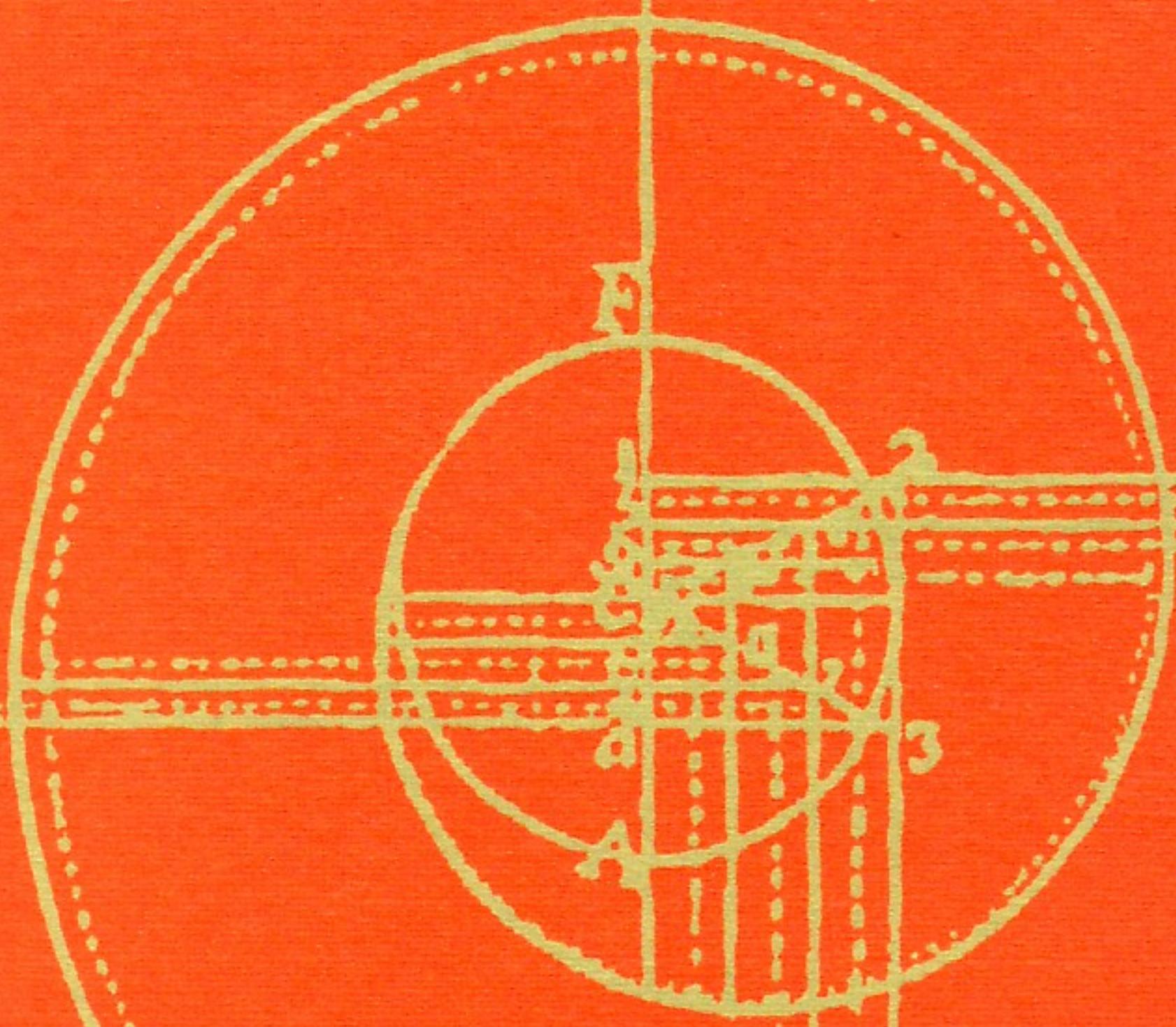


B
S
ELEMENTOS
DE TODA LA
ARCHITECTURA CIVIL
ANÁLISIS CRÍTICO



C
C

**ELEMENTOS
DE TODA LA
ARCHITECTURA CIVIL
ANÁLISIS CRÍTICO**



ELEMENTOS de toda la architectura civil con las más singulares observaciones
de los Modernos impressos en latín .. - Sevilla: Consejería de Obras Públicas y
Transportes, 2008

1 estuche (2 v.): il. fot. col; 30 cm.

Reprod. facs. de la ed. de: Madrid: Joachin Ibarra, 1763. Incluye estudio crítico
Documento original depositado en la Biblioteca de la Consejería de Obras Públicas
y Transportes

Contiene: Tomo 1: Elementos de toda la architectura civil con las más singulares
observaciones de los Modernos / impressos en latín por el P. Christiano Rieger
[sic] de la Compañía de Jesús...los cuales, aumentados por él mismo; traducidos al
castellano por Miguel Benavente.-Ed. facs.- [20], 304, [16] p., 304 p., XXI h. de lám.
grab.- ISBN: 978-84-8095-531-7. Tomo 2: Análisis Crítico/ Mariano Villegas García;
Juan Calatrava, Carlos Sambricio; equipo técnico del Instituto Andaluz del Patrimonio
Histórico. 163 p. - ISBN: 978-84-8095-532-4.

D.L.: M-1673-2008. ISBN (O.C.): 978-84-8095-533-1



1. Arquitectura Civil- Historia- Fuentes
2. Elementos Arquitectónicos I. Rieger, Christian II. Benavente, Miguel III. Villegas
García, Mariano IV. Calatrava, Juan V. Sambricio, Carlos VI. Andalucía. Consejería
de Obras Públicas y Transportes

IE

1673 A

ARCHIVO CENTRAL Y BIBLIOTECA COPT

Sevilla, 11/01/2008

El original del presente facsímile se encuentra en la Biblioteca de la Consejería de
Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía bajo la signatura BFA 84.

© De la edición: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes

© De los textos: los autores

Dirección de la edición: Secretaría General Técnica. Archivo Central y Biblioteca

Coordinación técnica: Dirección General de Planificación. Servicio de Publicaciones

Nº de Registro: JAOP/SGT-01-2008

ISBN: 978-84-8095-531-7 (Facsímile)

ISBN: 978-84-8095-532-4 (Análisis crítico)

ISBN: 978-84-8095-533-1 (OC)

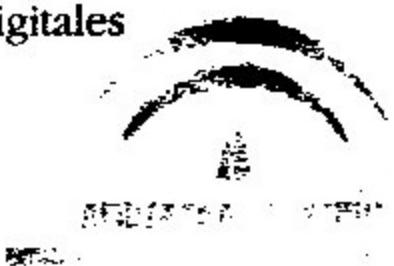
Diseño y maquetación: Graphimag

Digitalización y fotomecánica: Cromotex. Artes gráficas digitales

Impresión: Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación: Ramos

D.L: M-1673-2008



En la segunda mitad del siglo XVIII, España se incorporó al debate al que asistían los principales centros intelectuales de la Europa ilustrada sobre la renovación de la arquitectura, considerándola una disciplina basada en conocimientos científico técnicos y conceptuales de gran alcance.

En este contexto, se publicó en 1763 Elementos de toda la arquitectura civil, con las más singulares observaciones de los modernos impresos en latín de Christiano Rieger, traducido del latín por el jesuita Miguel Benavente, ilustrado por Joannes Minguetes e impreso por Joaquín Ibarra. Esta edición es un testimonio del interés de los círculos intelectuales españoles por participar de las nuevas corrientes e ideas científicas europeas, así como un esfuerzo teórico en la renovación del pensamiento arquitectónico español.

La Consejería de Obras Públicas y Transportes guarda en su biblioteca un ejemplar de esta obra. En 2005 se encargó la restauración del libro al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) que devolvió al libro las cualidades físicas que los avatares del tiempo le habían mermado.

A continuación, cumpliendo la voluntad de acercar a los ciudadanos el patrimonio de la arquitectura y la ingeniería civil en sus distintas vertientes, la Consejería ha llevado a cabo esta edición facsímil que usted tiene entre sus manos.

Para contextualizar la obra y a fin de contribuir a su mejor comprensión, esta edición se acompaña de un segundo volumen que contiene tres estudios desarrollados por especialistas en el ámbito de la edición, las artes gráficas, la arquitectura y la restauración.

El primero de estos estudios pone de manifiesto el valor bibliográfico de la edición de 1763, a cargo del impresor Joaquín Ibarra, el más importante de esta época junto con Antonio Sancha. El oficio de Ibarra se refleja en la perfección con la que están manejados los tipos gráficos, la cuidada maquetación o la calidad de ejecución de los grabados que la ilustran.

El segundo texto introductorio aborda el lugar de la obra y su autor dentro de la bibliografía sobre arquitectura. Es un análisis de la repercusión que tuvo la obra entre sus contemporáneos, su difusión y su influencia en la renovación de la teoría arquitectónica que se llevó a cabo en la España del siglo XVIII.

En el tercer estudio se da a conocer el proceso de restauración del ejemplar de la Consejería de Obras Públicas y Transportes, realizada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, ejemplo de actuación para la recuperación y conservación del patrimonio bibliográfico de Andalucía.

Consideramos que esta edición facsímil, acompañada de su aparato crítico, presenta una magnífica ocasión para el disfrute de un libro excepcional.

La Consejera de Obras Públicas y Transportes
Concepción Gutiérrez del Castillo

ÍNDICE GENERAL

PARTE PRIMERA

Mariano Villegas García

JOACHÍN IBARRA, PARADIGMA DE LA TIPOGRAFÍA ESPAÑOLA

Introducción	12
Enseñanza del grabado	15
El libro español en el siglo XVIII	23
Joachín Ibarra Marín	41
Elementos de toda la <i>Architectura Civil</i>	87
Bibliografía	111
Índice y explicación de figuras	114

PARTE SEGUNDA

Juan Calatrava

Carlos Sambricio

CHRISTIAN RIEGER Y LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA EN LA ESPAÑA DE MEDIADOS DEL SIGLO XVII

Christian Rieger y la Teoría de la Arquitectura en la España del siglo XVIII	119
Bibliografía	147
Índice y explicación de figuras	148

PARTE TERCERA

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN DEL EJEMPLAR DE LA BIBLIOTECA DE LA CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA (EXTRACTO)

El proceso de restauración	153
----------------------------------	-----



Figura 1

CHRISTIAN RIEGER Y LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA EN LA ESPAÑA DE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

Juan Calatrava
Carlos Sambricio

El año 1756 ha quedado marcado en los libros de historia como el momento en que se inició un conflicto bélico cuyas consecuencias iban en pocas décadas a cambiar la faz de la Europa dieciochesca: la Guerra de los Siete Años. Pero en esa misma Viena en la que en gran medida se habían cocido las intrigas diplomáticas que llevaron a la espectacular “inversión de alianzas”, tuvo lugar también ese año un acontecimiento cultural sin duda de alcance mucho más modesto pero llamado a tener secuelas que por entonces aún resultaban imprevisibles en el desarrollo de la arquitectura española de la segunda mitad de la centuria ilustrada: el jesuita austriaco Christian Rieger publicaba, en latín, su libro *Universae architecturae civilis elementa brevius recentiorum observationibus illustrata*, una obra que, al decir de Eugenio Llaguno, el primer historiador de la arquitectura española, “...fue bien recibida en toda Europa”.

Christian Rieger había nacido en Viena en 1714. Ordenado sacerdote, tras ingresar en la Compañía de Jesús se convirtió, en su calidad de estudiante y de profesor de matemáticas y (de manera derivada de éstas, lo cual, como veremos, no resulta indiferente) de arquitectura, en uno de los más destacados representantes del florecimiento cultural y científico de la corte imperial vienesa en las décadas centrales del siglo XVIII. No fue esta, sin embargo, su única aportación a la prolífica contribución jesuítica a la cultura centroeuropea, ya que a esta obra siguieron dos años más tarde, en 1758, los *Universae Architecturae militaris elementa*, ceñidos estrictamente, en este caso, a la problemática de la arquitectura militar.

La carrera de Rieger experimentó un profundo quiebro cuando en 1759 abandonó esa Viena en la que había transcurrido prácticamente toda su vida y se trasladó a Madrid en calidad de Cosmógrafo del Rey, pasando igualmente a enseñar las Matemáticas en el Colegio Imperial. En Madrid transcurrieron para él unos años de dedicación profesional y docente que incluyeron dos nuevas publicaciones científicas: la *Observación del tránsito de Venus por el disco del Sol el día 6 de junio de este año de 1761* (Madrid, 1761) y las *Observaciones phisicas sobre la fuerza eléctrica* (Madrid, 1763). Estuvo también Rieger muy relacionado con la por entonces casi recién creada (lo había sido el 13 de julio de 1744) Academia de Bellas Artes de San Fernando, una institución que desde el principio asumió como uno de sus principales empeños la tarea de implantar en España una nueva enseñanza de la arquitectura ligada al nuevo ideal de arquitecto entendido como profesional de elevadas competencias técnicas e intelectuales y separado, por fin, del mundo tradicional de los alarifes y maestros de obras. La aportación de Rieger a este proceso, en el seno del cual era pieza esencial la búsqueda de un libro con afanes de universalidad científica, fue reconocida por la institución académica cuando, en sesión solemne celebrada el 13 de mayo de 1761, le fue otorgado al austriaco el título de Académico de Honor y de Mérito en Arquitectura (un título que recibiría también dos años más tarde su traductor

al castellano, Miguel de Benavente). Sin embargo, la estancia de Rieger en España no había de prolongarse indefinidamente, ya que en 1767, cuando Carlos III ordenó la expulsión de los jesuitas de todos los territorios de la Corona española, se vio obligado a compartir el destino de sus hermanos de religión, si bien con mejor fortuna que muchos de aquellos cuyas duras peripecias nos han sido relatadas, entre otros, por Miguel Batllorí, ya que le bastó con regresar a su Viena natal, ciudad en la que murió en 1780.

Pero, entre tanto, en 1763 su libro de arquitectura había sido traducido y editado en Madrid en castellano por su colaborador y amigo, el también jesuita y, como él, profesor de Matemáticas en el Colegio Imperial, Miguel de Benavente, con el título de *Elementos de toda la arquitectura civil*. La traducción de Rieger por Benavente se convirtió, así, en uno de los principales hitos de la espectacular renovación de la teoría arquitectónica que tuvo lugar en la España de Carlos III.

Sabemos, en efecto, que la literatura artística, y más concretamente arquitectónica, en la España de la primera mitad del siglo XVIII no era comparable (ni por su cantidad ni tampoco por su interés) con la editada por esos mismos años en Francia, Italia o Alemania. Sin embargo, a partir de 1750 comenzaron a publicarse en nuestro país algunos textos de arquitectura que marcaron una ruptura en el conocimiento, reflejando hasta qué punto el debate arquitectónico que por aquellos años se esbozaba en los principales centros intelectuales de la Europa de las Luces llegaba finalmente a España. Este esfuerzo editorial sintonizaba, por otro lado, de una manera clara, como se ha dicho, con las firmes aspiraciones institucionales, centradas básicamente en la Academia de San Fernando, al fundamentar la formación de los arquitectos sobre unas bases técnico-científicas e intelectuales.

Esta intencionalidad de servir a los intereses del aparato cultural borbónico queda clara en la dedicatoria misma del traductor al castellano de los *Elementa* de Rieger, Miguel de Benavente, una dedicatoria cuyo destinatario no era otro que la propia Academia de San Fernando. En realidad, el breve texto de la misma constituye una exaltación tanto de la condición liberal de la Arquitectura, integrada en el excelso grupo de las tres “bellas artes”, como del papel que jugaba la Academia en la consolidación de esta idea. Una idea que queda plasmada, además, en el grabado que encabeza dicha dedicatoria y que, todavía fuertemente deudor de los esquemas de la emblemática barroca, nos presenta a cinco angelotes manipulando los emblemas de las bellas artes (el que representa a la arquitectura, con compás, plomada y escuadra) en medio de un paisaje natural presidido por un altar coronado de laurel.

A esta dedicatoria sigue un segundo texto también de Benavente, la “Advertencia del traductor”, que no conviene pasar por alto. En él se justifican, en efecto, los cambios que han tenido que ser introducidos en la edición española con respecto a la original de Viena (algunos añadidos, cambios de lugar de ciertos párrafos, etc.), argumentando que todo ello se ha hecho bajo la supervisión directa de Rieger. Se alude, igualmente, al problema crucial de las unidades de medida, explicando la opción por el uso de la toesa francesa y también, ocasionalmente, del pie y de la vara castellana, pero también –lo que es más interesante– haciendo votos, dentro del más puro espíritu del cientifismo ilustrado, porque se produzca la anhelada unificación universal de las medidas.

Y, al igual que el propio Vitruvio cuando, en la introducción a sus *Diez libros de arquitectura*, aludía a la dificultad de su tarea compiladora al tener que verter al latín términos griegos que carecían de equivalente, Miguel de Benavente habla también de las dificultades de la traducción, como le ocurrirá veinticinco años después a ese otro gran traductor de la España de las Luces que fue José Ortiz y Sanz,

autor no sólo de una renovada edición de Vitruvio (estudiada y editada por Delfín Rodríguez), sino también de una traducción de las *Vidas de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio cuyo prólogo exaltaba precisamente (en unos términos que parecen, por momentos, calcados de los de Benavente) el papel de mediación cultural de la traducción y, por ende, el oficio mismo del traductor como figura clave de la renovación del saber.

Que las dificultades terminológicas a que alude Benavente eran, por lo demás, bien reales en un país como la España del XVIII, prácticamente carente de reflexión teórica sobre la arquitectura, lo podemos comprobar mediante la mera lectura del texto de Rieger en castellano, marcado en todas sus páginas por la tensión de un esfuerzo agotador por encontrar el vocabulario adecuado. También, y de nuevo como hará Ortiz y Sanz un cuarto de siglo más tarde, Benavente expresa sus reservas contra el en su opinión excesivo recurso a los libros franceses, que, sin entrar en materia doctrinal, va en detrimento del buen uso del español.

La publicación en España de la obra de Rieger debe verse, pues, como decíamos, no como un hecho editorial aislado, sino en el contexto de un amplio esfuerzo teórico tendente a la elaboración de un tratado que pudiera constituirse como referente para el nuevo modo de enseñar la arquitectura. Así, además de la obra que nos ocupa, hay que recordar cómo en 1751 el ingeniero militar José de Hermosilla y Sandoval, una de las figuras más interesantes de la arquitectura española del siglo XVIII, escribió el manuscrito de su inédito tratado sobre la *Arquitectura Civil*, durante mucho tiempo perdido y reencontrado hace algunos años en la Biblioteca Nacional de Madrid (manuscrito MSS/7573 de la Biblioteca Nacional, que consta de 374 páginas con dibujos y 47 láminas) por Delfín Rodríguez. En 1754 Diego de Villanueva, el hermanastro mayor de quien años más tarde habría de convertirse en el más célebre arquitecto de su tiempo, Juan de Villanueva, hacía lo propio con sus *Diferentes pensamientos, unos imbentados y otros delineados por don Diego de Villanueva, año de 1754*, mientras que en 1761 se publicaba la traducción realizada por José de Castañeda del *Abregé vitruviano* que había publicado en Francia Claude Perrault (*Compendio de los Diez Libros de Vitruvio escrito en francés por Claudio Perrault*). Hay que añadir a todo ello el *Curso de Geometría* redactado también en esos años por el mismo Diego de Villanueva, así como, siempre de dicho autor, la edición en 1766, en Valencia, de su *Colección de Diferentes Papeles Críticos sobre todas las partes de Arquitectura*.

De este modo, en apenas quince años el pensamiento arquitectónico español había cambiado radicalmente, pasando los escritos sobre la arquitectura de concebirse como textos en los que sencillamente se difundía la práctica del oficio, a plantear ahora cuestiones teóricas y científicas de fondo e introducir de lleno en nuestro país algunos de los principales temas del debate estético sobre la arquitectura en pleno auge en la Europa de las Luces, cuestionando especialmente los excesos ornamentales de los últimos desarrollos del barroco y, de manera muy concreta, la que se entendía como irreflexiva utilización de grutescos y rocállas por parte de esos arquitectos a los que luego Llaguno motejaría como la secta de los "fatuos delirantes" y cuya crítica despiadada habría de convertirse en un verdadero *leit-motiv* de la historiografía arquitectónica de los Llaguno, Ponz, Ceán Bermúdez o Bosarte.

Tales preocupaciones y polémicas estaban, desde luego, presentes también en la edición castellana del libro de Rieger, y se reflejaban de manera clara ya desde el propio frontispicio de la obra, verdadero resumen iconográfico de las intenciones teóricas de su autor. Dicho frontispicio presentaba –paradójicamente todavía dentro del espacio delimitado, en su parte baja e izquierda, por un marco de follaje que parece aún heredero de las cartelas de hojarasca del rococó– una sorprendente imagen



Figura II

grabada en la que un nuevo Calímaco dibujaba sobre una tablilla una serie de columnas de órdenes clásicos. Retomando la composición que ya en 1650 trazara (en su *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*) Roland Fréart de Chambray, composición en la cual el mismo Calímaco aparecía dibujando (apoyando sus pies sobre unos restos de entablamentos bien labrados) un capitel corintio, tomando como referencia la cesta de mimbre con hojas de acanto, indiferente a la potente pirámide que se alzaba junto a él, Rieger invierte ahora, sin embargo, los valores que aparecían en el texto del teórico francés, buscando mediante el dibujo expresar los nuevos ideales de la arquitectura clásica. Así, en el frontispicio de los *Elementos de toda la arquitectura civil* en su edición española de 1763, lo que Calímaco tiene a sus pies es la cesta de mimbre con las hojas de acanto y la referencia que toma como modelo ideal para diseñar las columnas clásicas es la cabaña que se alza ante él: esa cabaña primitiva que tan sólo unos años antes había sido elevada al rango de arquetipo mítico del origen de la arquitectura por el abate Marc-Antoine Laugier (también él jesuita, aunque abandonó la orden en 1755 como consecuencia de los polémicos sermones que predicó en Versalles en 1754 y a los que más abajo haremos alusión). La cabaña de Rieger, como la del citado teórico francés, nos presenta, además, a ese elemento natural que es la madera en sus dos posibilidades: como árbol vivo y como material de construcción ya trabajado por la mano del hombre. En efecto, los cuatro grandes pilares que sostienen el “edificio”, son aún vegetales vivos, como muestra tanto su penetración en la tierra madre como el follaje que sigue creciendo en ellos incluso después de que hayan pasado a asumir el papel de columnas; en cambio, los troncos que componen el caballete del tejado, aunque siguen mostrando signos de lozanía, son ya vigas cortadas y ensambladas: es el ingenio humano superponiéndose a los dones de la propia naturaleza aunque partiendo siempre de ellos y esbozando, por tanto, toda una teoría del *progreso*.

Pero hay más cosas en el dibujo de Rieger. En un segundo plano del mismo aparece una pareja de personajes que también están dibujando sobre una tablilla y que toman, a su vez, como modelo un conjunto de dólmenes, seguramente el ya bastante conocido complejo megalítico de Stonehenge, entendidos los dólmenes como ejemplo primigenio esta vez no ya del uso de la madera sino de la arquitectura pétrea del hombre. Rieger se hace eco, aquí, del interés que, como ha estudiado Alain Schnapp, se había ido suscitando paulatinamente ya desde finales del siglo XVI, desde Inigo Jones a William Stukeley, en torno a estos testimonios de una arqueología primigenia, de orígenes oscuros y remotos y complementaria a la históricamente tan bien conocida y datable arqueología clásica. Su presencia en el frontispicio de Rieger al lado de la cabaña primitiva parece recordar tanto un pasado original y, por tanto, mucho más lejano que el grecorromano, como la estrecha relación primigenia que se establece entre la construcción en madera de la cabaña primitiva y la inmediata traslación de estos principios constructivos a la arquitectura en piedra.

Como hemos dicho, resulta explícita la referencia formal que se hace, en el frontispicio del texto de Rieger, a aquel otro jesuita que fuera el francés Marc-Antoine Laugier, uno de los teóricos de arquitectura más influyentes en la segunda mitad del siglo XVIII. El abate Laugier había publicado su *Essai sur l'Architecture* en 1753, existiendo una segunda edición de 1755 que iba encabezada ya por el célebre grabado que mostraba la cabaña primitiva convertida en origen mítico de la arquitectura: la cabaña primigenia, surgida de la propia naturaleza, explica cómo los órdenes arquitectónicos, lejos de ser capricho del hombre, manifiestan la perfección que se encuentra en la naturaleza misma. W. Herrmann estudió en 1962 la obra de Laugier destacando no sólo sus fuentes (sabemos que Laugier fue acusado de plagiar tanto el *Nouveau Traité de toute l'Architecture*, escrito varias décadas antes por Jean-Louis de Cordemoy, como las ideas de Carlo Lodoli, el rigorista abate veneciano), sino también

la influencia que su obra tuvo en la Europa de su tiempo. Traducido el *Essai sur l'Architecture* de Laugier al inglés en 1755 y al alemán un año mas tarde, Herrmann destacó también cómo el eco de las ideas de Laugier era evidente en diversos textos italianos, pero ignoró, como años antes hiciera también Emil Kaufmann en su estudio pionero sobre la arquitectura europea de la época de la Razón, la posible fortuna de Laugier en España que, según ahora vemos, también existió.

Por otro lado, que esta eclosión de la teoría arquitectónica española no presentaba un carácter monolítico y dejaba espacio en su seno para visiones diferentes nos lo demuestra el hecho de cómo el planteamiento del frontispicio de Rieger choca con los que aparecen en los tres textos españoles de arquitectura antes comentados. En el manuscrito que José de Hermosilla redactara en 1751, durante su permanencia en Roma como pensionado de la Academia de San Fernando, el dibujo que abre su *Arquitectura Civil* representa una figura femenina sentada (se entiende que se trata de una referencia a la musa de la Arquitectura) sobre un gran pedestal, flanqueada a derecha e izquierda por dos templos clásicos, el uno en ruinas y el otro en perfecto estado. Por su parte, Diego de Villanueva dibuja, en el frontispicio de su *Libro de diferentes pensamientos...*, un paisaje de ruinas en el que la pirámide egipcia coexiste con el Panteón romano, añadiéndose al todo un obelisco así como restos de diferentes órdenes clásicos. Por último, en 1761 José de Castañeda abría su traducción del compendio vitruviano que años antes editara el francés Claude Perrault introduciendo una más que significativa aportación al sustituir el frontispicio que aparecía en la edición francesa por otro nuevo más adecuado a la realidad española. Ya hace años que fue comentada (C. Sambricio) la trascendencia que tuvo el frontispicio de la obra de Castañeda en la valoración de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII. Si en el original francés Claude Perrault había dibujado el momento en el que las Musas de las Artes presentaban a la monarquía francesa los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, en una escena en la que el edificio que cerraba la composición no era otro que la Columnata del Louvre proyectada por el mismo arquitecto (lo que equivalía a plantear, en el marco de la famosa *querelle des Anciens et des Modernes*, que la obra moderna de Perrault quedaba avalada por el propio Vitruvio pero gozaba al mismo tiempo de su propia independencia), la edición española de este libro presentaba ahora una imagen completamente distinta. Repitiendo la idea de que las Musas de la Arquitectura ofrecían a la monarquía (en este caso a la monarquía española) los *Diez Libros de Vitruvio*, esto es, el compendio de la perfección arquitectónica, lo que mostraba ahora el libro abierto era la planta del Monasterio de El Escorial, mientras que el telón de fondo de la imagen, lejos de seguir siendo la Columnata del Louvre antes citada, representaba ahora la fachada del mismo Monasterio de El Escorial que da ingreso al Patio de Reyes. De alguna forma, la pretensión de Castañeda era presentar al Escorial como opción propia del clasicismo español, en un empeño que fue compartido por amplios sectores de la cultura arquitectónica española de la segunda mitad del XVIII. Si Claude Perrault había utilizado el texto de Vitruvio para avalar su propia obra, Castañeda partía de los *Diez Libros de Arquitectura* para señalar hasta qué punto la obra de El Escorial debía ser el paradigma sobre el que se desarrollara la arquitectura española. En un sorprendente ejercicio historicista, Castañeda proponía como ejemplo de arquitectura clásica no ya las ruinas romanas ni unas imprecisas referencias a la arquitectura egipcia, sino el proyecto humanista esbozado en el siglo XVI y que, como bien sabemos, no tuvo posterior fortuna.

Pero, si la propuesta de Castañeda pretendía establecer una reflexión sobre la historia, el dibujo del frontispicio de Rieger enlaza ahora con la voluntad por estudiar lo que los filósofos comenzaban a llamar en esos momentos la *primera Antigüedad*, en una mirada en la que la historia entroncaba con la reflexión sobre la naturaleza y el estado originario del hombre en su seno, planteándose así como problema, en la línea de las ideas de Rousseau (cuyas reflexiones sobre la arquitectura primigenia

han sido recientemente estudiadas por Juan Calatrava), el estudio de lo que podría haber sido la arquitectura del "Buen Salvaje". Se retomaba así un debate filosófico y estético cuyos términos ya habían sido anticipados en cierto modo, a finales del siglo XVII, por personajes clave como Bossuet o Fénelon, y que eran ahora cada vez en mayor medida el objeto de la discusión de *philosophes*, pensadores y escritores como Turgot, Montesquieu, Bernardin de Saint-Pierre, Diderot, Raynal o, de manera muy especial, como ya se ha dicho, Jean-Jacques Rousseau.

En esta línea, en el transcurso de apenas quince años (entre 1750 y 1765), justo esos mismos años que ven el despegue de las publicaciones sobre arquitectura, también los estudios arqueológicos sobre la Antigüedad cobraron en España singular importancia, como han estudiado, entre otros, Carlos Sambricio, Delfín Rodríguez o Gloria Mora. Así, ya antes de que desde el ámbito de la arquitectura se planteara el estudio de las ruinas como referente, la Real Academia de la Historia había impulsado los estudios sobre las antigüedades españolas y, desde 1739, fueron numerosos los viajes propuestos, las publicaciones editadas y los informes realizados sobre hallazgos arqueológicos. En 1741 aparecen, por ejemplo, noticias sobre las antigüedades en Lorca; poco más tarde sabemos que el Padre Sarmiento recorrió Galicia buscando localizar restos antiguos, o que desde el Arsenal de Cartagena se enviaron al Marqués de la Ensenada distintos hallazgos romanos encontrados en la construcción del mismo. En 1751 se llevó a cabo la reparación del Puente de Alcántara y Campomanes recibió el encargo de cotejar los datos cronológicos sobre los Reyes Godos existentes en la Biblioteca de El Escorial, y Luis José Velázquez de Velasco inició en 1752 un viaje (reseñado por Sempere y Guarinos en el tomo V de su *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores Escritores del Reynado de Carlos III*) que le llevaría a Mérida, Salamanca, Córdoba, Jaén, Granada, Sevilla y Málaga con objeto de "inquirir y recoger antigüedades en todo el Reino". Y, si en un principio la preocupación por los restos arqueológicos se limitó al reducido mundo intelectual de la Academia de la Historia, en torno a 1750 la situación cambió y fueron numerosas las noticias que sobre hallazgos arqueológicos aparecieron en la prensa de la época. Junto a estudios eruditos como el planteado por Pérez Bayer sobre la construcción de la Sinagoga de Toledo, o junto a las noticias de las primeras excavaciones en Granada, en el *Mercurio* de esos años aparecían ya numerosas referencias a los descubrimientos llevados a cabo en Herculano, abundando las noticias sobre las inscripciones romanas en Portici, Pozzuoli o Capua.

Estas noticias sobre descubrimientos arqueológicos coincidieron también con un cambio en la mentalidad acerca de lo que debía ser la suntuosidad de las obras reales. No se puede olvidar que el abate Laugier, además de ser el célebre autor del ya citado *Essai sur l'Architecture* o de una monumental historia de Venecia, había predicado en la propia Corte de Francia denunciando el despilfarro que se realizaba en obras suntuarias. Una opinión que coincidía con la que algunos habían expresado en la España de la primera mitad del siglo XVIII y que conectaba con ese otro gran tema de las Luces que es la polémica sobre el lujo, estudiada en detalle por Carlo Borghero y que en nuestro país tendría como máximo representante a Juan Sempere y Guarinos.

En este sentido, conviene recordar, por ejemplo, cómo el Conde Amor de Soria (quien, víctima de las dramáticas consecuencias de la guerra de Sucesión, se encontraba exiliado en la Corte de esa misma Viena en la que se habría de publicar la primera edición del texto de Rieger) marcaba a los gobernantes (como estudiaron primero José Antonio Maravall y en 1973 Carlos Sambricio) el deber de "...moderarse en las fábricas de suntuosos palacios, y que ninguno sea lícito fabricar sin la previa delineación de las plantas y diseños aprobados por el Ayuntamiento; deberá cuidar la comodidad interna de las casas en separaciones y oficinas, y en la exterior buscar simetría armoniosa". Y la crítica del aristócrata aragonés



Figura III

no se planteaba tanto sobre la desornamentación de las fábricas cuanto en la voluntad por eliminar las columnas salomónicas, sus estípites, sus adornos ridículos... Pero una crítica de este tenor no sólo se planteaba entre los reformistas de Viena, sino que también un arquitecto castellano, Fray Pedro Martínez, censuraba (como señalara ya Eugenio Llaguno en sus pioneras *Noticias sobre la arquitectura y arquitectos de España desde su restauración*, publicadas en 1829 pero escritas en las décadas finales del siglo anterior) la falta de decoro, sencillez y hermosura en las fábricas. Arquitecto en el Monasterio de Cardeña, aquel lego buscó, según relata Llaguno en sus *Noticias*, "dedicarse con ahínco al estudio de las matemáticas, alternando con el de la arquitectura. Autor de un diálogo [...] que compuso entre dos interlocutores, siendo Vitruvio uno de ellos, reprende en él a los arquitectos modernos".

Cierto que ya en 1727 Tomás Vicente Tosca había publicado su *Compendio Matemático* dedicando un volumen del mismo al estudio de la arquitectura y refiriéndose a los estudios necesarios para construir y componer, al tiempo que censuraba al que no quisiera atenerse a los principios de la geometría. La referencia a Vitruvio que en aquellos momentos hicieran Fray Pedro Martínez o Tosca fue más que importante puesto que, con ella, se contrarrestaba una arquitectura en la que el adorno y la rocalla habían llegado a constituir la esencia misma de la construcción. Se hacía necesario, pues, tender de nuevo hacia la ciencia del construir, diferenciándola del arte de construir: por ello, el hecho de que algunos destaqueen por entonces cómo la arquitectura es una ciencia que se precisa aprender no en los talleres de canteros y marmolistas y sí, por el contrario, en el estudio de la geometría y la matemática supone un quiebro más que significativo que marca el punto de partida de una nueva forma de entender y valorar la arquitectura y con la que sintonizaría a la perfección el libro de Rieger con su insistencia en los aspectos matemáticos y geométricos.

Hay que recordar que, al instituirse los Premios en la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, se acordó invitar en cada ocasión a un estudiado de reconocido prestigio a que pronunciara, públicamente y en presencia del Rey, una *Oración* en la que se reflejaran los problemas y temas que, en su opinión, caracterizaban el momento. En 1750 Pedro de Silva, en la *Oración* correspondiente a los Premios de aquel año, destacaba la importancia de la naturaleza apuntando cómo las artes provenían de la misma. Dos años más tarde, en 1752, Alfonso Clemente de Aróstegui participaba en el gran debate que por entonces comenzaba a enfrentar a importantes intelectuales europeos en torno a si era mayor la magnificencia de la arquitectura griega o la de la romana y que produciría obras de la envergadura de *Della magnificenza ed Architettura de' Romani* de Giambattista Piranesi (1761) o *Geschichte der Kunst des Altertums* de J.J. Winckelmann (1764). Intentando responder a este interrogante, que implicaba ya la aparición del relativismo histórico y la crisis del monolitismo con que hasta entonces se había entendido la referencia a la "Antigüedad", señalaba Silva cómo "magnífica fue Roma en sus arcos, termas y obeliscos, pero más magnífica fue Tebas en sus templos. Esparta en sus palestras y Atenas en sus liceos y academias [...] porque ninguna obra es tan magnífica como la que, ennoblecida por su autor, se dedica por éste a la utilidad pública". Si bien Roma y Atenas se destacaban como referencia arquitectónica, también es cierto que (como señalara Agustín de Montiano, en 1754) la utilidad de la arquitectura no radica en satisfacer un gusto sino en "redimir del ocio y de la disolución", razón por la cual, en esa misma *Oración*, glosaba la arquitectura industrial y enunciaba las propiedades de las recién creadas fábricas reales.

Cabría argumentar que las *Oraciones* fueron pronunciadas por personajes preilustrados, ajenos, en muchos casos, a la Academia de San Fernando, pero convendría entender cómo el cambio se produjo también, simultáneamente, en el seno de la propia institución académica, de lo que dan buena cuenta

las Actas que reflejan la vida cotidiana en la misma. Ciento, por ejemplo, que en 1755 Ventura Rodríguez afrontó el estudio de las trazas que Juan de Herrera hizo para Aranjuez; cabría pensar que, al plantearse Rodríguez el estudio de la historia, abandonaba con ello el saber aprendido de los maestros italianos; sin embargo, cuando en las actas de la Junta Particular de la Academia se censura a Ventura Rodríguez, a raíz de la información recibida de que los alumnos habían dejado de asistir a la Sala de Estudios desde que el arquitecto de Ciempozuelos se hiciera cargo de la misma (criticando la Junta el método impuesto por este, de copiar estatuas), se entiende cuáles pudieron ser los enfrentamientos surgidos en el seno de esta institución.

De igual modo, cabe reflexionar sobre cuál era la opinión del ya citado José de Hermosilla frente a los estudios impuestos en la Academia de San Fernando: pensionado en 1748 para marchar a Roma, donde tradujo a Vitruvio (guiado en su trabajo por Rogelio Boscowik, Ferdinando Fuga y el obispo de Segorbe) y ocupado, además, en cumplir con el encargo que le hiciera José de Carvajal de escribir un tratado de geometría para uso de la Academia, Hermosilla consiguió, pese a todo, medir y dibujar, entre otros, los edificios del Campidoglio romano; y, cuando en 1750 envía estos dibujos a Madrid y recibe duras críticas tanto de Sachetti como de Ventura Rodríguez y de Carlier, su respuesta es lacónica pero clara “yo no hubiera diseñado el Campidoglio como está”. Dicho de otra forma, con su contestación evidencia su desprecio intelectual hacia quienes fueron en su día sus maestros, acusándoles con ella de desconocer la arquitectura del Renacimiento romano.

Insistente Hermosilla reclama, por lo demás, en su manuscrito sobre la *Arquitectura Civil*, la necesidad de estudiar matemáticas, dando al arquitecto una formación acorde con la postulada por quienes apuestan por el primer racionalismo. Junto a él, aunque desde supuestos distintos, Diego de Villanueva formará bloque intelectual, enfrentándose a un Ventura Rodríguez empeñado en mantener en su *Curso de Geometría* las viejas opiniones emitidas casi dos siglos antes por Juan de Arfe y Villafaña. Diego de Villanueva entiende la Antigüedad de forma bien distinta a como la valora Hermosilla y, a su vez, también a como la entiende Ventura Rodríguez. Como señalará al poco en su *Colección de Diferentes Papeles Críticos*, “el arquitecto, por los fragmentos conservados, comprende la magnificencia de la obra y como se ajusta con la variedad de órdenes, la conformidad y los preceptos del arte”.

Por último, la figura de José de Castañeda cobra una importancia más que singular cuando sabemos —como ya señalara en 1861 José Caveda en su *Historia de la Real Academia de San Fernando*— que en la Academia no se seguían, en el estudio de los proyectos, las trazas de Juan de Herrera, sino las de Perrault, con lo que se estaba haciendo una referencia explícita a la importancia de la traducción de Castañeda.

Queda claro, pues, que en torno a 1760 existe en España un claro conocimiento sobre la nueva significación que cobra la Antigüedad. La duda se nos presenta, sin embargo, cuando volvemos a mirar el frontispicio de la edición española de Rieger y tratamos de comprender quién pueda ser el hombre que, tomando como modelo la cabaña de Laugier, dibuja, a partir de ella, los órdenes clásicos. Su desnudez sugiere una evocación del mito del *buen salvaje*, lo que nos llevaría no tanto a las utopías de Mably o Morelly como a afrontar el debate que, ya desde 1681, planteara Bossuet sobre lo que denominó *primera Antigüedad*. No se trata, en consecuencia, de razonar sobre lo justo o lo injusto de las relaciones sociales como de entender un hecho singular: que la figura que aparece en la imagen (ya sea pastor, cazador o agricultor) deduce el lenguaje de la arquitectura de la naturaleza y desprecia cualquier referencia erudita, lo cual nos lleva a reflexionar sobre las opiniones formuladas en aquellos momentos sobre los estados del hombre.

En su *Discurso sobre la Historia Universal* Bossuet, pese a atribuir fechas precisas a acontecimientos tales como la Creación, el Diluvio o la Confusión de las lenguas, apuntaba cómo la historia era una creación divina que se desarrollaba según un plan preestablecido con vistas a difundir la religión, a promover la propia gloria de Dios y a salvar a su pueblo. Dios, entendía el obispo de Autun, hizo la historia no por medio de continuas y directas intervenciones sobrenaturales, sino “encadenando de manera maravillosa” sucesos interrelacionados: si Él “prepara los efectos de las cosas más remotas”, la misión del historiador era entonces investigar sobre las causas remotas. Entendiendo, así, que una característica del ser humano era el ir saliendo poco a poco de su ignorancia, apuntaba Bossuet cómo el Saber lo amaestraba y cómo, en consecuencia, las artes eran inventadas. Para él, como poco después, ya en el siglo de las Luces, para hombres como Turgot, Fontenelle, Mandeville o Cantillon, el tema de estudio era el llegar a entender cómo los hombres, inmersos en la ignorancia y la barbarie, habían encontrado el modo de pasar a lo que consideraban como “un estado superior”. Es entonces cuando en el seno de la cultura de las Luces se abre el debate histórico comparatista, contrastando la situación de los cafres, lapones o iroqueses con la “sorprendente afinidad” que comentaba Fontenelle entre las leyendas de los americanos y las de los griegos. La preocupación era ya, desde ese momento, el entender cómo el hombre primitivo había sido capaz, con los mismos medios, de encontrar su opción cultural.

Mandeville analizó el origen y desarrollo de la sociedad desde la época de los bárbaros, planteando tres momentos: la unión de los hombres para protegerse en sociedad, su asociación para defenderse de otros y, por último, la invención de la cultura; Cantillon diferenciaba entre sociedades errantes y sociedades estables, destacando la importancia que tuvo el paso de una sociedad cuyos habitantes no cultivaban la tierra, sino que vivían de la caza, a una sociedad asentada que se organiza en torno a la agricultura y al pastoreo. La aportación de Montesquieu fue más que notable: en su *Espíritu de las Leyes* analizó cómo éstas debían estar en relación tanto con las características físicas del país como con su clima, la calidad de su suelo, su situación, su tamaño, el tipo de vida de sus habitantes (según fueran agricultores, cazadores o pastores)... Examinando la relación existente entre leyes y calidad del suelo estableció una diferencia entre “pueblos salvajes” y “pueblos bárbaros”: si los primeros, apuntaba, eran por lo general cazadores, los segundos eran por lo general pastores. En base a ello explicaba por qué los “salvajes” eran “pequeñas naciones dispersas” mientras que los “bárbaros” eran, por el contrario “pequeñas naciones que podían reunirse”.

Insistiendo, por ejemplo, en cómo las diferencias en las formas de vestir o las instituciones sociales dependían de las distintas organizaciones sociales, su análisis sobre los indios americanos, árabes y tártaros hizo que muchos volvieran la vista hacia América entendiendo cómo “al principio todo era como en América”. En 1724 Lafitau publicaba sus *Moeurs des Sauvages Ameriquains, comparées aux moeurs des premiers temps*, una de las obras clave de ese paradigma americano tan presente entre los *philosophes* y que ha sido estudiado en profundidad por Michèle Duchet, Yves Benot o, recientemente entre nosotros, por Juan Pimentel; y Turgot, buscando profundizar en esta idea, comentaba en 1748 cómo el género humano, tras el diluvio, quedó reducido a una sola familia. Las diferentes lenguas nacieron, en consecuencia, en función de la actividad de los pueblos: el cazador utilizó pocas y claras palabras, no estrictamente relacionadas entre sí; el pastor, con su vida pacífica, construyó un lenguaje más dulce y refinado; y el agricultor, a su vez, inventó uno más seco y coherente. Y en su comentario a las *Lettres Péruviennes*, frente al sueño de la utopía que Mably y Morelly esbozaron, comentaba cómo la ausencia de **desigualdad en realidad** era signo no de superioridad sino de la inferioridad de los salvajes.

LIBRO
DE
DIFERENTES PENSAMIENTOS
VNOS IMBENTADOS
Y
OTROS DELINEADOS
, POR
Diego de Villanueva
AÑO
De
1794

El problema se centraba pues en comprender el origen de las lenguas: sorprendentemente, y frente a quienes entendían que en la *primera Antigüedad* hubo varios lenguajes, los estudiosos de arquitectura entendieron cómo el único lenguaje posible (el de los órdenes clásicos) provenía directamente de la naturaleza y, en consecuencia, era preciso aprender de ésta. Si Turgot había señalado cómo el lenguaje del agricultor, pastor y cazador eran distintos por cuanto significaban la respuesta concreta a una necesidad, la arquitectura de unos y otros se concebía desde una misma premisa: la necesidad del hombre de resguardarse de los elementos y de la intemperie y de definir así, desde el origen, cuál debía ser su vivienda.

Pero el abate Laugier, una de las claras influencias de Rieger, como se ha dicho, iniciaba el primer capítulo de su *Essai sur l'Architecture* ocupándose de la columna y no de los órdenes. El tema que atraía la atención de Calímaco era, para él, la columna y no los órdenes; lo que dibuja a partir de la naturaleza es la estructura adintelada y no el capitel corintio que Freart de Chambray deducía de la cesta de mimbre con las hojas de acanto. En este contexto, la diferencia entre el frontispicio de la obra de Rieger y la edición del Vitruvio editado por Castañeda resulta clara: ahora se omite la referencia a los órdenes, ya fueran éstos dóricos, jónicos o corintios, y lo que Calímaco dibuja en su tablilla es la columna.

Además, si observamos detalladamente las figuras que aparecen al fondo del frontispicio de Rieger, vemos cómo, si bien no podemos precisar qué dibujan, sí que podemos, por el contrario, advertir que toman como modelo los dólmenes y los menhires inmediatos a ellos, repitiendo y confirmando el gesto de Calímaco. Ocurre pues que, frente a la idea de que cada pueblo habría sido capaz de desarrollar su propio lenguaje, la arquitectura aparece en el libro de Rieger como un sistema cerrado susceptible de quedar definido por leyes universales: entendida, pues, como disciplina y no como arte, la arquitectura se definía como una ciencia –como apuntaran, en su momento, Fray Pedro Martínez, Hermosilla o Castañeda– que poco tenía que ver con la ornamentación o, incluso, con el arte de construir. Los órdenes clásicos, como se advierte en el frontispicio de Rieger, dejaban de ser reflejo de la “belleza” y se entendían como meros elementos compositivos dependientes de formulaciones matemáticas. Frente a la idea del ornato, aparecía ahora la voluntad de codificar el hacer arquitectónico mediante reglas basadas estrictamente en la proporción, el cálculo y la construcción.

Es en este espíritu en el que Rieger concibe su texto como una destilación de las normas o primeros principios de la arquitectura, derivados ya no sólo del gusto, de la idea de la belleza, de la opinión común de los hombres o de la propia historia de la arquitectura, sino fundamentalmente de las matemáticas, la geometría y las leyes físicas y materiales de la construcción. Es esta obsesión por codificar una serie de principios y normas del buen construir lo que le hace, en un punto de su obra, contradecir radicalmente la en su opinión excesiva importancia que diera Henry Wotton (en su *The Elements of Architecture*, de 1624) al valor de la historia de la arquitectura como modelo: si, según Wotton, un ejemplar perfecto de edificio podría servir de regla en sí mismo, para Rieger “conviene no obstante que precedan las reglas para que por ellas nos hagamos capaces de juzgar los ejemplares”.

Y en esta búsqueda de las reglas Vitruvio ya no es la apoyatura exclusiva. Si ya se ha planteado hasta qué punto la referencia a Vitruvio había servido para apoyar la crítica a las opciones más decorativistas y reclamar el retorno de la arquitectura a su *status* de ciencia, muy pronto quedaría claro que el conocimiento del texto quasi sagrado del ingeniero romano seguía siendo, sí, imprescindible, pero no ya suficiente. Así, cuando Rieger expone en el Prólogo las intenciones de su tratado, resulta

significativo cómo no deja de evocar a Vitruvio justo cuando se siente obligado a explicar al lector las razones de por qué no va a mostrarse totalmente fiel al libro vitruviano. En efecto, según el jesuita austriaco, es la suya una obra dictada ante todo por el principio de utilidad para “la práctica moderna”, y en la que se trata de reducir a leyes claras un saber que se encuentra disperso de manera desigual y confusa en multitud de tratados: casi las mismas palabras que Vitruvio había utilizado para justificar la utilidad cívica de su compendio. Para Rieger, el panorama del saber arquitectónico se caracteriza por una situación de “confusión de reglas y variedad de métodos”, en la cual resulta de evidente interés público el tratar de poner orden, eliminar lo prescindible y ofrecer un compendio de principios básicos, de “axiomas” y de reglas claras. No obstante, pese a este punto de partida común (poner orden en el caos) que une a dieciocho siglos de distancia a Rieger con Vitruvio, lo cierto es que el texto del primero forma parte de ese ocaso del vitruvianismo que tan ampliamente se detecta en la segunda mitad del siglo XVIII y que, sin cuestionar la trascendencia de la obra del ingeniero romano, relativiza su utilidad en las condiciones contemporáneas (“le falta mucho para nuestros usos modernos”) y exige complementarla con el cada vez más amplio saber moderno resultante del avance de las ciencias y el pensamiento.

Los “progresos” –término ilustrado donde los haya– de la arquitectura constituyen, para Rieger, la historia de su elevación desde los arquetipos del construir, ligados ciertamente a los orígenes naturales pero propios al mismo tiempo de una época tosca y grosera. Si, como hacía Rousseau en sus célebres *Discursos* de los años cincuenta, Rieger asocia el surgimiento de la arquitectura y el de la agricultura en los momentos en que el hombre comienza su andadura histórica, los primeros edificios, surgidos como refugio contra los animales y los elementos, no dejan de ser construcciones “infelices [...] tanta era la falta de materiales y mayor la de inteligencia”. Sólo con el mejoramiento paralelo de los materiales y de la habilidad de los artífices se pasa de la mera necesidad al estado de hermosura, que convierte a la arquitectura, si no en la primera de las artes, sí al menos en la que es el fomento de las demás.

Da comienzo así la *historia* de la arquitectura, y en la manera en que traza Rieger ese recorrido histórico se deja ver la particular combinación entre los nuevos ideales ilustrados y la tradición del pensamiento teológico jesuítico que impregna a su discurso. Así, en su esquema evolutivo tienen cabida los edificios míticos de la tradición bíblica (las construcciones de Caín, la torre de Babel, etc.) y se puede asignar un papel importante a los egipcios en este paso de la necesidad al gusto, aunque en este punto sin duda opera más la línea derivada de Athanasius Kircher que los nuevos desarrollos de la egiptomanía ilustrada (aún en gran medida por llegar cuando escribe Rieger). Del mismo modo, de manera coherente, el gran florecimiento de la proporción y la belleza en arquitectura se sitúa no ya en el mundo griego o romano sino en el templo de Jerusalén. El libro de Rieger recoge la larga herencia de todos los intentos de reconstrucción del Templo, citando explícitamente las obras de Nikolaus Goldmann (*Vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst*, 1696), Leonhard Christoph Sturm (*Sciagraphia Templi Hierosolymitani*, 1694) y Bernard Lamy (*De Tabernaculo Foederis, de Sancta Civitate Jerusalem et de Templo ejus*, publicada póstumamente en 1720), pero incluye sobre todo, como no podía ser menos, un encendido elogio de la obra de los jesuitas Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado (*In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, 1596-1604) publicada, como es bien sabido, bajo el patrocinio de Felipe II en pleno clima de exaltación escurialense. La Parte Tercera del libro de Rieger aparece justamente encabezada por un pequeño grabado (“florón”) de la reconstrucción ideal del templo llevada a cabo por Prado y Villalpando y que el autor podía conocer bien de manera directa por la publicación original o bien a través de la versión

que de la misma había incluido Fischer von Erlach (citando explícitamente a sus autores) en la lámina II de su *Entwurff einer historischen Architektur*. El templo de Jerusalén es, pues, un edificio que, por su carácter divino, constituye el verdadero arquetipo del que derivan todos los “ornatos” que luego los griegos llevarán a la perfección. Rieger logra así compatibilizar la prácticamente inevitable exaltación de la cultura griega con la recuperación del punto central de la conexión arquitectura-teología a través del prototipo jerosolimitano.

A partir de aquí, el recorrido de Rieger por la historia de la arquitectura es sucinto y recoge algunas de las ideas de mayor difusión europea en aquel momento. Una primera época “antiquísima” es la de las maravillas del mundo, los edificios míticos, las culturas caldea, china, egipcia y palestina, y aparece marcada por una arquitectura con más “grandeza” —en el sentido de tamaño— que gusto y proporción. Los dos “florones” de la Primera Parte corresponden justamente a este periodo: el que la abre presenta un despliegue de monumentos egipcios y el que la cierra el supuesto “templo de Nínive”, ambas imágenes claramente tomadas del *Entwurff* de Fischer von Erlach. Viene a continuación la época “antigua”, en la que triunfan ya la “hermosura”, el gusto y la proporción. Sin pretender un despliegue histórico concreto, se contenta Rieger con elegir dos ejemplos significativos: el templo de Diana Efesina (es decir, el Artemisión de Éfeso) y el Coliseo, ambos presentados en sendos “florones” aunque en lugares muy lejanos del libro (el del Coliseo, al que en el dibujo se le ha quitado un tramo para permitir ver el interior y la sección de las bóvedas, cierra el texto en la página 304; el del templo de Diana aparece al final de la Tercera Parte, en la página 216).

Siguiendo el esquema ya habitual desde Vasari, a la época “antigua” sucede la “gotica”, en la cual, según Rieger, los godos abolieron las leyes de la arquitectura lo mismo que habían hecho con las leyes civiles de los pueblos que invadieron. Se encuentra, sin embargo, en el autor austriaco la ya habitual distinción (establecida primero en Inglaterra por teóricos como Wren y asentada luego en Francia en las obras de Félibien, Cordemoy o Laugier) entre gótico antiguo y gótico moderno. La primera acepción recogería todo lo que hoy conocemos como prerrománico y románico, todo aquello que son, en palabras de Rieger, “despreciables monstruos de edificios”, basados en la mera solidez y despreciando toda idea de proporción (algo que tienen en común, por lo demás, con las construcciones egipcias o con Persépolis). Pero el gótico moderno, es decir, nuestro actual “gótico”, aunque “químérico y monstruoso” exhibe, en opinión de Rieger, delicadeza de adornos, buenas proporciones, magnificencia y sobre todo “arrojo y soberbio atrevimiento”. Rieger se alinea, pues, muy claramente con toda esa corriente de reivindicación de la arquitectura gótica que está presente en gran parte de la teoría arquitectónica de las Luces y que desmiente la idea tradicional de que el medievalismo sería un fenómeno exclusivamente propio del Romanticismo. En efecto, muchos de los críticos ilustrados (en España Ponz, Llaguno, Bosarte y, de manera muy especial, Jovellanos) mostrarán su admiración ante el saber constructivo y la emoción que se desprende de los espacios góticos, reservando ya sus invectivas tan sólo contra los programas escultóricos y ornamentales. La particularidad de Rieger reside en extender esta apreciación incluso a la “delicadeza de sus adornos”, como se ha visto. En la edición castellana del libro de Rieger, la valoración de la arquitectura gótica se encuentra reforzada con la inclusión en la página 120 de un “florón” o pequeña viñeta en la que aparece la catedral de Toledo y la torre de la de Estrasburgo, que en otra parte del libro eleva a la categoría de modelo en su género.

También era ya habitual en Inglaterra y en la Francia de la primera mitad del XVIII el establecer una estrecha relación entre la arquitectura gótica y la árabe, hasta el punto de postularse a menudo un

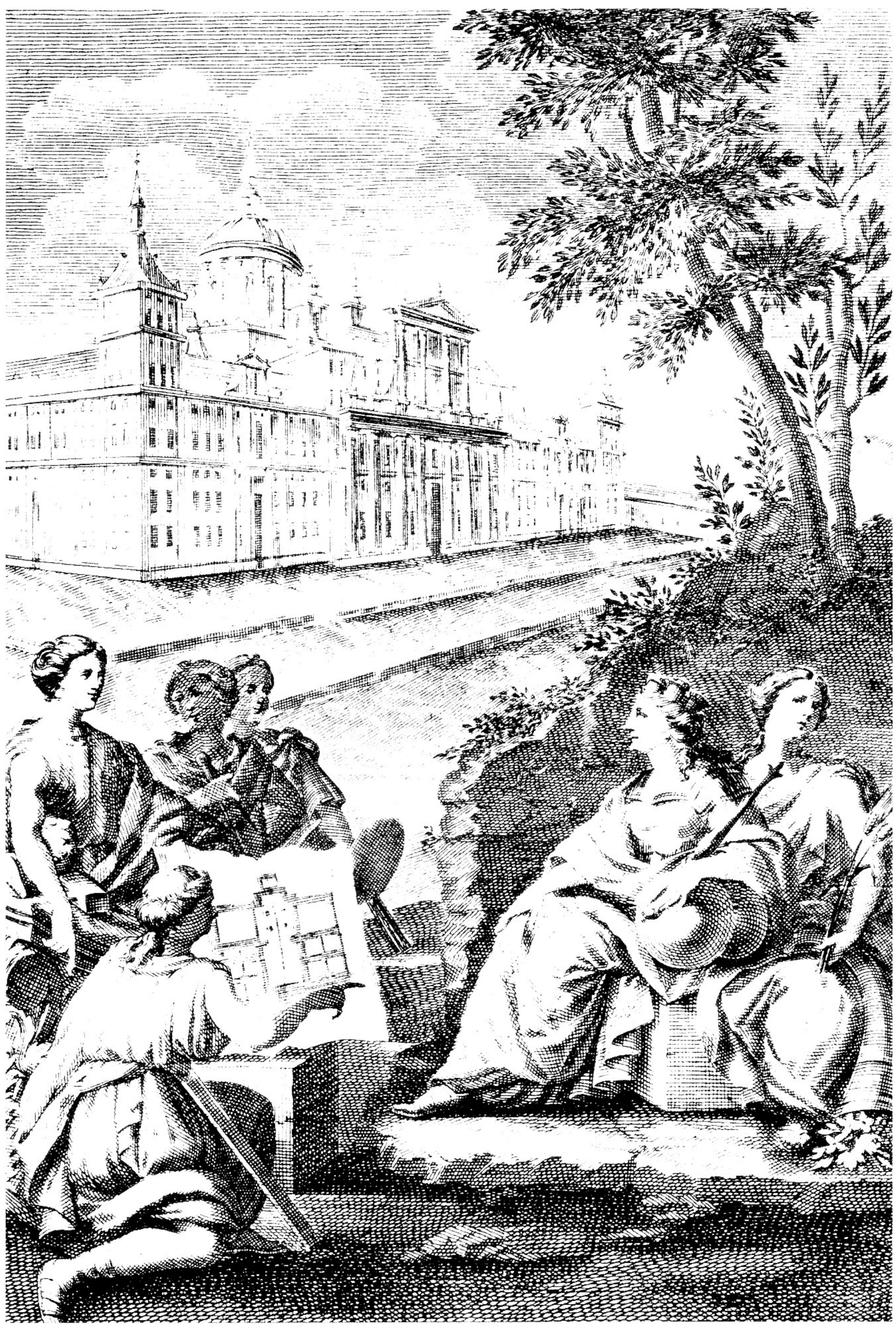


Figura V

origen común para ambas. Rieger no va tan lejos, pero sí considera a las “obras de moros” como “muy semejantes” a la arquitectura gótica. Sin embargo, no expresa valoración alguna, positiva o negativa, sobre dichas “obras de moros”. Y ello pese a que en la Viena de Rieger la mirada sobre lo árabe había sido ya planteada en algunas de las estampas del *Entwurff* de Fischer von Erlach, y en el Madrid de la traducción de Benavente la Academia comenzaba ya a plantearse el estudio de la arquitectura hispanomusulmana como uno de los posibles refentes históricos, lo que habría de cristalizar sólo tres años después de la publicación del libro en el viaje de Hermosilla, Villanueva y Arnal a Granada y Córdoba y la posterior publicación de las *Antigüedades árabes de España*.

El recorrido histórico de Rieger termina con unas apresuradas reflexiones sobre la arquitectura “moderna” en las que se limita a destacar la resurrección de Vitruvio y el papel de las Academias como factores primordiales para el destierro de los “ornatos ridículos de los godos” y la recuperación de una “hermosura envidiable aún en los tiempos más cultos de los antiguos” (afirmación en la que no deja de resonar el eco de la vieja *querelle*).

El breve esbozo de historia de la arquitectura que traza Rieger no tiene aquí otro propósito que recordar lo que debe ser el método de un libro que, como sus *Elementa*, no pretende ser otra cosa que un compendio claro y útil de una arquitectura presentada con la misma precisión que el conjunto de axiomas, teoremas y definiciones que componen una ciencia. Tal método debe consistir en un continuo remontarse a los orígenes de las cosas para plantear sencillas relaciones causa-efecto que puedan derivar en normas. Así, en su opinión, conviene estudiar los primeros rudimentos de la arquitectura no tanto para convertirlos en objeto de imitación directa, sino para poder estudiar el proceso mediante el cual se pasó de solventar las estrictas necesidades de cobijo y protección al “prodigo” que supone la arquitectura entendida ya como arte. La cabaña primitiva, en sí misma despreciable, es, sin embargo, el fundamento de toda la evolución posterior, y puede convertirse así en imagen arquetípica de los orígenes, pero no en modelo en sentido estricto. Es, en fin, la evolución que va de la necesidad al arte la que lo marca todo, y los azares mismos de la disponibilidad de materiales juegan, por ejemplo, un papel importante en los progresos de la arquitectura, ya que la hermosura de los mármoles provocará que se empiecen a tener pensamientos más altos y nobles de lo que la mera necesidad exige.

Este proceso de remisión a los primeros principios es, pues, lo que permite plantear un conjunto de definiciones primarias o “axiomas”, un término en el que es patente la contaminación del discurso científico que se detecta por todas partes a lo largo de la obra. Y entre tales definiciones ocupa un lugar principal la del arquitecto mismo, esos “arquitectos consumados” que llegan a sobresalir en las cuatro partes fundamentales de la “ciencia arquitectónica” (*id est*: ordenación, disposición, decoro y economía) gracias a haberse formado en “la imitación de singulares delineaciones, registro diligente de autores y con peregrinar y ver mucho”. Definido en primer lugar por su carácter directivo en el proceso de la construcción, como “el principal y cabeza de todos los oficiales y de cuyo arbitrio dependen los demás trabajadores”, lo es también en segundo lugar desde la doble competencia del proyecto y de la construcción: “concebir perfectamente en su entendimiento la idea del edificio, y delinearlo con toda perfección en el papel”, pero también “ponerlo en ejecución” de manera que satisfaga el programa y el presupuesto. Además, se insiste a lo largo de todo el texto en cómo el arquitecto debe estar igualmente versado en cuestiones económicas, velar por el ajuste del presupuesto, tratar problemas de mediciones y estimaciones de costos con los responsables de la ejecución de la obra, etc. De hecho, si, como se ha visto, el dominio de las matemáticas y la geometría es inherente a la propia concepción del proyecto, también estos saberes están presentes en la ejecución misma, siendo de destacar en este sentido cómo todo el último capítulo del libro de Rieger constituye, en realidad, un pequeño tratado de mediciones.

Obsérvese, sobre todo, que, entre las dos fases tradicionales del proyecto y la ejecución, Rieger otorga autonomía a una tercera, la de la “delineación” de los pensamientos, es decir, la expresión gráfica como medio de cristalización de las ideas del proyecto y de transmisión de este proyecto a los encargados de su ejecución. En efecto, los *Elementa* aparecen marcados por una especial atención a las cuestiones de la representación de la arquitectura, lo que resulta bien coherente con la influencia decisiva que en su reflexión sobre la arquitectura tienen tanto Fischer von Erlach como los hermanos Galli Bibiena, Giuseppe, instalado desde 1717 en Viena, donde publicó en 1740 las espléndidas láminas de su *Architettura e prospettive*, y sobre todo Ferdinando, autor de las *Direzioni ai Giovani Studenti nel disegno dell'architettura civile* (publicadas en Bolonia en 1711, aunque Rieger cita por la segunda edición, póstuma, de 1745). Las técnicas y los modos de la representación gráfica son, además, para Rieger el medio de acomodar la idea primera que está en la mente del arquitecto a las exigencias concretas del terreno, de las medidas y del programa. Y en esta bajada a tierra tienen un papel primordial, muy por encima de lo meramente instrumental, “la regla y el compás”, es decir, la geometría y el dibujo, que “ayuda a ejecutar con perfección lo que se concibe en la mente”. Rieger sigue a Vitruvio en su exposición de los distintos tipos de dibujo arquitectónico, aunque matizándolo con la aportación de algunos modernos. Así, además de la influencia de Bibiena, es de Nikolaus Goldmann de quien toma la definición de la “idea” o “tosca expresión del pensamiento”, es decir, el croquis rápido. Y a ella le siguen la *prothographia*, ya con distinción básica de las partes y escala; la *ichnographia*, que es la planta del edificio (distinguiéndola de la *corographia*, que es un mapa, y del *diagramma*, que es un dibujo de un objeto o máquina) y a propósito de la cual incluye también una descripción del tablero de dibujo, su utilidad y su construcción; la *ortographia*, que es tanto el alzado como la sección; y la *scenographia, perspectiva o sciographia*, que es una vista en proyección. La segunda sección de la Segunda Parte de la obra desarrolla los problemas concretos de cada uno de estos tipos de representación, convirtiéndose en la práctica en un pequeño tratado de dibujo arquitectónico casi independiente.

Se plantea también, en este punto, la cuestión de las ilustraciones del libro, que reúnen dos tipos de imágenes complementarias: por un lado, las 21 láminas grabadas agrupadas al final del libro, por otro, las pequeñas viñetas que acompañan al texto. A ello hay que añadir el frontispicio, las imágenes de carácter emblemático que encabezan la dedicatoria, la advertencia del traductor y el prólogo y el cuadro con barcos en un puerto (mucho más “bibienesco” que las anteriores) que encierra la letra E inicial de dicho prólogo.

Las veintiuna láminas finales, grabadas por Juan Minguet, son un apretado compendio de los distintos temas que se tratan en el libro. En ellas, la exigencia de claridad postulada por Rieger a la hora de transmitir las normas y principios básicos de la arquitectura se cumple en cada uno de los diferentes dibujos tomados individualmente, pero queda desmentida en algunas de las láminas por el abigarramiento con el que –sin duda por razones de economía– se amontonan casi en *horror vacui* ilustraciones de temáticas bien diferentes. Así, por ejemplo, la primera de ellas reúne apretadamente ejemplos de molduras y una representación de la construcción a partir de la cabaña primitiva claramente derivada de la imagen que del mismo tema acababa de publicar William Chambers en su *Treatise on Civil Architecture* (1759), mientras que la tercera agrupa diseños de ventanas, decoración escultórica, armaduras de tejado y muros. Otras, sin embargo, mantienen la unidad temática y presentan una organización más coherente, como ocurre con las que tratan el tema de los órdenes, de la VI a la XI, herederas de toda una codificación iconográfica de presentación de este tema que había culminado en las imágenes de Vignola, tan citado por Rieger. Mención aparte merecen los dos grandes grabados

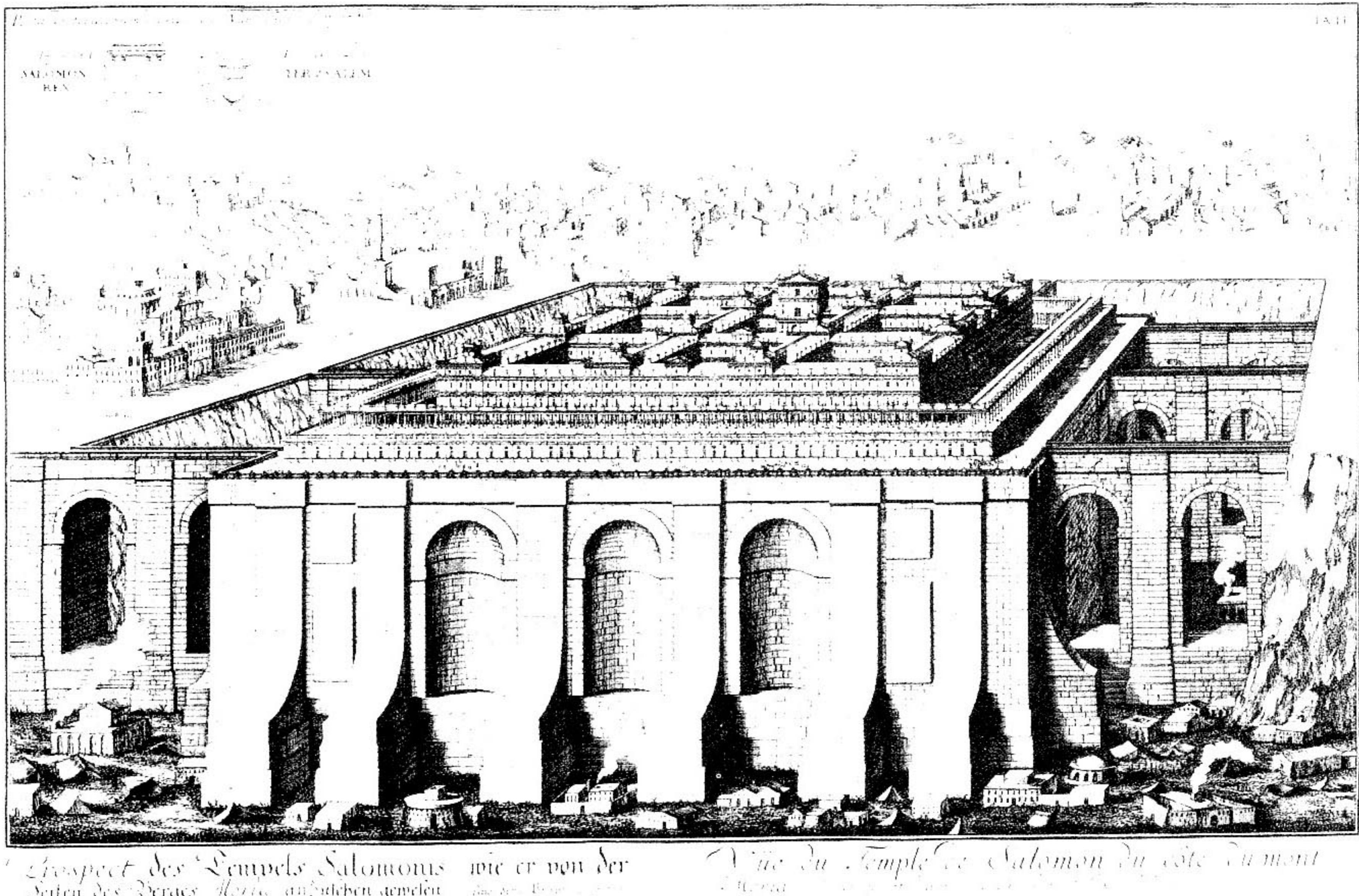


Figura VII

desplegables que hacen los números XVIII y XIX. La XVIII nos presenta la planta y fachadas de un *bôtel* a la francesa, en una imagen derivada de Jacques-François Blondel; Blondel, autor de los artículos sobre arquitectura para la *Encyclopédie* de Diderot y de diversas obras teóricas que Rieger y Benavente citan en diversas ocasiones, fue, desde su estudio parisino y sus cursos en la Académie Royale, el principal defensor a mediados del siglo XVIII de una renovación del clasicismo del *Grand Siècle*, del que elogiaba sobre todo sus aspectos compositivos y sus logros en materia de *distribution*, como hace igualmente Rieger. En cuanto a la XIX, dibujada por el pensionado en Roma y posteriormente arquitecto en el Ferrol Francisco Solinis, combina de manera espectacular la planta y una vista general del palacio de Caserta, la obra construida cerca de Nápoles por Luigi Vanvitelli para Carlos de Borbón, el futuro Carlos III, y que constituye un referente fundamental de ese mismo clasicismo renovado que, desde otros parámetros, preconizaba Blondel. Del proyecto vanvitelliano se había publicado en 1756 una espléndida serie de grabados (la *Dichiarazione dei disegni del Palazzo Reale di Caserta*), de la que se toman las dos imágenes reunidas en la lámina XIX de Rieger-Benavente.

Además de las láminas finales están, como se dijo, las pequeñas viñetas, los “florones” según el término que usa Benavente, y que tienen una gran importancia en la articulación del discurso pese al carácter marginal que podría suponérseles por su pequeño tamaño. Son en total ocho, colocadas al inicio y al final de cada una de las cuatro partes en que está dividido el libro, y en ellas, como se indicará a continuación, la fuente fundamental –aunque no única– es el *Entwurff einer bistorischen Architektur* de Fischer von Erlach, publicado en Viena en 1721.

Texto e ilustraciones se conjugan para fundamentar la idea de una arquitectura hecha de saber constructivo, orden geométrico y proporción, garantizados ambos por las matemáticas y el dibujo, y, de manera muy especial, simplicidad. Sobre este último punto la insistencia de Rieger es continua, al explicar que la célebre *venustas* vitruviana, es decir, la belleza de la arquitectura, no consiste tanto en la profusión y exquisitez de los adornos y ornamentos cuanto en la proporción y correspondencia entre las partes de un edificio. El exceso de adornos es perjudicial, afirma citando no sólo a Vitruvio sino también a Villalpando, “pues si los adornos estorban por la muchedumbre a la mayor perfección del edificio, la vista del que mira fatigada en lo accesorio llegará cansada y sin gusto a registrar la armonía y perfección de toda la fábrica”; el mismo argumento que había esgrimido Montesquieu en su *Essai sur le goût*, que había constituido el artículo “Goût” de la *Encyclopédie* de Diderot.

La arquitectura no es concebible sin el ornamento, pero éste debe ser “natural” y tender siempre hacia lo más simple. Por poner un solo ejemplo de los muchos dispersos por el tratado de Rieger, en el trazado geométrico de las molduras “son más perfectas las molduras que tienen más exacta periferia”. El artista posee una licencia relativa para introducir variaciones dentro de “lo natural”, pero nunca contradiciéndolo, pues se cae en lo monstruoso y lo ridículo.

El capítulo IV de la Tercera Parte del libro desarrolla *in extenso* el tema de la crítica al exceso de ornamentos y a la arbitrariedad en su empleo. Partiendo de la distinción de Perrault (“Peralto”) entre belleza (“hermosura”) positiva y arbitraria, se establece como norma fundamental la “prudencia en la elección de los adornos” y el principio de que todo adorno que no pueda remitirse a un principio natural o al origen primero de la arquitectura entraña un grave riesgo de error.

La congruencia entre el ornato exterior e interior de los edificios es una norma básica y justamente ahí se introduce, en la línea defendida por la tratadística francesa del XVIII y en especial por Blondel, un factor de diferenciación con la arquitectura antigua. Ésta, en efecto, no cumple tal norma, porque los arquitectos antiguos daban mucha magnificencia a los exteriores y descuidaban luego los espacios interiores, mientras que los modernos son claramente superiores en materia de distribución: “Es maravilla en estos tiempos cuán adelantada se ve esta hermosura de la disposición interior de las partes de una casa”. Más adelante, en otro capítulo del libro, Rieger elevará a norma básica la exigencia de definir el “adorno” antes de pasar a la realización del edificio, es decir, integrar este ornamento rigurosamente controlado como parte del proyecto mismo de arquitectura, y no como labor posterior de los ornamentistas.

En cuanto al ornato interior de la arquitectura, se exige, por ejemplo, precaución en el uso de las esculturas en el interior (“Los muchos adornos de esculturas quitan a las piezas la gracia del ornato arquitectónico”) y, aunque se elogia la variedad, tal elogio queda inmediatamente matizado con la crítica a la innovación a toda costa, en la que el problema arquitectónico se mezcla con los temas del paralelo debate ilustrado sobre el lujo y la moda: “pues la mucha novedad solo está bien en los que andan (digamos así) a caza de modas, porque tienen el cuidado de disponer de coches, vestidos, trajes y demás muebles, y no a los que le tienen de disponer de edificios que han de durar en la posteridad”.

En suma, frente a los múltiples ejemplos de ornamentos inventados arbitrariamente y después usados sencillamente porque nadie los cuestionó (espirales, volutas, tarjetas, cartuchos), Rieger opone el criterio de la simplicidad ornamental. La crítica al ornamento arbitrario, pues “ninguno pide al

arquitecto juguetes para la diversión", es así uno de los ejes de la crítica de Rieger-Benavente, lo que convierte su libro en un claro antecesor de los furibundos ataques que, en las tres últimas décadas del siglo, dirigirán los Ponz, Llaguno o Ceán contra los churriguistas y los autores de la arquitectura "delirante" del último barroco.

No es, pues, el adorno, sino la proporción el fundamento básico de la arquitectura, el resultado que se logra cuando existe perfecta correspondencia de las partes entre sí y con el todo. Es algo que debe resultar sensible incluso para los ojos no expertos, que han de poder reconocer en un edificio que hay algo que les agrada aunque no sepan explicar la razón (una reflexión ésta claramente conectada con el célebre problema estético del *no sé qué*). Y este asunto de la proporción constituye uno de los puntos en que Rieger corrige a Vitruvio, ya que se basa en "Peralto" (*id est*: Claude Perrault), "Penthaler" (es decir, el *Ausführlichen Anleitung zur bürgerlichen Baukunst*, de Johann Friedrich Penther, publicado en Augsburgo en 1744) y "Blondelo" (Jacques-François Blondel y su texto *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture*, 1754) para defender una idea de proporción diferente a la definición de Vitruvio, que considera más adecuada para el concepto de simetría. Ahora bien, el concepto riegeriano de la proporción está ante todo regido por la misma exigencia de claridad y simplicidad que recorre todo el tratado. Así, por ejemplo, sólo las proporciones basadas en números simples valen para la "razón general", que es la que relaciona todas las partes entre sí, mientras que las proporciones de "fracciones enredosas" no llegan al entendimiento, y para ello se cita a Wolf. Es de destacar, igualmente, cómo en esta aspiración de Rieger a basar la proporción en razones matemáticas claras surge la equiparación entre arquitectura y música (un tema que ya había motivado, por ejemplo, en 1679 el tratado de René Ouvrard *L'architecture harmonique*, que, sin embargo, no es citado por Rieger y Benavente en su elenco de fuentes): consonancia y disonancia; tanto la música como la arquitectura nos demuestran lo agradable que es a los sentidos la proporción 1:2. Este acercamiento entre la música y la arquitectura se repite en otros momentos del libro, por ejemplo a propósito de las molduras.

Pero Rieger introduce, por otro lado, un principio de relativización de la universalidad de la proporción en función de la utilidad concreta: cuando descendemos de la proporción general a la de cada una de las partes de un edificio (por ejemplo, la relación entre la anchura y la altura de una puerta), la proporción correcta deja de ser ya el resultado de una abstracción basada en el número y empieza a ser dictada por otras consideraciones prácticas en las que cabe ya la variabilidad.

Pese a que una gran parte del texto de Rieger aparece todavía ocupada por la cuestión de los órdenes clásicos y su diseño, ese "tema constante de casi infinitos comentarios", el autor censura el hecho de que la mayoría de las obras de la tratadística clásica de arquitectura se centren en el problema de los órdenes, cuando ésta es, en su opinión, una cuestión que tiene que ver sólo con el ornamento y que va claramente después de las normas comunes y básicas de la arquitectura. Los órdenes no representan ya la esencia misma de la arquitectura, sino que se sitúan jerárquicamente un grado por debajo de la cúspide que solían ocupar en la tratadística. Ello no quiere decir que carezcan de importancia, y su consideración debe partir del reconocimiento de que no son motivos arbitrarios sino sistemas cerrados, con estricta correspondencia de proporciones entre cada una de sus partes: "como el cazador conoce al león por sola la huella o uña, y el músico por el primer tono da la ley a los demás, así de una pequeña parte del orden se puede conocer todo él sin ser necesario conocer todo un edificio bien ordenado". De ahí la dificultad con la que se han topado todas las tentativas de querer introducir órdenes nuevos. Rieger menciona el orden alemán de Sturm, el francés de S. Le Clerc y la tentativa de "orden español": intentos todos que, si bien pueden a veces merecer "alguna

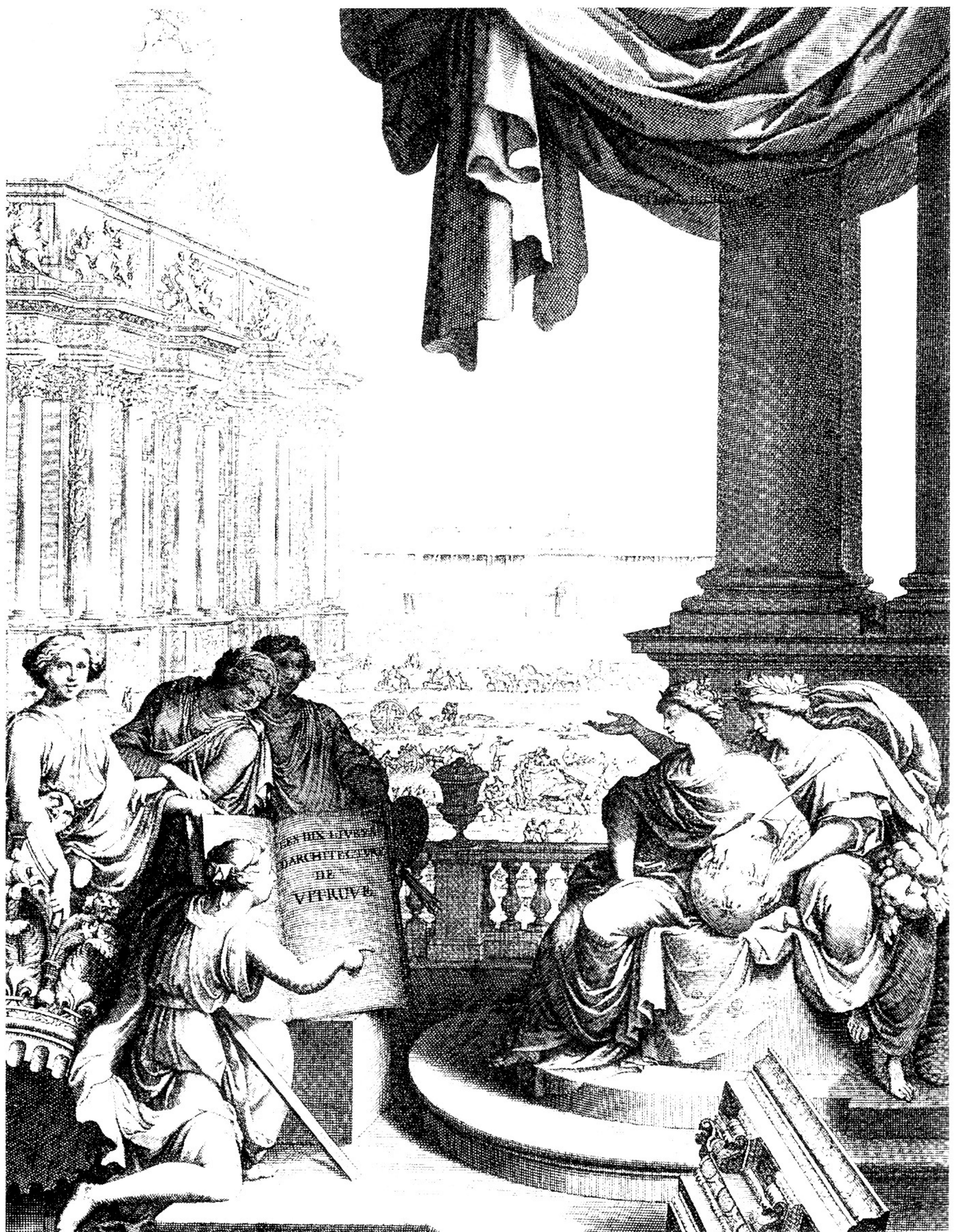


Figura VI

estimación”, no han llegado ni llegarán a nada concreto. Por eso, el problema de la alteración de un orden no es tema baladí, sino que obedece a toda una concepción de la importancia relativa de las distintas partes de la arquitectura. No obstante, en otra parte de su obra admitirá Rieger la posibilidad de introducir variaciones en los órdenes en los “edificios particulares”, ya que, cuando las circunstancias o la distribución lo aconsejen, se puede hacer “alguna mutación o composición de los órdenes”, incluyendo el recurso al orden español.

Rieger postula un doble origen para los órdenes clásicos, la armonía de la música y las proporciones de los animales y, en especial, del cuerpo humano, y, siguiendo una vez más a Lamy y a Villalpando, ve en el templo de Salomón la cuna común de todos los órdenes que serían después desarrollados por griegos y romanos.

Es la Tercera Parte del libro, significativamente titulada “De los ornamentos arquitectónicos”, la que se dedica básicamente al tema de los órdenes. Exigiendo que se distinga con claridad entre *orden* y *ordenación* (siendo esta última la aplicación de las proporciones de un orden a un edificio aunque carezca de columnas) y explicando la diversidad de los órdenes tanto por razones puramente constructivas (diferentes grosores de las columnas en función de las cargas que hayan de soportar) como de “hermosura”, defiende la preeminencia de los tres órdenes griegos sobre los dos inventados por los latinos (toscano y “romano”). Añade a ello la distinción, tomada de la obra del físico y matemático Georg Wolfgang Kraft *Specimen emendationis theoriae ordinum architectonicorum* (texto de una disertación publicada por la Academia Imperial de San Petersburgo, de la que era miembro), entre el carácter *externo e histórico* y el carácter *filosófico e interior* de cada orden: el primero es el establecido “por la sola autoridad de las gentes”, mientras que el segundo atiende a las verdaderas proporciones que permiten que “con un solo golpe de vista se pueda formar juicio desde las menores molduras hasta lo más grande y sublime”; es este último el que, con su “bello conjunto de armonías”, acerca los órdenes a la música. El argumento de Kraft viene a reforzar así la idea de la dificultad de añadir un nuevo orden a los cinco clásicos, dificultad resultante sobre todo del “carácter filosófico o interno” de los órdenes más que de sus ornamentos.

Pero, sobre todo, muestra Rieger su perplejidad ante el hecho de que, pese a la autoridad de muchos siglos de uso, los autores difieran en tan alto grado a la hora de establecer las proporciones y medidas de los órdenes, lo que contradice la supuesta universalidad de estos sistemas hace que sea “difícil señalar a cada orden su carácter propio”. Ante esta situación de incertidumbre, su opción se decanta por el sistema de Vignola que, si bien no exento de errores, considera que es el que ha obtenido más sufragios, por encima de los de Palladio y Serlio, debido a que “Vignola ha acertado más que otros en la claridad y facilidad de las reglas, por el cuidado que tuvo en no proponer nada que no fuese sacado de la antigüedad y por su crédito entre los arquitectos y los obreros”.

La Tercera Parte del libro contiene, así, una exposición detallada del sistema vignolesco de construcción de los órdenes, en el curso de la cual no deja de deslizar, sin embargo, consideraciones personales de interés. Un ejemplo de ello es su exposición de los tres métodos para trazar el dibujo de los órdenes: realizar las mediciones en cada caso concreto a partir de la escala vignoliana (que considera el menos sistemático y tedioso), utilizar las tablas de medidas, de uso cómodo y seguro, propuestas por Goldmann, Wolf, Bibiena y Penther (siendo éste, añade, el más propio para la enseñanza académica), y por último el **método de la escala**.

La descripción del toscano (para cuyo origen, en los “pueblos antiguos de Lidia”, se remite a Charles Daviler) le sirve, de nuevo, para corregir a Vitruvio a partir de Vignola. Las tipologías propias para su uso que enumera (almacenes públicos, zaguanes y pórticos de las plazas de armas, depósitos de trigo, cuartos bajos de los palacios, carnicerías públicas, etc.) están, por lo demás, más ligadas al urbanismo de las Luces que al discurso vitruviano original. A propósito del dórico, con su “aire de noble audacia y ferocidad”, aparece ya la justificación de su ausencia de basa, esa cuestión central derivada del impacto que supuso el redescubrimiento de los templos de Paestum. El jónico –para el que vuelve a plantear un doble origen: no sólo ya la vieja imagen de la cabellera femenina, sino ahora también la corteza de los árboles– nos presenta el archidebatido tema del trazado de la voluta, y Rieger recomienda “por su rigor geométrico” la versión que del trazado de Vitruvio da Goldmann, aunque ello no le impide añadir, de un modo ecléctico, el modelo de Palladio y el de Scamozzi (que a veces puede resultar de mayor utilidad por el problema que presentan en Vitruvio los capiteles de las esquinas), así como las modificaciones posteriores que “los Modernos” han aportado al capitel de Scamozzi. En el capítulo sobre el jónico se comprueba, además, la atención especial que, en la línea de su admirado Bibiena, presta Rieger al tema de los vuelos, las proyecciones, las sombras, etc. Finalmente, habiendo agotado los griegos las posibilidades de los órdenes propiamente dichos, a los romanos no les queda sino la combinatoria, pero utilizan este recurso con brillantez logrando un compuesto que une firmeza y hermosura, “amenidad de los adornos”, gravedad y majestad.

En cuanto a las columnas salomónicas, “en forma de caracol o antorchadas”, es interesante que Rieger se muestre más cauto en la crítica, sin duda por su relación mítica con el templo jerosolimitano. Así, la desconfianza tiene ahora que ver sólo con la *firmitas*, y tales columnas resultan admisibles en panteones, monumentos sepulcrales o salas “donde no se mire tanto a la firmeza cuanto al gusto”. Columnas pérsicas, cariátides, términos, atlantes o telamones (se citan elogiosamente los del Belvedere de Viena), además de “obras accesorias de las columnas”, como estatuas, balaustradas, acróteras, etc., completan un panorama en el que las múltiples fuentes a que recurre Rieger demuestran una vez más su amplio conocimiento de la tratadística arquitectónica contemporánea (baste como ejemplo el basarse, para el tema de las acróteras, en el *Traité de l'architecture civile à l'usage des ingénieurs*, del ingeniero militar Pierre Bardet de Villeneuve, que había sido publicado en La Haya en 1740).

Es en la Parte Cuarta del libro donde se exponen las reglas e informaciones básicas en cuanto a la construcción, apareciendo ahora nuevas referencias a la tratadística más ligada al ámbito técnico-constructivo, y en especial a la *Science des Ingénieurs* de Bélidor, que suministra, por ejemplo, el amplio desarrollo contenido en la obra de Rieger sobre mecánica de suelos. Las recomendaciones detalladas sobre materiales de construcción madera, piedra, arena, cal, etc., presentan una interesante combinación de saber práctico, nuevos conocimientos científicos y también novedosas preocupaciones por una incipiente estandarización, como cuando establece una medida idónea para el ladrillo (una proporción 12:6:3) por la razón de que, al constituir ocho ladrillos de esas dimensiones exactamente un pie cúbico, ello facilita el cálculo y la construcción. Prescripciones sobre los cimientos (con referencias desde Philibert de l'Orme a Laugier), los muros (a los seis tipos de muros de Vitruvio contrapone los que considera los cinco modernos: cantería, ladrillo, mampostería, paramentos de piedra o ladrillo solidarizados por mampostería u hormigón y muros “fundibles” o cajones para terrenos irregulares o acuosos), las paredes internas, puertas y ventanas, escaleras, tejados (incluyendo una valoración estética, a la francesa, de los tejados amansardados, pese a su alto costo) o revocos componen un pequeño tratado de construcción. Especial atención le merecen las bóvedas y arcos, que “piden una consideración muy especial así por su teórica como por la construcción admirable de sus diversos

géneros", incluyendo no sólo las bóvedas de arista o medio cañón sino esas otras "modernas llanas, ligeras y de hechura muy hermosa", que presentan la ventaja de reunir el no ser suntuosas con la simplicidad, facilidad de construcción, ligereza y firmeza, o esas otras bóvedas llanas especiales para los suelos y que pueden verse "en los descansos de la escalera del Escorial, que cae junto a la Botica". En estas interesantes consideraciones sobre las bóvedas Rieger recurre, igualmente, además de a los tratados clásicos de arquitectura, a toda una literatura técnica especializada, como la *Mémoire concernant les voûtes plates*, de Abeille, de 1735, o la *Manière de rendre toutes sortes d'édificies incombustibles*, 1754, del conde de Espié.

En la "disposición" o la forma de los edificios, el arquitecto es libre, postula Rieger, pero debe basarse en el gusto y huir de la monotonía (algo de lo que da ejemplo el Colegio de las Cuatro Naciones, de Louis Le Vau, con su combinación de curvas y rectas). Sin embargo, esta norma tan general como vaga se matiza con algunas prescripciones que corresponden, explicitamente, a aportaciones modernas que corrigen defectos o carencias de los antiguos. Así, una vez más es la tradición francesa del *hôtel* la que está detrás de la llamada a saber integrar las áreas irregulares y no cometer el defecto de los antiguos y de muchos modernos de desperdiciar espacio en edificios pequeños por querer hacer distribuciones como de palacios. Lo mismo puede decirse de la atención prestada a la creciente complejidad de las estancias (zaguan, antecámaras, salón, alcoba, galerías...), en la línea de las teorías francesas en torno a la *distribution* como aportación esencial de la arquitectura de los modernos. Es esta distribución *à la française* la que prescribe, igualmente, un precepto tan innovador como es el de atender primero a la comodidad y luego a la hermosura. Ello es lo que determina, por ejemplo, la relación de la casa con el jardín: a él debe dar el salón principal, tanto por "amenidad" como por comodidad y por evitar los ruidos de la ciudad (salvo si la casa está en una plaza o calle principal, en cuyo caso debe dar a éstos). Cabe añadir en este punto que, en el breve comentario dedicado al diseño del jardín, Rieger mantiene la presencia de elementos manieristas como las "grutas mágicas", pero critica en cambio la topiaria del jardín a la francesa y permite atisbar los nuevos desarrollos del jardín paisajista y naturalista cuando afirma: "El árbol tejo por más figuras que se le dé desagrada hoy mucho y sólo se estiman, más que otros ningunos artificios, las varias verduras naturales, los collados de buena disposición".

Un interés especial reviste el capítulo IV de la cuarta y última parte, que presenta como modelo "algunos ejemplos de la distribución y adornos de diversos géneros de edificios". El *hôtel* de Noirmoutier, construido en 1723 en París por Jean Courtonne, y representado en planta y alzados en la lámina XVIII (una de las estampas desplegables), proporciona un modelo para las residencias particulares, claramente inspirado en el clasicismo francés tal y como había quedado codificado por Blondel en sus obras de mediados del siglo XVIII. En cuanto a palacio real, es bastante significativo que el ejemplo no sea el propio Palacio Real de Madrid, sino la Regia de Caserta, de Vanvitelli, "de quien es suficiente elogio saberse que es obra suya". Caserta es el tema de la gran lámina XIX, tomada de la *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, la espléndida colección de estampas que, con su "magnificencia de las láminas y delicadeza del buril", habían sido publicadas por el propio Vanvitelli también en 1756.

Por lo que respecta a las iglesias, quizás lo más destacable sea, además de esgrimir como modelo el templo de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera en El Escorial, el elogio del gótico ("Lo admirable en las bóvedas góticas es lo alto y majestuoso de sus arcos sobre unos sustentantes delicados, la unión fuerte con los arcos salientes, como sus nervios y el despejo de la nave"), que emparenta a Rieger, como ya se dijo, con el inicio de la revalorización de la arquitectura medieval por parte de los teóricos de las Luces. En las cúpulas de las iglesias, critica el defecto "monstruoso" de poner las ventanas en la

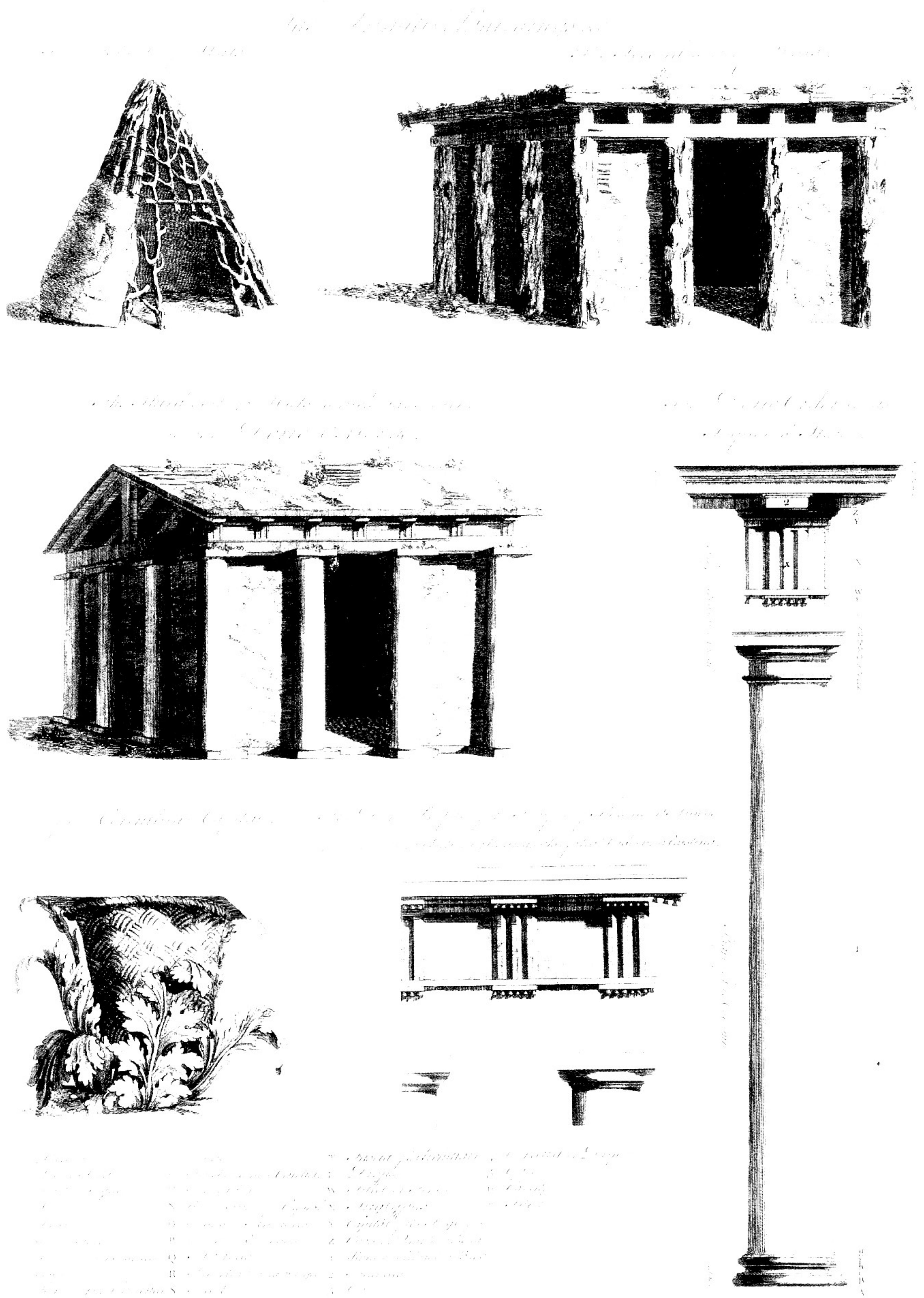


Figura VIII

base de la cúpula y cita como modelos las de San Pedro de Roma, San Carlos de Viena y El Escorial. Y en las fachadas, para las cuales “convienen estatuas sobre pedestales, azotea sobre el pórtico y columnas exentas”, el modelo es la fachada descrita por Laugier. La lámina XX nos presenta la planta y sección del Gesù como otro posible modelo en este ámbito.

Resulta bien indicativo de esa combinación entre temas ya consolidados de la tratadística y nuevos problemas derivados de la cultura de las Luces que caracteriza al libro de Rieger la atención que presta, en este ámbito tipológico, a lo que llama la “arquitectura económica” de las “casas de labradores, en los lugares, caserías y haciendas del campo”. Si la reflexión sobre cómo combinar las exigencias representativas de la *villeggiatura* y el funcionamiento práctico de una hacienda agrícola había estado en la base de la arquitectura de Palladio y de sus *Quattro Libri*, ahora, en Rieger, con el telón de fondo de los ideales fisiocráticos en torno a la agricultura, el planteamiento representativo ha desaparecido por completo y tan sólo queda la atención exclusiva a la funcionalidad agraria, que determina, por ejemplo, la preferencia de la forma rectangular sobre la cuadrada. La lámina XXI presenta dos plantas, una de “una de estas casas grandes” y otra de “un cortijo de campo”. Y también en este caso la fuente de Rieger es especializada: la *Ökonomische Civilbaukunst*, de Johann Georg Leopold, obra publicada en Leipzig en 1759, es decir, tres años después de la aparición de la edición original vienesa de Rieger, y que constituye un ejemplo tanto de los añadidos para la edición de Madrid como de la atención que Rieger continuaba prestando a las nuevas contribuciones del pensamiento de las Luces.

Cabe reseñar, por último, la atención que presta Rieger al “adorno de las ciudades”, que ocupa el capítulo V de la Parte Cuarta y última del libro. Si el urbanismo de las Luces se apoya esencialmente sobre los dos parámetros de la higiene urbana (es decir, el ideal de la ciudad limpia que destierra de su interior toda clase de fuente de impurezas, desde los cementerios a los mataderos o las aguas residuales) y el *embellissement*, es únicamente este último el retenido por Rieger, que se basa en este punto sobre todo en las recomendaciones expresadas por Laugier. Así, la “hermosura de las ciudades” depende, ante todo, del orden y de la simetría, exigencia que no sólo es estética sino también garantía de buen funcionamiento. Rieger postula en apenas tres páginas, claramente en la senda de Laugier, un programa de *embellissement* en el que el objetivo es combinar comodidad con majestuosidad, fácil circulación y distribución (con expedientes tan franceses como la *patte d'oeie*) con magnificencia. Las entradas de la ciudad deben ser amplias y dotadas de un “adorno competente”, como había reclamado Laugier cuando se quejaba del aspecto miserable de los principales accesos a París. Y esta ciudad hipotética aparece dominada por la presencia de edificios públicos que cumplen con su función de ornato, por plazas amplias, porticadas y con múltiples entradas, por paseos públicos con arboledas y por profusión de fuentes y estatuas (e incluso alguna pirámide, aunque nunca dos, “pues el origen de las pirámides es servir de monumentos que expresen la gloria del Soberano, cuya potestad es única”). Pero además llega incluso a postularse una incipiente separación de circulaciones, al menos en las plazas, mediante “terraplenes y plataformas, adonde se suba por algunas gradas, para evitar la molestia de los coches, carruajes y hombres cargados, de modo que éstos no impidan la libertad de los que sólo pretenden hacer ejercicio”.

Como se ha visto, Rieger hace gala a lo largo de toda su obra de un profundo conocimiento de los más variados textos sobre arquitectura, desde la tratadística clásica a las aportaciones teóricas más recientes, pasando por contribuciones monográficas sobre aspectos concretos técnicos, constructivos, matemáticos o dibujísticos. Coherenteamente con este valor de compendio con el que enfocaba su labor, no quiso cerrar su libro sin incluir una de las primeras “bibliografías” que conocemos en

PARTE SEGUNDA

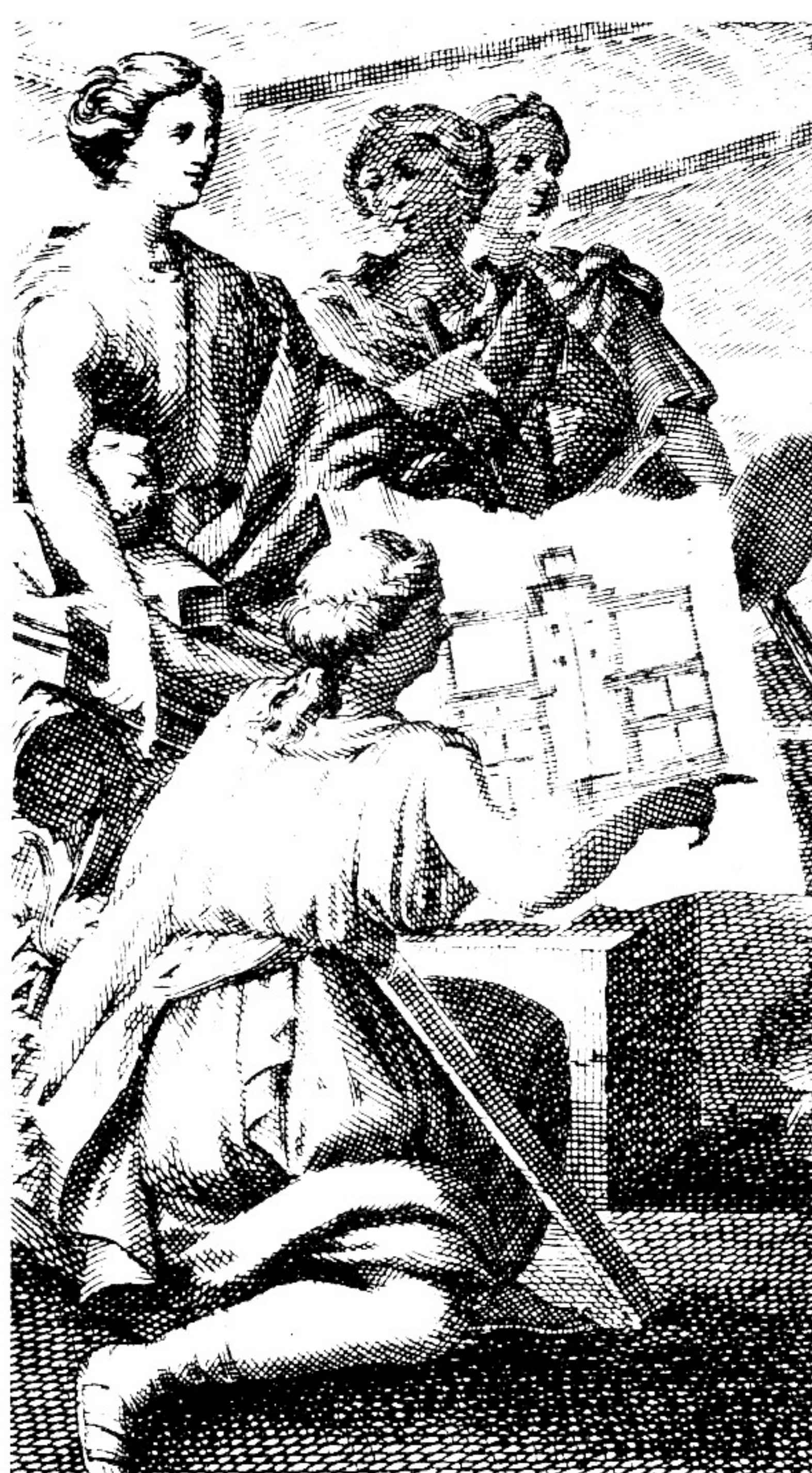
materia de arquitectura. En efecto, el “Índice de los escritores de arquitectura” que pone fin a la obra constituye un espectacular despliegue de erudición y un resumen del saber arquitectónico disponible en su tiempo, pero es al mismo tiempo una muestra de esa aspiración generada desde los ambientes académicos a disponer de una verdadera *encyclopedia* del construir, aspiración que ni el libro de Rieger ni otras tentativas posteriores llenaron y que haría de esta búsqueda de referentes uno de los grandes temas del debate arquitectónico en las siguientes décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F. (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, 1996 (en especial, MORA, G., "Literatura anticuaria", pp. 883-914, y ÚBEDA DE LOS COBOS, A., "Literatura artística", pp. 1029-1064).
- BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989.
- CALATRAVA, J., *La teoría de la arquitectura y de las bellas artes en la Encyclopédie de Diderot y d'Alembert*, Granada, 1992.
- CALATRAVA, J., *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*, Granada, 1998.
- CALATRAVA, J., "Jean-Jacques Rousseau et l'architecture: la maison de l'homme sensible", *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, Ginebra, 45, 2003, pp. 81-111.
- DUCHET, M., *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*, Madrid, 1975.
- HERRMANN, W., *Laugier and the eighteenth Century French Theory*, Londres 1962.
- LLUCH, E., *Las Españas vencidas del siglo XVIII. Claroscuros de la Ilustración*, Barcelona, 1999 (especialmente pp. 83-88, sobre la figura de Amor de Soria).
- MARAVALL, J.A., "Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español", *Revista de Occidente*, 52, julio 1967, pp. 53-82.
- MOLEÓN, P., *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour*, Madrid, 2003.
- MORA, G., *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid, 1998.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", en *Fragmentos*, nº 3, 1984, pp. 57-80.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Del palacio del rey al orden español. Usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII", en AA.VV., *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, 1987, pp. 287-300.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D., *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid, 1992.
- SAMBRICIO, C., "Las 'Oraciones' en la Academia de San Fernando", *Revista de Ideas Estéticas*, 136, 1976, pp. 341-366.
- SAMBRICIO, C., "José de Hermosilla y el ideal historicista en la Ilustración", *Goya*, nº 159, 1980, pp. 140-151, y ahora también en SAMBRICIO (1986), pp. 109-128.
- SAMBRICIO, C., "Piranèse et l'Espagne des Lumières", en AA.VV., *Piranèse et les Français*, París, 1976, pp. 509-528.
- SAMBRICIO, C., "La crítica a la arquitectura barroca en la primera mitad del siglo XVIII", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 560-563.
- SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.
- SAMBRICIO, C., *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Madrid, 1992.
- SCHNAPP, A., *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, París, 1993.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001.
- UGO, V. (ed.), *Laugier e la Dimensione Teorica dell'Architettura*, Bari, 1990.

ÍNDICE Y EXPLICACIÓN DE FIGURAS

- Figura I. Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, 1650
- Figura II. Laugier, *Essai sur l'architecture*, frontispicio de la edición de 1755
- Figura III. José de Hermosilla, frontispicio de la *Arquitectura Civil*, 1751, inédito
- Figura IV. Diego de Villanueva, portada del manuscrito de su *Libro de diferentes Pensamientos*, 1754, detalle.
- Figura V. José de Castañeda, frontispicio de la traducción del *Abregé* vitruviano de C. Perrault, 1761.
- Figura VI. C. Perrault, portada del *Abregé* de Vitruvio, 1674.
- Figura VII. El Templo de Salomón, según Prado y Villalpando, en el *Entwurff einer historischen Architektur*.
- Figura VIII. William Chambers, *Treatise on Civil Architecture*, 1759



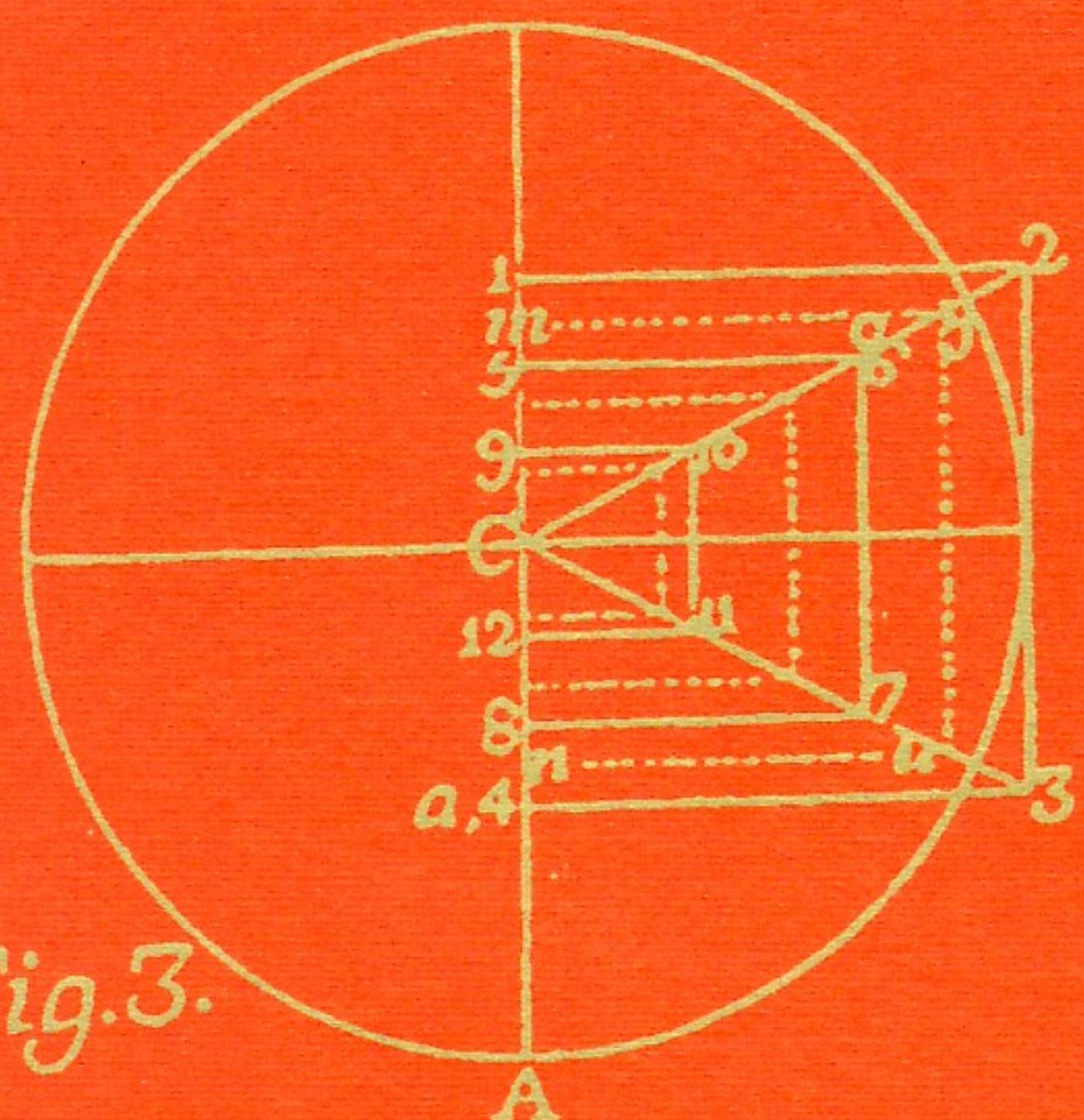
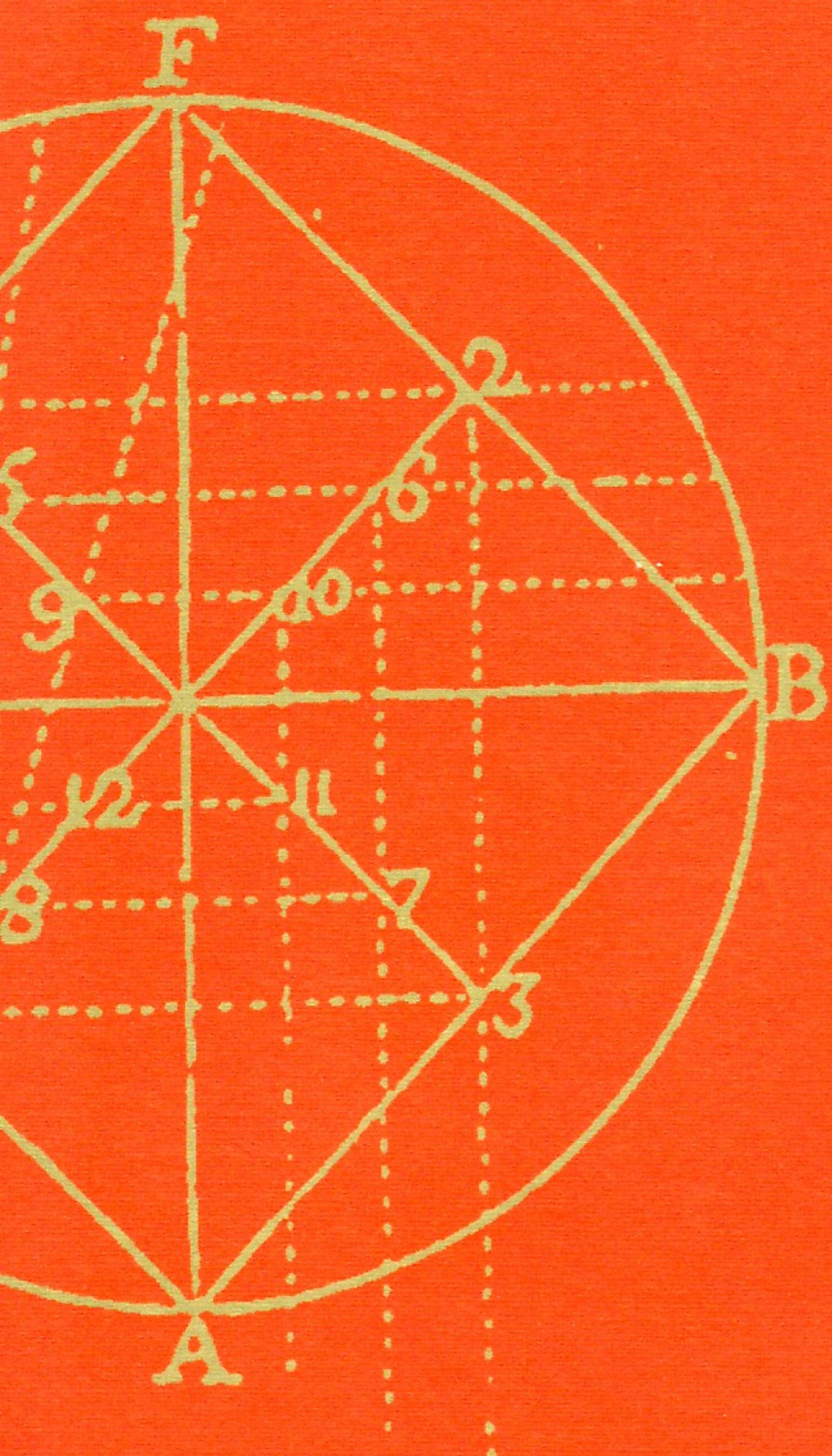


Fig. 3.



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES