

ANGEL ISAC MARTINEZ DE CARVAJAL

ECLECTICISMO Y PENSAMIENTO ARQUITECTONICO EN ESPAÑA  
DISCURSOS, REVISTAS, CONGRESOS  
1846-1919

Tesis Doctoral  
dirigida por el Prof. Dr. D. José M. Pita Andrade  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
GRANADA  
MCMLXXXVI

A Margarita

"Todas las épocas tienen para la Historia el mismo interés. Todas las épocas deben estudiarse con la misma profundidad y esmero"

(José Amador de los Ríos, 1846)

"La segunda mitad del siglo XIX estaba saturada del grito de los incultos: ¡Carecemos de estilo arquitectónico! ¡Cuán falso e incorrecto!".

(Adolf Loos, 1910)

## INDICE

Estudio introductorio

- |  |    |
|--|----|
| 1. Preliminar.....   | 7  |
| 2. La disolución del clasicismo, el revivir de la Edad Media y la condición ecléctica..... | 15 |

I. Los discursos de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Academia y antiacademicismo.....                                    | 58  |
| 2. La Academia de San Fernando en el siglo XIX.....                    | 62  |
| 3. Arquitectura y discurso académico.....                              | 76  |
| 3.1. Planteamientos historiográficos.....                              | 83  |
| 3.1.1. El mudéjar y lo árabe.....                                      | 87  |
| 3.1.2. La arquitectura medieval cristiana y el gótico como modelo..... | 102 |
| 3.2. Decadencia. Regeneración. Eclecticismo.....                       | 114 |
| 3.3. Arquitectura: Arte o Ciencia. La formación del arquitecto.....    | 146 |
| 3.4. Habitación y ciudad.....  | 163 |

II. Las publicaciones periódicas de Arquitectura

- |   |     |
|---|-----|
| 1. La aparición del periodismo arquitectónico: las primeras revistas europeas, y su desarrollo en España..... | 178 |
| 2. Las primeras publicaciones periódicas en España.....   | 204 |
| 2.1. "Boletín Enciclopédico de Nobles Artes" (1846).....  | 203 |
| 2.2. "Boletín Español de Arquitectura " (1846).....   | 224 |
| 3. "Revista de Obras Públicas".....   | 255 |
| 4. "Anuario de la Sociedad Central de Arquitectos" (1866) y "La Arquitectura Española" (1866).....            | 264 |
| 5. "El Eco de los Arquitectos" (1870).....  | 278 |

6. Las publicaciones periódicas de la Sociedad Central de Arquitectos desde 1874 a 1891.....	303
6.1. "Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos" (1874)...	305
6.2. "Revista de la Sociedad Central de Arquitectos" (1876)...	311
6.3. "Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera" (1878).....	320
6.4. "Revista de la Sociedad Central de Arquitectos" (1882, 2ª etapa).....	331
7. "Anales de la Construcción y de la Industria" (1876).....	350
8. "Resumen de Arquitectura" (1891).....	378
9. "Arquitectura y Construcción" (1897).....	401
10. "La Construcción Moderna" (1903).....	449
11. Otras publicaciones periódicas. "Arquitectura":	
"línea divisoria".....	487

### III. Los Congresos Nacionales de Arquitectos

1. Importancia. Significación. Desarrollo.....	502
2. Discusiones.....	525
2.1. El "Ideal" arquitectónico y las posibilidades del hierro.....	526
2.2. Alojamiento obrero. El problema de la arquitectura "barata" y la urbanización.....	549
2.3. La "Arquitectura Nacional": naturaleza y éxito de un pensamiento.....	580
2.4. Patrimonio monumental y criterios de restauración. Las aportaciones de Vicente Lampérez y Leopoldo Torres Balbás.....	621
Epílogo.....	661

## BIBLIOGRAFIA

1. Textos de Arquitectura (1846-1919).....
2. Bibliografía general.....
  - 2.1. Estudios de Historia, Pensamiento, Arte, Literatura, Política.....
  - 2.2. Arquitectura.....

## APENDICES

1. Discursos de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes... <sup>J. S. F.</sup>
2. Catálogo de Publicaciones periódicas.....
3. Antología de textos.....

ESTUDIO INTRODUCTORIO

## 1. Preliminar

El pensamiento arquitectónico del eclecticismo puede ofrecer tanto o más interés que las presumibles cualidades figurativas o técnicas de la arquitectura construída bajo su influencia. Y ello, porque el discurrir en torno a la Arquitectura adquiere un permanente tono polémico, debido a que, en definitiva, son numerosas las cuestiones que exigen ser replanteadas tras el hundimiento de la razón clásica. Pero antes de proseguir, se hace patente la necesidad de considerar dos cuestiones preliminares: el concepto de eclecticismo y su ámbito cronológico. Ante todo, conviene precisar que el término "eclecticismo" tiene un inevitable valor polisémico, pues, al margen de su significación filosófica, política o literaria —de lo que nos ocuparemos posteriormente—, su utilización histórica e historiográfica en el campo de la arquitectura no ha sido ni es siempre la misma; por no hablar de las más recientes tendencias "neo-eclécticas" que invaden el proyecto y la crítica arquitectónica en los últimos años. En el estudio de las ideas arquitectónicas, así como en el de la arquitectura construída, el dilema sigue planteado a la hora de encontrar un término que de manera coherente nombre al largo período comprendido entre la Ilustración y el Movimiento Moderno; tanto más difícil, cuanto que estos mismos conceptos no escapan a una obligada revisión historiográfica.

A partir de mediados del siglo XVIII, la Historia de la Arquitectura se ve sometida —con mayor o menor efecto— a un conjunto de fenómenos culturales y sociales que determinan su complejidad. De aquí se desprende —como han demostrado Kenneth Clark, Peter Collins, Nikolaus Pevsner, Robert Macleod, David Watkin, Luciano Patetta, Georg Germann, Joseph Rykwert o Renato de Fusco, entre

otros— la importancia que tiene el entramado de las ideas que forman parte del discurrir arquitectónico, es decir, de la arquitectura "pensada". Esta fue la aportación metodológica que cabe reconocer en un estudio pionero de Kenneth Clark, The Gothic Revival, An essay in the History of Taste, publicado por primera vez en 1928. A pesar de la repercusión que ha tenido el libro de Clark en la historiografía arquitectónica, su investigación se centraba en la naturaleza de un "revival", puede decirse que modélico, pero no atendía otros aspectos de la cultura arquitectónica del siglo XIX con el mismo interés (1).

Cuando Peter Collins publica en 1965 los Changing Ideals in Modern Architecture, propone una delimitación cronológica decididamente larga: 1750-1950; en ella establece la sucesión de distintos "revivals" (no muy certeramente vertidos en la edición castellana por "historicismos"), a los que opone el "eclecticismo" predominante en la segunda mitad del siglo XIX, considerado como una "actitud especial hacia el pasado", distinta al "revival" (2). De este modo, el eclecticismo equivaldría a una peculiar tendencia estilística, en la que ha desaparecido la pureza o linealidad que caracterizaría al "revival". Algunos años más tarde, en 1975, Luciano Patetta escribe L'Architettura dell'Eclettismo. Fonti. Teorie. Modelli. 1750-1900, libro de amplísima documentación sobre textos de arquitectura (materia hacia la que Patetta ha demostrado tener predilección), en donde la primera advertencia va dirigida a delimitar un contenido semán-

-----

(1) "It has seemed —comenzaba afirmando Clark— as if no art could be too strange, no artist too insignificant to escape attention"; Kenneth CLARK, The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste (1983), pág. 7.

(2) Peter COLLINS, Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución, 1750-1950 (1970), pág. 117.

tico y temporal distinto al de Collins: "Solitamente —comienza señalando Patetta—, per Architettura dell'Eclettismo si entende la produzione polistilistica che caratterizza la seconda metà dell'Ottocento, derivata dalla disponibilità degli architetti ad adottare indifferentemente stili diversi, o addirittura a comporli fra loro in un unico edificio. In questo libro, invece, è considerato Eclettismo il complesso delle esperienze architettoniche dal 1750 alla fine dell'Ottocento, cioè dalla crisi del Classicismo alle origini del Movimento Moderno" (3). Con esta perspectiva historiográfica, Patetta puede resolver mejor la relación entre la singularidad de los "revivals" y el predominio cierto de la "progettazione eclettica" en la segunda mitad del siglo XIX. Ya anteriormente, Renato de Fusco, al publicar en 1974 su Storia dell'architettura contemporanea, había desligado el eclecticismo de los límites establecidos por Collins; Fusco emplea la expresión "eclettismo storicistico" con valor de "estructura estilística" en la que —siguiendo el concepto de "tipo-ideal" de Max Weber— quedarían englobados una serie de problemas que habitualmente no se consideran en una noción más tradicional de "estilo", tales como los procesos de transformación urbana; la influencia de una disciplina técnica que acapara las mayores innovaciones y en la que se depositan los ideales de progreso inseparables de una sociedad industrial (la ingeniería); o todo el entramado cultural que repercute en la elaboración de una determinada "idea" de la Arquitectura (4).

-----  
 (3) Luciano PATETTA, L'architettura dell'Ecletticismo. Fonti. Teorie. Modelli. 1750-1900 (1975), pág. 7.

(4) Renato de FUSCO, Storia dell'architettura contemporanea (1977, 3ª ed.), I, pág. VII.

En estas páginas, el eclecticismo tendrá dos acepciones cuando se utilice con sentido historiográfico. En primer lugar, entenderemos por condición ecléctica la fundamentación del pensamiento arquitectónico entre la aparición de los primeros fenómenos que quebrantan la exclusividad del clasicismo (operación crítica iniciada por el Gothic Revival y concluida por los románticos), y la aceptación generalizada del racionalismo en torno a 1920. En segundo lugar, el eclecticismo puede aparecer también con el significado más concreto que le asignó Collins, equivalente a lo que Patetta ha llamado "progettazione eclettica". Es este significado el que con más frecuencia aparece en los textos que hemos analizado para recomponer el discurrir arquitectónico en España, entre 1846 y 1919. Ahora bien, cuando en ellos se alude al eclecticismo contemporáneo, no sólo se considera la multiplicidad de recursos figurativos fusionados en un proyecto, sino —especialmente— la disponibilidad de códigos estilísticos asumibles en función del programa arquitectónico, con mayor o menor fidelidad arqueológica. Y esto, en realidad, estaba sucediendo desde mediados del siglo XVIII, momento en el que puede situarse el principio de la condición ecléctica que determinará la naturaleza de la cultura arquitectónica del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Otra advertencia preliminar tiene que hacerse con respecto al empleo de los términos "historicismo" y "eclecticismo". El primer concepto define —según Meinecke— una facultad genérica del pensamiento moderno, cuyo origen se encontraría en la segunda mitad del siglo XVIII, caracterizada por introducir en el conocimiento intelectual una serie de elementos anti-iluministas. Estos son los que conformaron un nuevo entendimiento de la Historia, no apoyado en la fiabilidad de la Razón, sino basado en la rehabilitación de las capacidades subjetivas del individuo y en la relatividad del acontecer his-

tórico (5). El "revival" en arquitectura, por lo tanto, sería una actitud que cobra sentido sólo dentro del razonamiento historicista; o lo que es lo mismo, operaciones arquitectónicas posibles en el marco de la cultura historicista. Así se comprende el interés de Susanne Lang por reconocer las diferencias entre "survival" y "revival" góticos en la cultura arquitectónica inglesa del siglo XVIII (6). Si el historicismo es, pues, una cualidad de la cultura europea desde mediados del siglo XVIII, que, por lo tanto, repercute en todas las esferas particulares del pensamiento, no puede extrañar que se hable de la arquitectura "historicista" para identificar el modo de la creación arquitectónica en una sociedad en la que se ha impuesto una peculiar forma de entender los acontecimientos históricos y la utilidad del legado artístico de otras épocas. Puede decirse, entonces, que hablar de arquitectura "historicista" y arquitectura "eclectica" serían expresiones equivalentes. No sería erróneo; pero conviene aclarar que, en el primer caso, se quiere situar los hechos arquitectónicos en el ámbito de los intereses culturales contemporáneos; mientras que, en el segundo caso, se tiende a destacar la naturaleza específica del pensamiento arquitectónico. El contexto de un análisis, en definitiva, puede conducir a usar una expresión u otra.

La necesidad de contar con una historia del pensamiento arquitectónico es, cada vez más, un reto historiográfico de gran interés. Y lo es aún más en el caso de la arquitectura del siglo XIX, por tratarse

-----  
 (5) Friedrich MEINECKE, El Historicismo y su génesis (1983); véase, especialmente, la "Advertencia preliminar".

(6) Susanne LANG, The Principles of the Gothic Revival in England, J.S.A.H., XXV (1966), págs. 240-267.

de una etapa sometida a frecuentes descalificaciones, incluso por sus propios protagonistas, en quienes era frecuente lamentarse de la decadencia y esterilidad creativa del arte arquitectónico, acosado, en unas ocasiones, por la pasión arqueológica; en otras, por el prestigio de la ingeniería. Pero como escribió Bruno Foucart, presentando una antología de textos de Viollet-le-Duc, y aludiendo al efecto que causó la gran exposición conmemorativa del centenario de la muerte del arquitecto, celebrada en el Grand-Palais en 1980: "Le XIXe siècle et ses acteurs ont désormais acquis le droit à l'histoire, à cette compréhension intime et sympathique qui est le privilège et l'intérêt du temps écoulé" (7). Por su parte, David Watkin ha señalado: "Scholarship of outstanding quality has recently been applied to the neglected heritage of nineteenth-century French rationalism and classicism" (8). La obra de Clark ya citada; el libro de Christopher Hussey, The Picturesque. Studies in a Point of View (1927); los estudios de Nikolaus Pevsner, J. Mordaunt Crook, John Summerson, Louis Hautecoeur, o Henry-Russell Hitchcock —entre otros—, han revalorizado la historiografía arquitectónica del siglo XIX (9). En 1975, el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizaba una exposición dedicada a "The

-----  
 (7) Bruno FOU CART, Viollet-le-Duc. L'Eclétisme raisonné. Choix de textes (1984), pág. 7.

(8) David WATKIN, The Rise of Architectural History (1983), pág. 48.

(9) Para una visión más amplia de las principales contribuciones historiográficas sobre la arquitectura del siglo XIX, véase, David WATKIN, op. cit., en especial, los capítulos VI: "Victorian and Neo-Classical Studies" y VII: "Some Recent Tendencies"; puede verse, asimismo, Paul F. NORTON, Victorian England: Selected Readings, J.S.A.H., XXXII (1973), págs. 75-78; y James D. KORNWOLF, High Victorian Gothic; or the Dilemma of Style in Modern Architecture, J.S.A.H., XXXIV (1975), págs. 37-47.

Architecture of the Ecole des Beaux-Arts", que sirvió para revisar un fenómeno determinante de las teorías arquitectónicas del siglo XIX, pues, como dijo Arthur Drexler, "...the architecture taught and practiced by the Ecole des Beaux-Arts again rewards thoughtful study. We have rediscovered some of its problems" (10). Desde su fundación en 1941, el "Journal of the Society of Architectural Historians" ha prestado especial atención a los estudios sobre arquitectura de siglo XIX. Paolo Portoghesi —entre otros—, destacó la aportación del eclecticismo en la configuración moderna de nuestras ciudades, en las que un alto porcentaje de su patrimonio arquitectónico corresponde al siglo XIX, y es hoy estimado en cualquier política de protección y rehabilitación de bienes culturales (11). Todas estas indicaciones —recordadas casi al azar— son suficientes para dejar constancia del atractivo que ofrece el intentar restituir el pensamiento arquitectónico del siglo XIX, en toda su complejidad interna, y en sus relaciones con la cultura contemporánea, aunque todavía resulta una empresa difícil y pionera.

En España, a pesar de importantes contribuciones que en los últimos años han permitido conocer la arquitectura construida, a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, en los más importantes

-----

(10) Arthur DREXLER (Ed.), The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts (1977), pág. 7. La exposición permitió que se publicara un importante volumen de estudios —editado por Drexler—, en el que, junto a éste, colaboraron Richard Chafee, Neil Levine y David Van Zanten. Tres años más tarde, el prestigio de la institución —tan maltratada en otras ocasiones— quedaba suficientemente asegurado en un libro de Donald Drew EGBERT, The Beaux-Arts Tradition in French Architecture (1980).

(11) Paolo PORTOGHESI, L'Eclettismo a Roma, 1870-1922 (1968), pág. VII.

núcleos urbanos, pocos han sido los estudios preocupados por la cultura arquitectónica. Puesto que, entre nosotros, han faltado personalidades como Pugin, Ruskin, Viollet-le-Duc, Morris, Daly, Semper o Wagner, es decir, arquitectos o "publicistas" que nos hubieran dejado una literatura arquitectónica tan dilatada e influyente —o conocida— como la de los autores citados, es preciso detenerse a considerar aquellos textos producidos como discursos de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; reproducidos en las publicaciones periódicas profesionales de arquitectura; o destinados a las discusiones de los congresos nacionales de arquitectos. Por razones distintas en cada caso, constituyen fenómenos —o "contenedores" de literatura arquitectónica— de singular interés e importancia. Esto justifica, según nuestro criterio, la redacción de capítulos específicos dedicados al examen de las cuestiones tratadas en los discursos académicos; al estudio de la aparición y desarrollo de las revistas especializadas de arquitectura; y al análisis de los debates suscitados en las sesiones de los primeros congresos nacionales de arquitectos.

Las fechas que delimitan nuestra investigación corresponden al nacimiento, en 1846, de las dos primeras revistas de arquitectura ("Boletín Enciclopédico de Nobles Artes" y "Boletín Español de Arquitectura"), y a la celebración, en 1919, del VIII Congreso Nacional de Arquitectos. La aparición de las dos revistas citadas se produce poco después de dos hechos muy significativos y estrechamente relacionados: la reorganización de la Academia de San Fernando y la creación de la Escuela Especial de Arquitectura. En el otro extremo, la celebración del VIII congreso sucede cuando comienzan a surgir las primeras ideas renovadoras del pensamiento arquitectónico, un año después de la creación de la revista "Arquitectura", que, no en balde, se definirá como "línea divisoria" entre dos épocas.

2. La disolución del clasicismo, el revivir de la Edad Media, y la condición ecléctica.

La historia del pensamiento arquitectónico a lo largo del siglo XIX puede entenderse considerando tres fenómenos fundamentales: la disolución del clasicismo, el revivir de la Edad Media, y la condición ecléctica. A la disolución del clasicismo, entendida como pérdida de su valor universal, permanente, y hegemónico en la cultura europea, sucede un conjunto de aproximaciones al pasado medieval, con las que los románticos llevan a sus últimas consecuencias la tímida aceptación iniciada por algunos "iluministas" del setecientos. El Siglo de las Luces significó, a pesar de todo, el declinar del vitruvianismo, es decir, la lenta crisis del orden epistemológico que sustentaba la construcción —mental y práctica— de la arquitectura clásica. "Se puede educar el gusto mediante el estudio de los clásicos —ha observado Forssman—, pero ya no se está dispuesto a aceptar reglas absolutas. De la misma manera, también el lenguaje arquitectónico vitruviano pierde su carácter obligatorio y es menester buscar otros efectos y otros medios expresivos" (12). Tales "efectos" y "medios expresivos", extraños a la tradición grecorromana, podrán encontrarse en las construcciones "bárbaras" de la Edad Media. Será suficiente, para ello, convertir en teorización y sistema ideológico las primeras apreciaciones que, aún marginales bajo el dominio de la Razón, se encuentran enunciadas con mayor o menor fuerza en los textos de Francois Blondel (Cours d'Architecture, 1675-1683), Jean François Félibien (Dissertation touchant l'architecture antique et l'ar-

-----

(12) Erik FORSSMAN, Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento (1983), pág. 193.

chitecture gothique, 1699), Michel Frémin (Mémoires critiques d'architecture, 1702), L.G. de Cordemoy (Nouveau Traité de toute l'architecture, 1706), Guarino Guarini (Architettura Civile, 1737), J.G. Soufflot (Mémoire sur l'Architecture gothique, 1741) o M.A. Laugier (Essai sur l'architecture, 1753).

De ningún modo la disolución del clasicismo supondría la inutilidad de sus códigos estéticos, sino la relativización de su valor exclusivo, acrecentada —por otra parte— desde el descubrimiento de la "autenticidad" dórica en Paestum (13). Las reglas de la Antigüedad Clásica seguirán ejerciendo una considerable influencia en parcelas privilegiadas de la cultura artística, como fueron las academias de Bellas Artes. Lo que se produce a lo largo del siglo XIX es la forzada, y muchas veces conflictiva, coexistencia de opciones que aparecen como distintas posibilidades de retorno del pasado y negación del presente: "Al quedar fijado el principio de que el ideal del arte —ha escrito Argan— no pertenece al presente sino a un tiempo pasado, el punto de referencia varía según los criterios variables del gusto" (14). La "Babel of Styles" —según expresión de Germann— justificaría el contenido historiográfico que Luciano Patetta ha dado al término "eclecticismo", no limitándolo a ser una determinada tendencia esti-

-----

(13) Sobre este aspecto, véanse, Nikolaus PEVSNER, El resurgir del dórico (1948); Dora WIEBENSON, Sources of Greek Revival (1969); y J. MORDAUNT CROOK, The Greek Revival. Neo-Classical Attitudes in British Architecture, 1760-1870 (1972).

(14) Giulio Carlo ARGAN, El revival (1977), pág. 15. Por esta razón, adquiere tanta relevancia el gusto por las artes orientales y "exóticas", cuya influencia en la cultura artística europea del diecinueve fue considerable. Puede verse, sobre estos aspectos, Luciano PATETTA, op. cit., págs. 9 y ss., y 94 y ss.; así como, Nikolaus PEVSNER, El resurgimiento egipcio (1956); y James STEVENS CURL, The Egyptian Revival (1982).

ística, sino entendiéndolo como condición del pensamiento arquitectónico que se hace presente desde mediados del siglo XVIII. Ahora bien, el revivir de la Edad Media adquirió, a través del Romanticismo, un alcance que será preciso destacar. En la medida en la que se produzca el agotamiento de las luchas estéticas de los románticos, el eclecticismo irá ganando posiciones intelectuales, ligadas, cada vez más, al moderantismo político que precede a las revoluciones del 48, punto final del romanticismo más combativo.

Especial atención merece el "Gothic Revival", que ha de entenderse como un fenómeno particular, dentro de las recuperaciones de la Edad Media, puesto que, en Inglaterra —como en ningún otro lugar de Europa—, la continuidad de tradiciones medievales permitió, no sólo anticipar la rehabilitación del gusto por las obras góticas, sino también que este tuviera una naturaleza singular. Por otra parte, su influencia se extendió pronto a otros países europeos. Fue precisamente la pervivencia del medievalismo, unido a la débil y tardía penetración del renacimiento, lo que hizo considerar a Kenneth Clark si tal vez era impropia o inexacta la misma denominación de "Gothic Revival", dado el importante papel que había seguido teniendo la arquitectura gótica durante los siglos XVI a XVIII (15). El acento sobre esta persistencia o "survival" estaba ya presente en el primer balance historiográfico del "Gothic Revival", confeccionado por Charles L. Eastlake en 1872: A History of the Gothic Revival. An Attempt to Show How the Taste for Mediaeval Architecture Which Lingered in England During the Two Last Centuries Has Since Been Encouraged And Developed (16).

-----  
 (15) Kenneth CLARK, op. cit., pág. 11.

(16) Charles L. EASTLAKE, A History of The Gothic Revival... (1872), capítulos I y II; la obra fue reeditada, en 1970, con un interesante estudio introductorio de J. Mordaunt Crook.

Así pues, el "Gothic Revival" —entendido como fenómeno cultural anglosajón— ofrecería, según Patetta, un aspecto original de la fenomenología propia de aquellas recuperaciones historicistas conocidas por "revivals". "Infatti —señala Patetta—, mentre in Francia e in Germania, il culto del Medio Evo e i 'revivals' medievalistici si manifestano dopo di abbandono delle forme romaniche e gotiche, contrapponendosi ad una tradizione accademica antimedievale, in Inghilterra avviene proprio il contrario. Non solo il gotico non è mai scomparso del tutto, ma si può dire che, in interi settori della produzione edilizia, la 'maniera gotica' sia sempre stata l'unico e il più 'naturale modo di costruire" (17). Lo cierto es que casi todos los más destacados arquitectos del "romantic classicism" —denominación acuñada por Fiske Kimball— realizaron alguna obra gótica (Christopher Wren, John Vanbrugh, Inigo Jones, Nicholas Hawksmoor, William Kent...) aunque sólo fuera por imposición del comitente, y no porque sintieran devoción por aquel estilo, como ocurría entre los románticos. Este puede ser el caso de Christopher Wren, de cuyo "goticismo" escribió Kenneth Clark lo siguiente: "As far as we can judge, Wren did not love Gothic, and only used it when circumstances compelled him to do so..." (18).

Pero la continuidad o "survival" del gótico no bastaría para explicar la implantación del gusto por los recuerdos de la Edad Media, del modo tan influyente y generalizado como se produjo a partir de mediados del siglo XVIII. Para que el "Gothic Revival" fuera una reali-

-----  
 (17) Luciano PATETTA, op. cit., pág. 142.

(18) Kenneth CLARK, op. cit., pág. 16.

dad cultural con caracteres específicos, fue necesario el desarrollo de las doctrinas del "Picturesque", categoría estética elaborada a partir de heterogéneas contribuciones que sitúan el problema del gusto en la esfera de la imaginación, de las sensaciones o de los sentidos (Shaftesbury, Joseph Addison, Alexander Pope, Francis Hutcheson, Edmund Burke, Alexander Gerard...), y que muy pronto quedó asociada a las teorizaciones del "Landscape Garden", en donde encontró una de sus mejores verificaciones, como pusieron de manifiesto Batty Langley, William Chambers, William Gilpin, Uvedale Price, Humphry Repton o Richard Payne Knight, entre otros (19). La arquitectura gótica ofrecía todos los componentes del gusto pintoresco, pues respondía a la visión que de ella se tenía como producto de la Naturaleza, y además estaba envuelta en las poéticas veladuras del tiempo y el misterio; atributos revalorizados por el nuevo sentimiento estético de las ruinas, reconocible tanto en la ordenación de los jardines --en los que, a falta de auténticas ruinas, se creaban otras artificiales-- como en las muy leídas novelas góticas de Walter Scott, Horace Walpole, Ann Radcliffe o Charlotte Smith (20). Como

---

(19) Véase, sobre la influencia de lo pintoresco, además del ya citado libro de Christopher HUSSEY, The Picturesque. Studies in a Point of View (1927), Peter COLLINS, op. cit., págs. 37-53; Nikolaus PEVSNER, La génesis de lo pintoresco (1983), págs. 91-120; Luciano PATETTA, op. cit., págs. 9-40; Joseph RYKWERT, The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century (1980), págs. 175-197; Nikolaus PEVSNER (ed.), The Picturesque garden and its Influence outside The British Isles (1974); y John Dixon HUNT-Peter WILLIS (ed.), The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620-1820 (1979), págs. 1-46.

(20) Acerca del ambiente literario del Gothic Revival, véase, Kenneth CLARK, op. cit., especialmente el capítulo II: "Literary Influences". Muy interesante resulta ser, también, el "Ensayo introductorio" de Mario Praz a la más famosa novela de Horace Walpole, El Castillo de Otranto, Barcelona, Editorial Bruguera, 1982.

es sabido, los románticos sintieron una pasión "enfermiza" por las ruinas —según Schenk (21)— que fue una parte muy importante de su ensoñación de la Edad Media: las ruinas, escribió Víctor Hugo en su viaje a los Pirineos, "...hablan, tienen voz" (22). Por su parte, Goethe señalaba: "Tiene toda ruina importante algo de venerable; presumimos, vemos en ella el conflicto entre una digna obra humana y el tiempo que nada respeta..." (23).

El "Gothic Revival" del setecientos fue un fenómeno en el que el rigor arqueológico no fue causa de excesivas preocupaciones; en cierto modo, puede decirse que tuvo mucho de "gothic fancy" —así definió Horace Walpole su Strawberry Hill (24)—, aunque la obra de Batty Langley, Gothic Architecture improved by Rules and Proportions In many gran Designs (1742), significaba el intento de someter la recuperación de la arquitectura gótica a un sistema reglado análogo al de la arquitectura clásica (25). No obstante, la obra de Langley no dejaba de ser otra "invención" ajena a evidencias arqueológicas. A finales de siglo comienza a decantarse una tendencia más interesada en la verosimilitud arqueológica, que queda reflejada en una serie de

-----  
 (21) H.G. SCHENK, El espíritu de los románticos europeos (1983), pág. 75.

(22) Victor HUGO, Los Pirineos (1985), pág. 14. Sobre la apreciación estética de las ruinas, véase, Rose MACAULAY, Pleasures of Ruins (1966); y Roland MORTIER, La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo (1974). Véase, cap. III. 2.4.

(23) Johann W. GOETHE, De Architectura alemana (1823), pág. 2012.

(24) Citado por Susanne LANG, op. cit., pág. 253.

(25) Sobre el valor de la obra de Batty Langley, puede verse, en particular, Charles L. EASTLAKE, op. cit., págs. 51-54; Kenneth CLARK, op. cit., págs. 51-53; Luciano PATETTA, op. cit., pág. 12; y Georg GERMANN, Gothic Revival in Europe and Britain: Sources Influences and Ideas (1972), págs. 25-27.

publicaciones como las de John Britton (Architectural Antiquities of Great Britain, 1814-1818, 5 vols.; seguida de Cathedral Antiquities of Great Britain, 1814-1835, 14 vols.), Augustus C. Pugin y E.J. Wilson (Specimens of Gothic Architecture, 1821-1823, 2 vols.), y, especialmente, la obra de Thomas Rickman (An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture, 1815); en el prólogo de esta, Rickman expresaba claramente sus intenciones: "To afford the guardians of our ecclesiastical edifices such clear discriminative remarks on the buildings now existing, as may enable them to judge with considerable accuracy of the restorations necessary to be made", así como a los arquitectos "to render them more capable of deciding on the various designs for churches in imitation of the English styles" (26). Estas obras permitirán pasar de las invenciones del "Picturesque Gothick" a los proyectos neogóticos de cuidada argumentación histórica. Como escribió Kenneth Clark refiriéndose a John Britton: "After their publication the old fantastic parodies of gothic were no longer possible. Britton killed ruins and rococo... Thenceforward, Walpole's dream of correct gothic was realisable" (27).

Igual que sucede en otros países europeos, en Inglaterra, entre 1830 y 1850, el debate sobre las cualidades del gótico se centró en dos cuestiones: el carácter nacional de la arquitectura gótica y su naturaleza cristiana. La primera cuestión sería planteada por John Papworth, en 1822, al escribir On a National Style of Architecture, solicitando que las nuevas construcciones reflejaran el espíritu, el medio

-----

(26) Citado por Nikolaus PEVSNER, Some Architectural Writers of the Nineteenth Century (1972), pág. 29.

(27) Kenneth CLARK, op. cit., pág. 80.

natural y las circunstancias históricas, del mismo modo que lo habían sabido hacer los arquitectos medievales (28). La cuestión alcanzaría máxima relevancia cuando, tras el incendio del antiguo Palacio de Westminster, se convoca, en 1835, un concurso para la construcción del nuevo Parlamento, que ganaría el proyecto de Charles Barry. La convocatoria establecía la adopción del estilo gótico, lo que significaba su reconocimiento como "estilo nacional"; pero, lo que fue más importante —y a la vez origen de fuertes controversias—, consistió en la dimensión del programa del edificio, sin precedentes históricos, lo que ponía a prueba la capacidad de adaptación del gótico a nuevas tipologías (29). Al mismo tiempo, la controversia permitió que se cuestionara la metodología de la "imitación" como legítimo procedimiento creativo, destacando la intervención de James Savage, quien denunciaría: "All imitation is essentially affectation, the shew of a quality not really felt. If attempted seriously, it is puerile" (30). Esta sería, también, una de las cuestiones debatidas entre "góticos" y "clásicos" en Francia —como veremos más adelante—, que permaneció anclada entre los dilemas más tenaces del pensamiento arquitectónico ecléctico.

La segunda cuestión antes mencionada nos conduce al movimiento religioso que se desarrollaría al amparo de la Cambridge Camden So-

---

(28) Georg GERMANN, op. cit., pág. 66.

(29) Sobre la importancia que adquirió la construcción del nuevo Parlamento, véase, en especial, el testimonio de Charles L. EASTLAKE, op. cit., cap. X; y Kenneth CLARK, op. cit., cap. 6º.

(30) Citado por Georg GERMANN, op. cit., pág. 68.

ciety, y a los escritos de A.W.N. Pugin, colaborador de Barry en el Parlamento. La revitalización del gótico, además de factores estéticos, literarios, arqueológicos y políticos, contó con otro elemento cuya trascendencia sería enorme: la Religión y sus exigencias litúrgicas. "In this way —advertía Mordaunt Crook—, the Gothic Revival, which began as a domestic fashion, emerged almost as an ecclesiastical dogma. After the 1830s the Gothic Revival was no longer a cult. It had become a crusade" (31). En 1818 se creaba la Church Building Society, con el propósito de promover la construcción de nuevas iglesias en Londres y en otras ciudades, especialmente en los suburbios. Actividad que se relaciona estrechamente con sus deseos de relanzar el papel social de la religión. Aquel mismo año se consigue la aprobación de la Church Building Act, que garantizaba el necesario apoyo financiero para las nuevas construcciones, dando origen a una serie de iglesias cuyo patrón estilístico será conocido como el gótico de los "comisioneros". La fundación, en 1839, de la Cambridge Camden Society, y la aparición del órgano periódico de difusión de sus ideales, "The Ecclesiologist" (1841), significó el más fuerte apoyo al revivir del gótico inspirado en un denso programa de renovación social y religiosa (33).

---

(31) Charles L. EASTLAKE, op. cit., Introduction by J. Mordaunt Crook, pág. 57.

(33) Sobre la Cambridge Camden Society, véase, en particular, James F. WHITE, The Cambridge Movement. The Ecclesiologists and The Gothic Revival (1979); acerca del contenido de la revista "The Ecclesiologist", puede verse, entre otros, Georg GERMANN, op. cit., págs. 104-135.

La principal aportación de Augustus Welby Northome Pugin (1812-1852) consistió en propagar una convicción moral: el gótico no era un estilo, sino una religión; y era mejor que el clasicismo grecorromano, porque la religión cristiana era superior al paganismo. Tal convicción tuvo, en la biografía de Pugin, un momento decisivo cuando, tras realizar un viaje en 1834, escribía a un amigo este descubrimiento: "I assure you that after a most close and impartial investigation, I feel perfectly convinced the Roman Catholic Church is the only true one, and the only one in which the grand and sublime style of church architecture can ever be restored" (34). Ese mismo año se convertía al catolicismo. No cabe duda que se trataba de una conversión motivada por sentimientos estéticos, dado su entusiasmo ante el espectáculo artístico que la liturgia católica había creado bajo los muros de las catedrales góticas. Este fue, como recordaba Schenk, uno de los motivos de atracción por la religión católica que tuvieron los románticos.

En el estado de ánimo propio de un recién converso, Pugin comenzó a escribir los Contrasts, or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste (1836), para infundir entre los lectores la idea de que la Edad Media había sido un modelo perfecto para la vida comunitaria y la creación artística, cuya restauración se hacía del todo necesaria. Es cierto que este pensamiento no era original, pues estaba también de un modo u otro en

---

(34) Kenneth CLARK, op. cit., pág. 125.

los textos de Chateaubriand, Friedrich Schlegel, Lamennais, Wackenroder o Novalis, que ya circulaban por Europa, así como en la doctrina estética de los nazarenos; pero la aportación de Pugin reside en el empeño de servir como argumento ideológico para una nueva arquitectura que no se limitara a copiar modelos o a recrear las fantasías pintorescas del primer "Gothic Revival". Pugin deploraba y dirigía sus encendidos escritos contra el "Gothic Revival" meramente arqueológico de su época, pues, para él, no era posible recuperar las formas del pasado, sin restaurar, al mismo tiempo, sus principios espirituales; pero todavía se mostraba más acusador contra el uso de la arquitectura clásica (consideró que el British Museum de Smirke —comenzado en 1824— era una "vergüenza nacional"), pues la adopción de formas extranjeras le parecía una actitud inmoral. El arquitecto, en este sentido, no podía someterse a la condición ecléctica de su profesión, que le obligaría a suministrar distintas soluciones figurativas según el gusto del cliente, sino que, por el contrario, tenía que poseer una sólida convicción personal —engendrada en una sociedad reformada—, del mismo modo, apuntaba Clark, que un sacerdote no puede officiar cultos que se opongan entre sí. Con frecuencia, esta identificación del arquitecto como un sacerdote —muy clara en Pugin— aparecerá también en los escritos de algunos arquitectos españoles, según comprobaremos en los próximos capítulos.

A pesar de su conversión al catolicismo —lo que le ocasionaría algunos problemas en la sociedad anglicana— la influencia de Pugin en la cultura arquitectónica anglosajona fue muy considerable. "My writings —escribió poco antes de morir—, much more than what I have been able to do, have revolutionized the taste of England" (35).

---

(35) Citado por Georg GERMANN, op. cit., pág. 69.

En efecto, el impacto de sus incisivos libros fue mucho mayor que el que pudieran haber tenido sus escasos proyectos, aunque cabe hacer una excepción al considerar la obra más significativa realizada en Londres entre 1835 y 1860: el edificio del Parlamento, al que antes hemos aludido por su trascendencia en la historia del "Gothic Revival". Como es sabido, durante un tiempo se discutió mucho la participación de Pugin en la ejecución del proyecto, expresamente negada por el propio Charles Barry (36). Hoy no parece discutible la autoría de Pugin en todo lo que corresponde al revestimiento ornamental del gran palacio. La declaración de Gilbert Scott, cuando menciona el efecto que le causó leer uno de los escritos de Pugin, puede ser por sí misma concluyente, si tenemos en cuenta que Scott fue el arquitecto más representativo del neo-gótico inglés de la segunda mitad del siglo XIX: "I was from that moment a new man —escribe Scott—. What for fifteen years had been a labour of love only, now became the one business, the one aim, the one overmastering object of my life. I cared for nothing as regarded my art but the revival of gothic architecture" (37). No olvidemos, tampoco, lo que escribió Eastlake aludiendo a las repercusiones de los furiosos Contrasts...: "To the circulation of this work —coloured thought it may be by a strong theological bias— we may attribute the care and jealousy with which our ancient churches and cathedrals have since been protected and kept it in repair" (38). He aquí, pues, la responsabilidad de Pugin.

---

(36) Sobre esta cuestión, véase Kenneth CLARK, op. cit., pág. 129-133.

(37) Citado por Kenneth CLARK, op. cit., pág. 143.

(38) Charles L. EASTLAKE, op. cit., pág. 150.

Por lo que se refiere a su influencia en España, hemos de pensar que fue muy escasa, o indirecta, a diferencia de lo que ocurrió con Walter Scott, Chateaubriand, los hermanos Schlegel, Victor Hugo, Ruskin, Morris o Viollet-le-Duc. Entre los románticos españoles, nada parece indicar --por lo que sabemos en este momento-- que sus escritos fueran conocidos; tampoco se traducen, lo que era un requisito fundamental para tener amplia difusión; ni aparecen en las bibliotecas de la Escuela de Arquitectura de Madrid o en la de la Academia de San Fernando; y Marcelino Menéndez Pelayo los ignora en su Historia de las ideas estéticas en España. Todo ello no deja de ser algo sorprendente, por lo que esperamos tener oportunidad de confirmarlo o corregir esta afirmación en un próximo estudio sobre la influencia de Pugin en España. Solo Lily Litvak --que sepamos-- ha señalado la proximidad de los Contrasts con el Camino de perfección de Pío Baroja (39).

Así como el romanticismo tuvo diferentes formulaciones en cada país, el interés por la arquitectura medieval se manifestó también de distintas maneras. En este momento interesan más los elementos comunes con los que el revivir de la Edad Media se convirtió en la anhelante ensoñación de quienes, a partir de 1815, se consideraban ya los llamados a renovar la sociedad, la política y la cultura europea. Esos elementos comunes eran: combatir el exclusivismo del dogma clásico; establecer la superioridad del sentimiento, de la imaginación, y de las facultades del genio, sobre cualquier sistema

-----  
 (39) Véase, Lily LITVAK, Transformación industrial y literatura en España, 1895-1905 (1980), pág. 101.

normativo; injagar en los orígenes nacionales de las distintas culturas, para marcar la singularidad de cada pueblo o nación; procurar la recristianización de la sociedad; y establecer la relatividad de la Historia. Todos estos parámetros son fácilmente reconocibles cuando se observa la vida intelectual de los principales países europeos, estando presentes en el programa ideológico del Sturm und Drang, cohesionado en torno a la figura de Johann G. Hamann; así como en los escritos de Lessing contra la influencia del teatro francés en Alemania; en el joven Goethe de Strasburgo; en la Carta a la nación alemana de Fichte; en la filosofía de la Historia de Herder; o en las llamadas a la religión de Friedrich Schlegel, Novalis, Chateaubriand, Manzoni o Lamennais. De todo este enunciado —que inevitablemente será una visión fragmentaria de la cultura historicista del diecinueve—, vamos a detenernos a examinar sólo aquellos episodios que nos parecen más significativos en el campo particular del pensamiento arquitectónico. Como toda elección, no ocultamos que pueda ser arbitraria; pero esta —al fin y al cabo— también puede ser una tarea del historiador, obligado siempre a arbitrar claves para la comprensión de hechos e ideas.

La obra de Francois-René Chateaubriand (1768-1848), El genio del Cristianismo, o bellezas de la religión cristiana, publicada en 1802, tenía entre sus objetivos liquidar la herencia de la Razón, condenar el culto de la Antigüedad greco-romana, resacralizar la sociedad para combatir el laicismo revolucionario, y sustituir el "bello ideal" del clasicismo pagano por el "bello moral" del arte gótico cristiano. Por todo ello, la obra del vizconde de Chateaubriand está considerada como la primera o más contundente formulación ideológica del medievalismo en la cultura francesa de principios del siglo

XIX, cuya influencia se dejó sentir con fuerza en otros países (40). En la arquitectura gótica, Chateaubriand se empeñó en ver la mejor demostración de la grandeza del cristianismo, por lo que le resultó fácil deducir que sólo las sociedades cristianas podían ofrecer a los artistas aquel sentimiento de libertad que poco después impulsaría a nazarenos y prerrafaelistas a desligarse de las doctrinas académicas. Por otra parte, no olvidó realzar la vinculación entre Arquitectura y Naturaleza, lo que le hizo aceptar las explicaciones sobre el origen "natural" de la arquitectura gótica que, desarrollando el razonamiento de Laugier, concluirían en la demostración experimental de James Hall (41). Asimismo, fue uno de los autores que más contribuyeron en Francia a la difusión del gusto pintoresco por las ruinas. En uno de los capítulos de su libro, Chateaubriand se detiene ante "...los efectos de las ruinas, pues estas ofrecen al corazón majestuosos recuerdos, y a las artes interesantes composiciones" (42). La "secreta atracción" que ejercen las ruinas se basa —según Chateaubriand— en que son capaces de transmitir el sentimiento de la "fragilidad de nuestra naturaleza". Consideradas desde el punto de vista pintoresco, la belleza o la capacidad evocadora de las ruinas —tanto si estas eran auténticas como artificiales— era muy supe-

-----

(40) Sobre la influencia de Chateaubriand en España, donde sus obras fueron pronto conocidas y de las que se hicieron numerosas traducciones, véase: E. Allison PEERS, La influencia de Chateaubriand en España, "Revista de Filología Española", XI (1924), págs. 351-382; y, del mismo, Historia del movimiento romántico español (1973; 2ª ed.), págs. 139-144. Sobre la traducción de sus obras antes de 1850, puede verse, José F. MONTESINOS, Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX (1955), págs. 210-214.

(41) Véase, Joseph RYKWERT, La casa de Adán en el Paraíso (1975), págs. 101-107.

(42) Vizconde de CHATEAUBRIAND, El genio del Cristianismo, o bellezas de la religión cristiana (1853), págs. 134-136.

rior a la que pudiera encontrarse en los edificios no estigmatizados por el transcurrir histórico (43).

La arquitectura, por otra parte, estaba obligada a reflejar las costumbres y el medio físico de una sociedad; principio que le lleva a uno de sus más firmes postulados morales: la verdadera belleza de los monumentos reside en que sean buenas reproducciones de las costumbres e instituciones de los pueblos: "Sucede así —escribe Chateaubriand—, porque todo esto está esencialmente enlazado con nuestras costumbres; porque un monumento no es digno de veneración sino en cuanto está impresa en sus bóvedas, ennegrecidas por los siglos, una larga historia de lo pasado. He aquí por qué nada hay de maravilloso en un templo que hemos visto construir..." (44). Todo lo que Chateaubriand exigía a la arquitectura sólo podía encontrarse en los edificios religiosos de la Edad Media, levantados durante la época de mayor esplendor e influencia social del cristianismo.

En Alemania, el descubrimiento de la arquitectura medieval debe mucho a la experiencia del joven Goethe en Strasburgo, recogida en su Von Deutscher Baukunst, escrito en 1772, y publicado por Herder en la antología Von Deutscher Art und Kunst (1773). El entusiasmo sentido por Goethe ante la Catedral de Strasburgo, es tanto más significativo, cuanto se tiene en cuenta que nace en quien confiesa tener

-----

(43) Acerca de la visión de las ruinas en el pensamiento de Chateaubriand, véase Roland MORTIER, op. cit., págs. 170-192. Véase, asimismo, Luciano PATETTA, op. cit., pág. 179.

(44) Vizconde de CHATEAUBRIAND, op. cit., pág. 110.

los prejuicios habituales del exclusivismo greco-romano. La descripción que hace Goethe de la sorpresa y efecto que le causó la contemplación del edificio gótico, adquiere el valor de una revelación de aquella belleza peculiar de la arquitectura gótica, que sólo los románticos podrían transformar en código moral a través de su apasionada entrega al pasado. "El pasado —como escribió Victor Hugo— es una parte de nosotros mismos, la más esencial quizá..." (45). Ante la Catedral de Strasburgo, Goethe advierte la fuerza de las sensaciones que emanan de las piedras góticas, y comprende que la catedral puede ser el mejor símbolo de la nación alemana; dos sentimientos que serían decisivos para el revivir de la arquitectura gótica (46). A pesar del posterior rechazo que el mismo Goethe hiciera de este

-----  
 (45) Victor HUGO, Los Pirineos (1985), pág. 15.

(46) "Por lo que había oído —escribe Goethe—, respetaba la armonía de las masas, la pureza de las formas, era mi enemigo encarnizado de la embrollada arbitrariedad del ornamento gótico. Bajo la rúbrica del gótico, apilaba, como los artículos de un diccionario, todos los malentendidos sinónimos de lo confuso, lo no regulado, lo no natural, lo remedado, lo chapucero y lo sobrecargado que había pasado por mi cabeza. Absurdamente, como aquellos que dan a todo lo extranjero el calificativo de bárbaro, yo llamaba al gótico todo lo que no encajaba en mi sistema...! con qué inesperadas emociones me sorprendió la visión, cuando me detuve ante ella! Una sensación de plenitud y grandeza llenó mi alma, una sensación que, compuesta de un millar de detalles armonizadores, podía saborear y disfrutar, pero de ningún modo entender o explicar... Esto es arquitectura alemana, es la nuestra... brotando de la recia y áspera alma alemana"; GOETHE, Von Deutscher Baukunst, citado por Nikolaus PEVSNER, Goethe y la arquitectura (1983), págs. 122-123.

escrito de juventud, cuando, tras el viaje a Italia, se hace devoto partidario de la arquitectura clásica y repudia sus excesos románticos, el "descubrimiento" de 1772 fue uno de los pilares más importantes para el resurgir de la Edad Media entre los escritores, artistas y arquitectos alemanes. Aunque defensor del clasicismo desde entonces, Goethe no dejó de apreciar el gótico, como demostraría en su elogio y apoyo a la obra de los hermanos Boisserée en la Catedral de Colonia (47); pero nunca admitió la posibilidad de construir edificios modernos imitando las formas góticas (48).

El acontecimiento más singular del revivir de la Edad Media en Alemania fue el movimiento que se desarrolló en torno a la conclusión de la Catedral de Colonia. Tras la victoria sobre Napoleón, la obra cobró un nuevo significado e impulso. Fue entonces cuando, entre la serie de los monumentos conmemorativos de la Freiheitskrieg o Guerra de Liberación (de los cuales pueden citarse el de Schinkel en Berlín y el de Klenze en Kelheim) se pensó que el mejor recuerdo de la victoria —y del significado que esta tenía para los ideales de la unificación alemana— podía ser la conclusión de edificio gótico. No en balde, esto era un esfuerzo colectivo semejante a los que, en la Edad Media, hicieron posible la construcción de las grandes catedrales góticas. Concluir la catedral era una de las mejores formas de revivir el espíritu social y religioso de la Edad Media, coordinan-

---

(47) Véase, Johann W. GOETHE, De Arquitectura alemana (1823), recogido en Obras Completas, II (1950), págs. 2010-2013.

(48) Sobre este particular, puede verse, Luciano PATETTA, *op. cit.*, págs. 225-227. Acerca del conocimiento de la obra de Goethe por parte de los escritores españoles, véase, Robert PAGEARD, Goethe en España (1958); y Hans JURETSCHKE, La recepción de la cultura y ciencia alemana en España durante la época romántica (1975), págs. 63 y ss.

do toda clase de esfuerzos en torno a una empresa que quería significar la unidad espiritual y política del pueblo alemán. Y no olvidemos que esta fue una de las máximas aspiraciones del romanticismo en Alemania, desde el "Volksgeist" herderiano, a la Carta a la nación alemana de Fichte (49).

No es casual, en el ambiente europeo en torno a 1840, que las obras de la Catedral de Colonia tuvieran su equivalente francés en la restauración de Notre-Dame de París, proyectada por Viollet-le-Duc y Lassus en 1843, pero que Victor Hugo, años antes, había convertido, gracias a su célebre novela, en un problema cultural de enorme trascendencia (50). En Francia, la recuperación del gótico adoptó un marcado sentido arqueológico e historiográfico. Como demuestra la obra de Michelet, la revalorización del arte de la Edad Media formó parte de una concepción de la historia muy distinta al sentido que la Ilustración había dado a la sucesión de los hechos históricos (51). Hacia 1830 puede afirmarse que el movimiento arqueológico estaba ocupando una parcela fundamental de la cultura gala. Las circunstancias políticas de aquella década ofrecieron buenas oportunidades a los arqueólogos del romanticismo para hacer que la nostalgia del pa-

-----  
 (49) Para más detalles sobre la conclusión de la Catedral de Colonia, véase, Hugh HONOUR, El Romanticismo (1981), págs. 232-234; Georg GERMANN, op. cit., págs. 151 y ss; y Luciano PATETTA, op. cit., págs. 232-233.

(50) Sobre el interés de Victor Hugo por la arquitectura, y el impacto de su novela, véase, Jean MALLION, Victor Hugo et l'Art Architectural (1962), págs. 61-78, 431-435, 513-515 y 521-523; así como, Franco BORSI, Storia Architettonica dell'Europa borghese, I, L'Architettura in Francia dalla Rivoluzione al secondo Imperio (1979), págs. 197-202.

(51) Véase, Eric FAUQUET, J. Michelet et l'Histoire de l'Architecture républicaine, G.B.A., VI-CIII (1984), págs. 71-79.

sado tuviera, también, una importante orientación pragmática. Por este motivo, no puede extrañar que Guizot, figura clave del orleanismo, fuera uno de los políticos cuya actuación fue decisiva para institucionalizar el movimiento arqueológico (52). La medida en la que el revivir del gótico se implicaba en las luchas políticas del momento, nos la da Ludovic Vitet en el famoso "rapport" escrito tras la revolución de julio de 1830, con el que se pretendía establecer los principios artísticos que debería proteger el nuevo régimen. Refiriéndose a las cualidades del gótico, Vitet escribía: "Son principe est l'emancipation de la liberté, de l'esprit d'association et de commune dans les sentiments tout indigènes et nationaux. Elle est bourgeoise et, de plus, elle est française, anglaise, teutonique" (53). De este modo se hace patente el contenido político que tendrá la querrela entre "góticos" y "clásicos"; los primeros apelarán a los sentimientos populares, nacionales y liberales, para hacer frente al internacionalismo aristocrático, académico y conservador, que eran los atributos con los que se identificaba al clasicismo en aquella confrontación de la que trataremos más adelante.

Puesto que el retorno a la Edad Media tuvo, dentro del romanticismo francés, unos componentes arqueológicos de probada eficacia,

-----

(52) Sobre el movimiento arqueológico francés, puede verse la segunda parte del ya citado libro de Jean Mallion: "Le Conservateur des Monuments historiques", págs. 407-529. Véase también, más adelante, cap. III. 2.4.

(53) Citado por Georg GERMANN, op. cit., págs. 79-80. En esa fecha, Guizot había sido nombrado ministro de Instrucción Pública por Luis Felipe, el rey "burgués" de la Monarquía de Julio.

no puede extrañar que el problema de la protección y restauración de los monumentos medievales alcanzara un gran impacto, y fuera uno de los principales objetivos del movimiento arqueológico. A principios de la década de 1830, la puesta en práctica de un plan de restauraciones quedó enlazada con la realización de los inventarios que permitieran conocer con exactitud el patrimonio monumental, y con la discusión de los principios metodológicos que habrían de guiar las intervenciones restauradoras en los edificios. Sin duda, la contribución francesa --Vitet, Lassus, Didron, Viollet-le-Duc...-- hizo que la mayoría de las restauraciones en Europa se efectuaran, durante varias décadas, siguiendo los métodos desarrollados por los arquitectos-arqueólogos franceses, cuyo campo de experiencias se multiplicó considerablemente a partir de 1830. El impacto de las restauraciones no sólo provocó la protesta de Victor Hugo, sino que también determinó la naturaleza "arqueológica" que tuvo gran parte de la arquitectura del diecinueve, que terminaría incomodando a muchos arquitectos preocupados por la búsqueda de un "estilo propio" (54).

La ya citada querrela entre "góticos" y "clásicos", desencadenada en Francia en 1846, originó una serie de textos que —en opinión de Luciano Patetta— se encuentran entre los documentos más interesantes para conocer el pensamiento arquitectónico del diecinueve (55).

---

(54) Como Ruskin, Victor Hugo combatió los excesos de muchas restauraciones, llegando a afirmar lo siguiente: "Más desearía una lluvia de bombas sobre un monumento, que un arquitecto de la buena escuela. ¡Por el amor de Dios! Bombardead los antiguos edificios, no los restaureis. La bomba sólo es brutal, los albañiles clásicos son tontos"; Victor HUGO, Los Pirineos (1985), pág. 124. Sobre el problema de la restauración arquitectónica, véase cap. III, 2.4.

(55) Luciano PATETTA, La polémica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie de Beaux-Arts. Francia, 1846-47 (1974), pág. 3. El

Téngase en cuenta que, en esa fecha, la discusión sobre la conveniencia de un estilo u otro no podía ser ya la proclamación de un "revival", puesto que, en este caso, el prestigio del gótico estaba suficientemente avalado por muy distintos medios y exégesis. Ante todo, se trató de una querrela en la que la mayor preocupación de uno y otro bando estaba en la agobiante necesidad de dar forma a un estilo propio del siglo XIX, por lo que la reforma de la enseñanza de la arquitectura se convirtió en un elemento muy importante de la polémica. Para los "góticos" —encabezados por Viollet-le-Duc— el único pensamiento moralmente aceptable, y técnicamente posible, era la reutilización de los principios que estaban presentes en la arquitectura gótica; principios que los nuevos arquitectos sólo podrían conocer tras la reforma de la enseñanza exclusivista y clásica que recibían entonces en la Ecole des Beaux-Arts. Para los "clásicos" —agrupados en torno a Raoul-Rochette— la campaña a favor del gótico podría conducir a otra clase de exclusivismo, por lo que sus argumentos en la querrela serán una prefiguración del eclecticismo académico de la segunda mitad del siglo. Si en un primer momento el éxito puede decirse que acompañó a los partidarios del gótico —con la creación de una cátedra de Historia de la Arquitectura Medieval y la admisión de proyectos neogóticos en la cátedra de Composición— con el paso del tiempo, éstos perdieron la cohesión de ideas que tuvieron en 1846, fragmentándose en actitudes muy diversas. Pocos años después, el triunfo del eclecticismo era incuestionable. Hasta el mismo Viollet-le-Duc —como mantiene Bruno Foucart— terminaría introduciendo

-----

estudio precede a una selección de textos de R. Rochette, E. Viollet-le-Duc, J.B.A. Lassus, C. Daly, J.P. Schmit, J. Beulé y P. Coste; véase, asimismo, Luciano PATETTA, *L'Architettura...* (1975), págs. 192 y ss; y del mismo, *Los revivals en arquitectura* (1977), págs. 151-153.

en sus escritos la condición ecléctica que impera en el pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del siglo XIX (56).

La querrela entre "góticos" y "clásicos" testimoniaba el grado de influencia que habían alcanzado en la sociedad francesa los arqueólogos e intelectuales del romanticismo, empeñados en resucitar los monumentos de la Edad Media a través de restauraciones con las que Vitet, Lassus, Didron o Viollet-le-Duc demostraban dos cosas: la perfección del sistema gótico y —por ende— la conveniencia de estudiar, desarrollar y aplicar sus principios en la construcción de una nueva arquitectura. Por otra parte, para la historia de las ideas arquitectónicas del ochocientos en España, tiene el interés de haber sido conocida y seguida desde el mismo momento en el que se desencadenó, por medio de los artículos que escribió desde París Antonio de Zabaleta, en quien concurrían dos circunstancias muy a tener en cuenta: era profesor de la recién creada Escuela Especial de Arquitectura y uno de los fundadores del "Boletín Español de Arquitectura" que, junto con el "Boletín Enciclopédico de Nobles Artes" de Barcelona —ambos aparecidos en 1846— los consideramos como las dos primeras publicaciones periódicas profesionales de arquitectura en España (57).

---

(56) Foucart, que quiere ver en Viollet-le-Duc a un "maestro" de la posmodernidad, del mismo modo que Giedion y Pevsner vieron en él a un "pionero" del Movimiento Moderno, ha escrito: "En lisant Viollet-le-Duc, on suit la palpitante recherche d'une modernité qui passerait par un éclectisme maîtrisé et raisonné"; Bruno FOUCART, op. cit., pág. 9.

(57) Véase, cap. III. 2.

La polémica se desencadena en las páginas de "Le Moniteur des Arts", cuando, en mayo de 1846, se publica un Rapport Officiel redactado por Raoul-Rochette, secretario de la Académie des Beaux-Arts, en el que se discutía la conveniencia de aplicar el estilo gótico en la arquitectura del siglo XIX. Poco tiempo después —en junio—, Viollet-le-Duc replicaría con un artículo publicado en los "Annales Archéologiques"; a éste seguiría la intervención de César Daly, prestigioso e influyente director de la "Revue Generale d'Architecture" —en la que aparecieron diversos textos sobre la polémica—, y la respuesta de Jean-Baptiste A. Lassus. Ya hemos indicado que la existencia de esta polémica se conoció en España a través de las páginas de dos revistas de arquitectura; como se puede comprobar atendiendo al origen de las opiniones impresas, es importante subrayar que la querrela se desarrolló, preferentemente, utilizando las páginas de publicaciones periódicas que —como estudió Hélène Lipstadt— se convierten, a lo largo del siglo XIX, en el principal soporte para la divulgación de todos los problemas que afectaban a la arquitectura y a los arquitectos, como veremos en el capítulo II.

El Rapport de la Academie de Beaux-Arts recogía las conclusiones de un debate interno provocado por el avance de las ideas góticistas, y se destinaba a asegurar que la reforma de la enseñanza de la arquitectura —cuestión que se estaba planteando en esa fecha— no quedase en manos de los apasionados defensores de la arquitectura medieval, que eran, al mismo tiempo, decididos enemigos del clasicismo impartido por la institución académica. El debate se había centrado sobre la conveniencia de construir iglesias en estilo gótico. Hay que decir que muchos miembros de la Academia no negaban las excelencias de la arquitectura medieval, y que las diatribas de Quatremerre de Quincy —a quien sucedió Raoul Rochette como secreta-

rio— habían dejado lugar a un mayor reconocimiento de las cualidades técnicas y estéticas del gótico, abundando en la opinión que ya expresaran Blondel, Frémin o Laugier, entre otros. La Academia tampoco había negado su apoyo a las campañas de restauraciones, ni a las medidas adoptadas para la salvación de muchos monumentos medievales (58). Lo que sí negaba con fuerza era el pensamiento y el propósito de adoptar, con carácter exclusivo, un estilo del pasado que sirviera para relanzar el modo de construir en el siglo XIX. Oposición que se extendía también a los intentos de seguir empleando la arqueología de la Antigüedad para resolver todas las necesidades que incluía un moderno programa arquitectónico. Por todo ello, la orientación del Rapport conducía a un irreversible compromiso ecléctico. Dicho de otro modo, la declaración de la Academia equivalía a reconocer oficialmente la condición ecléctica que estaba latiendo en el pensamiento arquitectónico desde varias décadas antes. No puede negarse que la argumentación contenida en el Rapport tenía un valioso apoyo: la necesidad de recomponer la concordancia entre Arquitectura y Sociedad, es decir, la configuración de un estilo propio, de una nue-

-----

(58) "Las iglesias góticas —escribía Raoul-Rochette— encantan y afectan profundamente; y sería vano que la fría y severa razón se esforzara en destruir un efecto a que se sujeta el gusto y el pensamiento... Que se reparen los edificios góticos sobre los cuales pesan ocho siglos, contándose entre ellos tres de indiferencia y de abandono; que se reparen con aquel respeto del arte que constituye también una religión, es decir, con aquella profunda inteligencia de su verdadero carácter, que ni añade ningún aliciente extraño, ni altera forma alguna esencial. Esto es lo que pide la razón, lo que aconseja el gusto, y lo que quiere la Academia"; RAOUL-ROCHETTE, Consideraciones sobre la cuestión de determinar si es conveniente construir iglesias de estilo gótico en el siglo XIX, citamos de la traducción publicada por Antonio de Zabaleta en el B.E.A., I (1846), pág. 67. Puede verse, también, el texto recogido por Luciano PATETTA, La polemica... (1974), págs. 13-19.

va arquitectura que respondiera a las demandas del tiempo presente, sin permanecer hipotecada a la estéril repetición del pasado.

Careciendo de las impetuosas convicciones que sintieron Pugin, Chateaubriand, los hermanos Schlegel, Víctor Hugo o Lamennais, —para quienes el revivir del gótico no era sólo la única forma de acabar con la decadencia del arte arquitectónico, sino también un poderoso instrumento de regeneración social— la Academia no podía aceptar que se quisiera imponer la enseñanza de la "imitación" del estilo gótico, aunque esta era —paradójicamente— un principio metodológico de sólida implantación en el sistema beauxartiano (59). En consecuencia, para la Academia se trataba, simplemente, "...de saber si en el seno de una nación como Francia, en presencia de una civilización que no participa nada de la que tuvo la Edad Media, es conveniente, diremos más, si es posible construir iglesias que sean una singularidad, un anacronismo, una extravagancia, que aparezcan como una cosa accidental en medio de todo un sistema de sociedad nueva" (60). Es cierto que no faltaban motivos para este tipo de sospechas y recelos. Bastaría una rápida comprobación sobre la arquitectura gótica construida en aquel tiempo, para ver hasta qué punto la

---

(59) Véase, además de los trabajos ya citados de Arthur Drexler, Richard Chafee, Neil Levine y Donald Drew Egbert: Ignasi de SOLA-MORALES, De la memoria a la abstracción. La imitación arquitectónica en la tradición Beaux-Arts, "Arquitectura", LXIV (1983), págs. 56-63.

(60) RAOUL-ROCHETTE, op. cit., pág. 67. Más adelante, el informe de Raoul-Rochette insistía en lo mismo: "Resucitar un arte que ha dejado de existir, porque dejaron de existir las condiciones sociales que lo reclamaron, es hacer una tentativa imposible, es luchar en vano contra la fuerza de las cosas, es desconocer la naturaleza de la sociedad, que tiende siempre y sin cesar al progreso por medio del cambio de las ideas..."; op. cit., pág. 74.

copia se posesionó de la metodología del proyecto, avalada por el entusiasmo que había alcanzado la arqueología medieval en las primeras décadas del siglo XIX. Pero también hay que recordar que la mera copia de la arquitectura gótica fue repudiada, si bien por razones distintas, por Goethe, Pugin, Chateaubriand o Viollet-le-Duc, con la única excepción de Ruskin, para quien reproducir fielmente las formas góticas era un modo de aprendizaje.

En definitiva, el pensamiento de la Academia era que una sociedad moderna y distinta a la de la Edad Media no podía claudicar ante el propósito de resucitar sus fórmulas artísticas, pues esto significaba renunciar a la idea del progreso continuo —máxima racionalista— y declararse impotente ante un sentimiento nostálgico de la historia. Desde luego, esta actitud evidencia hasta qué punto los miembros de la institución se consideraban depositarios de la herencia de la Razón; pero esta, tras comprometerse con el proyecto imperial napoleónico —y fracasado este— había dejado de representar valores absolutos. En tales circunstancias, la proclama ecléctica del Rapport estaba pensada para servir de fundamento al "estilo propio" del siglo XIX: "No hay —se decía— tanto para las artes como para las sociedades, más que un medio natural y legítimo de producirse: este es el de pertenecer a su siglo, vivir con las ideas del mismo, apropiarse todos los elementos de la civilización que encuentran a la mano; y crear obras que les sean propias, tomando en lo pasado y escogiendo en lo presente todo cuanto pueda servir a su uso" (61). Estas palabras encajan perfectamente en el cuadro político y filosófico del moderantismo de la Monarquía de Julio, inspirado por Víctor Cousin,

---

(61) *Ibidem*, pág. 75.

que terminaría rompiéndose —como es sabido— sólo dos años después de ser redactado el informe de la Academia.

Antes de examinar la réplica de Viollet-le-Duc, es oportuno subrayar que, en aquellos años, los partidarios del gótico (políticos, arqueólogos, historiadores, escritores, arquitectos...), no sólo habían conseguido importantes avances en la protección y restauración de edificios medievales, sino que, a través de publicaciones tan influyentes como los "Annales Archéologiques", venían atacando con frecuencia el sistema de enseñanza de la arquitectura, y propagando las cualidades funcionales del sistema ojival, la libertad que otorgaba a la capacidad creadora del arquitecto, y la adaptabilidad que ofrecían sus principios funcionales. No se olvide que el interés por la arquitectura gótica, basado en sus cualidades mecánicas —a lo que no era ajeno el cada vez mayor empleo del hierro y los avances de la ingeniería—, estaba ya presente en la obra de Alfred Bartholomew, Specifications for practical Architects... (1840), quien —como advertía Pevsner— desarrolló las observaciones que habían efectuado otros autores franceses, desde Philibert Delorme (Architecture, 1567) hasta Jean-Baptiste Rondelet (Traité théorique et pratique sur l'art de bâtir, 1802) (62). Por otra parte, Didron, Lassus y Viollet-le-Duc, desde la aparición de los "Annales Archéologiques" (1840), venían denunciando todos los inconvenientes del arte clásico, al tiempo que exaltaban las ventajas y virtudes del sistema gótico (63).

-----  
 (62) Véase, Nikolaus PEVSNER, Some Architectural Writers... (1972), pág. 89.

(63) Véase, Luciano PATETTA, La polemica... (1974), pág. 7.

En estas circunstancias, no puede extrañar que el Rapport de Raoul-Rochette suscitará inmediatamente la réplica de quienes eran entusiastas defensores de la arquitectura gótica. Hay que indicar, no obstante, que en los argumentos empleados por éstos aparecerán algunas nociones (imitación, exclusividad, correspondencia entre arquitectura y sociedad, nuevo estilo...) que estaban también en la declaración de la Academia, aunque —como cabe esperar— enfocadas desde distintas perspectivas. En las intervenciones de los "góticos", destacará de modo unánime el rechazo de la tendencia ecléctica propuesta por la Academia para la orientación de la enseñanza artística. Para ellos, tal norma significaría condenar de nuevo al estilo gótico; situación que no estaban dispuestos a admitir. Donde la Academia sólo veía una deplorable proliferación de copias de construcciones del siglo XIII —y, desde luego, las hubo en abundancia—, Viollet-le-Duc o Lassus (quienes, recuérdese, habían proyectado en 1843 la restauración de Notre-Dame de París) sólo podían ver la redención de los arquitectos contemporáneos; no como sujetos religiosos —según hubieran deseado Chateaubriand, Pugin o Friedrich Schlegel—, sino como técnicos capaces de comprender el sistema racional de la arquitectura gótica, y, por ende, capaces de desarrollarlo en la creación de un estilo del siglo XIX, en el que la copia arqueológica quedase relegada a una etapa de iniciación o aprendizaje. La utopía violetiana —vale decir tal— equivalía a un discurrir sobre la idea de Arquitectura, cuya repercusión sobre la cultura arquitectónica moderna fue muy superior a la de sus obras construidas. De este modo ha sido estimada por la historiografía más reciente.

En la respuesta de Viollet-le-Duc al Rapport de la Academia, publicada en "Annales Archéologiques" bajo el título Du Style gothique au XIXe siècle, se denunciaba que el eclecticismo académico condu-

circa a agravar la "anarquía" y el "desorden" en el que se encontraba la arquitectura en los últimos años. Por lo tanto, la única estrategia para regenerar el arte arquitectónico tenía que ser la "modernización" del estilo gótico —incluso llegaba a admitir la copia del mismo como primer paso—, pudiendo de ese modo cumplir con aquella máxima que había sido insistentemente enunciada desde los inicios del movimiento romántico: la protección y desarrollo del auténtico "arte nacional". "Quanti ripieghi —exclama Viollet-le-Duc— per non ritornare nettamente e francamente alla nostra vecchia arte francese!... Noi chiediamo che la nostra architettura del XIII secolo, sia anzitutto studiata dai nostri artisti, ma studiata come si deve studiare la propria lingua, ovvero in modo da conoscerne non soltanto le parole, ma la grammatica e lo spirito" (64). Aquí reside —y no en la invitación a la copia que hace inmediatamente después de estas palabras— el interés y la singularidad del pensamiento arquitectónico de Viollet-le-Duc, que, en esta fecha —tégase en cuenta— se encontraba casi al comienzo de su carrera (65).

Por su parte, Jean Baptiste Antoine Lassus replicaba —desde la misma revista— escribiendo sobre la Réaction de l'Académie des

-----

(64) Eugène E. VIOLLET-LE-DUC, Du Style gothique au XIXe siècle (1846); texto reproducido por Luciano PATETTA, La polemica... (1974), págs. 20-30. La cita corresponde a las págs. 28-29. Curiosamente, el texto de Viollet-le-Duc no fue tenido en cuenta por Zabala, quien sí tradujo, en cambio, la respuesta de Lassus.

(65) Pocos son los estudios sobre la historia de la arquitectura moderna, que no se hayan ocupado de algún aspecto de la obra y el pensamiento de Viollet-le-Duc. A lo largo de esta investigación, su nombre aparecerá con frecuencia. Véase, cap. III, nota 187.

Beaux-Arts contre l'Art Gothique. En este artículo, Lassus, uno de los más destacados miembros del movimiento arqueológico, señalaba la doble actitud de la Academia, que llegaba a elogiar la belleza propia del arte gótico, mientras negaba que esta fuese el resultado de un sistema tan lógico y bien pensado como las reglas del vitruvianismo. Contestando a la recomendación ecléctica de la Academia, Lassus escribía: "Por lo que respecta a nosotros, nos parecería imposible que un artista circunspecto pudiera defender el eclecticismo, porque para esto sería necesario admitir la mezcla de formas que difieren por su estilo y por su dato, y que no pueden pertenecer al mismo clima" (66). Para superar la "anarquía" en la que se encontraba el arte contemporáneo, Lassus planteaba si era posible "...crear en nuestros días un arte enteramente nuevo, y en todo independiente de los que le han precedido, o bien reconocer con nosotros que emplear y desarrollar un arte anterior, es verdaderamente hoy día nuestro solo recurso" (67). La primera idea le parecía del todo inalcanzable; luego, teniendo en cuenta lo que hemos leído antes, la conclusión del restaurador de la Sainte Chapelle era un nuevo llamamiento a la "modernización" del estilo gótico, en la que el imperativo nacional volvía a ser determinante: "¿Por qué ir a buscar un arte extranjero —preguntaba Lassus— cuando tenemos un arte nacional, esencialmente francés por su genio, por su forma y su construcción? ¿No es más natural apropiárnosle, desarrollarle y completarle, para ponerle en relación con todas las nuevas necesidades de la sociedad actual?... Para nosotros, el arte gótico es un lenguaje enteramente completo, y el único que un artista francés debe emplear para expresar sus

---

(66) J.B.A. LASSUS, Reacción de la Academia de Bellas Artes contra el arte gótico, B.E.A., I (1846), pág. 89.

(67) Ibidem.

ideas, salvo el mismo de inventar nuevas palabras, si lo encuentra necesario, y aún de introducir otras extrañas, con tal sin embargo, de que permanezca siempre fiel al espíritu de la lengua" (68). Lassus —es oportuno indicarlo ahora— había sido uno de los primeros en ensayar el "restauro filológico" que Violet-le-Duc terminaría elevando a doctrina de rígidos principios (69).

En el desarrollo de la polémica, Cesar Daly ocupó un lugar preferente. Téngase en cuenta que era el director de la "Revue Generale de l'Architecture" —creada en 1840 — que pronto se convirtió en la revista francesa de arquitectura más importante, siendo también muy conocida en otros países y en España, según veremos en el capítulo II. Dada la condición ecléctica que dominó, desde su origen, en el periodismo arquitectónico —lo comprobaremos en el citado capítulo—, las declaraciones de Daly a través de su revista estuvieron, necesariamente, cargadas de moderantismo. Pero, precisamente por esto, su influyente posición, gracias a la revista, contribuyó a que el desenlace de la polémica terminara favoreciendo la implantación de los criterios eclécticos de la Academia: "La tradizione —escribió en una ocasión— il passato, sono la base sulla quale bisogna fondare tutto il progresso; infatti questo passato è tutta l'esperienza umana, è l'insegnamento dei secoli" (70).

---

(68) *Ibidem*, pág. 90.

(69) Véase, fol. 627.

(70) César DALY, Dell'Architettura religiosa nel XIX secolo; texto recogido por Luciano PATETTA, La polemica... (1974), págs. 53-56. Patetta reproduce también otro artículo de Daly en la R.G.A., titulado: Opinion de l'Academie Royale des Beaux-Arts sur l'architecture gothique; op. cit., págs. 57-59.

Según hemos advertido, la querrela entre "góticos" y "clásicos" sirvió para relanzar los principios de la doctrina ecléctica, del mismo modo que la controversia literaria entre "románticos" y "clásicos" desembocó en el compromiso ecléctico. El eclecticismo, tal y como hemos propuesto entenderlo, no es una actitud o condición del pensamiento arquitectónico --o de la arquitectura construida-- que deba circunscribirse a la segunda mitad del siglo XIX. El "Gothic Revival", téngase en cuenta, fue una consecuencia del eclecticismo cultural del setecientos, y, en cierto modo, un fenómeno complejo y en si mismo ecléctico: "There were many Gothic revivals —indicó S. Lang--, each brought about for a different reason and each stemming from a different root" (71). Es cierto que, a expensas del agotamiento del romanticismo, las posiciones eclécticas cobran nueva fuerza en la cultura arquitectónica a partir de 1850; pero su origen se remonta al siglo XVIII, en aquel "ambiente crecientemente ecléctico" del que ha hablado Rykert, y en el que Piranesi confeccionaba sus "fantasías arquitectónicas" (72). Es entonces cuando se comprueba la disponibilidad de otros modelos figurativos que no pertenecen al universo racional del clasicismo. Como notó Forssman: "Empieza así a abrirse camino ese pluralismo estilístico que poco a poco acabará poniendo en crisis las pretensiones de la exclusividad del vitruvianismo" (73). En esta disposición mental reside, a nuestro juicio la condición ecléctica del pensamiento arquitectónico.

-----  
 (71) Susanne LANG, op. cit., pág. 267.

(72) "Las opciones de Piranesi son opuestas —ha escrito Antonio Pinelli—: ya no es Grecia, sino Roma (mejor dicho, no una selección del arte del pasado sino el bricolage de todas las épocas y estilos, desde Egipto hasta Etruria, de Grecia a la Roma republicana e imperial, del Manierismo hasta el Barroco e, incluso, el Rococó); no la imitación, sino la invención..."; Antonio PINELLI, La dialéctica del revival en el debate clásico-romántico (1977), pág. 61.

(73) Erik FORSSMAN, op. cit., pág. 188.

En el ámbito filosófico, el eclecticismo del siglo XIX —convertido en escuela por Victor Cousin— también puede considerarse como un cierto tipo de "revival", si tenemos en cuenta aquella "secta ecléctica", constituida casi toda por neoplatónicos, que estudiara Jacob Brucker en su Historia crítica philosophiae, II (1742). Pocos años después, Diderot escribía que un ecléctico era "...un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal, autoridad y todo lo que sojuzga la opinión de la masa; que se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios generales más evidentes, examinándolos, discutiéndolos y no aceptando nada que no sea evidente por experiencia y por la razón. Es el que, de todas las filosofías que ha analizado, sin respeto a personas y sin parcialidad, se ha hecho su propia filosofía, que le es peculiar" (74). Hacia 1830, coincidiendo pues con la creciente actividad del movimiento arqueológico del que ya se ha tratado, comienza a divulgarse en Francia una renovada doctrina ecléctica defendida por Victor Cousin. Para éste, un sistema filosófico moderno tendría que basarse en el reconocimiento de la libertad del individuo para adoptar lo mejor de cualquier pensamiento filosófico del pasado, eludiendo todo intento de exclusivismo, y —por encima de todo— sirviendo al "espíritu de conciliación" que exigía una sociedad dispuesta a cerrar la profunda brecha de 1789. Es precisamente poco después del restablecimiento de la monarquía, cuando Cousin anuncia el valor del eclecticismo.

-----

(74) Citado por Peter COLLINS, op. cit., pág. 11. La cita, aunque no lo indica Collins, procede de la Encyclopédie, en la que Diderot redactó —entre otros— el término "éclectisme".

ticismo como filosofía política de la Restauración: "Ce que je recommande --afirmaba Cousin en 1817--, c'est un éclectisme éclairé qui, jugeant avec équité et même avec bienveillance toutes les écoles, leur emprunte ce qu'elles ont vrai, et néglige ce qu'elles ont de faux. Puisque l'esprit de parti nous a si mal réussi jusqu'à présent, essayons de l'esprit de conciliation" (75).

En España, la filosofía ecléctica de Cousin se divulga a través de las lecciones en el Ateneo de Madrid, pronunciadas por Tomás García Luna en 1843, y publicadas bajo el título: Lecciones de filosofía ecléctica (1843); siendo, como fue en Francia, la filosofía política del moderantismo (76). Su influencia sobre los románticos ya fue señala-

-----  
 (75) Victor COUSIN, Du vrai, du beau et du bien (1855), pág. 10. La cita pertenece a un discurso pronunciado en diciembre de 1817, que sirve como introducción al libro.

(76) Sobre el eclecticismo en España, véanse, además de las Lec- ciones... (1843) de García Luna: Luis VIDART, La Filosofía española (1866), págs. 131-148; Patricio de AZCARATE, Exposición histórico crítica de los sistemas filosóficos modernos y verdaderos principios de la ciencia (1870), págs. 75-79; Marcelino MENENDEZ Y PELAYO, Historia de los heterodoxos españoles, t. III (1881), págs. 118... y 194...; Ramón CENAL, La filosofía española en la segunda mitad del siglo XIX, "Revista de Filosofía", XV (1956), págs. 403-444; Luis DIEZ DEL CORRAL, El liberalismo doctrinario (1956; 2ª ed.), págs. 462-465; Elv TERRON, Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea (1969), págs. 170-174 y 236-237; Guillermo FRAILE, Historia de la filosofía española desde la Ilustración (1972), págs. 75-76; Mariano y José Luis PESET, La Universidad española. Siglos XVIII y XIX (1974), págs. 635-642; y Angel GARRORENA, El Ateneo de Madrid y la teoría de la Monarquía Liberal, 1836-1847 (1974), págs. 498-525.

da por Allison Peers (77); para nuestro propósito, el caso más significativo puede ser la "conversión" de José Amador de los Ríos, en la que se resume de manera ejemplar la transformación del romanticismo mesiánico de la década de 1830 en un romanticismo moderado, conciliador y "eclectico", de quienes constituirán la clase intelectual y política de la "década moderada", autores de la Constitución de 1845 (78). Pero el declive del eclecticismo lo anunció Julián Sanz del Río en 1844, fecha muy significativa en la vida intelectual española del siglo XIX, cuando, en su viaje a Heidelberg, visita a Cousin y escribe a José de la Revilla que el célebre filósofo francés había perdido para él "...el muy escaso concepto en que lo tenía" (79). Algunos años más tarde, el krausismo y el positivismo terminarán con el auge del eclecticismo como filosofía política, llegándose a las más duras descalificaciones. Así, Patricio de Azcárate dirá que era un "absurdo de los tiempos modernos" y "la tumba de todos los sistemas filosóficos" (80); mientras que para Campoamor, el eclecticismo se había convertido en una "olla podrida" (81).

Por lo que respecta al pensamiento arquitectónico, las opiniones sobre el eclecticismo tuvieron distintas formulaciones. Ya hemos dicho que el origen de la condición ecléctica debe situarse en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque todavía fuera un fenómeno oculto

---

(77) Véase, E. Allison PEERS, op. cit., t. II, cap. V: "Aparición y triunfo del eclecticismo".

(78) Sobre el eclecticismo de José Amador de los Ríos, véanse, más adelante, cap. I. 3.1.1. y cap. II.2.2.

(79) Véase, Vicente CACHO VIU, La Institución Libre de Enseñanza. I. Orígenes y etapa universitaria, 1860-1881 (1962), pág. 34.

(80) Patricio de AZCARATE, op. cit., págs. 62-79.

(81) Ramón de CAMPOAMOR, El Ideismo, en Obras Completas, III, pág. 468.

bajo el dominio de la Razón. A principios del siglo XIX, el eclecticismo se entendió como una doctrina, liberadora del exclusivismo greco-romano, que permitiera abiertamente la reutilización de todos los estilos, sin limitaciones ni coacciones. Durante varias décadas, el eclecticismo permitió la renovación arquitectónica de las ciudades europeas y americanas, con episodios tan singulares como la Königsplatz y la Ludwigstrasse de Munich, en tiempos de Luis I de Baviera; el París de Napoleón III durante el Segundo Imperio; o la Ringstrasse vienesa. Las palabras de Nicolai Gogol —recordadas por Hugh Honour— expresan muy bien el impacto del eclecticismo en la ciudad: "Una ciudad —escribía Gogol— debe exhibir una gran variedad de masas, si ha de resultar agradable a la vista. Dentro de ella hay que armonizar los gustos más variados. Que en la misma calle exista un oscuro edificio gótico, un edificio de colorista estilo oriental, una colosal estructura egipcia y una edificación griega llena de placenteras proporciones... Tendríamos, así, una calle que sería al mismo tiempo una crónica de la historia arquitectónica del mundo" (82). El reconocimiento del gusto ecléctico fue claramente expuesto por Alfred de Musset en La Confession d'un enfant du siècle (1836), y, en el terreno de la figuratividad arquitectónica, puede verse en el dibujo de John Soane ilustrando diferentes estilos para

---

(82) Véase, Hugh HONOUR, op. cit., pág. 152. Sobre la Ringstrasse, es oportuno recordar —entre otros muchos estudios sobre la arquitectura vienesa— el libro de Carl E. SCHORSKE, Viena Fin-de-siècle. Política y cultura (1981), cap. II: "La Ringstrasse, sus críticos y el nacimiento del modernismo urbano".

construir iglesias, expuesto en la Royal Academy en 1825; en "The Architect's Dream" (1840) de Thomas Cole; en el de Charles Robert Cockerell (1849); así como en numerosas viñetas de las eclécticas revistas de arquitectura.

En 1835, Thomas Hope escribía An Historical Essay on Architecture, recomendando la adopción de lo mejor de cada estilo del pasado como principio para la creación de una arquitectura "propia" del siglo XIX, distinta a las anteriores (83). En parecidos términos se expresaron Thomas Donaldson (Preliminary Discourse, 1842), James Fergusson (History of the Modern Styles of Architecture, 1862), o César Daly, quien, probablemente sea —entre los arquitectos franceses de la segunda mitad del siglo XIX— el más convencido defensor de la cualidad progresiva del eclecticismo, como dejó constancia en las páginas de su "Revue Générale d'Architecture", de la que nos ocuparemos en el cap. II. Frente a los partidarios del eclecticismo, hemos visto que se situaban, en primer lugar, los adictos al gótico, por cualquiera de las razones que ya conocemos. Pero cuando éstos perdieron cohesión doctrinal, serán voces como las de Pietro Selvatico, Camilo Boito y Otto Wagner —entre otros—, las que denuncien el agotamiento, la irracionalidad o el insulto pastichero en el que había desembocado la condición ecléctica del pensamiento arquitectónico.

---

(83) Nos interesa destacar que la obra de Thomas Hope fue muy estimada por José Amador de los Ríos, Manuel de Assas y José Caveda, como tendremos oportunidad de comprobar más adelante; véase, cap. II., fol. 252, nota 97, en la que remitimos a bibliografía consultada sobre Hope. Puede verse, además, el libro de David WATKIN, Thomas Hope and the Neo-Classical Idea (Londres, 1968), aunque no hemos podido consultarlo.

Esta fue, a la vez, causa y efecto de dos fenómenos que tienen mucho en común: la proliferación de libros ilustrados de modelos, o "pattern books", y la aparición de la revista de arquitectura. En ambos casos, lo común es la difusión de modelos a través de técnicas de reproducción cada vez mejores, y, sobre todo, más rápidas, lo que hace que las tiradas sean mayores y a menor coste. Esta circunstancia, que favoreció el desarrollo del periodismo durante el diecinueve, también benefició de modo importante a las nacientes publicaciones periódicas especializadas en arquitectura, de las cuales se ocupa el capítulo II. Por su parte, los libros de modelos —anterior de las revistas— llegaron a ser instrumentos gráficos imprescindibles para los arquitectos y sus clientes. Junto a ellos, habría que considerar otro tipo de publicaciones que, aunque en rigor no pueden llamarse "pattern books", si tuvieron un efecto similar. Son las numerosas obras ilustradas de monumentos antiguos, producto del extraordinario auge de la historiografía arquitectónica, que constituyen, en muchos casos, completos repertorios de la historia monumental de un país. El ejemplo más notable, en nuestro país, fue la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España, iniciada en 1859, vehículo de extraordinaria importancia como difusor del historicismo en la cultura arquitectónica española del siglo XIX (84).

La condición ecléctica determinó también la manera de entender la capacidad profesional de los arquitectos. Estos —con mucha frecuencia— serán los ejecutores de los gustos y exigencias figurativas del comitente; para lo cual, ambos pueden valerse de publicaciones como las anteriormente citadas. Esta circunstancia explica los di-

---

(84) Véase, cap. I., nota 26.

ferentes "estilos" practicados por arquitectos como John Vanbrugh, Leon von Klenze, John Soane, Karl Friedrich Schinkel, Robert Smirke o los arquitectos de la Ringstrasse y, en general, todos aquellos que se educan en el creciente ambiente ecléctico de la segunda mitad del siglo XVIII, según la ya citada expresión de Rykwert. Téngase en cuenta, por otra parte, cómo César Daly reconoció los derechos estéticos del propietario en la arquitectura privada, mientras que asignó a los arquitectos la obligación de ser buenos técnicos ejecutores. Daly, recordémoslo, fue el autor de uno de los más difundidos repertorios gráficos del gusto arquitectónico de la burguesía urbana del diecinueve; nos referimos, naturalmente, a L'Architecture privée au XIX siècle, sous Napoleon III (1864-1872).

Si bajo la renovación cultural que produjo el revivir de la Edad Media —en cualquiera de sus facetas— los partidarios del gótico encontraron una respuesta, ardorosa y bien trabada, al dilema de la arquitectura contemporánea, ello no impidió que, simultáneamente, creciera una cierta conciencia de la postración y decadencia del arte arquitectónico. Conciencia que también habían tenido los románticos cuando promovieron el retorno al pasado para buscar los principios de la felicidad "medieval", antítesis del progreso racional de los ilustrados. Para quienes no poseyeron las convicciones románticas, la idea de decadencia era un problema siempre paralelo a la reivindicación de competencias profesionales —como demuestran las revistas—, cada vez más acentuado en contraste con los avances científicos y técnicos de otras disciplinas. Esto provocó, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, un permanente debate sobre la situación de la arquitectura, en el que se entrecruzaban las más diversas cuestiones: desde la discusión sobre la legitimidad del historicismo epistemológico, hasta los derechos privativos del arquitec-

to; la enseñanza de la arquitectura y su naturaleza científico-técnica o artística; el protagonismo de los objetos arquitectónicos en los nuevos escenarios urbanos; o el compromiso social de las investigaciones tipológicas en materia de vivienda obrera o arquitectura "barata".

Mientras ese debate duró, la condición eclectica fue aceptada generalmente como un elemento de transición en espera del nacimiento de un estilo original y propio del siglo XIX. Téngase en cuenta que, para la cultura arquitectónica del ochocientos, el problema del estilo ocupaba un lugar preferente, como advirtió Jerzy Frycz (85). Semper, Viollet-le-Duc o Daly --por citar sólo algunos nombres-- creyeron que la principal tarea de los arquitectos de su época era resolver todos los parámetros (técnicos y figurativos) que se contenían en el concepto "estilo". Y es de resaltar que los tres intentaron soluciones "racionales": Semper, a partir de la aplicación de los esquemas científicos de Cuvier (86); Viollet-le-Duc, admirador también de Cuvier, insistiendo en la lógica de las formas; y Daly, atraído por la "ingenierofilia" que detectó Lipstadt. Todos ellos intentaron desmascarar la confusión entre "estilo" y "decoración", que, finalmente, Adolf Loos denunciaba haciendo, al mismo tiempo, un claro elogio de las aportaciones tipológicas de la arquitectura del siglo XIX. En 1910, Adolf Loos pronunciaba estas sorprendentes palabras: "La segunda mitad del siglo XIX estaba saturada del grito de los incultos: ¡Carecemos de estilo arquitectónico! ¡Cuán falso e incorrecto! Pre-

---

(85) Véase, Jerzy FRYCZ, Viollet-le-Duc, créateur romantique ou positiviste? (1982), pág. 22.

(86) Véase, Renato de FUSCO, Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica (1974), págs. 81-84.

cisamente esta época tenía un estilo más vigorosamente acentuado y definitivo que el de otras épocas anteriores..." (87). Para Loos, el "estilo" de dicha arquitectura estaba oculto bajo la ornamentación copiada de otros estilos del pasado. Bastaría con "desnudarla" para encontrar los principios innovadores de la misma. Por esta razón, ironizaba sobre aquellos que vieron en el "modernismo" la soñada imagen del "estilo propio" del siglo XX. Las palabras de Loos pueden considerarse, en cierto modo, como un temprano reconocimiento de lo que es posible estimar en la arquitectura ecléctica.

A lo largo de estas páginas —junto al estudio de otros temas—, se irá comprobando la polisemia del eclecticismo entre quienes propagaron sus virtudes en la Academia de San Fernando; quienes, en las revistas de arquitectura lo defendieron, atacaron o, simplemente, lo aceptaron como mal menor; y, finalmente, quienes, en las discusiones de los Congresos Nacionales de Arquitectos, debatieron el "ideal" de la arquitectura contemporánea y los "medios prácticos" disponibles para dar forma a un nuevo estilo. Señalemos que las primeras actitudes favorables al eclecticismo estarán justificadas por la romántica refutación del exclusivismo vitruviano, mientras que el repudio de la condición ecléctica se hará más obsesiva en las décadas finales del siglo XIX.

---

(87) Adolf LOOS, Ornamento y delito, y otros escritos (1980), pág. 226.

I

LOS DISCURSOS DE ARQUITECTURA  
EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

### 1. Academia y antiacademicismo

Desde el siglo XVIII, la Academia había adquirido, por obra de Colbert, la condición de instrumento estatal —tan eficaz como las manufacturas reales— al que se encomendaba la existencia de una cultura artística unitaria: el clasicismo. Bajo este mandato se desarrolla durante el siglo XVIII, alcanzando su mejor definición en la segunda mitad. Será entonces cuando, al mismo tiempo, aparezcan los primeros síntomas de una reacción antiacadémica sobre la que se asentará buena parte de la historia más reciente del arte moderno, desde las actitudes de Jacques Louis David a los escándalos de los "refusés" (1).

La reacción antiacadémica quedó asociada al proceso de fragmentación del clasicismo, que implicaba, en el terreno teórico-crítico, la cuestionabilidad de la validez universal de sus reglas, y, en el conflictivo terreno de la enseñanza artística, la pérdida de utilidad social de las mismas. En ambos casos —teoría y enseñanza del clasicismo académico— sus principales protagonistas fueron algunos ilustrados y los precursores del pensamiento román-

-----

(1) La historia de las instituciones académicas puede verse en Nikolaus PEVSNER, Las Academias de Arte (1982), editada en castellano con un epílogo de Francisco CALVO SERRALLER, Las academias artísticas en España. Sobre David y las academias francesas, véase Richard CHAFEE, The Teaching of Architecture at the Ecole des Beaux-Arts (1977), págs. 65 y ss. La supresión de las academias, en 1793, mediante un decreto inspirado por Jacques-Louis David, no afectó a la escuela de la Académie Royale d'Architecture, debido a la intervención de Julien-David Leroy; véase, Donald Drew EGBERT, The Beaux-Arts Tradition in French Architecture (1980), págs. 36-38.

tico; los teóricos del Sturm and Drang, los Nazarenos y los miembros de la "Pre-Raphaelite Brotherhood"; todos ellos, frente a la "razón de estado" que había esgrimido el ministro de Luis XIV para organizar todas las ramas del saber en disciplinadas instituciones académicas, acuden a la idea de "genio" para rescatar al artista del incómodo papel al que había sido reducido por la imposición de mecánicas reglas en el aprendizaje del arte. Queda pronto puesto de manifiesto que el antiacademicismo tuvo sus mejores argumentos cuando atacó el sistema de enseñanza impartido en las academias de arte. En el terreno de las ideas, el conflicto es distinto. Cuando se hace evidente la imposibilidad de mantener el clasicismo como único patrón de las artes —algunos síntomas son muy claros ya en la segunda mitad del siglo XVIII cada vez que se hable respetuosamente de la Edad Media— (2), la Academia se verá forzada a tomar posiciones eclécticas, como se demostró en 1846 durante la célebre polémica sobre el gótico en Francia (3).

Es sabido que Voltaire y Diderot llegaron a ridiculizar la enseñanza académica, por cuanto el "genio" y la libertad individual del artista quedaban encerrados en un conjunto artificioso de principios o normas (4). La misma actitud crítica mantuvieron, entre otros, Johann G. Hamann, Edward Young o Johann G. Herder, y, años más tarde, Asmus J. Carstens, David, Friedrich, Overbeck, Franz Pforr,

---

(2) Piénsese, en este sentido, en las Mémoires critiques d'architecture (1702) de Michel Frémin; sobre su significado puede verse Dorothea NYBERG, The Mémoires critiques... J.S.A.H., XXII (1963), págs. 217-224.

(3) Véanse, fols. 35-47.

(4) Nikolaus PEVSNER, op. cit., pág. 133.

o Peter Cornelius. Todos representan el rechazo de la Academia como suprema rectora del gusto y de la enseñanza artística. Son nombres ligados —salvo el caso particular de David— a las más combativas corrientes románticas propagadoras de una idílica libertad ejemplarizada en el artista anterior al Renacimiento, al Estado Moderno, y, en definitiva, ajeno a la institución académica. Era, al fin y al cabo, la búsqueda del "rousonismo" que emprendieron nazarenos y prerrafaelistas (5). Estos, en su oposición a la cultura artística académica, tuvieron eficaces defensores en Pugin (quien alabó a Overbeck como "príncipe de los pintores cristianos"), en Ruskin (defensor de Turner frente a sus críticos académicos, y propagandista del prerrafaelismo), o en Morris (guía intelectual de los mismos). En España, es el joven Manuel Milá y Fontanals uno de los primeros en escribir a favor de los nazarenos residentes en Roma (6).

---

(5) Véase, Silvia DANESI, La Edad Media revisitada, en Giulio Carlo ARGAN, El pasado en el presente, (1977), págs. 69-93.

(6) Recuérdese, en este sentido, su artículo publicado en "La Civilización" revista dirigida por Jaime Balmes, Joaquín Roca y José Ferrer— titulado: Renacimiento de la pintura espiritualista (1842), precedido de una significativa nota de los redactores (probablemente escrita por Balmes), en la que podía leerse: "... y no se crea que el artista moderno apele al auxilio de la Religión como a una mitología brillante y fecunda para dar variedad a sus cuadros; no, el pintor, así como el poeta, que pretende sacar de la Religión todo el partido a que debe aspirar en elección tan bella, es preciso que se sienta a sí mismo movido por sus creencias, inspirado por sus sentimientos..." Sobre la importancia del sentimiento religioso entre los románticos, véase n.º 94. La cita anterior está tomada de las Obras Completas de M. MILA Y FONTANALS, coleccionadas por Marcelino Menéndez y Pelayo, t. IV (1892), págs. 17-20. En otra ocasión, Manuel Milá y Fontanals, criticando la "hueca idealidad académica", hablará de Overbeck como el "moderno Angelico"; en Del cultivo del Arte en nuestros días (1860), discurso leído en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, O.C., T. V (1893), págs. 145-157.

Pero será José Galofre, según veremos más adelante, quien desencadene la polémica más significativa del antiacademicismo español del siglo XIX, al menos, en lo que esta pudo influir para que la institución académica fuera reformada.

## 2. La Academia de San Fernando en el siglo XIX

En 1752, tras un largo proceso iniciado en 1744 al crearse la Junta Preparatoria, se funda la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando (7). Su misión sería contribuir a la implantación del clasicismo en términos semejantes a los que regían la cultura artística europea, es decir, sobre el ineludible modelo académico francés. Esta condición implicaba una serie de rasgos institucionales, y pragmáticos, inspirados todos ellos en la convicción ilustrada de que Arte y Política eran términos armoniosamente conciliados por los teóricos del clasicismo. La Academia significaba el dominio de aquellos intelectuales para quienes la Antigüedad grecorromana era un modélico repertorio de soluciones éticas, políticas y artísticas, no superadas en ningún otro momento de la Historia. Era lógico, pues, su empeño en liquidar las desviaciones barrocas y el soporte que aseguraba —de no impedirlo la nueva jurisdicción académica— su continuidad: el aprendizaje a través de las organizaciones gremiales, detentadoras, hasta esas fechas, de la capacidad para otorgar títulos de conocimientos y aptitudes para su ejercicio. La enseñanza de las artes se convierte en tarea prioritaria para la nueva insti-

-----

(7) Sobre la historia de la Academia de San Fernando, el estudio más completo —aunque interrumpido en 1808— sigue siendo el de Claude BEDAT, L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1974); otros aspectos de la cultura académica han sido tratados por Ignacio HENARES, La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII (1977); Alicia QUINTANA, La arquitectura y los arquitectos en la Academia de San Fernando (1983); Francisco CALVO SERRALLER y Angel GONZALEZ GARCIA, Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español (1978); más adelante se citan otros trabajos relacionados con el estudio de las actividades académicas.

tución del Estado, como lo demuestra, en el caso de la arquitectura, la urgente empresa de proporcionar didácticas —y por ello, valiosas— ediciones de Vitruvio (8).

No puede discutirse que la Academia desempeñó, en la segunda mitad del siglo XVIII, un valioso papel como difusora de las principales corrientes del pensamiento estético aplicado a las artes. El lema "restauracionista" encierra toda la complejidad de un programa, cultural y político, interesado en destacar los valores de la Razón por encima de la indisciplina de los sentidos o de las imprevisiones del sentimiento. El racionalismo academicista, basado en la fiabilidad y fidelidad de lo Antiguo (9), se instaurará entre las razones de los modernos Estados centralizados, en los que, soldados o artistas, pueden ser ambos funcionarios ejemplares, cuando se educan bajo el control de instituciones estatales. La Academia, tén-gase en cuenta, había sido reclamada cuando las obras del Palacio Real pusieron en evidencia la falta de artesanos-artistas capaces de ejecutar, y comprender, las instrucciones de los arquitectos italianos. En adelante, la enseñanza académica, y la legislación de sus competencias, obligarán al cumplimiento, en todo el territorio nacional, de los cánones artísticos derivados del clasicismo.

---

(8) Véase, en este sentido, el estudio introductorio de Joaquín BERCHEZ al Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio, de Claude Perrault, en la edición castellana de 1981: La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español.

(9) Véase, Louis BERTRAND, La fin du classicisme et le retour a L'Antique (1968), en especial, los capítulos I y III; así como Ignacio HENARES, op. cit., págs. 147 y ss.

Al iniciarse el siglo XIX, el sistema académico, en España, entra en una fase de prolongada crisis. Por una parte, las circunstancias políticas impiden el desarrollo normal de sus actividades. Pero, además, cuando la vida del país parece normalizarse, después de 1814, otros impulsos culturales harán difícil ya que la Academia recupere el poder e influencias que había ostentado en el último tercio del siglo anterior. Al igual que sucedía en otros países europeos, la reacción antiacadémica adquiere importancia decisiva en estas fechas, siendo un elemento esencial para entender la transformación que la Academia se verá obligada a iniciar. De este proceso saldrá la fisonomía de la institución en la segunda mitad del siglo XIX, bien distinta de lo que fue y significó cien años antes. Los ataques lanzados contra ella, si bien no consiguen eliminarla —como algunos pretendieron—, si explican las modificaciones que se introdujeron para adaptarla a otro medio histórico. Las cuestiones debatidas fueron todas aquellas relacionadas con la libertad de creación artística y la renovación del sistema docente. Sus principales sostenedores serían —como había sucedido en toda Europa— los artistas y escritores vinculados a la vanguardia romántica, quienes, por primera vez, se valen de publicaciones periódicas como el más eficaz instrumento para dilucidar controversias artísticas de todo género.

El antiacademicismo romántico queda patente —según hemos adelantado— en numerosas colaboraciones periodísticas de José Negrete, Eugenio de Ochoa, Antonio M<sup>a</sup> Esquivel y, sobre todo, en la polémica suscitada por José Galofre a mediados de siglo. En opinión de Francisco Calvo y Angel González, "...esta polémica constituye un cierto hito histórico, por cuanto cierra y resume ideológicamente el ciclo de implantación del Romanticismo en España, y plantea con toda claridad, los cauces en los que se desenvolverá

socialmente el arte posterior" (10). En efecto, su importancia no nos puede pasar desapercibida. Galofre había tenido oportunidad de conocer las ideas de los Nazarenos durante una estancia en Italia, por lo que no puede extrañar que su ataque al sistema académico esté impregnado de los mismos argumentos utilizados anteriormente por Overbeck, Pforr y Cornelius. Por la misma razón, el tema central de su crítica será la enseñanza impartida en la Academia; crítica expuesta en las páginas de un libro publicado en 1851 con el título El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de las Bellas Artes, calificado por Francisco Calvo y Angel González como "prontuario estético de nazarenismo militante". La polémica se extendió con varios artículos publicados por Galofre en "La Nación" y "Las Novedades" durante los años 1852 y 1853, culminando, en 1855, con la Exposición dirigida a las Cortes Constituyentes pidiendo la supresión de la enseñanza académica, inmediatamente contestada por Federico de Madrazo, quien, a su vez, recibiría la réplica de Galofre (11).

Galofre pretendía una "reforma radical" de la enseñanza académica, convencido de que era el único camino para restablecer el

---

(10) Francisco CALVO SERRALLER y Angel GONZALEZ GARCIA, op. cit., pág. 46.

(11) Federico de MADRAZO, Contestación a la exposición que ha presentado Don José Galofre a los señores diputados de la Asamblea Constituyente sobre el estudio de las bellas artes en España (1855); José GALOFRE, Respuesta de José Galofre a la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo... (1855); véase, asimismo, José M<sup>a</sup> EGUREN, Impugnación al folleto publicado por D. José Galofre sobre el estado de las Nobles Artes en España (1855).

prestigio de los artistas, y conseguir el engrandecimiento del Arte en toda la nación. Para ello, había denunciado el "exclusivismo" de la enseñanza académica como el primero de sus males. Era, no cabe duda, el antiacademicismo nazareno —conocido directamente durante su estancia en Italia— lo que le conduce a desear volver a los modos de aprendizaje anteriores al establecimiento de las academias; "tiempos felices", en su opinión, en los que no habría coacciones entre maestros y discípulos (12). Imaginación, esta, que también hizo soñar a Pugin, Ruskin y Morris, defensores de prerrafaelistas y nazarenos. Las propuestas de Galofre, en consecuencia, se centran en la declaración de la libertad de enseñanza y en el máximo fomento de las exposiciones públicas de bellas artes (13).

La polémica puso en claro cuál sería la misión reservada a la Academia, a partir de esa fecha. Galofre había insistido en que una de sus tareas principales fuera la promoción de exposiciones públicas, a través de las cuales, el Estado —representado por la Academia— contribuiría a la expansión del mercado artístico, sin ser ya el supremo rector del gusto como en la Francia del siglo XVII. Desde tal perspectiva, la naturaleza de las exposiciones públicas, promovidas y organizadas por la Academia, cambiaba radicalmente. Ahora no se pretendía "enseñar" los resultados periódicos del sistema de

-----  
 (12) José GALOFRE, Respuesta... (1855), págs. 20 y ss.

(13) Véase, al final de la Respuesta a Federico de Madrazo, el Proyecto de Ley presentado por Calofre. En el artículo 7º, relativo a las exposiciones, se decía: "El Gobierno excitará el celo de las personas ricas a que adquieran también obras..."; su finalidad: creación de un mercado moderno para las artes.

enseñanza académico, sino propiciar el desarrollo de una demanda artística libre. En definitiva, se intentaba que los recursos económicos gestionados por los académicos actuasen en calidad de "marchantes" de unos productos —la obra de arte— que no encontraba suficiente clientela entre la burguesía de la época; "¿Dónde están los mercados de las Artes?" se preguntaba Galofre (14).

Aunque el paso dado era irreversible, no impidió que el divorcio entre el llamado "arte oficial" y los artistas "rechazados" se hiciera cada vez más notorio, abriéndose paso, por esta vía, las consignas de los primeros artistas de la vanguardia del siglo XIX. La Academia se convertirá, a lo largo del siglo, en un organismo de la administración pública con tareas consultivas, organizativas, y representativas, que aún conservará un notable poder en la esfera de las artes, pero actuando bajo parámetros muy distintos a los del clasicismo unitario del setecientos, esto es, al amparo de la cultura ecléctica y positivista del último tercio del siglo XIX.

Hasta la polémica suscitada por Galofre, la Academia de San Fernando había subsistido a expensas de las especiales condiciones históricas con las que se inicia nuestro siglo XIX. Tratemos, a continuación, de recordar algunas circunstancias que tienen para nues-

---

(14) José GALOFRE, op. cit., pág. 21.

tro estudio mayor interés (15).

Según testimonio de José Caveda, entre 1808 y 1814 prácticamente puede considerarse que no existió. Tras la ocupación napoleónica fue preciso restablecer la mayor parte de sus actividades: "...después de 1814 —escribe Caveda—, varía radicalmente las enseñanzas, y ofrece para la imitación modelos de un carácter bien diferente del que distinguía a los anteriores, en malhora considerados como los mejores posibles. Aleccionada por la experiencia propia y el ejemplo de otras corporaciones de la misma clase, no podía ser, como en sus orígenes, exclusiva y sistemática. Había crecido, con su ilustración, su tolerancia: admitía el Arte bajo todas sus manifestaciones, valorando en ellas los aciertos y los errores a la luz de los principios y de una sana crítica" (16). Sabemos que esta idea,

-----

(15) Carecemos —como lamentaba D. Enrique Lafuente Ferrari al prologar el estudio de Claude Bedat— de una completa investigación histórica que comprenda el desarrollo de la Academia de San Fernando a lo largo de todo el siglo XIX. Nos hemos visto obligados —pues, además, el archivo de la Academia permanece cerrado— a consultar las fuentes impresas (resúmenes de actas y tareas), y las conocidas obras de José Caveda, junto a otros textos que oportunamente citaremos. En consecuencia, es prudente leer el testimonio de Caveda con algunas prevenciones, mientras sus juicios no puedan ser perfectamente contrastados; lo que no impide, por otra parte, que, en sí mismos, estos juicios sean una diáfana expresión del pensamiento (de Caveda y de otros contemporáneos), que sí nos interesa.

(16) José CAVEDA, Memorias para la Historia de la Real Academia de Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días (1867), t. II, págs. 47.

contra el "exclusivismo" y a favor del reconocimiento activo de todos los estilos, había sido la mantenida por José de Madrazo (17).

Caveda, influenciado por Taine —a quien cita varias veces—, no podía ignorar el giro que la cultura europea experimentó tras la crisis del clasicismo y de su trasunto político: el fracaso del Imperio napoleónico y la aparición del nacionalismo político en el mapa europeo, tan hondamente vinculado a los movimientos culturales de la época, de fuerte inspiración romántica, que buscaban explicar los sentimientos diferenciadores de las distintas culturas y pueblos del viejo continente.

Caveda pensaba que la misión del arte era "...contribuir a la moralidad de la sociedad y del individuo" (18), aunque no fuera esa,

-----

(17) José de Madrazo, refiriéndose a la nueva enseñanza impartida por la Academia, escribía en 1855: "Igualmente procuran dichos catedráticos inculcarles las ideas de la tolerancia de los diversos estilos que están conformes con la verdad y doctrinas ya expresadas, porque el exclusivismo es perjudicial a las Artes y a la originalidad"; véase, José de MADRAZO, La Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año de 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevísimos compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan, texto manuscrito publicado por Enrique Pardo Canalis en R.I.E., XXII (1964), págs. 163-194. Conviene recordar que José de Madrazo había vivido en Roma —donde nacieron sus hijos Federico (1815) y Pedro (1816)—, ciudad en la que, según sus palabras, "contrajo cordial amistad con los distinguidos pintores alemanes Overbeck y Cornelius, y los escultores Thorwaldsen y Rauck...".

(18) José CAVEDA, *op. cit.*, pág. 48.

ciertamente, la suprema tarea que en aquellos años podía desempeñar la Academia. En 1821 no pudo poner en práctica un nuevo plan de estudios (19). Su actividad, siguiendo el testimonio de Caveda, "...limitábase a dar reglas para inspeccionar la enseñanza, mantener el orden en las escuelas, procurando que el profesorado llevase cumplidamente los deberes que había contraído, y los alumnos diesen pruebas de aplicación y aprovechamiento. Apenas era la Academia otra cosa que una junta inspectora y un cuerpo consultivo del Gobierno" (20). En ella, se lamentaba su secretario, no había lugar ya para las "discusiones" engendradoras del progreso artístico. En 1823, José de Madrazo no puede obtener la reforma de sus estatutos, como había solicitado en una "bien razonada" Memoria (21). Por fin, el R.D. de 25 de septiembre de 1844 organiza los estudios académicos, y el R.D. de 1 de abril de 1846 concede nuevos Estatutos. Es pues, a mediados de siglo, cuando la Academia comienza a definir lo que sería su renovada esfera de acción, obligada, téngase en cuenta, por el amplio eco que encontraban los críticos del academicismo. Por

---

(19) "Muy ventajosos —explica Caveda— habrían sido sin embargo sus efectos si llegara a plantearse. No lo permitieron los disturbios políticos, la escasez de los recursos, y sobre todo las escisiones suscitadas dentro y fuera de la Academia entre los mismos profesores"; *Ibíd.*, pág. 97.

(20) José CAVEDA, *op. cit.*, pág. 98.

(21) "¡Vano empeño! —exclamaba Caveda—. La reforma intentada, que sólo encontraba apoyo en un corto número de hombres ilustrados e independientes, hubo de sufrir la tenaz oposición de aquellos otros, más numerosos por desgracia, para quienes toda novedad era sospechosa y ocasionada a graves daños"; *ibíd.*, pág. 99. Sobre este particular, véase José de MADRAZO, *op. cit.*, pág. 182.

otra parte, su progresiva inclinación hacia el eclecticismo —recuérdese el caso francés y la polémica de 1846— explicará, en torno a 1900, la identificación a la que se ha llegado, peyorativamente, entre academicismo y eclecticismo (22). A mitad de siglo, en cambio, esa tendencia fue la clave de la renovación académica que habría de desarrollarse en las décadas posteriores; a la que, sin duda, no fue ajena la denuncia planteada por Calofre en 1851, y la polémica consiguiente.

En 1859, el discurso de recepción de un nuevo académico, Teodoro Ponte de la Hoz, tuvo como tema la Influencia de las Nobles Artes en la sociedad y protección que deben prestarle los gobiernos; se intentaba demostrar, cuando la polémica levantada por Calofre había decaído, que la Academia seguía siendo una institución imprescindible del Estado. Más que el discurso de Ponte, nos interesa destacar la contestación de Eugenio de la Cámara —quien sería durante muchos años secretario de la Academia—, pues, además de contener una sucinta historia de la institución, constituye una singular apología de la misma: "Regocíjate, Academia de Nobles Artes de San Fernando —afirmó Cámara—, tu has tenido la gloria de preparar,

-----

(22) "Desde entonces —escribe Caveda—, lejos de sostener la Academia el exclusivismo del Arte, influyó en que fuese tolerante y ecléctico... El profesorado llevaba al fin a la enseñanza el espíritu analítico de la época, su eclecticismo, la experiencia propia, el conocimiento de las variaciones que había sufrido el Arte allí donde alcanzara mayores progresos". *Ibidem*, págs. 100-102.

mal que les pese a tus detractores, el segundo renacimiento de las Artes, y el segundo renacimiento comienza ya" (23). Quedaba así explícita, contra las ideas propagadas por Galofre, no sólo la necesidad de mantener operante el sistema académico, sino la convicción de que, bajo su tutela, se estaba iniciando una "nueva época" con fisonomía y tareas distintas (24).

Una reforma posterior de los Estatutos (R.D. de 20 de abril de 1864), fijaba, en el artículo segundo, cuales serían las principales tareas académicas: publicación de todas aquellas obras que pudieran contribuir a "...ilustrar la teoría o la historia de las Bellas Artes y a propagar su conocimiento"; la conservación de todo tipo de obra artística; la inspección de los museos públicos y conservación de monumentos artísticos; y, por último, la organización de exposiciones públicas y la convocatoria de concursos para fomentar el conocimiento y estudio del Arte.

Tengamos presente que, años antes, ya habían comenzado a desarrollarse algunas de las actividades mencionadas en los nuevos estatutos, siendo las más notables la creación, en 1844, de las

-----  
(23) Eugenio de la CAMARA, contestación al Dis. recep. A.S.F. de Teodoro PONTE DE LA HOZ, Influencia de las Nobles Artes... (1859), pág. 37.

(24) Ibidem, pág. 43.

Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos (25); la tutela de la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España (26); y la reorganización de las exposiciones públicas de Bellas Artes (27). Todos estos trabajos —junto con otras tareas tan importantes como la concesión de pensiones—, constituyen obligados puntos de partida para reconstituir la historia de la Academia de San Fernando; objetivo que no podemos pretender ahora, aunque sí en otro momento.

-----

(25) Las Comisiones se crearon, siguiendo el modelo francés, por R.O. de 13 de junio de 1844, con la que se daba existencia a la Comisión Central, encargada de velar por los monumentos de "todas las épocas", de la que dependían las comisiones de provincias. Aunque en principio la Comisión Central era independiente de la Academia, pronto quedaría incorporada a la misma. Su tarea primordial, en cumplimiento de las Instrucciones publicadas por R.O. de 24 de julio de 1844, sería establecer una Estadística Monumental que permitiera conocer el estado de conservación de los edificios para emprender inmediatamente los trabajos de restauración. Véase, la Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos... (1845).

(26) Para la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España (iniciativa de la Escuela de Arquitectura) se creó, por R.O. de 3 de junio de 1856, una comisión compuesta por Aníbal Alvarez, Francisco Jareño, Jerónimo de la Gándara, Pedro de Madrazo, José Amador de los Ríos y Manuel Assas; pasando a depender de la Academia por R.D. de 17 de mayo de 1872. El propósito de la comisión era "perpetuar en una publicación gráfica y descriptiva... las venerandas reliquias del arte monumental", comprendiendo "todas las edades, todos los estilos y todas las comarcas". El primer cuaderno apareció en 1859. En 1875 se encargó su publicación al editor José Gil Dorregaray. De todas estas circunstancias, y de su completo estudio, nos ocupamos actualmente en otro trabajo. Véase, Félix BOIX, Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles del siglo XIX (1931), págs. 43-49.

(27) Sobre la organización de las exposiciones, remitimos al libro de Bernardino de PANTORBA, Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España (1980).

Joaquín Francisco Pacheco, en septiembre de 1864 —cinco meses después de la aprobación de los nuevos estatutos—, pronunciará un discurso inaugural del año académico, bajo un largo y significativo título: Sobre la nueva organización de la Academia para ser en verdad lo que la pide que sea el nuevo juicio de sus deberes y los adelantos de la moderna civilización, en el que podemos ver cuáles eran los aspectos más sobresalientes de su nueva etapa; comprobaremos, una vez más, que la denuncia del sistema académico emprendida en 1851 por Galofre había contribuido, sin duda, a la reforma de la institución. Pacheco celebra la organización de "una verdadera Academia", con mayor independencia del gobierno, que "se rige por sí misma", y no tiene las pesadas tareas docentes que la abrumaban en décadas anteriores; siendo estas, como sabemos, el principal motivo que argumentaban los detractores del academicismo. Ahora gozaba, por el contrario, de más libertad en sus iniciativas y discusiones (28).

Como había sostenido Galofre, la Academia, en adelante, ya no pretendería ser una institución creadora del "genio" —concepto del que se habían apropiado los románticos (29)—; en todo caso, asumi-

-----

(28) "El espíritu de la época —afirmaba Pacheco—, el soplo del siglo han caído en su seno, y tomado posesión de su existencia toda. La iniciativa, el fomento, la discusión, nada se excluye de sus muchísimas bases. Con más libertad, con más responsabilidad, con mayores medios que hasta aquí, la Academia se reorganiza hoy..."; Joaquín Francisco PACHECO, Sobre la organización de la Academia... (1864), pág. 313. Pacheco era un político moderado cuyo grupo, los llamados "puritanos", se oponían a Narváez; véase, nota 30.

(29) Citemos, entre otros estudios que se han ocupado del tema, los de Albert BEGUIN, L'ame romantique et le rêve (1967); C.M. BOWRA, La imaginación romántica (1972); y M.H. ABRAMS, El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica. (1975).

ría la dirección del "buen gusto", como correspondía a las instituciones culturales de las modernas sociedades burguesas. Esta disociación, entre "genio" y "gusto" —operación, como se sabe, fundamental en la cultura artística del diecinueve—, va a conducir a posiciones eclécticas cada vez más ligadas al pensamiento académico: "Pensad —pedía Pacheco— que no es única ni exclusiva la expresión de la belleza; que son varios y discordes sus tipos; que es desconocerla, ya que no matarla, el quererla encerrar en una forma sola" (30).

No hemos intentado, en este epígrafe, ofrecer una sinopsis histórica de la Academia de San Fernando a lo largo del siglo XIX. Interesaba, tan sólo, constatar la transformación que, hacia mediados de siglo, sufre la institución académica, como consecuencia, en buena medida, de las presiones del antiacademicismo representado por Galofre; pero, también, por un proceso de crítica al "exclusivismo" practicado por la Academia en décadas anteriores, que conducirá —según hemos anticipado— a la propagación de fórmulas eclécticas de gran influencia en el pensamiento arquitectónico. Es este, a través de los discursos de recepción, el que a continuación se analiza.

---

(30) Joaquín Francisco PACHECO, op. cit., pág. 316. Queremos resaltar que Joaquín Francisco Pacheco fue el creador de la "disidencia puritana" en la política española de la década de 1840, notable jurista, y uno de los más destacados representantes del moderantismo ecléctico de inspiración cousiniana; véanse, para más detalles, los estudios de Luis DIEZ DEL CORRAL, El pensamiento político de Joaquín Francisco Pacheco, en De Historia y Política (1956), págs. 277-302; y Angel GARRORENA, El Ateneo de Madrid y la teoría de la Monarquía Liberal (1974), págs. 207-235 y 463-484.

### 3. Arquitectura y discurso académico

Al finalizar la década de 1850 es cuando la Academia de San Fernando parece vislumbrar una etapa de reorganización capaz de otorgarle un nuevo papel en la historia de la cultura artística. En esa fecha se hace periódica la norma reglamentaria de proceder a la lectura de un discurso de recepción cada vez que entra a formar parte de la misma un nuevo miembro. El discurso de recepción se concibe como exposición pública de reflexiones en torno a temas en los que la Academia puede ejercer jurisdicción intelectual, y, al mismo tiempo, como demostración de la competencia personal del nuevo académico. Pedro de Madrazo, contestando al discurso de José Amador de los Ríos, en 1859, lo expresaba así: "Renuévase, poniendo fin al prolongado y lastimoso olvido de una de las ceremonias que le dan más realce, el solemne ingreso de un iniciado en el sacerdocio guardador del rito y promovedor del culto del arte; y el acto en que esto se verifica es, rigurosamente hablando, el acto académico por excelencia..." (31). Madrazo hacía una llamada para que la Academia recuperase —además de las funciones que como cuerpo consultivo del Estado ya ejercía— el "terreno teórico y especulativo" en el que pudieran darse todo tipo de discusiones.

Puesto que la Academia estaba organizada en secciones, siendo una de ellas la de Arquitectura, y constituyendo esta motivo constante de interés por múltiples razones, los temas relacionados con la

---

(31) Véase, Discurso del Ilmo. Sr. D. Pedro de Madrazo, en Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando (1872), pág. 41. La lectura de un discurso de recepción quedaba establecida en los Estatutos de 1846, art. 20, apartado 1º.

misma fueron objeto predilecto en numerosos discursos de recepción pronunciados por destacados arquitectos, arqueólogos o publicistas. Conviene destacar esta circunstancia, fácilmente explicable, dado el elevado número de expectativas socio-culturales o técnicas que se concentraban en la arquitectura del siglo XIX, como consecuencia de la controvertida idea de decadencia que pesaba sobre ella. En realidad —y así se puede constatar en los discursos—, el preferente interés por lo arquitectónico venía dado por necesidades sociales e históricas muy diversas. Por una parte, la expansión de la historiografía positivista de la segunda mitad del siglo encontraba en la Historia de la Arquitectura uno de sus mejores laboratorios. Por otra, las transformaciones económicas, sociales y técnicas, derivadas de la industrialización, estaban alterando radicalmente el espacio urbano de la arquitectura y, consecuentemente, exigían un ritmo paralelo de innovaciones en el diseño arquitectónico —además de las urgentes adecuaciones tipológicas— capaz de alcanzar un satisfactorio compromiso, tanto en el campo de la arquitectura monumental (pública o religiosa), como en el correspondiente a la arquitectura privada, desde la vivienda burguesa a la habitación barata. Es esta multiplicidad de valores la que, en definitiva, constituye un rasgo peculiar de la arquitectura anterior al "movimiento moderno", y que este no hizo más que heredar.

Explicar, analizar, y exponer los contenidos de aquellos discursos pronunciados sobre distintos aspectos de la arquitectura, entre 1859 y 1910, será el propósito de las páginas siguientes; un objetivo que hasta ahora no había sido contemplado en su conjunto, tal como aquí se pretende ofrecer (32). Su importancia creemos

---

(32) Es obligado exceptuar la atención que a ellos ha prestado Pedro NAVASCUES, El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX, R.I.E., XXXIX (1971), págs. 111-125, y Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX (1973).

que consiste en ofrecer un perfil del pensamiento arquitectónico (argumentado con el peso de la institución académica), que se completará en los capítulos siguientes con el estudio de las publicaciones periódicas y de los congresos nacionales de arquitectos.

Los discursos que analizaremos tuvieron un medio particular de difusión, cuya importancia tiene que ser resaltada. Un número elevado de los mismos alcanzó amplia resonancia a través de su reproducción —íntegra o parcial— en las publicaciones periódicas profesionales de arquitectura, en cuyas páginas los enunciados académicos permanecían como firmes protagonistas de la cultura arquitectónica historicista y ecléctica. Entiéndase bien: con lo dicho no se sostiene la vana idea de que pudieran haber ejercido una "influencia" directa en el ejercicio práctico de la construcción. Desde luego, ningún discurso académico alteró la existencia de poéticas historicistas, pero sí mostraban cuáles eran los principales intereses culturales de prestigiosos arquitectos-académicos cuyo ejercicio profesional si tuvo, por el contrario, una amplia repercusión en la historia de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XIX, entre los que pueden recordarse los nombres de Lorenzo Alvarez y Capra, Fernando Arbós y Tremanti, Simeón Avalos, Francisco de Cubas, Antonio Ruiz de Salces, José Urioste y Velada o Ricardo Velázquez Bosco.

Desde un punto de vista histórico —el que aquí nos interesa—, la serie de discursos académicos nos ofrece la posibilidad de restituir las preocupaciones más intensas del pensamiento arquitectónico, manifestadas por destacados profesionales e investigadores. Son, por otra parte, valiosos testimonios para completar el conocimiento de la personalidad de aquellos arquitectos cuya obra construida ha

comenzado a ser investigada y valorada merecidamente durante la última década.

En los discursos académicos nos encontramos frente a un aglomerado de ideas tardorománticas, o de procedencia iluminista, enlazadas con fórmulas más o menos genuinas del idealismo hegeliano —que constituyen los sustratos teóricos inexcusables de la cultura positivista y ecléctica— capaces de coexistir con expresiones del pensamiento aparentemente dispares. Pocos discursos se verán libres de formulaciones en torno a la realización de lo ideal, de la ejemplaridad contenida en la Historia, o del viejo debate sobre la superioridad de la arquitectura respecto a las demás artes. Frente a las "oraciones" pronunciadas en la Academia durante el siglo XVIII, y que injustamente fueron descalificadas por Marcelino Menéndez y Pelayo como "meros panegíricos de las artes sin ningún valor teórico" (33), el discurso de recepción adquiere, en las últimas décadas

-----

(33) Marcelino MENENDEZ Y PELAYO, Historia de las ideas estéticas en España, (ed. 1974), I, pág. 1511. Un interesante estudio de las mismas puede encontrarse en Carlos SAMBRICIO, Las Oraciones en la Academia de San Fernando, R.I.E.. XXXIV (1976), págs. 431-366. Sambricio ha entendido que son: "...una muestra de la situación cultural del momento, del gusto y de la moda, de los tópicos culturales y de los auténticos avances que el pensamiento artístico ha podido tener con el paso de los años. Identificable su importancia con la de los dibujos de arquitectura en los Premios, en ningún momento se deben de entender estos discursos como textos teóricos ni como puntos de partida o hipótesis previas, susceptibles de un posterior desarrollo. Solo son, en nuestra opinión, capaces de interpretarse como reflejo de una crítica erudita, culturalista, a la manera de la que pudieron desarrollar Ponz o Jovellanos en su momento...".

del XIX, la fisonomía de un breve ensayo —de mayor o menor calidad intelectual según los casos—, en el que se perfilan los resultados de investigaciones historiográficas, o se hacen válidas proyecciones sobre el estado de la arquitectura contemporánea. No obstante, ha perdido la dimensión política, pedagógica y encomiástica —anclada en la postulación del clasicismo—, que había tenido el discurso académico durante la Ilustración (34). Ahora optará por una actitud plural respecto a todas las tendencias intelectuales que se amparan bajo el eclecticismo y el positivismo. Las discrepancias son más notorias, y, por esta razón, alguna vez se hacen tan patentes como en la contestación de José Amador de los Ríos a Francisco Jareño; ocasión en la que Ríos combatirá la visión —casi herética— de una arquitectura clásica polícroma. Más adelante comprobaremos otros "desacuerdos" entre el discurso de recepción y el de contestación.

Para una conveniente explicación temática del contenido de los discursos, pueden establecerse agrupaciones que reflejen mejor los aspectos de la cultura arquitectónica tratados con más reiteración. Con ello no se pretende aislar ninguna faceta del "discurrir" académico; antes bien, debe quedar claro que en el pensamiento arquitectó-

---

(34) Como ha señalado Ignacio Henares, el discurso encomiástico del siglo XVIII expresaba la confianza de los ilustrados en la racionalización de todos los poderes del estado para el mejor éxito del programa reformista, lo que le confería un valor político (no en valde, la existencia de la Academia se identifica con el estado monárquico) que se encuentra ausente en el discurso erudito y positivista de la segunda mitad del siglo XIX. Véase Ignacio HENARES, op. cit., págs. 18-20.

nico del diecinueve fueron continuos los trasvases entre nociones historiográficas, críticas de la decadencia o visiones de regeneración, y programas reformadores de la enseñanza.

En primer lugar se analizan los textos en los que el interés historiográfico domina sobre cualquier otra faceta, entre los cuales destacan los que se ocupan de la arquitectura musulmana, fuera o dentro de la península; asimismo son importantes los que estudian el desarrollo de la arquitectura cristiana medieval, tanto desde la estricta dimensión reconstitutiva de su pasado, como desde el punto de vista de su carácter modélico para el resurgir de la arquitectura contemporánea. Sobre estas cuestiones versaron los discursos de José Amador de los Ríos (El estilo mudéjar en arquitectura, 1859), Francisco Enríquez (Originalidad de la arquitectura árabe, 1859), Marqués de Monistrol (La influencia del cristianismo en la arquitectura de los siglos medios, 1868), Francisco de Cubas (Consideraciones generales crítico-históricas sobre la arquitectura, 1870), Juan Facundo Riaño (Orígenes de la arquitectura arábiga, 1880), Adolfo Fernández Casanova (¿Cuáles son los elementos del potente arte mauritano?, 1892), Ricardo Velázquez Bosco (La arquitectura en la Edad Media, 1894) y Fernando Arbós (Transformaciones más culminantes de la arquitectura cristiana, 1898).

Otros discursos plantearon, en la recepción académica, la discusión sobre la decadencia de la arquitectura, sus posibilidades o medios de regeneración, el enfrentamiento de "estilos" ante la carencia de un "estilo propio", o las controvertidas opiniones en torno al eclecticismo y la posibilidad de un estilo "nacional". De ellos puede adelantarse la importancia de textos como los de Francisco Jareño (De la Arquitectura policrómata, 1867), Juan de Dios de la Rada

(Caracteres de la arquitectura contemporánea, 1882), Arturo Mélida (Causas de la decadencia de la arquitectura, 1899), Luis Landeche (La originalidad en el Arte, 1905) y Manuel Aníbal Alvarez y Amoroso (Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea, 1910).

La formación técnica, científica y estética del arquitecto, fue otra de las vertientes que más atención despertaba, por tratarse, como es bien sabido, de un debate esencial para configurar el valor de la arquitectura en las sociedades modernas. De estos problemas se ocuparon, preferentemente, los discursos de Antonio Ruiz de Salces (Conocimientos que debe reunir el arquitecto, 1871) y Simeón Avalos (Algunas consideraciones de como entiende la filosofía moderna los caracteres y las facultades del genio, 1875).

Los temas relacionados con la arquitectura privada y el urbanismo fueron los últimos en incorporarse a las recepciones académicas. El primero que disertó sobre ellos —al finalizar el siglo— fue Enrique M<sup>a</sup> Repullés y Vargas (La casa-habitación moderna desde el punto de vista artístico, 1896), a quien siguieron José Urioste y Velada (La calle bajo su aspecto artístico, 1901), José López Sallaberry (Consideraciones acerca de la fundación, desarrollo y reforma de grandes urbes, 1904) y el Duque de Tovar (La casa y la ciudad moderna, 1909).

### 3.1. Planteamientos historiográficos

Al reanudarse, en 1859, la práctica del discurso de recepción, con el ingreso de José Amador de los Ríos, Teodoro Ponte de la Hoz y Francisco Enríquez (35), la Historiografía reunía ya todos los ingredientes de una ciencia particular en boga. Se asistía a un proceso decisivo para su definición metodológica: el avance desde la narración romántica a la exposición sistemática, crítica, y profusamente documentada, de los historiadores positivistas. Las miradas retrospectivas sobre la Historia dejarían de ser incursiones emocionales —propias de los discípulos de Chateaubriand, de Victor Hugo, o de Friedrich von Schlegel—, y buscarían, con el máximo interés y erudición, la certeza inapelable de los hechos. Antes, no se hubiera dudado en someter el juicio histórico a los deseos de la pasión, especialmente, cuando los sentidos actuaban en calidad de método; desde ahora, serán sustituidos por instrumentos que pretenden ser científicos, es decir, por una metodología positivista y erudita.

En palabras de Lefebvre, "... el romanticismo había atribuido el conocimiento a la intuición poética y a la magia" (36); frente a el, la segunda mitad del siglo XIX supone la aceptación del pensamiento determinista, enmarcado, ahora, en los preceptos del positivismo. Desde entonces, pocas explicaciones históricas podrán eludir la

---

(35) El primero lo hizo el 19 de junio; Ponte de la Hoz, el 8 de diciembre, y Enríquez el 11 del mismo mes.

(36) Georges LEFEBVRE, El nacimiento de la historiografía moderna (1977), pág. 233. Un panorama de la historiografía española puede verse en Manuel MORENO ALONSO, Historiografía romántica española (1979).

convicción de que las formas culturales —y, entre ellas, el Arte ocuparía un privilegiado lugar— obedecen a profundas dependencias sociales. La demostración de Comte acerca de la imposibilidad de la metafísica, junto con el progreso de las ciencias empíricas, permitían avanzar hacia el postulado de la investigación histórica como disciplina sociológica desarrollada por Spencer. No de otra manera podrían explicarse, en adelante, sucesos como las revoluciones de 1848, o las alteraciones sociales provocadas por el cambio de estructuras económicas.

La Historia del Arte, cuya formulación como historia particular concluye en la segunda mitad del siglo XIX, al compás de la tendencia a establecer modelos de historias singulares, ofrece textos tan influyentes como La cultura del Renacimiento en Italia (1860) de Jacob Burckhardt, o Filosofía del Arte (1865) de Hippolyte Taine; éste último, citado, con frecuencia, por el secretario de la Academia de San Fernando, José Caveda, autor de la que puede considerarse como la primera historia de la Arquitectura en España (Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días, 1848) escrita con los instrumentos de la crítica ilustrada, más la pasión romántica, la erudición positivista, y el punto de vista ecléctico. Es precisamente esta suma metodológica lo que la hace diferente a los trabajos históricos de Jovellanos, Bosarte, Cean Bermúdez, Ponz o Inclán Valdés.

La Historiografía artística —ha resaltado Bauer (37)— tuvo sus comienzos en el propósito de ayudar a la emancipación del arte y de

---

(37) Hermann BAUER, Historiografía del Arte (1980), pág. 73

los artistas. Como tal, toda reflexión histórica quedaba vinculada a la práctica de aquel fragmento del saber, o técnica, sobre el que se proyectaba. Los efectos de este vínculo serán especialmente notorios y decisivos en el ámbito de la cultura historicista, en cualesquiera de sus manifestaciones. La interpretación de la Historia se convierte, así, en un factor primordial para la orientación de las tendencias artísticas, determinando, mediante múltiples exégesis, movimientos a favor del renacer de uno u otro de los estilos históricos. Lo nuevo no era, como puede suponerse, el comprometido recurso a la Historia —ya practicado ejemplarmente por Augusto y Adriano; el primero, cuando patrocina la Eneida de Virgilio; el segundo, creando la "nueva Atenas"— sino la coexistencia. "sin exclusivismo", como piensan José de Madrazo, José de Caveda, o José Amador de los Ríos, de la totalidad de elementos culturales producidos por la civilización occidental y oriental. Ahora se persigue, como lo hiciera Víctor Cousin con la historia de los sistemas filosóficos, el aprovechamiento, sin querellas, de todas las artes del pasado, apostando —no sin detractores— por el eclecticismo filosófico y artístico.

Los discursos de recepción en la Academia de San Fernando son todos, en este contexto, discursos historiográficos de gran interés por dos motivos fundamentales. En primer lugar, nos muestran el estado de lo que podemos entender como "criterios académicos" sobre la utilidad presente del pasado. En segundo lugar, ofrecen la oportunidad de comprobar la puesta en vigor de metodologías empíricas, o explicaciones deterministas, que eran las configuradoras del pensamiento historiográfico europeo. Así, por ejemplo, serán abundantes las reflexiones sobre el carácter modélico del gótico y las concepciones de la arquitectura como "reflejo" de distintas sociedades.

El discurso de recepción de Teodoro Ponte de la Hoz, anteriormente citado (Influencia de las Nobles Artes en la sociedad..., 1859), planteaba una demostración "histórica" de los beneficios que el cultivo de las artes podía deparar a la nación, haciendo ver que la existencia de la Academia era el mejor instrumento del estado para tal finalidad (38). Era esta, como antes hemos visto, la respuesta de los nuevos académicos a la polémica abierta por Galofre. De una forma u otra, la Historia siempre podía proporcionar argumentos para hacer el presente; más aún, cuando este aparezca enturbiado por los fenómenos que acompañan a la implantación de la sociedad industrial.

Un discurso modélico, por cuanto se refiere al conjunto de intereses historiográficos barajados en las recepciones académicas, es el pronunciado por Lorenzo Alvarez y Capra, en 1883, sobre La influencia de la Arquitectura en las sociedades, contestado por Simeón Avalos. El discurso del nuevo académico ofrece una desiderata de apreciaciones sobre la historia de la arquitectura y su importancia social, que eran tenidas como principios incuestionables por quienes accedían a la institución académica, pero que también compartían muchos escritores e intelectuales contemporáneos. Así, citando a Lammenais, Alvarez Capra afirmaba que las obras arquitectónicas eran "poesía petrificada"; imagen analógica, por otra parte, abundante-

---

(38) Véase fol. 71.

mente utilizada por los escritores románticos. Tras esta visión subyace una idea no menos extendida: la Arquitectura, como ninguna otra forma artística, es el mejor "reflejo" de una Sociedad y de la naturaleza de su civilización. Las obras arquitectónicas, especialmente los monumentos, eran —insistía Alvarez y Capra— como "...cristales transparentes que permiten apreciar con exactitud la religión, las costumbres, la política, las tendencias de los tiempos pasados, y en una palabra, el grado de civilización de los mismos" ( ). Por ende, los monumentos ejercían una importante influencia moral en todos los pueblos, tarea a la que —en opinión del nuevo académico— los arquitectos no podrían renunciar nunca. Históricamente, el mejor ejemplo se encontraba en la arquitectura ojival, cuyo objetivo fue "...moralizar al hombre purificando su espíritu", según Alvarez y Capra.

Ya hemos destacado el número elevado de discursos de recepción que se ocuparon de cuestiones relacionadas con la Arquitectura, apun-

---

( ) Lorenzo ALVAREZ Y CAPRA, La influencia de la Arquitectura en las Sociedades (1883), Dis. recep. A.S.F., contestación de Simeón Avalos, pág. 7. Lorenzo Alvarez y Capra obtuvo el título de arquitecto en 1871; dos años más tarde proyectaba el pabellón español para la Exposición Universal de Viena (1873), y colaboraba con Rodríguez Ayuso en el proyecto de la Plaza de Toros de la carretera de Aragón. Son, pues, dos de las obras más significativas de revivir mudéjar. El nuevo académico tomó posesión de la vacante que no pudo ocupar Agustín Felipe Peró, quien, no obstante, llegó a escribir su discurso: De la idea o concepto de la Arquitectura entre las Bellas Artes, y del significado y expresión del Arte en la esfera del conocimiento (manuscrito, firmado el 23 de octubre de 1877, que se conserva en el C.O.A.M.). Sobre Alvarez y Capra, fallecido en 1901 siendo presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, véase el número extraordinario del "Resumen de Arquitectura" dedicado a su memoria; y Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 228-235 y 293-295.

tando las causas que lo justificaban. No se olvide que la muy discutida idea de su superioridad frente a las demás artes había sido recientemente actualizada por el romanticismo. De un modo general, esa idea está presente en todos los textos que estudiaremos aquí; piénsese, por ejemplo, que cuando Guillermo Joaquín de Osma y Scull, Marqués de Valencia de Don Juan, ingrese en la Academia en 1909, lo hará disertando sobre La emoción y la idea arquitectónicas, mostrando el "privilegio" del arte arquitectónico para —más que cualquier otra modalidad artística— contener "asociaciones históricas" y producir efectos anímicos. El mismo pensamiento tenía Agustín Felipe Peró cuando, en el discurso manuscrito antes citado, escribía que la Arquitectura era "...de seguro el arte mas vasto, más real y efectivo, más complejo".

### 3.1.1. El mudéjar y lo árabe

Si, como hemos anticipado, los discursos de recepción en la Academia de San Fernando son, fundamentalmente, discursos historiográficos, es importante destacar la predilección hacia los temas de la arquitectura medieval, cristiana o musulmana; de ellos trataron, específicamente, José Amador de los Ríos (1859), Francisco Enríquez (1859), el Marqués de Monistrol (1868), Juan Facundo Riaño (1880), Adolfo Fernández Casanova (1892), Ricardo Velázquez Bosco (1894) y Fernando Arbós (1898). Son, en su conjunto, una significativa demostración del acentuado interés académico hacia la historia del arte medieval, visto con los nuevos instrumentos de la crítica histórica y de la moderna arqueología positivista.

El compromiso de la Academia ya había sido reclamado por Elies Rogent en un discurso pronunciado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, en 1857, con palabras contundentes: "Hora es ya, que de las academias de bellas artes salga el gusto de regeneración, y que olvidando lo pasado, sin pensar en los yerros y profanaciones cometidas, empleemos nuestros esfuerzos, dediquemos nuestra actividad, a restaurar estas masas de las que cada piedra simboliza una tradición, y cada motivo es un recuerdo de nuestra antigua historia político-religiosa" (40). Los renovados planteamientos historiográficos —la "sana crítica" que postulaba Elies Rogent—, proporcionarían

---

(40) Elies ROGENT, La Arquitectura cristiana de Cataluña y la aurora de su renacimiento en la segunda mitad del siglo XIX (1857). pág. 18.

un seguro esplendor para la arquitectura medieval, sancionando lo que el romanticismo había perseguido; esto es, demostrar que sería "absurdo levantar iglesias en que no se adopte como tipo el arte de la Edad Media" (41). La obra arquitectónica de Rogent, es, en este sentido, muy elocuente. Recordemos que en 1845 había quemado, siendo estudiante en Madrid, un ejemplar de Vignola.

Lo que en Rogent era una llamada a la "sana crítica", en José Amador de los Ríos adquiere plena definición al hablar de la "ciencia arqueológica" en su discurso de 1859, El estilo mudéjar en arquitectura, que fuera calificado por Vicente Lampérez como "... uno de los más trascendentes jalones de los estudios arqueológicos en España" (42). En efecto, el autor de Sevilla Pintoresca aporta la primera definición del arte mudéjar, valiéndose de una erudición histórica sólo encontrable en pocos iniciadores de la arqueología moderna en

-----  
 (41) *Ibíd.*, pág. 10.

(42) Véase, Discursos leídos en la sesión pública celebrada el día 19 de mayo de 1918, dedicada a enaltecer la memoria de los Excmos. Sres. D. Pedro de Madrazo y D. José Amador de los Ríos (1918), pág. 19. Nos falta un estudio monográfico sobre la figura y el pensamiento de José Amador de los Ríos (1818-1878), uno de los intelectuales más destacados de nuestro siglo XIX. En estas páginas aparecerá con frecuencia su nombre; primero, por su condición de académico de San Fernando, analizamos el discurso de recepción, y, sucesivamente, sus discursos de contestación a otros académicos; en el capítulo II damos a conocer una actividad desconocida, según creemos, o al menos olvidada, hasta ahora: la publicación del "Boletín Español de Arquitectura". No pretendemos enumerar ni siquiera las más importantes de sus obras, pues constituyen aportaciones decisivas en los más variados campos de la investigación histórica. Baste, en estas circunstancias, remitir a los discursos anteriormente citados, pronunciados por Vicente Lampérez, Antonio Ballesteros y Antonio Mauera, en la sesión homenaje de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

España —como Manuel de Assas o el ya citado Rogent— que le permitirá razonar y explicar la naturaleza del mudéjarismo artístico, sin las limitaciones de una simple descripción visual de formas más o menos originales. Para Ríos, el mudéjar quedaba perfilado históricamente como resultado de la superposición de dos culturas que se vieron impulsadas hacia el intercambio de ideas y formas. El estilo mudéjar sería, según el nuevo académico, una creación singular —"...propio y característico de la civilización española..."—, obra de alarifes que hicieron realidad el "maridaje" de las civilizaciones cristiana e islámica.

Este "descubrimiento" del mudéjar estaba propiciado, sin duda, por las dos operaciones culturales más importantes de la época: la lucha contra el "exclusivismo" (neoclasicismo ilustrado) y la propagación de los ideales eclécticos; en ambas había tenido un destacado papel el nuevo académico, desde su militancia en el movimiento romántico. Y, como veremos en el capítulo II, en calidad de redactor del "Boletín Español de Arquitectura", permaneció atento a la polémica sobre el gótico, en torno a 1846, en la que se alzaron fuertes argumentos para defender y desarrollar las formas "nacionales" del arte. El mudéjar —de este modo—, podía ser utilizado con los mismos intereses con los que en Francia se veía el gótico del siglo XIII.

El nuevo académico de San Fernando había tenido una conocida devoción por el romanticismo; esto conviene tenerlo presente, pues nos permitirá insistir en una consideración básica para entender bien todo lo que en estas páginas se expone: la *Historiografía* de la segunda mitad del siglo XIX, a pesar del antiromanticismo que pudiera encontrarse en ella, es, sin duda, deudora de aquel entusiasmo y fervor que habían profesado, durante el primer tercio del siglo, los jóvenes

seguidores de August W. y Friedrich Schlegel, Chateaubriand o Victor Hugo. Compartimos, en tal sentido, la observación de Ignacio Henares y Juan Calatrava cuando advierten que "el romanticismo y el positivismo tienen una misma matriz ideológica" (43). No obstante, las nuevas exigencias metodológicas quedan suficientemente explícitas cuando José Amador de los Ríos señala la "rectificación" que, "...nuevos estudios, examen más detenido de acedillas y otras fábricas..." (44), le habían obligado a realizar en el análisis de lo que antes había denominado "arquitectura mozárabe" en su Toledo Pintoresca (1845).

José Amador de los Ríos, aludiendo a la "crítica moderna", comenzaba señalando la naturaleza del arte como reflejo inexcusable de la sociedad en la que históricamente encuentra su existencia: "Doctrina es vuestra —decía Ríos—, como lo es también de consumados críticos, que los monumentos de las artes y de las letras llevan impreso viva y profundamente el sello especial de las civilizaciones que los producen. Sus sentimientos, sus creencias, sus costumbres, su estado social y político, sus deseos y esperanzas, en el vario y contradictorio sentido de la vida, todo se halla revelado con sorprendente

-----  
 (43) Ignacio HENARES y Juan CALATRAVA, Romanticismo y Teoría del Arte en España (1982), pág. 34; especial interés tienen sus reflexiones sobre el "historicismo romántico".

(44) José AMADOR DE LOS RÍOS, El estilo mudéjar en arquitectura (1859), Dis. recep. A.S.F., contestación de Pedro de Madrazo, pág. 3. El interés de este discurso quedó de manifiesto con su publicación por el Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, en 1965, con introducción de Pierre Guenoun.

ingenuidad en las creaciones del Arte..." (45). Esta idea, de tan honda repercusión en la historiografía artística, y, muy particularmente, en la historia de la arquitectura, será otro de los fundamentos decisivos para entender la obligada revivificación de los estilos medievales, pues claramente se infería de ella que si una sociedad apreciada por sus sentimientos religiosos había producido un determinado arte, en la civilización presente, con muchas menos actitudes religiosas, sólo una convincente arquitectura religiosa —la de la Edad Media— podía aportar a la sociedad lo que en ella faltaba. Era, como ha señalado Watkin (46), la puesta en vigor de fuertes compromisos morales de los que la arquitectura se hacía depositaria, con la novedad, respecto a otras épocas, de que en el siglo XIX se produce el salto hacia atrás en la búsqueda de modelos bien contrastados por su capacidad para transmitir experiencias sensibles de naturaleza religiosa.

El discurso de Ríos era un serio intento de esclarecer parcelas de la historia artística particularmente difíciles de interpretar con rigor; merecía, pues, el citado reconocimiento de Lampérez. A pesar de ello, el término "estilo mudéjar" no ha dejado de ser polémico. Fue rechazado por Pedro de Madrazo —aunque lo hubiera admitido en el discurso de contestación al de Ríos— y sucesivamente discutido o acotado su significado por Rodrigo Amador de los Ríos, José Fernández Giménez, Vicente Lampérez y Leopoldo Torres Balbás (47).

---

(45) *Ibidem*, pág. 3.

(46) David WATKIN, Morale et Architecture aux 19e et 20e siècles (1979).

(47) Véase, Gonzalo BORRAS, El mudéjar como constante artística (1981), págs. 29-40.

Lo cierto es que el "descubrimiento" historiográfico del mudéjar permitiría, años más tarde, la revivificación del estilo histórico en forma de neomudéjar intensamente explotado por la arquitectura posterior a la Restauración (48). Este fenómeno de resurgimiento venía favorecido por el auge que en esas fechas comenzaban a tener los planteamientos que buscaban las bases de un estilo artístico que pudiera considerarse "genuina" aportación española a la historia del arte occidental. Ríos había propiciado tal interpretación al presentar el mudéjar como creación original de los pueblos peninsulares, cuya influencia, en pleno siglo XIX, se dejaría notar tanto en la arquitectura como en los oficios artísticos. Pedro de Madrazo, a su vez, reafirmaría esta particularidad del mudéjar al definirlo como "...un estilo arquitectónico enteramente peculiar de nuestro país..." (49). Desde entonces, el mudejarismo se convierte en la obligada cita histórica para la arquitectura que opta por representar "lo español". Así, por ejemplo, los pabellones nacionales proyectados por Lorenzo Alvarez Capra y Arturo Mélida para las Exposiciones Universales de Viena (1873) y París (1889), reproducen formas mudéjares que satisfacen el programa de las arquitecturas nacionales concebido como escenificación efímera de la personalidad artística de cada país. Arturo Mélida, en su discurso de recepción pronunciado en 1899 volvería a plantear la conveniencia de inspirarse en el mudéjar para

-----

(48) Sobre el desarrollo del neomudejarismo en la arquitectura construida del siglo XIX y primeras décadas del XX, puede verse, Adolfo GONZALEZ AMEZQUETA, Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX, "Arquitectura", XI (1969), págs. 3-74; y Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 227-236.

(49) Pedro de MADRAZO, contestación al Dis. recep. de José AMADOR DE LOS RIOS, El estilo mudéjar en Arquitectura (1859), pág. 43.

conseguir la "regeneración" de la arquitectura contemporánea (50).

Si la importancia del discurso académico de Amador de los Ríos ha sido siempre reconocida, no menor interés tiene la contestación de Pedro de Madrazo, casi ignorada en estudios posteriores. Su aportación reside en diferenciar el arte mudéjar del mozárabe, haciendo, respecto a este último, una réplica de la disertación de Ríos sobre aquel. Tales diferencias —no explicadas hasta entonces según palabras de Madrazo—, suponían corregir la clasificación de Llaguno, y abrir, junto con la aplicación del término mudéjar, una nueva perspectiva historiográfica cuyas consecuencias intuía con gran acierto: "Hoy es punto menos que imposible —afirmaba— descifrar con todos sus pormenores la interesante página del arte mozárabe. Día llegará, al menos lo esperamos, en que cundiendo el amor a las investigaciones relativas a la historia de los monumentos nacionales, la discreta y prudente mano del arqueólogo pueda hacerse cargo de las mutilaciones y renovaciones, sondar las gruesas capas de cal y ladrillo que ahora revisten por dentro y fuera esos antiguos templos, y descubrir la verdadera forma de los miembros arquitectónicos hoy dislocados..." (51).

---

(50) Arturo MELIDA, Causas de la decadencia de la Arquitectura (1899), Dis. recep. A.S.F., págs. 32 y ss. La misma opinión fue expresada por Adolfo Fernández Casanova en la contestación al discurso de Mérida.

(51) Pedro de MADRAZO, op. cit., pág. 53. De la personalidad de Pedro de Madrazo y Kuntz (1816-1898), miembro de la dinastía familiar más importante de la cultura artística española del siglo XIX —era hijo de José de Madrazo y hermano de Federico y Juan—, cabe decir lo mismo que hemos advertido de José Amador de los Ríos (Véase nota 42). Una primera aproximación a su figura puede encontrarse en los Discursos... (1918) ya citados. Con posterioridad a la redacción de estas líneas, se ha celebrado la exposición "Los Madrazo: una familia de artistas", en cuyo catálogo figura un estudio de Francisco Calvo Serraller dedicado a Pedro Madrazo como historiador y crítico de Arte.

Creemos necesario destacar, en definitiva, que la nueva etapa de "discusiones" académicas, abierta con la recepción de José Amador de los Ríos —quién en su juventud había confesado ser un fervoroso romántico—, acontece bajo la influencia del pensamiento ecléctico (en parte, prolongación lógica del romanticismo) gracias al cual obtiene Ríos un seguro reconocimiento para sus ideas. Años más tarde, según veremos, defenderá la misión regeneradora del eclecticismo (52).

También en 1859, el discurso de Francisco Enríquez y Ferrer, Originalidad de la arquitectura árabe, contestado por José Caveda, permite que en la Academia de San Fernando se pronuncie una razonada defensa del sistema constructivo musulmán. El nuevo académico —natural de Granada, ciudad en la que confiesa haber aprendido a admirar el arte islámico—, sitúa en primer plano el análisis de lo que estima racional en la arquitectura "árabe". De ella afirmaba: "...es la expresión filosófica del arte; en ella no se encuentra nada superfluo y gratuito" (53). Añadía, abundando en la racionalidad del sistema constructivo, que todo ornato era el "resultado necesario de la construcción", así como del empleo adecuado de los materiales. Juicios de esta naturaleza tenían, a mediados de siglo, un alto valor historiográfico, pues coincidían con los primeros estudios sistemáticos que comenzaban a descubrir la "originalidad" de las artes islámicas. Respecto a este extremo, todavía se veía obligado Enríquez a lamentar: "Por desgracia, este género de arquitectura ha sido juz-

---

(52) Véase, cap. I. 3.2 y cap. II. 2.2.

(53) Francisco ENRIQUEZ Y FERRER, Originalidad de la arquitectura árabe (1859), Dis. recep. A.S.F., pág. 12

gado con demasiada ligereza por hombres inteligentes, pero que no habían tenido ocasión de examinarla y estudiarla detenidamente" (54). Téngase en cuenta, por otra parte, que es en estas fechas cuando se desarrolla el "arabismo" como disciplina intelectual dedicada a eruditas investigaciones filológicas y arqueológicas (55).

Estableciendo un paralelo con las controversias sobre los orígenes de la arquitectura occidental —tema predilecto de iluministas y románticos—, el discurso buscaba profundizar en la antigüedad de las construcciones, admitiendo la precariedad de conocimientos sobre las civilizaciones orientales de los que, en esa fecha, podían valerse quienes estudiaban el desarrollo de sus arquitecturas. Su optimismo, a pesar de todo, traduce las expectativas abiertas por los avances de las investigaciones históricas, gracias a las cuales, muy pronto —apuntaba Enríquez— "... se rasgará el velo que aún cubre el origen de la arquitectura árabe" (56).

---

(55) Véase, en este sentido, el estudio de Manuela MANZANARES, Arabistas españoles del siglo XIX (1971), especialmente el capítulo dedicado a Pascual de Gayangos (1809-1897), considerado como el principal impulsor del arabismo científico. De las publicaciones más difundidas sobre arqueología, pueden recordarse las de Da Coste (Architecture Arabe ou Monuments du Caire, 1839), Girault de Prangey (Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores, 1841) y de Jules Goury y Owen Jones (Plans, elevations, sections and details of the Alhambra, 1837-45). En España, el primer intento de esta naturaleza había correspondido a la publicación de las Antigüedades árabes de España (1804); sobre el "arabismo" en la Academia del siglo XVIII puede verse Ignacio HENARES, *op. cit.*, págs. 188 y ss.

(56) Francisco ENRIQUEZ Y FERRER, *op. cit.*, pág. 26.

Discursos como el de Francisco Enríquez trasladan a la Academia de San Fernando el interés hacia todos los estilos del pasado, haciendo que su conocimiento histórico se contemple como una necesidad de la cultura contemporánea, igual para cada uno de ellos. En ese sentido cabe entender la contestación de Caveda, quien comenzaba haciendo un panegírico del pensamiento ecléctico —del que era, recordemos, un destacado propagador—, definiéndolo como "...una de las conquistas más preciadas de la filosofía de la época de progreso que alcanzamos" (57). Caveda —uno de los primeros defensores de la filosofía artística emanada del sistema de Cousin o de las lecciones en el Ateneo de Tomás García Luna— ponía de manifiesto la trascendencia de plantear, en el seno de la Academia, discusiones "científicas" sobre épocas artísticas que no fueran ya, exclusivamente, las sometidas a los cánones del clasicismo occidental. El deseo de conocerlas no venía dado tan sólo por el exotismo o la componente pintoresca con la que, desde finales del siglo XVIII, estaban teñidas las visiones del mundo islámico. Desde la imposición del positivismo como metodología, lo que interesaba era la búsqueda de explicaciones históricas; en palabras de Caveda, había llegado el momento de acometer un plan científico: "Estudiarlas, determinar sus diversos caracteres, sus relaciones con los tiempos y los pueblos que embellecieron, conocer, en fin, sus principios constitutivos y sus elementos componentes..." (58).

La visión que Caveda tiene de la arquitectura islámica está condicionada por el determinismo que sobre las artes pudieran ejercer los factores ambientales. Como buen admirador de Taine, Caveda se

---

(57) *Ibidem*, contestación de José CAVEDA, pág. 32 (A.T.).  
 (58) *Ibidem*, pág. 33.

expresaba así: "En vano se pretenderá despojar a la arquitectura árabe de esta originalidad fantástica; emana de la naturaleza misma, y se la aseguran en las regiones del Asia y de Europa un sol brillante y puro; una vegetación robusta y variada que cubre la tierra de flores y de frutos, y embalsama el ambiente de suaves perfumes; la benignidad del clima, que viste los cielos de una transparencia mágica..." (59). La Alhambra —se comprende tras la cita— aparecía como una "construcción mágica" capaz de sugerir los mejores sentimientos y el más elevado placer estético. El "alhambrismo" romántico se fundamentó en este tipo de concepciones, y, en la arquitectura doméstica, encontraría fácil acomodo cuando se extendió la moda del "salón árabe" como el del palacio Xifré, el del palacio de los Condes de Valencia de Don Juan, o el del palacio de Anglada, entre otros muchos (60).

Las disertaciones de Francisco Enríquez y José de Caveda conservaban aún mucho del sensualismo romántico con el que se inició la aproximación al arte musulmán. Por el contrario, el discurso de recepción de Juan Facundo Riaño, pronunciado dos décadas más tarde, en 1880, se situaba de pleno en el marco de la historiografía positivis-

-----  
 (59) *Ibidem*, pág. 41. En el Ensayo histórico... (1848), pág. 29, ya existía, en esta línea, una clara opción metodológica cuando afirmaba: "... los monumentos artísticos, cualquiera que sea su procedencia y su destino, satisfacen una necesidad, corresponden a un estado social determinado, y explican el carácter dominante de la época en que se erigieron". Sobre el sentido historiográfico de la obra de Caveda, véase Ignacio HENARES y Juan CALATRAVA, *op. cit.*, pág. 42.

(60) Sobre los mismos puede verse, Pedro NAVASCUES, Arquitectura y Arquitectos... (1973), págs. 265 y ss. y Un palacio romántico (1983), págs. 87-88.

ta del último tercio del siglo XIX. El tema del discurso era: Orígenes de la arquitectura arábiga, su transición en los siglos XI y XII, y su florecimiento inmediato. La contestación recayó, una vez más, sobre Pedro de Madrazo.

Juan Facundo Riaño y Montero (1829-1901), sucedía en la Academia a José Amador de los Ríos, y era, como Francisco Enríquez, natural de Granada, en cuya Universidad fue catedrático de Lengua árabe. Discípulo de Pascual Gayangos, colaboró en publicaciones como "El Arte en España", "Museo Español de Antigüedades", "Monumentos Arquitectónicos de España", "Boletín de la Institución Libre de Enseñanza" y en la "Revista de España", entre otras. En 1879 había publicado, en Londres, un libro con el que alcanzó gran notoriedad: The Industrials Arts in Spain. Desde 1863, y hasta 1888, sería Catedrático de Historia del Arte en la Escuela Superior de Diplomática; fue, entre 1881 y 1883, Director General de Instrucción Pública.

Nos interesa hacer notar la vinculación de Juan Facundo Riaño con el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza, por dos motivos. En primer lugar, recordemos que al año siguiente de su recepción, en 1881, ingresa en la Academia Francisco Fernández y González (1883-1917), también ligado a la escuela krausista (el tema de su discurso fue: Influencia de lo real y de lo ideal en el Arte, contestado por Pedro de Madrazo). Esto nos hace pensar —sin que hayamos podido profundizar en su investigación— en la relación o importancia que pudo tener el krausismo y los miembros de la Institución, en la vida de la Academia. Por otra parte, el discurso de Riaño nos obliga a recordar el debate sobre el positivismo, en los años de la Restauración, y el impacto que causó entre los krausistas; el "punto de in-

flexión", según Gil Cremades (61).

En su discurso académico, Riaño reclamaba el ejercicio de una "severa crítica" para desechar los "juicios parciales" que habían emitido los escritores románticos. Pedía, a tal efecto, la introducción de un "inmediato correctivo" en los nuevos estudios históricos sobre el tema (62). Era, como antes destacábamos, una manifestación de método histórico sólidamente anclado en las premisas del positivismo arqueológico encaminado a desplazar "... las innumerables descripciones pomposas, injustificadas y vacías de sentido" que, según Riaño, habían transmitido —a falta de un exacto conocimiento— la idea del extremo sensualismo y arbitrariedad del sistema de construcción del pueblo árabe. En esta línea metodológica, Riaño se veía obligado a denunciar la ausencia de "estudios comparativos" que sirvieran para establecer, positivamente, los orígenes y etapas del arte "arábigo".

---

(61) Sobre estos aspectos, véase, Vicente CACHO VIU, La Institución Libre de Enseñanza (1962), págs. 332-336; Juan J. GIL CREMADES, El reformismo español... (1969), pág. 183 y ss; Elías DIAZ, La Filosofía social del krausismo español (1973), pág. 231 y ss. Sobre Riaño, recordemos el artículo publicado, a su muerte, por Francisco GINER DE LOS RIOS, Riaño y la Institución Libre, en B.I.L.E., XXV (1901), págs. 129-131.

(62) Sus palabras fueron estas: "La empresa de reanimar y sacar de las tinieblas —alusión al romanticismo— los elementos componentes de aquella sociedad se acometió con verdadero entusiasmo, apareciendo en confuso tropel tanto y tanto recuerdo, que así responden a refinamientos extraordinarios como a degradaciones groseras, sin obedecer a más criterio, en ocasiones, que a exageradas simpatías. Fundados en estas bases los estudios, ha sido natural que a ellos trasciendan los errores de juicios incompletos y de impresiones malamente sentidas que alteran la verdad, y que necesitan, lo mismo en el extranjero que en España, de eficaz e inmediato correctivo", Juan Facundo RIAÑO Y MONTERO, Orígenes de la arquitectura arábiga... (1880), Dic. recep. A.S.F., pág. 102.

Como antes había defendido Enríquez, Riaño estaba especialmente interesado en demostrar la racionalidad de la arquitectura creada por la civilización islámica. Ocupándose del arte granadino, sostenía —opinión novedosa y no exenta de crítica— la escasa originalidad de la Alhambra, así como el origen italiano de las pinturas en la Sala de la Justicia, basándose en las descripciones de García de Silva y Figueroa, embajador de Felipe III en Persia, en 1617, publicadas en París en 1668.

El planteamiento historiográfico subyacente en el discurso de Riaño demostraba cuál era, en esa fecha, la actitud que la Academia de San Fernando mantenía como receptora de todo género de controversias en la interpretación de la Historia (63). Las discrepancias entre el discurso de recepción y el de contestación no serán, por este motivo, infrecuentes. Pedro de Madrazo, contestando a Riaño, negaba las tesis orientalistas presentadas por el nuevo académico; defendía, frente a aquellas, la importancia que futuras investigaciones otorgarían a los núcleos artísticos del Norte de África, en tanto factores explicativos del arte musulmán de la Península. Este sería, años más tarde, el argumento principal del discurso pronunciado por Adolfo Fernández Casanova.

---

(63) Pedro de Madrazo, contestando a Riaño, nos proporciona un exacto testimonio de lo que había sido la transformación de la Academia desde la Ilustración hasta el último tercio del siglo XIX: "Acúsase, en efecto, a las Academias de los tiempos que pasaron, de que aspiraban a monopolizar la autoridad en el campo de la crítica y a petrificar las ideas sobre la historia y la filosofía del arte, cual si fueran dogmas inalterables revelados al hombre como los preceptos del Decálogo. Nuestra Academia no se estima depositaria de tan raro privilegio: si los antiguos usufructuarios de estas sillas se avergonzaban de dudar, los actuales aceptamos la duda racional como triste dote de la humanidad, siempre vacilante entre la verdad y el error"; *Ibidem*, contestación de Pedro de Madrazo, pág. 162.

En 1892, Adolfo Fernández Casanova disertó bajo el lema: "¿Cuáles son los elementos generadores del potente arte mauritano, y cómo se verificó su desarrollo?". Se trataba de un discurso —contestado por Lorenzo Alvarez y Capra— definido como una exposición de "datos prácticos" recogidos durante los trabajos de restauración llevados a cabo por Fernández Casanova en la Catedral de Sevilla y en la Giralda (64). Su exposición era un minucioso análisis arqueológico de esta última —junto con ejemplos de otras construcciones almorávidas y almohades— que concluía sosteniendo que fue en Sevilla donde el "arte mauritano" alcanzó su mejor definición; criterio compartido por Alvarez Capra. Nos interesa destacar, sin entrar en pormenores, que el discurso de Fernández Casanova representaba, al finalizar el siglo XIX, un característico ejemplo de la arqueología positivista que terminó con las exaltaciones literarias de los primeros arqueólogos románticos, tal como había constatado anteriormente Juan Facundo Riaño.

-----

(64) Fernández Casanova intervino también como arquitecto restaurador en León. Seguidor de las teorías restauracionistas de Viollet-le-Duc, en 1881 había escrito en defensa de los trabajos anteriormente ejecutados en la catedral por Juan de Madrazo, a raíz de la polémica desatada cuando éste recibió el premio de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Véase, Adolfo FERNANDEZ CASANOVA, La catedral de León salvada por el ingenio del arquitecto D. Juan de Madrazo, R.A.N.E., VIII (1881), págs. 201-201; sobre la polémica trataremos en el capítulo II, págs. 325-329.

### 3.1.2. La arquitectura medieval cristiana y el gótico como modelo

Los discursos de recepción en la Academia de San Fernando muestran una significativa tendencia a tratar sobre temas de arquitectura medieval, consecuencia directa del gran desarrollo alcanzado por los estudios medievales desde que, en 1830, Arcisse de Caumont estableciera los primeros cursos de arqueología medieval en Francia; Caumont había clasificado construcciones de la Edad Media —siguiendo la metodología empleada por Linneo en botánica— dadas a conocer en el Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge (1825), obra de fuerte impacto en su época, que preludiaba el afán científico de la arqueología en la segunda mitad de siglo (65).

Hemos podido comprobar, en los discursos de Ríos, Enríquez, Riaño y Fernández Casanova, el importante lugar que ocuparon las "discusiones" académicas sobre la arquitectura musulmana. A continuación nos ocuparemos de aquellos discursos en los que se presentaba una idea de la arquitectura medieval cristiana, pocas veces desligada de consideraciones sobre lo que habría de ser la arquitectura del siglo XIX. Esta es la diferencia sustancial entre los discursos que ahora analizamos, y las disertaciones sobre arquitectura gótica de Isidoro Bosarte (Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura, 1798) o Juan Miguel Inclán Valdés (Apuntes sobre la Historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica, 1833). Guardan, no obstante,

-----  
 (65) Véase, Georg GERMANN Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences, and Ideas (1972), págs. 45-46.

conexión con el antiiluminismo de Jovellanos en la Carta sobre la arquitectura inglesa y la llamada ultramarina (1805), y el sensualismo prerromántico que tiñe las reflexiones sobre arquitectura gótica de Antonio Capmany y Montpalau en sus Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona, concluidas en 1792. En ellos existen, además, claras resonancias del romanticismo, o extremas convicciones religiosas. Son, por otra parte, una de las mejores evidencias de la recepción que tuvieron en España algunas de las cuestiones más debatidas por los arquitectos y escritores europeos del diecinueve.

El Marqués de Monistrol, José M.<sup>a</sup> Escrivá de Romaní (1825-1890), es el autor de un interesante texto sobre La influencia del Cristianismo en la Arquitectura de los siglos medios, y que el arte ojival es esencialmente cristiano (1868). Se trata de un discurso apologético en el que se promueve el ideal gótico desde ciertos puntos de vista que, en toda Europa, habían justificado el goticismo militante bajo las más variadas argumentaciones ideológicas. En este sentido, conviene tener en cuenta algunas circunstancias de su personalidad. Sabemos que estudió en el colegio de jesuitas de Friburgo, y era, desde 1862, senador vitalicio. Representa, pues, la figura del académico que diserta sobre arquitectura —sin ser arquitecto—, en el que se unen todos los rasgos sociológicos de un político, de extracción aristocrática, valedor de la burguesía conservadora que asistirá sorprendida a los acontecimientos históricos de septiembre de 1868. Su pensamiento religioso venía a coincidir con el neocatolicismo más estricto de Jaime Balmes y Donoso Cortés, defensores del retorno a los principios de religión y moralidad social. De ellos ha escrito José Luis Aranguren que representaban "... una pura añoranza de los tiempos me-

dievales, idealizados a la manera del primer romanticismo" (66).

El discurso del Marqués de Monistrol se articula sobre la idea de que la arquitectura posee una "magia irresistible", y en la que la "belleza moral" se yuxtapone a la belleza formal. Sus presupuestos estéticos venían de aquellos pensadores que declaraban superior, a cualquier otra, la belleza emanada del concepto divino (67). De esta concepción se desprendían consecuencias importantes en la valoración de la arquitectura ojival, no sólo como la única que podía ser "cristiana", sino también, como paradigma de la arquitectura contemporánea. Estas ideas, de amplia difusión por toda Europa, estaban reforzadas por la imagen de la arquitectura como "el gran libro de la humanidad", popularizada por Victor Hugo.

Cuestión obligada en el discurso era debatir los orígenes del arte ojival (68). La explicación recaía sobre la fuerza de los sentimientos religiosos en las sociedades del medievo; desprecia, por lo tanto, las controversias eruditas mantenidas por investigadores de diferentes países europeos. Para el Marqués de Monistrol, el origen de la arqui-

-----  
 (66) José Luis ARANGUREN, Moral y sociedad. La moral española en el siglo XIX (1982), pág. 117. Acerca del movimiento neocatólico español, vale la pena recordar —entre los numerosos estudios que podrían citarse— lo que escribió Marcelino MENENDEZ Y PELAYO, Historia de los heterodoxos españoles (1880-1881), t. III, pág. 746 y ss.

(67) Marqués de MONISTROL, La influencia del Cristianismo en la Arquitectura de la Edad Media... (1868). Dis.recep. A.S.F., pág. 11. Contestación de Pedro de Madrazo (A.T.).

(68) El término "gótico" era, en palabras del Marqués de Monistrol: "...un injustificable calificativo, que por fortuna la moderna crítica ha cambiado por el más propio de ojival"; *ibidem*, pág. 25.

tectura ojival (francés, germánico, oriental...) perdía interés ante la confirmación de un arte colectivo surgido para testimoniar la Verdad religiosa: "Se levantó una nueva vida social apoyada en el sentimiento religioso, y un arte nuevo encargado de perpetuarla" (69). El nuevo académico, sin duda, lector afamado del autor de Nuestra Señora de París, de Chateaubriand, Pugin y del padre Félix, otorgaba, por el contrario, muy escaso interés a las eruditas elucubraciones de William Warburton, George D. Whittington o Richard Payne Knight (70). Su pasión por el simbolismo de la arquitectura ojival, por encima de cualquier otra estimación mecánica del sistema constructivo, nos recuerda lo que Miguel de Unamuno escribió en "El Progreso" en 1898: "... los simbolismos a priori, cuando no llevan a desastres, conducen a meros acrósticos y pentacrósticos arquitectónicos, con los que nada se resuelve, ni mecánica, ni estéticamente" (71). Ese mismo

-----

(69) En otro momento del discurso se expresará con estas palabras: "El pensamiento humano poderosamente estimulado, hallaba la mejor manera de emitir sus ideas con carácter permanente y duradero, en aquellos libros que se llamaban edificios. Todas las fuerzas materiales, todas las fuerzas intelectuales de aquellos pueblos, convergían a un mismo punto; y este punto, vértice de los innumerables radios del pensamiento, era el arte, la arquitectura, que levantaba el templo. El arquitecto era en aquellos tiempos el poeta de la humanidad; Dios, la Virgen, los mártires del cristianismo y los santos, eran personajes de su epopeya; las catedrales, sus poemas"; *ibidem*, págs. 33 y 34.

(70) Véase Georg GERMANN, *op. cit.*, especialmente el capítulo The gothic in Vitruvianism, págs. 9-25.

(71) Miguel de UNAMUNO, Arquitectura social, en Obras Completas (1958), XI, págs. 53-59.

año, un influyente arquitecto, académico de San Fernando y presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, se veía obligado a reconocer la abundancia de "incongruencias y disparates místicos" en la ornamentación arquitectónica de muchas edificaciones contemporáneas (72).

Frente a las enseñanzas de Viollet-le-Duc, de las que haría buen uso Pedro de Madrazo en la contestación al nuevo académico, éste enfatizaba que los templos ojivales eran —como había escrito Víctor Hugo— "inmensas sinfonías de piedra" plétóricas de símbolos; estos eran los únicos factores, a su juicio, que podían explicar la existencia de la arquitectura ojival y, más aún, justificar en pleno siglo XIX la revivificación de aquel arte como una sentida necesidad espiritual. Esto último estaba siendo predicado, entre otros, por el famoso padre Félix desde el púlpito de Notre-Dame, a quien Monistrol cita más de una vez en su discurso (73). De este modo se comprenden sus palabras a favor de aquellos arquitectos contemporáneos que acudían al estilo ojival para dar "sentido" a las edificaciones contemporáneas (74). En la contestación al discurso de recepción de Juan de Dios de la Rada,

---

(72) Enrique M<sup>a</sup> REPULLES Y VARGAS, El simbolismo en la Arquitectura cristiana (1898), pág. 44

(73) El Marqués de Monistrol no será el único en citar las conferencias del padre Félix; también encontraremos significativas alusiones a las mismas en textos de Manuel Pérez Villamil y Leandro Serrallach; las mencionadas conferencias fueron publicadas, un año antes del discurso de Monistrol, bajo el título L'Art devant le Christianisme. Conférences de Notre-Dame (1867).

(74) "Cuando los artistas de la presente centuria —afirmaba el Marqués de Monistrol— quieren edificar templos que representen la santa creencia, salvándose en el diluvio de las locas aspiraciones humanas, vuelven la vista a aquellos siglos de fe, y levantan iglesias ojivales, que lejos de parecer un anacronismo en nuestro siglo, son recibidas con júbilo y con avidez..."; Marqués de MONISTROL, La influencia del cristianismo... (1868), pág. 42.

en 1882, recomendará impetuosamente seguir el ejemplo de la arquitectura goticista de arquitectos centroeuropeos como Klenze, Hansen, Gärtner, Hasenauer, Ferstel, y otros.

Sobra añadir que hiciera una dura crítica de aquellos arquitectos o historiadores de la arquitectura que, siguiendo a Viollet-le-Duc, optaban por explicar la belleza ojival con "... las reglas de la construcción y el árido criterio de su razón helada" (75); uno de aquellos racionalistas góticos, Pedro de Madrazo, habría de contestarle. Se produce, así, un significativo "desacuerdo académico" entre uno y otro discurso.

Pedro de Madrazo, para quien el templo ojival era "razonado y lógico como la flor" (76), nos proporciona un significativo parangón en el que, frente a la exégesis espiritual ofrecida por el Marqués de Monistrol, sitúa el no menos entusiasta racionalismo estructural enseñado por Viollet-le-Duc. Ya en la definición que de la arquitectura gótica había dado Friedrich Schlegel —"armonía petrificada"—, podía leerse un perceptible acento sobre las cualidades lógicas del sistema ojival. Madrazo no podía admitir las razones expuestas en el discurso de recepción, ni tomaba en serio las hipótesis de Warburton o Chateaubriand, aunque se felicita por la presencia de un nuevo académico que unía su entusiasmo a las iniciativas de la Academia —impulsadas por

-----  
 (75) *Ibidem*, pág. 40. En la contestación dada por el Marqués de Monistrol a Juan de Dios de la Rada y Delgado, en 1882, volveremos a oírle insistir en las mismas ideas. Véase fol. 130-131.

(76) Pedro de MADRAZO, contestación al Dis. recep. A.S.F., del Marqués de MONISTROL, La influencia del cristianismo... (1868), pág. 127.

Madrazo— para la conservación o restauración de edificios medievales. A pesar de esta manifestación de simpatía, se apresuró a establecer su desacuerdo con lo que acababa de oír, preguntando: "¿Fue sólo producto del sentimiento religioso el hallazgo de esa forma sublime de la arquitectura del templo, que obtuvo el asentimiento de casi toda la cristiandad?. Ah no. Lo mismo el sentimiento religioso que el amor a la patria, es infecundo cuando la ciencia y el arte de consumo no le dan medios de interpretación" (77). Su elogio de la arquitectura gótica era fruto de una visión de la historia, y del arte, mucho menos afectada por la sobrevaloración de ideales religiosos; lo que no constituye motivo para pensar que Madrazo viera las construcciones ojivales desde un punto de vista exclusivamente desacralizador, propio de muchos análisis violetianos.

Bajo la inevitable influencia de los criterios deterministas, que convertían siempre la arquitectura en "reflejo" de concretas situaciones sociales, Madrazo sostenía que la arquitectura ojival "...reune a la razón de ser científica y estética, la expresión más adecuada de las necesidades sociales y de las tendencias de la época portentosa que la produjo" (78). De aquí surge el paralelismo que nos ofrece entre la catedral gótica y la Suma Teológica, que le permite, argumentando formulaciones teológicas, reafirmarse en su defensa del racionalismo ojival: "De tal manera es el arte ojival producto de la razón, que si bien se advierte, el sistema de construcción que en todo el domina no es otra cosa que un verdadero y formal silogismo escolástico: el

---

(77) *Ibidem*, pág. 66 (A.T.).

(78) *Ibidem*, pág. 68.

empuje y el contrarresto como premisas, mayor y menor; el equilibrio como consecuencia" (79). La decoración surgía como necesidad siempre ajustada a la lógica del programa "escolástico" de la arquitectura (80).

Como conclusión, negaba las ideas expuestas por el nuevo académico; es decir, defendía la magnitud del sistema estructural gótico, siendo este contrapunto de la teología escolástica. Su recomendación final —interesante como sostén del goticismo contemporáneo— se encerraba en estas palabras: "¡Qué los peregrinos templos góticos de Castilla, Aragón y Cataluña, en los que los constructores españoles rivalizaron con sus maestros los franceses y alemanes, sean estudiados y comprendidos por la juventud consagrada al cultivo del arte, antes de lanzarse esta a explorar en espacios imaginarios la futura fisonomía de la arquitectura religiosa y civil!" (81). Como Viollet-le-Duc, Madrazo creía que el gótico tenía que ser modelo para la arquitectura de su época, no por las voluptuosas exclamaciones de las que se burlara Unamuno, sino por su fuerza mecánica y racionalidad constructiva.

Los de Monistrol y Madrazo eran los primeros discursos académicos —desde 1859— en los que se planteaba frontalmente la adop-

---

(79) *Ibidem*, pág. 105. Más adelante añadiría: "despréndese de la construcción ojival multitud de silogismos, y otras formas no silogísticas de buena argumentación, pero de pura raza escolástica. El arquitecto del siglo XIII ejercita todos los instrumentos y recursos de la dialéctica".

(80) *Ibidem*, págs. 118-120

(81) *Ibidem*, pág. 130.

ción del gótico como modelo inspirador de la arquitectura contemporánea. En esto, los dos discursos son coincidentes; difieren, como hemos visto, en los argumentos empleados. Eran, podemos decir, las mismas diferencias que existían entre el goticismo de matriz religiosa (Chateaubriand, Pugin, el padre Félix, Ruskin...) y el retorno al gótico por principios de racionalidad y laicismo (Viollet-le-Duc, Morris, George Gilbert Scott padre...). Aunque, no podemos olvidar, que autores e ideas fueron muy permeables a todas las formas posibles de argumentar los valores contemporáneos del goticismo.

Cuando Unamuno escribe sobre las acrósticas descripciones de la catedral gótica, los estudios sobre la Edad Media habían alcanzado un nítido perfil dentro del campo metodológico de la historiografía positivista; bastante lejanos quedaban los entusiásticos pioneros románticos, o la afectación espiritual del Marqués de Monistrol. Se había impuesto, no cabe duda, la influencia de una figura destacadísima de nuestra cultura artística decimonónica como fue Pedro de Madrazo (82). Esta evolución queda de manifiesto, por lo que se refiere al tratamiento que recibe la arquitectura medieval cristiana, en los discursos de recepción de dos conocidos arquitectos: Ricardo Velázquez Bosco y Fernando Arbós. El primero expresaría con claridad cuáles eran las premisas en las que tenían que desenvolverse los estudios histórico-artísticos, afirmando: "La crítica no puede aceptar, a sabiendas, lo

-----

(82) Véanse los Discursos leídos en la sesión pública celebrada el día 19 de mayo de 1918, dedicada a enaltecer la memoria de los Excmos. Sres. D. Pedro de Madrazo y D. José Amador de los Ríos (1918); asimismo, téngase en cuenta lo dicho en fol. 93.

inverosímil, ni desautorizarse prefiriendo las opiniones a hechos y los gustos a la justicia" (83).

La arquitectura de Velázquez Bosco (1843-1923) —adjetivada "enfática" por Navascués— es bien conocida por edificios como el Palacio de Cristal de Madrid o el antiguo Ministerio de Fomento (84). Por el contrario, su obra como historiador es menos conocida. Ejecutó proyectos de restauración en la mezquita de Córdoba, Medina Azahara y el monasterio de la Rábida, en los que demostró sus exactos conocimientos históricos sobre el mundo medieval; estos, en cambio, apenas se traducen en su obra arquitectónica. El discurso de recepción en la Academia de San Fernando consistió en una detallada descripción de fábricas medievales, llena de erudición, pero completamente desligada de recomendaciones sobre el estado de la arquitectura contemporánea. Aquí reside, a nuestro juicio, la particularidad de su disertación académica, si tenemos en cuenta —según hemos destacado ya— que el vínculo entre Historia y Arquitectura contemporánea fue siempre un aspecto fundamental en la fisonomía de los discursos académicos. Compárese, en este sentido, con las actitudes reflejadas en los textos del Marqués de Monistrol, o de Madrazo, y se verán

---

(83) Ricardo VELAZQUEZ BOSCO, La Arquitectura en la Edad Media (1894), Dis. recep. A.S.F., contestación de Juan de Dios de la Rada y Delgado; citamos el texto publicado en R.A.; IV (1984), pág. 124.

(84) Véase, Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 282-288. Según recoge Navascués, Velázquez proyectó el palacio del Marqués de Monistrol, que se levantaba en la calle Luna de Madrid.

correctamente las diferencias metodológicas: la erudición histórica no compromete —en este caso— el ejercicio proyectual.

Distinto análisis sugiere el discurso académico de Fernando Arbós y Tremanti (1840-1916), pronunciado en 1898. Arbós pertenecía a la misma promoción de arquitectos en la que destacaron los nombres de Enrique M<sup>a</sup> de Repullés, Juan Bautista Lázaro, Emilio Rodríguez Ayuso y Lorenzo Alvarez Capra (85). Bajo el lema: Transformaciones más culminantes de la Arquitectura cristiana, Arbós presentó, no una exhaustiva memoria historico-arqueológica, como había sido el discurso de Velázquez, sino una visión del pasado que era utilizada para enjuiciar severamente el presente de la arquitectura, en el que —como veremos a continuación— hacía intervenir nuevamente factores religiosos: "Debilitada todavía la fe católica, carécese del ambiente social propicio e indispensable para la producción compleja de la forma arquitectónica, de lo cual resulta la carencia de un estilo religioso que caracterice nuestra época" (86). Es interesante hacer notar cómo, quien era conocido por el neobizantinismo de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid, confesaba —al ser recibido en la Academia— la insatisfacción que producía la reiteración del historicismo ecléctico al finalizar la centuria y, al mismo tiempo, la esperanza que abría el nuevo siglo: "... huyendo del ya inútil almenado religioso-militar, de las pompas del decadente churrigerismo, y hasta de lo que de desnudo y tétrico tiene el románico, expresiones

-----  
 (85) Sobre la obra y trayectoria profesional de Arbós, véase, Pedro NAVASCUES, op. cit., págs. 246-253.

(86) Fernando ARBÓS Y TREMAN TI, Transformaciones más culminantes de la Arquitectura cristiana (1898), Dis. recep. A.S.F., contestación de Juan de Dios de la Rada y Delgado, págs. 35.

todas de ideales ya no sentidos, apartará del estilo bizantino su estrecho convencionalismo, del gótico lo innecesariamente atrevido y del Renacimiento su expresión pagana, e inaugurando así un nuevo período de transición subordinará la forma arquitectónica a las exigencias de las distintas regiones..." (87).

-----

) *Ibidem*, pág. 36.

### 3.2. Decadencia. Regeneración. Eclecticismo.

Bajo este epígrafe entramos en la controversia fundamental del pensamiento arquitectónico, durante la segunda mitad del siglo XIX, y las dos primeras décadas del XX, cuyo frontispicio lo forman un trío de nociones con difícil acotación semántica: Decadencia, Regeneración y Eclecticismo. La dimensión del problema abarca, en el fondo, todo el desarrollo de la arquitectura historicista anterior a lo que convencionalmente entendemos como Movimiento Moderno; si bien, hay que hacer notar que las fronteras entre ambos tienden a borrarse tras las últimas posiciones historiográficas que optan por adelantar los inicios del Movimiento Moderno, sin una exclusiva identificación con el racionalismo funcionalista (88). Se trata, pues, del núcleo o fundamento mismo de la cultura historicista arquitectónica; es, por tanto, el tema central de nuestra investigación. Aquí lo examinaremos desde un soporte específico: las reflexiones contenidas en los discursos académicos (89).

Insistiremos en el interés que tiene profundizar en la controversia, a través de un privilegiado enclave de la cultura artística decimonónica, como fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los discursos que plantean aspectos de la misma son numerosos;

-----

(88) Esta ha sido la tendencia en los análisis históricos de Pevsner, Collins, Hitchcock, Fusco, Patetta, Rykwert, Watkin o Macleod, por citar sólo algunos nombres destacados.

(89) Los capítulos siguientes completan, desde distintos medios, el estudio del pensamiento arquitectónico que hemos iniciado con los discursos de recepción en la Academia de San Fernando.

puede afirmarse, sin lugar a dudas, que fueron muy pocas las recepciones, en las que se disertara sobre arquitectura, que no dieran lugar a oír opiniones —desde luego no siempre unánimes— sobre el estado del arte arquitectónico, su discutida decadencia en aquellas décadas, las vías de regeneración, o enfrentadas concepciones del eclecticismo. De todos ellos, adelantamos el relieve que tienen los textos académicos de Francisco de Cubas (Consideraciones crítico-históricas sobre la Arquitectura, 1870), Juan de Dios de la Rada (Caracteres de la Arquitectura contemporánea, 1882), Arturo Mélida (Causas de la decadencia de la Arquitectura, 1899), Luis Landeche (La originalidad en el Arte, 1905) y Manuel Aníbal Álvarez (Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea, 1910).

Los análisis históricos que encontraremos en ellos tienen un esquema argumental básico; influenciados por el pensamiento determinista —eje motriz de la historiografía en estas fechas—, las explicaciones que nos ofrecen estarán siempre sujetas a determinados factores de causalidad. En definitiva, será la sociedad en transformación del siglo XIX, la que, a través de sus componentes económicos, ideológicos o religiosos, es presentada como responsable de la postración artística de la época. Recordemos las palabras de José M<sup>a</sup> Quadrado, en 1851: "¿Y en qué consiste esta precoz ruina, esta degeneración anticipada?. Consiste en la irrupción del individualismo, de la personalidad egoísta, del materialismo disolvente; y sus estragos, antes que en otro arte, dejan sentirse en la que especialmente vive del espíritu social, retrata sus vicisitudes, y se desenvuelve en públicos y durables monumentos. ¿Cómo podrá pues expresar otra cosa que la anarquía moral de nuestra época, la extinción de los grandes senti-

mientos, la incertidumbre de las ideas..." (90). Para Francisco de Cubas, años más tarde —y en términos semejantes— la decadencia de la arquitectura no era más que "... el efecto de la ruina social, de esas ruinas que en el orden moral y social son el triste resultado de falsas y perniciosas doctrinas" (91). No faltarían, a pesar de todo, voces más optimistas que anunciarán un nuevo "renacimiento" (92). El discurrir sobre la decadencia, por otra parte, era causa de una abundantísima literatura dedicada a los aspectos más variados de la sociedad española del siglo XIX; la controversia intelectual originó, como se sabe, la encendida reacción de Marcelino Menéndez y Pelayo con la publicación, en 1876, de La Ciencia Española (93).

Entre las causas de la decadencia arquitectónica figurarán con insistencia los factores religiosos, siguiendo una de las vertientes más acentuadas de la crítica decimonónica. Piénsese, por ejemplo,

-----

(90) José M<sup>a</sup> QUADRADO, Dos palabras sobre demoliciones y reformas (1851), pág. 4; véase, especialmente, el cap. I, "Decadencia de la Arquitectura. Espíritu de destrucción. Menosprecio práctico de los monumentos". (A.T.).

(91) Francisco de CUBAS, Consideraciones generales critico-históricas sobre la Arquitectura (1870), Dis. recep. A.S.F., pág. 26.

(92) Tal sentido tiene el artículo de Francisco M<sup>a</sup> TUBINO, El renacimiento del Arte español, R.A.N.E., IX (1882), págs. 128-131.

(93) Véase, en este sentido, Pedro SAINZ RODRIGUEZ, Evolución de las ideas sobre la decadencia española (1962), págs. 113 y ss. Sobre el significado e influencias de la obra de Menéndez y Pelayo trataremos en el cap. III.

en el enorme interés que tuvo la religión para los escritores románticos (94). Por otra parte, es bien conocido el papel que jugaba la religiosidad medieval en las fervorosas exégesis de su arquitectura; bastaría, en este caso, recordar los textos de Pugin o las campañas de la Ecclesiological Cambridge Camden Society (95).

En España, Manuel Pérez Villamil, seguidor del padre Félix —citado ya en estas páginas— y de Jungmann (96), nos proporciona, con ocasión de un discurso pronunciado en la apertura de los Estudios Católicos de Madrid, un completo cuadro ideológico de las posturas más conservadoras en 1874. Condena todos los "errores estéticos" emanados de la filosofía moderna —fundamentalmente del hegelianismo—, y pide una "obra restauradora" que haga posible la salvación del arte: "Preciso es, señores, que tantos errores sean combatidos, y tantos desórdenes reparados, si no queremos perecer bajo las ruinas de la sociedad desquiciada; preciso es que allí donde la cizaña brote nos apresuremos a arrancarla para poner en su lugar la semilla fecunda de la buena doctrina" (97).

Años más tarde, Leandro Serrallach, preguntándose si era posible que los artistas de su generación produjeran obras que no

-----  
 (94) Sobre este particular, puede verse H.G. SCHENK, El espíritu de los románticos europeos (1983), especialmente, págs. 102 y ss. y 131 y ss.

(95) Su trascendencia ha sido ampliamente analizada por James F. WHITE, The Cambridge Movement. The Ecclesiologists and The gothic Revival (1979).

(96) En nuestro país, la obra más conocida de Jungmann era La Belleza y las Bellas Artes, traducida por Juan M. Ortí y Lara en 1873.

(97) Manuel PEREZ VILLAMIL, Las Bellas Artes (1874), pág. 4.

fuesen "reflejo" del medio social — "... las artes son parte integrante del movimiento general de una época y no pueden sustraerse a la acción del motor que les impulsa..." (98)— rechazaba, en primer lugar, que la decadencia de la arquitectura obedeciese a la incapacidad artística de los arquitectos, al desarrollo técnico-científico, o al exhaustivo conocimiento de los estilos históricos. Para Serrallach, las causas del decaimiento artístico del último tercio del siglo XIX eran herencia del "exclusivismo" ilustrado y, sobre todo, —volvemos a encontrar citas del padre Félix— del individualismo propagado por las teorías políticas y económicas en alza. Ese individualismo era el extremo opuesto al esfuerzo colectivo que, muchos críticos de la sociedad industrial, veían realizado de forma ejemplar en la Edad Media. Del mismo se derivaba la postración de los sentimientos religiosos, que sería, en último término, la principal causa de decadencia: "¿Pueden los artistas hallar el ideal de la arquitectura en una atmósfera viciada por el grosero materialismo que todo lo invade y todo lo contagia...? No cabe dudarlo; la religión ha sido siempre en las buenas épocas la luz, el aliento y la vida para los artistas, y cuando la Sociedad, para entregarse a los goces de la materia, sintió desvío por la cultura del espíritu, las artes decayeron visiblemente, reduciéndose sus producciones a serviles copias de modelos antiguos" (99). Tras estas palabras, comprenderemos su desconfianza hacia el empleo del hierro para asegurar una arquitectura del futuro digna de ser comparada con las mejores construcciones del medievo.

-----  
 (98) Leandro SERRALLACH Y MAS, Discurso sobre el tema de las causas que influyen en el estado actual de la Arquitectura (1884), pág. 7 (A.T.).

(99) *Ibidem*, pág. 20. Estas eran, prácticamente, las mismas palabras pronunciadas por el padre Félix en sus conferencias de Notre-Dame sobre "las causas de la decadencia artística"; véase, L'Art devant le Christianisme (1867), cap. IV.

El concepto de decadencia arquitectónica, en los muchos textos que se ocupaban de ella, aparecía siempre ligado a hipótesis sobre su "rehabilitación histórica", como pedía Francisco Jareño en su discurso de recepción en la Academia, o a cualquier otra forma con la que se deseaba expresar los medios de regeneración arquitectónica. Así, como veremos más adelante, el mismo Jareño anunciaba los beneficios que en el nuevo uso de la policromía podrían encontrar los arquitectos; a su vez, Ruiz de Salces sostendrá la necesidad de reformar las enseñanzas profesionales; todas las empresas periodísticas de arquitectura se anunciaban como medios para su engrandecimiento; y José Amador de los Ríos —uno de los fundadores del "Boletín Español de Arquitectura", publicado en 1846—, hablará, contestando a Francisco de Cubas, de un "movimiento salvador" que puede identificarse con la prudente asimilación de las doctrinas eclécticas.

Francisco Jareño de Alarcón (1818-1892), cuando en 1867 ingresa en la Academia, pronuncia un discurso dedicado a exponer ideas sobre la policromía arquitectónica, en consonancia con los estudios publicados por Jakob Ignaz Hittorf en la década de 1830 (100). Jareño pertenecía a la primera promoción de titulados en la Escuela Especial de Arquitectura; obtuvo una pensión que le permitió conocer de cerca un tema "objeto hace poco de interesantes y profundas contro-

-----

(100) Francisco Jareño hace en el discurso una detallada exposición de la polémica europea, demostrando su perfecto conocimiento de la misma, con menciones de los criterios que sostenían Hittorf, Semper, Guerin, Thorwaldsen, Zanth, Percier, Raoul-Rochette, y otros. Sobre la polémica, véase, en particular, Luciano PATETTA, L'Architettura... (1975), págs. 319-321; Robin D. MIDDLETON, Hittorff's polychrome campaign y David Van ZANTEN, Architectural polychromy: life in architecture, en R. MIDDLETON (ed.), The Beaux-Arts... (1982), págs. 175-196 y 197-215.

versias entre los más renombrados artistas y anticuarios", según sus propias palabras (101). Como pensionado, realizó estudios de los monumentos de Sicilia, ejecutando un proyecto de restauración del templo de Hércules en Agrigento. Interesa destacar que la polémica europea ya le había sido dada a conocer, siendo alumno de la Escuela, por dos de sus profesores, Antonio Zabaleta y Anfbal Alvarez. En 1855, Francisco Jareño ocupó la cátedra de Historia de la Arquitectura, y en 1874-1875, sería director de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

El discurso de Jareño tenía dos pretensiones; una, defender la evidencia arqueológica del uso de la policromía entre los griegos, según las conclusiones de Hittorf y Semper; otra, sugerir "algunas reflexiones sobre el uso que puede hacerse de aquella singular pintura en los tiempos modernos" (102). Son estas últimas, por su implicación en el debate decadencia-regeneración, las que constituyen nuestro interés. En efecto, después de constatar los síntomas de postración artística que experimentaba la arquitectura, Jareño plantea las consecuencias que, para su "rehabilitación histórica", habría de tener la aplicación del hierro; este, en su opinión, haría inevitable el uso de la policromía. En consecuencia, hierro y color serían las bases de la regeneración arquitectónica (103). Añadiremos, por último, que las dos pretensiones del discurso —la demostración arqueológica y las re-

---

(101) Francico JAREÑO, De la Arquitectura Policrómata, Dis. recep. A.S.F., contestación de José Amador de los Ríos, pág. 477. (A. Γ.)

(102) *Ibidem*, pág. 478.

(103) *Ibidem*, pág. 489.

flexiones rehabilitadoras— fueron duramente negadas por José Amador de los Ríos en la contestación al nuevo académico (104).

El discurso académico de Francisco de Cubas (1826-1899), Consideraciones generales critico-históricas sobre la Arquitectura, pronunciado en 1870, es un interesante texto en el que la Arquitectura se define como "género de elocuencia" y "espejo" de la cultura (105). Junto a su aprecio por la Antigüedad clásica —"...épocas modelo donde hemos de tener siempre mucho que aprender y que imitar"(106)—, nos encontramos con una valoración histórica de la arquitectura que comienza a ser negativa con el renacimiento, y que concluye con la condena más dura, tanto del barroco, como de las doctrinas neoclásicas (107). Era esta una significativa posición historiográfica reite-

-----

(104) José Amador de los Ríos desconfiaba de la exactitud de las restauraciones "policromadas" de la arquitectura clásica, y de la aplicación de la policromía en la arquitectura contemporánea —oponiéndose a los criterios de Jareño—, llegando a afirmar, entre otras expresiones condenatorias, lo siguiente: "Parece pues evidente que, además de ser la 'decoración policrómata' en la arquitectura helénica un accidente externo, que reconoce su origen en extrañas y primitivas civilizaciones, no constituye siquiera a caracterizarla, oscureciendo a veces sus más preciadas bellezas"; *ibidem*, págs. 510.

(105) Francisco de CUBAS, Consideraciones... (1870), Dis. recep. A.S.F., contestación de José Amador de los Ríos, pág. 9. (A.Γ.).

(106) *Ibidem*, pág. 11; alude a las épocas de Pericles y Augusto.

(107) Refiriéndose a la arquitectura neoclásica, afirmó: "... fue tal el apego exclusivo a las formas de la antigüedad pagana, que todo el Arte vino a circunscribirse a la fría copia de las antiguas reglas del llamado clasicismo, encerrándose el genio en el patrón de los órdenes y sistemas del italiano Vignola", *ibidem*, pág. 13.

rada, como ya hemos adelantado, en muchos discursos académicos. Como también lo era, según estamos viendo, la dialéctica Decadencia-Regeneración, motora de soluciones eclécticas muy diversas. En este sentido, Francisco de Cubas subrayaba la necesidad de "... inaugurar una restauración más conforme a la verdad, al espíritu de la época y a los adelantos de las sociedades; una restauración en que, predominando los estudios históricos, no se condenaran al desdén ningunos tiempos, ni dejara de hacerse justicia a estilos y monumentos determinados; una restauración, en fin, en que, sin faltar a las reglas generales del buen gusto, y sin encadenar el Arte en las reducidas reglas de un frío dogmatismo o patrón artístico, otorgase al genio la prudente libertad que exige la inspiración..." (108).

Confrontada su obra arquitectónica con los juicios contenidos en el discurso, podrá verse, como ha señalado Navascués, que el ingreso de Francisco de Cubas en la Academia coincide con su decantación personal hacia el goticismo, muy especialmente, en los proyectos que realiza a partir de la Restauración (109). Esta "doble vertiente" de su obra (academicista y goticista) es la que, en el discurso, aparece como doble elogio de la Antigüedad clásica y del gótico, ambos perfectamente compatibles bajo el dominio de la filosofía ecléctica. Se trataba de una dualidad a la que muy pocos arquitectos del siglo XIX pudieron ser ajenos. Recordemos, en este sentido, la obra y el pensamiento de Karl Friedrich Schinkel o Gottfried Semper, entre otros muchos.

---

(108) *Ibíd.*, pág. 14.

(109) Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 126-130 y 210-221.

Sorprende, por otra parte, su opinión sobre la influencia del Romanticismo y de la "moderna filosofía" alemana deudora de Kant, en la cultura artística de aquellos años; de la segunda, su desconfianza es total: "... no seré yo —afirma— quien abra la puerta a esa filosofía para que sirva de regla a las inspiraciones del artista" (110). Cubas ve en ella la causa del estado de escepticismo y duda que, en su opinión, se ha apoderado del pensamiento artístico. Respecto al Romanticismo, aprecia en él su aportación al resurgir de la Edad Media y la libertad otorgada al "genio creador", sin aprisionarlo en los cánones clasicistas. En este caso, la desconfianza hacia el Romanticismo viene dada —desde una visión muy parcial— por la lectura de Victor Hugo; siendo más exactos, lo que condena es, sólo, producto de una lectura maximalista del "esto matará aquello", escrito en Nuestra Señora de París para sugerir la muerte de la Arquitectura en manos del conocimiento escrito, y prepagado gracias al descubrimiento de la imprenta. Victor Hugo, como es sabido, realiza en la novela, ante todo, un entusiástico elogio de la arquitectura gótica —lo que sí era del agrado de Cubas—, pero, en efecto, concluye la narración literaria con una serie de juicios sobre el futuro de la arquitectura que no podía suscribir un profesional.

La contestación de José Amador de los Ríos nos va a permitir volver a examinar el pensamiento histórico-artístico de uno de los intelectuales más destacados e influyentes de nuestro siglo XIX. Algunas opiniones, en principio contradictorias, son muy valiosas para resti-

---

(110) Francisco de CUBAS, ,op. cit., ,pág. 16.

tuir ciertos aspectos de su personalidad. En primer lugar, puede sorprendernos que, tras discurrir sobre el "genio" y la "libertad de inspiración" como recuperaciones románticas, encontremos una presumible crítica del movimiento romántico; pero que, como en Cubas, se limita a condenar la frase de Victor Hugo.

Por otra parte, nos interesa señalar la componente ecléctica que encierra el discurso, aunque el término "ecléctico", como tal, no aparezca en ninguna línea del texto. Sin duda, José Amador de los Ríos mantiene aquel compromiso intelectual declarado en su juventud al prologar una colección de poesías en colaboración con Juan José Bueno. En aquella fecha, 1839, ambos escribían lo siguiente: "Fuimos entusiastas fanáticos de Victor Hugo y Alejandro Dumas, y sea dicho con perdón, despreciábamos a Herrera, Garcilaso... En una palabra, para nosotros han perdido su significación las voces "clásico" y "romántico", y nos hemos acogido a un completo eclecticismo (sic)..." (111). Ahora, en 1870, Ríos traduce su pensamiento ecléctico con expresiones como "nueva luz", "movimiento regenerador" (o también "movimiento salvador") y "restauración fecunda": "El genio —afirma— ha recobrado la libertad necesaria para tender su vuelo a los serenos espacios de la inspiración. El Arte no vive ya encadenado por un frío dogmatismo: los monumentos, que en todos los tiempos y lugares producen, constituyen hoy el verdadero patrimonio del artista, siendo para él otras tantas fuentes de perpétua inspiración y de fructuosa enseñanza" (112). El Arte, añade Ríos, "... es uno en esencia y vario

-----

(111) Citado por E. Allison PEERS, Historia del movimiento romántico español (2ª ed., 1973), pág. 117.

(112) José AMADOR DE LOS RÍOS, contestación al discurso de Francisco de CUBAS, Consideraciones generales... (1870), pág. 34 (A.T.).

en sus manifestaciones" (113).

Contra lo que Ríos sí se pronuncia, tras insistir en la falsedad del "esto matará aquello" (114), es frente a los peligros que detecta en un "historicismo irreflexivo" al que culpa de muchas "... bastardas y promiscuas exhibiciones, faltas de toda razón de ser y desprovistas de toda unidad y armonía..." (115), que estaban proliferando en las edificaciones modernas. Queda claro, pues, que la noción de eclecticismo respetada por Ríos es aquella que ve, en toda la Historia, manifestaciones artísticas dignas de aprecio, hacia las que la libertad artística y el genio creador pueden acudir sólo con la máxima prudencia. En estos años, César Daly establecía la "provisionalidad" del eclecticismo, y el mismo Viollet-le-Duc —contra lo que pudiera creerse, como ha sugerido Bruno Foucart— llegó a mantener un cierto reconocimiento del eclecticismo, condenando la "barbarie" de la acumulación irracional, pero meditando sobre todas las enseñanzas racionales que pudieran derivarse de las arquitecturas pasadas (116). Son ideas que claramente aparecen en José Amador de los Ríos y en el discurso de Juan de Dios de la Rada, que a continuación analizaremos.

---

(113) *Ibíd.*, pág. 44.

(114) *Ibíd.*, pág. 48: "No. La antítesis del libro y del monumento —afirmaba Ríos—, que equivaldría a establecer el antagonismo más intempestivo y caprichoso entre la idea y el hecho, no puede existir dentro de la órbita filosófica sino como una aberración transitoria".

(115) *Ibíd.*, pág. 50.

(116) El eclecticismo, como estilo provisional propio de una época de transición, era lo que, en definitiva, propagaba César Daly desde las páginas de su "Revue Générale d'Architecture"; véase, para más detalles, el cap. II. Sobre Viollet-le-Duc nos hemos referido al libro de Bruno FOUCART, Viollet-le-Duc. L'Eclecticisme raisonné (1984), págs. 8-9.

Juan de Dios de la Rada y Delgado (1827-1901), pronunció, en 1883, un discurso de recepción en la Academia de San Fernando sobre los Caracteres de la Arquitectura contemporánea, contestado por el Marqués de Monistrol. El argumento de la disertación era —a tono con la metodología histórica de mayor influencia— la convicción de que las formas artísticas expresaban el estado social de una época: "El arte, en efecto, es el símbolo o la expresión sensible de un sistema de ideas correlativo a determinado estado físico y moral" (117). En consecuencia, Rada se proponía "deducir", del examen histórico de la arquitectura pasada, cuál sería el "carácter propio y distintivo" de las construcciones contemporáneas, en tanto "... expresión genuina de las especiales condiciones de su existencia" (118). Se plantea, pues, un tipo de sociologismo surgido de la matriz positivista, con el que se establecía una estrecha —y mecánica— dependencia entre los parámetros generales del desarrollo histórico y la situación particular de la arquitectura. En razón a ello, Rada hacía un análisis histórico condicionado por la visión que tuviera de la sociedad —"... cuando las ideas sociales se confunden, el arte se expone a divagar"—, no siempre ajena a prejuicios muy diversos.

Como pronto puede advertirse, una de las primeras conclusiones del discurso era la superioridad del Cristianismo como sustrato ideo-

-----

(117) Juan de Dios de la RADA Y DELGADO, Caracteres de la Arquitectura contemporánea (1883), Dis. recep. A.S.F., pág. 11; en otro momento del discurso —pág. 21— dirá: "La Arquitectura en todos los tiempos es el reflejo fiel de las condiciones propias de los pueblos donde se desarrolla" (A.T.). Sobre el discurso de Rada, véase, Pedro NAVASCUES, El problema... (1971), págs. 117-119; y del mismo, Arquitectura... (1973), págs. 236-238.

(118) *Ibidem*, pág. 10.

lógico para engendrar grandes épocas artísticas; se desprende, de ella, la convicción de que el arte "esencialmente" cristiano no podía ser otro sino el ojival. Explica, al mismo tiempo, el recelo con el que enjuicia la arquitectura renacentista. En esto no difería mucho de las opiniones contenidas en otros discursos. Ruíz de Salces, contestando a Simeón Avalos, había definido el cristianismo como "radiante aurora de verdadera libertad", y ya hemos visto algunas apologías del gótico por estas razones.

Planteándose, en último término, la naturaleza de la sociedad decimonónica, la pregunta obligada era si la arquitectura del siglo XIX podía tener "carácter propio" en función de lo que aquella tuviera de particular. Pregunta que estaba siendo formulada —con las más variadas respuestas— por todos los arquitectos europeos del diecinueve. En España, José de Madrazo había escrito hacia 1855: "Convenría fijar por medio de un estudio muy serio, reflexivo y filosófico, si a esta época actual corresponde un carácter de arquitectura especial y distinto..." (119).

¿Cuáles eran los factores distintivos de la sociedad moderna según Rada? En primer lugar, la "duda" y el "escepticismo" en las creencias de todo tipo (religiosas, políticas, filosóficas...); por otra parte, el "espíritu de asimilación", que Rada veía ejemplificado en el gabinete de cualquier aficionado a las artes. Deduce, de todo ello, que el "carácter propio" de la civilización contemporánea no era otro sino

---

(119) José de MADRAZO, La Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando... (1855), pág. 108.

un "eclecticismo inconsciente" que, lejos de ser deplorado, ofrecía las mejores garantías para el engrandecimiento artístico de la sociedad (120).

El eclecticismo arquitectónico que Rada defendía como "estilo propio" del siglo XIX, tenía que cumplir algunos requisitos. Habría de ser, ante todo, una correcta y prudente revivificación de los estilos históricos, basada en el exacto conocimiento de los mismos, sin caer en confusiones ni abusar de elementos no razonados en la construcción; eran, ante todo, las condiciones impuestas por su naturaleza transitoria. Por estos motivos, Rada llegaría a decir: "El arte arquitectónico en nuestro siglo tiene que ser ecléctico, pero no ecléctico confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas en que no se encuentre un pensamiento generador y dominante... El eclecticismo, pues, así entendido, forma en nuestro juicio la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse, andando el tiempo

---

(120) Juan de Dios de la RADA Y DELGADO, op. cit., pág. 27: "Pueblos donde de tal modo vive el sentimiento de lo bello —señala Rada—, no son pueblos perdidos para la Historia, no son pueblos perdidos para el Arte. Lo que hay necesidad es de estudiar la manera de conducir a buen puerto ese mismo sentimiento...". Un testimonio más del optimismo con el que, a pesar de todo, Rada tiende a ver la realidad artística contemporánea, puede encontrarse en la contestación al discurso académico de Fernando Arbós, en 1898: "Nuestra España se agita al final de siglo en terribles luchas, que hacen pensar a espíritus apocados en su próxima muerte, y, sin embargo, el arte vive en ella vigoroso y espléndido..."; RADA Y DELGADO, contestación al Dis. recep. A.S.F., de Fernando ARBOS, Transformaciones más culminantes... (1898), pág. 55.

po y pasado el período de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares caracteres de originalidad" (121).

Muy semejante era el pensamiento de Leandro Serrallach, según se desprende del discurso —antes citado— pronunciado en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, al año siguiente de la recepción de Rada en la academia madrileña. En efecto, Serrallach expuso sus ideas contrarias a todo "exclusivismo" —abarcando los dogmas neoclásicos y la reacción romántica—, concluyendo con la aceptación del eclecticismo, en tanto obligada etapa de transición y revisión de doctrinas, mientras se esperaban futuras condiciones históricas que hicieran posible la creación de un verdadero y original "estilo propio" (122).

Es importante señalar que Rada, en último término, pensaba en el eclecticismo como un estilo transitorio —porque creía que así era la sociedad de fin de siglo—, del que habría de surgir otra arquitectura "... con peculiares caracteres de originalidad". Esta idea le llevó a considerar muy negativamente la opinión de que el germen de aquella pudiera encontrarse en las construcciones de hierro y cristal: "Los que así razonan olvidan —dacia Rada— que no es la materia lo que constituye el arte, sino sus líneas y su espíritu...; nunca podrán constituir un estilo propio y estético. Además, las construccio-

-----  
 (121) Juan de Dios de la RADA Y DELGADO, Caracteres de la Arquitectura contemporánea (1883), págs. 28-29.

(122) Sus palabras fueron estas: "El eclecticismo, ya que no puede fundar un arte nuevo, por ser sistema y no principio, destierra los procedimientos exclusivistas y combate los antagonismos... No ignoramos que el eclecticismo no ha constituido, ni es capaz de constituir una arquitectura con carácter propio, pues nada afirma... La misión del eclecticismo en el presente momento no es otra que la de iluminar las inteligencias..."; Leandro SERRALLACH, op. cit., págs. 25-26 (A.T.).

nes de hierro participan de tal modo de un carácter industrial y mecánico, que rara vez despiertan el sentimiento de la belleza..." (123). Rada, como se desprende de estas palabras, definía una actitud conservadora y en extremo recelosa frente a otro de los grandes debates de la cultura arquitectónica del pasado siglo —Ingeniería versus Arquitectura—, en el que los avances técnicos introducidos en las construcciones de los ingenieros habían contribuido a romper la tradición "Beaux-Arts", uno de los pilares de la arquitectura historicista. No puede extrañar, pues, que Rada, apegado a esta tradición, entre cuyos componentes se encontraba la primacía de lo artístico, hablara con admiración de la arquitectura construída en la "calle de las Naciones" de la Exposición Universal de París (1878), mientras que, parafraseando a Víctor Hugo, temiera la muerte del Arte en manos de la Industria (124). No obstante, llegará a reconocer que la arquitectura de los ingenieros no había sido apreciada aún, a pesar de tener una "belleza propia".

Mucha menos tolerancia, hacia la arquitectura contemporánea, encontraremos en la contestación pronunciada por el Marqués de Monistrol. En la sociedad moderna, careciendo de una "idea generadora" —el conjunto de las creencias religiosas, a juicio del Marqués—, la

---

(123) Juan de Dios de la RADA Y DELGADO, *op. cit.*, pág. 30.

(124) "Gigantesco, grandioso era el edificio de la última Exposición Universal en Francia, y no despertaba el menor movimiento de entusiasmo artístico que produce la belleza, mientras en la no muy amplia 'calle de las Naciones', donde se veían edificios levantados con arreglo al estilo propio de cada pueblo, deteníase el ánimo complacido ante aquellas fachadas verdaderamente artísticas"; *ibidem*, pág. 31. Recordemos que el pabellón español había sido pensado por Agustín Ortíz de Villajos, bajo la fuerte afectación del "alhambrismo".

arquitectura se había convertido en una "máscara trágica", de la que no eran artífices los arquitectos, sino la sociedad entera: "El espíritu de la duda, tanto en religión como en el arte, se ha apoderado del dominio público: se cree en todo y no se cree en nada... Ni siquiera se respetan los estilos que se adoptan; se les confunde y desfigura, y se les trastorna en sus disposiciones fundamentales. ! Y a esta verdadera anarquía se da el pomposo nombre de invención!" (125). Se resistía a ver, en el eclecticismo, contra lo manifestado por Rada, no otra cosa que un "merodeo artístico" agravado por la circunstancia de ser modelos franceses los de mayor influencia en la proliferación de un "arte de confitería". Y es aquí donde realiza una interesante llamada —a modo de recomendación para los jóvenes arquitectos— en favor de la arquitectura contruida en Munich, Berlín, y Viena, por arquitectos como Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner, Gottfried Semper, Hans Christian Hansen y Heinrich von Ferstel, entre otros (126).

La estimación de la arquitectura germánica es un fenómeno destacable, que necesariamente —como es fácil comprender— corría paralelo al rechazo de los modelos franceses; aunque serán estos, en términos generales, los de mayor incidencia en la historia de la arquitec-

-----

(125) Marqués de MONISTROL, contestación al Dis. recep. A.S:F. de Juan de Dios de la RADA Y DELGADO, Caracteres de la Arquitectura... (1882), pág. 43.

(126) "Dejad a un lado —pedía en su discurso— ese ostentoso palacio del Trocadero con sus pretensiones de grandiosidad; esa Nueva Opera, engendro monstruoso de mármoles... En estas tres ciudades, Munich, Berlín y Viena, teneis, ¡oh jóvenes arquitectos!, modernos focos de enseñanza, tipos que poder imitar"; *ibídem*, pág. 46.

tura historicista en España. Recordemos, por ejemplo, cómo José de Madrazo había recomendado seguir la política cultural de Luis I de Baviera, que convirtió Munich en la "Atenas del Norte" (127).

Las Causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración, será el tema sobre el que discurra Arturo Mélida y Alinari (1849-1902) con motivo de su recepción en la Academia, en 1899. Estableciendo, por principio, que el estilo ojival era la Arquitectura "por excelencia", mientras que el estilo renacimiento o el barroco no serían más que "escuelas de arte decorativo" (128), no puede sorprendernos que sitúe la decadencia de la Arquitectura en las últimas construcciones ojivales; aunque, por otra parte, será uno de los pocos académicos que deje oír su voz en defensa de la arquitectura barroca, a sabiendas de la desfavorable opinión que de ella tenían muchos de sus colegas. Encontramos también en su discurso una dura condena

---

(127) José de Madrazo, tras elogiar la construcción en Munich —"emporio de las Artes"— de edificios públicos destinados a instituciones artísticas y científicas, escribió: "Si el gobierno español siguiese este mismo ejemplo de la Baviera, en veinte años pudiera tener una Galería Histórica Española... Este sería el más seguro medio para que las Nobles Artes floreciesen en España y de tener grandes artistas como los ya pasados..."; José de MADRAZO, La Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando... (1855), pág. 192-193. Sobre Luis I de Baviera y la arquitectura de Klenze, véanse Henry-Russell HITCHCOCK, Arquitectura de los siglos XIX y XX (1981), págs. 53 y ss; y Georg GERMANN, op. cit., págs. 91-94.

(128) Arturo MELIDA Y ALINARI, Causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración; Dis. recep. A.S.F., contestación de Adolfo Fernández Casanova, págs. 13-15.

del "falso gótico" evocado por el Romanticismo, a causa de prescindir de la verdad arqueológica frente al entusiasmo poético que sus ruinas habían despertado (129).

La decadencia de la arquitectura contemporánea era producto, según Mélida, de una serie de causas entre las que figuraban el "utilitarismo" de la época, la desaparición del antiguo maestro de obras —"compañero leal del arquitecto"— y, sobre todo, la tendencia a confundir la construcción con la Arquitectura, que ponía en peligro la consideración del arquitecto como "artista". Es necesario, dirá, que se practique la profesión "como se practicó en siglos anteriores". A pesar de todo, Mélida confía, como Rada, en una próxima regeneración del arte arquitectónico —"... presiento que está muy cerca el engrandecimiento de nuestro Arte"— para la que contempla dos caminos.

En primer lugar, huyendo de superfluas ornamentaciones, propone seguir los ejemplos de Juan Segundo de Lema y Emilio Rodríguez Ayuso, de quienes dice: "La estructura acusada en una forma hermo-

---

(129) La personalidad de Arturo Mélida es una de las más destacables de entre los arquitectos españoles del siglo XIX, como ya observó Pedro Navascués. Sus actividades abarcaron campos muy diversos, desde la restauración monumental (recordemos su proyecto para San Juan de los Reyes), hasta trabajos como pintor, escultor, ilustrador de libros y diseñador de muebles. Como arquitecto proyectó el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1889, siguiendo modelos gótico-mudéjares, con los que también concibió la mayor parte de sus obras oficiales o particulares. Sobre Mélida, puede verse, además del discurso de contestación de Adolfo Fernández Casanova, Pedro NAVASCUES, Arturo Mélida y Alinari, "Goya", nº 106 (1972), págs. 234-241; y Arquitectura y arquitectos... (1973). págs. 253-259.

sa y sobria, regulada por grandiosas proporciones: ese es el verdadero clasicismo" (130). En segundo lugar —y, a su juicio, el camino más favorable—, plantea, recordando el proceder de Berruguete, Cornejo y Tomé, la conveniencia de dar forma de Arte a las modernas construcciones y materiales. Para ello, refiriéndose al empleo del hierro, afirmaba: "Cambiado radicalmente el sistema de construcción, justo es pedir la nueva forma que de expresión y apariencia de Arte a la moderna estructura... Pero hay que desandar lo andado, volver al comienzo de la decadencia de la Arquitectura... buscar en el ojival terciario, en el plateresco y en el mudéjar, una tradición tan gloriosa como genuinamente española; continuarla en metal, olvidando las formas hoy empleadas, para hallar las nuevas, inspiradas en las condiciones del material y necesidades de la edificación..."(131). Esta triple recomendación (goticismo, plateresco y mudejarismo) adquiere, al filo de 1900, y tras la crisis del 98, un significado bien distinto a las propuestas del modelo gótico que habían hecho el Marqués de Monistrol, Francisco de Cubas o Pedro de Madrazo. A partir de estas fechas, cualquier reutilización del pasado no podrá eludir el imperativo de la Tradición, "genuinamente española", como había declarado Mérida.

En la contestación al discurso de Mérida, Adolfo Fernández Casanova considera, como tantos otros, que el eclecticismo era un "trasunto fiel del período de transición" en el que se encontraba la sociedad contemporánea. Entiende, coincidiendo con lo propuesto por Mé-

---

(130) Arturo MELIDA Y ALINARI, Causas de la decadencia de la Arquitectura... (1899), pág. 21.

(131) Ibíd., pág. 22.

lida, que las mejores fuentes de inspiración para un nuevo engrandecimiento del Arte han de proceder del estilo ojival y del mudéjar. Esto era válido tanto para las construcciones religiosas, como para los "edificios modernos de utilidad pública", entre los que destaca las estaciones de ferrocarril (132). Antes hemos señalado la identificación de Fernández Casanova con el pensamiento de Viollet-le-Duc (véase nota 64 de este capítulo); ahora, contestando a Mérida, nos ofrece otro testimonio de la influencia, entre los arquitectos españoles, del autor de Entretiens sur l'Architecture (1863-1872) y el Dictionnaire raisonné... (1867-1870); Viollet-le-Duc, recordemos, fue miembro de honor de la Sociedad Central de Arquitectos, corporación homónima de la francesa. Así, cuando Fernández Casanova analiza el uso del hierro, descarta la simple "imitación" de formas góticas, y —como recomendaba Viollet— insiste en que ha de buscarse inspiración en el "espíritu investigador de las construcciones ojivales", moderando la decoración, hasta ser "... capaz de hacer esplendente la verdadera estructura, que es, en mi sentir, el medio más adecuado para realizar la concepción artística en todo su vigor y lozanía"(133).

-----

(132) Adolfo FERNANDEZ CASANOVA, contestación al Dis. recep. A.S.F. de Arturo MELIDA, Causas de la decadencia de la Arquitectura... (1899), pág. 41: "¡Lástima grande —exclama Fernández Casanova— que no se estudien convenientemente, desde el punto de vista artístico, todos estos edificios peculiares a nuestra época, a fin de imprimirles la elegante sencillez, armónicas proporciones y hermoso aspecto que por su destino reclaman, impulsando así el engrandecimiento del Arte patrio!".

(133) *Ibidem*, pág. 43 (A.T.). Sobre la teoría de la restauración arquitectónica, y Fernández Casanova, véase, más adelante fol. 327-328.

Dos discursos, posteriores a 1900, nos mostrarán el giro que se ha producido en el pensamiento arquitectónico; con ellos se hace patente el agotamiento de la arquitectura historicista, incluso en los medios académicos; encontraremos, además, una clara descalificación del modernismo, y la expresión académica del debate en torno a la "arquitectura nacional", una de las preocupaciones fundamentales, a principio de siglo, para arquitectos, historiadores, críticos o publicistas. Estos son los temas de mayor atracción en las disertaciones de Luis de Landecho y Manuel Aníbal Alvarez.

Luis de Landecho y Urríes disertó sobre La originalidad en el Arte, siendo consciente de que aún no se había superado el "carácter arqueológico" que dominara en la arquitectura del pasado siglo. "En el siglo XIX —afirmaba Landecho con un perceptible tono crítico— el renacimiento del arte gótico, y más tarde el arte ecléctico, nos han traído al estado presente, que por lo mismo que es acusado de falta de originalidad, excusa toda demostración de ser, como es, en efecto, una amalgama deducida de antecedentes históricos"(134). En consecuencia, era lógico repetirse la misma pregunta que —como otros— había formulado Heinrich Hübsch en 1828 (In welchem Style sollen wir bauen?), y que se había ido repitiendo a lo largo del siglo (135). Landecho, en 1905, mantenía la misma interrogante: "En

-----

(134) Luis de LANDECHO Y URRIES, La originalidad en el Arte (1905), Dis. recep. A.S.F., contestación de Ricardo Velázquez Bosco, pág. 21. (A.T.). Sobre Landecho, véase, Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 300-309.

(135) Sobre el texto de Hübsch, véase, Luciano PATETTA, L'Architettura dell'Ecllettismo... (1975), págs. 237-239; Claude MIGNOT, L'Architecture au XIXe siècle (1983), págs. 93-94; y Nikolaus PEVNER, Some Architectural Writers ... (1972), págs. 64-66. Hübsch fue un convencido promotor del "rundbogenstil", es decir, de la inspiración en los modelos de la arquitectura románica, para encontrar las bases del tan deseado "nuevo estilo" del siglo XIX.

qué estilo voy a edificar?"; tras la cual constata que todavía eran muchos los que pensaban en la idoneidad particular de cada estilo, en función de programas diferentes: clasicismo para arquitectura civil y monumental, medievalismo para edificios religiosos, exotismo para arquitectura de recreo... Es este tipo de respuesta lo que censura el nuevo académico, demostrando, así, la crisis abierta en la cultura del eclecticismo arquitectónico. Para Landecho se trata de un "equivocado criterio" cuyas posibilidades estaban agotadas. Era el momento, en su opinión, de plantear cómo "deslindarse de la tradición" para "inventar formas nuevas" (136).

El modernismo, que ya había sido descalificado en la Academia, como también lo fue el impresionismo (137), no satisfacía el concepto de "originalidad" reclamado por Landecho, aunque admitía algunas de sus aportaciones en el terreno de las "artes menores": "El arte modernista —dirá— comienza ya a fatigar al público más aún que las formas antiguas" (138). Del secesionismo viene desconfía

---

(136) Luis de LANDECHO Y URRIES, op. cit., págs. 11-12.

(137) Recordemos, en este sentido, que Mariano BENLLIURE, al ser recibido en la Academia, disertó sobre El Anarquismo en el Arte (1901), manifestando: "Al anarquismo artístico van derechamente los que se llaman impresionistas. El resultado de sus obras es el mismo resultado demoledor, caótico, que producen en la sociedad con sus actos destructores los partidarios de la anarquía, no teóricos, sino de acción. Propagandistas de un arte sin moral, sin ideales, sin la disciplina de una escuela, capaces son, por las diversas formas de su insania, de destruir, pero no de edificar". Una descalificación general del "modernismo" artístico puede encontrarse en el Dis. recep. A.S. F., de José VILLEGAS Y CORDERO, Estado actual de confusión en las artes (1903).

(138) Luis de LANDECHO Y URRIES, op. cit., pág. 43 (A.T.).

que pueda "... sacarnos del marasmo en que, según sus adeptos, nos encontramos" (139).

El pensamiento de Landeche coincidía —por lo que se refiere a la crítica del eclecticismo— con las ideas que en Italia defendía Camillo Boito (140), y con la dura crítica que hacía Otto Wagner de la arquitectura construida en la Ringstrasse vienesa (141), modelo ejemplar del eclecticismo decimonónico, que años antes había sido

---

(139) *Ibidem*, pág. 43. Ricardo Velázquez Bosco, en la contestación al nuevo académico, expresará su crítica del modernismo arquitectónico con estas palabras: "... toma los delirios y extravagancias por alarde de originalidad y valentía, y olvidando hasta los más elementales principios de la técnica, y rompiendo y prescindiendo de las líneas de la estructura, somete los materiales a formas contrarias a las leyes de su estabilidad y de su resistencia, reduciendo la decoración arquitectónica a un hacinamiento monstruoso de follajes, figuras, flores, cintas y composiciones, más indescifrables que las que crearon los arquitectos del barroquismo", (A.T.).

(140) Camillo Boito (1836-1914) condenaba el eclecticismo y abogaba por la creación de un "estilo nacional", moderno, no arqueológico, y que no dependiera de la imitación del pasado; su obra escrita más conocida es Sullo stile futuro dell'architettura in Italia, publicada en 1880 como introducción a un estudio suyo sobre arquitectura medieval italiana; véase Luciano PATETTA, L'architettura dell'Eclettismo... (1975), págs. 299-305 y 308-310.

(141) Como sabemos, la obra y el pensamiento de Otto Wagner tuvieron una influencia decisiva en la transformación "moderna" de la arquitectura europea de fin de siglo; en 1895 había publicado Moderne Architektur, como libro de texto en el que se presentaba una dura crítica del eclecticismo modélico de la Ringstrasse. Sobre este aspecto particular —y dada la abundante bibliografía dedicada a Wagner—, remitimos a Carl E. SHORSKE, Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura (1981), especialmente el cap. II: "La Ringstrasse, sus críticos y el nacimiento del modernismo urbano", págs. 45-133.

elogiado por los académicos (142). El discurso de Landécho era el primero, dentro de la Academia, en plantear la crítica del eclecticismo, intentando vislumbrar —como Wagner— un horizonte cultural nuevo. Hasta entonces, los discursos académicos habían mostrado una fuerte inclinación, cuando no una decidida defensa del eclecticismo, como hemos podido comprobar en páginas anteriores. Traspasado 1900, el eclecticismo que defendieron José Caveda, José Amador de los Ríos, Juan de Dios de la Rada, y otros, ya no podía sostenerse con las razones del anti-exclusivismo, ni como una aceptación circunstancial. De momento —y a lo largo de varias décadas—, se abre un compás de espera en el que los problemas de una arquitectura no-ecléctica se enfocarán buscando la legalidad de tradiciones propias. Lo cual, según sabemos, tampoco era nuevo; pero sirvió para insertar el futuro de la arquitectura en un debate que, en España, por especiales acontecimientos históricos, tuvo una dimensión muy importante (143).

En razón de lo expuesto anteriormente, gran interés tiene, para nosotros, el discurso de recepción en la Academia de San Fernando de Manuel Aníbal Alvarez y Amoroso (1850-1930), pronunciado en 1910, ante un significativo tema: Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea. El nuevo académico era hijo de Aníbal Alvarez y Bouquel, quien también perteneció a la Academia, así como al primer claustro de la Escuela de Arquitectura (144). Alvarez obtuvo el título en 1873, ganando al año siguiente una pensión para Roma (145).

-----  
 (142) Véase, fol. 131-132.

(143) Véase, cap. III. 2.3.

(144) Sobre Aníbal Alvarez y Bouquel, véase fols. 252...

(145) Véase, Margarita BRU ROMO, La Academia de Bellas Artes en Roma (1971), págs. 138-139.

Como restaurador trabajó principalmente en San Martín de Frómista, San Juan de Baños, y en la Universidad de Alcalá de Henares. Cuando ingresa en la Academia, se ocupaba de la construcción de su obra más conocida, el Colegio del Pilar. Entre 1918 y 1920 sería director de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su obra arquitectónica, como ha señalado Navascués, corresponde a los "epígonos del eclecticismo", etapa a la que antes aludíamos cuando hacíamos ver el desgaste del pensamiento ecléctico (146). Tanto el discurso de Landecho, como el de Alvarez, son un buen ejemplo de ello.

Cuando Alvarez ingresa en la Academia, el tema elegido para la disertación era una de las cuestiones predilectas de la crítica en las revistas especializadas; estaba presente en la formación y ejercicio profesional de los arquitectos; pero, además, constituía un motivo de interés y atracción que desbordaba los círculos profesionales. Se había convertido en una cuestión polémica, de amplio eco en los medios culturales, con mayor intensidad desde el desastre colonial de 1898, que afectaba a todas las formas artísticas: "Este tema —señalaba Alvarez— sin presentar novedad, puesto que ya ha sido tratado en muy diversos escritos, es causa para mí de extraordinaria preocupación, porque el público amante del arte constantemente nos lo está discutiendo" (147). Recordemos, por ejemplo, la fuerza que tenía en aquellos años la tendencia a constituir un genuino "arte español" que

---

(146) Véase, Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 309-311.

(147) Aníbal ALVAREZ Y AMOROSO, Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea (1910), Dis. recep. A.S.F., contestación de Angel Avilés, pág. 9 (A.T.).

podiera oponerse al "extranjerismo", en especial, frente a la influencia de lo francés (148). La Academia de San Fernando, por su parte, no era ajena al empeño de restablecer el prestigio de nuestras tradiciones artísticas. Enrique Serrano Fatigati, su Secretario en 1908, lo señalaba con estas palabras: "Hay en el fondo de los variados trabajos de esta Academia un eterno ideal: la nacionalización del Arte" (149).

Tal afán había supuesto rastrear, en la historia artística española, aquellos elementos particulares de nuestro pasado, útiles para representarnos con independencia de las grandes etapas del arte europeo. Esta búsqueda había encontrado favorable aposento con la revivificación del mudéjar, y, más recientemente, con el plateresco. Pensemos, en este sentido, en la coincidencia de que Alvarez sustituyera en el sillón académico a José Urioste, cuya arquitectura neoplateresca había levantado una extensa corriente de admiración, a raíz, sobre todo, del pabellón español en la Exposición Universal de 1900 (150).

-----  
(148) Véase cap. III.

(149) Memoria acerca de los fines que persigue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leída por su Secretario General, Ilmo. Sr. D. Enrique Serrano Fatigati en la sesión pública celebrada el 26 de abril de 1908 (1908), pág. 5.

(150) A propósito de aquel, Alvarez comenta: "Su gran éxito nos llenó de legítimo orgullo y de inmenso agradecimiento"; Anibal ALVAREZ Y AMOROSO, Lo que pudiera ser la arquitectura... (1910), pág. 9. Esa opinión, desde luego, no fue unánime; entre los arquitectos catalanes se produjo un rechazo general, como ha señalado Oriol BOHIGAS, Reseña y catálogo de la arquitectura modernista (1973), pág. 135.

Siendo mayoritaria, en estos años, la opinión favorable a "españolizar" la arquitectura contemporánea, nos interesa destacar la oposición del nuevo académico a tal tendencia. Alvarez, en efecto, va a combatirla en la Academia y, desde el primer momento, advierte que considera "... absurdo pretender formar un arte español moderno con formas determinadas, fórmulas y recetas, contrarias a la esencia de toda obra de arte" (151). A pesar de su declarada admiración por la obra de Urioste, sostendrá que la imposibilidad de dar forma a una "arquitectura española moderna" venía dada por diversas razones. En primer lugar, las exigencias de la clientela, que encargaba los proyectos, no siempre estaba dispuesta a aceptar una arquitectura "tradicionalista". Sería necesario, antes, fomentar una inclinación del gusto arquitectónico —entre la burguesía y las clases más elevadas de la sociedad— hacia lo que se entendía como Arte Nacional; es decir, el conjunto de realizaciones artísticas más particulares de nuestra historia. Tal era el objetivo fundacional de la Sociedad Española de Amigos del Arte, creada en 1910 ; recuérdese que esta sociedad, y la Sociedad Central de Arquitectos, fueron las organizadoras del Concurso y Salón de Arquitectura de 1911. Se comprende, pues, que el tema del discurso estuviera en esas fechas, efectivamente, entre una de las cuestiones más absorbentes de la cultura española de principios de siglo.

Alvarez no sólo duda de la existencia de un estilo que en rigor pu-

---

(151) Aníbal ALVAREZ Y AMOROSO, op. cit., pág. 10.

diera ser "nacional" (152), sino que —en manifiesta impotencia con su propia arquitectura—, deplora los procedimientos del eclecticismo (153). Era imprescindible una "nueva arquitectura" acorde con las necesidades de la sociedad posterior a 1900. Si no asumía el más ortodoxo tradicionalismo, tampoco estaba dispuesto a admitir el "exotismo" como moda, aunque reconociera —igual que Vicente Lam-  
pérez— que determinadas necesidades colectivas habían creado formas arquitectónicas que escapaban a las tradiciones del pasado, y que, por lo tanto, eran admisibles los modelos supranacionales en esos casos.

Aníbal Alvarez, no obstante, plantearía una posibilidad de acceder a la "nacionalización" de la arquitectura española contemporánea. Y lo hacía acudiendo a otro de los lugares más sensibles del pensamiento arquitectónico del diecinueve, la obtención de "la casa de fa-

---

(152) "No se si existe un estilo que pudiera considerarse como verdaderamente español. —señalaba Alvarez—; me inclino a pensar que no lo hay, por estar en la creencia de que la Arquitectura española ha sido siempre impuesta...; por esto no podemos decir de ningún estilo, que ha nacido ni se ha desarrollado suficientemente en España, como los franceses pueden atestiguarlo con el ojival, y los italianos con el renacimiento"; *ibidem*, pág. 11.

(153) "El aprovechar elementos, perfiles, flora y fauna de los griegos, romanos, etc., y emplearlos en la edificación de obras posteriores, es procedimiento ilógico, ya desacreditado, por producir un todo inarmónico, sin unidad..."; *ibidem*, pág. 13.

milia sana y artística" (154). Experimentando en sus formas tipológicas, constructivas, y ornamentales, "... admitiendo lo bueno que tengamos en nuestro modo de vivir, corrigiendo lo malo y mejorándolo, se llegaría a formular programas en armonía con nuestras actuales necesidades públicas y privadas, y entonces la Arquitectura tendría, al cabo de los años, caracteres de nacionalidad..." (155). De esta manera, no puede extrañar que el discurso terminara con una franca concesión a los intereses dominantes dentro y fuera de la Academia: "El hacer arte nacional —decía Alvarez— ofrece dificultades enormes, por exigir de todos criterio independiente para formarlo, perseverancia para conseguirlo y abnegación para trabajar sin esperanza de llegar a conocer el resultado; pero no lo considero imposible: basta para lograrlo que tengamos la voluntad y la energía que otras naciones han demostrado al intentar y realizar una empresa tan útil y tan noble" (156).

Queda clara, pues, la ambigüedad del "nacionalismo" arquitectónico pensado por Alvarez. Lo que nos interesa destacar, como veremos con más detalles en el capítulo III, es la dimensión de la controversia en el seno de la cultura artística española de fin de siglo y primeras décadas del veinte, circunstancia que ya hemos visto reflejada en el discurso de Alvarez. En la Academia de San Fernando, los planteamientos regeneradores de nuestra arquitectura, bajo paráme-

---

(154) *Ibidem*, pág. 17. Sobre este tema, véase cap. III.

(155) *Ibidem*, pág. 18.

(156) *Ibidem*, pág. 21.

tros nacionalistas, seguirán centrando la atención en las recepciones de Luis Bellido (La insinceridad constructiva como causa de la decadencia de la Arquitectura, 1925) y Manuel Gómez-Moreno Martínez (Divagaciones sobre lo que pudiera ser nuestra Arquitectura, 1931), fuera ya de los límites que teníamos impuestos en este epígrafe.

Si nos interesa recordar, por último, que en 1917 ingresaba en la Academia el arquitecto Manuel Zabala y Gallardo, quien disertaría sobre Del barroquismo en Arquitectura, siendo contestado por Luis de Landecho. Lo que nos importa destacar es que el tema del discurso constituía, en esa fecha, no sólo una creciente línea de interés historiográfico, impulsada desde la aparición de la Historia del Barroco en España de Schubert (1908; ed. castellana: 1924), sino que también era una opción estético-proyectiva en auge dentro del ambiente "nacionalizador" de la cultura arquitectónica de aquellos años, cuyos más destacados representantes podrían ser Eduardo Reynals, Juan Moya, Luis Ferrero y, sobre todo, José Yarnoz. Tengamos en cuenta, del mismo modo, que en 1920 la revista "Arquitectura" dedicaría un número monográfico al barroco, con colaboraciones de José Ortega y Gasset, Ricardo Velázquez Bosco, R. Giralt Casadesús y Leopoldo Torres Balbás, en el que, junto a diversos estudios históricos, Torres Balbás escribía sobre el "resurgir del barroco", a propósito de una obra de Yarnoz. Si bien, ni en el discurso de Zabala, ni en la contestación de Landecho, encontramos declaración alguna favorable al "barroquismo-nacional": "...que nuestro buen sentido —concluía Zabala— nos defienda de los pseudo-Borromini, que andan ya por el mundo haciendo de las suyas!" (157).

---

(157) Manuel ZABALA Y GALLARDO, Del barroquismo en Arquitectura (1917), Dis.recep. A.S.F., pág. 54.

### 3.3. Arquitectura: Arte o Ciencia. La formación del arquitecto.

Otra de las cuestiones inexcusables en la literatura emanada del pensamiento historicista fue dilucidar lo que la Arquitectura tenía de Arte y Ciencia; una polémica estrechamente ligada a la dialéctica Decadencia-Regeneración y, por las mismas razones, implicada en la no menos importante controversia sobre la enseñanza de la arquitectura, o formación profesional de los arquitectos. Aunque en la resolución de la polémica dominaran las posiciones conciliadoras, no fueron pocos los que adoptaron criterios maximalistas a favor o en contra de la naturaleza artística o científica de la arquitectura, como señalaría Leandro Serrallach en sus Consideraciones acerca de la intervención del Arte, de la Ciencia y de la Industria en la Arquitectura (158). En este discurso, Serrallach ofrece una diáfana exposición de lo que eran las dos tendencias enfrentadas. Para una, el advenimiento de la nueva arquitectura —su "regeneración"— vendría gracias a los progresos de la ciencia y de sus aplicaciones industriales. Para otra, la arquitectura desaparecería si no se lograba mantener el predominio de los ideales artísticos. Serrallach —frente a "... tanta tenacidad y tanto exclusivismo por una y otra parte" (159)— termina proclamando la necesidad de establecer una "feliz armonía"

---

(158) Se trata de un discurso pronunciado en la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, reproducido en G.C., XIII (1886); a esta revista, dirigida por Mariano Belmás, corresponden las citas.

(159) Leandro SERRALLACH, Consideraciones acerca de... (1886), pág. 314.

entre Ciencia y Arte (160); solución de compromiso suscrita, al finalizar el siglo, por la mayor parte de los polemistas.

Nos parece muy valiosa la consideración última que hace Serrallách, intuyendo, con gran acierto, que la discusión no era, al fin y al cabo, más que un epígono de la cultura historicista. En el inmediato futuro, la naturaleza de la arquitectura vendría condicionada por la "uniformidad" resultante del progreso en la sociedad industrial (161). Anticipaba, así, lo que en pocos años comenzó a conocerse como "movimiento internacional"; fenómeno ya denunciado, por algunos, como una evidencia del decaimiento de la arquitectura en el siglo XIX.

-----

(160) *Ibíd.*, pág. 399. Valgan, como ejemplo de esta actitud, sus propias palabras: "Las obras arquitectónicas deben ser esencialmente bellas, y verdaderamente útiles, y no gozarán de estas cualidades, si no son concebidas por quien sintiendo como artista, posea a fondo los conocimientos científicos... el Arte, la Ciencia y la Industria, lejos de ser incompatibles, representan tres aspectos de la unidad universal".

(161) *Ibíd.*, pág. 398: "En el presente siglo —advierte Serrallách—, la Ciencia y la Industria, con la invención de los ferrocarriles y de los telégrafos eléctricos, han aumentado extraordinariamente las comunicaciones... Este hecho ha producido ya sus efectos, y se sentirán más en lo venidero: la desaparición de los tipos locales, y la igualación de las ideas y de los sentimientos de los pueblos. La Arquitectura, cumpliendo su misión, perpetuará este acontecimiento... las futuras generaciones tocarán las ventajas e inconvenientes de tal uniformidad, generadora del cosmopolitismo, que no discuto, ni repruebo, ni aplaudo, la historia se encargará de hacerlo".

No faltarán, en estos años, continuas apelaciones en favor de un "consorcio inseparable" entre Arte y Ciencia, como defendieron Eugenio de la Cámara y José Camaña, por citar sólo algunos nombres significativos. Eugenio de la Cámara, en efecto, contestando al discurso de recepción de Antonio Ruíz de Salces, en 1871, pronunciaría estas palabras: "Procuremos no romper nunca por pequeñas susceptibilidades ese hermoso y utilísimo consorcio: que nunca se divorcie el Arte de la Ciencia" (162). Por su parte, José Camaña dirá: "La Arquitectura tiene el carácter que la señala entre las Bellas Artes, de ser, mejor que otra alguna manifestación genuina del hombre: Ciencia y Arte, materia e idea..." (163). También es fácil encontrar —siguiendo con los testimonios académicos— opiniones de destacados arquitectos enfatizando la dimensión científica de la Arquitectura. Tal es el caso de Francisco Jareño, quien no dudará en sostener: "Es la Arquitectura, ante todo, ciencia y tecnicismo. Su dominio es la matemática... la Arquitectura es frío raciocinio; es conjunto de reglas ineludibles" (164). Jareño recordaba bien las lecciones de Benito Bails, decisivas en la formación de varias generaciones de archi-

-----  
 (162) Eugenio de la CAMARA, contestación al Dis. recep. A.S.F. de Antonio RUIZ DE SALCES, Conocimientos que debe reunir el arquitecto... (1871), pág. 67.

(163) José CAMAÑA LAYMON, Carácter progresivo de la Arquitectura como Bella Arte (1885), pág. 27; Discurso inaugural pronunciado en la Academia de Bellas Artes de Valencia. Sobre la figura de Camaña, puede verse Daniel BENITO GOERLICH, La Arquitectura del eclecticismo en Valencia (1983), en especial, págs. 273-277.

(164) Francisco JAREÑO, Importancia de la Arquitectura y sus relaciones con las demás Bellas Artes, (1880), pág. 44; Discurso inaugural del año académico pronunciado en la Academia de San Fernando.

tectos instruidos por la Academia (165).

Dos discursos de recepción en la Real Academia de San Fernando plantearán, de forma particular, la cuestión del estado de la arquitectura en función de los conocimientos adquiridos por los arquitectos en la etapa de aprendizaje. Antonio Ruíz de Salces y Simeón Avalos —ambos fueron profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid— trasladan a la institución académica la discusión de los problemas que se presentaban en la enseñanza de la arquitectura, años después de que aquella hubiera perdido el control inmediato de los estudios arquitectónicos. En 1844, la creación de una Escuela Especial había significado —entre otros muchos aspectos— que la Academia de San Fernando dejara de impartir, como tal institución, la enseñanza de la arquitectura, aunque, como sabemos, la existencia de la Escuela —en especial durante los primeros años— permaneció ligada a la tutela de la Academia y a la docencia que sus miembros continuaron impartiendo en ella. En último término, lo que se perseguía con la reforma del sistema de enseñanza era "... sujetarla a todas las formalidades de una verdadera carrera científica", como se justificaba en el R.D. de 25 de septiembre de 1844, base de las refor-

---

((165) Sobre la interesante personalidad de Benito Bails, y su obra escrita, puede verse el Estudio crítico de Pedro NAVASCUES al tomo IX, parte I, de los Elementos de Matemática, de Bails, que tratan De la Arquitectura Civil; edición facsímil (1983). Asimismo, véase los artículos de Claude BEDAT, Don Benito Bails, "Academia", (1968), págs. 19-50; del mismo, L'enseignement de l'Architecture à l'Académie de Saint Ferdinand, 1752-1808, Actas XXII Congr. Inter. Historia del Arte, Granada, vol.III, págs. 307-331; y Carlos SAMBRICIO, Benito Bails et l'Architecture espagnole de la seconde moitié du XVIIIe siècle, "Gazette des Beaux-Arts", XCI (1978), págs. 173-186.

mas docentes. Según Caveda, la organización de los nuevos estudios permitió conciliar la Ciencia con el Arte (166). Esta era la finalidad expuesta por José Jesús de Lallave y Ravanal, cuando en 1841, abogando por la necesidad de la reforma, escribió unas Instrucciones sobre la educación de los ingenieros y arquitectos. Lallave sería, posteriormente, uno de los primeros profesores de la nueva escuela, y director de la misma desde 1875 hasta 1888.

Los intentos de reforma de las enseñanzas artísticas —recordemos el fracasado plan de 1821 que afectaba principalmente a la Arquitectura (167)— culminaron en 1844 con el R.D. de 25 de septiembre por el que se establecían las bases para "mejorar los estudios de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando", del que se derivaba la existencia de una escuela de Arquitectura en la que se cursarían cinco años de "estudios especiales" (168). La R.O. de 23 de marzo de 1845 disponía el nombramiento de los profesores para las distintas enseñanzas; por lo que se refiere a la Arquitectura, estos fueron: Juan Miguel Inclán Valdés, director (Composición), Eugenio de la Cámara (Cálculo diferencial e integral), José Jesús de Lallave

---

(166) José CAVEDA, Memorias... (1867), tomo II, pág. 279.

(167) Véase, Eugenio de la CÁMARA, contestación al Dis. recep. A.S.F. de Teodoro PONTE DE LA HCZ, Influencia de las Nobles Artes... (1859), págs. 40 y 48; las noticias históricas recogidas por Eugenio de la Cámara en el citado discurso de contestación fueron recopiladas a instancia de José Caveda, quien las aprovecharía para la publicación de sus Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando... (1867), en la que también puede verse la referencia al Plan de 1821, en tomo II, págs. 96-97.

(168) Es interesante hacer notar que en tres de los cinco años de estudios, existían asignaturas dedicadas a la delineación de los órdenes de Arquitectura y "copia de edificios antiguos y modernos".

(Mecánica), Juan Bautista Peyronnet (Geometría descriptiva), Narciso Pascual Colomer (Teoría general de la construcción), Anibal Alvarez (Teoría general del Arte y decoración), Antonio de Zabaleta (Arquitectura legal y práctica de la construcción), y Atilano Sanz y Pérez, Pedro Campo-Redondo y Mariano Calvo y Pereira, profesores agregados. La R.O. de 28 de septiembre de 1845 daba a conocer el Reglamento para la escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando, con el que podía ponerse en práctica el nuevo sistema docente. Pocos años después, el R.D. de 6 de noviembre de 1848 creaba una Escuela preparatoria común para las enseñanzas de arquitectura e ingeniería, que se suprimió en 1850 con una nueva reorganización de la escuela (R.O. de 8 de enero de 1850). En 1857, el Plan de estudios derivado de la Ley Moyano la convierte en Escuela Superior y asegura su independencia de la Academia (169).

-----

(169) Para una aproximación al sentido que tuvo la reforma de la enseñanza de la arquitectura, y su posterior desenvolvimiento, véase, además de los testimonios antes citados, Modesto LOPEZ OTERO, Pasado y porvenir de la enseñanza de la arquitectura, R.N.A., IV (1945), págs. 38-65; Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 95-101; Francisco CALVO SERRALLER, La renovación de la pedagogía académica y la creación de la Escuela de Arquitectura, "Arquitectos", nº 48 (1981), págs. 58-64; y Antonio RUMEU DE ARMAS, Ciencia y tecnología en la España ilustrada... (1980), pág. 498. El problema de la enseñanza arquitectónica será uno de los que centre la atención de las publicaciones periódicas profesionales, al mismo tiempo que se discutirá en las sesiones de los congresos nacionales de arquitectos; por esta razón, volveremos a ocuparnos de él en los capítulos II y III. Sabemos, por otra parte, que en los últimos años se han iniciado otros estudios monográficos sobre la enseñanza de la arquitectura, de los cuales no hemos tenido conocimiento de su conclusión o publicación.

El discurso de Antonio Ruíz de Salces, Conocimientos que debe reunir el arquitecto, y la importancia relativa que tienen para la Arquitectura los estudios científicos, los artísticos y los arqueológicos; cómo se auxilian y completan recíprocamente, y la necesidad de todos ellos para formar un artista digno de llevar aquel honroso nombre en el siglo XIX, pronunciado en 1871, nos señala el interés por dilucidar, a través del sistema de enseñanza, la futura regeneración del arte arquitectónico. Ruíz de Salces, que también era ingeniero, y para quien la arquitectura reunía simultáneamente "... el doble carácter de Ciencia y Arte" (170), denunciaba la falta de "sentimiento artístico", origen, en su opinión, del confusionismo imperante en la arquitectura contemporánea. Por tal motivo, no puede extrañar que otorgue una gran importancia a la "educación artística" que debería proporcionar un adecuado plan de estudios profesionales: "Para bien dirigir la inspiración —señala— es preciso conocer la teoría de lo bello (Estética), que con la Historia de las Bellas Artes, ilustrada por la Arqueología, el análisis de las obras maestras antiguas y modernas, y su paralelo y crítica razonada, forma el conjunto de la Teoría del Arte" (171).

El conocimiento estético queda convenientemente subrayado, en contraste con el repudio que expresará Arturo Mérida en su discurso

-----

(170) Antonio RUIZ DE SALCES, Conocimientos que debe reunir el arquitecto... (1871), Dis. recep. A.S.F., contestación de Eugenio de la Cámara, pág. 33. Sobre Ruíz de Salces, véase a Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 273-275.

(171) Antonio RUIZ DE SALCES, op. cit., pág. 27.

de recepción (172). Ruíz de Salces, muy al contrario, no puede ser más contundente: "La Estética debe, a mi juicio, ocupar el primer lugar, porque es un estudio verdaderamente filosófico que exige gran esmero en su exposición, a fin de evitar el extravío en la razón y la corrupción del gusto..." (173). En parecidos términos, un año antes, se había expresado José Amador de los Ríos, contestando a Francisco de Cubas (174). Este mismo interés había llevado a Luis Cabello y Aso, en 1869, a solicitar que se reformara la enseñanza de la arquitectura aglutinando todas las disciplinas artísticas, siguiendo el modelo francés de la Ecole de Beaux-Arts (175).

La posición defendida por Ruíz de Salces —como la actitud que hemos visto en Serrallách— implicaba, además, una notable preocupación por asegurar el perfeccionamiento de la enseñanza científico-

-----

(172) Arturo MELIDA, Causas de la decadencia de la Arquitectura... (1899), Dis. recep. A.S.F., pág. 23; refiriéndose a la Estética, dijo: "... útil tal vez a los filósofos, pero que yo, convencido de que jamás ha guiado ni guiará por el camino del Arte, he procurado no leer, porque un cristiano viejo no tiene para qué abrir el Corán".

(173) Antonio RUIZ DE SALCES, op. cit., pág. 27.

(174) José AMADOR DE LOS RÍOS, contestación al Dis. recep. A.S.F., de Francisco de CUBAS, Consideraciones generales crítico-históricas... (1870), págs. 41-42.

(175) Luis CABELLO Y ASO, La Escuela de Bellas Artes, E.A., II (1871), págs. 223-228; el artículo había sido publicado, en 1869, en "El Fomento de las Artes".

técnica de la arquitectura. Todo, en conjunto (Arte y Ciencia), redundaría en beneficio de un nuevo período de esplendor para la Arquitectura; esta idea proviene, sin duda, de la singular confianza que en el siglo XIX se tiene depositada en la trascendencia de los sistemas docentes, como han demostrado los trabajos de Mariano y José Luis Peset (176). No podemos ignorar, en este sentido, que el conjunto de las reformas introducidas en todas las enseñanzas superiores se había impuesto en toda la "plenitud mesocrática" aludida por Miguel Martínez Cuadrado (177). Es esta valoración decimonónica de la enseñanza —dentro de un determinado contexto ideológico y político— la que nos permite entender, en toda su dimensión, el alcance de las últimas palabras en el discurso del nuevo académico: "Sólo el estudio completo y bien combinado de todas esas ciencias y facultades, animado por una viva fe artística... es capaz de producir arquitectos que ennoblezcan su profesión honrando a la vez a su patria, y que consigan sacar a la hoy postrada, y por algunos menospreciada Arquitectura, de la triste situación a la que, así como a las otras Artes, han venido a reducirla la indolencia inherente a nuestro carácter, las discordias civiles, la escasez de verdadero amor patrio y la indiferencia religiosa (178).

-----  
 (176) Véanse, Mariano y José Luis PESET, La Universidad española, siglos XVIII y XIX (1974); y José Luis PESET, et. alt., Ciencia y enseñanza en la revolución burguesa (1978).

(177) Miguel MARTINEZ CUADRADO, La burguesía conservadora, 1874-1931 (1979), pág. 263.

(178) Antonio RUIZ DE SALCES, op. cit., pág. 33.

Eugenio de la Cámara, Secretario de la Academia, pronunció el discurso de contestación al nuevo académico. Antes hemos aludido a su defensa de la Arquitectura como "consorcio" inseparable de Arte y Ciencia. Toda su disertación consiste en reafirmar lo expuesto por Ruiz de Salces; nos interesa, sólo, destacar dos observaciones. La primera, es el juicio de la restauración como "el problema más sublime, más complicado y más difícil de cuantos puedan ofrecerse al arquitecto en el ejercicio de su vastísima profesión..."(179). La segunda, le hace lamentar la imitación de "los malos ejemplos de la moderna arquitectura francesa" (180). Parcelas del pensamiento arquitectónico que abordamos en otro lugar.

En 1875, el discurso de recepción de Simeón Avalos y Agra (1829-1904), Algunas consideraciones respecto de cómo entiende la filosofía moderna los caracteres y las facultades del genio, manifestando que la enseñanza de la Arquitectura como hoy se da no responde al ejercicio y desarrollo de aquellas facultades, contestado por Ruiz de Salces, vuelve a incidir en el problema de la enseñanza de la arquitectura, de la que Avalos considera, en esas fechas, que se encontraba "desviada e incompleta" por no satisfacer las condiciones que requiere el libre desenvolvimiento del "genio". Acentuando, aún más, el interés que ya había declarado Ruiz de Salces hacia los conocimientos

-----  
 (179) Eugenio de la CÁMARA, contestación al Dis. recep. A.S.F., de Antonio RUIZ DE SALCES, op. cit., pág. 59.

(180) *Ibidem*, pág. 63.

estético-artísticos, Avalos ofrece —citando a Kant—, el testimonio de su admiración por la filosofía moderna, a la que corresponde "...la gloria de haber estudiado las Bellas Artes bajo un nuevo aspecto, no considerando esta o la otra en particular, sino elevándose al conocimiento de los principios generales que dominan a todas, creando en fin un sistema" (181). Aprecia, por encima de todo, la conquista de la libertad en el Arte, entendida —siguiendo recomendaciones kantianas— como emancipación de obligaciones externas; en este sentido dirá: "... las Bellas Artes tienen su fin, su principal objeto, en sí mismas, no en condiciones particulares ajenas a ellas... ni son instrumento al servicio de cualquier fin, por alto y elevado que sea, incluso el moral y religioso; sino que son una libre creación del espíritu humano, y que tienen, por lo tanto, una existencia y un valor propios... tienen por fin el placer de lo bello, sentimiento de una especie particular, esencialmente distinto de todo otro, incluso el moral..." (182). Sin duda, son palabras con un significado muy importante que nos obliga a recordar aquellas otras visiones de la arquitectura —mucho más frecuentes— relacionadas con imperativos

-----

(181) Simeón AVALOS Y AGRA, Algunas consideraciones... (1875), Dis. recep. A.S.F., contestación de Antonio Rufz de Salces, pág. 6. Simeón Avalos pertenecía a la primera promoción de la Escuela de Arquitectura; fue Alcalde de Madrid y presidente de la Sociedad Central de Arquitectos; desde 1869 a 1874 dirigió la Escuela de Arquitectura de Madrid.

(182) *Ibíd.*, pág. 7.

morales, como se desprendía de los textos del Marqués de Monistrol y de Leandro Serrallách, entre otros muchos.

Para el nuevo académico, las doctrinas "utilitaristas" —"...que no ven o no quieren reconocer en el Arte más que un instrumento al servicio de la moral o de la religión" (183)— sólo podían conducir a la destrucción de los caracteres y las facultades del "genio": "originalidad" y "perfección", e "imaginación", "sentimiento", "gusto y entendimiento". En razón a ello, el sistema de enseñanza de la arquitectura habría de orientarse hacia el desarrollo de los caracteres y facultades del "genio", y esto sólo sería posible con una reforma en profundidad. Censura, en consecuencia, los métodos empleados en las disciplinas de Construcción y Composición; según Avalos, han propiciado el aprendizaje de la "copia" servil, permaneciendo ignorados los principios esenciales del arte arquitectónico. Sugiere, como fundamento de la reforma, que se preste especial atención a la "Historia comparada" de la arquitectura; Avalos la entiende, no como descripción de momentos de épocas y estilos diferentes, sino como una disciplina "filosófica" que permita "... considerándolos como un efecto —los monumentos—, busque y estudie de antemano sus causas u orígenes en la literatura, en las instituciones y costumbres de cada pueblo, de las cuales se deducen las conexiones entre el arte y las creencias, el íntimo enlace entre los hechos y los pensamientos, y el sentido de la variedad y de la belleza, que ostenta el genio a través de formas que cambian según las épocas y países" (184). Plantea-

---

(183) *Ibíd.*, pág. 8.

(184) *Ibíd.*, pág. 17.

miento historiográfico de marcada inclinación determinista, que era, como hemos tenido ocasión de comprobar, el horizonte común de casi toda la literatura arquitectónica en el último tercio del siglo XIX.

Igual que para Ruíz de Salces o Cabello y Aso, la enseñanza de la arquitectura aparecía en el discurso de Avalos como principio y fundamento de la tan deseada regeneración. De ella dependería, en un futuro inmediato, que se reconociera la dignidad profesional de los arquitectos (sometida a los permanentes conflictos sobre atribuciones y competencias), pero también, que se hiciera realidad el engrandecimiento material del país con la contribución de unos técnicos-artistas de adecuada formación. Sobre las repercusiones de la reforma de la enseñanza, Avalos señalaba: "... cuán pronto una acertada organización de aquella y la influencia de serios estudios críticos, habrán de aumentar la importancia social de la Arquitectura, difundiendo los sanos principios que rigen la composición arquitectónica, y ahuyentando implantaciones o ingerencias extravagantes que condenan a un tiempo mismo la sana razón, nuestras costumbres y el buen gusto" (185).

La asociación entre sistemas de enseñanzas y "regeneración" o "engrandecimiento" del arte arquitectónico será una continua preocupación en todos estos años, desbordando, como es fácil suponer, el espacio cultural del historicismo (186). Las discusiones estarán siem-

-----  
(185) *Ibidem*, pág. 18.

(186) Entre otras opiniones dadas a conocer a través de las publicaciones periódicas, creemos interesante recordar el plan de reforma que, sin firma, y bajo el título: Los estudios del arte arquitectónico en España, apareció en R.A.N.E., XII (1885), págs. 3-8; véase, en el mismo sentido, Luis M<sup>a</sup> CABELLO Y LAPIEDRA, El arquitecto, R.A. VIII (1898), págs. 8-11 y 113-116.

pre ligadas a la conflictiva delimitación de competencias (artísticas, técnicas, y profesionales) entre arquitectos e ingenieros. En 1877, la Academia de Bellas Artes francesa convocó un concurso para estudiar las diferencias o intereses comunes entre una y otra profesión. Gabriel Davioud obtuvo el primer premio por un texto que pretendía la "íntima unión" de Arte, Ciencia y Técnica, arquitectos e ingenieros, de la que hablamos al principio del epígrafe (187). Si esta era una actitud teórica predominante, la realidad profesional demostraba la existencia de profundos desacuerdos. De ellos nos ocuparemos en el próximo capítulo, pues, según se demostrará, las publicaciones periódicas profesionales nacieron en el siglo XIX como órganos para la defensa de atribuciones privativas.

El discurso de recepción de Juan Bautista Lázaro de Diego (1849-1919), Las Artes decorativas, pronunciado en 1906, tuvo un contenido distinto a los de Ruiz de Salces y Simeón Avalos. No obstante, es oportuno recordarlo ahora, pues, en definitiva, se trataba de una disertación a favor de la "condición artística" de la Arquitectura. Juan Bautista Lázaro, junto con Arturo Mélida —de quien ya se ha tratado en páginas anteriores— será un nombre inevitable cuando se profundice en el estudio de la influencia del movimiento "Arts and Crafts" en España, sin olvidar otras figuras como Manuel Vega y

-----  
 (187) Véase, Sigfried GIEDION, Spazio, Tempo ed Architettura (1965), pág. 207; y Luciano PATETTA, L'Architettura dell' Eclettismo... (1975), págs. 333-334.

March (en el capítulo III nos ocuparemos de sus actividades periodísticas), Luis Domènech i Montaner, Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch, y, en general, el interés que siempre existió en Cataluña por el fomento de las industrias artísticas (188).

De Juan Bautista Lázaro hemos de recordar sus trabajos de restauración en Santo Tomás de Avila, Santa Cristina de Lena, San Miguel de Escalada y en la colegiata de Santillana; pero el más importante, y con el que más se relaciona el tema del discurso, es la culminación de la restauración de la catedral de León, para la que había sido nombrado director en 1892, sucediendo a Demetrio de los Ríos. Este, a su vez, había continuado la campaña iniciada por Matías Laviña y Juan de Madrazo, con breves intervenciones de Hernández Callejo y Ramiro Amador de los Ríos; esta fue, como sabemos, una de las restauraciones que mayor interés (incluida polémica) suscitó a lo largo de varias décadas. El trabajo más notable que realizó Lázaro afectó al conjunto de las vidrieras de la catedral, viéndose obligado a organizar un taller —siguiendo la mejor tradición de las restauraciones del diecinueve— en el que se llevó a cabo una importante tarea de aprendizaje y formación de artesanos, de la que, con

---

(188) Véase, en este sentido, Alexandre CIRICI-PELLICER, El Arte Modernista catalán (1951), págs.           ; Oriol BOHIGAS, Reseña y catálogo de la Arquitectura Modernista (1973), pág. 95 y ss. Un panorama general de las industrias artísticas puede encontrarse en Antonio J. PITARCH y Nuria DALMASES, Arte e Industria en España, 1774-1907 (1982).

razón, podrá vanagloriarse al ser recibido en la Academia (189).

El contenido del discurso académico es una larga enumeración de industrias artísticas que, en su opinión, tenían que permanecer "íntimamente unidas a la Arquitectura": orfebrería, metalistería, mobiliario, vidriería, esmaltes, marfiles, ebanistería, tapicería, fundición, estampado, etc. De todas ellas resalta —proponiendo seguir el ejemplo de Inglaterra y Alemania— la necesidad de reorganizar sus enseñanzas para "... acudir al modelo vivo, resucitar y mejorar los procedimientos verdaderos, nacidos y sostenidos en los antiguos talleres" (190). Aquí radicaba, según su criterio, el que la arquitectura contemporánea pudiera recuperar la "condición artística" que tuvo en épocas pasadas, haciéndola superior a las demás artes bellas. Como ya hemos destacado, el equilibrio Arte-Ciencia también se presenta en este discurso como un concepto matriz del pensamiento arquitectónico historicista (191).

-----

(189) Sobre Juan Bautista Lázaro, véase, Pedro NAVASCUES, Arquitectura y arquitectos... (1973), págs. 223-227. Lázaro fue un asiduo colaborador de las publicaciones periódicas de arquitectura, en las que dio a conocer sus trabajos de restauración y criterios acerca de la arquitectura contemporánea; por este motivo, su nombre aparecerá más de una vez en el próximo capítulo.

(190) Juan Bautista LAZARO, Las Artes decorativas (1906), Dis. recep. A.S.F., contestación de Enrique M<sup>a</sup> Repullés y Vargas, pág. 30; citamos el texto del discurso reproducido en C.M., V (1907). Una crónica del mismo, firmada por Luis M<sup>a</sup> Cabello y Lapiedra, apareció también en A.C., XI (1907), págs. 8 y ss.

(191) Lázaro lo expresaba con estas palabras: "Si dejándose llevar del puro razonamiento y cálculo pretende que su obra sea rigurosamente científica, abandona su campo y pasa al de la ingeniería; y si, por el contrario, deja volar su fantasía y le parece nimio, secundario y despreciable, por no decir enojoso y antipático, cuanto hay que libar en las ciencias exactas y experimentales, también quedará fuera de su lugar propio, y no será arquitecto, como no sea de castillos en el aire"; *ibidem*, pág. 30.

Lázaro ve en el fomento de las industrias artísticas otra forma de otorgar carácter nacional a la arquitectura de principios de siglo, y, en consecuencia, las compromete con el esfuerzo general encaminado a la regeneración de todas las facetas de la vida colectiva. La vidriera, en este sentido, adquiere una múltiple dimensión, pues no se trata ya de posibilitar la restauración fidedigna de conjuntos religiosos, sino de extender su uso en la arquitectura civil, pública y privada. De esta manera se daría mayor empleo a artesanos educados en renovados centros de enseñanza, en los que conocerían los beneficios sociales de un aprendizaje artístico. Con ello, presumiblemente, se tendrían operarios en condiciones de rechazar la temida virulencia del proletariado industrial. Recordemos que bajo estas consideraciones fueron organizadas las escuelas de Artes y Oficios; en una de ellas, la de Madrid, había impartido clases Juan Bautista Lázaro.

### 3.4. Habitación y ciudad

Si los planteamientos historiográficos, las controversias sobre el estado de la arquitectura contemporánea, o las disertaciones en torno a la enseñanza de la misma, constituyen temas previsibles en los discursos académicos del siglo XIX, a continuación nos ocuparemos de aquellos que, al finalizar el siglo, y a partir de 1900, trataron cuestiones relacionadas con la vivienda y el urbanismo. Digamos, en primer lugar, que estos temas constituyeron una importante novedad en las sesiones académicas. Puede sorprender esta circunstancia, teniendo en cuenta la dimensión económica, política y cultural que tuvieron los fenómenos asociados a la urbanización durante toda la centuria. Su ausencia se explica, sin duda, por la concepción restrictiva imperante en los círculos académicos, que sólo desaparecería con la creciente estimación del urbanismo como manifestación cultural —sancionado así en el I Congreso Internacional de Arte Público de Bruselas, en 1898—, y con el ingreso de nuevos académicos más interesados en debatir cuestiones de gran incidencia social; éstos fueron Enrique M<sup>a</sup> Repullés, José Urioste, José López Salaberry y el Duque de Tovar.

En otros discursos académicos pudieron oírse —ocasionalmente— algunas alusiones críticas sobre las condiciones de la habitación o las peculiaridades de la urbanización moderna. Así, Antonio Ruíz de Salces, contestando al discurso de Simeón Avalos, en 1875, aludió a los núcleos urbanos como "... perfiladas mazmorras que llamamos ciudades" (192); Arturo Mérida disertando sobre la decadencia de la

---

(192) Antonio RUIZ DE SALCES, contestación al Dis. recep. A.S. F. de Simeón AVALOS, Algunas consideraciones...(1875), pág. 25.