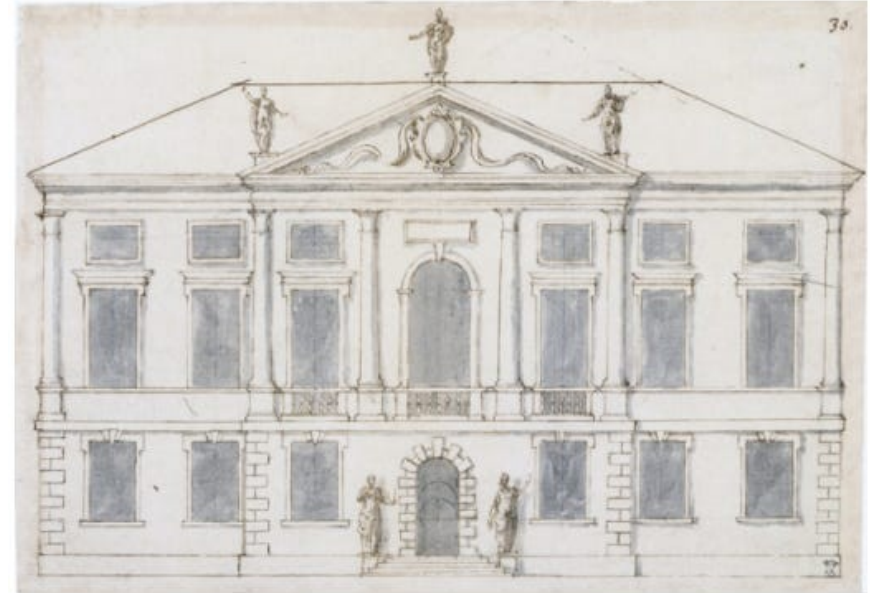
En la Inglaterra isabelina, la construcción de lujosas casas de campo, como manifestación de riqueza y categoría social, avanzaba de la mano de la **imposición de un estilo extranjero y exclusivo**, sustituyendo la naturaleza evolutiva del lenguaje gótico vernáculo. En las empresas colectivas, tales como la construcción de Longleat entre 1554 y la década de 1580, un terrateniente cultivado como John Thynne era, al parecer, el cerebro conductor, aunque asesorado por artesanos especializados en asuntos de construcción y decoración. **Los dibujos y maquetas, así como los libros de pautas impresos, empezaban a cumplir ahora una función cada vez más importante**, en unas circunstancias en las que la fusión medieval del diseñador y el obrero ya no se daba, y en las que **el propio Thynne coordinaba las acciones de la construcción, ayudado por su administrador, John Dodd, en un papel supervisor**. Del mismo modo, en Burghley House, durante un periodo relativamente largo, encontramos a Sir William Cecil dirigiendo a su capataz de albañiles, Roger Ward, con «chapuzas» ocasionales, y recibiendo sugerencias semejantes de su administrador, Peter Kemp, que hacía de algo así como escribano de las obras. [...] El más importante era Robert Smythson, que ascendió de maestro albañil hasta diseñar un grupo de casas de campo impresionantes, con planos muy originales, entre las que estaban Wollaton Hall y, probablemente, Hardwick Hall.

Hasta el siglo XVIII, **la escena arquitectónica se caracterizó por la continua importancia del caballero-arquitecto**. Una figura así era Sir Roger Pratt, que volvió a Inglaterra en 1649, tras grandes viajes por el norte de Europa e Italia. Sus cinco casas de campo, entre ellas la malaventurada Coleshill, unen influencias de Iñigo Jones y fuentes continentales junto con muchos rasgos indígenas que permanecían desde la primera mitad del siglo.

IÑIGO JONES

El primer arquitecto inglés al que se reconocería en **sentido pleno renacentista** como un arquitecto fue Iñigo Jones (1573-1652). Tras su segunda visita a Italia, en 1615, había traído consigo una comprensión sin rival del proceso creador que había tras el diseño clásico. Aparte de las obras clave de Jones, tales como Queen's House, Greenwich, Banqueting House, Whitehall y Covent Garden, sus dibujos, supervivientes, para las máscaras de la corte y para sus obras arquitectónicas nos revelan **una personalidad artística muy por encima de las posibilidades de antecesores** como Shute o Smythson. En palabras de Sir John Summerson, «no es sólo la capacidad de dibujar lo importante, sino el estado de ánimo, el sentido de dominio cuyo signo externo es esa capacidad. Representa, verdaderamente, una revolución en la visión arquitectónica, y cuando lo cotejamos con los primeros esbozos de Jones que se conservan, de 1605, sabemos que hemos cruzado por fin el umbral de la Edad Media a la modernidad».

Poco después de su vuelta del extranjero, **Jones fue designado Superintendente de las construcciones del rey**; y, durante los doscientos años siguientes, el Departamento de construcciones iba a demostrar que era un centro importante para el pensamiento arquitectónico progresivo. Esta institución no solo estableció algo que se aproximaba a la **primera educación arquitectónica sistemática**, sino que mantuvo una continuidad de experimentación en el diseño clásico a lo largo de un periodo en el que Inglaterra estaba cada vez más influida por la evolución contemporánea en el extranjero. A pesar de su importancia como el primer arquitecto auténtico en el sentido moderno, **la carrera de Jones no es representativa de la marcha general de la arquitectura inglesa** hasta la última mitad del siglo XVIII, cuando empezó a aceptarse ampliamente la idea de una sola figura, responsable del diseño y de la supervisión.



Alzado principal del Palazzo Trissino, Scamozzi (superior).

Alzado principal del Palacio de Newmarket, 1619, Jones.

Fuente: Laurence Shafe.

CHRISTOPHER WREN

La carrera de Sir Christopher Wren, que abarcó la segunda mitad del siglo XVII. fue, en ciertos aspectos, tan atípica como la de Jones. Sin embargo, la dirección de Wren al frente del Departamento de Construcciones, al contrario que la de Jones, y la línea pura de los edificios realizados bajo su mando **tuvieron una influencia duradera en la categoría y las responsabilidades del arquitecto**, así como en la organización de toda la industria de la construcción. Como su colega de la Royal Society, Robert Hooke, Wren aplicaba al diseño arquitectónico una mente empírica y sutilmente analítica, con frecuencia más preocupada por los aspectos técnicos que por las finuras de la expresión formal. Wren **introducía en la arquitectura evoluciones sin precedentes en la ciencia estructural**, que a menudo daban lugar a composiciones espaciales de una complejidad cercana a la de los diseñadores continentales del Barroco. En el curso de sus cuarenta años como Superintendente General, las responsabilidades de Wren incluyeron la reconstrucción de la catedral de San Pablo y cincuenta y una iglesias de la City, tras el gran incendio en 1666, y diseños de palacios para Winchester, Whitehall y Hampton Court, así como los grandes hospitales en Chelsea y Greenwich. Además, la administración diaria del Departamento de construcciones, y sus deberes como Miembro del Parlamento. **La actuación real de Wren como arquitecto comprendía la mayor diversidad posible de funciones: supervisor, diseñador, ingeniero, hombre de negocios y coordinador de un ejército de artesanos y obreros por medio de una oficina eficazmente llevada.**

Aunque, en muchos aspectos, Wren no consiguió nunca la coherencia artística de Jones en la evolución de un diseño, su uso de ayudas ópticas en forma de maquetas muestra gran parte de su acercamiento experimental a la composición y la manipulación de la forma de acuerdo con las exigencias técnicas. Establecía este medio tridimensional, no sólo como una herramienta de diseño, sino también como un **amplio medio de comunicación entre el diseñador, el patrono y los artesanos**. La magnificencia de su Gran Maqueta para San Pablo, construida con la mayor precisión por un equipo de artesanos especializados durante más de diez meses, es un testimonio elocuente de la maestría, sin precedentes, de Wren en cuanto a todo el proceso arquitectónico. **El rechazo abrupto de este noble diseño, sin la más ligera compensación, también sirve para ilustrar la dependencia de los arquitectos** incluso los mejores, respecto de los azares de una relación informal con el cliente.

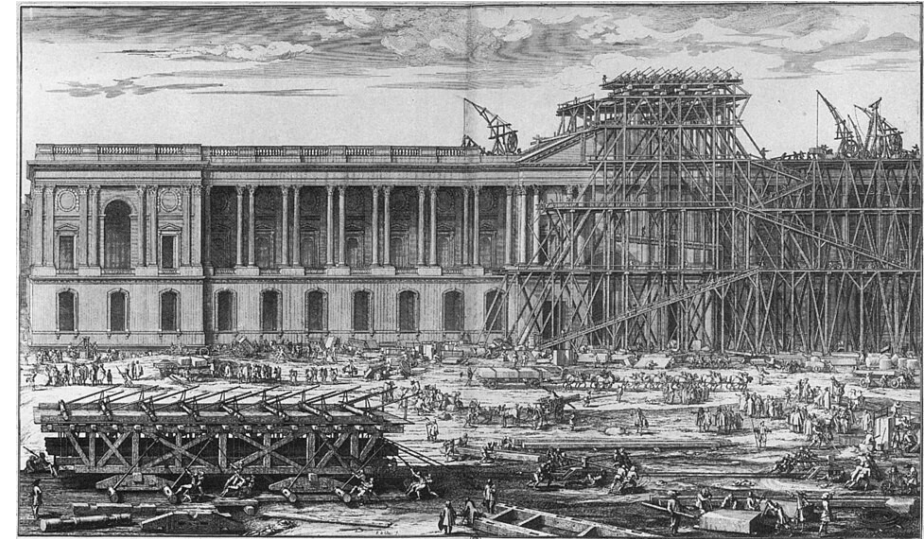
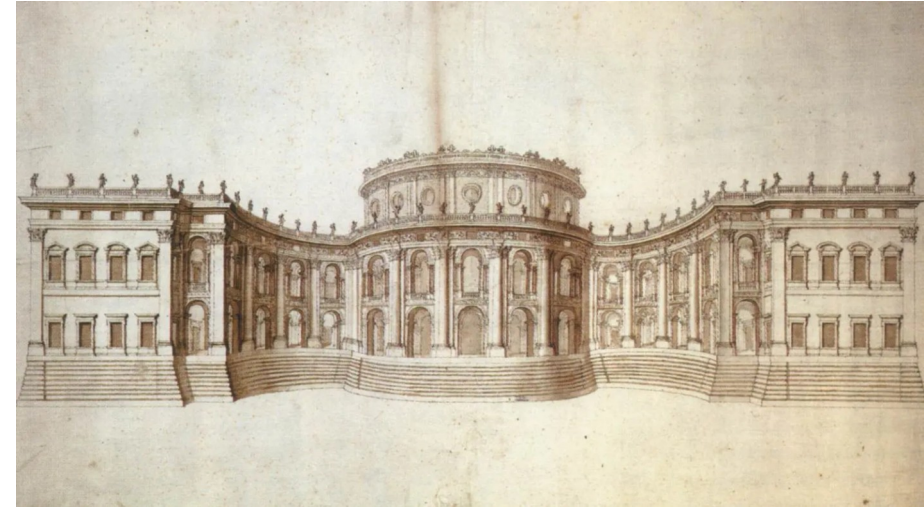


Maqueta en madera para la Catedral de St. Paul, Wren, 1673. Fuente: St Paul.

LUIS XIV Y EL LOUVRE

El modo de funcionamiento de la Real Administración de Edificios durante el reinado de Luis XIV queda patente en **el concurso para el diseño del ala oriental del patio cuadrado del Louvre**. En 1654, año en que Louis Le Vau se convirtió en Arquitecto Real, se habían terminado las alas norte, sur y oeste del patio cuadrado. Le Vau empezó trabajar en su primer proyecto del ala restante, la oriental, en 1659. Para la época en la que el rey aceptó su proyecto definitivo, en 1667, la Real Administración de Edificios había desarrollado otros ocho proyectos.

Entre 1659 y 1663, Le Vau presentó cuatro proyectos al rey para el ala este del Louvre. Finalmente, el cuarto proyecto fue aceptado. Le Vau había dirigido la realización de dos maquetas arquitectónicas para este proyecto, de madera y estuco. Sin embargo, **la construcción se interrumpió en 1664, cuando Colbert se convirtió en Inspector General de la Real Administración de Edificios**. Colbert rechazó el cuarto proyecto de Louis Le Vau porque consideraba que no era suficientemente grandioso. A pesar de que Luis XIV no vivía casi nunca en el Louvre, Colbert pensaba que el palacio era importante como un símbolo del poder político del rey en París. En 1665, **Colbert decidió abrir un concurso para el ala este del Louvre**, a fin de obtener un diseño mejor. La Real Administración de Edificios, bajo la dirección de Le Vau, presentó un quinto proyecto. Al mismo tiempo, Colbert envió a Gian Lorenzo Bernini, Candiani, Carlo Rainaldi y Pietro da Cortona, a Roma, un dibujo de Le Vau sobre este quinto proyecto. Envió también a estos arquitectos italianos las exigencias detalladas en cuanto al proyecto del ala este. Los arquitectos italianos enviaron sus dibujos a Colbert. Este y el rey eran los jueces del concurso; **venció Bernini**. El 2 de junio de 1665, Bernini hacía una entrada triunfal en París, y presentaba al rey dos proyectos más y en 1665 se ponían los cimientos para el proyecto de Bernini.



Arriba: Alzado de la segunda versión de Bernini para el Louvre, 1664. Fuente: ArtHive.

Grabado de la obra en la fachada oriental del Louvre, Sebastien Leclerc, 1674. Fuente: Wikipedia.

LUIS XIV Y EL LOUVRE

En 1666 Colbert y el rey volvían a cambiar de opinión. **Se detuvieron las obras sobre el proyecto de Bernini.** Según varias memorias que Colbert envió a Bernini, éste no había seguido el proyecto establecido por el primero. Bernini quería situar los apartamentos reales en el ala oriental. Esto se consideraba inapropiado, por el ruido y las condiciones climáticas que había allí. Colbert y el rey querían mantener los apartamentos reales en las alas sur y oeste. Además, según Claude Perrault, tenía objeciones ante el uso heterodoxo que hacía Bernini de los órdenes romanos.

Durante el año 1666, la Real Administración de Edificios nombró un comité que presentó su proyecto final al rey. Este comité estaba formado por **Charles Le Brun, pintor del rey, Louis Le Vau, y Claude Perrault.** La composición del comité es interesante, ya que Le Vau era el único arquitecto con plena dedicación; Perrault se había formado como médico. El proyecto definitivo fue producto de la colaboración eficaz entre estos tres hombres. Sólo tenemos un dibujo preliminar a tiza de Louis Le Vau para este proyecto final; nos muestra la fachada del ala este con una columnata. Hay dos planos que fueron realizados por el Inspector de la Administración y dos dibujos de Le Brun para una fachada alternativa, sin la columnata. Como los edificios del rey se concebían también como propaganda política, el simbolismo óptico era un factor importante en el proceso de planeamiento. Por eso se incluyó a Le Brun, encargado de la iconografía real, en el comité. [...] **Claude Perrault era una autoridad en la interpretación del texto latino de Vitruvio,** y en 1673 publicó una edición ilustrada de los *Diez Libros de Arquitectura*; jugó un papel en la decisión de las proporciones de las columnas en la fachada este. En abril de 1667, el rey y Colbert aceptaban el octavo proyecto para el ala este, presentado por los arquitectos de la Real Administración de Edificios. El hecho de que Louis Le Vau continuara como director administrativo del proyecto está apoyado por un plano del patio cuadrado que realizó en 1668, con el cambio del ala sur duplicada. **El ala este se terminó, por fin, en 1671,** tras doce años de negociaciones entre los patronos y los arquitectos de la Administración



Columnata del Louvre, Le Vau, Le Brun y Perrault, 1671. Fuente: Wikipedia.

EL LOUVRE – ACADEMIA DE ARQUITECTURA

El resultado más importante del concurso para el ala este del Louvre, fue el establecimiento de la Real Academia de Arquitectura, en 1671. Los arquitectos franceses habían seguido las directrices del rey en el proyecto durante la primera fase del concurso, pero no habían puesto suficiente grandiosidad y majestuosidad en sus propuestas. Esta fue la razón de que Colbert decidiera recurrir a los arquitectos italianos. Probablemente, **tanto Colbert como el rey estaban también insatisfechos de la formación de los arquitectos franceses en teoría y estética de la arquitectura.** Se necesitaba una escuela en la que los arquitectos franceses pudieran educarse específicamente para la Real Administración de Edificios. Cuando la Academia se reunió por primera vez, en 1672, el principal tema de discusión fue la definición de belleza en la arquitectura. Por primera vez desde la Edad Media, se cambiaban completamente los métodos de formación arquitectónica. **En la academia, el arquitecto aprendía, en primer lugar, los principios abstractos del diseño.** Sólo después, cuando entraba en la Real Administración, adquiriría experiencia práctica. El aprendizaje en la Academia consistía en discusiones de problemas concretos. Los arquitectos estudiaban los órdenes romanos, las obras de arquitectos famosos del pasado y el presente, los edificios reales, y los tratados arquitectónicos. Los principios de educación desarrollados por la Real Academia fueron publicados por su primer director, François Blondel, en su *Cours d'architecture*, que apareció en París en 1675. Los métodos de instrucción desarrollados por la Real Academia influyeron en la forma de enseñar la arquitectura en toda Europa en los siglos XVIII y XIX.



Grabado del interior de la Archibasílica de San Juan de Letrán, Borromini, Giovanni Paolo Pannini, Roma. Fuente: France Memoire.

BURLINGTON

El caballero-arquitecto, con una educación clásica y una preferencia por lo italiano, adquirida en el Gran Viaje, se resume en **Robert Boyle, tercer Conde de Burlington**. Su honrada dedicación a la arquitectura queda subrayada en los retratos que se conservan, más que su nivel aristocrático. El primero de estos retratos muestra al conde, no sólo sosteniendo el compás simbólico, sino apoyado, en la distancia, por su primera obra arquitectónica, el Bagnio o Casa de Baños de su villa en Chiswick. Esta dedicación profesional, a la que sólo se acercó su amigo el Conde de Pembroke, supuso una repulsa absoluta en una de las cartas de Lord Chesterfield a su hijo, en la que advertía al chico: «en cuanto a las partes minuciosas y mecánicas de ella (es decir, la arquitectura), déjalas a los albañiles, ladrilleros, y a Lord Burlington; **que se ha degradado, hasta cierto punto, por conocerlas demasiado bien**».

Hacia la segunda mitad del siglo, la acción de los nuevos intelectuales y los factores económicos empezaban a amenazar al mundo autocrático y rural de gusto palladiano, y contribuían **al nacimiento del arquitecto profesional alrededor de 1800**. Con el neoclasicismo, crecía una nueva percepción histórica del pasado, a partir de un giro gradual de la importancia de Roma hacia Grecia, así como de un interés creciente en formas de expresión no clásicas, tales como los estilos gótico y oriental. Además, la postura de teóricos como Laugier (*Essai sur l'architecture*, 1753) y Burke (*Enquiry into... the Sublime and the Beautiful*, 1756), en favor de la Naturaleza como fuente última de autoridad, acentuaba fuertemente el juicio estético individual, y la obligación del diseñador de desarrollar un estilo apropiadamente «moderno», a partir de un estudio ecléctico del pasado



Retrato de Richard Boyle, Conde de Burlington, Richardson, 1717. Fuente: Wikipedia.

LA CONSOLIDACIÓN DEL ARQUITECTO MODERNO - RIBA

Entre los dirigentes de esta nueva generación de profesionales estaban **Robert Adam y sir William Chambers**. Compartían la misma categoría elevada de diseño, respaldada por una formidable agudeza para los negocios. Los dos **establecían despachos bien organizados**, negociaban con los clientes sobre una escala de tarifas aceptable, y mantenían el dominio más estricto sobre la realización de sus obras. El **Architects' Club, establecido en 1791** por George Dance, James Wyatt, Henry Holland, y S. P. Cockerell, y al que más tarde se unieron Chambers, Adam y una docena más. La selectividad era muy exclusiva, restringida a los miembros de la Real Academia, poseedores de la Medalla de Oro de la Academia, y miembros de instituciones extranjeras distinguidas. Entre los diversos temas de discusión, durante los treinta años de existencia de este club, estuvieron **la capacitación profesional, la construcción a prueba de incendios, y las tarifas profesionales**. La urgente necesidad de mejorar el sistema de educación, sin embargo, fue poco tratada, al parecer.

Las últimas décadas del siglo XVIII vieron varios intentos de distinguir entre el diseñador como tal y los demás papeles tradicionalmente asumidos por los arquitectos desde el siglo XVI. [...] El primer acto importante de exclusión y el primer movimiento hacia la solidaridad profesional ocurrió en 1834, con la creación del **Institute of British Architects**. Su carta de asociación se recibió en 1837, y su designación como «real» la confirió la Reina Victoria en 1866. El Instituto se fundaba para **«facilitar la adquisición del conocimiento de la arquitectura, para la promoción de las distintas ramas de la ciencia relacionadas con ella, y para establecer una uniformidad y respetabilidad de la práctica de la profesión»**. Según sus reglas, los arquitectos eran admitidos como miembros si habían estado «trabajando como maestros durante, al menos, siete años sucesivos, en la práctica de la arquitectura civil», o como asociados si habían cumplido veintiún años y «se dedicaban al estudio de la arquitectura civil», o habían ejercido durante menos de siete años. De modo bastante significativo, podían ser Miembros Honorarios los nobles, pagando no menos de veinticinco guineas, o cualquier otro caballero «no relacionado con ninguna rama de la construcción como oficio o negocio».

Esta última cláusula subraya lo que, en las primeras décadas del nuevo siglo, se había convertido en un problema importante: **la relación entre el diseñador arquitectónico y la industria de la construcción**, que se expandía rápidamente. Durante el siglo XVIII, la relación entre el arquitecto y los diversos oficios de la construcción había sido estrecha y particularmente fructífera, y muchas figuras distinguidas, como Chambers, Adam y Holland, se habían envuelto en proyectos teóricos. Esta alianza se reflejaba en las reformas que hizo Burke en el Departamento de Construcciones en 1782, cuando los puestos de Inspector General y de Interventor se sustituyeron por un solo trabajo que debía desempeñar alguien que fuera «de profesión, arquitecto o constructor». Desgraciadamente, **al mismo tiempo, se abolieron los nombramientos de funcionarios como Maestro albañil y Maestro carpintero**.

LA CONSOLIDACIÓN DEL ARQUITECTO MODERNO - RIBA

Los peligros para la integridad profesional que subyacían en la actividad del arquitecto-contratista ya había sido subrayados por **Sir John Soane**. Considerado, con justicia, como el padre de la profesión moderna, Soane trabajó mucho para promover pautas elevadas en el ejercicio de la profesión con su ejemplo, así como a través de su enseñanza concienzuda como primer Profesor de Arquitectura en la Academia.

La perfección de los elaborados dibujos de presentación, que usaban la mayor gama posible de ideas pictóricas en cuanto a la perspectiva, el color y la iluminación emotiva, reflejaba también los cambios de los patronos durante los comienzos del siglo XIX. Los patronos para quienes trabajaba la flor y nata de la arquitectura, que compartía los mismo criterios de opinión, fueron siendo sustituidos, gradualmente, por comités de edificación de «legos» de clase media, a los que tenía que persuadir e instruir un diseñador que, a veces, se convertía prácticamente en un proveedor de estilos arquitectónicos. En algunas ocasiones, estas «impresiones del artista», como la realizada espectacularmente por Joseph Grandy para mostrar los diseños alternativos de Soane para tres iglesias encargadas en el Acta de 1818, resultaban **más impresionantes que las obras mismas**. En favor de Soane, sin embargo, hay que decir que la diferencia entre estas sorprendentes imágenes y su pobre realización, en este caso, se debió principalmente a la parsimonia del gobierno para conceder los fondos asequibles.



Ilustración realizado por Joseph Michael Gandy a partir de trazados de John Soane para la Iglesia de la Santísima Trinidad, Marylebone, 1824. Fuente: Soane.

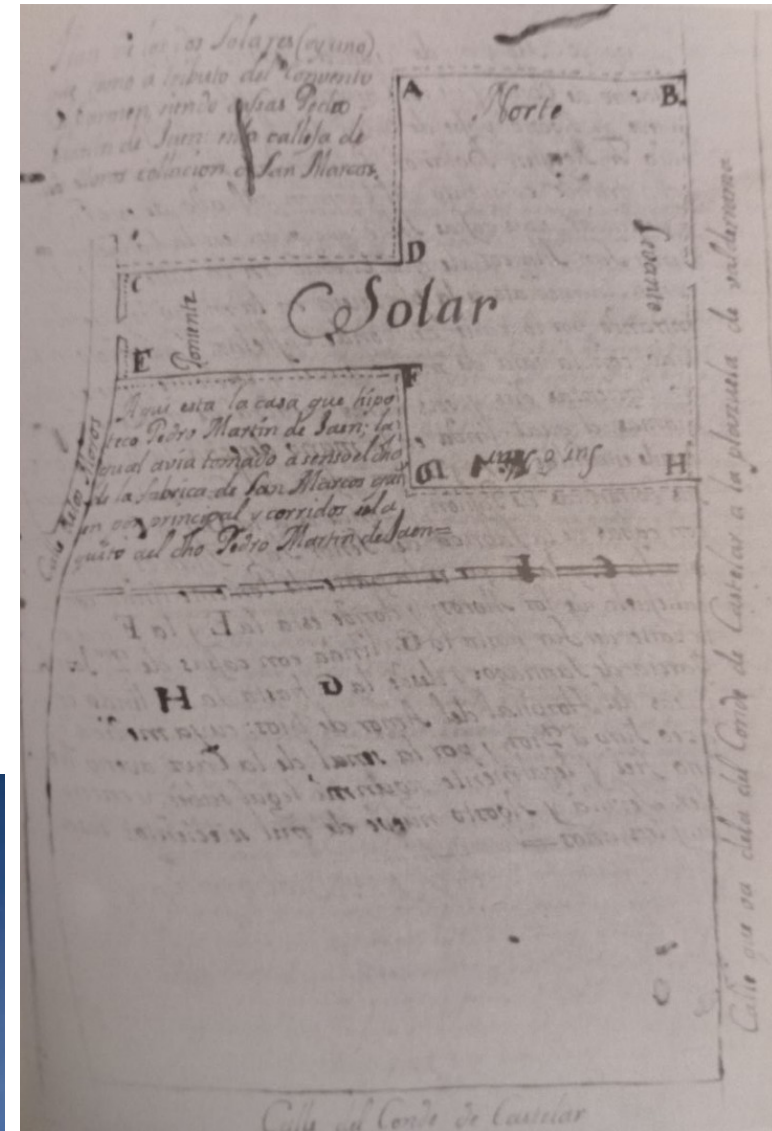
LA CONSOLIDACIÓN DEL ARQUITECTO MODERNO

Contamos cada vez con fuentes más concretas para saber qué pasaba en distintas regiones en nuestro pasado más o menos reciente. Por ejemplo, el boletín de **Noticias de Arquitectura** recoge la escena de la construcción en la provincia de Sevilla entre 1761-1780. Hay en ese periodo 5 arquitectos a los que las crónicas recojan como tales, pero más de 60 maestros de obras - que construían en distintas escalas -, más de 30 alarifes, más de 30 canteros e incluso 4 maestros de carpintería de lo blanco.

En 1866, Luis Céspedes recogía en un artículo para la revista *La Arquitectura Española* que en **España únicamente existían 320 arquitectos** (Prieto 2004, 323). En las ciudades periféricas como Málaga no llegaban a trabajar simultáneamente a finales del siglo XIX más de diez arquitectos (García Gómez 1996, 287).

La problemática de hacer extensivas las formas o los métodos de los arquitectos que vamos a estudiar en esta asignatura tiene muchas aristas.

En esta clase hemos visto cómo existían una serie de perfiles de arquitectos poco defendibles o equiparables en el modelo actual. Pero además cuantitativamente la comparativa no se sostiene. **Al año se titulan entre 2.500 y 3.000 estudiantes** en las escuelas españolas, habiendo una estimación de más de 60.000 arquitectos y arquitectas en España, de los que aproximadamente 50.000 estarían colegiados según datos del CSCAE.



Izda: Capilla Sacramental de la iglesia de San Sebastián, Pedro da Silva, Manuel de Herrera y Vicente Bengoechea, 1778, Marchena. Fuente: Turismo Sevilla.
Plano de una casa en calle Valderrama, Agustín de la Espada, Sevilla, 1763. Fuente: Ollero, 1994.

OFICIOS RELACIONADOS CON LA CONSTRUCCIÓN. PROVINCIA DE SEVILLA 1761-1780

SACADOR DE PIEDRAS	1		MAESTRO MAYOR DE OBRAS CATEDRAL	1 JOSÉ ÁLVAREZ	
OFICIAL CANTERO	11		MAESTRO OBRAS ESPÍRITU SANTO	2 JOSÉ BARCÁRCEL ISIDRO VALERO	
MAESTRO CANTERO	22		MAESTRO OBRAS DE LA AUDIENCIA Y DIRECTOR DE ARQUITECTURA	1 LUCAS CINTORA	
			MAESTRO MAYOR DE OBRAS DE FÁBRICA DE TABACOS	1 MIGUEL FCO DÍAZ	ARQUITECTO
APRENDIZ DE ALBAÑILERÍA	12		MAESTRO MAYOR DE OBRAS DEL ARZOBISPADO	AMBROSIO FIGUEROA 3 ANTONIO FIGUEROA PEDRO DE SILVA	ARQUITECTO ... ARQUITECTO
OFICIAL ALBAÑIL	88		MAESTRO MAYOR DE OBRAS DEL CABILDO	PEDRO DE SAN MARTÍN 3 MATÍAS J DE FIGUEROA FRANCISCO SÁNCHEZ DE ARAGÓN	ARQUITECTO ... ARQUITECTO
MAESTRO ALBAÑIL	104		MAESTRO DE OBRAS DEL MONASTERIO DE STA MARÍA DE LAS CUEVAS	1 JUAN GARCÍA	
			MAESTRO MAYOR DE OBRAS DEL CONVENTO DE SAN PABLO	1 PEDRO GÓMEZ	
ALARIFE	4		MAESTRO DE OBRAS DEL SANTO OFICIO	1 JUAN GUIADO	
MAESTRO ALARIFE	29		MAESTRO MAYOR DE OBRAS DE LA VILLA DE OSUNA	1 PEDRO GODOY	
MAESTRO ALARIFE DE LOS REALES ALCÁZARES	1	DOMINGO DE CHAVES	MAESTRO MAYOR DE OBRAS DEL CONVENTO DE STA PAULA	1 JOSÉ JIMÉNEZ	
MAESTRO ALARIFE DEL HOSPITAL DE LA SANGRE	1	DIEGO GARCÍA	MAESTRO MAYOR DE OBRAS DE HOSPITAL DE LA MISERICORDIA	2 JOSÉ MARTÍNEZ FRANCISCO TIRADO	
			MAESTRO DE OBRAS DEL HOSPITAL DE AMOR DE DIOS	2 CRISTÓBAL NÚÑEZ MATEO ROMERO	
MAESTRO DE OBRAS DE ALBAÑILERÍA	51		MAESTRO MAYOR DE OBRAS DE LOS REALES ALCÁZARES Y LA UNIVERSIDAD	1 IGNACIO MORENO	
			MAESTRO DE OBRAS DE LA SANTA IGLESIA CATEDRAL	JUAN NÚÑEZ 3 MANUEL NÚÑEZ TOMÁS ZAMBRANO	
ARTÍFICE LAPIDARIO	1				
MAESTRO DE CARPINTERÍA DE LO BLANCO	4		ARQUITECTO	1 GINÉS DE BAÑOS	
			MAESTRO ARQUITECTO EN ARTE DE CANTERÍA	2 JUAN BELTRÁN JUAN DE LANDA AGUSTÍN CABRERA	
			MAESTRO ARQUITECTO	3 JOSÉ GUERRERO JUAN DE SOTO	

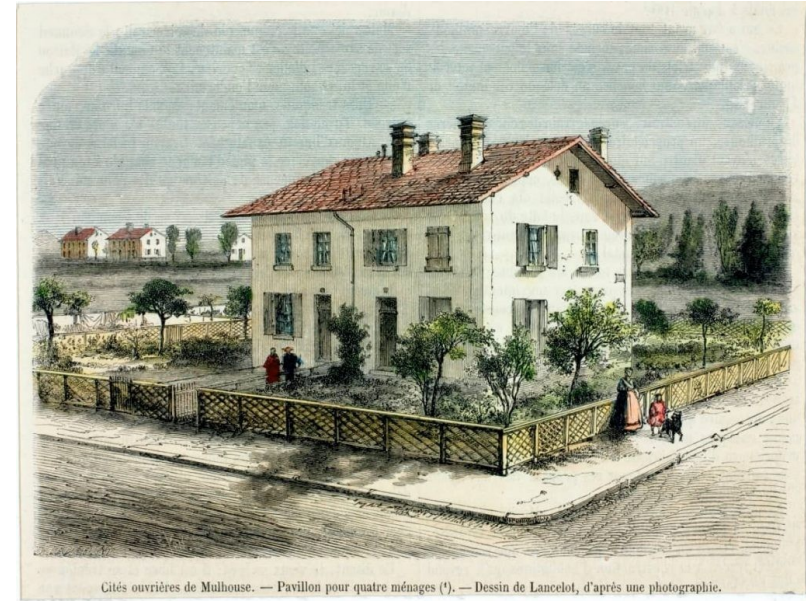
LA CONSOLIDACIÓN DEL ARQUITECTO MODERNO

Las ocupaciones públicas y urbanas del arquitecto aumentaron como resultado de una gran cantidad de leyes sociales, como el Derecho de los Pobres de 1834, las reformas carcelarias y municipales de 1835, y el Acta de encierros de 1852. Mientras tanto, la gran mejora en las comunicaciones, con la expansión del ferrocarril a partir de la década de 1840, acortó la distancia entre la metrópolis y las zonas industriales del centro y el norte.

Esta expansión sin igual de las funciones profesionales y la introducción de nuevos tipos de edificios, como estaciones de ferrocarril, hospitales especializados, oficinas y fábricas, así como un ejército de innovaciones técnicas en la calefacción, iluminación y saneamiento, acentuaron el **creciente abismo entre la organización profesional, cada vez mayor, y la educación asequible, cada vez más inadecuada**. En Francia, la formación técnica establecida por la Ecole Polytechnique en 1795 se había visto compensada, sólo dos años más tarde, por la fundación de la Ecole des Beaux-Arts.

La educación arquitectónica inglesa, hasta bien entrado el siglo XIX, dependía aún, en gran medida, de los modelos irregulares de los pupilos por contrato, aumentada por las conferencias en la Royal Academy y los viajes al extranjero. En señalado contraste con la base oficial del sistema francés, el mundo del caballero-arquitecto ilustrado se perpetuaba, en cierto sentido, en organismos establecidos y regidos por particulares, tales como la Royal Academy y el RIBA; esta situación reflejaba, en parte, la resistencia tradicional de la política inglesa al gobierno centralizado.

A principios del siglo XIX se empezaron a dar en Inglaterra y Francia experiencias habitacionales impulsadas por filántropos. El ejemplo que se tomaría como **referencia para la cuestión habitacional fue el de Mulhouse** en 1835. Fue promovido por André Koechlin uno de los principales industriales franceses y, por aquel entonces, alcalde de la ciudad. Con un negocio en crecimiento se encontraba con la dificultad del alojamiento para sus trabajadores. Para solucionarlo fue él quien construyó un primer conjunto residencial para treinta jornaleros con un precio de alquiler razonable para los sueldos que él mismo pagaba.



Pabellón para cuatro hogares. Ciudad obrera de Mulhouse. Diseño de Lancelot, 1835-1850. Fuente: Difundir el Arte.

HISTORIA DE LAS TEORÍAS ARQUITECTÓNICAS. Bibliografía.

Alonso Pereira, JR (1995). Introducción a la historia de la arquitectura. Barcelona: Reverté.

García Gómez, Francisco (1996): Arquitectura doméstica, burocracia y legislación en la Málaga del siglo XIX: Las licencias municipales para la construcción de casas. Málaga: Boletín de Arte, n.17.

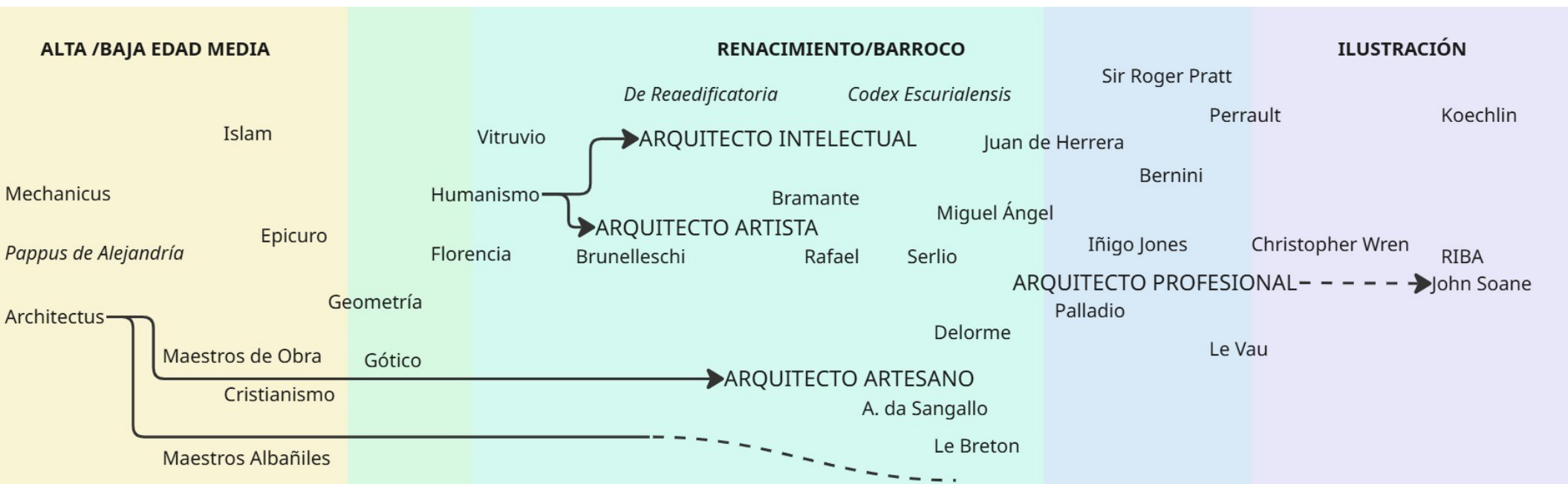
Habraken, N. John (2005). Palladio's children. Nueva York: Taylor and Francis.

López-Mozo, Ana (2015). On the Use of Perspective by Juan de Herrera, Architect of Philip II of Spain. Turin: Kim Williams.

Kostof, Spiro (1977). The Architect: Chapters in the History of the Profession. Nueva York: Oxford University Press.

Kostof, Spiro (1985). Historia de la arquitectura 2. Madrid: Alianza. Traducción de MD Jiménez Blanco.

Ollero, Francisco (1994). Noticias de Arquitectura (1761-1780). Sevilla: Guadalquivir SL Ediciones.



HISTORIA DE LAS TEORÍAS ARQUITECTÓNICAS.

La profesión de arquitecto entre el siglo XV y el XIX.

José Sánchez-Laulhé / jose.laulhe@urjc.es

1er Curso de Grado, curso 2025/26
Universidad Rey Juan Carlos

*

Licencia para distribución de la presentación:
Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES
Derechos de las imágenes: sus autores.