

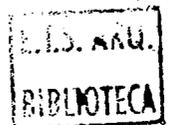
Carlos Sambricio

LA ARQUITECTURA  
ESPAÑOLA  
DE LA ILUSTRACION



CONSEJO SUPERIOR DE LOS COLEGIOS DE ARQUITECTOS DE ESPAÑA  
INSTITUTO DE ESTUDIOS DE ADMINISTRACION LOCAL

LA ARQUITECTURA  
ESPAÑOLA DE LA ILUSTRACION





Para la Biblioteca en  
la Escuela, Graci  
Carlos Sambricio *agradezco*

por toda la ayuda y  
facilidades recibidas

Octubre 1986  
*Carlos Sambricio*

# LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA ILUSTRACION

Prólogo de Rafael Moneo

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID E.T.S. ARQUITECTURA BIBLIOTECA
Nº Rº ENTRADA .....
SIGNATURA 30.978 .....

COEDICION DEL  
CONSEJO SUPERIOR DE LOS COLEGIOS DE ARQUITECTOS DE ESPAÑA  
Y DEL  
INSTITUTO DE ESTUDIOS DE ADMINISTRACION LOCAL  
Madrid, 1986

E. T. S. A. de M.  
BIBLIOTECA

© *by* the author

NIPO: 327-86-008-7

ISBN: 84-7088-433-6

Depósito legal: M. 18.824-1986

Impreso en Closas-Orcoyen, S. L. Polígono Igarsa  
Paracuellos de Jarama (Madrid)

# INDICE



	<u>Páginas</u>
INTRODUCCION .....	XIII
1. La idea de antigüedad en la arquitectura española de la Razón .....	1
2. Las «Oraciones» en la Academia de San Fernando .....	33
3. Los textos y tratados de arquitectura en la España ilustrada .....	55
4. Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid .....	93
5. José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración .....	109
6. Benito Bails y la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII .....	129
7. La formación teórica de don Ventura Rodríguez .....	147
8. En torno a Sabatini .....	161
9. Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en la España del siglo XVIII .....	189
10. El Hospital General de Atocha en Madrid: un gran edificio en busca de autor .....	205
11. La actividad arquitectónica de Silvestre Pérez .....	219
12. El ideal historicista en la obra de Juan de Villanueva .....	233
13. La tercera generación ilustrada: la arquitectura de la Revolución.....	261

#### DATOS SOBRE LOS ARQUITECTOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

— Angel Albisu .....	291
— José Alday Fernández .....	293
— Lorenzo Alonso .....	296
— Ramón Alonso .....	299
— Alfonso Alvarez Benavides .....	301
— Juan Pedro Arnal .....	304
— José Torcuato Benjumea .....	310

	Páginas
— Guillermo Casanova .....	314
— Juan Antonio Cuervo .....	319
— Domínguez Romay.....	323
— Manuel Echanove .....	325
— Miguel Fernández .....	327
— Simón Ferrer.....	330
— Miguel Ferro Caaveiro .....	331
— Lesmes Gavilán .....	334
— Pedro González Ortiz .....	341
— Mateo Guil .....	343
— Agustín Humarán .....	347
— Miguel Iclán.....	349
— Antonio López Aguado.....	350
— Mateo López.....	353
— Antonio Losada .....	355
— Manuel Machuca .....	360
— Manuel Martín Rodríguez.....	363
— Manuel Mateo .....	369
— Alexo de Miranda .....	370
— Custodio Moreno .....	374
— Juan Antonio Munar .....	378
— Diego de Ochoa .....	381
— Justo Antonio Olaguibel.....	384
— Miguel Olivares .....	385
— José Ortiz Sanz.....	386
— Silvestre Pérez.....	389
— Melchor del Prado Maariño .....	399
— Pedro Joaquín de la Puente Ortiz.....	401
— Quintillán y Loys .....	404
— Alfonso Regalado Rodríguez.....	406
— Bartolomé Ribelles.....	411
— Francisco Sánchez .....	414
— Agustín Sanz.....	416
— Domingo Tomás .....	421
— Ignacio Tomás.....	423
— José Toralla .....	430
— Manuel Turillo .....	433
FUENTES Y TRATADOS IMPRESOS.....	437
BIBLIOGRAFIA .....	449
INDICE ONOMASTICO .....	469
INDICE TOPOGRAFICO .....	483

A MI MAESTRO,  
DON FERNANDO CHUECA GOITIA



## PROLOGO

Algunos historiadores de la arquitectura prestan hoy su mayor atención a detectar en ella la presencia de las ideas que la soportan. Su propósito es el hacernos ver que tras de cualquier arquitectura, una vez que somos capaces de poner en un segundo plano otros aspectos, digamos que no menos importantes pero sí diversos, aparecen las posiciones ideológicas de aquellos que la construyen. Y así, una disciplina que parece estar caracterizada por su capacidad de hacer abstracción de lo subjetivo se nos presenta de pronto como disciplina sensible a las ideas que imperan en la sociedad en que se produce, atenta a los anhelos y esperanzas que alientan quienes en ella viven.

Gracias al ahínco de este grupo de historiadores hemos aprendido que en la arquitectura, y a pesar de las limitaciones que la acotan —limitaciones que están implícitas en las técnicas, advertimos en los programas, renocecemos en las costumbres—, hay lugar para que el arquitecto dé en ella, consciente o no, testimonio de su actitud para con los problemas de la sociedad en la que vive. Tales historiadores nos han mostrado que en la arquitectura —y tal vez con mayor intensidad que en cualquier otro documento, aun cuando el silencio acompañe ineludiblemente a lo edificado— siempre aparecen tanto la ideología de los arquitectos como la de quienes promueven su obra, haciéndonos así evidente el partido que toman unos y otros en la batalla ideológica en que se debate la historia.

Pero esta búsqueda del fondo ideológico en que reposa toda arquitectura, y que tanto preocupa hoy a algunos historiadores, no ha implicado una forzosa reducción del campo, una tendenciosa y unilateral interpretación de la arquitectura. Bien, por el contrario, la necesidad de la intervención de otras disciplinas para poder precisar el marco ideológico en que la arquitectura se produce nos ha hecho ver con claridad extrema su complejidad y nos ha llevado a pensar que toda interpretación que queramos hacer de la misma obliga a considerar muchos y diversos factores.

En efecto, pretende el grupo de historiadores de la arquitectura a que antes aludíamos —y es obvio que estamos pensando en historiadores afines a aquellos que se congregan en torno al Istituto Universitario di Architettura di Venezia— situar su trabajo más allá de las historias rígidamente disciplinares, procurando así entender la arquitectura en el marco de una más amplia visión de la historia capaz de tener en cuenta el complejo mundo en que aquélla se produce, mundo al que no son ajenos ni el pensamiento científico, ni las inquietudes religiosas, ni los acontecimientos sociales. Carlos Sambricio, que a mi modo de ver comparte tales propósitos, es consciente de que la historia que pretende contarnos no puede hacerse sin la ayuda de otras disciplinas, sin que en su texto aparezcan citas y referencias

a muy distintos saberes, pues le consta que para justificar la interpretación de los afanes ideológicos que guían a los arquitectos necesita situar a los mismos en circunstancias que hagan inteligible su apasionada conducta. De ahí que el lector que se adentre en las páginas de este libro se encuentre con teólogos y políticos, con matemáticos y arbitristas, con médicos y artistas. El testimonio de todos ellos contribuye a que Carlos Sambricio pueda explicarnos el ánimo de los arquitectos, las pasiones que los gobernaban, las ideas, en último término, a que servían. Y con tal conocimiento de la encrucijada ideológica en que se encuentran las personas que construyen la arquitectura —tanto quienes la dibujan como quienes la encargan—, la arquitectura, las obras de arquitectura que se examinan, se nos hacen más próximas, más cercanas.

La historia de la arquitectura como historia que no puede vivir al margen de la historia de las ideas y el esfuerzo del historiador de la arquitectura, de Carlos Sambricio en este caso, encaminado, por tanto, a hacernos ver que tras de los neutros, inertes y definitivamente inmóviles elementos de una arquitectura que hacía de los órdenes su más sustantivo soporte, tras de aquellos materiales heredados de la tradición clásica y que todavía eran los instrumentos que utilizaban los arquitectos de la Ilustración, anidaba escondida la voluntad de contribuir con su obra, con su trabajo como arquitectos, al esclarecimiento de las metas perseguidas por la sociedad en la que habitaban.

Así se explica que los largos años de estudio que Carlos Sambricio ha dedicado a la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII en España —años en los que las continuas lecturas se han visto complementadas con una paciente labor de investigación en archivos dentro y fuera de nuestro país que ha llevado en ocasiones al descubrimiento de dibujos y documentos de cuya existencia no se tenía noticia— hayan dado como resultado no tanto un manual sistemático o un catálogo razonado cuanto un libro que se nos presenta como animado fresco en el que los arquitectos que protagonizan el período cobran vida en un paisaje al que dan color y relieve las disputas intelectuales de aquellos inquietos años.

Ensayos como «La idea de la antigüedad en la arquitectura de la Razón», «Las oraciones en la Academia de San Fernando» y «Los textos y los tratados de la arquitectura española ilustrada» —ensayos con los que da comienzo el libro— dibujan el telón de fondo de una escena en la que muy pronto aparecen las figuras de los arquitectos, auténticos protagonistas de la misma. Y así nos encontramos en el texto de Carlos Sambricio con los capítulos en que se habla de un Arnal, de un Hermosilla, de un Benito Bails, de un Silvestre Pérez..., no pudiendo faltar, naturalmente, las figuras señeras de Ventura Rodríguez y de Juan de Villanueva, pues, y a pesar de los tópicos, siempre será preciso acudir a ellas cuando se quiera hacer la historia del período de que Carlos Sambricio se ocupa.

Pero esta atención a los arquitectos no excluye el que en algunas ocasiones Carlos Sambricio se valga de un destacado ejemplo, como el Hospital General de Atocha, para mostrarnos cuán sutiles y cuán firmes son los lazos existentes entre el modo de pensar de un arquitecto y la actitud de quienes soportan públicamente su obra: Ventura Rodríguez, Hermosilla y Sabatini —y con ellos todos los afanes y todas las disputas de toda una generación de arquitectos— quedan prendidos en la historia de un edificio gracias a la atención y al cuidado con que el autor lo examina, dándonos toda una lección de método. O el, en otras, que intente esclarecer con voluntad cuasidetektivesca tanto la trayectoria profesional de Sabatini como la compleja trama de relaciones que se creó en torno a los arquitectos de la llamada Escuela de Palacio, trama que posiblemente tan sólo quedará despejada

si somos capaces de seguir la pista de los arquitectos que la componen en Italia, si atendemos a las diferencias que median entre Fuga y Vanvitelli, quienes, en último término, eran los maestros: el estudio y las consideraciones que Carlos Sambricio hace del papel que uno y otro juegan en la formación de los arquitectos españoles que protagonizan el período ayudará, sin duda, a un mejor conocimiento del mismo.

El carácter de la reflexión de Carlos Sambricio le permite multiplicar las relaciones entre el mundo de los arquitectos y su entorno, y con ello la comprensión de los hechos que analiza se hace más profunda. Buena prueba es el último ensayo, «La tercera generación ilustrada: la arquitectura de la Revolución», donde la fructífera labor del investigador se ha visto potenciada por la visión del crítico, un crítico que cuidadosamente había preparado sus armas con el estudio de la arquitectura de sus mayores, encontrándose así en las mejores condiciones para proceder al examen de tan dispar, tan variado y tan interesante grupo de arquitectos.

Y, naturalmente, este modo de entender la historia da lugar a que aparezcan sin recato alguno las simpatías del autor, con una actitud ante la Historia bien definida; Carlos Sambricio siempre ve con mejores ojos a aquellos arquitectos a quienes considera progresistas, auténticos ilustrados. Diego de Villanueva, Juan Pedro Arnal, José de Hermosilla, Ignacio Haan y tal vez, por encima de todos, el arquitecto que mejor representa y condensa los ideales de la época, Silvestre Pérez, son claramente sus preferidos. Con ellos es con quienes se siente identificado: a rescatarlos de un presunto olvido va, en el fondo, dirigido su trabajo.

Pero tal actitud tiene también un obligado contrapunto: el tratar a otros arquitectos con no tanta complacencia. Saquetti y Sabatini son blancos de las críticas de Carlos Sambricio, críticas que alcanzan al propio Ventura Rodríguez, quien para él es, en última instancia, *un barroco clasizante*. El desdén con que trata en algunos momentos la obra de Ventura Rodríguez olvida, a mi modo de ver, lo valiosa que es la mayor parte de su obra, y sospecho que una visión crítica más benevolente nos presentaría a un Ventura Rodríguez merecedor de toda nuestra admiración y todo nuestro respeto, a un Ventura Rodríguez preocupado incluso por asimilar y entender la arquitectura de las generaciones más jóvenes.

Pero los desahogos personales —y de algún otro cabría hablar— no ponen en tela de juicio en modo alguno el valor de su empeño. Estoy convencido de que el lector apreciará el ingente trabajo que la obra de Sambricio supone, y a buen seguro que la labor de investigación que ha llevado a cabo, labor que está patente en los documentos y en las ilustraciones que el libro nos ofrece, será de ahora en adelante indispensable término de referencia para quienes se ocupen en el futuro de tan singular período histórico.

No puedo terminar sin hacer constar cómo publicando este libro Carlos Sambricio da por terminada y definitivamente zanjada una cierta etapa de su carrera como historiador: al estudio de la arquitectura española de la Razón ha dedicado lo mejor de sus años de juventud. El fruto del esfuerzo se hace patente con la publicación de este libro, pero quienes hemos seguido con atención su carrera y sabemos de su profunda vocación como historiador de la arquitectura esperamos con ansiedad y confianza a un tiempo el trabajo que Carlos Sambricio nos deparará en su ya inmediata madurez.

RAFAEL MONEO,  
Harvard University, junio 1986



## INTRODUCCION

*Durante años los historiadores que se enfrentaron al estudio de la Arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII definieron el panorama desde una óptica basada en los nombres de Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva. Para ellos, estas dos figuras no sólo eran las únicas dignas de mención, sino que además ignoraron la obra del resto de los arquitectos de dicho momento, minimizando, por tanto, su labor y desconociendo el cambio que se produjo en la Arquitectura española entre 1740 y 1750. Extrañamente habían consultado estos autores textos como el *Llaguno*, pero de sus «Noticias» tan sólo entresacaron glosas para los dos individuos antes citados y en sus trabajos señalaron cómo Ventura Rodríguez había sido el individuo capaz de romper con un modo de concebir ligado al Barroco churrigueresco (que ellos calificaban de decadente), por lo que no dudaron en presentarle como renovador de la Arquitectura española, al mismo tiempo que Juan de Villanueva aparecía como difusor en España del «gusto neoclásico» que triunfaría a lo largo de gran parte del siglo XIX.*

*Preocupados muchos de estos historiadores en encontrar las bases teóricas de la Arquitectura de su tiempo, sólo gracias a los trabajos publicados a partir de 1940 por don Fernando Chueca Goitia cambió singularmente tal opinión y en un libro excepcional publicado pocos años más tarde (*Juan de Villanueva, su vida y sus obras*. Madrid, 1949) se establecían las bases de una nueva lectura del período aunque nadie, desgraciadamente, intentó con posterioridad profundizar en la línea marcada. Chueca proponía sustituir una historia basada en la aparición puntual de dos arquitectos por otro enfoque, consistente en estudiar la teoría racionalista existente en aquellos años, presentando la obra de Villanueva ligada a las polémicas y discusiones que se producían en la España de aquellos años. Entendiendo la imposibilidad de analizar la arquitectura de la segunda mitad del siglo desde estudios formales, en una serie de brillantes artículos planteó tanto el tema de «La formación romana de Ventura Rodríguez» como la identificación de algunas de las cartas que Diego de Villanueva publicara en 1763 en sus Papeles críticos de arquitectura y que correspondían a textos de Cochin o Algarotti.*

*Coherente con este planteamiento, veía las disonancias existentes entre algunos de los proyectos atribuidos a Ventura Rodríguez y la Arquitectura que los ilustrados franceses o italianos conciben en aquellos mismos años y de este modo formula*

una idea que luego, muchos años más tarde, desarrollaría en la comunicación que presenta en 1970 al Congreso que se celebra en Turín sobre Guarino Guarini: para Chueca, en la España de 1750, coexistieron un Barroco churrigueresco (que él llamará, más genéricamente, Barroco mudéjar), con el Barroco clasicista importado de Italia por los artistas extranjeros que colaboraron en la obra del Palacio Real. De este modo desligaba la arquitectura de Ventura Rodríguez de la arquitectura clasicista que debía surgir años más tarde y planteaba como, gracias a la labor de este arquitecto, España pudo recuperar una reflexión sobre el clasicismo próxima a la de Juvara, Blondel o Fischer von Erlach. Por desgracia el estudio de Chueca —y la importancia de su propuesta— pasó desapercibido a Kaufmann quien en sus trabajos sobre la «Arquitectura de la Revolución» sólo tuvo presente el hecho arquitectónico en Francia, Italia e Inglaterra, ignorando al propio tiempo lo acaecido en el resto de Europa. Sin duda el razonamiento del austriaco-americano era correcto: estudiaba la arquitectura de aquellos países donde se producía una respuesta teórica propia y particular, no centrándose pues en el análisis de otros países donde el clasicismo aparece como testimonio de una moda mejor o peor comprendida. Podríamos entonces pensar que el caso español debería figurar junto a los ejemplos alemanes, rusos o portugueses y la pretensión entonces de este libro que hoy se publica sería completar un tipo de estudio como el que Pierre du Colombier planteó en su día al enfrentarse a la Arquitectura alemana desde la óptica de la influencia francesa, al brillante estudio de José Augusto França sobre la reforma de la Lisboa de Pombal o a los numerosos ensayos que han planteado la influencia francesa e italiana en los proyectos concebidos para San Petersburgo.

De ser así, nuestro estudio se centraría en un aspecto específico de la producción arquitectónica concebida en la segunda mitad del XVIII, y a lo más que podríamos aspirar es a buscar un puesto intermedio entre el grupo definido por Kaufmann y el segundo bloque puesto que a fin de cuentas, tanto cualitativa o cuantitativamente, presenta diferencias frente a la concebida en aquellos países en la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, en ese caso perderíamos de vista un tema importante como es no comprender que las discusiones sobre el clasicismo fueron más allá de una reflexión minoritaria puesto que, lejos de centrarse a un pequeño grupo de eruditos, alcanzó a la casi totalidad de los arquitectos de España siendo preceptiva no sólo la utilización de un nuevo lenguaje clásico sino, lo que es más importante, un cambio en las tipologías arquitectónicas definidas y aceptadas hasta el momento. La singularidad pues del caso español resulta evidente: aquel lugar que en un principio fuera el punto de enseñanza y discusión teórica de algunos ilustrados preocupados por el pensamiento arquitectónico —la Academia de San Fernando— a partir de 1786 se convierte en el centro de control de cualquier proyecto que se trace para cualquier punto de España —siempre que sea de utilidad pública—, puesto que a su obligada presentación puede suceder que éste sea aprobado, que se rectifique —imponiéndose la colaboración de otro arquitecto de la confianza de la Comisión de Arquitectura— o, en su caso, que sea rechazado el proyecto, teniendo la Comisión capacidad para proponer el nombre de un nuevo arquitecto para llevar a cabo la obra «... con la dignidad que ésta requiere».

El carácter excepcional de esta Comisión —y por ello, su trascendencia— es evidente. La Academia de Madrid, lejos de convertirse en el lugar donde se dibujan sueños o fantasías, será por el contrario, el centro capaz de organizar la infraes-

estructura del país, contraponiendo la realidad arquitectónica a la megalomanía de algunos proyectos franceses, italianos o ingleses.

Fantasia, sueño y utopía han sido entonces algunos de los calificativos con los que se ha adjetivado la Arquitectura de la segunda mitad del XVIII. Haciéndose hincapié en su carácter evasivo, la referencia a utopía aparecía de este modo al estudio como el contraste con la realidad en la que se organiza la discusión arquitectónica. Para muchos la defensa de Ventura Rodríguez (absurda por otra parte, puesto que todos reconocen en él al gran arquitecto) consiste precisamente en contrastar su obra cotidiana con los proyectos fantásticos dibujados en la Academia. De algún modo se pretendía presentar a la sociedad ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII desde la dualidad de dos imágenes urbanas de distinta naturaleza en la cual las diferentes piezas se encajan perfectamente. Sin embargo, en ningún momento en el XVIII se produce una huida del Leviatán que significa la ciudad barroca sino que tan sólo existe la voluntad por lograr la definición de una nueva realidad: por ello, sería absurdo entender la mentalidad reformadora del XVIII como utopía que aspira a marginarse del Estado, porque es precisamente desde este Estado desde donde se elaboran los supuestos de reforma y cambio.

¿Cuál es entonces la actividad de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando? A través de la lectura de sus actas sabemos que a esta Comisión se presentan los proyectos de puentes, caminos y canales; se ofrecen los trazados de las últimas «Nuevas Poblaciones»; se presentan los planos de posadas, cárceles, fortificaciones...; se censuran ornatos y decoraciones en la Arquitectura al tiempo que se reclama y exige el «buen gusto» en la disposición; se establece dónde y cómo se debe intervenir en las reformas... En una palabra, lo que la Comisión de Arquitectura decide es la construcción de la realidad.

Esta es entonces la intención del presente trabajo y no profundizar en polémicas pasadas: mi pretensión es exponer cómo el clasicismo se convierte en el arma que el Poder Ilustrado utiliza para llevar a cabo la reforma del país y en profundizar en cómo la aparente utopía soñada por algunos ahora es ya la iniciativa del Poder para llegar al límite de una realidad. Por supuesto que muchos temas no han sido tratados y aspectos tan importantes como el estudio de las tipologías de viviendas, el análisis arquitectónico de fiestas y ornatos, la formación de los maestros de obra, la actividad de los ingenieros militares, los focos historicistas fuera de Madrid..., por no citar más que algunos quedan aquí marginados. Debido a la próxima publicación de un amplio estudio sobre «El Urbanismo en la España de la Razón» tampoco planteo ahora el análisis de los problemas urbanos y del territorio que se hicieron en el momento y que igualmente son de gran interés para comprender —insisto— cuál fue la realidad del siglo XVIII y cuáles fueron los argumentos y mecanismos con los que contó el poder ilustrado para llevar a cabo el cambio de la España de aquellos momentos.

Quisiera por último agradecer a don Diego Angulo Iníguez los primeros consejos y ánimos que recibí sobre el tema, al tiempo que quisiera dar testimonio de las facilidades que durante mucho tiempo recibí de Xavier de Salas. Quiero igualmente agradecer a Monique Mosser, Rafael Moneo, José Ignacio Linazasoro, Mercedes Agueda, a doña Carmen Niño de Lafuente (Directora del Archivo y Biblioteca de la Academia de San Fernando), a doña Carmina Zacanini, al personal del Archivo del Museo Naval, al Servicio Geográfico del Ejército y al Servicio Histórico Militar, a doña Elena Santiago (de la Biblioteca Nacional) así como a los de-

*más miembros de la Sección de Estampas y a los miembros del Archivo del Palacio Real. Sería injusto no agradecer a don Fernando Teran y don Vicente Sánchez de León (Decano del Colegio de Arquitectos de Madrid) las gestiones e interés tomado para la publicación de este trabajo. Por último, expresar mi gratitud al profesor de la Escuela de Arquitectura de Valladolid, Ramón Rodríguez Llera, que ha tenido la amabilidad de leer el original, introduciendo sugerencias e indicándome posibles modificaciones.*

Madrid, abril de 1985

# 1. La idea de antigüedad en la arquitectura española de la Razón \*

En 1760, el entonces Teniente Director de Arquitectura de la Academia de San Fernando de Madrid, Diego de Villanueva, presenta a la misma, para su aprobación, una edición del texto de Vignola que él ha preparado y en la que por vez primera introduce los nuevos ideales clasicistas.

La sorprendente respuesta que recibe de la Junta Particular es la prohibición de que en el frontispicio figure la menor referencia a la Academia de Madrid porque, comentan las Actas de la misma, «... Diego de Villanueva se ha dedicado más a ser escritor que traductor», al tiempo que se extraña de que se haya atrevido a traducir el texto del latín cuando era público que Villanueva desconocía dicha lengua <sup>1</sup>. Casi cincuenta años más tarde, José Napoleón manda publicar en el *Diario de Madrid* listas de contribuyentes en las que se detallan las aportaciones que los ciudadanos de reconocido prestigio deben prestar a los gastos de guerra.

En ellas, en el primer apartado de arquitectos —es decir, entre los de mayor prestigio y con mayor número de obras— figuran nombres como Silvestre Pérez, Juan de Villanueva, Ignacio Haan o Guillermo Casanova <sup>2</sup>, precisamente aquellos que constituyen el grupo de arquitectos formados en un

ambiente europeo que coincide con el que proponía Diego de Villanueva en su texto de Vignola.

Durante esos cincuenta años la arquitectura española experimenta una de sus más importantes evoluciones y cambios, sobre todo si tenemos en cuenta que valores formales existentes en momentos anteriores ahora perduran, pero entendidos de forma distinta. Por ello es de destacar, como una de las grandes ideas de la arquitectura ilustrada, la aparición de una reflexión sobre los problemas de los órdenes clásicos, sobre las tipologías o sobre la imagen de ciudad, y que es la discusión sobre estos temas lo que genera una opción formal concreta que diferencia la arquitectura de la segunda mitad del siglo de los conceptos mantenidos hasta entonces.

Durante los últimos años del barroco, los textos de arquitectura se preocuparon en establecer y difundir normas dirigidas a maestros de obras —alejados tanto en lo geográfico como en su formación intelectual— de cualquier posible discusión sobre el sentido de la arquitectura. El tratado se entendía como desarrollo de algo ya elaborado y aceptado, dirigido a un lector de inferior formación que buscaba conocer las bases de

\* Trabajo publicado inicialmente en el Coloquio *Piranèse et les Français* celebrado en la Villa Medici en 1976 y publicado, posteriormente, en el Catálogo de la Exposición de *Juan de Villanueva*, organizada por el Museo Municipal de Madrid.

lo que se entendía por arquitectura. Dependiendo ésta de las reglas y copia de los viejos modelos, llegó un momento en que el conocimiento arquitectónico se identificó casi con la tradición oral y, durante un largo período, la formación del alumno se centró en la repetición de láminas mejor o peor diseñadas, con lo cual la arquitectura quedaba identificada con un conocimiento de la oportunidad, con un saber incluir en el momento preciso cada solución: «El buen arquitecto es el que sabe componer los elementos dados a partir de las normas, y por ello, la práctica arquitectónica olvida o margina el texto, con una consecuencia clara, como es el que la crítica que se centra en esta arquitectura consista en plantear un simple ejercicio literario»<sup>3</sup>. De esta manera Collins, en su estudio sobre la arquitectura de la época, señala que «... mientras que antes de 1750 el ejercicio de la crítica consistía simplemente en hacer referencia a reglas objetivas, universalmente aceptadas, después de 1750 ésta se convirtió en un ejercicio subjetivo de naturaleza literaria»<sup>4</sup>.

Sin embargo, sería equivocado fechar la primera crítica a una arquitectura basada en las costumbres en los primeros años de la década de los cincuenta, porque poco antes algunos ya habían censurado los supuestos barrocos apuntando soluciones de carácter racionalista, tanto en el adorno como en la disposición, basándose en la vuelta o en el estudio de los clásicos. Individuos de formación dispar —arquitectos, economistas, políticos o polígrafos— su actitud frente a los esquemas de Ardemans, Torija, Fray Lorenzo de San Nicolás, del propio Caramuel, de Churriguera o Ribera, significó la primera oposición a un barroco, aunque debido a lo heterogéneo de sus actitudes y procedencias éstas no llegaron a formar nunca un auténtico *corpus* teórico.

A partir de 1720 uno de los primeros en sentar las bases de una opinión distinta al gusto barroco y en esbozar una alternativa

clasicista es Fray Pedro Martínez. Maestro mayor de la catedral de Burgos sabemos, gracias a García Bellido<sup>5</sup>, que fue conocido como «el culto arquitecto» entre los suyos y que elaboró —según Llaguno— un conjunto de escritos sobre arquitectura. En ellos «... que compuso entre dos interlocutores, siendo Vitrubio uno de ellos,... reprende en él —Vitrubio— a los arquitectos modernos: vitupera sus columnas salomónicas, sus estípites, sus adornos ridículos y llo-ra la pérdida de la arquitectura greco-romana»<sup>5</sup>. A través de estos textos que, según Llaguno, se encontraban manuscritos en los monasterios de Oña y Cardaña, el concepto clasicista —que él identifica con Vitrubio— se contrapone a una arquitectura en la que el adorno y la rocalla constituyen la esencia de la construcción. En este sentido, Fray Pedro Martínez realiza una importante reflexión señalando la necesidad de definir de nuevo la ciencia de la construcción diferenciándola del arte de construir; comenta que la arquitectura es una ciencia que es necesario aprender no en los talleres de canteros, marmolistas o plateros (recordemos las *Cartas de Cochín*)<sup>7</sup> y reivindica frente a ello la formación del arquitecto en el estudio de la geometría y la matemática.

No es Fray Pedro Martínez el único que mantiene semejantes supuestos porque Tosca, el tratadista y arquitecto valenciano que publica en 1727 el *Compendio matemático*, dedica un volumen al estudio de la arquitectura comentando problemas semejantes y, refiriéndose a los estudios necesarios para construir y componer, critica a los modernos que no quieren atenerse a los principios de la geometría: «... quisiera ver esta novedad más en la planta o vestigios de las obras que en lo cuerpos de la elevación y sus perfiles»<sup>8</sup>. Tosca demuestra en su trabajo estar al día de las opiniones clasicistas de Perrault, además de tener un perfecto conocimiento de clásicos como Palladio, Vitrubio o Serlio<sup>9</sup>. Cuando analiza los problemas que surgen en la construcción de las fábr-

cas, es interesante ver que plantea no sólo el tema de simetría y composición de volúmenes —lo que significaría una opción formal— sino que estudia igualmente los problemas de la economía de la fábrica, con lo que establece una crítica al barroco desde supuestos que superan la mera referencia formal y le aproxima a ciertos economistas y reformadores. De hecho, los aspectos económicos en la construcción de fábricas están implícitos en toda la crítica política del momento. No podemos olvidar que, tras la Guerra de Sucesión, las ideas de cambio sostenidas por los partidarios del Archiduque se siguen defendiendo desde diversas posiciones, y, en este sentido, uno de los exiliados en la Corte de Viena, el Conde Amor de Soria, Consejero por la Majestad de la Reina de Hungría y Bohemia en el Consejo Superior de Italia, escribe un largo memorial en el que efectúa una crítica a la arquitectura barroca de su momento, «... [Deben los gobernantes] ... moderarse en las fábricas de suntuosos palacios, y que a ninguno sea lícito fabricar sino es con la previa delineación de las plantas o diseños aprobados por el Ayuntamiento; deberá cuidar la comodidad interna de la casa, en separaciones y oficinas, y en la exterior simetría armoniosa, e igual de ellas en la perspectiva que se observa en Flandes»<sup>10</sup>.

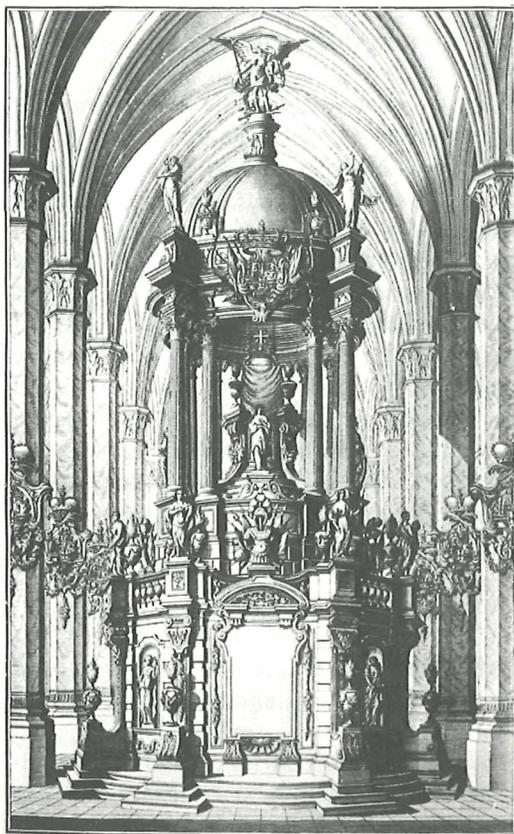
Estudiado por Maravall, Amor de Soria no sólo apunta los problemas de la arquitectura, sino que además aporta una solución estableciendo un modelo a seguir: Flandes. La referencia a la arquitectura holandesa, al concepto que ahora se desarrolla en las artes de aquel país es igualmente retomado por el pintor Meléndez, quien en 1726 dirige al Rey un largo memorial sobre la necesidad de crear una Academia de Artes en Madrid, lo que supondría exactamente ir en pos de la línea seguida en Fracia, Italia o Flandes<sup>11</sup>. Del mismo modo podríamos hablar del Padre Feijóo, autor de dos escritos referentes a la necesidad de sustituir la arquitectura barroca por otra, e igualmente el

estudio de arbitristas, reformadores y polígrafos nos facilitaría una larga lista de partidarios de modificar los criterios dominantes. Sin embargo, la realidad del país es que todavía los textos de Fray Lorenzo de San Nicolás, los de Losada o Pló son los únicos utilizados, de forma que apenas si existe una cultura escrita representativa de un cambio.

Uno de los aspectos que ofrece mayor interés dentro del proceso arquitectónico que caracteriza a la segunda mitad del setecientos es el que hace referencia a las causas del cambio ya que éstas, al ser fundamentalmente polémicas contra la arquitectura francesa o italiana dentro de la situación española de estos años, nos permiten remitirnos, de manera casi obligada, al estudio del llamado fenómeno de la Ilustración.

En el estudio de la arquitectura, el problema se centra en comprender cómo una estructura ideológica ajena —extranjera— se introduce en la mentalidad española, destacándose en esta penetración el intento de modificar no sólo los ideales económicos, sino también —y de forma a veces apresurada— los esquemas culturales, de modo que en cierto momento se toman sólo referencias formales sin comprender el sentido espacial y tipológico. Pero sucede, además, que casi ninguno de los arquitectos extranjeros que llegaron a España en la segunda mitad del XVIII era conocedor de los supuestos teóricos que las minorías ilustradas desarrollaban en sus países de origen. Generando entonces criterios que serían la mayor parte de las veces mal entendidos, tanto por lo confuso de las propuestas como por la falta de formación existente para recibirlos, una nueva arquitectura sustituye en pocos años a la de Ribera o Churriguera, sin duda debido a que el nuevo gusto fomentado por los núcleos ilustrados se acepta inmediatamente como manifestación de una nueva moda. A menudo, en la España de la Ilustración, aquellos que siguieron los esquemas teóricos franceses o italianos sobre

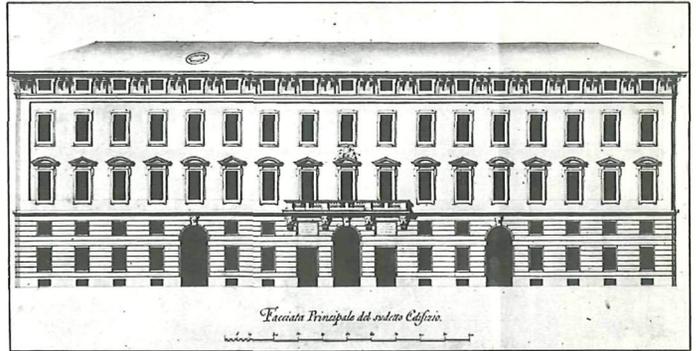
la necesidad de reformar la economía asumiéron también —y de forma inmediata— su cultura, sin cuestionar ni entender su alcance o su sentido. Identificando el nuevo conocimiento con trabajos referidos no sólo a la teoría arquitectónica, sino ligados a aspectos paralelos del pensamiento ilustrado, su confusión y «erudición a la violeta» todavía se corresponde con la crítica que poco antes formulara Montesquieu al tratar de la formación de los intelectuales españoles en los primeros momentos de los años cincuenta: «Vous pourrez trouver de l'esprit et du bon sens chez les espagnols; mais n'en cherchez point dans leurs livres. Voyez une de leurs bibliothèques: les romans d'un coté et les scolastiques de l'autre. Vous diriez que les parties en ont été faites et le tout rassemblé par quelque ennemi secret de la raison humaine»<sup>12</sup>. La génesis del cambio se sitúa, pues, en el inicio de los años cincuenta, cuando el proyecto de Palacio Real de Madrid viene a significar la creación de una pequeña escuela —la llamada Escuela de Palacio— a la que acuden diversos jóvenes con el fin de colaborar en el gran proyecto trazado por Juvara y Saqueti. En una España donde no se había desarrollado el clasicismo barroco, donde se habían proscrito los intentos esbozados por Bibiena durante su estancia en la Corte al Archiduque Carlos, donde apenas se siguen los estudios de Perrault o del tardo barroco italiano, donde el barroco clasicista de Bibiena o de Fischer von Erlach había sido desconocido debido a la derrotada Casa de Austria y cuando sólo con la llegada de Juvara retorna el ideal clásico, es en cierto sentido natural que los jóvenes de la Escuela de Palacio —Diego de Villanueva, Ventura Rodríguez, José de Hermosilla...— duden en los primeros momentos sobre las referencias que deben adoptar. Por ello, cuando frente a los supuestos clasicistas del nuevo Palacio se esbozan los de los rigoristas italianos y de los racionalistas franceses y además se difunde el nuevo significado que ahora tienen las rui-



Ferdinando Galli Bibiena. Túmulo construido en Barcelona en 1704.

nas, es evidente que los jóvenes de la Escuela de Palacio dudan sobre la actitud que deben seguir. Sabemos, refiriéndonos al cambio existente en el concepto de historia, que a lo largo de la primera mitad del siglo algunos practicaron una arquitectura efímera claramente diferenciada de los modelos que presentaba la edificación ciudadana en los ornatos. Desligados de las propuestas académicas, los temas en los que se evoca lo exótico, lo oriental, manifiestan la presencia de un gusto que, paralelo al de la máscara churrigueresca, denota la contradicción existente. A causa de la importancia que adquieren en España las *Cartas Persas*, de Montesquieu —prohibidas sólo en 1797—,

Francisco Sabatini. Fachada de la Aduana de Madrid, 1761-69 (Archives Nationales de París).



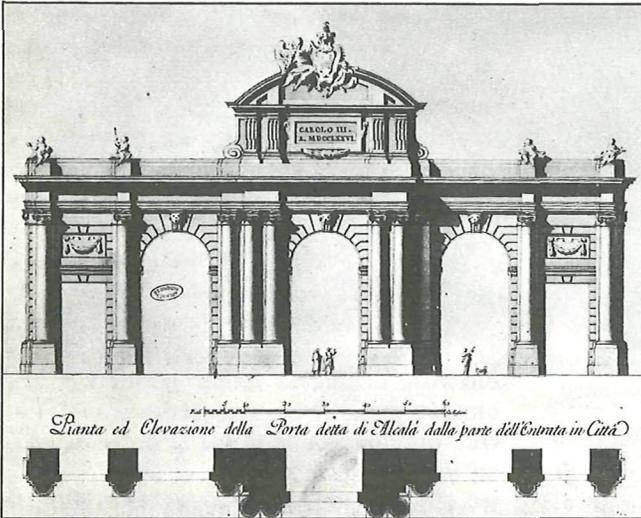
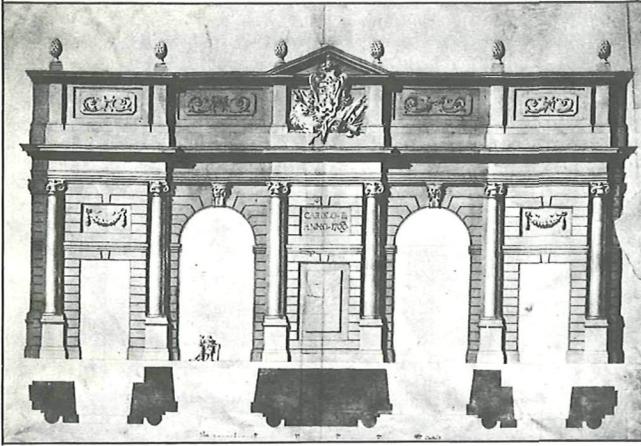
Diego de Villanueva. Dibujo de «La Iglesia de San Martín por el Monte de Piedad». Madrid, 1785. Grabado por J. Minguet.



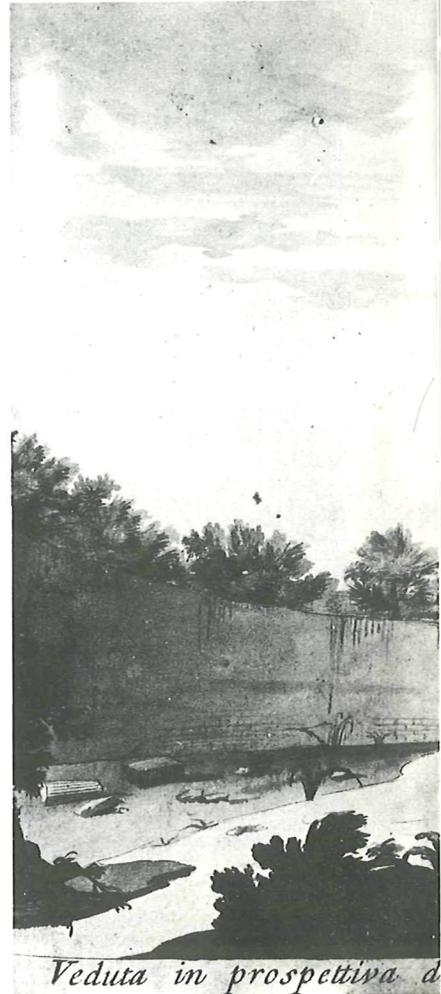
el gusto oriental se difunde con profusión y las imágenes de los templos chinos popularizadas por Walpole o las cartas que escribe en 1749 el jesuita Attiret<sup>13</sup> facilitan que desde 1748 se organicen una serie de fiestas en el Teatro del Buen Retiro, en las cuales se observan indicios de evolución en el gusto.

Tomando el ejemplo de las obras representadas en el Teatro de los Caños del Peral, en 1738 se representa *Alejandro en las Indias*; en 1744, *Alejandro en Asia*; en 1751, *Siroe, Rey de Persia*; en 1751, igualmente, unas *Fiestas chinas*; en 1753, *Semíramis*, para acabar en 1763 representando *Cantón de Utice*. Así, las fiestas de Pietro Antonio

Trapassi Gallastrì, conocido por Metastasio<sup>14</sup>, se conciben como los auténticos *Bijoux indiscrets* que señala Diderot, pequeñas muestras que comentan sobre la personalidad de sus poseedores. Planteando una vuelta tanto a los esquemas teatrales generados durante la regencia, en Barcelona, del Archiduque Carlos de Austria como a las fiestas teatrales organizadas en la Corte de Nápoles por el Rey Carlos y de las que tenemos noticias por la correspondencia de Vanvitelli, se produce una evolución del gusto dentro del propio historicismo que partiendo de los supuestos orientalistas lleva a la aceptación de los conceptos clásicos. Los comentarios que realiza Voltaire en su



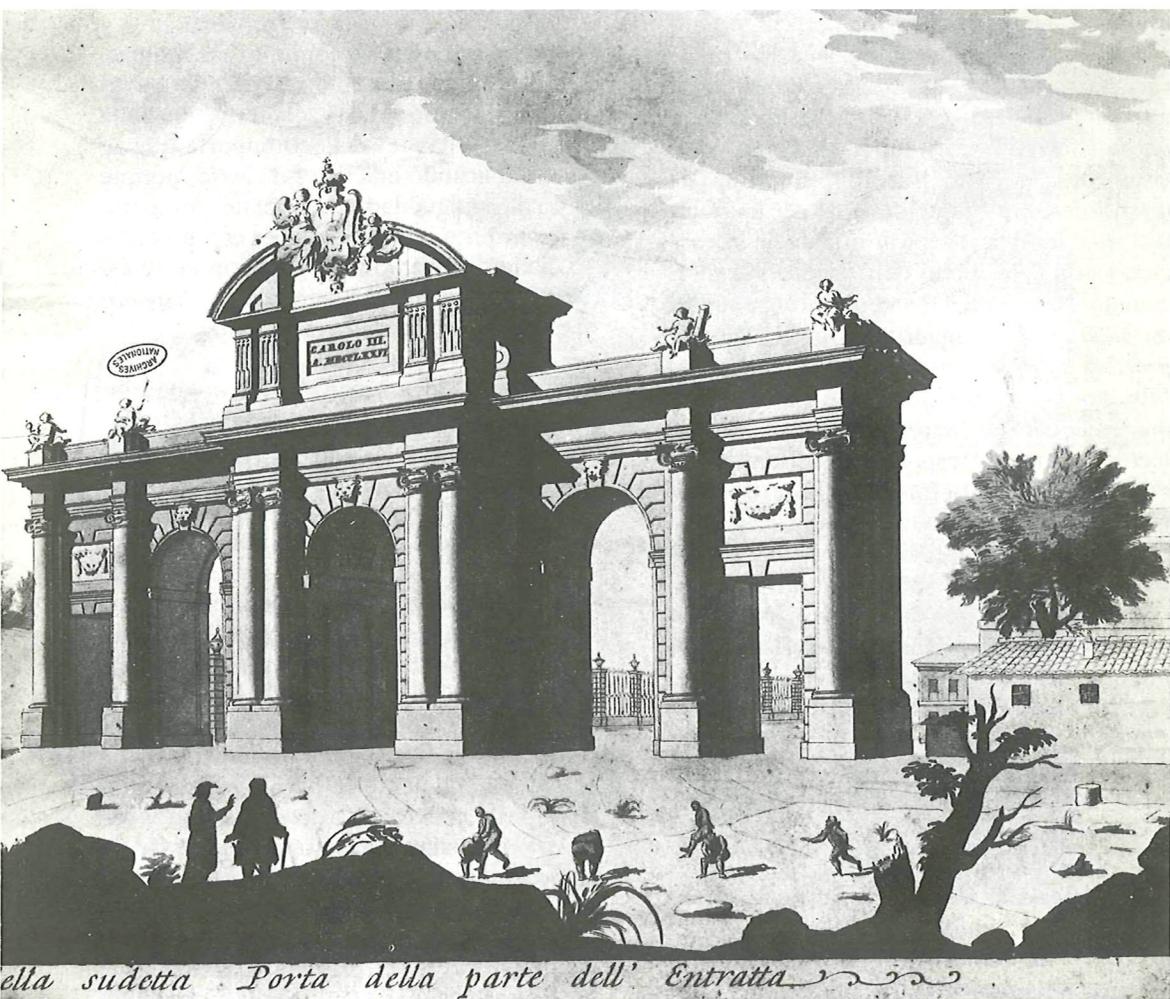
Francisco Sabatini. Puerta de Alcalá de Madrid. Fachada principal, 1769 (Archives Nationales. París).



Francisco Sabatini. Primer proyecto de Puerta de Alcalá, 1769. Dibujo perteneciente a la colección del arquitecto Mariano Marín.

*Destierro de los jesuitas desde China* afectan al gusto historicista, fomentando un interés por la arquitectura que no pretende modificar los aspectos externos de la decoración, sino sentar las bases de un nuevo concepto. Y es entonces cuando se contacta con las corrientes surgidas en Europa durante la primera mitad del siglo —de manera sin du-

da imperfecta— a través de los estudios que hiciera el jesuita P. Rieger,<sup>15</sup> autor de unos *Elementos de arquitectura civil*, traducidos en 1763 por el P. Benavente; su interés dentro del panorama español es grande por cuanto que los grabados de la edición castellana no son sino repetición de las importantes series de dibujos de Fischer von Erlach,



Francisco Sabatini. Puerta de Alcalá. Perspectiva (Archives Nationales de París).

difundidos entre otros por Döse. Pero uno de los aspectos de mayor interés en las ilustraciones del P. Rieger es la relación de su arquitectura con el tema de la cabaña enunciado por Laugier.

La llegada de los conceptos racionalistas franceses coincide con los primeros viajes de

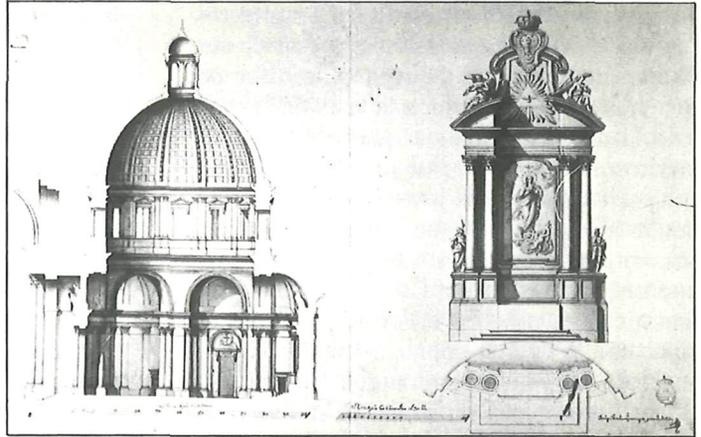
los españoles que marchan a Roma, logrando así una nueva integración de su arquitectura con los problemas que en este momento caracterizan a la cultura italofrancesa. Es éste, además, un momento en que la vuelta al posible ideal clásico se identifica con una búsqueda inconsciente de la felicidad a través de la arquitectura; la continuidad que se

establece entre Fischer von Erlach y Laugier sirve para romper la imagen de la máscara barroca que estudió Damish, de forma que las propuestas de Vittone o Juvara son ahora contrarias a las hipótesis de un clasicismo basado en la Razón<sup>16</sup>. Surge así la discusión sobre lo que debe de ser la arquitectura e interesa destacar que nadie la concibe ya en 1760 como decoración. Por ello, cuando Francisco Miguel Montón enuncia en 1757 su *Disertación chyrgica teórico-práctica sobre la amputación de los miembros con una nueva máquina*<sup>17</sup>, lo que insinúa es la conveniencia de un espacio arquitectónico que corresponde al del anfiteatro de Cirugía. De esta forma se advierte cómo paulatinamente se va definiendo la necesidad de un nuevo tipo arquitectónico; y también es de destacar cómo el estudio de la antigüedad y el análisis de la historia se difunde entre los arquitectos españoles. Si a menudo se reitera la importancia que tiene el pequeño manuscrito de Diego de Villanueva, *Diferentes pensamientos unos delineados y otros inventados*, pocas veces se cita la existencia de un estudio de las ruinas, como es el texto de Domingo Loys de Monteagudo, *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma, así antiguas como modernas ... delineadas en su tiempo de residencia en Roma*<sup>18</sup>, en el que se refleja un problema a menudo insinuado, pero generalmente poco explicitado: la formación clásica de los arquitectos que no siguieron los modelos rigoristas italianos y que prefirieron mantener la opción de un barroco clasicista. En este sentido, tanto Ventura Rodríguez como sus discípulos o seguidores —entre los que se encuentra Loys de Monteagudo— desempeñan un papel fundamental, y si valoramos la naturaleza erudita y arqueológica con la que este último trata el tema de las ruinas y antigüedades, podremos comprender la intensidad y trascendencia de la polémica suscitada entre los que diferencian el pensamiento teórico que analiza el arte de construir de los antiguos —buscan-

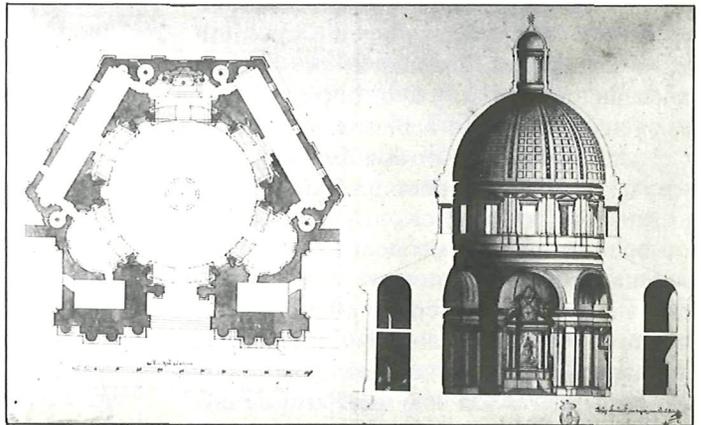
do un cuerpo capaz de ser proyectado— y los que propugnan un conjunto de láminas, medidas y cotas que sólo servirán para convertirse en guías, tal y como denunciaba Diego de Villanueva. Poco importa que se sigan publicando ediciones de Arfe, porque ahora la antigüedad se entiende por parte de los arquitectos de las Luces con un criterio distinto al de Antonio Agustín en su estudio *Antiquitatum Romanorum Hispanorum que in nummis veterum dialogi*.

Pero ¿qué idea o concepto proponen los partidarios del nuevo clasicismo? «Sólo por el conocimiento un edificio consigue su entera perfección»<sup>19</sup>, señala Diego de Villanueva en los primeros momentos de la Razón en España, y añade, poco después, «... un ejemplo o paralelo sería el medio más eficaz para expresar a Vmd. mis pensamientos y cuatro o cinco descripciones de algunos edificios expresarían más que muchos volúmenes; pero ¿dónde están éstos? Yo, la verdad, no hallo alguno que proponer por modelo de una verdadera arquitectura y en el que generalmente se hayan guardado las leyes de la convivencia; lo que sí veo y observo principalmente en los exteriores de los edificios particulares me obliga a decir a Vmd. que son muy pocos los profesores que comprenden esta voz según su verdadero significado»<sup>20</sup>. Expresada esta idea en 1761, interesa destacar en ella dos de los problemas que caracterizan al momento: trata, por una parte, de la existencia de un nuevo concepto de arquitectura, concepto claramente ligado al tema de la Razón, y al mismo tiempo recomienda modificar la formación del arquitecto, enfrentándose por ello a los que enuncian la larga serie de constructores franceses e italianos residentes en España. Reclamando la Razón como punto de partida para el desarrollo del ideal arquitectónico, la situación de Diego de Villanueva se clarifica aún más cuando se enfrenta a los arquitectos que casi treinta años después de la muerte de Juvara pretenden mantener la imagen del barroco clasicista frente a un

Domingo Loys de Monteagudo.  
Sección de iglesia y frente de  
tabernáculo. A. S. F.



Domingo Loys de Monteagudo. Planta  
y sección de iglesia. A. S. F.

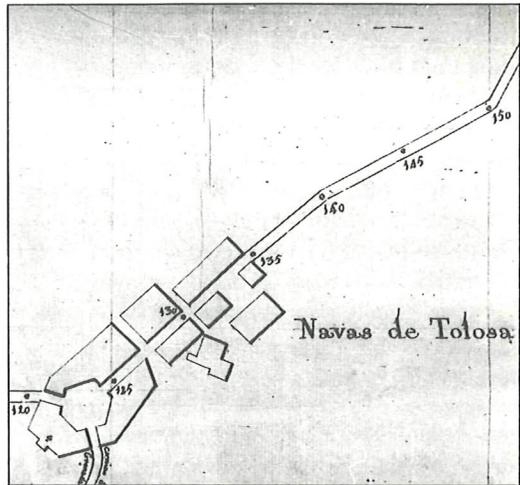


clasicismo basado en el estudio de la antigüedad. Consciente del problema que supone identificar un cambio —el paso de un barroco a otro, manteniendo una misma forma de hacer— con el verdadero cambio —el paso de un saber heredado a un conocimiento fruto de la Razón— la polémica que inicia Villanueva se centra en torno a la situación de la Academia de San Fernando, lugar donde la confusión parecía haberse generalizado debido sin duda a las propuestas de Ventura Rodríguez. Criticando el desconocimiento del pensamiento teórico e insistiendo en que las propuestas defendidas por los nuevos barrocos no eran sino una constante repetición de modelos generados años

antes, su actividad va a ser paralela a la de Laugier, cuando éste indicaba: «... los libros de arquitectura exponen y detallan las proporciones usadas. No dan de ellas razón alguna capaz de satisfacer un espíritu sensato. El uso es la sola Ley que sus autores han seguido y nos han transmitido. El uso tiene un dominio innegable de las cosas convencionales y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y razonamiento». En este sentido Villanueva continúa su discurso precisando cómo «... el principio primordial de la instrucción de la arquitectura no son los ornamentos, sino la sabia distribución de las partes de un edificio según su destino y calidad, y así no pue-

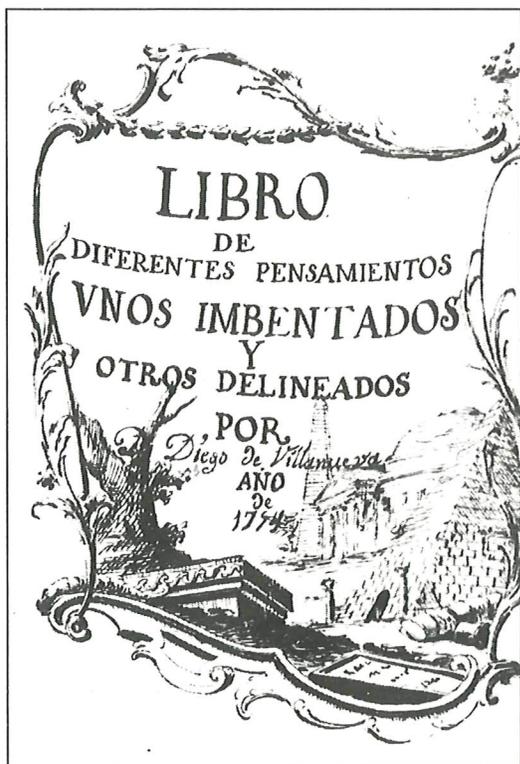
do sufrir a algunos pretendidos arquitectos cuando los veo ocupados en expresar en sus diseños una multitud de ornamentos que no tienen otro fin que seducir la vista de los que ignoran los principios en que se fundan los méritos de una obra. Por lo regular, la mayor parte de nuestros jóvenes dibujantes no tienen más principio que una ligera instrucción en la Geometría sin otras de las Matemáticas, que están unidas a su estudio con una mediana práctica en el dibujo de la figura: con lo cual, y copiar a Vignola u otro autor de los conocidos con cuatro composiciones que copie del maestro ya se llama arquitecto, queriendo ser tenido por tal: regularmente es ésta toda la instrucción que se les da. Los libros para esta gente son inútiles; lo uno, por no entenderlos por la ignorancia de los idiomas, y lo otro, porque muy pocas veces han oído hablar de ellos a sus maestros: y así no hay otras guías que las estampas, de las que copian, los hallan a propósito sin crítica ni elección; por lo que no son buenos sino para delinear ideas ajenas. Los maestros de arquitectura debieran instruir a sus discípulos, enseñándoles que no sólo arquitectura es saber los nombres de una cornisa, un zócalo, una columna, etc. y que estas figuras son sólo auxiliares de una parte de las tres que componen el estudio de la arquitectura, apartándose de la preocupación recibida de la que sólo el diseño pueda graduarlo arquitecto».

La publicación en 1763 de los *Elementos de arquitectura civil* nos sitúa ante un interesante y poco estudiado aspecto: la difusión del ideal clasicista por su traductor, el P. Benavente, en el interior de la Academia. Su actitud señala, sin duda, la diferencia que existía entre los arquitectos todavía aferrados al esquema del barroco clasicista y los que opinaban que la alternativa debía basarse en el estudio de la ruina, lo que para ellos significaba retrotraer al origen mismo de la arquitectura. Planteando el hecho arquitectónico no como dependiente del arte de construir, sino de un conjunto de ideas liga-



Carlos Lemaur. Puerta de la nueva población de las Navas de Tolosa, 1774. S. H. M.

Diego de Villanueva. Portada del manuscrito «Diferentes pensamientos...», 1754.

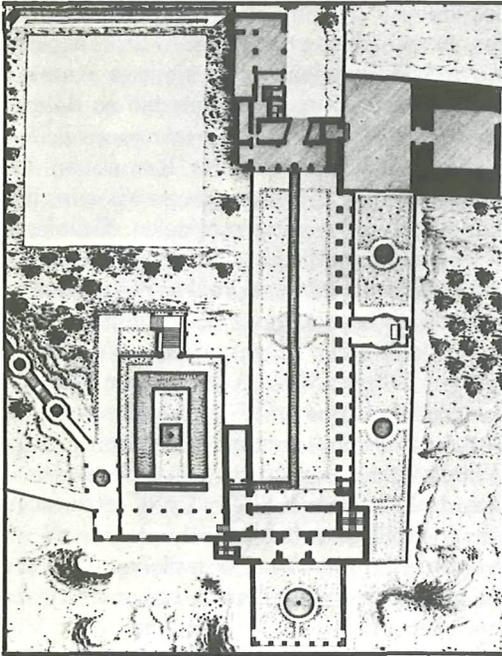


Judas a la Razón, Crouzas publica en 1765 su *Curso de arquitectura civil* <sup>21</sup>, y poco después Diego de Villanueva saca a la luz en Valencia su importante *Colección de papeles críticos*. Por vez primera se define cuál puede ser la actitud de la Razón en el campo de la arquitectura, y una larga serie de comentarios sirven para establecer nuevos postulados del racionalismo e igualmente para combatir falsas interpretaciones sobre el tema clásico. Desde la traducción que Castañeda había realizado de Perrault o la de Pablo Minguet sobre la *Demostración de la cuadrícula, cámara oscura, cinco órdenes de arquitectura y otras figuras para saber dibujar* <sup>22</sup>, el concepto clasicista había sustituido fácilmente a los criterios barroquizantes de la España de la primera mitad del siglo. Por ello es significativo que la crítica de Villanueva se dirige sobre todo a los que se atreven a utilizar los órdenes clásicos como si fuesen elementos de rocalla, y, acusándoles de no comprender el cambio, es el suyo un ataque generalizado contra los que ven en la arquitectura un problema de forma o de moda. Queda por estudiar cuál fue la influencia de Diego de Villanueva en la arquitectura española de su momento, pero lo que parece evidente es la repercusión que tuvieron sus polémicas en la Academia de San Fernando de Madrid, posibilitando la difusión de los supuestos racionalistas de Cordemoy o Laugier <sup>23</sup>. Interesa, sin embargo, conducir los estudios sobre la difusión del ideal racionalista en España, hacia el análisis de los contactos que una pequeña minoría de arquitectos mantuvo con los círculos romanos que frecuentaron franceses e italianos.

Durante años, al hablar de la nueva arquitectura ilustrada, se ha comentado que la presencia de ciertos italianos (Bonavía, Ragbaglio, Saqueti...) o de algunos franceses (Carlier, Marquet...) fue decisiva para la nueva arquitectura. En mi opinión tal afirmación es equivocada: los contactos con la arquitectura clasicista se producen gracias a

los viajes y estudios de los propios españoles. Pero incluso en este punto sería necesario señalar un hecho: los viajes a Roma y los estudios sobre la antigüedad se deben, sobre todo, a las visitas y relaciones de los pensionados españoles en Roma con los pensionados franceses, ingleses o con los italianos próximos a estos círculos. Gracias a los estudios publicados por Boyer, Pietrangelli o Pirotta sabemos cuál fue la participación de los españoles en la Academia de San Luca de Roma y de sus contactos paralelos con los alumnos de la Academia de Francia. Llegados a Roma en 1748, los primeros pensionados de la Academia colaboran gracias a intervenciones políticas en las obras romanas de Ferdinando Fuga <sup>24</sup> y se introducen en un ambiente distinto al que existía en Madrid. Estudiando el desarrollo coherente de los supuestos de Juvara, para estos jóvenes pensionados la obra de Fuga o de Vitone supone retomar el hilo de la historia conducidos quizá por Preciado de la Vega y por los Arcades; el primer cambio que aprecian es el que se refiere a la decoración teatral, y es entonces cuando el estudio de Francisco Sachetti se ve ampliado a través de los ejemplos de Salvi o Vanvitelli, llegando al conocimiento de Piranesi y sus composiciones perspectivas de la *Prima Parte di architettura*.

Sin duda el paso de Sachetti a Juvara, y de éste a Vanvitelli o Piranesi, tiene que producir contradicciones en los pensionados españoles; porque si en los tres primeros lo que se manifiesta es una evolución del tema naturalista o, en su caso, de los conceptos clasicistas, la idea que por el contrario ofrece Piranesi se ajusta más a un esquema barroco de acumulación en el que sólo a través de una lectura detallada de su imagen se puede comprender su intención. «Piranesi presenta organismi che Pingono una loro centralita senza raggimgula: Il cortile ellittico che sembra costituire il fuoco dell'organismo polistilo si revela, nella restituzione, planimetrica, deliberadamente inserita nel



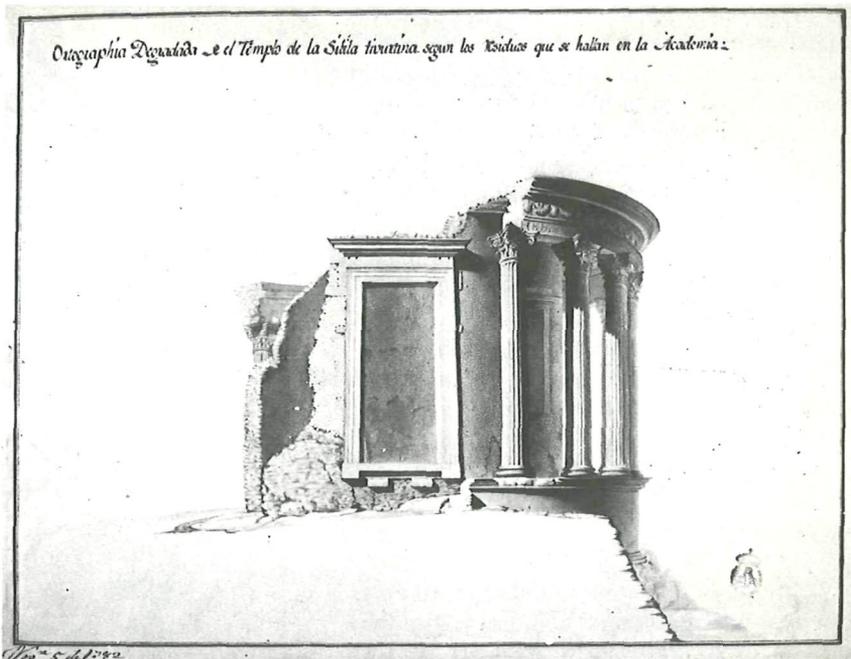
continuum dalle colonne, mentre nell “Progetto di Tempio Antico ... diregnato alla maniera di quelli che si fabbricavano in onore della Dea Vesta”, il cerchio perimetrale del Pantheon avvolgente, quello della scalinata curva e quello del colonnato Corinzio inscritto risultano slittati fra loro e dislocati su anelli indipendenti», señala Tafuri, y al tratar a estos organismos de «árboles», la referencia a un personaje clave del mundo barroco, como es Ignacio de Loyola, es inmediata. «L’arbre d’Ignace suggère l’idée d’une poussée, d’une conduite de la demande (objet de l’Ex-ercice) à travers un entrelacs de branches; mais pour se subdiviser, le trème soumis à la méditation a besoin d’un appareil supplémentaire, qui lui tende l’éventail de ses possibles; cet appareil est une “topique”. La “topique”, partie importante de l’inventio, réserve des lieux commus ou spéciaux, où l’on pouvait puiser la prémisse des enthymènes, a eu une fortune énorme dans toute l’ancienne rhétorique. “Région des

’arguments’, ’cercle’, ’sphère’, ’Source’, ’puits’, ’arsenal’, ’ruche’, ’trésor’ où dorment les idées.” Les rehéteurs n’ont dessé de célébrer en elle le moyen absolu d’avoir quelque chose á dire. Forme préexistante á toute invention, “la topique” est une grille, une tablature de cases á travers laquelle on proméne le sujet á traiter (la “quaestio”); de ce contact méthodiques naît l’idée-ou du moins son début, que le syllogisme aura á charge de prolonger en quelques sorte mécaniquement.»

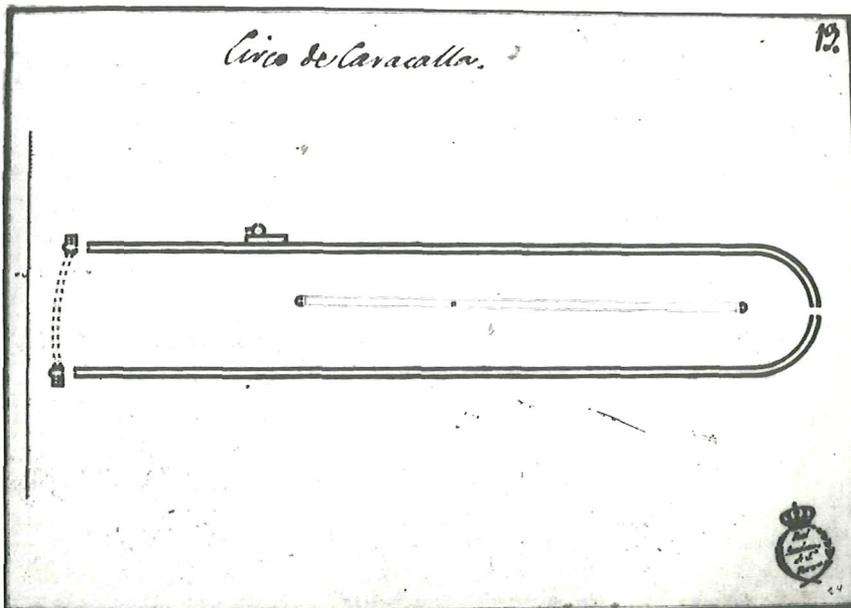
Ligado Piranesi a un aspecto del viejo barroco, ignoro la impresión que produjo entre los pensionados españoles y cómo entendieron éstos su idea. Que le conocieron queda fuera de duda, puesto que el grabador había instalado su taller frente a la Academia de Francia, lugar frecuentado por jóvenes artistas de todos los países —según confiesa Notaire, su director, en la *Correspondence*— y local al que obligadamente

José de Hermosilla.  
Planta de la Alhambra  
de Granada, 1763.

Juan Pedro Arnal.  
Dibujo de un Jarrón  
Antiguo, B. h. 1776.



Antonio López  
Aguado. Templo de  
la Sibila, según los  
estudios de  
Desgodetz que se  
hallan en la  
Academia, 1782.

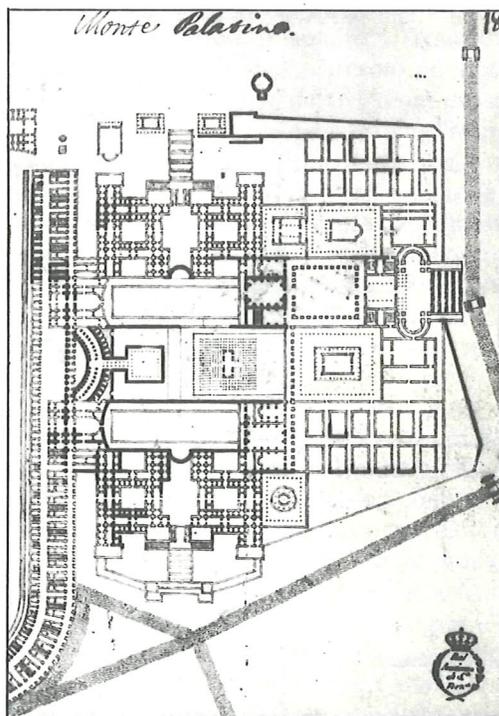
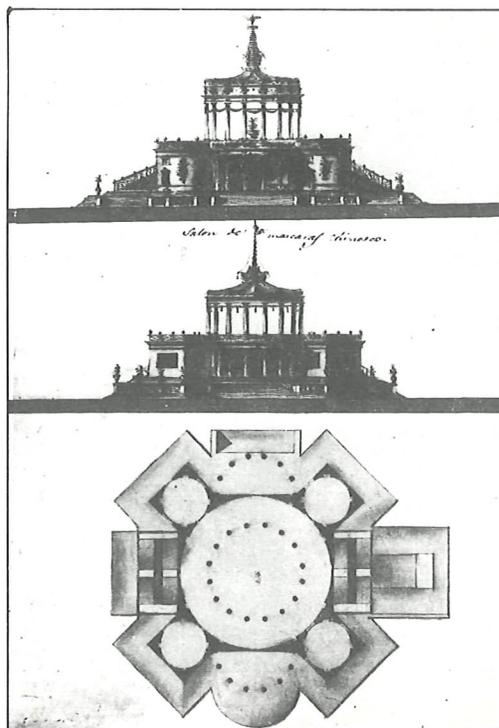


Silvestre Pérez. Circo  
de Caracalla. Roma,  
1794. A. S. F.

asistieron los españoles. Pero para ellos Piranesi es una presencia confusa que oculta en el espíritu la nueva idea, la cual sólo veían reflejada en la utilización del elemento ruina, sin comprender que la «... recuperación puramente ideal de la antigua majestad, enunciado de la imposibilidad objetiva y subjetiva de realización», señala en realidad no sólo el sentido de su utopía negativa, sino que es índice de un giro que expresa al cambiar la visión arqueológica por un estudio vivo de la misma en términos arquitectónicos. Y, en este sentido, el cambio en la visión del mundo de Piranesi se concibe en términos casi idénticos a los del Bougainville, que estudia la estructura de sociedades primitivas de otros continentes y otros hemisferios.

Centrada la nueva mentalidad tanto en el deseo de definir la ruina como el testimonio arquitectónico del pasado —como el testimonio fiel de un problema de arquitectura—, paralelamente la visión romántica de los grabados piranesianos tuvo que significar una extraña ruptura con la formación recibida en la Academia. Identificando en un principio la idea de ruina con los dibujos que Piranesi ofrece en su *Magnificenza ed Architettura dei Romani*, la visión de la comunidad del pasado es aceptada en un principio sin grandes problemas, dado que ignorando las propuestas de Fischer von Erlach, Dossi... y pareciendo además poco probable que conociesen los estudios formulados por Morelly en su *Code de la Nature* o la idea de la *Jerusalén celeste*, de Prades, todo lo más podían conocerlos en paralelo con la visión que ofrece Adricomio de la ciudad ideal<sup>25</sup>.

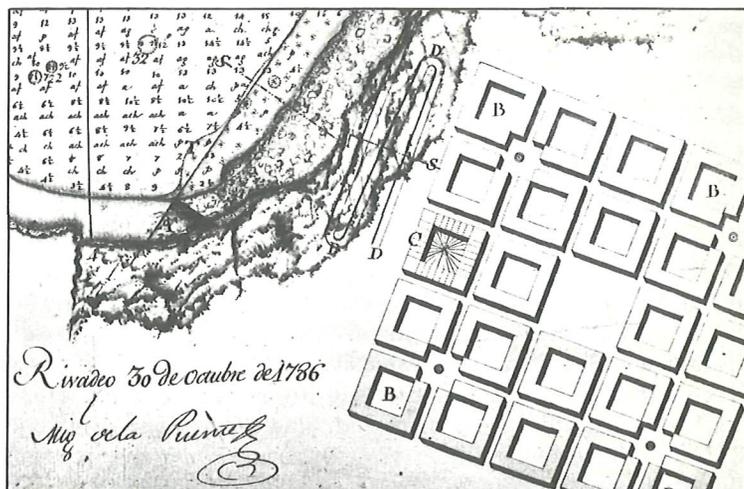
Para los pensionados españoles que compartían aún puntos de vista cercanos a los del caballero Fuga y querían participar de la situación de la arquitectura romana, los conceptos enunciados por Piranesi debieron extrañarles, sin lograr comprender la mayor parte de las veces de la obra de éste sino



Silvestre Pérez. Salón de máscaras. Aranjuez, B. N.

Silvestre Pérez.  
Levantamiento Monte Palatino, 1792. A. S. F.

Miguel de la Puente. Bloques de viviendas para nueva edificación en Ribadeo, 1786. Archivo Naval. Madrid.



Domingo de Aguirre. Vista de Aranjuez, 1776. B. N.



contados detalles formales. Ni siquiera le entendió José de Hermosilla, que trabajó en la romana iglesia de San Antonio de los Portugueses y colaboró con Fuga, quien sólo percibió de éste —en un primer momento— el hecho de una nueva moda consistente en la reutilización de los elementos clásicos, lo que suponía negar los estudios vitonianos que Ventura Rodríguez realizaba en el momento.

A partir de este estado la valoración de las ruinas y del mundo antiguo experimenta una importante evolución. Los estudiosos españoles sólo pocos años antes estaban ocupados en demostrar la existencia de antigüedades clásicas en España y su afán co-

leccionista se movía en términos casi idénticos a los insinuados por Caylus, de modo que hasta 1761 la moda de lo antiguo tiene como única consecuencia la elaboración de grandes catálogos sobre el historicismo clásico. En 1752, F. Cortez había redactado su *Comunicación al Marqués de la Ensenada, dando cuenta de las antigüedades de Cartagena*<sup>26</sup>, levantando planos de estas ruinas, y en 1758, la Academia adquiere el estudio sobre las *Ruinas de Palmira*. Y aunque en 1747 se hacen venir de Roma, como señala Aróstegui en un expediente que figura en el Archivo General de Simancas, los libros que formaran el primer fondo de la Biblioteca de la Academia de San Fernando, y Felipe de Castro aporta en 1748 una importante

partida de vaciados de obras clásicas destinados a la enseñanza de la escultura, es sólo a partir de 1760 cuando los primeros pensionados vuelven de Roma y difunden el sentido que tiene la antigüedad. Gracias a la opinión —conocida por todos— de Carlos III sobre los estudios de la arquitectura de Pompeya y Herculano, sin duda José de Hermosilla puede plantear la necesidad de llevar a cabo levantamientos y estudios de la antigüedad. En un capítulo posterior se tratará de las figuras de Hermosilla, estudiando los envíos que realiza desde Roma, sus levantamientos del Campidoglio. Sin duda por influencia de Fuga, Hermosilla se ocupó del estudio del clasicismo renacentista romano, y los planos que remitió en 1748 a la Academia de Madrid provocaron una interesante polémica entre el nuevo concepto de arquitectura y la ignorancia manifiesta de Saquetti y Carlier, autores que habían tachado en la Academia los planos de Hermosilla de imperfectos, lo que da pie a una respuesta de éste señalando que el estudio de los clásicos debía basarse en el análisis y mediación de estos edificios, enfrentándose así a los que sólo los conocen por estampas o libros de viaje. Pero dejando de lado la anéctoda erudita, lo que importa ahora es destacar cómo Hermosilla, el español que durante más largo tiempo ha trabajado con Fuga, entiende el hecho histórico. Dos acontecimientos nos ayudarán a clarificar su mentalidad. Por una parte, el encargo recibido a su vuelta a Madrid de levantar los planos de El Escorial y, por otra, la realización pocos años más tarde de un estudio arquitectónico sobre las antigüedades árabes de Córdoba y Granada. En la primera oportunidad, el estudio de El Escorial, Hermosilla defiende la necesidad de suprimir los tópicos clásicos que se repiten en la historia de la arquitectura y que, si bien señalan a Juan de Herrera como uno de los grandes arquitectos europeos, en ningún momento estudian o analizan arquitectónicamente sus obras. Comúnmente aceptado Herrera como un clásico, la visión de El Escorial

quedaba identificada siempre como una imagen de ruina viviente y no como un ejemplo vivo de arquitectura. En este sentido, Hermosilla no se aproxima al edificio como si de una lámina de libro de viaje se tratase, en lo cual lo pintoresco prima sobre cualquier otro aspecto, sino que enuncia —como treinta años más tarde lo volverá a hacer también a su regreso de Roma Silvestre Pérez— la vigencia de ciertos valores del pasado lo suficientemente importantes como para volverlos a analizar y recuperar. De esta manera, cuando poco más tarde Castañeda traduce el texto de Perrault e incluye como frontispicio de la obra la visión de un Escorial que sirve de pauta al espíritu de la nueva arquitectura, lo que queda aceptado es la posibilidad de entender la historia como un pasado capaz de generar supuestos críticos activos. Però en el segundo ejemplo que antes señalamos el levantamiento realizado en 1763 de las antigüedades árabes de Córdoba y Granada es donde Hermosilla manifiesta mejor cómo entiende el sentido historicista romano y donde asume el cambio y la evolución de la arqueología a la arquitectura.

Poco antes, en 1761, el pintor Diego de Sarabia había recibido por parte de la Academia el encargo de efectuar un estudio sobre los restos de los palacios árabes de Granada. En aquella ocasión, Sarabia mantiene un criterio erudito; realiza dibujos y acuarelas de las decoraciones, de las vistas, de los jardines, todo dentro de un ideal pintoresco y alejado de una visión arquitectónica. El encargo que dos años más tarde recibe Hermosilla lo ejecuta desde un punto de vista diferente. Hermosilla enlaza en cierto modo con un planteamiento historicista que proviene de la idea avanzada por Bernardo de Aldrete de los viajes que Luis González Velázquez había llevado a cabo en 1750 a través de España con el encargo de conocer y localizar antigüedades. Lo importante y lo común a todos aquellos estudios y tratados era el análisis sistemático del monumento

histórico desde un punto de vista de antigüedad, situándose siempre más en el entorno o en el espíritu de Caylus que en la óptica de las nuevas publicaciones sobre Pompeya o Herculano, porque aquí se siguen minimizando los elementos clásicos como integrantes de una arquitectura y el cambio se identifica con el intento de desechar el criterio acumulativo o pintoresco, adoptando un distinto modo de hacer o concebir.

En el proyecto de Herosilla para Granada, las coordenadas se definen acordes con las de Lerroy o con lo que el propio Piranesi, insinúa en su *Magnificencia*, y la visión que dibuja una civilización perdida concuerda con la del mundo de la Ilustración. Herosilla, que abandonará en 1756 la Academia incorporándose al Ejército como ingeniero militar, no olvida la visión italiana y, al modo como el *Parece* de Piranesi trata sobre el gusto clasicista, formula la vigencia del ideal renacentista o los contenidos del gusto árabe. Enfrentándose al criterio de Luis González Velázquez o al de Julián Sánchez Bort, autores que desde 1750 estudian las ruinas españolas, la opinión de José de Herosilla difiere claramente de las de éstos: «... Mi misión —en el estudio de las ruinas— es muy distinta de lo que piensan.» Y, en lugar de limitarse a levantar los restos, es el suyo un proyecto arquitectónico de lo que pudo haber sido el conjunto de los palacios, estudiando los sótanos, las distribuciones, planteando hasta qué punto existe una diferencia entre el mundo de Caylus y la nueva imagen del clasicismo.

En este sentido es clara la diferencia entre el estudio de Herosilla en Granada y los dibujos que Diego de Villanueva intentó difundir en 1754 divulgando ruinas egipcias o romanas, concibiendo paralelamente la pirámide, la rotonda o el obelisco. Porque si para Villanueva estos elementos constituyen el punto de partida de un nuevo repertorio arquitectónico que debe sustituir a las guirnaldas, a las conchas o los grutescos,

para Herosilla el mundo de las ruinas equivale a una lección arquitectónica, a un posible punto de referencia no tanto de los elementos de un lenguaje, sino de una forma de reflexionar ante la composición.

A partir de este momento, el problema que se desarrolla en la España de la Ilustración no se centra tanto en intentar manipular un concepto a la moda, sino en ser consecuentes con la frase de Diego de Villanueva: «... sólo por el conocimiento de un edificio consigue su entera perfección.»

La primera generación de arquitectos españoles no comprendió nunca el Campo Marzio de Piranesi, lo interpretó sólo como ejemplo de una posible vuelta a la antigüedad en términos no demasiado antagónicos con los ejemplos de Agricomio o a los dibujos difundidos por Rieger, con el tema de una concepción de la ciudad ligada a una representación del ornato que tiene como consecuencia cierta identificación con los textos de Peyre, traducidos en estos mismos años al castellano bajo la dirección de Arnal. Con el intento de tratar la imagen de la ciudad de forma acorde a como lo plantea la Enciclopedia en el artículo *ville*, se pretende cambiar el significado de ésta, que Aymonio define al señalar que «non si trata di immaginare soltanto edificio rappresentativi; si trata anzi di dare forma a tutta la gamma di attività già in atto o divenute possibili nella nuova società; differenziandole per sistemarne la casistica e arricchirne i contenuti nuovi, redendole tipiche proprio attraverso gli edifici che le rappresentano. Le nuove architetture sono la società nuova, como la sua presa di coscienza la sostituzione di un'immagine concreta a una idea astratta, la percezione reale di un mondo diverso. Se i macelli, le officine, le case per l'educazione e quelle per il piacer rimarrann per i contemporanei degli illuministe spesso solo dei progetti, il riferimento a questi formerà la sostanza di tutte le trasformazioni effectuate nelle grandi città del secolo XIX <sup>27</sup>.

Es entonces la Naturaleza la que se interesa por la teoría del conocimiento y en ella se buscan las claves para aquellos problemas cuya solución había prometido la metafísica, solución que en realidad no pudo ofrecer nunca. Oponiéndose a este esquema, la Academia de Bellas Artes de Madrid se había articulado como un centro artístico en el que coexistían —de forma distinta al resto de las Academias europeas— dos niveles: una aristocracia cortesana y, paralelamente, ciertos núcleos de artistas teóricamente centrados sólo en la práctica y en la enseñanza. La nobleza era en este acuerdo la encargada de vigilar, guiar y proteger el desarrollo de las artes y en los primeros momentos sólo estuvo preocupada por acaparar honores intelectuales sin lograr o, mejor, sin pretender influir en la vida de la Institución; los artistas, que se atenían en primera instancia a la práctica y a la enseñanza, pretendían convertir la Academia en un centro de afirmación de una situación establecida, intentando perpetuar con la docencia una alternativa criticada en los momentos finales del barroco. La estructura de la Academia varía al poco tiempo como consecuencia del Despotismo Ilustrado, que empieza a caracterizar el país, y los dos frentes señalados evolucionan, adoptando cada uno un papel diferente. Por un lado, los nobles ilustrados pretenden modificar la situación de una Academia anclada en el pasado y son ellos ahora los defensores de los supuestos teóricos que caracterizaron a la sociedad ilustrada, porque de lo que se trata es de combatir los conceptos barrocos que defienden ciertos artistas y adoptar una actitud crítica frente a los que pretenden mantener una normativa carente ya de sentido. Llevando entonces el peso teórico de la Academia una aristocracia intelectual preocupada por los problemas que se están gestando en Europa, sólo cuando los artistas formados en Roma o París consigan alcanzar el poder en las Academias las diferencias entre artistas y nobles, encuadrados los primeros en las llamadas Juntas Ordinarias de la Academia y

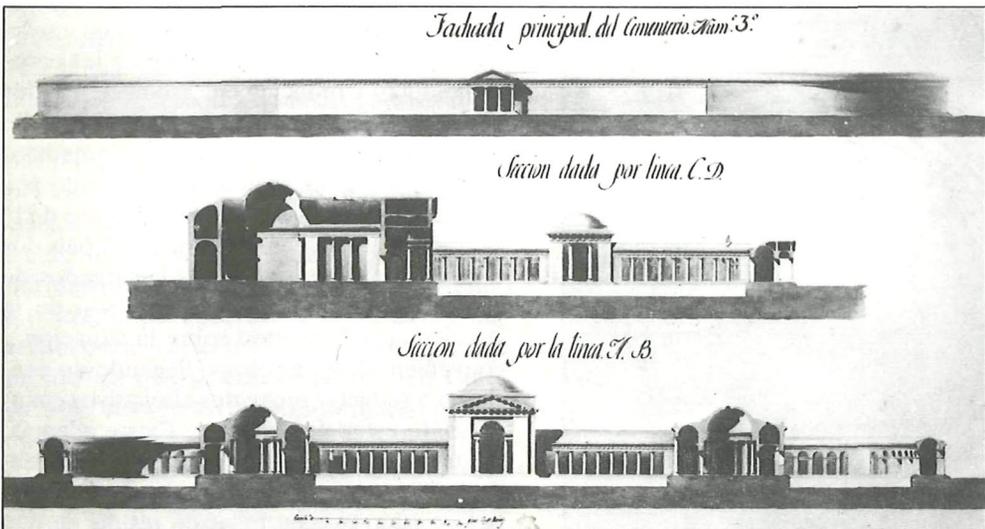
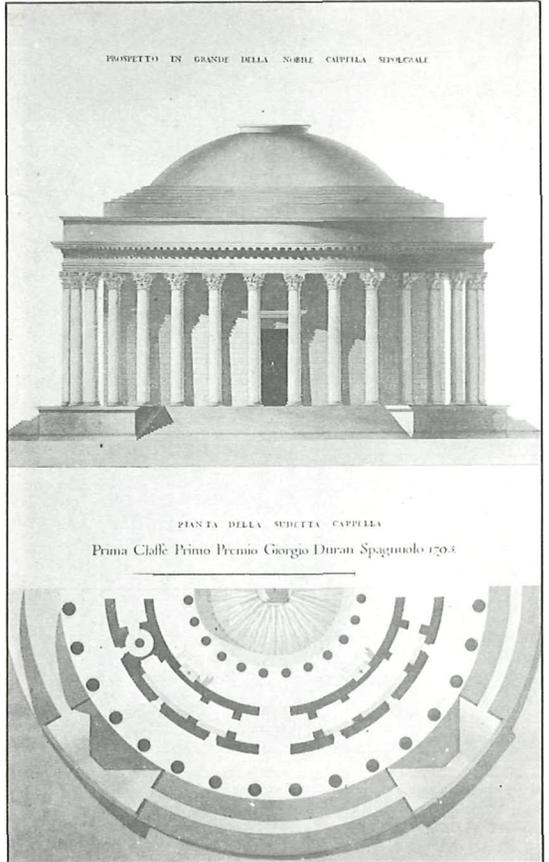
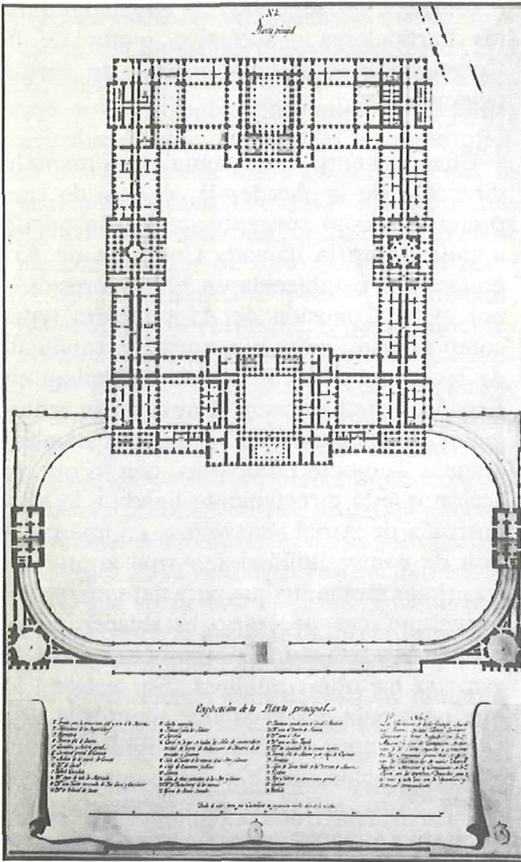


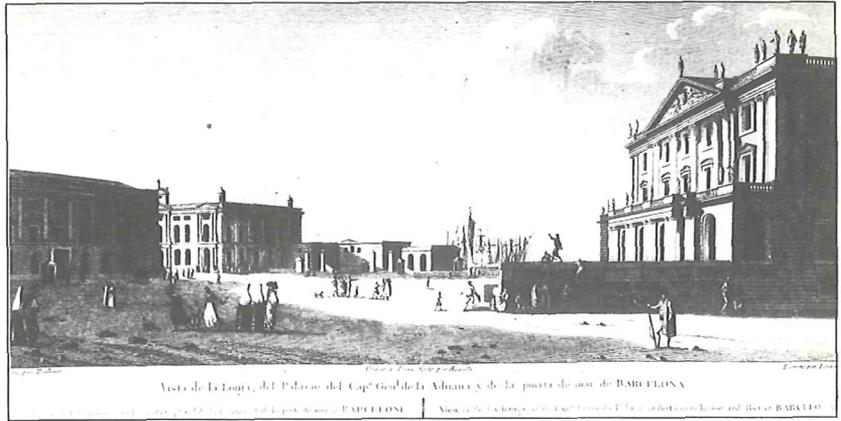
Agustín Navarro. Escenografía de una gran iglesia construida en Roma, 1786. A. S. F.

José Jiménez. Plan de la feria de la Villa de Albacete, 1784. Arch. Hist. Prov. Alb.

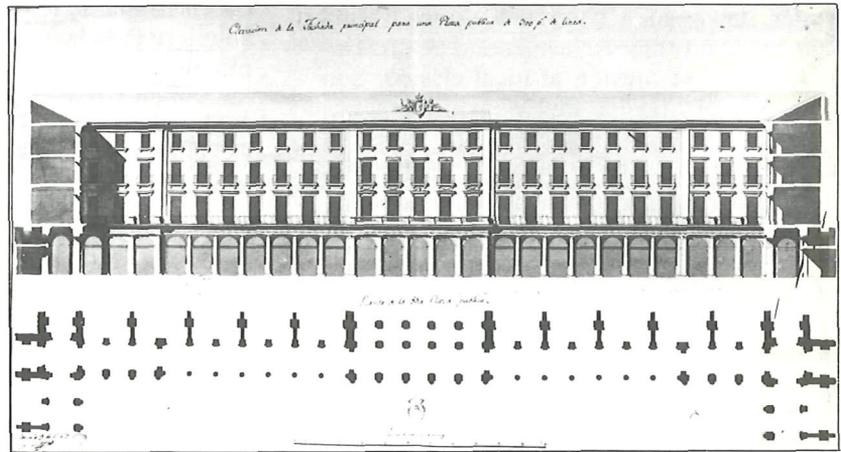
Juan Bautista La Corte. Alzado, planta y sección de una plaza de toros para Valencia, 1800. A. H. N.





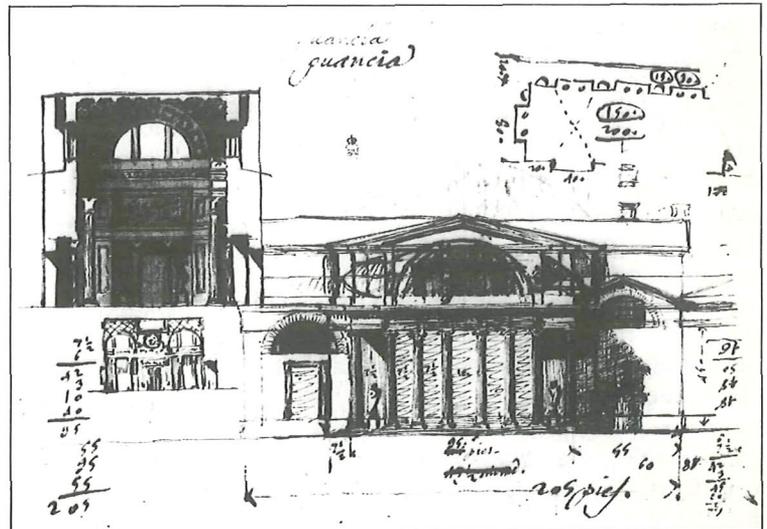


Pedro Nolasco Ventura.  
Proyecto de aduana,  
planta. 1803. A. S. F.



Pedro Nolasco Ventura.  
Alzado y secciones de un  
cementerio. 1802, A. S. F.

Jorge Durán. Primer  
Premio de primera clase  
en el concurso  
Clementino de 1795.  
Capilla Sepulcral.  
Academia de San Luca.  
Roma.



Moulimier. Vista de la  
Lonja, del Palacio del  
Capitán General de la  
Aduana y de la puerta  
de mar de Barcelona,  
1805.

Blas Cesáreo Martín.  
Plan de una plaza  
pública. 1787. A. S. F.

Silvestre Pérez. Proyecto  
para una biblioteca,  
1790. B. N.

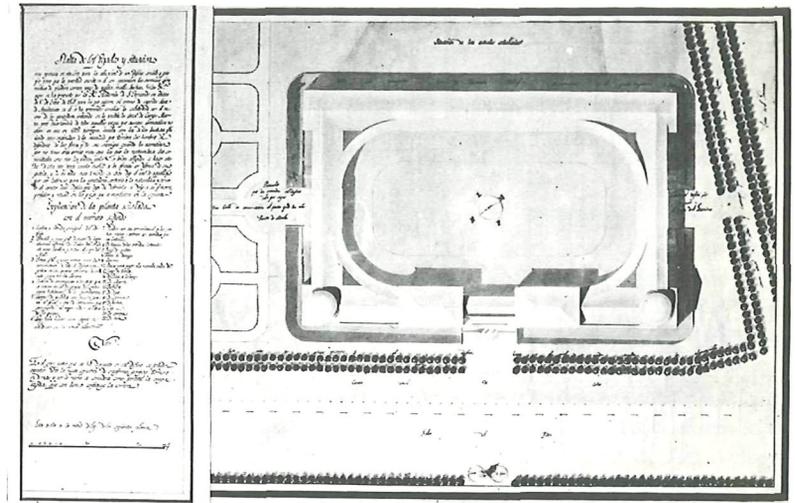
tintas poblaciones tienen como misión viajar por la geografía española difundiendo el nuevo concepto de arquitectura y realizando estudios completos y determinados. De esta manera, mientras que en el primer caso podríamos señalar la presencia de Sanz en Aragón, de Alexo de Miranda y Humarán en el País Vasco, de Prado de Mariño y Ferro Caveiro en Galicia, de Domingo e Ignacio Tomás en Granada, de Albisu y Olivares en Cádiz... o de tantos y tantos arquitectos que se convierten en asesores de la Academia; de la misma forma Diego de Ochoa, Toraya, Turillo, Cuervo, Casanova, Machuca... son los que tienen por misión viajar, llevando a cabo una crítica y una constante censura de las distintas realizaciones que no se ajusten al ideal clásico. Son ellos los encargados de poner en práctica aquello que Ponz había definido como el ideal del mundo enciclopedista cuando señalaba que «... de la misma manera que hablamos del Despotismo Ilustrado, éste se debe llevar en el campo de las artes a todos los puntos, aún a los más lejanos de nuestra geografía, de forma que se logre desterrar de manera definitiva el adorno barroco y se le sustituya por el ornato clasicista».

Pretendiendo aunar la idea de ornato y nueva educación urbana, la misión de la Comisión de Arquitectura de Madrid es idéntica a la que señala Sthendal al hablar de Milán: «... Il y a ici une commission de ornato (de l'ornament); quatre o cinq citoyens connus par leur amour pour les beaux-arts et deux architectes composent cette commission, qui exerce ses fonctions gratuitement. Toutes les fois qu'un propriétaire touche le mur de face de sa maison, il est tenu de communiquer son pla à la municipalité qui le transmet à la commission de ornato. Elle donne son avis. Si le propriétaire veut faire exécuter quelque chose de par trop laid, les membres de la commission de ornato, gens considérables, si moquant de lui dans les conversations... Faire bâtir une belle maison confère à Milan la véritable noblesse»<sup>28</sup>.

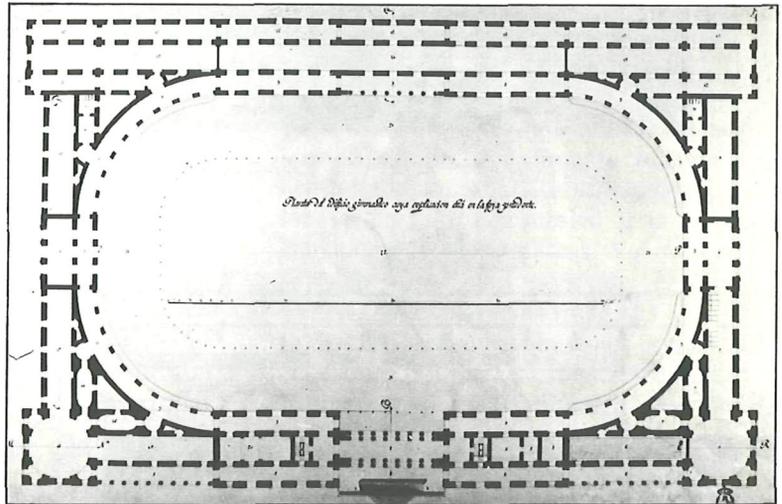
A partir de este momento, el historicismo pretenderá acercarse de forma consciente a la propuesta enunciada por Piranesi y los estudios que se llevan a cabo sobre la ciudad clásica (como, por ejemplo, los que realiza Silvestre Pérez en el caso del Monte Palatino) reflejan cómo se produce el cambio en el concepto de antigüedad, así como la intención de desarrollar no tanto la utopía como concebir nueva ciudad. Es sólo sobre esta imagen, sobre la idea de conseguir lo posible, cómo estos arquitectos, conscientes del sentido que tiene la historia, pretenden utilizar la nueva ciudad y dar a la historia un carácter nuevo. De esta manera la estancia en Roma de los que fueron pensionados adquiere toda la importancia, puesto que serán ellos quienes primero comprenden y difunden en España el sentido que debe ligar la teoría arquitectónica con el mundo clásico. Si recordamos la colaboración de Azara con la Academia de Francia en los sucesos que motivaron la toma de la Academia por el pueblo romano en 1792, veremos cómo los contactos entre las dos Academias habían forzado una evolución en los últimos años del siglo que nada tenía en realidad que ver con la situación existente en los años de Preciado de la Vega.

La Academia de Francia, o mejor, sus pensionados, habían comenzado a manifestar actitudes de claro enfrentamiento respecto a los viejos académicos. Desde 1780 el descubrimiento de una evidencia había modificado las relaciones entre maestros y discípulos: los dibujos —casi sagrados— de Desgodetz estaban equivocados en sus cotas y proporciones, lo que provocó una reacción entre los alumnos a quienes de manera constante se les había indicado este modelo como pauta fundamental en el estudio de la antigüedad. La consideración de los intentos de búsqueda realizados durante treinta años habían sido inoperantes y condujo a una crisis en la valoración de la ruina. Quizá debido a ello, en estos años se intensifica la crítica a la imagen de la ruina, a la historia basada en el levantamiento de los edifi-

Tiburcio Pérez Cuervo.  
 Proyecto de gimnasio en el  
 Paseo del Prado. Planta.  
 A. S. F.

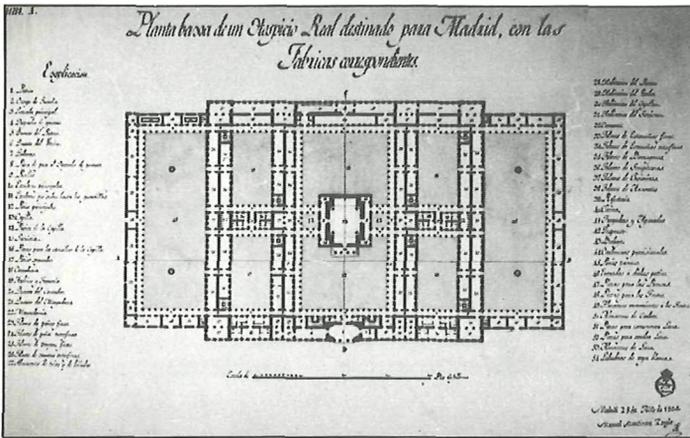


Tiburcio Pérez Cuervo.  
 Proyecto de Gimnasio en el  
 Paseo del Prado, Planta  
 General 1805. Segunda  
 Clase. A. S. F.

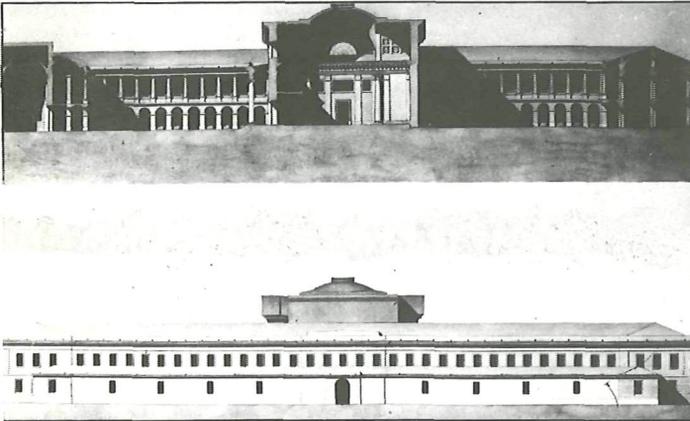


cios antiguos, insinuándose un nuevo punto de partida en la valoración y comprensión de la ciudad antigua. Por ello también se prescinde ya de la lectura de Piranesi y se replantea como tema de estudio la función de aquellos edificios concebidos por los arquitectos del pasado. Se estudia su lógica y su composición, llevando la valoración de la ruina desde el punto de vista arquitectónico a querer ahora continuar aquellos proyectos a valorar aquellos espacios. Se pretende

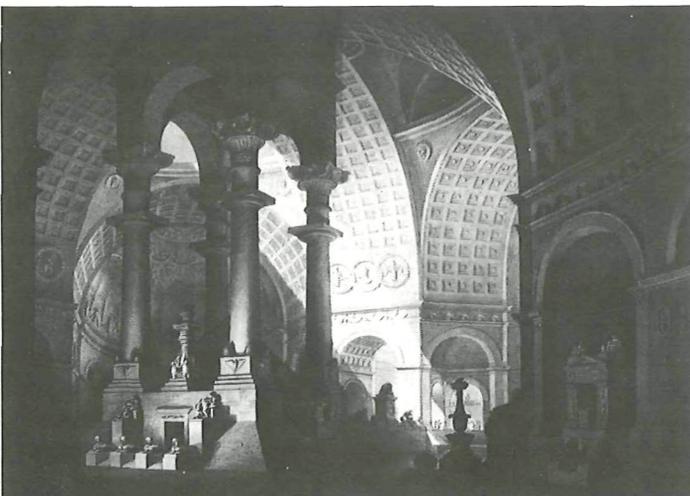
comprender las formas y volúmenes, entender su relación con la ciudad y, de esta manera, un simple trazo le bastará al pensionado en Roma Silvestre Pérez para definir, en 1792, el tema del teatro Marcelo, de la misma manera que el levantamiento que realiza del circo de Caracalla no es sino un intento de encontrar la síntesis de una forma arquitectónica en su opinión perdida. Se trata de definir no sólo un nuevo lenguaje arquitectónico, sino también nuevos volú-



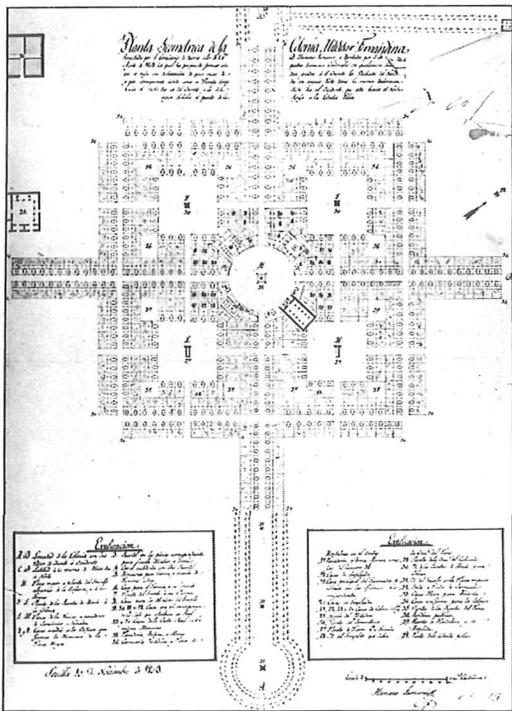
Manuel Martínez Zoido. Planta baja del Hospicio Real en las proximidades de Madrid, 1804. A. S. F.



Manuel Martínez Zoido. Alzado y sección de un hospicio, 1804. A. S. F.



Francisco Brambilla. Monumento funerario, 1802. A. S. F.



Mariano Tamariz. Planta geométrica de una nueva población próxima a Sevilla, 1803.

menes. De esta manera, las críticas que tanto en Francia como en la propia Academia de San Fernando realizan los jóvenes a los mayores implican un reproche evidente con respecto a los que no han sabido desarrollar la visión de la antigüedad.

En el momento en que este segundo historicismo empieza a surgir, la idea de la nueva Roma aparece dentro de los esquemas arquitectónicos como la gran referencia. En cierta medida se abandonan los levantamientos (por lo menos con el sentido que éstos tenían antes) y se trazan ahora las líneas maestras de la ciudad añorada. Nada tiene que ver, sin embargo, este concepto de ciudad con el trazado de la Lisboa de Pombal, porque ésta se aproxima más al modelo barroco que a la imagen de Silvestre Pérez para el Puerto de la Paz. Y mientras que lo primero no es sino una visión clasicista de un mundo todavía claramente barroco, la

nueva Roma o el mito de la ciudad ideal supone una actitud política de indudable importancia en los momentos de la Revolución Francesa. Porque si ésta tiene en España una tímida presencia en el campo político, por el contrario entre los arquitectos y artistas el nuevo mito significa uno de los más importantes supuestos del cambio.

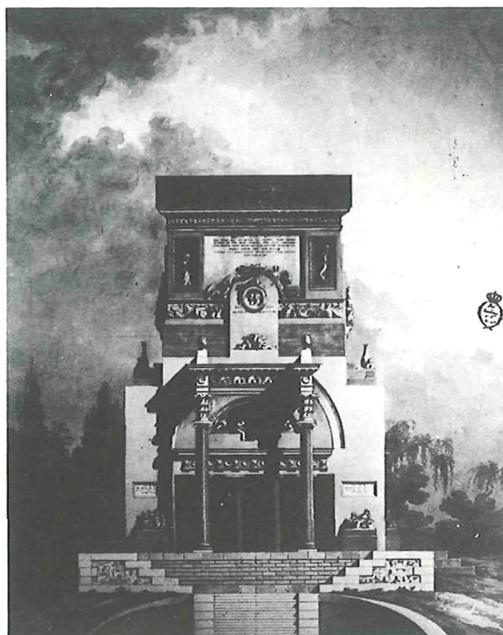
Se ha producido, pues, un hecho importante: indiferentes quizá a los motivos subyacentes al hecho mismo de la Revolución, sin embargo, el ideal de la comunidad, del espacio colectivo, de edificios en los que —cómo señalará años más tarde Nietzsche— «... es más importante saber el nombre de las cosas que lo que éstas son», se concibe desde la disposición arbitraria de la planta, independiente de la función porque su auténtica función es ser parte de la ciudad.

En otro momento, al tratar de las fiestas y de la arquitectura efímera, comentaba la actitud adoptada por los arquitectos barceloneses en 1.802 con motivo de la llegada a Barcelona de los monarcas. Veámos cómo se manifestaban entonces por vez primera en España los modelos franceses de la fiesta revolucionaria y atribuíamos esta influencia a los pensionados españoles que, desde Roma o desde París, difunden los temas de la Revolución que han conocido bien en las calles, bien en las logias masónicas.

Son entonces estas ideas sobre la ciudad, sobre la nueva comunidad, las que empiezan a difundirse, y sorprende analizar ejemplos como el estudio del Monte Palatino y comprobar que la intención no es reconstruir los monumentos tal y como fueron, sino plantear una hipotética integración en la ciudad, y estudiando no la solución única definida por el positivismo arqueológico, sino la imagen de ciudad que ellos definen y en la cual las viviendas y los espacios públicos generan la forma de vida. De este modo la vivienda, la vieja cabaña que Laugier definía como destinada al hombre, aquella

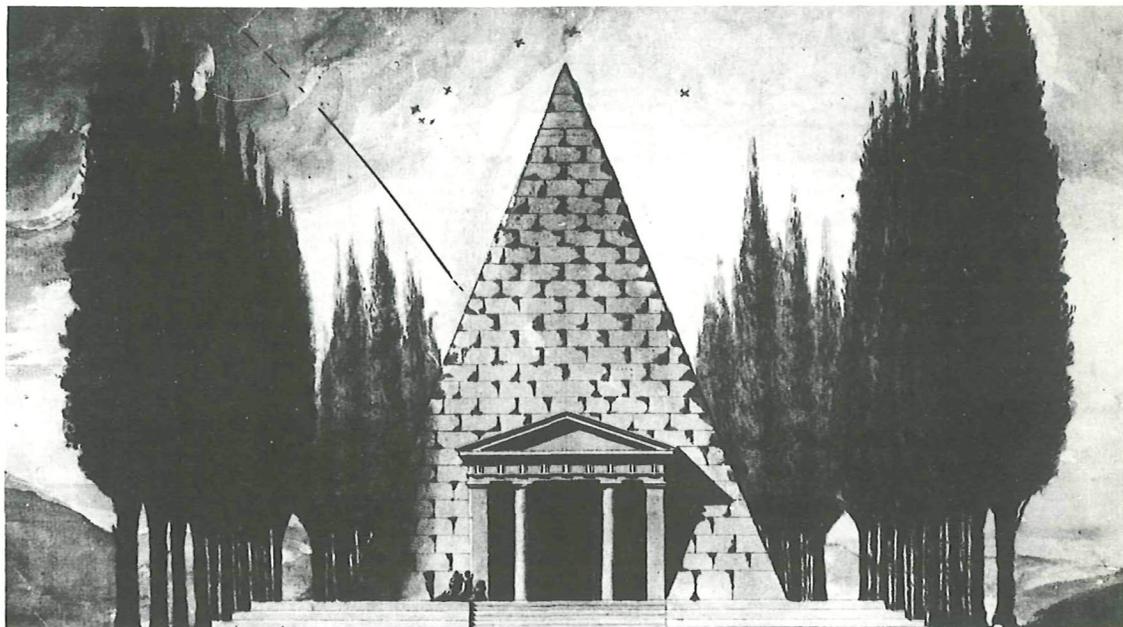
vieja cabaña exenta y perdida en el campo, al ser analizada como vivienda asume un valor que caracteriza a las ciudades de nueva traza, y los ejemplos de Detroit, del Puerto de la Paz en Bilbao o la reconstrucción de San Sebastián en 1813 sorprenden precisamente por ser un desarrollo coherente de la utopía adelantada por Piranesi. En tanto que una alternativa en la valoración de la ciudad, la idea de espacio sagrado, de conjunto destinado al Poder, que aparecía reflejada en los templos y monumentos, se mantiene en el ejemplo de San Sebastián, teniendo en cuenta que en esos cincuenta años que existen entre uno y otro varía una apreciación del concepto sagrado y profano. Desarrollada la primera categoría en los edificios que caracterizan al poder, la diferencia estriba en que el poder representa ahora un canto al individuo. De la sublimación de la Naturaleza y del mundo clásico, de la magnificencia de lo romano, se ha pasado a un concepto distinto. «El iluminismo devora finalmente no sólo a los símbolos, sino también a sus sucesores, los conceptos universales, y de la metafísica no han dejado más que el miedo a lo colectivo del cual ésta ha nacido», señala Adorno <sup>29</sup>, y los ideales de la historia, del pasado o de la antigüedad se valoran y enuncian en términos de la nueva Humanidad.

El trazado de San Sebastián representa la imagen de la nueva historia, en la cual la ciudad reúne todos los conceptos enunciados en su momento por Morelly y donde se identifica con un trazado concebido para el hombre. Opuesto su autor a las diferencias existentes en la concepción de la vivienda —según sea su poseedor—, en la nueva población concede a cada individuo una distribución equitativa de la ciudad y, definiendo el centro urbano como el lugar de distribución de las nuevas funciones, la ciudad representa el desarrollo correcto de los principios expuestos por Piranesi, y la utopía negativa de éste resurge ahora con una imagen definida, consecuencia de analizar los supuestos de



Francisco Brambilla. Monumento funerario, 1802.  
A. S. F.

ciudad y ornato que planteaba en la *Magnificencia*. Y este punto, la voluntad de concebir de nuevo la utopía, será el que marque la ruptura del neoclasicismo con su realidad y el que determina la necesidad de su destrucción. Consciente el Poder del sentido que adopta la historia, sabiendo que es posible desarrollar coherentemente los supuestos del pasado hasta lograr llegar al prohibido punto de partida marcado en un primer momento, la imagen de esta «filosofía, que en el siglo XVIII a pesar de la quema de libros y hombres, inspiraba a la infamia un terror mortal, bajo Napoleón había pasado ya al partido de ésta <sup>30</sup> para igualmente pasar al campo de la historia, produciéndose una sustitución importante: de la historia como cuerpo vivo capaz de producir un pensamiento y de generar a partir del estudio de la antigüedad una nueva forma de vida, en los últimos años de la Ilustración el estudio de la historia se entenderá como representativo de algo muerto, acumulativo, y el concepto de historicismo tal



Manuel Laviña. Tumba sepulcral en homenaje a Cervantes, 1802. A. S. F.

y como se interpreta en los momentos del XVIII se sustituye por la nueva imagen de restauración. «On use plus fréquemment de ce mot (restaurer) —señala Quatremere de Quincy— en fait de sculpture qu l'égard de l'architecture du moins en la pre-nante, non dans le sens purement mécanique, mais dans son rapport avec la réintégration d'ouvrages et de monuments anti-ques, dégradés par le temps ou par les acci-dens de tout genre auxquels ils sont expo-sés; rendre l'intégrité de leur première form, en refaisant avec la même matière les parties dégradées et les membres qui leur man-quoient...»<sup>31</sup>.

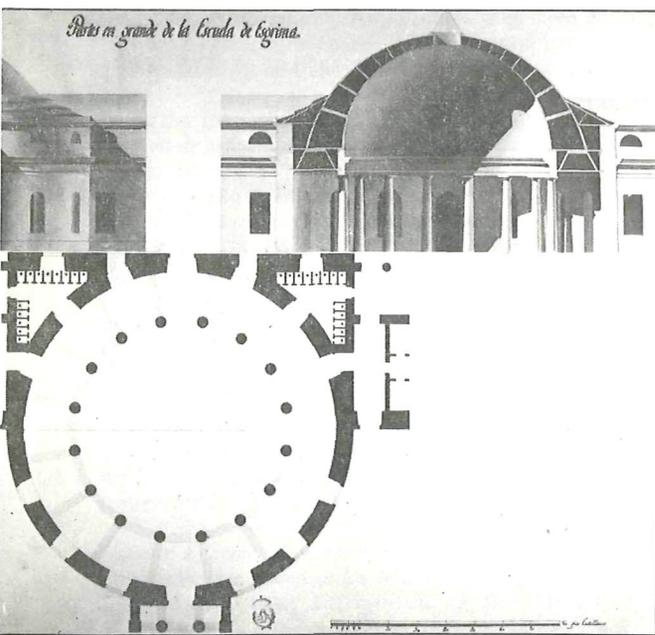
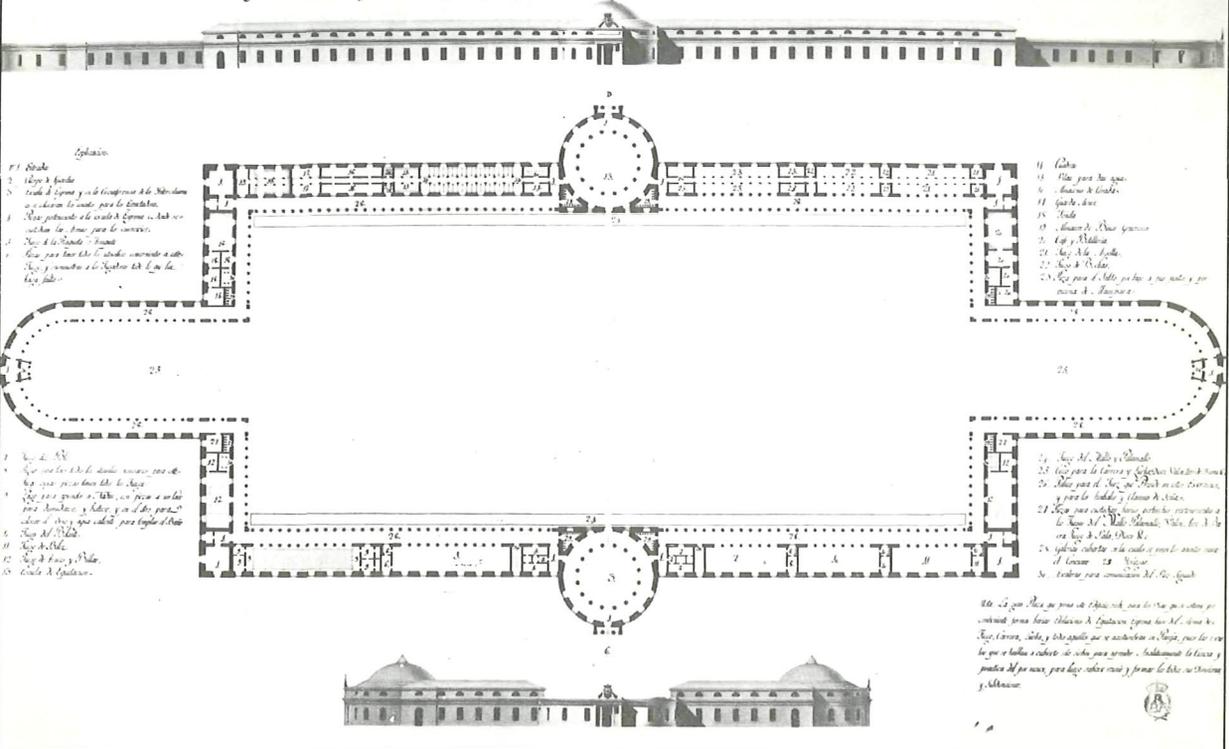
A partir de 1814, con el final de la guerra y la vuelta de Fernando VII, el esquema historicista adopta un sentido distinto. En los últimos años del siglo el historicismo significaba el mito de la ciudad comunitaria y su presencia en la ciudad real, y la historia era manipulada como arma frente a los estereotipos académicos. A partir de 1814 ese

esquema desaparece y sólo se mantiene una alternativa formal, basada en elementos clasicistas. A partir de esta fecha el uso del clasicismo responde a otra normativa casi tan rígida, en síntesis, como aquella otra barroca que había generado la ruptura con el rococó.

Surgida la crisis arquitectónica en torno a 1750, cuando se reivindicaba la Razón como medio de cambio, la idea enunciada «... el mundo posee desde hace mucho tiempo el sueño de que basta tener conciencia de una cosa para poseerla realmente» se cumple también en la España de las Luces. Conscientes algunos arquitectos de la necesidad de modificar una arquitectura basada en el uso, el descubrimiento de las ideas piranesianas sobre la valoración de las ruinas tiene como consecuencia un distinto sentido de la ruina arqueológica frente a la arquitectura, y es entonces cuando el estudio arquitectónico se plantea desde supuestos distintos a los tradicionales. Paralelamente el



*Planta Fachada y Costado de un Gimnasio según el Programa propuesto por la Il.<sup>ta</sup> Academia de S.<sup>ta</sup> Fernando en S. de Mayo de 1805.*



Romualdo de Vierna. Proyecto de gimnasio. Plan general, 1805. A. S. F.

Romualdo de Vierna. Proyecto de gimnasio. Perspectiva, 1805. A. S. F.

Romualdo de Vierna. Proyecto de gimnasio. Planta y fachada lateral, 1805. A. S. F.

Romualdo de Vierna. Detalle de la escuela de esgrima, 1805. A. S. F.

concepto de belleza enunciado por los barrocos clasicistas al tratar del ornato se abandona ante el criterio marcado por la Enciclopedia y, frente al esquema de una duplicidad de ciudades (por una parte, los nuevos paseos creados por la Enciclopedia, y por otra, la pretensión de intervenir por vez primera en la ciudad), surge el ideal de la ciudad de nueva traza.

Identificando la utopía barroca (donde la ciudad se identifica con el símbolo y donde la vivienda se ha visto sustituida por el monumento, por el edificio destinado al Poder) con las realizaciones de los últimos momentos del siglo, queda clara la intención del concepto histórico y su intento de plasmar el sueño. En ambos casos, y de forma paralela, las argumentaciones se verán cortadas

al variarse el concepto histórico con caracteres diferentes en cada momento. Para los primeros, su ideal será sesgado con la utilización del ornato, para los utópicos de los últimos momentos su esquema será combatido con la transformación de la historia en *Restauración*, que aniquila el concepto de conciencia. «La reforma de la conciencia consiste simplemente en interiorizar la coincidencia del mundo, en despertarle el sueño que sueña sobre sí mismo, en explicarle sus propias acciones.» Y es entonces cuando «las metamorfosis de la crítica en aprobación no dejan inmune ni siquiera el contenido teórico, cuya verdad se volatiliza». Planteando que el arte debe aún probar su utilidad, las referencias al mundo clásico van a servir, precisamente, de elementos para la utopía.

<sup>1</sup> Academia de San Fernando, Junta Ordinaria de. Ver igualmente J. BERCHEs: «Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Real Academia de San Carlos de Valencia: Laminas del Tratado de Delineación de las Ordenes de Arquitectura». *Revista Academia*, núm. 50, 1980, pp. 187-207.

<sup>2</sup> *Archivo Español de Arte*, 1944, pp. 118-119.

<sup>3</sup> Diego de VILLANUEVA: *Diferentes papeles críticos*. Valencia, 1761, p. 18.

<sup>4</sup> COLLINS: *Los ideales de la arquitectura moderna*. Barcelona, 1970, p. 54.

<sup>5</sup> GARCÍA BELLIDO: «Estudios sobre el barroco español», *Archivo Español de Arte*, año VI, p. 145.

<sup>6</sup> LLAGUNO: *Noticias de arquitectos...* Madrid, 1828, t. IV, p. 118.

<sup>7</sup> Según comenta Fernando CHUECA en su *Juan de Villanueva* (Madrid, 1949), COCHIN es el autor de la *Carta a los plateros, cinceladores y adornistas*, que posteriormente traduce Diego de VILLANUEVA, incluyéndola en sus *Papeles críticos*.

<sup>8</sup> TOSCA: *Compendio matemático*. El tomo V corresponde a la arquitectura militar y civil. Valencia, 1727.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>10</sup> AMOR DE SORIA: *Enfermedad crónica y religiosa de los reinos de España y de Indias. Sus causas naturales y sus remedios*. Archivo de la Academia de la Historia. Mss. 9.285/5614, folio 148, *Rev. de Occidente*, año V, época 2.<sup>a</sup>, núm. 52, y *Política en el siglo XVIII* julio 1967, pp. 53-82.

<sup>11</sup> MENÉNDEZ L.: *Representación del Reino a Nuestro Señor*. En noticias a S. M. sobre los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las Artes del Diseño, Pintura, Escritura y Arquitectura, a ejemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes. Madrid, 1726.

<sup>12</sup> DIEZ DEL CORRAL L., en su estudio sobre *La Monarquía de España en Montesquieu*. Madrid, 1973, señala la importancia de éste en el pensamiento español de estos años. En las *Letras persanes*, (carta LXXVIII), comenta la cultura española (Pléiade I, p. 250). P. VOLTES, *Barcelona durante el gobierno del Archiduque Carlos de Austria*, señala en su tomo I, pp. 98-100, la actividad de Ferdinando Bibiena en Barcelona. Barcelona, 1963. Sobre los contactos existentes entre la Corte de Viena y los políticos catalanes son de interés los estudios publicados por Maravall (ver nota 10).

<sup>13</sup> BATLLORI: *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid, 1967. R. OLAECHEA: *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII*. Zaragoza, 1965.

<sup>14</sup> Pietro Antonio TRAPASI GALLASTRI, llamado Metastasio: *El demetrio*, Madrid, 1738; *El demofonte*. Madrid, 1738; *Alexandro en las Indias*. Madrid, 1738; *El siroe*. Madrid, 1739; *La clemencia de Tito*. Madrid, 1739; *Endimión y Diana*. Madrid, 1747; *Archille in Sei-*

*ro*, 1744; *Angélica y Medoro*. Madrid, 1747; *El Artaxerxes*. Madrid, 1748; *Festa Cinese*, 1751; *Didó, abandonada*. Madrid, 1756; *Semiramis*. Madrid, 1753; *El sueño de Escipión*. Madrid, 1753; *El héroe de la China*. Madrid, 1754; *Exio*. Barcelona, 1754; *Temístocles*. Barcelona, 1756; *Niteti*. Madrid, 1756; *Adriano en Siria*. Madrid, 1757; *El rey pastor*. Madrid, 1758; *La cenoria*. Madrid, 1762; *Catón en Utice*. Barcelona, 1763; *La isla deshabitada*. Barcelona, 1763; *Antígona*. Cádiz, 1765; *Alcídes*. Madrid, 1765; *Ecio, triunfante en Roma*. Barcelona, 1767; *Ciro, reconocido*. Cádiz, 1763. Es igualmente importante consultar ALENDA Y MIRA: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*. Madrid, 1903, pp. 455-527, y t. II, pp. 1-99. J. SUBIRANA, en su *Historia del Teatro Real*, da noticias de alguna de estas obras. Sobre la figura del Metastasio y su actividad en Nápoles, ver G. NICASTRO *Metastasio e il Teatro del Primo Settecento*, Citta di Cartello, 1973, donde da abundante bibliografía (pp. 55-60). Sobre la influencia de la Corte de Viena, ver J. JOLY *Les fêtes théâtrales de Metastase a la Cour de Vienne*. Clermont Ferdinand, 1978. Da ilustraciones sobre escenografía y decorados (pp. 248 y sigs.).

<sup>15</sup> RIEGER: *Elementos de toda Architectura civil con las más singulares observaciones de los modernos. Impresos en latín por el P. Christiano Rieger de la Compañía de Jesús, al presente Cosmographo Mayor de S. M. y de su Consejo en el Real y Supremo de Indias, Maestro de Mathematicas del Colegio Imperial. Los cuales, aumentados por él mismo, da traducidos al castellano el P. Miguel Benavente, Maestro de Mathematicas en el mismo Colegio*. Madrid, por Joaquín Ibarra, 1763.

<sup>16</sup> T. REESE: *The architecture of Ventura Rodríguez Tizón in the development of Eighteenth Century Style in Spain*. Michigan, 1973; «El Settecento a Roma», *Catálogo della Mostra*. Roma, 1959; F. CHUECA: «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», en *Archivo Español de Arte*, núm. 52, 1942, p. 185; W. OECHSLIN: *Bildungsgut und Antikenreseption des fruhen Settecento in Roma*. Zurich, 1972; *Il Soggiorno Romano di Bernardo Antonio Vittone*. Turín, 1970; *Actas del Congreso Vittone. La disputa fra classicismo e barocco nel settecento*.

<sup>17</sup> F. M. MONTÓN: *Disertación chirúrgica teórico-práctica sobre la amputación de los miembros con una nueva máquina*. Madrid, 1757. LÓPEZ RODRÍGUEZ: *El Real Colegio de Cirugía de Cádiz y su época*. Cádiz, 1969-70. C. SAMBRICIO, capítulo 7.

<sup>18</sup> *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma así antiguas como modernas...*, delineadas en su tiempo de residencia en Roma. Madrid, 1757. En la actualidad D. Luis Cervera Vera prepara una edición crítica de dicho texto, a partir del manuscrito de su propiedad.

<sup>19</sup> Diego de VILLANUEVA. *Op. cit.*, p. 8. Reproducido por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN en sus *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1941 t. V, pp. 129-157. Igualmente por C. SAMBRICIO: «Diego de

Villanueva y los papeles críticos de arquitectura». Madrid, 1973. *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 122, pp. 67-82. También por J. BERCHES: «Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia», *Revista Academia*, núm. 50, 1980 (ver nota 1).

<sup>20</sup> *Ibid.*, carta II, p. 9.

<sup>21</sup> CROUZAS: *Curso de arquitectura civil para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando. Tratado de Aritmética*. Madrid, 1765. *Tratado de geometría teórica y práctica*. Madrid, 1765.

<sup>22</sup> MINGUET E IRAL: *Demostración de la cuadrícula cámara oscura como orden de arquitectura y otras figuras para saber dibujar o copiar con facilidad*. Madrid, 1761. CASTAÑEDA: *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitrubio*, por Claudio Perrault, traducida al castellano del francés. Madrid, 1761.

<sup>23</sup> Diego de VILLANUEVA, en sus *Papeles críticos*, recomienda el estudio del *Ensayo de la arquitectura*, por el P. Laugier, París, 1745; *Memorias críticas de arquitectura*. París, 1745; *Memorias críticas de arquitectura*. París; *Colección de algunos papeles concernientes a las artes extractados de los Mercurios de Francia*. París, 1747. La difusión de los esquemas de los racionalistas franceses no se plantea sólo en Madrid, dado que GARÍN, en su *Estudio sobre la Academia Valenciana de Bellas Artes*. Valencia, 1945, comenta (p. 171), la difusión de los racionalistas franceses. Igualmente Salvador Aldama al tratar sobre la figura de Vicente Gascó, señala la influencia de Cordemoy y de Laugier sobre los arquitectos españoles.

<sup>24</sup> Academia de San Fernando, armario I, legajo 3. Existe la correspondencia mantenida entre Roda (Embajador en 1748 de España en Roma) y la Academia

de Madrid, donde se dan noticias de los distintos contactos habidos con Ferdinando Fuga.

<sup>25</sup> MORELLY: *Code de la Nature*. París, 1953; DE PRADES: *Jerusalén caelesti*. París, 1951; BARROWS DUHAM: «The Ordeal of the Abbé de Prades», en la *Revista Mainstream*, vol. 12, núm. 5. F. VENTURI: *La Jeunesse de Diderot*. París, 5. s. f., p. 20. ADRICOMIO: *Breve descripción de la ciudad de Jerusalén y lugares circunvecinos*.

<sup>26</sup> F. CORTEZ: *Comunicación al Marqués de la Ensenada dando cuenta de las antigüedades de Cartagena*. Cartagena, 1752. C. BEDAT en su estudio sobre la Biblioteca de la Academia de San Fernando destaca la casi totalidad de las compras efectuadas en estos años por la Academia.

<sup>27</sup> C. AYMONIO: *Il significato della città*. Roma, 1976, p. 74.

<sup>28</sup> STENDHAL: *Rome, Naple et Florence*. París, 1919, t. I, pp. 40-41. Sobre la política de ordenanzas a finales del siglo XVIII interesa consultar *Politique de l'habitat (1800-1850)*, CORDA 1977, realizado por J. M. Alliaume, B. Barret-Kriegel, F. Beguin, D. Ranciere, A. Thalamy, bajo la dirección de M. Foucault y el CORDA 1975. *La politique de l'espace parisien «a la fin de l'ancien Regime»*, realizado por B. Barret-Kriegel, F. Beguin, B. Fortier, D. Friedmann, A. Moncha-blon, bajo la dirección de B. Fortier.

<sup>29</sup> Max HORHEIMER y T. W. ADORNO: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, 1971, p. 33.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>31</sup> Quatremere de QUINCY: *Dictionnaire historique d'Architecture, comprenat dans son plan notions historiques, descriptives, archeologiques, biographiques, didactiques et pratiques de ce art*. París, 1832; voz *Restaurer*, p. 375.

## 2. Las «Oraciones» en la Academia de San Fernando \*

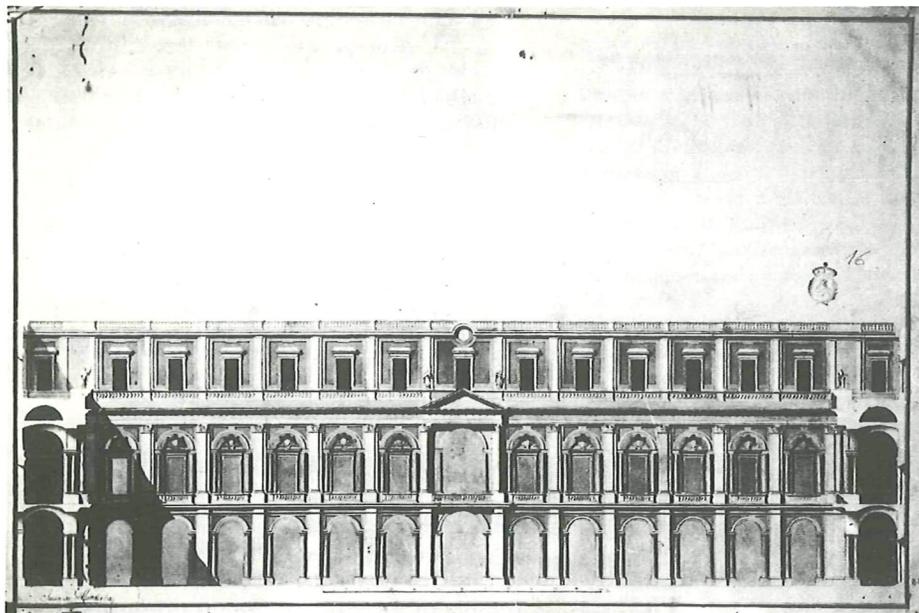
Al estudiar los escritos de la literatura artística en la segunda mitad del XVIII, un tema sorprende por la importancia que tuvo en su momento, por la atención y difusión que llegó a alcanzar y por el escaso número de referencias existentes en la actualidad en los estudios de la arquitectura de estos años: las Oraciones, los discursos conmemorativos que con ocasión de los Premios se pronuncian en las Academias —primero de forma anual y posteriormente cada tres años— son un punto fundamental para comprender la idea que manifiesta el individuo ajeno al arte, evoluciona la moda y los conocimientos del momento.

En un proceso como es el del cambio de las artes en la segunda mitad del siglo XVII, aceptado el considerar al gusto neoclásico como un proceso evolutivo que partiendo de una crítica a una normativa desemboca, a finales del siglo, en un modo de vida identificable con los esquemas clasicistas griegos o romanos, es normal que el espectador, el individuo que presencia la evolución del sueño, obtenga una versión propia —quizá un tanto deformada pero expresión coherente— del pensamiento que los artistas y los técnicos del arte desarrollan en estos momentos, sin alcanzar a comprender los argumentos que sobre la historia y la antigüedad se esbozan e identificando el nuevo lenguaje con un problema de moda.

Las Oraciones de la Academia de San Fernando son, por ello, una muestra de la situación cultural del momento, del gusto y de la moda, de los tópicos culturales y de los avances que el pensamiento artístico sufrió en el transcurso de los años. Con una importancia equiparable a la de los dibujos de arquitectura realizados para los Premios, en ningún momento se deben de entender estos discursos como textos teóricos ni como puntos de partida y sólo deben ser interpretados como reflejo de una crítica erudita, culturalista, a la manera de la que pudieron realizar Ponz o Jovellanos. Además, la mayor parte de las veces no constituyen sino la manifestación de un pensamiento que necesita justificar su argumentación con referencias, citas y tópicos, lo que indica precisamente su interés —por lo que significa dicha erudición—, independientemente de quién fuese su autor. Interesan las Oraciones no por el problema de identificación del estilo que detentan, sino porque significan uno de los más claros exponentes de participación ilustrada o, por lo menos, de la opinión de la Ilustración de las artes en España. E igualmente interesan no sólo los elementos que configuran los *tópicos* utilizados, sino las argumentaciones que adquieren esa misma categoría reiterativa.

Varios podrían ser los puntos de interés de estos pequeños folletos que constituyen

\* Publicado en la *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 136, correspondiente a octubre-noviembre-diciembre de 1976.

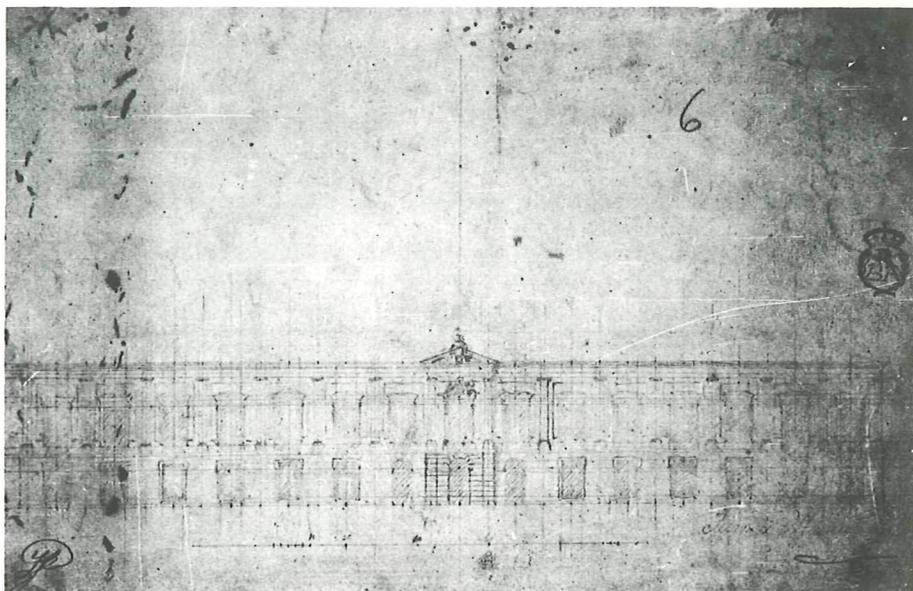


Juan de Villanueva. Primer Premio de segunda clase, 1756. Alzado de un Patio con columnas.  
A. S. F.

los Premios y que se publicaban *a posteriori* como resumen de actas, premios y listas de individuos. Uno de los temas de este estudio podría ser el análisis de los pequeños grabados incluidos, de los que por las actas de la Academia sabemos quiénes fueron sus autores y cuáles son, por ejemplo, los dibujos que Ventura Rodríguez entrega para éstas. Dibujos que son igualmente interesantes para observar la evolución de un gusto desde la aparición de los primeros amocillos —que se configuran como indistinguibles o comparables a la serie de *puttis* italianos— y el papel que adquieren como el elemento decorativo arquitectónico. Otro de los posibles tópicos que se puede estudiar en estas Oraciones es el papel que juega la arquitectura ante el resto de las artes.

Insinuando éste desde el primer momento y valorando la arquitectura sobre las categorías de utilidad y posibilidad <sup>1</sup>, el concepto racionalista que en 1752 se plantea en

la Academia se interpreta de manera distinta a como Villanueva va a considerarlo sólo dos años después. Para Aróstegui, autor de la primera Oración, la utilidad se entiende a partir del servicio que la arquitectura presta a la Monarquía, al poder barroco, en cuanto que gracias a ella ésta pueda adquirir «... mayor decoro ilustre» <sup>2</sup>. Manteniendo un concepto de la arquitectura paralelo al que ya se sustentaba en la primera mitad del siglo, interesa tener presente cómo la crisis económica interviene en el esquema ilustrado y hace que se adopten ideas insinuadas por economistas, arquitectos o filósofos <sup>3</sup>; a pesar de ello, Aróstegui mantiene en su ideal arquitectónico aquel carácter barroco de lo sagrado y reclama la grandiosidad y magnificencia de la obra como reflejo de los proyectos «... Gracias a la arquitectura, se pueden igualmente construir ... suntuosos templos y palacios, populosas y hermosas ciudades, puertos y fortalezas que contribuyan, como antes hemos

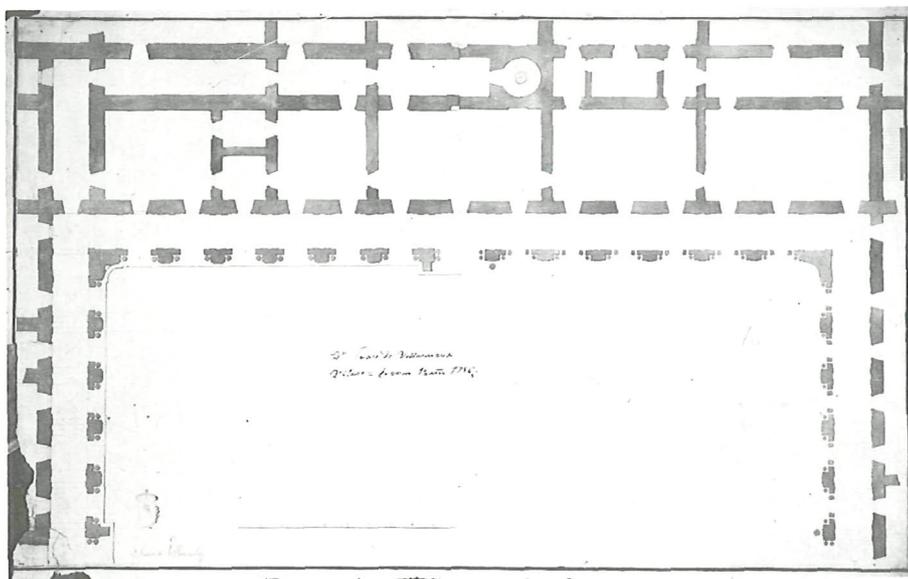


Juan de Villanueva. Dibujo preparatorio de la fachada de una iglesia con convento. 1754?  
A. S. F.

señalado, al mayor decoro de la majestad ilustre de la monarquía.» Se tiene conciencia de la utilidad de la arquitectura, pero el concepto difiere radicalmente de lo señalado por Vitrubio y resulta totalmente ajeno a las ideas racionalistas de Lodoli o Laugier. Es evidente que las críticas formuladas —como veíamos en el capítulo anterior— por Fray Pedro Martínez o Amor de Soria son ignoradas por los individuos próximos a las artes y, por lo mismo, resulta de interés analizar cuál es la idea que formula sobre el historicismo, base en su opinión de una nueva concepción arquitectónica. La historia, según Aróstegui, y como había sido antes para Blondel, es fuente de todo lo posible. Dentro de una concepción historicistas en la que se entremezclan las referencias a la arquitectura griega, romana, gótica o renacentista, se percibe la importancia que tiene como ejemplo del clasicismo espacial la valoración de El Escorial. «Esta —la arquitectura— dió a España el famoso Templo de

Hércules en Cádiz; los celebrados teatros de Sagunto, Itálica y Tarragona; los acueductos y puentes de Segovia, Mérida, Almaraz y Alcántara, nobles vestigios de la grandeza romana. Así se levantaron después los célebres templos de Sevilla, Toledo, Córdoba, León, Burgos y Salamanca. Y así se pasmó el mundo al ver la octava maravilla del Real Palacio y Monasterio de El Escorial»<sup>4</sup>.

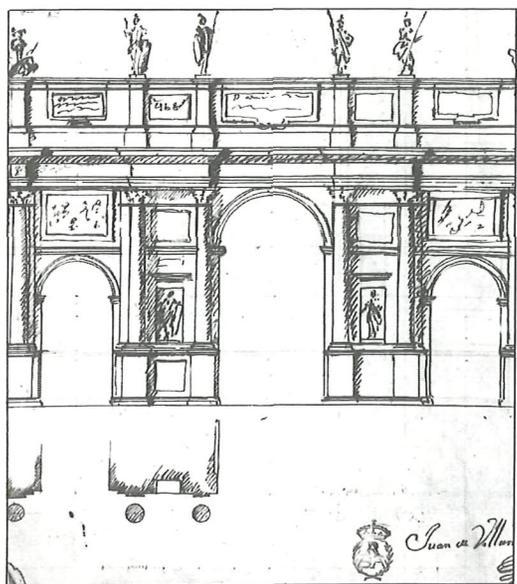
La primera opinión sobre el historicismo que surge en la Academia interesa además contrastarla con el ideal clasicista que sirve de base a Ventura Rodríguez o Miguel Fernández. A la vista de la existencia de individuos que desde los primeros momentos han tomado partido en la polémica que se desarrolla en Francia sobre la magnificencia de los monumentos romanos o griegos<sup>5</sup> es importante un hecho tal, no porque en España vaya a plantearse una alternativa teórica paralela, sino porque este dato sirve para demostrar de nuevo cuáles son las rela-



Juan de Villanueva. Planta del Patio con columnas. Primer Premio de la segunda clase, 1756. A. S. F.

ciones y las noticias que aquí llegan y si la alternativa del cambio se manifiesta sólo en el desarrollo del barroco clasicista o si, por el contrario, existe en España un contacto más directo con las preocupaciones del momento. «... 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»<sup>6</sup>. Podría parecer, siguiendo las discusiones francesas, que los eruditos españoles repiten fielmente los argumentos sobre la conveniencia o cualidad de la arquitectura romana frente a la griega, y que los criterios se inclinan por un aspecto frente a otro, es decir, defendiendo el historicismo dórico frente al toscano. Dejando de lado las consideraciones o polémicas de Mariette o de Leroy sobre la convivencia de la arquitectura griega o romana, lo cierto es que en España pronto derivan estas opiniones hacia el nuevo sentido que puede adquirir la utilidad arquitectónica, y planteando lo que puede ser un primer contacto con la teoría archi-

tectónica, se señala que «... ninguna obra es tan magnífica como la que, ennoblecida por su autor, se dedica por éste a la utilidad pública y a la religión». Confirmando este concepto se subraya más adelante «... si magnífico fue Vespasiano en su anfiteatro y Adriano en la mole de su sepultura, más magnífico fue Marco Agripa dando Pantheon a todos los dioses». El carácter ecléctico de Aróstegui aflora de manera constante. Porque si puede ser José de Hermosilla quien le indique el estado de las polémicas existentes en Francia y en Italia, reseñándole el sentido de la nueva visión arquitectónica, Aróstegui dedica inmediatamente después un elogio a un ecléctico como es Miguel Fernández, otro de los pensionados en Roma junto con Hermosilla y que va a recibir —sólo años más tarde— un feroz ataque por parte de Diego de Villanueva en sus *Papeles críticos*, acusándole de no haber entendido ni el sentido del clasicismo ni el del historicismo y de ocuparse sólo de copiar e incorporar en una misma obra toda una se-

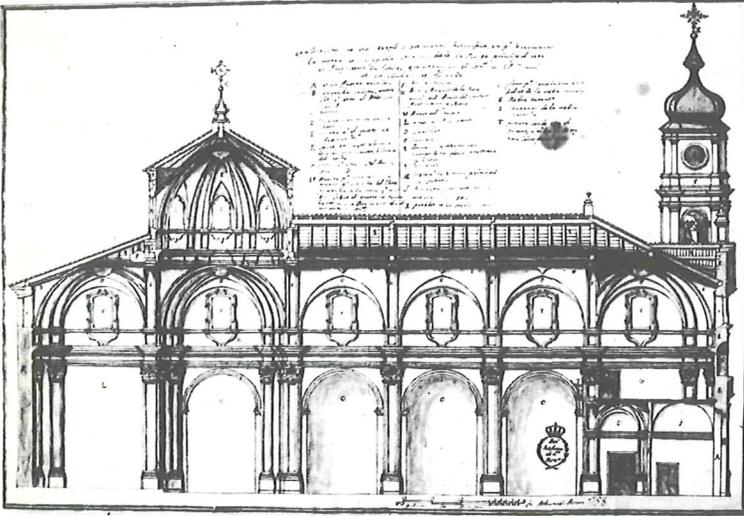


Juan de Villanueva. Dibujo de un arco romano, 1763. A. S. F.

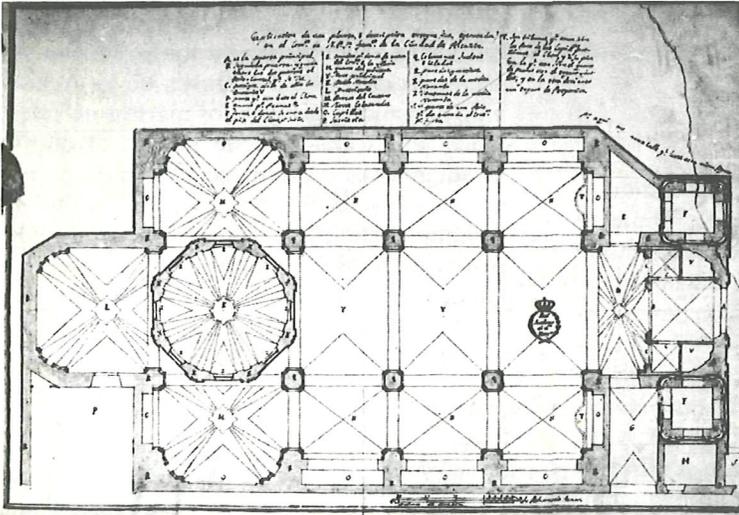
rie de elementos a la moda <sup>7</sup>. Centrada la primera Oración en el sentido que toman el clasicismo, el concepto de antigüedad y de la historia, a lo largo de casi sesenta años estas dos imágenes se repiten de manera sistemática, introduciendo variantes y modificaciones en la opinión que se ofrece de ambos conceptos. Poco a poco, sin que existan diferencias grandes entre el contenido y dimensión de una Oración y el de la siguiente, se plantea la evolución, complementándose a menudo entre ellas. De esta forma, sobre la idea de historia de arquitectura y sobre el estudio de los distintos arquitectos que participan en el análisis de los edificios construidos con anterioridad se fundamenta la Oración que fue pronunciada en 1753 recordando que la creación de la Academia debía de entenderse como consecuencia de la obra de Palacio <sup>8</sup>. La Junta Preparatoria de la Academia había aceptado la existencia de ésta como continuación de la obra real, apareciendo la Academia de San Fernando concebida «... bajo la protección de

Su Majestad y gobierno del Ministro que cuidase de la gran fábrica del nuevo palacio...». Y esta frase, que aparentemente podría pasar por mera rutina, como un tópico referente a la generosidad del rey que ha tenido a bien crear un centro de estudios, en realidad encierra una segunda intención y traduce un concepto que pronto desata las rivalidades entre los *caballeros aficionados* y los *artistas de las tres nobles artes* <sup>9</sup>. Aguirre está sugiriendo que la Academia se debe erigir en órgano de control, como una segunda comisión de censura que «... cuida de la gran fábrica». De la Academia deben salir formados los artistas que trabajen en Palacio y ella misma debe tomarse como el centro capaz de distribuir encargos y asignar destinos a los que han sido alumnos suyos. De esta manera, cuando el mismo Miguel Fernández antes mencionado vuelve de Italia y se encuentra sin trabajo, solicita ser aceptado en Palacio a través de la Academia, alegando para ello los méritos de su estancia en Roma <sup>10</sup>. Este hecho, el que la Academia sea en realidad centro de preparación y formación, permite que los ilustrados que participan en la llamada Junta Particular sean los encargados de guiar y gobernar a la Corporación, planteando con ello un gran número de problemas no sólo a Mengs, sino al mismo Ventura Rodríguez o a Felipe de Castro <sup>11</sup>. Por ello, también, se justifica y se acepta en la Academia la presencia de artistas extranjeros, intentando fomentar a través del Gobierno la idea del *buen gusto* como punto de partida hacia una sensibilidad diferente a la barroca tradicional «... ya no hay especie de obra que no se someta que no se rinda gustosa a la amable jurisdicción del dibujo, ni en más acomodada, por lo que debe de considerar principio de buen gusto, aseó, proporción y simetría que el hombre procura o debe procurar en cuanto hace y necesita» <sup>12</sup>. Manteniendo los ideales del cambio se reconoce y acepta en el discurso de Aguirre la educación que se debe detentar para asimilar lo concebido como buen gusto, aseó, proporción y simetría, las tres condiciones que se enuncian.

Miguel Fernández. Sección de una iglesia. Roma, 1750. A. S. F.



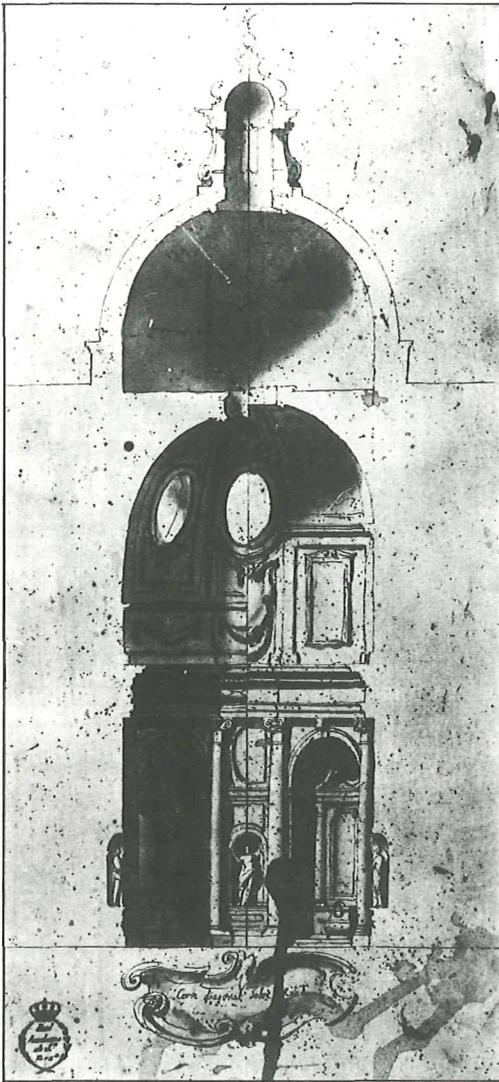
Atanasio Aznar. Sección de una iglesia-convento de San Francisco en la ciudad de Alcañiz, 1758. A. S. F.



Atanasio Aznar. Planta de una iglesia-convento de San Francisco en la ciudad de Alcañiz, 1758. A. S. F.

Pero ¿qué se entiende tras de aseó? ¿Se interpreta como una supresión de los esquemas barrocos, del adorno y de la rocalla o, por el contrario, se toma como defensa inicial de un posible racionalismo? En realidad el término permanece desdibujado, sin definir, y creo que Aguirre lo utiliza más como una concesión al espíritu de los tiempos que con una idea concreta de su significado y trascendencia. Sin embargo, los términos de proporción y simetría sí coinciden

con los que coetáneamente define Blondel, de modo que cuando las polémicas que tienen lugar en la Academia de Francia se tornan más violentas y apasionadas, su influencia repercute en el mundo de la Academia española haciendo oscilar la opinión que poco antes había protagonizado el abate Cordemoy refiriéndose a la simetría entendida «... como la relación que tiene la parte derecha con la izquierda o las inferiores con las superiores, las de atrás con las de delante».



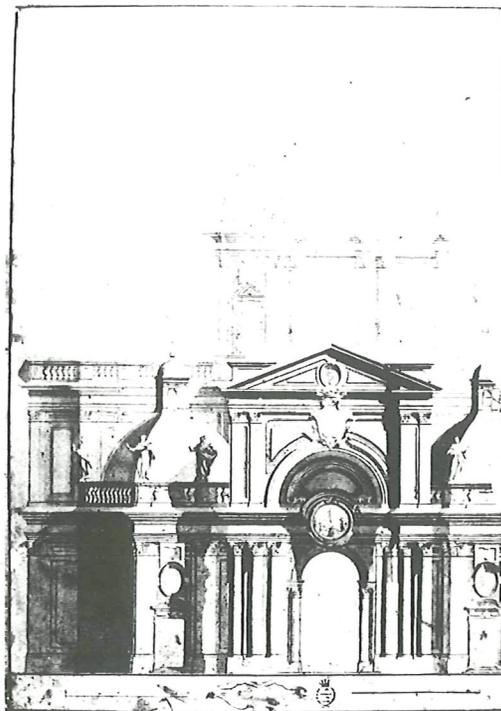
Parece claro que en estos momentos y a la luz de los proyectos que llegan a España tanto de italianos y franceses como de los pensionados españoles en Roma, el concepto de simetría sigue siendo aquel que enunciara Vitrubio, es decir, la relación existente entre las distintas partes de un edificio y el todo. Por ello, unida esta idea de simetría a la de Montesquieu, «... la simetría es, como había dicho, necesaria cuando se presenta una multiplicidad de objetos en un

punto de vista único, pues por ella nos formamos una idea rápida del total»<sup>13</sup>, es evidente que se varía la forma de componer y entender los elementos. Según esta idea existía en la construcción del palacio barroco una palpable desproporción entre la portada y el volumen del edificio, mientras que ahora, en el supuesto clasicista, el edificio —cualquiera que sea su uso— es concebido como suma de partes diferenciadas. Frente a un volumen único se pasa a primar la composición de elementos: y es a partir de este momento cuando se identifica lo asimétrico con lo barroco, con lo carente de proporciones, dependiendo así ambos conceptos de la idea de aseo.

A pesar de la importancia de esta mutación conceptual, en la España de los primeros momentos de la Razón persisten equívocos en la manera de entender el tema de la innovación, de manera que al año siguiente de haber criticado Aróstegui la idea del espacio barroco, Aguirre señala que el punto fundamental del cambio debe de ser la supresión de los elementos decorativos, definiendo éstos como «... cuanto comprende el mundo en el aire, por la innumerable multitud de volátiles en el mar, por la varia y extraordinaria copia de pescados y en la tierra por la inmensa república de árboles, hierbas, frutos y flores...»<sup>14</sup>. No existe para estos ilustrados diferencia alguna entre el carácter significativo de un nuevo esquema de componer y la necesidad de modificar el ornato arquitectónico y a menudo la idea de simplificar fachadas o de eliminar *rocallas* se traduce como una aproximación al ideal racionalista propuesto por Laugier. De este modo la confusión alcanza incluso a personajes de la talla de Diego de Villanueva, quien, en la reforma que lleva a cabo en la Academia de San Fernando, entiende que basta con *limpiar* la fachada de elementos pertenecientes al vocabulario de Churriguera para obtener un ejemplo identificable con la alternativa clásica.

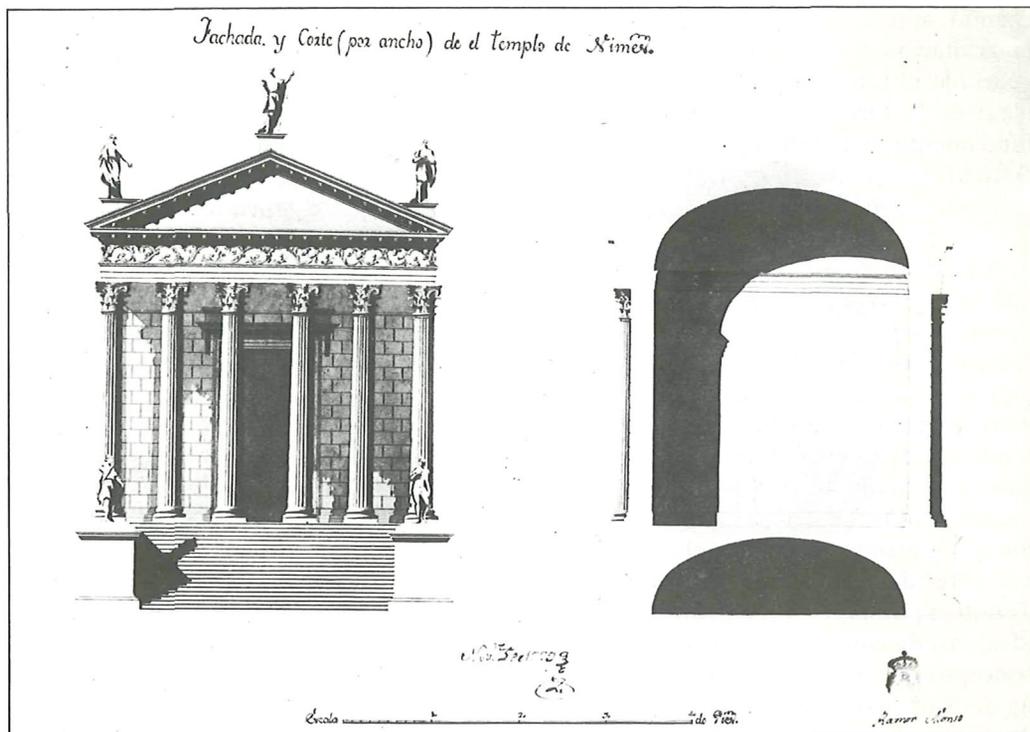
De cualquier forma, importa destacar que los individuos que pronuncian las Oraciones de la Academia aceptan el hecho del cambio formal en las artes, pero sin entrar a dilucidar la relación existente entre la nueva filosofía y la arquitectura. Los conceptos señalados por Lodoli<sup>15</sup> al precisar el papel fundamental que debe de tener la filosofía en el arte y que el artista debe de quedar supeditado a esta guía de la Razón, no se manifiestan en las Oraciones, como tampoco se tiene conciencia de lo que significa la nueva arquitectura para la Academia, en donde todavía no se ha divulgado el sentido de la Razón y se ignora la referencia de la Enciclopedia al término *arquitectura*, por lo que no se puede comprender el cambio ideológico que están experimentando las artes. De forma confusa entonces se contacta con el nuevo tema a través de un historicismo, a menudo simétrico, abandonándose el ideal barroco en favor de criterios de moda. Y en este sentido es importante reseñar que, en los primeros momentos, siguiendo la tradición de Norden, se plantea un historicismo sin referencias concretas al modelo que se toma del pasado: Egipto, Grecia, Roma, árabe, gótico... Aparentemente cualquier ejemplo es válido y esta opinión la confirman los viajes de Pérez Bayer<sup>16</sup>, los de Ponz, o los dibujos de pirámides, obeliscos, rotondas y demás restos clásicos que Diego de Villanueva ofrece en sus cuadernos. Así, el hecho de que Arias Montano, en la Oración de la Academia de 1754 —la misma fecha del pequeño manuscrito de Villanueva—, confirme el interés que despiertan las referencias al mundo antiguo es uno de los aspectos más relevantes para comprender el tema historicista.

*El griego, si, el romano  
o el egipcio no ya sólo presume  
que ha de ocupar el babo  
tiempo la siempre ejercida pluma  
más empeño a su mano  
se ha de ofrecer, que los que aún hoy admira  
el arte de Roma, Athenas y Palmira*<sup>17</sup>.



Miguel Fernández. Alzado principal de una iglesia. Roma, 1750. A. S. F.

La Oda de Montano nos ofrece un doble interés de cara al estudio de la evolución de la arquitectura del XVIII. Por una parte confirma la existencia en España de un gusto por el mundo antiguo y no diferencia —lo que no sucederá hasta que los descubrimientos de Herculano se divulguen— un historicismo de otro. Pero la Oda de Montano sugiere además un posible espíritu enciclopedista al destacar la importancia de la arquitectura industrial y señalar que la utilidad de la arquitectura no se centra tanto en satisfacer un gusto como en «redimir del ocio y de la disolución». Para ello glosa a la construcción industrial y aporta detalles acerca de la situación de las principales fábricas existentes: se habla del desarrollo de la fábrica de lanas de San Fernando de Henares (recientemente objeto de un profundo estudio por parte de Aurora Rabanal), se enuncian las



Ramón Alonso. Fachada y sección del Templo de Nîmes, 1779. A. S. F.

propiedades y el crecimiento de la fábrica de Talavera, de la de León, de la de Sevilla y, en un intento de difundir que las fábricas precisan de vías de comunicación, de caminos o de canales, refiere la situación en que se halla el Canal de Castilla y que se encuentra ya abierto el camino de Guadarrama<sup>18</sup>.

En un ambiente de contradicción generalizada, a pesar de que Montano pueda aparecer como un representante del gusto racional y a pesar de glosar y de comprender el sentido del concepto historicista y señalar que la arquitectura debe de caracterizarse por su utilidad, Montano sucumbe, sin embargo, en la contradicción. De nada vale que señale la necesidad de integrar la arquitectura en las fábricas y construcciones porque, al tratar de los adornos, mantiene que «... los adornos en los primorosos edificios

hacen que la arquitectura sea imitada por la escultura con hermosa propiedad de la naturaleza. Verá —señala a su interlocutor— las pomposas flores, los enlazados laureles, las más lozanas hojas descollar de techumbre, cornisas y frisos»<sup>19</sup>. Parece entonces, en su contradicción, que el simple uso de lo antiguo basta para consagrar un arte y a pesar de que el papel de la arquitectura queda precisado de forma clara, supeditando a ella el resto de las artes, las referencias concretas a su carácter de rectora de las demás constituye otro tópico del momento.

*Aunque templo inmortal la arquitectura te consagro, oh Monarca generoso...*<sup>20</sup>.

De acuerdo con las referencias de este tipo, la arquitectura se entiende como arte concebido para glorificar al poder y sólo

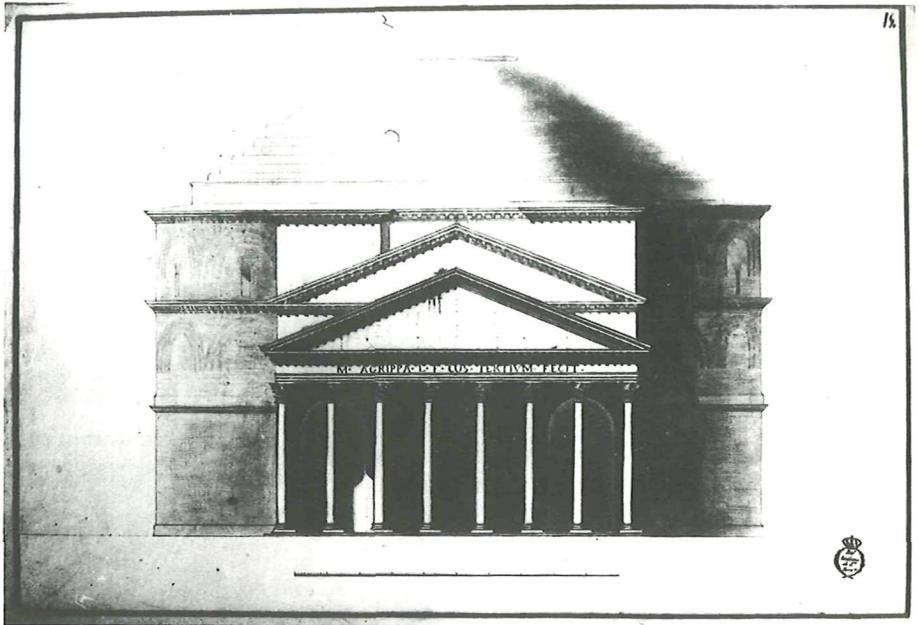
cuando, años más tarde, cambie el sujeto de la exaltación y frente al soberano barroco aparezca el individuo ilustrado, reflejo del ideal de la razón, éste se convertirá en el fundamento de la religión que, basada en el culto al conocimiento, ha asumido el universo newtoniano.

A pesar de todo, el sentido de la antigüedad se difunde poco a poco. Y si en el pequeño manuscrito que concibe Villanueva se encuentran elementos tales como la pirámide y la rotonda o la ruina clasicista y el obelisco, el gusto de las pirámides empieza a difundirse en los ambientes intelectuales del país, y en los Premios de 1757 se sustituyen los amorcillos, los temas galantes de los pequeños grabados que hasta el momento había ofrecido González Velázquez, apareciendo la pirámide <sup>21</sup>, símbolo no sólo de un ideal arquitectónico, sino imagen del nuevo concepto que empieza a difundirse en España de forma paralela a la labor barroca que despliegan los arquitectos italianos y adelantándose a lo que después concibe Francisco Sabatini al determinar la alternativa de un barroco clasicista próximo, en cierto sentido, al que desarrolla Vanvitelli en Italia.

Por ello, en la Oración de 1757, Iriarte señala las cualidades que debe tener la arquitectura, y que éstas deben centrarse «... en la solidez, la regularidad, la disposición, la conveniencia, la hermosura, la nobleza de los modernos edificios; obsérvese ya la intención... la simetría, la gentileza, el señoría de los adornos exteriores o interiores. (Dónde no se reconoce, oh nobilísima arte, tu estudio)» <sup>22</sup>. El discurso, que gira sobre este comentario de la arquitectura y hace obligada referencia a los conceptos de simetría, adorno..., insinuados a lo largo de todos los años cincuenta, presenta la novedad de plantear frente al concepto de *moderno edificio* el problema de la necesidad de los estudios y de la aparición y difusión de lo que podemos enunciar como la teoría arquitectónica.

Se plantea por vez primera no sólo la ruptura con la norma, sino además se precisa que la alternativa del cambio debe sustentarse en el conocimiento de un cuerpo teórico que explique y justifique la sustitución de un lenguaje formal por otro. Se critica el que algunos truequen un tipo de fachadas por otro sin comprender el mecanismo del cambio y se censura la idea de que basta modificar la composición de la fachada para dejar establecidas las bases del concepto racional. Se puede confirmar a través de las Oraciones y antes que Diego de Villanueva enuncie en 1766 la necesidad del estudio de la arquitectura (marcando un extenso programa de conocimiento y de lecturas) <sup>23</sup>, que se sentía esta preocupación por modificar el aprendizaje de la arquitectura y se puede analizar a través de las Actas la preocupación de la Junta Particular de la Academia por contactar con las demás Academias europeas, no sólo para formalizar una relación protocolaria, sino, sobre todo, para intercambiar los planes de estudio y opiniones sobre la enseñanza. Y si comparamos el método seguido en Madrid con lo que en esos momentos se enseña en la romana Academia de San Luca o con el programa impartido por Blondel, comprobamos el desfase de un estudiante español obligado a repetir modelos, condenado a perpetuar un barroco del que le será difícil emanciparse.

A partir de 1760 las Oraciones insisten en la importancia de la docencia arquitectónica y se puede apreciar cómo los Directores o Tenientes nombrados en los primeros años de la Academia son paulatinamente relegados en favor de una joven generación de individuos ligados a la Razón y al estudio de la arquitectura. A partir de esta fecha el concepto historicista se modifica, reflejándose el cambio en las Oraciones, y a la par que triunfa el historicismo clásico se marginan los esquemas egipcios o el gusto oriental. Por ello, se acepta la idea de Hermosilla de analizar los dibujos herrerianos de El Escorial como ejemplo del saber clasicista,



Silvestre Pérez. Alzado del Panteón. Roma, 1794. A. S. F.

y en esta vuelta al sentido clásico se destaca, al tratar de la influencia que Carlos III ejerce en el panorama artístico, la referencia a Herculano. «Si nos Herculæ iufsit pridem urbe sepultas»<sup>24</sup>. Importa ahora que no sólo la moda o el gusto por la antigüedad empiezan a ser asumidos, sino que, por vez primera, son los temas arquitectónicos los que varían, aceptándose sugerencias que implican la definición de nuevas tipologías, como lo demuestran el cambio en la definición de espacio que acaece en los Colegios de Cirugía, concretamente en la Oración que pronuncia García de las Huertas en los premios de 1763.

*En él, la siempre humana Cirugía  
al pecho puesta la obsequiosa mano  
rendida gratitud tributaba  
y el contorno de Carlos adoraba*<sup>25</sup>.

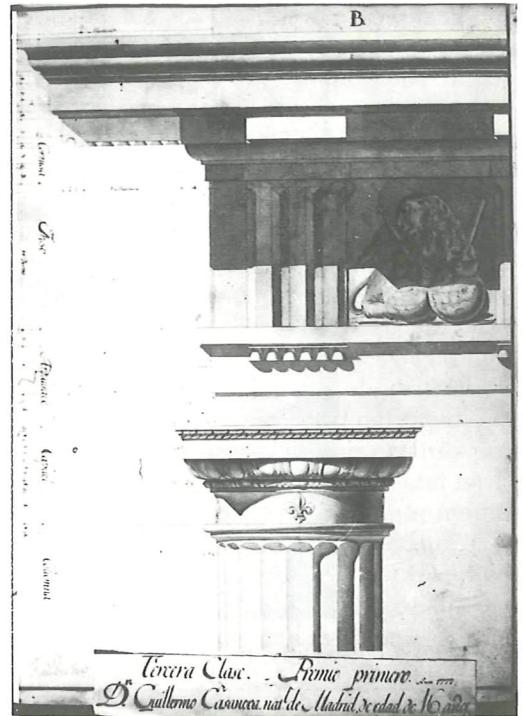
Al surgir nuevos temas en el panorama arquitectónico español, lo que queda mani-

fiesto es el sentido de una historia que evoluciona de forma radical. El estudio de los descubrimientos, de las ruinas, se toman ahora como datos importantes para la formación del arquitecto, y si estudiamos las ocupaciones de Diego de Villanueva en el interior de la Academia, veremos que el momento se corresponde con los intentos que tanto él como Subirana y Castañeda llevan a acabo para realizar maquetas de los órdenes clásicos, queriendo con ello explicar a los alumnos el sentido del modelo «... el arquitecto, por aquellos momentos conservados, comprende la magnificencia de la obra y cómo se ajusta con la variedad de órdenes la conformidad con los preceptos del arte»<sup>26</sup>. Y si todavía quedaba la duda sobre la normativa, sobre lo que significa el concepto de *Precepto* referido a artes, poco después el mismo García de la Huerta lo aclara, haciendo referencia al mundo clásico, a Grecia o a Roma, donde se encuentran las

ruinas: «... allí todos se instruyen, todos estudian; lo que adelantan sirve de eslabón para nuevos conocimientos: la obstinación repetida descubre lo que se oculta a un primer examen. Escuela muda, pero de suma enseñanza, escuela en que lo breve de lecciones de mucho rigor, incluyendo los que se ilustraron con los mayores arquitectos de Grecia y Roma. Las mismas cosas que parecen destinadas privadamente a la curiosidad de los anticuarios, contribuyeron al propio intento»<sup>27</sup>.

Ya en los años sesenta del XVIII se produce el cambio en la Academia a todos los niveles y la vieja polémica entre Junta Particular y artistas concluye con el triunfo de las ideas ilustradas de los nobles. Importa destacar que, hasta ahora, sólo habían sido los extraños a la Academia los que más fácilmente habían asimilado el cambio, enfrentándose a los artistas continuadores del viejo orden. En este sentido resulta significativo el que Herosilla, en su viaje a Granada con Arnal y Juan de Villanueva, considere que las ruinas árabes deben de estudiarse no sólo como dibujos o guarismos sino como ejemplo vivo de arquitectura y desarrollando el análisis de sus espacios. Se define cuál debe de ser el enfoque más deseable en la valoración de las ruinas y se determina que sólo con el estudio del resto, del testimonio del pasado, se puede alcanzar la auténtica apreciación que sirve de base al historicismo. Se toma, pues, la antigüedad como lección compositiva, como ejemplo que enseña a valorar piezas, espacios y volúmenes y no se intenta ya en esta segunda mitad del XVIII repetir los tratados: basta con el estudio de los edificios de la antigüedad.

Algunos, los que no comprenden ni la dimensión ni el sentido de los estudios historicistas, plantean los análisis sobre la antigüedad de manera anecdótica y, por ejemplo, toman los órdenes clásicos como pretexto para elaborar variaciones formales so-



Guillermo Casanova. Primer Premio de tercera clase. Estudio del orden clásico, 1772. A. S. F.

bre el tema, llegando a plantear la posibilidad de un orden español —distinto al «orden francés encontrado en la naturaleza» que se había dado a conocer poco antes— que pueda integrarse en las construcciones oficiales. De cualquier modo, y frente a anécdotas, se pretende retornar a la historia, continuando el estudio de los temas que ellos aprecian en el mundo antiguo y analizando, por tanto, el hecho arquitectónico del pasado tanto desde la reflexión de los volúmenes existentes como desde el cambio que advierten en las tipologías. Poco antes, casi todo los arquitectos habían aceptado el tema del cambio frente a la pervivencia barroca, pero ahora resulta que el replanteamiento clasicista abre —indirectamente— puertas a una gran confusión, puesto que un gran número de arquitectos deciden mantener el antiguo carácter objetual del



Juan Antonio Cuervo. Capitel, entablamento y cornisa de la fachada del templo de la casa cuadrada de Nimes según Palladio, 1779. A. S. F.

edificio creyendo que basta modificar un lenguaje formal por otro para que, de esta manera, el nuevo producto pueda ser tenido como ejemplo del cambio existente en el gusto. Es éste el momento en que el barroco clasicista italiano se ve criticado por los arquitectos jóvenes, formados en la Escuela de Palacio, quienes creen haber logrado superar el modelo italiano al adoptar lo que ellos consideran el verdadero clasicismo. La realidad, sin embargo, es diferente: un desarrollo coherente del barroco clasicista hubiese conducido a supuestos paralelos a los producidos por la arquitectura de la Razón en Francia o Italia, mientras que la adopción de los órdenes clásicos como única referencia tiene como consecuencia la superposición de estos elementos con los del viejo orden barroco, creándose así una curiosa evolución y que sólo más tarde desaparece,

al racionalizar e integrar la fachada en el conjunto del edificio, planteando entonces de forma nueva el problema del edificio en su concepción de planta.

La diferencia que existe en 1763 respecto al historicismo de 1752 es que ahora se comprende la alternativa de las ruinas como posible solución a los problemas suscitados por la crítica racionalista y no como base de un conocimiento para alternar el lenguaje. De este modo se plantea desde la Academia la conveniencia de que los jóvenes pensionados, antes de ir a Roma, conozcan las ruinas y sepan con qué criterios deben enfrentarse a la visión de la Antigüedad. Interesados en impartir en Madrid una formación básica susceptible de ser continuada en Roma y no como sucedía poco antes, cuando existía una total dicotomía entre la formación recibida en Madrid y los conocimientos que se podían adquirir en Roma. En la Oración de 1766, Pignatelli destaca, refiriéndose a los jóvenes pensionados que deben viajar a Roma, «... en Francia se contentan con enviar alumnos a la Academia de San Luca, de Roma, a los que han ganado un primer premio. Permítame V. E. que yo desee más estudios, más dibujo y más conocimiento que el logro de un Primer Premio»<sup>28</sup>. Parece como si la opinión que Villanueva ha dado a conocer en 1766, en su texto *Principales papeles críticos*, sobre la formación de los arquitectos, hubiese hecho fortuna al poco de ser publicado: es ahora la Academia quien pretende que no sólo puedan viajar los que han obtenido un Premio, sino que marchen aquellos que han obtenido una formación acorde con el gran cambio en el gusto que se fomenta desde sus aulas.

Debemos tener en cuenta que en 1768 comienzan los estudios de Anatomía en la Academia de Madrid y (a pesar que el texto de Arfe no quede tan lejos de la enseñanza, como veremos al tratar de Ventura Rodríguez y de su formación teórica) la presencia de Bails o de Subirás obliga a que el

estudio de la anatomía y del cuerpo humano se introduzca en el ambiente madrileño, como ha estudiado Mercedes Agueda <sup>29</sup>.

La contradicción radica en que sigue manteniendo el estudio de Vitrubio y, hasta que las láminas de Desgodetz no lleguen a difundirse en Madrid, éste será un único punto de partida con el que cuentan los arquitectos. «Todos los arquitectos se lamentan de que se hayan perdido las láminas con que Vitrubio adornó su apreciable libro de arquitectura. Porque sin ellas queda muy oscuro el sentido de algunas voces y muchas explicaciones confusas, y sólo cuatro viñetas tiradas sobre el papel conciliarían lo que hoy muchos discursos no pueden aclarar» <sup>30</sup>. Argumento este último esgrimido por Diego de Villanueva al tratar sobre la formación de los alumnos de arquitectura, autor que asimismo destaca en una de las cartas de sus *Papeles críticos* que —los alumnos— «... se limitan a copiar las láminas que les dictan los maestros». En este sentido la opinión dominante es clara: es preciso modificar el planteamiento de la enseñanza y no basta ya con estudiar los modelos de la antigüedad. En este momento se comprende que lo importante es asimilar e interpretar el sentido del clasicismo, y esta imagen, generalizada, empieza a quedar señalada desde la Academia: «... no basta para el estudio perfecto de la arquitectura la sola práctica del dibujo, la de algunas breves operaciones reducidas a los principios elementales de la geometría ni algunos otros concernientes a la delineación o construcción de edificios.»

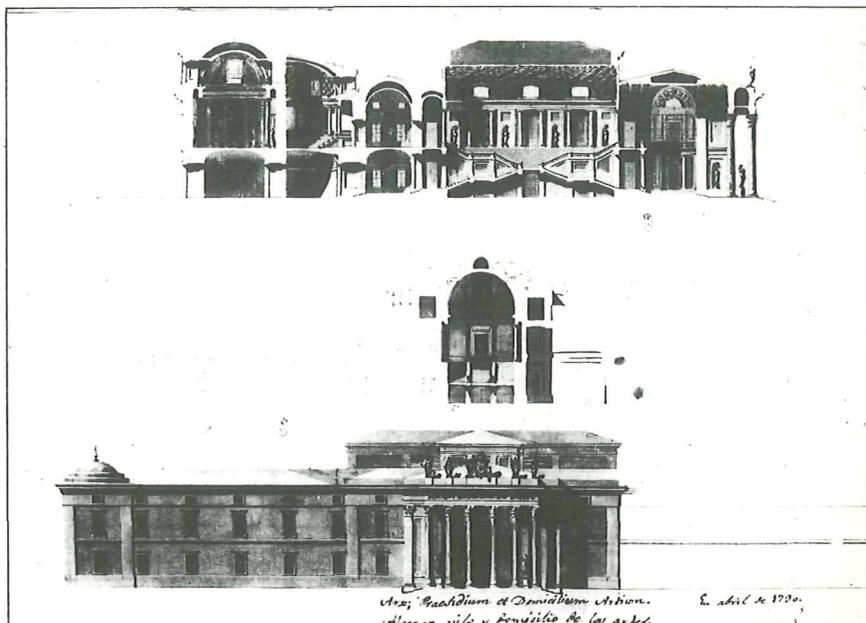
Es evidente que la idea de la teoría arquitectónica, de un conocimiento abstracto ligado a los planteamientos de la Razón, aparece en la Academia como un modo de hacer en las Artes que refleja la evolución habida. Para los ilustrados que comentan las realizaciones arquitectónicas, el nuevo ideal se equipara con la transformación que en esos años lleva a cabo Carlos III. Algunos, en su búsqueda de imágenes historicistas, comparan a Carlos III con la labor de Au-

gusto en Roma, y la frase «... la encontré de ladrillo y la dejé de mármol» <sup>31</sup> será el tópico que utilicen los eruditos al comentar la transformación de Madrid. Por ello es interesante la evolución que se produce, puesto que, años antes, hablar del monarca equivalía a sentar las premisas de una arquitectura todavía barroca mientras que ahora la idea del monarca sirve para referirse, como señala Jovellanos, al protector de las artes <sup>32</sup>. Pero no es tan importante esta nueva valoración del monarca como el que por vez primera comienza a establecerse un paralelismo entre el clasicismo español y las realizaciones romanas.

La imagen de Roma pasa a detentar, como señala Pedro de Silva <sup>33</sup>, una primacía de indudable interés y empiezan a surgir ideas dispares sobre la forma de imitar el historicismo romano: un poco de la misma manera que se plantea en Francia un estudio sobre el orden francés, Luis de Lorenzana presenta a la Academia su proyecto de «una idea tentativa para un nuevo Orden Español acompañado de una sabia disertación sobre el asunto» <sup>34</sup>.

*Ciudades atravieso en el recinto  
de esta amena provincia deleitosa  
de arquitectura hermosa  
adornada por términos distintos  
ya del modo del corintio  
del jónico, el toscano  
el dórico, al de Roma o al hispano* <sup>35</sup>.

Pero aunque en un primer momento el intento es elogiado como pretensión de emular a Roma, sólo tres años más tarde se le critica en base a su falta de sentido, destacándose que «... parece mejor que el talento y gusto de los profesores se dedique a usar bien los órdenes antiguos. Bastante campo hay en ellos como para excitar el ingenio» <sup>36</sup>. Así, se destaca la dependencia que debe de existir con respecto a los órdenes clásicos y a los estudios de la antigüedad; por lo mismo la idea de la geometría



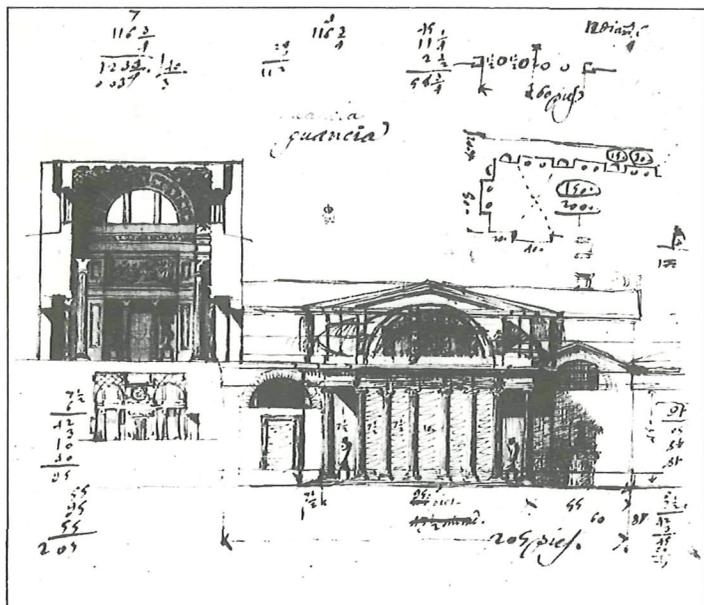
Silvestre Pérez.  
Arx, Praesidium et  
domicilium artium,  
1790. A. S. F.

aparece de forma paralela a como ya se había definido en Francia o en Italia.

Paralelamente a la difusión de la antigüedad, al estudio de los órdenes o a la divulgación del nuevo gusto, los ideales enciclopédicos se reflejan en las Oraciones de forma que pronto el estudio, por ejemplo, de la geometría adquiere una importancia inexistente hasta el momento. El análisis de la geometría había quedado constreñido a ciertas manipulaciones como consecuencia de la división existente entre la idea de la geometría griega y el deseo de participar de un racionalismo cartesiano. Hasta el siglo XVIII —y más aún en España— la idea de la geometría se basaba en conceptos prácticos, en el estudio de las trazas de los sastres a partir de figuras, operaciones todas en las que el concepto mismo de guarismo<sup>37</sup>, de algoritmo, quedaba marginado, como se puede observar a partir del curso de geometría de Castañeda o de Ventura Rodríguez. Sólo cuando el espíritu de Newton se aceptó en España pudo saberse que la dimensión

de lo finito puede determinarse a partir de esquemas paralelos. «La certitude scientifique parait en l'ascense de donnés positives se degrader en rethorique», señala GUSDORF al tratar del paradigma newtoniano, y de la misma manera que en 1704 se amplía su método y estudio de óptica a las investigaciones que realiza sobre la visión, en 1770 la idea de geometría logra definirse y afectar a los demás campos. Tiene interés el comentario de Pedro Silva sobre el tema, aplicándolo además a la idea de Naturaleza. «La geometría el juicio rectifica», señala, para añadir como «... la Naturaleza forma en nosotros tan delicadamente los órganos de los sentidos, que un objeto vivamente representado ante nuestros ojos adquiere un poderoso imperio sobre nuestras pasiones»<sup>38</sup>.

Importante relación la de geometría y Naturaleza, pero más interesante todavía por la dimensión que adquiere la segunda idea. Asimilar la Naturaleza al concepto del sentido nos lleva a los esquemas que en otra ocasión hemos comentado al tratar de Con-



Silvestre Pérez. Alzado y sección de una biblioteca, 1790. B. N.

dillac, abriendo además una puerta al sensualismo de Locke. El interés que presenta la frase de Silva permite que la identifiquemos con el *Tratado de las sensaciones*. «... Es, pues, de las sensaciones de donde nace todo el sistema del hombre; sistema completo en el que todas las partes están ligadas y se sostienen mutuamente ... Es un encadenamiento de verdades; las primeras observaciones preparan las que han de seguir y las últimas confirman las precedentes»<sup>39</sup>. Es interesante ver cómo el arte se integra en la nueva acepción del gusto, en el sentido de las pasiones, y cómo existe una relación con la Naturaleza: «Todas las artes se fundamentan en la Naturaleza, luego cualquiera que pueda examinar las leyes de éstas podrá también conocer los preceptos del arte»<sup>40</sup>. Las conclusiones que se derivan de la Oración formulada por Silva son claras: por una parte esboza la posibilidad de romper con una tradición basada en las ruinas y plantea como nuevo ideal una organización de la sociedad que tendría su referencia en el ideal de la nueva Roma; en se-

gundo lugar confiere a la arquitectura una función distinta a la que tenía hasta el momento, puesto que abandona las referencias a la arquitectura como consecuencia de una observación de la Naturaleza y propone el estudio de la utilidad de la construcción, entendiéndola ahora desde la referencia al individuo. Hasta el momento, uno de los tópicos utilizados al estudiar la nueva arquitectura basada en la antigüedad era el carácter utilitario que acompañaba a ésta, entendiéndose como «utilidad» aquello que servía para glorificar o ensalzar a la monarquía barroca. Ahora, sin embargo, la utilidad arquitectónica se identifica al origen de la arquitectura y ésta, a su vez, al origen del conocimiento del hombre, de manera que la cita a los textos de Laugier cobra nueva fuerza y sentido al señalarse primero como «... el rigor de las estaciones obligó a los hombres a buscar donde guarecerse; y el primer recurso que hallaron fue retirarse a las cuevas de la misma Naturaleza y buscar la sombra de los árboles. La falta de luz que padecían en las cuevas y el ningún abrigo

que tenían bajo los árboles hizo que empezasen a fabricarse chozas que, poco a poco, fueron siendo más cómodas y menos groseras»<sup>41</sup>. De este modo se contraponen Naturaleza y origen del conocimiento del hombre a los supuestos de elocuencia, por lo que la cita que antes señalábamos —«la arquitectura, así como la elocuencia, fue inventada por la necesidad»— aparece desfasada y superada por un planteamiento distinto.

A partir de este momento, ciertos esquemas, olvidados durante siglos, se vuelven a suscitar en la cultura española, y ejemplo de ello puede ser el estudio tipológico de las villas, de las casas de campo, ignoradas durante tiempo; analizando las diferencias que existen entre el «libro de los secretos de la Agricultura, Casa de Campo y pastoril», de Fray Miguel Agustín<sup>42</sup>, y los dibujos que ofrece Fausto Martínez de la Torre en la edición del texto de Delagardette, en estos últimos se expresa la evolución de la cueva a la choza y de ésta a la cabaña, es decir, Silva está defendiendo el carácter idéntico del lugar de vida del hombre al equiparar su arquitectura con el *Tholos* concebido como ejemplo de arquitectura a los dioses. Parece como si la intención de Silva fuese demostrar las diferencias existentes entre Laugier y los supuestos ahora definidos, matizando el carácter que tiene la construcción realizada para el hombre y resaltando el valor sagrado que adquiere. «... Cuando la elocuencia elogia a los héroes, cuando la arquitectura consagra su memoria con templos, arcos y obeliscos, la primera regla de esta obra es imitar la grandeza de su objeto»<sup>43</sup>. Coherente con esta idea resulta ser que el sentido de utilidad del edificio varía, y del mismo modo se modifica —frente al antiguo esquema racional— el sentido de adorno. «... porque si el edificio pide grandeza, majestad o elegancia, es siempre en consideración con el dueño que ha de habitarle»<sup>44</sup>. Irónicamente, este planteamiento no hubiese extrañado pocos años antes y un

lector no avisado podría confundir la intencionalidad de esta frase en 1772 con lo expresado en 1744. La diferencia fundamental radica en que si antes el dueño del edificio era el que se consagraba al quedar identificada la idea de *dueño* con la de Poder, por contra ahora la Ilustración trata y concibe del mismo modo la imagen de Naturaleza y la de individuo, de forma que el héroe se señala como nuevo sujeto de atención y dedicación, presentando así el tema arquitectónico una segunda transformación desde el punto de vista tipológico. En la primera crisis Rococó, el adorno y la propia acepción del edificio se concebía no como sujeto de una evolución en el concepto, sino como cambio en el esquema formal de la arquitectura. Y si antes, para los racionalistas, el adorno tenía un sentido constructivo<sup>45</sup> y la crisis a la pilastra provenía de su función portante, ahora el adorno se estudia en base al sentido que tuvo entre los clásicos y será fundamento importante para el racionalismo que aparece en estos momentos, basado en justificar y dar coherencia al hecho arquitectónico. «Todos los adornos han de conocer el espíritu de utilidad que les produce. La menor moldura, el más pequeño filete que se encuentra en las obras de los antiguos, no carece entonces de significación»<sup>46</sup>. Es pues ahora cuando se desarrolla en España un historicismo pocas veces estudiado que desempeña un papel relevante, puesto que profundiza en la naturaleza más auténtica de las construcciones clásicas. Es necesario destacar el cambio que se produce a mediados de los años ochenta en la Academia de Madrid con respecto al ideal historicista formulado en 1760, porque si dicha fecha significó el momento de cambio en la dirección política de las Artes por medio de la introducción de criterios opuestos al barroco clasicista, a partir de 1780 se define la naturaleza de la arquitectura y «... ya nadie niega a la arquitectura, como a las demás artes, la propiedad imitadora, y que todos reconozcan su origen en la Naturaleza»<sup>47</sup>. A partir de esta fecha igualmente se-

desarrollan los estudios de matemáticas, y Jorge Juan impone en el Seminario de Nobles de Madrid el nuevo esquema de geometría; Bails investiga en San Fernando los nuevos modelos matemáticos, concibiendo sus *Elementos de matemáticas*, y Arnal participa como profesor en la Academia. Son los años en que se traducen en Cádiz los elementos de física experimental de Nollet, y Meller publica para los alumnos del Colegio de Cirugía de Cádiz sus *Elementos de geometría y física experimental* <sup>48</sup>. Es en este tiempo cuando se separa la visión historicista del esquema arquitectónico, señalándose con ello el principio de un racionalismo. Y aunque la evolución sólo se plantea en la Academia de forma indecisa, lo cierto es que a partir de las Oraciones se aprecia el paso de un concepto a otro. Garín, en su estudio sobre la Academia de Valencia, seña-

laba que Gascó recomendaba a sus alumnos la lectura del texto de Laugier, de los teóricos italianos del momento, demostrando la formación heterogénea que existía en la Academia de provincia <sup>49</sup>.

Durante estos veinte años se ha discutido en definitiva sobre el alcance y sentido del clasicismo y frente a él el racionalismo arquitectónico ha tomado cuerpo, ligándose con el resto del conocimiento. Y si recurrimos a los ejemplos de las Academias de Valladolid o Valencia, veremos que las diferencias existentes en las lecturas de los profesores y alumnos inciden igualmente en la formación del arquitecto, de forma que sólo en los últimos años de siglo se logra una síntesis al convertirse el artista en auténtico portavoz de un problema no sólo estilístico, sino conceptual.

## NOTAS AL CAPITULO II

<sup>1</sup> *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando*. Oración de Aróstegui, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>3</sup> C. SAMBRICIO: *Teoría y crítica en la primera mitad del siglo XVIII*. Actas del XXIII. Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973.

<sup>4</sup> Premios... 1752. Oración de Aróstegui, p. 9. Un detalle de interés se centra en la primera valoración que se realiza en el momento sobre el gótico. En el estudio realizado por Azcárate sobre el historicismo gótico no sólo se hace mención a la opinión existente entre los ilustrados, sino también a la que se desarrolla antes en personajes todavía pertenecientes al barroco.

<sup>5</sup> Sobre la polémica surgida en Francia en torno al tema del clasicismo son interesantes los detalles y notas eruditas que da HAUTECOEUR en su *Histoire de l'architecture classique en France*. t. IV. París, 1952. Igualmente, el artículo publicado por M. TAFURI: «L'architettura como "utopía negativa"», en *Angelus Novus*, núm. 20, pp. 89 y 127, junio 1971.

<sup>6</sup> «Magnífico fue Vespasiano en su anfiteatro y Adriano en la mole de su sepultura, pero más magnífico Marco Agripa dando panteón a todos los dioses». Premios de la Academia... 1752. Oración de Aróstegui, pp. 5-6.

<sup>7</sup> Diego de VILLANUEVA: *Diferentes papeles críticos*. Valencia, 1766. SÁNCHEZ CANTÓN, en sus *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, (t. V. Madrid, 1941, en la p. 138), que corresponde a las pp. 24-25 del libro de Villanueva, identifica en la carta titulada «Sobre una antigüedad de arquitectura descubierta poco tiempo ha por un hábil profesor», identifica a este hábil arquitecto con Miguel Fernández, autor del altar de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, en la calle de la Puebla.

<sup>8</sup> Premios de la Academia de San Fernando, 1753, p. 2. «Hizo la Academia, con este fin, un congreso de caballeros aficionados y de los más hábiles profesores de las tres artes con el título de Junta Preparatora bajo la protección de Su Majestad y gobierno del Ministro que cuidase la gran fábrica del nuevo Palacio Real.»

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>10</sup> Academia de San Fernando, armario 1, legajo 43. Exped. de Miguel Fernández. Existe también una referencia a esta petición en el armario núm. 2, legajo 3, del mismo Archivo.

<sup>11</sup> Claude BEDAT, en el estudio que realiza sobre el escultor Felipe de Castro, señala un dato inédito hasta ahora y de interés, como es el incidente ocurrido en la Academia con Juan Graf y que le supone, junto con Ventura Rodríguez, el destierro de Madrid (Santiago de Compostela, 1971, p. 21). Bedat plantea el hecho como circunstancial, y quizá un dato de interés para comprender el auténtico sentido de la discusión sea el plantearnos la personalidad del mismo Graf o Graef,

quien podría ser el periodista escritor, editor del *Mercurio Histórico* y autor de toda una serie de artículos aparecidos en aquellas mismas fechas en las *Memorias sobre la agricultura, marina, comercio y artes liberales y mecánicas*, que según ENCISO en su estudio sobre el *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII* (Valladolid, 1956, p. 306), se publicó a partir de primeros de octubre de 1755.

Sería entonces necesario estudiar la prensa de estos momentos para comprender hasta qué punto pudo existir realmente una difusión del nuevo pensamiento clasicista, tema que, desgraciadamente, se nos escapa al planteado por nosotros en el presente trabajo y que se centra más en la existencia de un pensamiento teórico que en el estudio de su difusión.

<sup>12</sup> La cita de Collins a Cordemoy se plantea en las pp. 49-50 de su estudio *Los ideales de la arquitectura moderna*, ya ampliamente citado. El estudio de Cordemoy, estudiado por R. D. MIDDLETON, «The abbé de Cordemoy and the grasco-gothic ideal: A prelude to romantic classicism», en *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.*, V, XXV, 1962, núm. 3-4, pp. 278-320; o por Dorotea NYBERG en *La 'sintè antiquité focus of an Eighteenth century Architectural Debate*, en el volumen núm. 1 del estudio editado en homenaje a Wittkower. Londres, 1967, pp. 143-158. Para el estudio de CORDEMOY he manejado la segunda edición facsímil de su *L'art de Batir: Nouveau traité de toute l'architecture* París, 1714; Londres, 1966.

<sup>13</sup> COLLINS: *op. cit.*, p. 51.

<sup>14</sup> Premios... 1753. Oración de Tiburcio Aguirre, página 33, y comentado sobre el buen gusto señala igualmente cómo «... Ya no hay especie jurisdicción del dibujo ni que éste no convierta ni en más vistosa ni en más acomodada: por lo que debe de considerarse principio del buen gusto, aseó, proporción y simetría que el hombre procura o debe procurarse en cuanto hace o necesita.»

<sup>15</sup> «El filósofo lleva la antorcha de la razón en la oscuridad de los principios y de las reglas. A él corresponde la legislación: la ejecución es propia del artista. Infeliz el artista si no es filósofo y más infeliz todavía si, no siéndolo, no quiere ni siquiera dejarse llevar por el filósofo» (A. MEMMO: *Elementi di architettura logoliana*. Roma, 1786, vol. 1, p. 177). TAFURI, en sus *Teorías e historia de la arquitectura* (Barcelona, 1972, p. 183) identifica esta nota de Lodoli con un texto que posteriormente MILIZIA copia en sus *Principii di architettura civile* (Florencia, 1781, 1.ª parte, p. 277). M. TAFURI («Símbolo e ideología nell'architettura dell'illuminismo», *Comunità*, núm. 124-125, noviembre-diciembre 1964, pp. 68-85) señala la importancia del hecho de que el término *Architecture*, redactado por QUATREMÈRE DE QUINCY para la *Encyclopedie méthodique* (t. I, París, 1778, p. 109), sólo aparece en la segunda mitad de la *Enciclopedia*, pero no en la primera.

<sup>16</sup> Sobre la importancia de los estudios de Pérez Bayer, es de notar una publicación que redacta en la ac-

tualidad el Ayuntamiento de Orihuela. Como comenta igualmente Joaquín de la PUENTE en su obra la *Visión de la realidad española en los viajes de don Antonio Ponz* (Madrid, 1968), la importancia de un núcleo de españoles en los años cincuenta en Italia y centrados además en los estudios de arqueología tema pocas veces estudiado en la dimensión que nosotros creemos que tiene.

<sup>17</sup> Premios de la Academia..., 1754. Egloga de Montano. Sería igualmente interesante estudiar la llegada de estos textos a través de la Academia de la Historia de Madrid, viendo hasta qué punto los coleccionistas habían logrado adquirir en España un papel, o cómo los de Norden se han logrado igualmente difundir.

<sup>18</sup> Sobre la importancia de la arquitectura industrial en esos primeros momentos, el propio Montano da parte del texto como si se tratase de un diálogo, tomado como después haría Ceán o como un crecido número de críticos lo demostraría en la segunda mitad del XVIII. Se trata entonces de una información importante sobre la situación de las artes de en este momento, sobre la importancia que tiene la arquitectura para las artes industriales. Premios..., 1754. Montano, pp. 64-65.

<sup>19</sup> «¿Quién no sabe hasta dónde ha llegado la gloriosa ancianidad de la arquitectura?» La contradicción se esboza entonces en la misma página, al plantear, por una parte, Montano el tema de una arquitectura clasicista, unida y dependiente de los supuestos franceses o italianos y cuando señala la necesidad del adorno como parte fundamental de la composición. Premios..., 1756, p. 20.

<sup>20</sup> Premios..., 1754. Oración pronunciada por Tiburcio Aguirre, p. 28.

<sup>21</sup> Premios..., 1756, p. 1.

<sup>22</sup> Premios..., 1757. Oración de Iriarte, p. 36. Sería conveniente destacar los conceptos aquí enunciados como, por ejemplo, los que plantea Cordemoy de ordenamiento, disposición y correlación como normas de la arquitectura. En un cierto sentido, Iriarte sigue manteniendo el ideal vitrubiano, manteniendo todavía igualmente un sentido sobre la belleza paralelo al que Briseux había expuesto en su *Traité du beau*.

<sup>23</sup> Diego de VILLANUEVA: *Pápeles críticos de arquitectura*. Valencia, 1966. La carta V de este estudio de Villanueva y que corresponde a los estudios y conocimientos que debe tener el arquitecto no fue publicada por Sánchez Cantón y posteriormente y junto con el *Plan de las materias que debe saber un arquitecto* ha sido por mí editada en la *Revista de Ideas Estéticas*, número 122, p. 173.

<sup>24</sup> Premios..., 1760. Oda de Iriarte, p. 65. Igualmente, en la pronunciada por el Vizconde de Sierrabaja (p. 42) se señala la importancia del hecho historicista en la arquitectura, destacándose «... vuelve los ojos a esos monumentos de los cultos días de Grecia y Roma».

<sup>25</sup> Premios..., 1763, Oda de García de la Huerta, página 37.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, pp. 59-61. Existe ya, como señalamos, una interesante nota sobre el concepto del precepto que queda claramente ligada a los estudios del historicismo francés.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 62.

<sup>28</sup> Premios..., 1766. Oración de Pignatelli, p. 75.

<sup>29</sup> Además de la difusión del texto de Arfe, divulgado profusamente en la mitad del siglo, como ha estudiado Antonio BONET en su introducción a la nueva edición de la *Varia conmesuracione*, recientemente publicada por la Biblioteca Nacional, es interesante tener presente, como señalaremos más tarde, la existencia de una serie de tratados de anatomía y estudios de figuras humanas, entre los que destacan la *Anatomía*, de PARRA, editada en Madrid en 1716. Sobre el ambiente de anatomía, de su estudio y de su difusión que existe en la Academia de San Fernando de Madrid, es necesario destacar cómo desde 1766 aparece ya claramente manifiesta la necesidad de estos estudios. Esbozado el tema de forma perfecta por Mercedes AGUEDA en su *Memoria de licenciatura, deseo agradecer a esta profesora el haberme facilitado, antes incluso de su publicación, su estudio* —que tantos puntos me ha clarificado— sobre Mengs en la Academia.

<sup>30</sup> Choca, en cierta medida, al estudiar la configuración de la Academia de Madrid, al ver cómo en absoluto existe, ni entre los arquitectos ni entre los alumnos, una actividad crítica con respecto a los tratadistas franceses, como, por ejemplo, existe en el mismo momento en Italia. Crítica al estudio de Davilier o a los supuestos de Desgodetz se manifiestan, por ejemplo, en el estudio de VISENTINI: *Observazioni che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini*, Venecia, 1771. Visentini en realidad continúa la crítica a los estudiosos del setecientos que Lodoli había ya insinuado algunos años antes en la misma Venecia, como lo señala MEMMO en su *Elementi d'architettura lodoliana* (Milán, 1833, libro I, cap. IV), donde critica el sentido y el estudio realizado hasta el momento de los monumentos romanos.

<sup>31</sup> Premios..., 1769. Oración de José Vela, p. 48.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 49. Es interesante el hecho, como ya hemos comentado, de que se identifique el estudio de la antigüedad con la persona de Carlos III. JOVELLANOS, en su «Elogio de Carlos III», *Clásicos Castellanos* pp. 59-62. Madrid, 1969, repetidamente hace referencia a la importancia de Carlos III en las artes: «... Estaba reservado a Carlos III aprovechar los rayos de luz que estos dignos ciudadanos habían depositado en sus obras. Estábase reservado el placer de difundirlos por su reino... Sí, buen rey: ve aquí la gloria que más distinguirá tu nombre en la posteridad», p. 81.

<sup>33</sup> Premios..., 1772. Oración de Pedro de Silva, página 39.

<sup>34</sup> Luis de LORENZANA: *Tentativa de un orden español de arquitectura*, dos tomos: el primero, manuscrito, y el segundo, con ocho diseños en pasta. Ver el estudio de Lorenzana, que durante un tiempo se encontró, señala Bedat al reproducir el catálogo de Pascual

Colomer, en la Academia de San Fernando (*Academia*, núm. 26, p. 40; núm. 602, Luis de LORENZANA: «Tentativa de un orden español de arquitectura»), se refleja igualmente en Murguía, quien, en su estudio sobre el arte en Galicia, señala cómo este manuscrito se encontraba a finales de siglo en la Universidad de Santiago. El estudio sobre el orden francés corresponde a Robert de Chamoussat, quien publica en París en 1783 su estudio sobre *L'ordre françois trouvé dans la nature*, habiendo nosotros usado para su estudio el facsímil publicado por Gregg en 1967.

<sup>35</sup> Premios...., 1769. Oración de Pedro de Silva, página 38.

<sup>36</sup> Premios...., 1772. Oración de Pedro de Silva, páginas 57-58. «... Parece que, partiendo de la mezcla que hicieron los romanos de un orden con otro, resultando el compuesto, el resultado del orden compuesto ha servido de base a algunos que pretenden ahora continuar la mistura.»

<sup>37</sup> Ver al respecto, y desde 1589, el tratado de Juan de ALCEZA: *Libro de geometría, práctica y traza, el cual trata lo tocante al oficio de sastrer*. Madrid, 1589. Martín de ANDÚJAR: *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastrer*. Madrid, 1640; o el texto de AZNAR DE POLANCO: *Arte nuevo de escribir y los preceptos geométricos*. Madrid, 1719.

<sup>38</sup> Premios...., 1769. Oración de José Vela, páginas 40-44.

<sup>39</sup> CONDILLAC: *Tratado de las sensaciones* (Madrid-Buenos Aires, 1960), p. 179. Jacques DERRIDA, en la introducción que realiza al *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (París, 1973), plantea igualmente cómo en la logia existe una preocupación por el problema de la sensación transformada, producto entonces directamente ligado al *Tratado de las sensaciones*. «... Il semble que la langue des calculs ait produit la logique et le traité des sensations (ou transformant son

langage) je crois pourtant que c'est tout le contraire», p. 34.

<sup>40</sup> Premios...., 1772. Oración de Pedro de Silva, página 50. Antes de esto existe igualmente un punto de enorme interés y que se centra en la valoración que hace Silva de la Academia, calificándola o valorándola como de templo de las artes (p. 49), abriéndose las puertas a una posterior valoración del tema iconográfico.

<sup>41</sup> Premios...., 1772. Oración de Pedro de Silva, página 52.

<sup>42</sup> Fray Miguel AGUSTÍN: *Libro de los secretos de la agricultura y de la casa de campo*. Madrid, 1722. Publicado por Ramón GUTIERREZ en sus *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura, 1526-1875*. Buenos Aires, 1974, p. 68, interesa plantear el sentido que tiene la casa de campo para este tratadista, como lo muestran los distintos dibujos de casa de campo existentes en el capítulo IV de la obra.

<sup>43</sup> Premios...., 1772, p. 52.

<sup>44</sup> Premios...., 1772. Oración de Pedro de Silva, página 52.

<sup>45</sup> «... Y todos los adornos han de conocer el espíritu de utilidad que los propone. La menor moldura, en el más pequeño de los filetes que se encuentran en las obras de los antiguos, no carece de significación.» Premios...., 1772, p. 53.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>48</sup> J. A. NOLLET: *Elementos de física experimental extractados de las lecciones sobre esta materia del señor abate J. A. NOLLET*, traducido por D. Carlos Francisco Ameller, Cádiz, s. f., C. F. AMELLER: *Elementos de geometría y física experimental para el uso de instrucción de los alumnos del Real Colegio de Cirugía de Cádiz*. Cádiz, 1788.

<sup>49</sup> F. M. GARÍN: *La Academia Valenciana de Bellas Artes*. Valencia, 1947.

