

JUAN CALATRAVA (ed.)

# Romanticismo y arquitectura

LA HISTORIOGRAFÍA ARQUI-  
TECTÓNICA EN LA ESPAÑA  
DE MEDIADOS DEL S. XIX



ABADA EDITORES

## LECTURAS

Serie **H.<sup>a</sup> del Arte y de la Arquitectura**

DIRECTORES Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

La edición de esta obra ha contado con una Ayuda del Proyecto de Investigación MEC-HUM-2004-01851, del Ministerio de Educación y Cultura.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© DE LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2011

© JUAN CALATRAVA (ED.), 2011

© ABADA EDITORES, S.L., 2011

Calle del Gobernador 18  
28014 Madrid  
Tel.: 914 296 882  
fax: 914 297 507  
[www.abadaeditores.com](http://www.abadaeditores.com)

diseño SABÁTICA

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-15289-11-1  
depósito legal M-19324-2011

preimpresión DALUBERT ALLÉ  
impresión LAVEL

JUAN CALATRAVA [ED.]

# Romanticismo y arquitectura

LA HISTORIOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA  
EN LA ESPAÑA DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX



## INTRODUCCIÓN

JUAN CALATRAVA

Los estudios aquí reunidos corresponden a las ponencias presentadas en el Coloquio Internacional *Arquitectura y Romanticismo en España*, que se celebró en Granada los días 3 y 4 de diciembre de 2007. Este evento constituyó el momento de recapitulación final de la labor realizada en el marco del Proyecto de Investigación *La historiografía de la arquitectura del Romanticismo español*, que fue financiado entre enero de 2004 y diciembre de 2008 por el Ministerio de Educación (Proyecto MEC2004-HUM-01851). Además de los miembros del equipo de dicho proyecto (profesores J. M. Barrios, A. Gómez-Blanco, W. Szambien, S. Talenti, S. Blasco y J. Calatrava), en el Coloquio mencionado participaron, en calidad de invitados, otros investigadores autores de importantes aportaciones en el ámbito de estudio que nos reunía (profesores A. Isac, P. Galera, J. Arnaldo, G. Zucconi e I. Henares).

Aproximadamente entre 1825 y 1860, el nuevo valor asignado a la Historia por la cultura del Romanticismo se tradujo, en el terreno arquitectónico, en un florecimiento de textos e imágenes de origen, forma y destino muy variados, que vehicularon el nuevo interés por *la nación y su historia* en el contexto del proceso de surgimiento de la ciudad moderna y los orígenes del debate sobre el patrimonio.

Al lado de libros como los de J. M. Inclán Valdés, José Amador de los Ríos o José Caveda, en este intenso debate de ideas desempeñaron

un papel importantísimo publicaciones periódicas surgidas sobre todo entre 1835 y 1855, tales como *El Artista*, el *Semanario Pintoresco Español* (la de mayor difusión y duración: 1836-1857), el *Observatorio Pintoresco Español*, *El Siglo Pintoresco*, *El Renacimiento*, *No Me Olvides*, el *Liceo Artístico y Literario*, *El Arpa del Creyente* o la monumental *Recuerdos y Bellezas de España*, al igual que la primera publicación española específicamente dedicada a la arquitectura, el *Boletín Español de Arquitectura*.

Pero en ese siglo de las *imageries* (como reza el título del libro esencial de François Hamon), los textos escritos se vieron acompañados por una eclosión icónica sin precedentes: dibujos, cuadros, planos, grabados y litografías y, en un momento más avanzado, fotografías... imágenes todas ellas que no se limitaban a ser meros comentarios de lo escrito sino que asumían el rango de verdaderos productos culturales con derecho propio, en los que se plasmaba, igual que en los textos aunque con una especificidad propia, una determinada manera de entender la arquitectura y su historia. La riquísima serie de imágenes de la España romántica no se limita, así, a constituir un conjunto «pintoresco» o a cumplir esa función de fedataria de una historia en trance de desaparición que a menudo los propios autores le asignaron, sino que, en su propio modo de ver, en su estructura misma en tanto que *imágenes*, forman parte a título pleno de la historiografía de la arquitectura y requieren la puesta a punto de métodos de análisis histórico específicos.

El proyecto recogía, además, la propuesta, explicitada en múltiples foros e investigaciones de las dos últimas décadas, de ampliar los límites conceptuales de lo que podemos entender por «historiografía arquitectónica», dando entrada a textos e imágenes de carácter no estrictamente arquitectónico, urbano o artístico: materiales de una gran riqueza y, sin embargo, a menudo poco explotados, procedentes de la historiografía general, de la teoría política, de la historia urbana, de la literatura, de los libros de viajes, de los medios de representación gráfica del siglo XIX (grabado, litografía, fotografía), de la pintura, etc. Destaca de manera especial, en este sentido, por su especificidad propia, el problema de los viajes artísticos y arquitectónicos, tanto el muy estudiado aspecto de los viajeros extranjeros por la España decimonónica como el mucho menos conocido (y bien necesitado de estudios monográficos en profundidad) de esos verdaderos periplos iniciáticos realizados por nuestros románticos desde Madrid o Barcelona (esto es, desde la gran ciudad en trance de transforma-

ción, desde el corazón mismo del materialismo moderno) a esos lugares recónditos de la geografía española donde, entre las ruinas, crearán poder hallar las huellas del verdadero «espíritu de la nación».

Hay que recordar, además, que el intento romántico de trazar (por vez primera, aunque siempre se reconociera, no sin reservas, el papel pionero de los intelectuales de las Luces) la *historia* de la arquitectura española no se desarrolla en un puro contexto académico, sino en el marco de la urgencia histórica provocada por las grandes destrucciones patrimoniales ligadas al advenimiento de la modernidad. No puede ser casual que el florecimiento de la historiografía romántica de la arquitectura se sitúe precisamente entre las Desamortizaciones de Mendizábal (1835) y Madoz (1855), de las que nuestros románticos captarán no tanto el intento de modernización socio-económica del país cuanto su grave y muy real secuela de destrucciones patrimoniales, demoliciones y abandonos de edificios de gran valor histórico y artístico. Si bien no faltarán intelectuales que, procedentes del campo liberal, aplaudan los aspectos más anticlericales de este proceso, lo cierto es que la práctica totalidad de nuestros románticos evocará con tintes elegíacos y catastrofistas el campo de ruinas en que se está transformando España, tronarán (como el J. M. Quadrado de *Dos palabras sobre demoliciones y reformas*) contra la monotonía y la ausencia de espíritu de la nueva ciudad burguesa, resultante no ya de la armonía de sus propias fuerzas espirituales sino de las leyes del mercado, y revestirán así su tentativa historiográfica con los ropajes sagrados de la lucha por la conservación de un pasado tan condenado a desaparecer como la sociedad que lo alumbró.

La historiografía romántica de la arquitectura es, pues, inseparable de los orígenes del discurso en torno al «patrimonio histórico», y cada vez es más evidente que el análisis crítico de ese momento originario del debate patrimonial resulta de especial urgencia y oportunidad, en un contexto en el que las intervenciones de conservación, rehabilitación o restauración están a la orden del día pero con frecuencia se echa en falta un reposado conocimiento histórico y teórico que sirva de legítima base a las mismas y que, sobre todo, lleve a reconocer en todas sus consecuencias el carácter histórico y no apriorístico de tales conceptos.

Por supuesto, el estudio transdisciplinar que nuestro proyecto se proponía hubiera quedado incompleto sin un análisis comparativo con esos otros Romanticismos europeos de los que la cultura españo-

la de la primera mitad del XIX es a menudo tributaria. Es evidente que el Romanticismo hispano, pese a sus fuertes peculiaridades, no se puede explicar al margen de su relación (influencias, reacciones, interacciones, modos de recepción, etc.) con las reflexiones de los románticos alemanes, franceses o británicos. Estas relaciones se plantean a niveles diversos. Está, en primer lugar, la cuestión de la recepción de las ideas elaboradas en dichos países: un problema que ha sido profundamente estudiado para el Romanticismo literario, en menor medida, para el campo de las artes plásticas, pero hasta momentos recientes muy superficialmente en el terreno de las ideas arquitectónicas. Por otro lado, hay que tener en cuenta que una buena parte de la producción de nuestros románticos se realizó, por motivos políticos, fuera de España y desde un profundo conocimiento de los debates arquitectónicos británicos y franceses de las décadas centrales del siglo XIX. Todo ello hacía imprescindible abordar esta mirada poliédrica y comparativa capaz de conectar los desarrollos españoles con el panorama cultural global del Romanticismo europeo.

Las diversas ponencias del coloquio de Granada trataron de reflejar, en su variedad, la amplitud de este abanico de problemas historiográficos. En el primero de los trabajos que aquí se presentan, el firmante de estas páginas trata de rastrear el proceso de construcción intelectual, en los veinte años que van de 1829 a 1848, de una visión romántica de la historia de la arquitectura española. Se han estudiado para ello cinco textos fundamentales, firmados por Juan Miguel de Inclán Valdés, Antonio de Zabaleta, Pablo Piferrer, José Amador de los Ríos y José de Caveda, que pueden considerarse verdaderos hitos programáticos en los que se definen las tareas, los problemas y las expectativas de la nueva historiografía arquitectónica.

La segunda contribución, a cargo de Selina Blasco, desarrolla uno de los aspectos singulares más importantes de este debate historiográfico: el papel desempeñado por El Escorial en la visión romántica de la arquitectura española. La autora es, como demuestran sus numerosas publicaciones previas sobre esta cuestión, una gran conocedora de la historia de la imagen de El Escorial, edificio mítico por excelencia y jalonado por innumerables textos que han construido imágenes alternativas del edificio, considerado unas veces como paradigma de la buena arquitectura y otras, en cambio, desvalorizado (a veces, en determinados comentaristas extranjeros, en evidente traslación al terreno arquitectónico de los ecos de la «leyenda negra»).

Antonio Gómez-Blanco, arquitecto y reconocido especialista en los problemas específicos de la imagen de la arquitectura tal y como se la representa en la fotografía y en el dibujo, enfoca, aunando criterios históricos y de puro análisis gráfico, el estudio y definición de lo que podríamos llamar la «imagen tipo» de la presentación de la arquitectura en las publicaciones románticas y sus rasgos formales, estéticos y estructurales básicos.

Dos contribuciones abordan, desde ángulos diferentes pero complementarios, la importante problemática de la visión de la arquitectura en los libros de viajes del siglo XIX. Pedro Galera profundiza, en la línea de otros trabajos suyos anteriores (véase, sobre todo, su libro *La imagen romántica de la Alhambra*), el estudio de los libros románticos de viajes en cuanto que concreción de los ideales estéticos y arquitectónicos de una época, y presenta una propuesta de tipología de los dibujos de arquitectura relacionados con estos viajes. Por su parte, Simona Talenti (autora de un estudio fundamental sobre la historiografía arquitectónica del siglo XIX, *L'histoire de l'architecture en France. Émergence d'une discipline, 1863-1914*) aporta el estudio directo de la mirada francesa sobre la arquitectura española, a través del análisis minucioso de algunos libros de viaje especialmente significativos, como los de Alexandre Laborde, Girault de Prangey o Taylor.

Javier Arnaldo, buen conocedor de la estética y teoría del arte del Romanticismo (recuérdese, por ejemplo, su *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*), estudia la presencia en el debate romántico hispano de un tema de amplias repercusiones por su ubicación a caballo entre ciencia, filosofía, estética y arquitectura. En la idea de *la cueva* como posible arquetipo arquitectónico (alternativo a la célebre cabaña de Laugier o al paradigma textil de la tienda del nómada) se encuentran, en efecto, la estética del sublime, las peculiaridades científico-simbólicas de la geología de los románticos y la aproximación entre Naturaleza y Arquitectura.

Angel Isac, estudioso pionero de las ideas sobre arquitectura y el debate arquitectónico en la España decimonónica (sobre todo con su libro *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*), llama, por su parte, la atención sobre la trascendencia de polémicas que sólo en apariencia son puramente terminológicas y que en realidad constituyen observatorios privilegiados del movimiento de las ideas. Se plantea, en efecto, el estudio del alcance, en las revistas de arquitectura de la España del XIX, de un térmi-

no tan usado y abusado como poco delimitado conceptualmente: el de *eclecticismo*.

Juan Manuel Barrios Rozúa, profundo conocedor de los orígenes del debate sobre el patrimonio en el XIX (véase su *Reforma urbana y destrucción del patrimonio urbano en Granada*), viene desde hace años publicando sobre la Alhambra investigaciones basadas en exhaustivas búsquedas archivísticas y que completan de manera decisiva nuestro conocimiento de ese monumento granadino tan esencial en la cristalización del orientalismo moderno. En este caso concreto, arroja nueva luz a la historia de las restauraciones de la Alhambra en la época romántica.

Guido Zucconi es uno de los más reputados especialistas europeos en la arquitectura orientalista del siglo XIX, tema sobre el que sus publicaciones son numerosas. El grupo de investigadores que, junto con otros colegas, coordina desde su *dottorato di ricerca* en el Istituto Universitario di Architettura de Venecia viene realizando una labor colectiva de la que hoy es imposible prescindir cuando se quieren abordar los múltiples flecos de ese complejo fenómeno conocido como *orientalismo*. En este libro, su aportación se centra en la exigencia de llevar a cabo investigaciones que partan de la especificidad de los recorridos que el orientalismo decimonónico traza entre arquitectura y artes decorativas, bien lejos del papel subordinado que las teorías académicas otorgaban a estas últimas.

Werner Szambien, finalmente, autor de un estudio sobre la historiografía arquitectónica del siglo XIX en Alemania y de toda una serie de obras esenciales para el conocimiento del debate arquitectónico moderno (tales como *Symmétrie, goût, caractère, Le Musée d'Architecture, Jean-Nicolas-Louis Durand. De l'imitation à la norme, Schinkel*), reabre la cuestión, ampliamente debatida en los siglos XVIII y XIX, de los orígenes de la arquitectura gótica, y reivindica la atención del historiador moderno a polémicas que, pese a las apariencias, están bien lejos de ser obsoletas.

Huelga decir que los textos que se presentan en este libro no son en el fondo otra cosa que tentativas de identificar temas y problemas y balizar vías para futuras investigaciones y no agotan el estudio de un problema histórico y cultural de gran complejidad y cuyas múltiples ramificaciones pueden alumbrar, de hecho, proyectos de investigación autónomos. Así ha ocurrido, de hecho, con el nuevo proyecto de investigación sobre *Orientalismo y Arquitectura: entre Granada y Venecia* (HAR2008-01901) que, en el momento de escribirse estas líneas, encuadra la labor del anterior equipo de investigación, al que se han

incorporado ahora, además, los profesores Guido Zucconi, Javier Arnaldo y Pedro Feduchi y cuyos resultados serán, en un futuro próximo, objeto de la publicación de un nuevo volumen en esta misma editorial.



## LA CONSTRUCCIÓN ROMÁNTICA DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA, 1829-1848

JUAN CALATRAVA

En aproximadamente veinte decisivos años del segundo cuarto del siglo XIX se ponen las bases para la elaboración intelectual de una visión de la historia de la arquitectura española que, en sus líneas generales, perdurarán durante décadas y sólo comenzará a ser revisada en el contexto de la crisis finisecular del 98. Este andamiaje historiográfico no se construyó, sin embargo, sobre las frágiles bases del puro interés erudito de un reducido círculo académico, sino que se convirtió, como ya he tratado de exponer en alguna ocasión anterior<sup>1</sup>, en uno de los ejes del gran debate cultural en el seno del cual los intelectuales del Romanticismo perfilaron las modernas nociones de *nación*, *historia*, *tradición* o *patrimonio*. La primera idea de una *historia de la arquitectura española* resultará, así, inseparable de la gran tentativa romántica de redefinir y salvaguardar los amenazados valores del Espíritu en el nuevo marco del universo capitalista de la mercancía, o, por decirlo con una expresión habitual en los propios textos románticos, del grosero «materialismo del siglo»<sup>2</sup>.

1 CALATRAVA, J., *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada-México, Editorial Universidad de Granada-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, cap. 5: «La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas», pp. 185-236.

2 HENARES, I. y CALATRAVA, J., *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1983, y «El historicismo en la crítica de arte del Romanticismo español», en *Mayurqa*, 1979-1980, pp. 309-322; ISAC, A., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial, 1987; ARRECHEA MIGUEL, J., *Arquitectura y*

Bien en consonancia con la complejidad histórica y cultural de esos decenios que vieron el nacimiento del mundo moderno, un periodo que aún hoy sigue constituyendo en muchos aspectos un desafío a las tentativas académicas de periodización de la historia de la modernidad, esta construcción histórica no es en absoluto lineal ni unívoca. Se compone de numerosos ensayos plasmados en textos de muy diverso orden (desde el artículo de periódico al libro propiamente dicho, pasando por el discurso filosófico o académico, el relato de viajes o las propias obras literarias de nuestro Romanticismo —un filón este, el de la presencia de la arquitectura en la literatura, cuyo análisis desde una perspectiva historiográfica, con demasiada frecuencia soslayado, resulta sin embargo imprescindible<sup>3</sup>—); textos que, además, versan sobre objetos bien distintos (desde la breve descripción de un monumento hasta la ambiciosa tentativa de periodización histórica global); que presentan grados de originalidad muy diferentes (desde la reflexión autóctona genuina hasta la simple difusión, en ocasiones hasta el puro plagio, de lo escrito por autores de fuera de nuestras fronteras), y que fueron escritos por autores igualmente de muy diversa condición, intereses, aspiraciones y nivel intelectual que sólo de modo muy reductor podemos unificar bajo la cómoda etiqueta de «románticos».

De entre este magma desigual de textos, que componen un inmenso pero fragmentario y aún no exhaustivamente catalogado ni analizado corpus de miles de páginas e imágenes<sup>4</sup>, algunos escritos destacan, sin embargo, como verdaderos hitos en los que puede decirse que cristalizan de manera especialmente densa y programática las ideas esenciales

---

*romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Universidad, 1989; SAZATORNIL RUIZ, L., «Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española», en AA.VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1995, pp. 63-75.

3 De esta relación entre Arquitectura y Literatura, que constituye uno de los ejes de mi trabajo actual y del Grupo de Investigación *Arquitectura y cultura contemporánea*, que coordino, me he ocupado recientemente en diversas ocasiones. Vid. sobre todo CALATRAVA, J. y NERDINGER, W. (eds.), *Arquitectura escrita*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010.

4 El inicio de una catalogación completa y estudio y análisis pormenorizado de esta ingente documentación fue abordado, entre 2005 y 2008, en el Proyecto de Investigación MEC2004-HUM-01851, *La historiografía de la arquitectura del Romanticismo español*, en cuya labor se encuadra la edición del presente volumen colectivo. Dicho trabajo colectivo tiene una continuidad, en colaboración con el Istituto Universitario di Architettura di Venezia, en el Proyecto de Investigación HAR2008-01901, *Orientalismo y arquitectura: entre Granada y Venecia*, que coordino en el momento de escribirse estas páginas.

en torno a las que se articula esta primera tentativa de construcción de nuestra historia arquitectónica. El análisis de cinco de ellos, en absoluto únicos pero sí elegidos por su especial valor paradigmático, constituirá el objeto de las páginas que siguen.

Se trata —y ello constituye una evidencia de esa intrínseca diversidad de textos a la que se ha hecho mención— de un opúsculo o folleto (los *Apuntes para la historia de la arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, de Juan Miguel de Inclán Valdés, 1833), de dos artículos breves de publicaciones periódicas (los artículos *Arquitectura*, publicado por Antonio de Zabaleta en 1837 en las páginas de la revista *No me Olvides*, y *Sobre la necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura Española, y sobre la influencia de este estudio en el de la civilización española*, de José Amador de los Ríos, aparecido en 1846 en el *Boletín Español de Arquitectura*) de un texto introductorio a un gran volumen ilustrado (la introducción que en 1839 redactara el poeta catalán Pablo Piferrer para el primer tomo, dedicado a Cataluña, de una de las mayores empresas editoriales de nuestro Romanticismo, la colección *Recuerdos y Bellezas de España*) y, por último, de un libro propiamente dicho (la gran tentativa de síntesis que, en un año tan significativo como 1848, esboza José Caveda con su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*).

El primer hito de este intenso proceso de definición intelectual de una *historia* puede fecharse, sin embargo, un poco antes del primero de los cinco escritos mencionados: concretamente en 1829, que es cuando se publican, por fin, las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*<sup>5</sup>. Redactadas en las décadas finales de la centuria anterior por el ilustrado vasco Eugenio Llaguno y Amírola, en una primera versión, y luego ampliamente revisadas y completadas por una de las figuras cumbre de la Ilustración hispana, Juan Agustín Ceán Bermúdez, las *Noticias* habían permanecido inéditas y su publicación en 1829 puede considerarse como el último y tardío hito de las tentativas de los intelectuales de las Luces por trazar un tipo de historia militante entendida como arma para el triunfo de la Razón y de las Luces, y también como una prueba evidente de la fuerte influencia que este paradigma ilustrado ejercerá sobre las teorizaciones de nuestros románticos.

5 De esta obra, editada en cuatro volúmenes, existe edición facsímil moderna, Madrid, Turner, 1977.

Desde luego, si hace años podría haber parecido paradójico comenzar un análisis que tiene por objeto a la historiografía romántica de la arquitectura con una referencia a una obra absolutamente perteneciente —y no sólo por motivos cronológicos— al horizonte de las Luces, los numerosos estudios que en los últimos treinta años han puesto el acento sobre la multiplicidad y riqueza de las interconexiones entre Luces y Romanticismo —incluyendo el gran debate sobre la pertinencia o no del concepto de *prerromanticismo*— han dejado claro que esta paradoja no es más que aparente. Aunque no sea éste el momento de ocuparnos de los primeros intentos, en la segunda mitad del XVIII, de construir una historia de la arquitectura española por parte de personajes como Antonio Ponz, José Ortiz y Sanz, Isidoro Bosarte, Jovellanos y, desde luego, los citados Llaguno y Ceán Bermúdez<sup>6</sup>, estas tentativas constituyen sin ninguna duda el humus sobre el que se desarrollará la historiografía romántica, ya sea para asumir sus tesis o bien para construir posiciones propias a partir de una crítica de las mismas.

Aunque la crisis que se inicia en la última década del siglo XVIII cortara de raíz el desarrollo de la historiografía artística de las Luces y determinara un hiato de al menos tres décadas, algo de estos interrumpidos proyectos ilustrados será inmediatamente después recuperado desde los nuevos parámetros del pensamiento romántico, como lo demuestra el hecho mismo de la publicación en 1829 del manuscrito inédito de Ceán y Llaguno. Esta recuperación no será, sin embargo, ni total, ni pacífica, ni acrítica, ya que se articula sobre el gran giro historiográfico que podemos simbolizar en las figuras extremas de Voltaire y Herder: el paso decisivo desde una historia del género humano construida según los principios de la dialéctica luces/oscuridad a otra basada en la legitimidad de todas las aportaciones históricas de los distintos pueblos, en la idea de la construcción paulatina del alma de la nación y en directa conexión con los orígenes de la cuestión del patrimonio.

6 Vid. sobre estas cuestiones HENARES-CUÉLLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad, 1977; BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989; LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M.<sup>a</sup> V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1994; ÚBEDA DE LOS COBOS, A., «Literatura artística», en AGUILAR PIÑAL, F., *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 1029-1064; CALATRAVA, J., *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999; ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Aldeasa, 2001.

Pero, al mismo tiempo, este paso decisivo no se da mediante la cancelación global de la problemática de las Luces, sino mediante su integración selectiva en un nuevo discurso histórico que asume una buena parte de las propuestas de la historiografía ilustrada. Veremos, así, por ejemplo, cómo Antonio de Zabaleta concebirá explícitamente la nueva historia artística nacional como una continuidad de los esfuerzos pioneros de Llaguno y Ceán, o cómo, al juzgar la arquitectura española de los siglos XVII y XVIII, los románticos compartirán las críticas radicales de nuestros ilustrados al «churriguerismo» (si bien con los importantes matices de los que más abajo hablaremos), así como también —aunque en un tono menos entusiásticamente partidista que el de Ponz o Ceán— los elogios al renacer del clasicismo bajo el reinado de Carlos III y a la obra de Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva.

En este sentido, cabe destacar que la consideración y asunción de la labor de los intelectuales de las Luces por parte de los románticos es contradictoria, ya que es capaz de combinar y de integrar las descalificaciones filosóficas contra el «esprit de système», las religiosas contra el «ateísmo del siglo» y las estéticas contra el exclusivismo grecorromano que se atribuye a los académicos del siglo anterior, con un claro sentimiento difuso de continuidad de esfuerzos historiográficos por encima del hiato napoleónico y fernandino.

Cuatro años después de la recuperación de la obra inédita de Llaguno y Ceán, el sentimiento de continuidad con respecto a la compleja herencia de las Luces seguiría marcando la publicación, en 1833, de los *Apuntes para la Historia de la Arquitectura y Observaciones sobre la que se distingue con la denominación de Gótica*, de Juan Miguel de Inclán Valdés. Inclán Valdés, una figura de este primer siglo XIX a la que aún no se ha prestado suficiente atención historiográfica<sup>7</sup>, puede representar muy bien dicha continuidad, no sólo cronológicamente (nacido en 1774 y muerto en 1853) como verdadero puente entre generaciones, sino también por

7 Aún en vida de Inclán, el escritor y teórico romántico Eugenio de Ochoa trazó de él un breve perfil («Don Juan Miguel de Inclán», *El Artista*, 3, 1836, pp. 148-149). Entre los estudios modernos que hacen referencia a su figura caben destacar las páginas que le dedican CHUECA GOITIA, F., «Don Juan Miguel de Inclán Valdés (1774-1852)», en *Revista Nacional de Arquitectura*, 87, marzo 1949, p. 140; NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, y *Arquitectura Española, 1808-1914*, Madrid, Espasa, 1993; ARRECHEA MIGUEL, J., *Arquitectura y Romanticismo*, cit., y PRIETO GONZÁLEZ, J. M., *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid, CSIC, 2004.

algunos datos especialmente significativos de su biografía. Sin duda el que más nos atañe de ellos es su relación personal, en su juventud, con Jovellanos, a quien trató en Gijón, gozando de su protección y, sobre todo, imbuyéndose de sus teorías estéticas y de su particular visión de la historia de la arquitectura, tan llena de matices y tan opuesta, en su pionera reivindicación de la arquitectura medieval, a ese supuesto fanatismo clasicista con el que tan a menudo los escritores románticos estigmatizaron a la generación ilustrada.

Académico de San Fernando desde 1814 y Director de la institución en 1836, Inclán Valdés personifica igualmente el paso de la estructura académica dieciochesca a los nuevos paradigmas de la enseñanza moderna de la arquitectura, ya que en 1844 fue nombrado Director de la recién creada Escuela de Arquitectura de Madrid. En este sentido, si ya en 1826 había dado a la luz Inclán, para servir a su docencia en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, un *Tratado de Aritmética y Geometría de Dibujantes*, veinte años más tarde, en 1847, su enseñanza en la nueva Escuela de Arquitectura cristalizaría en la publicación de sus *Leciones de Arquitectura Civil*. Sin embargo, la obra —en realidad, más bien opúsculo— que ahora atrae nuestra atención es un texto situado a medio camino de esta andadura, los *Apuntes para la historia de la arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica* (1833).

Hay que reconocer, ante todo, que los *Apuntes* de Inclán constituyen, ciertamente, una aportación teórica de importancia limitada, como han señalado casi todos los que le han prestado alguna atención<sup>8</sup>. Del carácter provisional y no definitivo de su texto es consciente el propio Inclán cuando, al inicio del mismo, da todo su sentido a la palabra *apuntes* del título, reclamando otras plumas que vengan enseguida a trazar una historia completa y articulada de la que él mismo se declara incapaz.

Pero, a efectos de lo que ahora nos interesa, esos apuntes encierran sobre todo el valor de ser la primera tentativa de recuperar el pulso historiográfico interrumpido desde hacía al menos tres décadas. La visión histórica de Inclán Valdés constituye, en realidad, una particular síntesis

8 Así, en 1908, Lampérez calificará a los *Apuntes* de Inclán como una «obrita de escasa importancia» en la que destaca «los enormes absurdos que sienta sobre la arquitectura gótica» (LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid, 1908, vol. I, p. 16; existe edición facsímil, con estudio introductorio de Julio Arrechea, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1999).

sis selectiva de ciertos argumentos ya avanzados por la última generación de los ilustrados del XVIII, síntesis que le permite compatibilizar el mantenimiento del paradigma vitruviano (por ejemplo, en su reflexión sobre los orígenes de la arquitectura o en el mantenimiento de la célebre triada de *firmitas*, *utilitas* y *venustas*) con la pionera revalorización jove-llanista del gótico, insistiendo de manera especial en la reivindicación nacionalista de la autoctonía del gótico hispánico.

Antes de llegar al Medioevo, no obstante, aproximadamente la mitad del texto de Inclán desarrolla una apretada «historia» de la arquitectura en la que el primer lugar corresponde a los relatos bíblicos que relacionaban con los orígenes del arte de construir al propio Adán y a Caín o Tubalcaín, así como la torre de Babel, y con el dato de la breve y reservada mención que se reserva al Templo de Salomón —algo bien sorprendente en el contexto hispano marcado por la larga sombra escurialense—. Es de reseñar, además, la ausencia del más mínimo eco de la crítica religiosa ilustrada en torno a la validez literal de estas narraciones sagradas, sobre la cual no alberga Inclán la menor duda.

En cuanto a los pueblos pre-griegos no bíblicos, alude tan sólo a la dificultad de hablar de asirios, egipcios, caldeos, persas o fenicios ante la ausencia de relatos fiables sobre su arquitectura. La arquitectura griega es expuesta, sobre todo, de la mano de Vitruvio, y tampoco sobre el ingeniero romano aparece en Inclán el más mínimo eco de la crítica a la que el carácter normativo de los *Diez Libros* había sido sometido en las últimas décadas del XVIII. Sin embargo, al lado de Vitruvio, citas tomadas de Winckelmann, Milizia o Leroy sirven para argumentar la perfección atribuida a la arquitectura griega. Aunque esta perfección no nace ahora únicamente del genio griego y de esa feliz combinación de suelo, clima y libertad que había exaltado Winckelmann: Inclán arguye que muchos de los logros griegos fueron en realidad préstamos de los egipcios, y se sitúa así en la estela de una cierta egiptomanía ilustrada que, sin cuestionar la primacía griega, trataba de encontrar un lugar de prestigio para lo egipcio, y que había tenido en Isidoro Bosarte a su máximo valedor en la España de las Luces<sup>9</sup>.

9 Vid. CALATRAVA, J., «Isidoro Bosarte y la nueva egiptomanía del final del siglo XVIII: las «Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos» (1791)», en *Cuadernos de Arte, Universidad de Granada*, XXIII, 1992, pp. 373-383, retomado, con modificaciones, en CALATRAVA, J., *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, cit., pp. 179-206.

También de Winckelmann recogerá Inclán Valdés la idea de un esquema evolutivo que, bien visible en la suerte que corre la arquitectura en su andadura entre Grecia y Roma, puede resultar igualmente extrapolable a otros estilos y épocas. En efecto, para Inclán el arte griego puede servirnos de máximo ejemplo de una evolución que no es privativa de lo helénico y que emparenta el devenir artístico con los ciclos humanos de infancia, madurez y senectud. En Grecia y en su continuidad romana puede comprobarse cómo la arquitectura comienza por dar satisfacción a lo necesario, pasa después a lo cómodo y arriba por fin a lo bello; pero el logro de la belleza no es estable y siempre se corre el riesgo de que se vea sucedido primero por lo superfluo y más tarde por lo monstruoso.

La arquitectura romana resulta, así, inseparable de la griega, pero no se confunde con ella. Roma aporta, resume Inclán, una personal combinación entre el sentido práctico constructivo y las normas griegas susceptibles de fundamentar *lo bello* en arquitectura. El propio Vitruvio, el sabio que «penetró los secretos más escondidos», es el mejor símbolo de este periodo de gracia que, sin embargo, dura poco, porque enseguida la arquitectura romana será presa de los efectos corruptores del lujo, los abusos y la degeneración. Es ahora a Jovellanos y no a Winckelmann a quien sigue Inclán a la hora de fechar el inicio de ese proceso de degeneración en el periodo de Vespasiano, como ya había anticipado aquél en su *Elogio de Don Ventura Rodríguez*.

La decadencia de la bella arquitectura, marcada en un principio por el refinamiento excesivo, los abusos ornamentales y la irrupción de lo suntuoso y lo superfluo, se transforma en los últimos momentos del Imperio y los primeros siglos medievales, por influencia del acento puesto por el cristianismo en el espíritu de pobreza, en un reducirse a la *firmitas*, a la mera solidez, olvidándose de todas las reglas y preceptos que hacen la «bella Arquitectura». De la arquitectura tardoantigua y paleocristiana no cabe extraer, pues, según nuestro autor, otras lecciones que no sean las puramente constructivas, ya que ha quedado reducida «al mecánico ejercicio de levantar paredes y de hacer mezclas, y convirtiéndose sus profesores en meros albañiles y mamposteros»<sup>10</sup> (una frase significativa en la medida en que resuena en ella, además, el eco del secular debate entre proyecto y ejecución y la batalla de la Aca-

<sup>10</sup> *Apuntes...*, p. 37.

demia de San Fernando por fundamentar una idea del arquitecto ajeno al mundo de la práctica de los maestros de obras).

Pero es este momento de decadencia el que, paradójicamente, permite ya a Inclán Valdés introducir por primera vez la especificidad nacional hispana en el seno de la historia general de la arquitectura. Y, por ahora, no precisamente para bien, porque dicha especificidad consiste en que la decadencia de la «bella Arquitectura» es mucho mayor en Hispania que en Italia o en la propia Roma. La explicación de ello es muy interesante, porque reúne dos argumentos procedentes de tradiciones historiográficas bien diferentes. El primero es de índole arquitectónica y arqueológica: España no se podía comparar con el suelo italiano en cuanto a presencia de buenos edificios subsistentes y presentes como eterno recordatorio. Pero el segundo introduce, como lejano eco de los términos de esa historiografía encomiástica contrarreformista que he tenido ocasión de estudiar en otros momentos<sup>11</sup>, el argumento de la acendrada religiosidad innata de los españoles: es el rápido e indiscutido triunfo del cristianismo en nuestro suelo patrio el que facilita el consiguiente vandalismo (obviamente, el término no es de Inclán) religioso sobre los restos de la arquitectura pagana.

También es específico de la historia hispana el nuevo factor que viene a acentuar la decadencia: la «furiosa tempestad» de la invasión árabe. En el embrionario proyecto de construcción historiográfica de Inclán, volcado al gótico, quizás el aspecto más llamativo es la absoluta desatención a la arquitectura islámica hispana. Ello es sorprendente porque, como es bien sabido, la arquitectura árabe ya había suscitado, en el marco del arabismo tardoilustrado, el interés de la Academia de San Fernando (con el envío de la célebre expedición de Hermosilla, Villanueva y Arnal a Granada y Córdoba, y la posterior publicación incompleta de las *Antigüedades árabes de España*), de Jovellanos y de Llaguno y Ceán<sup>12</sup>. Inclán, en cambio, apenas le dedica una página de sus *Apuntes*,

11 Vid., entre otros trabajos sobre esta cuestión, CALATRAVA, J., «Contrarreforma e imagen de la ciudad: la Granada de Francisco Bermúdez de Pedraza», en BARRIOS AGUILERA, M. y GARCÍA ARENAL, M. (eds.), *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, Valencia-Zaragoza-Granada, 2006, pp. 419-458.

12 Vid. al respecto RODRÍGUEZ RUIZ, D., *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades árabes de España*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1993, así como CALATRAVA, J., «La Alhambra y el orientalismo arquitectónico», en ISAC, A. (ed.), *El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2006, pp. 11-69.

con la simple mención del Alcázar de Sevilla y la Alhambra y la expresión de perplejidad ante la Mezquita de Córdoba, su carácter «singular» y «sorprendente» y su «libre arbitrariedad»<sup>13</sup>.

Y es que, como queda explícito en el propio título del opúsculo, su objetivo principal no es otro que la reivindicación de la arquitectura gótica, que ocupa 30 páginas de las 76 totales. Inclán defiende la denominación de «gótica» para una arquitectura que en nuestro suelo muestra testimonios de tan venerable antigüedad como los monasterios de San Millán de la Cogolla y Santa María la Real de Irache, los dos ejemplos que cita en apoyo de su argumentación sin atender a las diferenciaciones entre «gótico antiguo» (es decir, lo que hoy llamamos románico) y «gótico moderno» que ya habían comenzado a establecer los ilustrados<sup>14</sup>. La conciencia, sin embargo, del grado de indefinición en el que se encontraba la arquitectura de la Alta Edad Media queda patente cuando Inclán hace votos por que la propia iglesia de Irache y «otros edificios de aquella edad» «... se reconociesen, midiesen y analizasen por una mano diestra e inteligente»<sup>15</sup>.

Por lo demás, el hilo argumental de Inclán traza una pirueta que le permite compatibilizar la teoría del origen oriental del gótico a través de las Cruzadas<sup>16</sup>, la metáfora vegetal de Félibien (el gótico como imitación del bosque) y las reflexiones de Jovellanos sobre la arquitectura «ultramarina» con la defensa radical de la autoctonía de la arquitectura gótica hispana: es la especial relación de España con los árabes la que le permite primero anticiparse y luego sacar más provecho de las lecciones arquitectónicas procedentes de Oriente y que en nuestro país encontrarán el terreno mejor abonado. La conclusión es tajante: España no ha aprendido el gótico de ninguna otra nación, ha tenido un papel protagonista en su nacimiento y puede presentar ejemplos de esta arquitectura cronológicamente anteriores a los franceses.

Una vez cumplido el objetivo fundamental de la reivindicación gótica, las últimas páginas del ensayo de Inclán se limitarán a resumir de

13 *Apuntes*, p. 38.

14 Vid. GARCÍA MELERO, J. E., «La visión del románico en la historiografía española del 'neoclasicismo romántico'», en *Espacio, Tiempo y Forma*, 2, 1988, pp. 139-186.

15 *Apuntes...*, p. 47.

16 Vid. FRANKL, P., *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton University Press, 1960; PANADERO PEROPADRE, N., «Teorías sobre el origen de la arquitectura gótica en la historiografía ilustrada y romántica española», *Anales de Historia del Arte*, 4, 1994, pp. 203-211.

manera apretada las siguientes fases del esquema historiográfico puesto a punto por los Ponz, Llaguno y Ceán, insistiendo de modo muy especial en dos de los aspectos que pasan intactos desde las Luces a la historiografía romántica: la condena del churriguerismo y de «Borromino y sus secuaces» y la restauración del buen gusto arquitectónico en las obras de Juvara («Jubarra»), Ventura Rodríguez (el más destacado por Inclán, en la línea del *Elogio* de Jovellanos) y Juan de Villanueva.

Cuatro años después de la aparición de los *Apuntes* de Inclán, en 1837, publicaba Antonio de Zabaleta, en una doble entrega de los núms. 11 y 12 de la revista *No me Olvides*, que dirigían Federico de Madrazo y Jacinto de Salas y Quiroga, un texto mucho más corto pero de una trascendencia teórica bastante mayor que los *Apuntes* de Inclán: su breve pero denso artículo *Arquitectura*, verdadero toque de rebato de los nacientes intereses románticos por una historia entendida en clave patrimonial.

Antonio de Zabaleta (1803-1864)<sup>17</sup> representa, en el panorama de nuestro primer romanticismo, una figura prototípica. Como tantos otros intelectuales hispanos de la época, conoció el exilio en Francia, durante un periodo especialmente prolongado, de 1823 a 1836, lo que le permitió un contacto directo con la cultura romántica francesa y, en general, con la riqueza de ideas e influencias europeas del crisol parisino<sup>18</sup>. Ese periodo, de enorme importancia para su formación artística y arquitectónica, estuvo marcado sobre todo por una estancia en el estudio parisino de Félix Duban, un arquitecto clave en los debates franceses que enfrentaban a clasicistas y románticos, y por al menos un viaje a Inglaterra y otro a Italia. Tras su regreso a España compatibilizó su ejercicio de la arquitectura con una importante actividad teórica y editorial y con el desempeño de diversos puestos docentes (Director de la Academia en la clase de Arquitectura, Catedrático de la nueva Escuela de Arquitectura de Madrid, Director de la misma entre 1854 y

17 La más completa investigación sobre la figura de Antonio de Zabaleta es la realizada por SAZATORNIL RUIZ, L., *Antonio de Zabaleta, 1803-1864. La renovación romántica de la arquitectura española*, Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1992 (es de reseñar, sin embargo, que el autor reconoce en su estudio la existencia de importantes lagunas sobre la biografía de Zabaleta, difíciles de colmar debido a las numerosas pérdidas de documentos).

18 Vid., entre otros trabajos, SAZATORNIL RUIZ, L., «Madrid et Paris: pensée romantique et architecture espagnole», *Revue de l'Art*, 115, 1997-1, pp. 30-41, y AYMES, J.-R., *Españoles en París en la época romántica, 1808-1848*, Madrid, Alianza Editorial, 2008 (aunque con muy escasas referencias al ámbito de la arquitectura).

1856) e institucionales en relación directa con la incipiente preocupación por la protección del patrimonio (fue secretario de la Comisión Central de Monumentos de 1852 a 1857).

*Arquitectura*, el artículo de Zabaleta de 1837, justifica desde el principio la caracterización de texto programático que le hemos asignado, ya que en él podemos encontrar la más clara —aunque bien concisa— reivindicación de la exigencia romántica de trazar la historia de la arquitectura española desde una postura nacional. A la perspectiva de una historia general de la arquitectura, concebida desde los parámetros ilustrados de la «historia de la humanidad» y personificada para nuestro autor en las figuras de Winckelmann y D'Agincourt, contrapone Zabaleta la nueva tarea que ha de afrontar su generación, desde la conciencia de que la arquitectura española no es una mera parte de un todo global, sino un objeto determinado en su individualidad por su estrecha ligazón al alma de la nación.

Los dos escritores citados, es decir, Winckelmann y D'Agincourt, «poco han dejado que desear sobre la historia general de la arquitectura». Ahora es urgente, pues, hacer justicia histórica a la arquitectura española y completar la labor iniciada en el siglo anterior por Llaguno y Ceán «... añadiéndole el examen y medida de los monumentos que en ella se mencionan». Para Zabaleta «... es bien seguro que la arquitectura de una misma época difiere y tiene un sello particular en cada país, y que esta diferencia proviene de la diversidad de materiales, de clima, de costumbres, de gobierno, etc.; de lo cual se infiere que lo que en uno es aplicable, en otro no puede o no debe serlo»<sup>19</sup>.

La historia de las naciones sustituye así —o complementa— a la historia de las épocas, permitiendo que coexistan diferencias sustanciales y no accidentales en un mismo momento y dentro de un mismo estilo, y por eso este estudio minucioso de los monumentos de nuestro país no se agota en sí mismo, sino que debe ir siempre acompañado de un ejercicio comparativo.

En esta delimitación de las nuevas tareas historiográficas pone Zabaleta sobre el tapete, de manera sin duda un tanto inconexa, los problemas del color en la arquitectura clásica y de la consideración de la arquitectura gótica. Se trata de dos cuestiones de gran envergadura teórica en esa década de 1830 y que insertan de lleno este texto en el gran

19 Antonio DE ZABALETA, «Arquitectura», *No me olvides*, 1837, núm. II, p. 6.

debate decimonónico sobre las nuevas bases de la historia de la arquitectura y, sobre todo, sobre su pertinencia y utilidad en la configuración de la arquitectura contemporánea. Y es que en las breves pero densas líneas que a ambos problemas dedica Zabaleta se deja ver con claridad que su texto no forma parte de las efusiones literarias vagas, sino que se beneficia del conocimiento directo de los grandes hitos del debate arquitectónico europeo.

Zabaleta es el primero en introducir en España la gran polémica sobre la policromía de la arquitectura clásica que, abierta a principios de siglo por Quatremère de Quincy, sería inmediatamente desarrollada por personalidades de la importancia de Félix Duban —con quien, recordémoslo, había trabajado Zabaleta en París— Jacques-Ignaz Hittorff, Henri Labrouste o Gottfried Semper, a quien Zabaleta casi con toda seguridad había conocido personalmente en 1834 en Roma<sup>20</sup>. En España, treinta años más tarde Francisco Jareño reconocería explícitamente, en su célebre discurso académico de 1867, *De la arquitectura policromata*, que sus primeros contactos con el tema de la policromía arquitectónica habían venido de las enseñanzas de Zabaleta y de Aníbal Álvarez.

Para Zabaleta, que ha conocido de primera mano en París los términos en que se planteaba este debate y que ha viajado por Italia con los ojos bien abiertos a los restos de policromía visibles en la arquitectura antigua, se trata ahora de mirar y examinar *todos* los restos de la arquitectura griega con un ojo carente de los prejuicios de la adoración acrítica clasicista. Winckelmann es culpable, en este sentido, de una mirada tan sesgada y selectiva que no le ha permitido observar lo evidente: la existencia de numerosos fragmentos de arquitectura coloreada que «... aunque al parecer no presenten el mayor interés», resultan «... sin embargo capaces de cambiar el aspecto de la arquitectura»<sup>21</sup>.

20 Vid. al respecto VAN ZANTEN, D., *The architectural polychromy of the 1830s*, Harvard, Garland Publishing, 1977; MIDDLETON, R. D., «Hittorff's polychrome campaign», en *íd.* (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1984, pp. 174-195; VAN ZANTEN, D., «Architectural polychromy: life in Architecture», *ibid.*, pp. 196-215; CASTILLO HERRERA, M. DEL Y OCÓN FERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup>, «No podría parecer maravilla el que los arquitectos eruditos volviesen la vista a la arquitectura policromata. El debate europeo sobre el color en el siglo XIX y la intervención del arquitecto», en ISAC, A. y OCÓN FERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> (eds.), *Intercambios culturales entre España y Alemania en el siglo XIX*, Universidad de Granada-Freie Universität Berlin-Instituto Cervantes de Berlín, 2009, pp. 91-114.

21 *Ibid.*

Zabaleta es consciente de las opiniones encontradas que esta tesis puede suscitar: «Ya me parece escuchar el formidable grito de anatema de nuestros severos clásicos, que, del mismo modo que los preceptistas en literatura, se exaltan a la menor idea de innovación en su venerado dogma»<sup>22</sup>. Pero, frente al anatema o el dogma, su respuesta es el análisis histórico-arqueológico desprejuiciado, el único posible en «nuestro siglo de incertidumbre e investigación»: «Examinemos, y el resultado decidirá la cuestión». Si el tiempo y las vicisitudes históricas han dado a las grandiosas construcciones de los griegos «la fría desnudez del protestantismo», existen los suficientes restos policromados —incluso en el propio Partenón— como para no tomar por norma lo que no es sino avatar azaroso de la historia. Y, por si eso no fuera suficiente, la arquitectura romana suministra nuevas pruebas, bien visibles en Pompeya, a cuyas ruinas dedica Zabaleta una pequeña digresión que presenta el interés añadido de mostrar, como ocurría en la propia Francia, la repercusión en materia arquitectónica de las investigaciones naturalistas de Cuvier o Saint-Hilaire<sup>23</sup>.

Es este diferente modo de mirar los testimonios de la historia lo que permite a Zabaleta plantear la diferencia radical entre dos tipos de aproximación intelectual a la arquitectura. Si en el seno de la cultura de las Luces Diderot había contrapuesto la figura del *arqueólogo*, verdadero *philosophe* heredero del espíritu de la Antigüedad, a la del *anticuario* que, personificado en el conde de Caylus, sería heredero no ya del espíritu de la Antigüedad sino tan sólo de sus fragmentos, ahora Zabaleta puede oponer el verdadero *historiador*, no sujeto por los dogmas, a quienes «... buscan en la centésima medición de uno de sus intercolumnios la forma para sus mezquinas producciones, sin importárseles gran cosa al parecer que aquel tipo colosal, trasplantado, mutilado, y no comprendido, pierda su majestad y su belleza»<sup>24</sup>. Es esta nueva historia la que permitirá añadir un nuevo grado a estas distinciones, ya que los resultados de sus investigaciones harán posible por fin conocer «la diferencia entre el que es verdaderamente *artista* y el que sólo es *constructor*»<sup>25</sup>.

22 *Ibid.*

23 Pompeya es, en efecto, ese «trozo fósil de una existencia remota, gloriosa y gigantesca, destinada a invadir la edad moderna, como la petrificación de un viviente antediluviano». *Ibid.*, núm. 12, p. 2. Vid. AA.VV., *L'Architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIXe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001 (y en especial, dentro de este volumen colectivo, los trabajos de Jacques Nayrolles y Laurent Baridon).

24 *Ibid.*, núm. 11, p. 7.

Pero, si el tema de la policromía arquitectónica es piedra de toque de la nueva historiografía, Zabaleta aprovecha la ocasión para insertar, en forma de digresión, la reivindicación de la arquitectura gótica hispana. Es esa misma adoración acrítica del clasicismo grecorromano el que lleva una y otra vez a los arquitectos contemporáneos a «...desenterrar de las ruinas de Italia un miserable plagio para unirlo a otro plagio de Grecia y formar, llenos de satisfacción, nuestra raquítica e insignificante composición». Y, sin embargo, la arquitectura española tiene a su disposición, para su estudio, una «planta indígena», esa arquitectura gótica «que justamente pudiéramos llamar *nacional*»<sup>26</sup> y que, sin embargo, sigue siendo objeto de desprecio generalizado.

Y no se trata sólo de un goticismo genérico, sino de una tentativa de definición de la especificidad de la arquitectura gótica española. Es la nuestra una arquitectura gótica que de ningún modo puede confundirse con sus estilos hermanos europeos, ya que es portadora de un carácter nacional específico cuyo principal rasgo diferenciador lo constituye el contacto directo con lo islámico: «... esbelta, elegante, solemne, caprichosa, diferente (por una tendencia particular y no muy fácil de percibir a la arquitectura árabe, voluptuosa, esmaltada y calada, como la concepción pomposa y transparente de la poesía oriental) de la denominada godo-germánica, de la gótica francesa de Lyon y de Estrasburgo y finalmente de la italiana, con su tendencia visible a la sencillez grecorromana». Es el estudio exhaustivo de este gótico nacional el que es urgente emprender y el que debe convertirse en verdadero eje estructurador de esa nueva historia de la arquitectura nacional por la que clama Zabaleta.

El toque de clarín de Zabaleta en 1837 no era sino uno de los síntomas más evidentes de una especie de «sed de historia» que se abría paso de manera acelerada en la cultura española de finales de la década de 1830 y que habría de cristalizar en un impresionante cúmulo de textos, publicaciones de todo tipo e imágenes que se apresuraban a dar

25 Esta estricta diferenciación terminológica es paralela, como argumenta el propio Zabaleta, a la propuesta lanzada por Eugenio de Ochoa desde las páginas de *El Artista* para distinguir entre «pintor» y «pintador» («Pintor. Pintura», *El Artista*, I, 1835, pp. 256-257; reproducido también en HENARES, I. y CALATRAVA, J., *Romanticismo y teoría del arte en España*, cit., pp. 62-63).

26 Todas las citas entrecomilladas de este párrafo en Antonio de Zabaleta, «Arquitectura», *No me olvides*, 1837, núm. II, p. 7; la palabra «nacional» se encuentra en cursiva en el original.

respuesta a este llamado. Y sin duda una de las más cualificadas respuestas fue el inicio sólo dos años más tarde, en 1839, de una de las mayores empresas editoriales colectivas de nuestro Romanticismo: *Recuerdos y Bellezas de España*<sup>27</sup>. Emprendida sobre todo gracias a la iniciativa del pintor y litógrafo catalán Francisco Javier Parcerisa, su objetivo era la realización de una completa *summa* artística, paisajística e histórica de la nación española, un verdadero catálogo a un tiempo monumental y espiritual. Estructurada en volúmenes dedicados a cada una de las regiones compuestos a partir de las entregas quincenales a los suscriptores, la colección quedó incompleta<sup>28</sup>, aunque fue retomada más tarde, en 1884, en una nueva edición con ilustraciones añadidas y bajo el título de *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*.

Fue el poeta barcelonés Pablo Piferrer (1818-1848), un intelectual próximo a los círculos del particular catalanismo romántico representado por Manuel Milà i Fontanals y muy influido por los *stürmer* alemanes y, muy especialmente, por la obra de Schiller<sup>29</sup>, quien se encargó de la redacción del primer volumen de la obra, dedicado a Cataluña (1839). Y es la breve *Introducción* a este volumen la que traemos aquí a colación por constituir otro importante paso en la definición del nuevo programa historiográfico de los románticos españoles.

También Piferrer insiste, como acababa de hacer Zabaleta y como pocos años más tarde insistirá Caveda, en el carácter arduo y dificultoso, casi titánico, de esta empresa historiográfica, que ha de desarrollarse en el contexto hostil de un panorama desolador desde el punto de vista político y de la protección y estima de las bellas artes. No es casual que su texto se inicie con una cita de la pluma más crítica de la época, la de Mariano José de Larra, en la que *Fígaro* estigmatizaba la

27 MAESTRE, V., «*Recuerdos y Bellezas de España*. Su origen ideológico, sus modelos», *Goya*, 181-182, 1984, pp. 86-93.

28 Se publicaron los volúmenes dedicados a *Principado de Cataluña*, (1839) y *Mallorca* (1842), ambos escritos por Pablo Piferrer; *Aragón* (1844), *Castilla la Nueva* (1853), *Asturias y León* (1855) y *Salamanca, Ávila y Segovia* (1865), por José María Quadrado; *Reino de Granada* (1850), por Francisco Pi y Margall; *Córdoba* (1855) y *Sevilla y Cádiz* (1856), por Pedro de Madrazo.

29 Vid. CARNICER, R., *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963; ARNALDO, J., «Poética de las cavernas y modernidad arquitectónica: Pablo Piferrer en Artá», en *Studi Ispanici*, 3, 2000, pp. 93-108; SANTAMARÍA, V., «Pau Piferrer, del jo a la idea», en DOMINGO, J. M. y ROIG, F. (eds.), *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, Tarragona, Diputació Provincial, 2000, pp. 225-238; Vid. también, en este mismo volumen, el texto de Javier Arnaldo.

indiferencia hispana hacia el pasado y el contraste entre las grandezas históricas y las miserias presentes<sup>30</sup>.

La respuesta a este estado de embrutecimiento asume, para Piferrer, la forma de un aliento de regeneración que llega a España desde las «heladas regiones del Norte» y consigue atravesar la «espesa niebla» que la separaba de nosotros. Goethe, Schiller y Walter Scott son, en la visión mesiánica del poeta catalán, los «sacerdotes del norte» que traen a España una nueva luz a partir de la cual puede formarse una generación autóctona (compuesta por los «... Larra, Martínez de la Rosa, Gutiérrez, Patricio de la Escosura, Madrazo y cien otros...»<sup>31</sup>) que, con más fervor religioso que frialdad erudita, empieza a desvelar los tesoros ocultos en el acervo artístico y literario de la patria. Una generación hispana en el seno de la cual, por encima de todos, exaltará Piferrer la figura del por entonces recién desaparecido Larra, al que considera el verdadero pensador de esa regeneración, «el profundo filósofo que tan exactamente anatomizaba el arte en sus partes más íntimas».

Es justamente el negro diagnóstico de Larra sobre el estado moral del país el que resuena en el hecho de que Piferrer justifique la iniciativa editorial de *Recuerdos y bellezas de España* no sólo por razones culturales o espirituales de carácter genérico sino también, de manera más concreta, como una de las actuaciones que han de poner remedio a la situación de atraso de España con respecto a otros países europeos. Si las naciones extranjeras más avanzadas nos ofrecen numerosos ejemplos de su amor por su propio pasado nacional (en especial Francia, con sus múltiples publicaciones en la línea de los objetivos que se marcaban Piferrer y Parcerisa), es llegada ya, para Piferrer, la hora de España, que no cede a ningún otro país en materia de monumentos. La publicación de *Recuerdos y bellezas de España* deja de ser así una mera iniciativa empresarial para convertirse en

30 «Nada nos queda nuestro, sino el polvo de nuestros antepasados, que hollamos con planta indiferente; segunda Roma en recuerdos antiguos y en nulidad presente, tropezamos en nuestra marcha adondequiera que nos volvamos con rastros de grandeza pasada, con ruinas gloriosas...»; y la cita continúa: «... si puede haber ruinas que hagan honor a un pueblo; pero así tropezamos con ellas como tropieza el imbécil moscardón con el diáfano cristal, que no acierta a distinguir de la atmósfera que le rodea». Piferrer no da la procedencia de la frase de Larra, que se encuentra en el artículo *Horas de invierno*, publicado en *El Español* el 25 de diciembre de 1836, apenas mes y medio antes del suicidio del escritor, que, como veremos enseguida, causó un profundo impacto sobre Piferrer.

31 PIFERRER, Pablo, «Introducción», *Recuerdos y bellezas de España*. Cataluña, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdager, 1839, p. 2.

uno de los más señalados ejemplos de ese nuevo florecimiento de esfuerzos heroicos en medio de las dificultades de la «desastrosa época».

Y es en la enumeración de los principales ejemplos monumentales y arquitectónicos de los que puede enorgullecerse España donde se comprueba cómo el programa historiográfico que traza Piferrer es de mayor amplitud aún que el de Zabaleta, pese a que la valoración de la arquitectura gótica siga siendo dominante. En efecto, junto a las catedrales de Barcelona, Burgos y Toledo, presenta también como monumentos dignos de estudio de nuestra arquitectura la Alhambra de Granada (incluyendo la casi obligada cita de *Les Orientales* de Victor Hugo), la Mezquita de Córdoba, «... tantos trozos de acueductos, circos y teatros romanos»<sup>32</sup>, el monasterio de El Escorial, o incluso la propia Puerta del Sol. Y todo ello en un proyecto que, además, no es sólo monumental sino también pintoresco: a la huella histórica del hombre en sus construcciones, la descripción completa de las bellezas de la patria deberá añadir también las de orden paisajístico<sup>33</sup>.

La historia de la arquitectura española aparece así, en suma, en las páginas de Piferrer, como el resultado del encuentro entre las exigencias de la erudición, las aspiraciones patrióticas de orden nacionalista y los primeros atisbos de una idea de *patrimonio* que es inseparable de la conciencia del inminente peligro de la desaparición de los restos del pasado. La edición de *Recuerdos y bellezas* es, en esta línea, tanto un *consuelo* como una herramienta para la preservación: «En los restos del lujo y poder de los antiguos mostremos lo que fuimos para ocultar y consolarlos de lo que somos. Ya que tanto se ha destruido, procuremos hacer apreciable lo que nos queda y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo al Arte»<sup>34</sup>.

Resultado directo de la confluencia entre estos planteamientos historiográficos y los inicios de un debate propiamente arquitectónico, en el que se encuadraba la institucionalización de la moderna enseñanza de la arquitectura con la creación en 1844 de la Escuela de Madrid, sería la creación, el 1 de junio de 1846, de la primera revista específicamente de arquitectura hasta ese momento existente en España, el *Bole-*

32 *Ibid.*, p. 5.

33 «... la España no sólo resplandece en despedazados restos de su pasada gloria, sino aun en bellezas de la naturaleza, ya se busque la aspereza y grandiosidad de los lugares montuosos, ya la tersura, verdor y extensión de las llanuras» (*ibid.*, p. 6).

34 *Ibid.*, p. 7.

tín *Español de Arquitectura*, que fue dirigido conjuntamente por el ya citado Antonio de Zabaleta y por José Amador de los Ríos, el prolijo intelectual andaluz (Baena, 1818-Sevilla, 1878) que muy poco antes había dado a la luz dos de las más importantes de sus numerosas obras de carácter histórico-artístico, *Sevilla Pintoresca* (1844) y *Toledo Pintoresca* (1845), y que poco más tarde habría de convertirse en el primero en teorizar la existencia del llamado estilo «mudéjar»<sup>35</sup>.

En el *Boletín Español de Arquitectura* (una publicación cuya vida independiente fue efímera, ya que en 1847 se fusionó con *El Artista* para dar lugar a una nueva revista, *El Renacimiento*) publicaría Zabaleta, a modo de primer ensayo de respuesta a la exigencia por él mismo planteada una década antes en *Arquitectura*, su segundo gran recorrido histórico, el extenso texto, dividido en varias entregas, titulado *Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la arquitectura y sobre su aplicación al arte de nuestros días*<sup>36</sup>. Pero, además de estas nuevas reflexiones de Zabaleta, el *Boletín Español de Arquitectura* incluyó en su undécima entrega otro texto al que cabe asignar también un carácter programático, el artículo *Sobre la necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura Española, y sobre la influencia de este estudio en el de la civilización española* de José Amador de los Ríos<sup>37</sup>.

Se trata de un texto paradójico, porque, aunque posee un verdadero carácter de manifiesto, con una llamada a la acción en la que se combina el nacionalismo romántico con los orígenes de la preocupación patrimonial —José Amador de los Ríos era en ese momento secretario de la Comisión Central de Monumentos—, no encabezaba el primer número del *Boletín* sino que se ubica más bien como reflexión posterior a toda una serie de ensayos de esa misma historia que reclamaba. La teorización sobre el valor de la historia sucede y no precede a las diversas tentativas parciales de trazar esta historia que llenaron el *Boletín* desde su primer número: sobre todo, las sucesivas entregas de la ya citada *Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura, y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días*, de Antonio de Zabaleta, o de otros textos cuya publicación se extenderá a lo largo de diversos números, como los artículos sobre *Arquitectura árabe*<sup>38</sup>, en los que el propio Amador de los

35 *El estilo mudéjar en arquitectura*, Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1859.

36 *Boletín Español de Arquitectura*, 1846, pp. 11-13, 20-21, 27-28, 35-37 y 45-53.

37 *Boletín Español de Arquitectura*, 1846, pp. 100-103.

38 *Boletín Español de Arquitectura*, 1846, pp. 26-27, 34-35 y 42-44.

Ríos evidenciaba su especial y conocido interés por el pasado islámico de España, o los *Apuntes sobre el origen y progresos de la Arquitectura*, de Manuel de Assas<sup>39</sup>.

El artículo de De los Ríos, en clara sintonía con los planteamientos de Zabaleta, se sitúa en un punto ciertamente intermedio entre este cúmulo de fragmentos de historia, de ensayos parciales, y la aspiración, explícitamente destacada en el texto, de lograr una síntesis, un «cuerpo de obra», es decir, justo lo que por esos mismos momentos estaba intentando, desde la estructura académica, José de Caveda, con la obra de conjunto que publicaría en 1848 y de la que enseguida hablaremos.

En este estadio intermedio, se alza ante José Amador de los Ríos la pregunta —significativamente definida, una vez más, en términos indisociables de la matriz ilustrada— por la *necesidad* y la *utilidad* de escribir la historia de la arquitectura española. Y su respuesta es doble. Esgrime, en primer lugar, como ya hiciera Piferrer, la cuestión del «honor nacional», es decir, de la comparación entre la absoluta indigencia historiográfica hispana y los firmes pasos dados por otras naciones en el conocimiento de su pasado arquitectónico. Los muchos estudiosos extranjeros que han escrito sobre España (cita a Laborde, Girault de Prangey, Prescott, Chateaubriand, Maino y Thomas Hope, con especiales elogios para la obra de este último), por más que hayan abierto vías llenas de posibilidades, han dejado su labor en un estado lamentablemente incompleto: según nuestro autor, se han limitado a «balbucir» una gran crónica, no a narrarla. Y ello necesariamente había de ser así no sólo por las dificultades prosaicas de desconocimiento de la lengua española, escaso tiempo disponible en el curso de sus viajes, dificultades de acceso, etc., sino por la mucho más profunda razón de que su calidad de extranjeros les hacía insensibles a ese «honor nacional» que resulta absolutamente consustancial a la tarea del historiador.

Pero es al referirse a los precedentes españoles cuando José Amador de los Ríos deslinda con claridad la nueva historiografía anhelada de sus precedentes ilustrados, juzgados tan necesarios como insuficientes. En efecto, si los intelectuales españoles de las décadas anteriores tampoco han cumplido con esa tarea nacional, no ha sido por falta de prepara-

39 *Boletín Español de Arquitectura*, 1846, pp. 49-51, 59-60, 78-79, 83-84, 91-92 y 100.

ción o de patriotismo. La importancia de los trabajos de Ponz, Bosarte, Ceán Bermúdez, Llaguno y Jovellanos nunca es cuestionada por el autor, pero sí en cambio la filosofía estética e histórica subyacente a sus investigaciones, sobre todo en el caso del que considera como el más importante de todos ellos, Antonio Ponz. Este último era, para nuestro autor, quien mejor podría haber llevado a cabo la tarea de trazar la historia de la arquitectura española, pero, como buen «hijo de la reacción antichurrigueresca», le lastró su exclusivismo grecorromano, la intolerancia que le impedía apreciar «el arte bizantino y el arte árabe» y que le llevaba a comentar sólo aspectos muy parciales del gótico y a denostar los aspectos más ornamentales del Renacimiento. De una intolerancia similar considera Amador de los Ríos que ha hecho gala Isidoro Bosarte, pero acompañándola además de errores. Llaguno y Ceán, «más tolerantes», tampoco dejaron sin embargo de mostrar su predilección por unos periodos sobre otros. Y, en cuanto a Jovellanos, es de lamentar que su prometida apertura de miras no terminara de cristalizar en ese examen histórico general que él mismo había prometido en algunos de sus textos.

El diagnóstico de José Amador de los Ríos es, pues, claro: existen precedentes útiles pero cuantitativamente insuficientes y cualitativamente marcados por los vicios exclusivistas de la cultura de las Luces. Urge entonces abordar una tarea historiográfica global llena de dificultades y obstáculos materiales y sociales de todo tipo.

Pero ¿por qué esta urgencia? Es en ese punto donde entra en juego la segunda de las grandes razones que determinan la necesidad nacional de esta historia: la situación de riesgo inminente de desaparición de sus testimonios materiales mismos. Trazar la historia de la arquitectura española no es, para nuestro autor, un mero afán erudito, sino un modo de intervenir en la gran lucha entre el espíritu y el grosero materialismo moderno. Si los progresos del saber hacen ahora posible escribir esta historia, no puede olvidarse que tales progresos son inseparables de ese otro «progreso» que es el del advenimiento de la civilización urbana e industrial moderna con su secuela de pérdidas patrimoniales cada vez más aceleradas: «En efecto, nunca se han reunido tan favorables circunstancias, nunca se ha podido pensar con tanta extensión y profundidad como ahora en dar cima a este pensamiento apenas balbucido, y nunca ha habido mayor peligro de que los materiales, los monumentos que han de contribuir a formar dicha historia, desaparezcan ante nuestra vista, bien que el celo de las corporaciones

encargadas de tan preciosos testimonios de nuestra antigua cultura se exalte más y más, a medida que aumentan los peligros»<sup>40</sup>.

Las pérdidas materiales, el abandono, la ruina o las demoliciones de tantos monumentos, con ser graves e irreparables, son, sin embargo, sólo un aspecto de un fenómeno mucho más grave: la desaparición del espíritu, del genio único y original, de un pueblo. Si José Amador de los Ríos mencionaba con envidia y admiración los progresos hechos en Alemania, Francia o Inglaterra en el estudio de su historia arquitectónica, enseguida se apresurará a aclarar que los esfuerzos realizados en estas naciones no son ni intercambiables ni directamente trasladables a nuestro suelo. No existe una «historia de la arquitectura» a nivel general, sino una historia de la arquitectura de cada pueblo en particular, siendo la de la nación española tan rica y variada como lo es su propia historia general<sup>41</sup>.

Piedra de toque de esta particularidad esencial de nuestra historia artística es la cuestión del arte árabe, en la que se detiene el autor, de manera coherente con su conocido interés especial por el pasado arquitectónico islámico y a la que ya ese mismo año de 1846 había dedicado, como se ha señalado más arriba, una serie de tres artículos en el propio *Boletín*. La eliminación de la intolerancia y del exclusivismo grecorromano de los ilustrados, primera condición para trazar una historia completa del genio arquitectónico español, pasa en primer lugar por el reconocimiento de toda su entidad y originalidad a la arquitectura árabe.

Pero, en este punto, el esfuerzo intelectual es doble, ya que si, por un lado, este reconocimiento se incluye en el movimiento más general, europeo, del nuevo orientalismo decimonónico, por otro debe reivindicar además una segunda originalidad: la de la arquitectura hispanoárabe con respecto a la de la generalidad del mundo islámico. Como ya se había argumentado en los artículos previos que el *Boletín* había dedicado al arte árabe, Amador de los Ríos aclara ahora que «... el arte árabe aspiró a la nacionalidad, al verse separado de las fuentes de donde

40 *Sobre la necesidad de escribir...*, *ibid.*, p. 102.

41 «... bastará sólo recordar que cada pueblo tiene su carácter propio que imprime a todas sus obras, y que habiendo pasado nuestra nación por tantas calamidades y trastornos y sufrido tan extrañas dominaciones presenta mucha más materia de examen en los monumentos que han sobrevivido al trascurso de los siglos» (*ibid.*).

traía su nacimiento, y logró alcanzarla, como más largamente vimos, al bosquejar en otros números su historia»<sup>42</sup>.

Lo mismo puede decirse para la arquitectura medieval cristiana, que, en sus diferentes periodos («romanesco», «latino» o «bizantino» y «gótico» o «tudesco»), hace gala de una continua «inclinación y tendencia a la originalidad», ostentando en sus formas la misma independencia que presentan a ojos del historiador los pueblos del medioevo hispano.

Bien significativo es, por último, el hecho de que José Amador de los Ríos rastree esta originalidad de la arquitectura española también en el siglo XVI, encontrándola como carácter esencial de nuestro Renacimiento<sup>43</sup>: la profusión ornamental del llamado «plateresco» quedaba así definitivamente rescatada de la tacha de anticipador del «churriguerismo» a la que la habían condenado Ponz y Llaguno y se convertía en rasgo definitorio de la personalidad genuina de la primera arquitectura renacentista hispana.

La obra del historiador y político asturiano José Caveda y Nava (1796-1882), *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*, aparecida en 1848<sup>44</sup>, cierra este ciclo de quince años con el primer empeño de verdadera síntesis de toda la reflexión romántica sobre la historia de la arquitectura nacional (un empeño que tuvo, además, repercusión fuera de nuestras fronteras, ya que fue bien conocido en Francia y muy pronto traducido también al alemán<sup>45</sup>).

Lo primero que hay que decir es que se trata ya de un libro, de una vasta *summa* que, frente a las apenas setenta y cinco páginas del librolleto de Inclán o a la densa brevedad de los artículos de Zabaleta, Piferrer o José Amador de los Ríos, se despliega ante el lector en más de quinientas páginas estructuradas en treinta capítulos. Caveda renuncia ya, pues, al modelo de texto fragmentario, polémico, militante (un modelo que, por lo demás, conservaría durante mucho tiempo su vigencia en las publicaciones periódicas de las décadas cen-

42 *Ibid.*

43 De ello ya se había ocupado en el artículo «Arquitectura del Renacimiento», publicado en la octava entrega del mismo *Boletín Español de Arquitectura*, 1846, pp. 57-59.

44 José Caveda, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de D. Santiago Saunague, 1848.

45 Bajo el título de *Geschichte der Baukunst in Spanien*, traducción de P. Heyse Stuttgart, Ebner & Seubert, 1858, con prólogo de Franz Kugler.

trales del XIX), y considera llegado el momento de vaciar todo el cúmulo disperso del saber romántico sobre arquitectura en la forma sólida del tratado académico, reivindicando al mismo tiempo la pertinencia de un análisis puramente arquitectónico que se separe del género de las «noticias históricas» y que pueda servir de ayuda a la construcción del gusto contemporáneo en arquitectura.

Pero no es ésta la única novedad de la empresa de Caveda. Es digno de reseñarse, además, el hecho de que este gran trabajo académico se presente explícitamente ligado a la primera gran repercusión institucional que la pionera preocupación patrimonial de la generación romántica había logrado: la creación, en 1844, de las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos. Tanto Antonio de Zabaleta como José Amador de los Ríos desempeñaron en las mismas un papel protagonista. Y, por lo que respecta a Caveda, miembro de la Comisión Central, su libro fue concebido, como él mismo explica en el Prólogo, como el instrumento previo, la herramienta de síntesis necesaria para el inicio del trabajo de las Comisiones y, más en concreto, para garantizar el éxito del proyectado «viaje arquitectónico» con el que se pretendían remediar las deficiencias de anteriores tentativas (y muy en especial la representada por el *Viaje de España* de Antonio Ponz).

Es significativo, en este sentido, que Caveda incluya, en el cierre del libro, a modo de Apéndice, el texto del *Informe de la Comisión nombrada por la Central de Monumentos Artísticos, sobre un viaje arquitectónico a las provincias de España*, fechado el 16 de septiembre de 1846 y firmado por los tres comisionados para la preparación de dicho viaje, es decir, el propio Caveda, José de Madrazo y Aníbal Álvarez. En dicho informe se establecía ya la estructura básica de la periodización de la historia de la arquitectura española que Caveda desglosa por extenso en su libro (dividiendo la historia arquitectónica hispana en nueve grandes periodos) y se proponía una especie de ficha para el estudio de los monumentos, que debían ser objeto de una descripción completa estructurada en cinco partes (el conjunto, la construcción, la planta exterior, la planta interior y la historia).

Esta ligazón explícita del libro al viaje es coherente, por otro lado, con el sentimiento de urgencia que marca a la empresa de Caveda, frenética labor contrarreloj ajena al plácido ritmo del trabajo del erudito de gabinete<sup>46</sup>, y con un ambicioso programa de objetivos descrito así:

46 «Aún estamos a tiempo de describirlos [los monumentos españoles]; mañana será ya tarde» (*Ensayo histórico...*, cit., p. 17).

«Investigar sus orígenes [de las grandes construcciones de nuestro suelo], seguir las en sus vicisitudes, descubrir al través de su estructura el espíritu y la civilización de los pueblos a quienes correspondieron, indagar cómo de las alteraciones sucesivas de su estilo vino a resultar otro distinto, fijar en fin las condiciones esenciales de esa transformación continua y progresiva y, por decirlo así, comprender en un vasto cuadro la genealogía del arte y sus modificaciones bajo distintas razas y latitudes»<sup>47</sup>.

En esta «historia completa del arte monumental en España» a la que aspira Caveda existe ya un capítulo específico para la arquitectura romana, convenientemente nacionalizada y esgrimida como argumento de la excelencia hispana en materia de arquitectura ya desde los siglos más remotos. La enumeración de restos romanos sobre la que Caveda basa la tesis de que «entre las provincias sujetas al Imperio romano ninguna se dará que tanto haya participado de su esplendor y poderío como la Península ibérica»<sup>48</sup> es verdaderamente profusa y revela su profundo conocimiento del estado de la arqueología clásica posterior a la herencia ilustrada.

Pero sin duda el gran eje en torno al que pivota el discurso de Caveda es el de la reconsideración de la arquitectura medieval. En este sentido, si uno de los puntos centrales será, como para Inclán o Zabaleta, el rescate de la arquitectura gótica de su injusta marginación por parte del exclusivismo grecorromano (aunque no deja de reconocer precedentes dieciochescos de interés por el gótico: en Inglaterra, el estudio de Murphy sobre el monasterio de Batalha o la obra de William Chambers, y en España los escritos de Jovellanos y ciertas descripciones de Llaguno, Ceán y Bosarte marcadas por la inseguridad<sup>49</sup>), importa señalar que esta reivindicación del gótico no se agota en sí misma, sino que llevará a Caveda a desmarcarse de sus antecesores y a articular una compleja visión histórica del conjunto de la arquitectura medieval hispana.

47 *Ibid.*, *Prólogo*, pp. V-VI.

48 *Ibid.*, p. 30.

49 «... y como recelosos de ponerse en pugna con la opinión de sus contemporáneos, todavía al dar cuenta de sus propias convicciones, si bien con encogimiento e inseguridad, lejos de ocultar la grata impresión que sobre su ánimo producían nuestras catedrales góticas, elogiaron alguna vez en términos generales y en breves palabras su firmeza y bellas proporciones, su elegancia y gentileza, y los profundos conocimientos de sus constructores en las ciencias matemáticas» (*ibid.*, p. 272).

Es, en efecto, la idea de que el gótico no es un producto ajeno e importado sino que se encontraba ya implícito en los anteriores desarrollos de la arquitectura «romano-bizantina» la que permite a Caveda reivindicar la importancia, en su esquema histórico, de la arquitectura de esos primeros siglos medievales, a los que otorga un desarrollo propio que ocupa nada menos que siete de los treinta capítulos de su obra (del III al IX).

Ya los escasísimos restos de la «arquitectura latina en la monarquía goda» dejan ver, en la óptica de Caveda, a unos godos hispanos «menos rudos y groseros que los demás pueblos del Norte»<sup>50</sup> y exigen un estudio basado en el examen arqueológico y no en «vagos asertos y generalidades no fundadas»<sup>51</sup>. Y, en cuanto a las «primeras monarquías cristianas», el asturiano Caveda ofrece una de las primeras descripciones detalladas de los edificios prerrománicos del Principado, en la línea compartida en esos mismos años por otros estudiosos románticos como Nicolás Castor de Caunedo en sus artículos para el *Semanario Pintoresco Español* o José María Quadrado en el volumen dedicados a *Asturias y León* (1855) de *Recuerdos y Bellezas de España* y continuada por el propio Caveda en otros estudios historiográficos<sup>52</sup>. En líneas generales, Caveda reivindicará para la arquitectura de los primeros siglos medievales y muy especialmente para los edificios asturianos un lugar propio en la historia, basado en la presencia en ellos de un avanzado saber constructivo capaz de redimirlos de la apresurada tacha de «pesadez».

Inmediatamente a continuación, la arquitectura «romano-bizantina», es decir, lo que hoy llamamos románica, constituye para Caveda el mejor ejemplo de la «variedad y confusión»<sup>53</sup> reinantes en cuanto a la denominación de las «escuelas» de la arquitectura medieval y un síntoma evidente del esfuerzo de clarificación científica y terminológica que hay que introducir en la historiografía. Caveda resume así, de modo muy documentado y con profundo conocimiento de las teorizaciones francesas e inglesas, las distintas alternativas de ese debate en

50 *Ibid.*, p. 47.

51 *Ibid.*, p. 76.

52 *Memoria histórica sobre la Junta General del Principado de Asturias*, 1834; *Historia de Oviedo*, manuscrito inédito, conservado en la Real Academia de la Historia, edición moderna de 1978; y, sobre todo, *Memoria histórica sobre la arquitectura de los templos construidos en Asturias*, manuscrito editado en 1982 por la Universidad de Oviedo

53 *Ensayo histórico...*, cit., p. 123.

torno a la nomenclatura, haciéndose eco de las primeras propuestas de utilización de la denominación «románico», pero propugnando el mantenimiento del término «romano-bizantino».

Mucho más destacable es, sin embargo, su rotunda reivindicación del carácter original de la arquitectura española altomedieval, claramente diferenciada tanto de la arquitectura romana y bizantina como de la árabe y de la posterior gótica. Es en este punto donde su crítica a los precedentes de la historiografía ilustrada asume su tono más crítico. La caracterización genérica como «gótica» de toda la arquitectura medieval por parte de Ponz, Llaguno, Ceán y Bosarte (una nómina de la que, muy significativamente, queda excluido Jovellanos) constituye uno de los principales lastres del exclusivismo estético de los ilustrados<sup>54</sup>, que no han llegado a comprender verdaderamente la arquitectura «romano-bizantina» por no haber sabido diferenciarla de la gótica propiamente dicha. Frente a esa historia militante y partidaria, el arqueólogo moderno establece diferencias y articulaciones y otorga a todos los productos de la historia humana su espacio particular en la nueva trama.

Pero, además, no le basta a Caveda con otorgarle un lugar propio, sino que le aporta una articulación histórico-cronológica-estilística interna dividiendo la arquitectura «romano-bizantina» hispana en dos épocas (que ocupan respectivamente los capítulos VIII y IX), separadas por la cesura histórica de la conquista cristiana de Toledo y bien caracterizadas desde los puntos de vista estilístico, constructivo, histórico y espiritual<sup>55</sup>.

54 «Sin atender a estas mutaciones, sin determinar las analogías y diferencias de unas y otras épocas, como si todas las construcciones se distinguiesen por las mismas cualidades, Ponz, Llaguno, Ceán Bermúdez y Bosarte las calificaron con el nombre genérico de góticas. Ni vieron sus diversos orígenes, ni sus cualidades características. Cuanto produjo la edad media desde el siglo IX hasta el XIII, fue solamente para ellos una antigualla gótica» (*ibid.*, p. 191).

55 «En dos grandes periodos puede dividirse su larga existencia, tan diferentes entre sí, como las influencias sociales que los prepararon. Abraza el uno todo el siglo XI y los primeros años del XII: continúa el segundo durante este mismo siglo, y los principios del XIII. En la primera de estas épocas, más allegada a la latina, cuyas prácticas recuerda con respeto, no aparece completamente segura de sus dogmas, los sigue indecisa y vacilante, y aunque se muestra complacida de las novedades, manifiesta para adoptarlas inexperiencia y rudeza, a pesar de sus notables progresos; en la segunda, confiada ya en sus procedimientos, se ciñe constantemente a un sistema, pierde su primitiva adustez, olvida las prácticas romanas, y oriental y risueña se anuncia como la precursora de la gótica-germánica» (*ibid.*, p. 160).

En la primera época, es terrorífica, severa, misteriosa, «emblema del poder teocrático»<sup>56</sup>, aunque contradictoriamente admita en su seno una escultura extravagante y de «extraña e inconcebible lubricidad»<sup>57</sup>. Su segunda época, más rica y fecunda, aparece en cambio marcada por la influencia árabe y oriental, «ganando en cultura y gentileza [...] desdeñando ya la severidad agreste de los pueblos septentrionales»<sup>58</sup>. El románico hispano se somete, así, a una especie de ley evolutiva de los estilos: desde la rudeza original hacia un arte más «gentil», hasta «hacerle desaparecer bajo la dominación del ojivo»<sup>59</sup>. La diferencia entre ambas épocas queda apuntalada, además, mediante una referencia a la historia de la literatura española: «Hay entre los edificios del siglo XI, y los de los últimos años del XII, la misma diferencia que entre el poema del Cid y las poesías de D. Alonso el Sabio»<sup>60</sup>.

Inmediatamente después, la arquitectura islámica es también objeto de un amplio y novedoso desarrollo que ocupa los capítulos X al XIV, desde un claro sentido de continuidad con respecto a los esfuerzos del arabismo hispano y europeo desde la época de las Luces (citando los precedentes de Jovellanos, Herosilla y las *Antigüedades árabes* o Casiri, pero también a los contemporáneos Gayangos, Owen Jones o Girault de Prangey). Esta idea de comunidad de esfuerzos no excluye, sin embargo, de nuevo la conciencia de una estricta diferenciación entre los intereses del artista y el arqueólogo<sup>61</sup>: ha llegado por fin, según Caveda, el momento de hablar no sólo al viajero y al artista sino también al verdadero estudioso, que requiere un tipo de saber especializado que va mucho más allá del emocionalismo literario y que es dolorosamente consciente del escaso grado de conocimiento real sobre la arquitectura islámica.

Se abre paso, así, la afirmación rotunda de la originalidad de la arquitectura árabe, una idea sobre la que once años más tarde volverá el propio Caveda al redactar, en 1859, su discurso académico *Originalidad de*

56 *Ibid.*, p. 162.

57 *Ibid.*, p. 166.

58 *Ibid.*, p. 181.

59 *Ibid.*, p. 189.

60 *Ibid.*, p. 191.

61 «Podrán por ventura satisfacer las estampas que de ellos poseemos a los artistas que sólo se contentan con los rasgos principales de su carácter; pero de seguro no llenan las miras del arqueólogo avezado a buscar en las antiguas ruinas la fisonomía de las pasadas civilizaciones» (*ibid.*, p. 196).

la arquitectura árabe. Heredera de la tienda del nómada, no puede ya entenderse como aberración con respecto a la arquitectura clásica, y en su origen desempeñan un papel esencial esos elementos textiles que por esas mismas fechas estaban empezando a ocupar un lugar esencial en la teorización de Gottfried Semper<sup>62</sup>. La árabe es, sobre todo, una arquitectura original, aunque mal conocida<sup>63</sup>, y esa originalidad deriva para Caveda, declarado partidario del factorialismo de Hyppolite Taine, ante todo de su carácter de respuesta adecuada a unas condiciones ambientales: «En vano se pretenderá despojar a la arquitectura árabe de esta originalidad fantástica; emana de la naturaleza misma»<sup>64</sup>.

Pero a ello se añade enseguida la especificidad de la arquitectura islámica de España, a la que trata de dotar de una estructuración histórica interna, que hace derivar de las obras de Girault de Prangey y de Batissier, pero matizadas a partir de José Amador de los Ríos (cuya reciente *Toledo pintoresca* cita elogiosamente). La arquitectura islámica española se presenta dividida en tres periodos, evolucionando, como ya había planteado para la arquitectura «romano-bizantina», desde la rudeza bélica de los primeros tiempos al refinamiento delicado de la etapa final<sup>65</sup>, desde el carácter pesado y severo hasta lo risueño y delicado, en un recorrido que es también el de la conquista de una originalidad propia. Así, el primer período (Mezquita de Córdoba y Medina Aza-hara) aún no es original y permanece apegado a lo romano-bizantino. El segundo (taifas, almorávides y almohades) ofrece ya mayor persona-

62 Vid. FANELLI, G. y GARGIANI, R., *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*, Madrid, Akal, 1999.

63 «No lo dudemos: los árabes han retratado fielmente esta originalidad de su carácter en sus mezquitas y palacios, en sus baños y harenes. Las épocas de su dominación, el desarrollo progresivo de su cultura, los recuerdos de su cortesanía, el orientalismo que aclimataron en el Mediodía de Europa, su risueña imaginación y sus extrañas creencias, vivos se ostentan en estos restos magníficos de su arquitectura, todavía no bien clasificados, y aún no del todo conocidos en sus detalles y pormenores» (*Ensayo histórico...*, cit., pp. 196-197).

64 Contestación de Caveda al discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, sobre el tema *Originalidad de la arquitectura árabe*, leído en 1859 por el granadino Francisco Enríquez y Ferrer, quien, entre otras cosas, confesaba haber aprendido en Granada su amor por esta arquitectura y se alzaba contra los prejuicios que han impedido que sea bien conocida pronosticando que pronto habría de rasgarse el velo de este desconocimiento. Vid. ISAC, Á., *op. cit.*, pp. 58-59.

65 «Demarcan el desarrollo gradual de la civilización de sus constructores y expresan las modificaciones de su índole desde que sangrientos y fanáticos destruyeron el imperio de los godos hasta que más humanos y civilizadores se propusieron engrandecer sus conquistas con el lujo oriental y el cultivo de las artes» (*Ensayo histórico...*, cit., pp. 200-201).

lidad, con más propensión a la pompa oriental y alejamiento de la tradición bizantina<sup>66</sup>. El tercero es, por último, el del esplendor de la Alhambra, «... un producto de la civilización árabe que apenas se enlaza con lo pasado y que parece como la expresión del carácter de un pueblo original»<sup>67</sup>.

La Alhambra, compendio de la andadura entera de la arquitectura islámica, es ya objeto de una valoración entusiasta y sin reservas, en la que a la reiteración de los habituales calificativos agrupados en torno al eje conceptual de «lo mágico»<sup>68</sup> se añade ahora una calibrada apreciación arquitectónica de los valores ornamentales (entre los que ocupa un significativo lugar el color, que había sido objeto del estudio de Owen Jones<sup>69</sup> conocido por Caveda), espaciales y constructivos (sobre todo, las bóvedas de mocárabes). En la Alhambra, «... los edificios agrandan sus proporciones y parecen más ligeros y risueños; se cubren sus muros de almocárabes, matizados de oro, azul y bermellón, y brillan en todas sus partes los atauriques, los festones y frisos de azulejos, con variadas y singulares formas. Adquieren mayor esbelteza las columnas, pierden toda semejanza con las romanas»<sup>70</sup>.

Si, en la inevitable comparación con el gótico, Caveda se inclina por este último ante todo por razones constructivas<sup>71</sup>, no dejará de apreciar en la arquitectura islámica la «tenacidad» de los gruesos muros de tie-

66 «Muéstrase llena de brío y lozanía, aspira a la originalidad, y si no del todo la consigue, prospera, y adquiere bastante independencia para obtenerla en el siglo XIII» (*ibid.*, pp. 221).

67 *Ibid.*, p. 225.

68 «El patio de los Leones, el de los Estanques, el salón de las dos Hermanas, el de los Embajadores, que constituyen el principal mérito de la Alhambra, reúnen la novedad a la extrañeza, la profusión de los ornatos a su delicada ejecución, y con sus elegantes y delgadas columnas, con sus arcos esbeltos y ligeros, con sus estucos y mosaicos, con sus risueñas fuentes y surtidores, nos hacen dudar que sea una ficción el palacio de las hadas, y nos presentan la realidad como un encanto» (*ibid.*, p. 199).

69 Owen Jones, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, Londres, 1836-1845 (existe edición castellana, con estudio introductorio de M.<sup>a</sup> Ángeles Campos Romero, Madrid, Akal, 2001). Vid. también Owen Jones, *El Patio Alhambra en el Crystal Palace*, Madrid, Abada, 2010 [1854], con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito Rojo.

70 *Ibid.*, p. 228.

71 «Hay en ésta más genio, más conocimiento del arte, más elevados pensamientos, una noble severidad, un atrevimiento, un brío y lozanía, que jamás los sectarios de Mahoma supieron comunicar a sus acicaladas construcciones». Y es que, frente a la elevada ciencia constructiva gótica, la islámica presenta materiales mezquinos y una construcción mucho más ignorante, por más que ello se oculte bajo «el atavío deslumbrador de su fastuosa y variada decoración» (*ibid.*, p. 234).

rra, la ingeniosa manera de trabar en ellos elementos vegetales o la maestría en el uso del yeso, que a veces no es sólo elemento ornamental sino que da firmeza a la construcción y, sobre todo, forma las grandes cúpulas mocárabes: con toda su fantasía, lujo y voluptuosidad, la arquitectura árabe es, a su modo, racional ya que no ha perdido el sentido del clima ni de las exigencias constructivas.

Retomando la evolución de la arquitectura cristiana a partir del capítulo XV, queda claro que la división entre la arquitectura «romano-bizantina» y la gótica, aunque mucho más neta que en los teóricos dieciochescos que hablaban de «gótico antiguo» y «gótico moderno», no llega a constituir, con todo, para Caveda, una cesura absolutamente tajante. Si los ilustrados cayeron en el error de agruparlo todo bajo la denominación indiferenciada de «gótico», el historiador moderno no ha de caer, según Caveda, en el extremo opuesto de plantear una diferenciación radical entre ambos estilos, cuando lo cierto es que numerosos aspectos de la última arquitectura «romano-bizantina» preparan el advenimiento del gótico. La transición es suave y el transcurso de la historia tal y como lo contempla Caveda responde más al modelo de un lento fluir que de una ruptura brusca.

El análisis del gótico ocupa diez capítulos y más de 150 páginas del libro de Caveda, y contiene numerosos puntos de interés: un exhaustivo recorrido historiográfico, un pormenorizado estudio técnico-constructivo que revela un profundo conocimiento de las más recientes contribuciones francesas, una serie de análisis monográficos de las catedrales de León (cap. XXI), Burgos (cap. XXII), Toledo (cap. XXIII) y Sevilla (cap. XXIV)...

Pero uno de los aspectos más novedosos es, sin duda, el modo en que, desde el principio, se desmarca Caveda de la pertinaz polémica en torno a los orígenes del gótico, abusivamente identificados con los del arco ojival. Para nuestro autor, este enconado debate es completamente acientífico y está teñido de los peores aspectos del nacionalismo estrecho: «convertidos los escritores en campeones de sus respectivos países»<sup>72</sup>, «casi todos sustituyen las conjeturas a las hechos: casi todos conceden a las probabilidades la importancia de los datos positivos»<sup>73</sup>. El empecinamiento en buscar el «verdadero» lugar de nacimiento de

72 *Ibid.*, p. 249.

73 *Ibid.*, p. 257.

la ojiva es síntoma de un error de base que ha lastrado toda nuestra comprensión de esa arquitectura: la idea de que es el arco ojival lo que define al gótico, cuando en realidad no es sino un elemento del «sistema» (un término científico-filosófico que es clave en la teorización de Caveda). Desde el momento en que se reconoce ese carácter de *sistema* del edificio gótico, dejan ya de tener sentido los esfuerzos por rastrear el origen geográfico o natural de la ojiva, desde Warburton a Jovellanos, y se abre paso la insistencia en su caracterización como perfecta simbiosis entre racionalidad constructiva y expresión coherente de las condiciones históricas y la espiritualidad de toda una época.

Es este último aspecto el que proporciona a Caveda la explicación para uno de los grandes interrogantes en torno al gótico: la simultaneidad de su aparición en Europa. Esta coincidencia no es, en su opinión, casual, sino que refleja —como ya una década antes había planteado Victor Hugo en *Notre-Dame de Paris*— la capacidad del gótico para convertirse en expresión completa y uniforme del espíritu cristiano en los siglos finales de la Edad Media. El gótico es un producto tan arraigado en el espíritu de la Cristiandad bajomedieval que se puede decir de él que es «un idioma»<sup>74</sup>, y, como tal, está sometido a leyes evolutivas similares a las de las lenguas, y en concreto las lenguas romances: un argumento lingüístico que desarrolla la idea de su evolución a partir del propio «romano-bizantino», sin tener que recurrir a préstamos extraños (lo que implica, entre otras cosas, un rotundo y explícito rechazo a la propuesta terminológica de «arquitectura ultramarina» planteada en su momento por Jovellanos y Llaguno).

Esta arquitectura, orgánicamente surgida de la evolución misma del «romano-bizantino», es doblemente «nacional», primero, por su procedencia directa del espíritu de la cristiandad occidental, pero, en segundo lugar, por su fuerte y peculiar arraigo en España, donde se verá fortalecida por los préstamos e influencias orientales, reducidas ahora a su justo término pero bien útiles para fundar una especificidad gótica hispana.

Para trazar la historia interna de la arquitectura gótica, vuelve Caveda a recurrir al esquema tripartito bien conocido: juventud ruda, madurez elegante y ancianidad decadente. El primer período, en el siglo XIII, muestra una rudeza y severidad coherentes con el contexto

74 *Ibid.*, p. 251.

histórico de la reconquista y directamente comparable, de nuevo, con la evolución literaria de la lengua castellana (en este caso, con la «nobleza y gravedad» de la prosa de Alfonso X el Sabio). En la segunda época, el siglo XIV, «gana en lozanía y brillantez, lo que pierde quizá en majestad y pureza». Finalmente, a partir de mediados del siglo XV, «abusando al fin de sus recursos, con la rica profusión de ornatos, con la caprichosa inconstancia que le lleva a multiplicarlos, alterando sus primitivos tipos, entra en una marcada decadencia, que en vano pretende ocultar»<sup>75</sup>, hasta entrar a competir en el siglo XVI, en desigualdad de fuerzas, «ya próximo a su fin y harto desmedrado y decaído», con el nuevo gusto romano.

Pero el proyecto histórico global de Caveda no podía limitarse a la estructuración de la arquitectura medieval hispana: tras haber integrado los inicios romanos y la arquitectura islámica, estaba ya también obligado a dar cuenta de los desarrollos más recientes. En sus últimos capítulos aborda, así, como ya había planteado José Amador de los Ríos, la caracterización de la arquitectura renacentista, barroca y borbónica.

Caveda reclama un estudio del Renacimiento hispano con criterios científicos rigurosos, desmarcándose de todas las investigaciones anteriores en las que «... ganó más la erudición que la historia del arte, y antes se satisfizo al ingenio que a la filosofía»<sup>76</sup>. El Renacimiento ofrece ante todo el «espectáculo grandioso» de la «prodigiosa transformación» que tiene lugar en el siglo XV<sup>77</sup>, una época compleja, de gran originalidad<sup>78</sup>, en la que se mezclan estilos, tradiciones y tendencias. Y en este panorama de transformación liderado por Italia, ninguna tierra es más adecuada que la hispana, según Caveda, para acoger y hacer fructificar estas novedades, para «... sustituir las formas góticas con otras más conformes a las necesidades creadas por la nueva civilización»<sup>79</sup>, debido a la multiplicidad de desarrollos de la arquitectura española entre finales del siglo XV y principios del XVI.

75 Esta cita y la inmediatamente anterior, en *ibid.*, p. 278.

76 *Ibid.*, p. 442.

77 *Ibid.*, p. 418.

78 «El Renacimiento es la palabra que expresa no un cambio en la arquitectura y la pintura, no la restauración de su carácter bajo los Césares, sino el producto espontáneo, natural, inmediato de una nueva dirección de los espíritus» (*ibid.*, p. 425).

79 *Ibid.*, p. 428.

Para la definición global de este momento de cambio no duda Caveda en recurrir al término «eclecticismo»<sup>80</sup>: es la palabra que conviene a una época caracterizada por un panorama de mezcla y coexistencia de estilos que, lejos de considerarse un fenómeno negativo, ofrece amplias posibilidades para el desarrollo de una historia del arte comparativa<sup>81</sup>.

Es esta situación, por otra parte, la que aporta su justificación histórica a ese particular fenómeno estilístico que es el «plateresco». Si las fantasías ornamentales del primer Renacimiento habían suscitado la desconfianza de los Ponz, Llaguno y Ceán, que veían en este «plateresco» un claro precedente de los desbordamientos churrigueristas, Caveda pretende ahora proporcionar —como hará igualmente más abajo con respecto a los propios «churrigueristas»— una explicación histórica del mismo ajena a cualquier tipo de partidismo estético. Para él, el «plateresco» no es sino el resultado de ese panorama multiforme, en el que se mezclan no sólo el tardogótico y las influencias italianas, sino también «el gusto arábigo» tan arraigado en nuestro país<sup>82</sup>. La arquitectura española del primer Renacimiento queda así nacionalizada: en ella es mucho más importante la complejidad estilística presente en suelo hispano que los elementos venidos de fuera. Ante esta arquitectura capaz de reunir «... la ciencia de Vitruvio, la exornación arábiga, con sus prolijas labores, la buena escultura de la escuela de Miguel Ángel y la soltura característica de las basílicas gótico-germánicas»<sup>83</sup>, Caveda no puede evitar reconocer que «... el ingenio la aplaudirá probablemente más que la razón»<sup>84</sup>, pero el objetivo final se ha cumplido: integrar el mal llamado «Renacimiento»<sup>85</sup> en una visión

80 «Este eclecticismo del arte era ciertamente bien conforme a la admirable transición de la sociedad gótica a la sociedad moderna; de las tendencias germánicas a las romanas; de las tradiciones de la Edad Media a las de los Césares» (*ibid.*, p. 437).

81 «La historia del arte agradece esta reunión de sus escuelas, que le permite compararlas de una sola ojeada: el genio inventor no se atreve a condenarla, extasiado con sus bellezas; y la crítica artística, que vitupera el pensamiento de amalgamarlas, convierte en indulgencia su inflexible desdén, cuando inspecciona y juzga separadamente cada una de estas partes» (*ibid.*, pp. 403-404).

82 «Y el gusto arábigo, sus ornatos, y aun la delgadeza de las columnas góticas y muchos de sus detalles, vinieron a mezclarse con las formas romanas para su atavío y gentileza, resultando el estilo llamado *plateresco*, de esta singular y extraña combinación» (*ibid.*, p. 439).

83 *Ibid.*, p. 451.

84 *Ibid.*, p. 452.

85 «Basta, pues, lo manifestado hasta aquí para conocer con cuánta impropiedad se ha llamado del Renacimiento este género de arquitectura» (*ibid.*, p. 452).

evolutiva de la arquitectura española estrechamente ligada a los avatares históricos de la nación.

El capítulo XXVII resume, bajo el significativo título de «Primera restauración de la arquitectura greco-romana», los dos últimos tercios del siglo XVI, y lo hace muy apretadamente si se compara con la atención que los teóricos de las Luces prestaban, sobre todo, a lo escurialense, y con la amplitud de desarrollos concedida a la arquitectura medieval cristiana e islámica. La figura de Diego de Siloé representa, en el nuevo panorama clasicista, la interiorización de los «preceptos» de «los romanos»: el arquitecto de la catedral de Granada es uno de esos «hombres superiores» que, al imitar, lo que hacen en realidad es descubrir principios universales. Este avance hacia «la grandiosidad y decoro de la escuela greco-romana», dejando atrás el primer decorativismo plateresco, es síntoma de una nueva situación histórica que representan también la figura de Alonso de Covarrubias y, sobre todo, el palacio de Carlos V en Granada («... ninguno entonces se acercó tanto a las proporciones romanas»<sup>86</sup>), además de la traducción de Serlio por Francisco Villalpando, que viene a corregir, según Caveda, las deficiencias de las *Medidas del romano* de Diego de Sagredo<sup>87</sup>.

El punto culminante de esta «primera restauración» es, por supuesto, El Escorial, cuya categoría de verdadero mito, elaborada prácticamente de modo contemporáneo a su proyectación y construcción, había sido recuperada e integrada en los primeros ensayos historiográficos de los intelectuales de las Luces.

Del muy especial papel que desempeña El Escorial en la historiografía romántica se ocupa por extenso Selina Blasco en otro lugar de esta publicación. Baste ahora con señalar que Caveda vuelve a aplicar en él el mecanismo de «nacionalización» ya ensayado para la arquitectura islámica, el gótico o el Renacimiento. En efecto, el edificio llegará a convertirse en «eminentemente español»<sup>88</sup> en dos fases. La primera es la representada por la figura de Juan Bautista de Toledo (o «Juan de

86 *Ibid.*, p. 459. Pero hay que señalar que en el capítulo XIV, dedicado a la «tercera época» de la arquitectura árabe, Caveda había criticado la intrusión que suponía la presencia del palacio junto a la Alhambra, contrastando «... de un modo bien desagradable, su imponente y severo aspecto, con el liviano y risueño de las fábricas moriscas en sus alrededores levantadas» (*ibid.*, p. 243).

87 *Ibid.*, p. 462.

88 *Ibid.*, p. 465.

Toledo»). Su conocimiento directo de la realidad artística italiana garantiza una integración profunda y no superficial de la «severa razón» del clasicismo. Pero es a Juan de Herrera, protagonista de la segunda fase, a quien cabe el papel fundamental en la «españolización» de la obra, el encargado de «acomodar la ciencia de Vitruvio al espíritu de su siglo, e imprimirle el carácter que entonces distinguía a la sociedad española»<sup>89</sup>. Aunque Caveda pueda preguntarse, inquieto, si su «severa simplicidad» o su «manera varonil de emplear con prudente economía los ornatos» no pueden redundar en ocasiones en una excesiva austeridad, su respuesta tiene un alcance general, porque consiste en proclamar la legitimidad histórica de toda expresión artística y el rechazo a juzgar según criterios de otras épocas: así, a Herrera «el que vaya a juzgarle según el espíritu de nuestros días, comete un anacronismo»<sup>90</sup>. El papel de Herrera está, además, cargado de trascendencia para la arquitectura española, ya que El Escorial abre la senda por la que luego caminarán Ventura Rodríguez y Villanueva, manteniéndose así ese hilo directo que los intelectuales de las Luces ya habían pretendido anudar con la época de Felipe II.

Pero hasta llegar a esa «segunda restauración» habrá que pasar antes por una dolorosa decadencia. Si Francisco de Mora es un «digno sucesor» de Herrera, si también Juan Gómez de Mora es un arquitecto dotado elevadas cualidades personales, al igual que otros muchos arquitectos de alto nivel cuyo anonimato o mal conocimiento lamenta Caveda, todo ello no basta para conjurar una decadencia arquitectónica que es resultado directo e inevitable de la decadencia histórica general de la España del siglo XVII.

Y el síntoma por excelencia de esta caída es la aparición de ese «estilo borrominesco» que ya había constituido la bestia negra de los Ponz, Llaguno y Ceán. Caveda mantiene, desde luego, la descalificación global de este tipo de arquitectura dominada por la licencia, el capricho, el delirio y los extravíos del gusto. Basten, a modo de ejemplo, sus palabras sobre Pedro Ribera, en las que parece resonar el eco de Ponz: «¿Quién más fantástico y revesado, más fecundo en logogrifos, retruécanos y enmarañamientos arquitectónicos, más diabólicamente entortijado y sutil?»<sup>91</sup>.

89 *Ibid.*, p. 464.

90 *Ibid.*, p. 466.

91 *Ibid.*, p. 491.

Pero introduce, al mismo tiempo, matizaciones que marcan, con respecto a las furibundas diatribas de los ilustrados, la diferencia esencial del relativismo histórico de Caveda. Así, es capaz de reconocer el genio de Borromini y de reivindicar para él un lugar en la historia de la arquitectura<sup>92</sup>. Y es que, al juzgar el «borrominismo», se cometen, para Caveda, dos errores básicos: medirlo por los parámetros de «los principios greco-romanos, como si, independiente de ellos, no constituyese por sí solo un nuevo género», y considerarlo «sin relación al espíritu de la época en que ha florecido»<sup>93</sup>.

El estilo, pues, como producto necesario y, por ello mismo, históricamente justificado, de una época. Una vez más es la literatura la que sirve de término de comparación: Caveda esgrime ejemplos de poemas de Góngora y Quevedo —sin que importe mucho el desfase cronológico— para caracterizar el espíritu de la época del churriguerismo. Y es también la literatura la que apoya el rescate de estos arquitectos para la historia, porque «... el que se encuentre dispuesto a personar a Góngora sus Soledades y a Jordán sus alegorías, no rehusará su indulgencia a esas extrañas máquinas donde se advierte el cierto no sé qué, que encontraba Milizia en las obras del Borromino»<sup>94</sup>.

El «churriguerismo» deja, pues, con Caveda, de ser un episodio desdichado y olvidable del arte español, para integrarse con pleno derecho en su historia. No es sólo que a los arquitectos churrigueristas haya que concederles, pese a sus caprichos y arbitrariedades, una cierta invención, inteligencia y genio, aunque desregulado: es que, por el solo hecho de haber constituido la expresión artística de una época, son ya objeto mismo de la historia, adquieren explícitamente categoría de *monumento histórico*<sup>95</sup>. El churriguerismo sigue siendo indefendible desde el punto de vista estético, el Transparente de Toledo seguirá pasando a la posteridad «... como el desbarro de una cabeza enferma»<sup>96</sup>, pero

92 «El novador italiano era uno de los hombres más superiores de su siglo, y si deliraba, sus aberraciones estaban marcadas con el sello del genio y la singularidad de un talento creador. Mereció, como heresiarca en las artes, la reprobación de los escritores de juicio que le sobrevivieron; pero nunca ese desprecio amargo y sarcástico, con que se quiso eclipsar su nombre, y hundir en el olvido sus producciones y su ingenio» (*ibid.*, p. 484).

93 *Ibid.*, p. 492.

94 *Ibid.*, p. 496.

95 «¿Por qué, pues, proscribir absolutamente esta arquitectura, y negarle la existencia aun como monumento histórico?» (*ibid.*, p. 496).

96 *Ibid.*

con Caveda se produce ya la definitiva escisión entre juicio artístico y valor histórico.

Ambos vuelven a coincidir, sin embargo, en el último capítulo del recorrido de Caveda, el dedicado a la «segunda restauración de la arquitectura greco-romana», es decir, a la arquitectura de la época de la Ilustración. Es una resurrección en la que van parejas, como siempre en Caveda, las letras y las artes, y que aparece directamente ligada al advenimiento de los Borbones. Felipe V, Juvarrá y el Palacio Real marcan el inicio de una andadura que alcanzará su punto culminante con las dos figuras paralelas de Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva.

En estos momentos iniciales, vuelve a aparecer «... la arquitectura romana, si no con su antigua severidad y nobleza, a lo menos sin los feos postizos, que la desfiguraban en los últimos años del siglo XVII, y muy ajena de las livianas pretensiones que antes la convirtieron de matrona en ramera»<sup>97</sup>. Si el Palacio Real no está exento de «lunares», en él «... puede fijarse el principio de una nueva era para las bellas artes en España, porque en sus construcciones se formaron los jóvenes más aventajados»<sup>98</sup>. Y a él viene a añadirse enseguida el segundo gran impulso de los nuevos tiempos: la Academia de San Fernando.

Sobre estas bases, el reinado de Carlos III sigue constituyendo la cúspide de este proceso, y el largo y exaltado panegírico del monarca que traza Caveda podría haber salido igualmente de la pluma de Ponz o Llaguno<sup>99</sup>. Son las nuevas condiciones de la época carolina las que permiten la profundización de la «restauración» de la arquitectura y la aparición de la gran figura de Ventura Rodríguez. Rodríguez es, en efecto, el personaje clave que lleva a cabo la operación que reencamina a la arquitectura española: el hermanamiento entre «la pompa y la ostentación», de un lado, y «la simplicidad griega y la corrección del gusto de otro». O bien, dicho de otro modo por el propio Caveda, el que acomoda las máximas del siglo XVI a la elegancia de la sociedad del XVIII, haciendo con ello a la arquitectura «... el mismo servicio que Meléndez a la poesía»<sup>100</sup>.

Tras Ventura Rodríguez, Sabatini («no tan elegante y gracioso»), José de Hermosilla, Carlos «Lemeaur» (sic), Domingo Antonio de

97 *Ibid.*, p. 502.

98 *Ibid.*, p. 501.

99 *Ibid.*, p. 508.

100 *Ibid.*, p. 510.

Monteagudo (sic), Juan Pedro Arnal y otros muchos arquitectos e ingenieros llenan una completa lista de edificios e intervenciones que, heredada en buena parte de la de Llaguno-Ceán pero completada con los datos recopilados por el propio Caveda en gran medida de los archivos de la Academia de San Fernando, revela lo riguroso de la información del autor.

El último hito de la historia de Caveda lo constituye la figura de Juan de Villanueva, que termina de «afianzar» esta «segunda restauración» gracias, como Ventura Rodríguez, a su capacidad de elaborar una síntesis limadora de extremismos e identificada, literalmente, con los valores del «aticismo»: «Parco y delicado en la ornamentación, gracioso y circunspecto en las composiciones, elegante y puro en los cortes y perfiles, amigo de las formas griegas hasta donde las ideas entonces recibidas lo permitían, supo dar a sus edificios cierto aticismo, que grandemente los realza»<sup>101</sup>.

Siendo el Museo del Prado «la obra que más le honra», son muy significativas, sin embargo, las dos mejoras que Caveda hubiese deseado para culminar la perfección del edificio: que hubiese, en la «fachada principal», una escalinata que «... hubiera dado más esbelteza y gallardía a este vestíbulo», y que las cornisas del pórtico hubiesen enlazado con las generales del edificio. Como han demostrado los estudios de Pedro Moleón, se trata justamente de dos de los aspectos clave de un proyecto que Villanueva nunca entendió como edificio unitario sino como tensa combinación de tres edificios<sup>102</sup>. Es evidente que el análisis arquitectónico de Caveda, presa de esta visión unitaria —compartida, después, por muchos de los estudiosos de este edificio—, tiene el mérito de captar dos aspectos muy específicos del proyecto aunque los interprete como errores.

El final de la historia no es, sin embargo, feliz. Silvestre Pérez es «el último de los profesores de ese periodo brillante»<sup>103</sup>, pero la lección de Ventura y Villanueva da lugar no tanto a un desarrollo fructífero de nuevos talentos («... hallaron mayor número de panegiristas que de imitadores»<sup>104</sup>) cuanto a una tiranía acrítica de las reglas y preceptos del cla-

101 *Ibid.*, pp. 517-518.

102 *Vid.*, sobre todo, MOLEÓN GAVILANES, P., *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, COAM, 1988, pp. 221-261.

103 *Ensayo histórico*, cit., p. 519.

104 *Ibid.*, p. 524.

sicismo: «Al preservarlas [a las artes] de la licencia y desenfreno de la imaginación, que tantos monstruos había engendrado, se las encadenaba con la estrechez de las prohibiciones; y condenadas a la esterilidad, mirábase su lozanía como peligrosa y ocasionada a graves errores<sup>105</sup>. Reclama Caveda, por ello, una mirada histórica moderna que sea capaz de acompañar la caracterización global de las épocas con el análisis particular de las obras dentro de cada época, capaz de discernir méritos o defectos individuales. Una mirada que, una vez más, supere el tipo de análisis de Ponz y Bosarte, tan fanáticos en la proscripción del churriguerismo como en la celebración acrítica de la arquitectura de su época<sup>106</sup>. Una mirada coherente con el relativismo histórico romántico que asigna a cada momento su legitimidad propia y que es, para Caveda, la única capaz de culminar la construcción completa de la historia de la arquitectura española.

105 *Ibid.*, p. 521.

106 «Conocerían [Ponz y Bosarte] que harto indulgentes con la arquitectura de su tiempo, demasiado severos con la de las épocas anteriores, se dejaron arrastrar por el espíritu de escuela, y eran apasionados, cuando de buena fe pensaban proceder con imparcialidad» (*ibid.*, p. 522).

INTRODUCCIÓN	5
LA CONSTRUCCIÓN ROMÁNTICA DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA, 1829-1848 <i>Juan Calatrava</i>	13
VITRUVIO VESTIDO A LA ESPAÑOLA. EL ESCORIAL Y FELIPE II EN LOS TEXTOS DEL SIGLO XIX <i>Selina Blasco</i>	53
LA IMAGEN DIBUJADA DE ARQUITECTURA EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL. SU ANÁLISIS FORMAL <i>Antonio J. Gómez-Blanco Pontes</i>	109
LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DIBUJADA POR LOS ROMÁNTICOS EXTRANJEROS <i>Pedro Galera Andreu</i>	131
LOS FRANCESES EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX: LOS VIAJES PINTORESCOS <i>Simona Talenti</i>	159

LA CUEVA: LUGAR DE RESURRECCIÓN DE LA ARQUITECTURA	
<i>Javier Arnaldo</i>	189
EL ECLECTICISMO: UNA «DISCUSIÓN ABIERTA» EN LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA ESPAÑOLAS DEL SIGLO XIX	
<i>Ángel Isac</i>	215
ANTES DE VIOLLET-LE-DUC Y JOHN RUSKIN: LAS RESTAURACIONES DE LA ALHAMBRA EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA	
<i>Juan Manuel Barrios Rozúa</i>	231
APRENDER DE ORIENTE. RECORRIDOS ENTRE ARQUITECTURA Y ARTES DECORATIVAS EN EL SIGLO XIX	
<i>Guido Zucconi</i>	277
LOS ORÍGENES DEL GÓTICO, ENTRE EL MUNDO ISLÁMICO Y CRISTIANO. VERDAD Y EMPRESAS NACIONALISTAS EN EL SIGLO XIX	
<i>Werner Szambien</i>	295



Entre 1825 y 1860, aproximadamente, el nuevo valor asignado a la Historia por la cultura del Romanticismo se tradujo, en el terreno arquitectónico, en un florecimiento de textos e imágenes que vehicularon el nuevo interés por la *nación* y su *historia* en el contexto del proceso de surgimiento de la ciudad moderna y los orígenes del debate sobre el patrimonio.

En este volumen, estudiosos de diversas universidades europeas, agrupados en un proyecto de investigación sobre la historiografía romántica de la arquitectura, ofrecen distintas visiones de esta amplia problemática, analizando tratados y escritos de arquitectura de la primera mitad del siglo XIX pero también dando entrada a materiales, textos e imágenes de carácter no estrictamente arquitectónico procedentes de la historiografía general, de la teoría política, de la historia urbana, de la literatura, de los libros de viajes, de los medios de representación gráfica del siglo XIX (grabado, litografía, fotografía), de la pintura, etc., prestando además especial atención a los orígenes del discurso en torno al «patrimonio histórico» y a la visión comparativa con esos otros Romanticismos europeos (Francia, Inglaterra, Alemania...) de los que la cultura española de la primera mitad del XIX es a menudo tributaria.

**Textos de Juan Calatrava, Selina Blasco, Antonio Gómez-Blanco, Pedro Galera, Simona Talenti, Javier Arnaldo, Ángel Isac, Juan Manuel Barrios, Guido Zucconi y Werner Szambien.**

