

PRESENTACIÓN

Presentation

Carlos SAMBRICIO

En 1949 Fernando Chueca Goitia publicaba un singular trabajo sobre el arquitecto Juan de Villanueva¹, síntesis de una investigación iniciada poco antes de la Guerra cuando, todavía estudiante y tras encontrar en el Archivo de la Casa de Alba una espectacular maqueta que identificaba (erróneamente) con un proyecto para Buenavista publicaba un libro sobre el tema² en el que anunciaba la inminente publicación de una monografía titulada *La arquitectura de 1800*. Guiado en su investigación en la Academia de San Fernando por López Otero, la Guerra truncó aquel proyecto. Titulado en junio de 1936, a los pocos días partía a la Universidad Menéndez Pelayo. Tras la Sublevación, marchaba a San Sebastián desde donde pasaría a Francia para, desde allí, retornar al Madrid republicano. Como él mismo contara, al embarcar en San Sebastián, la maleta con la documentación que debía configurar el anunciado libro cayó al agua³. En los cuarenta, depurado e inhabilitado durante 10 años en su ejercicio profesional, perdido el material de archivo que hubiera debido servir de cañamazo al amplio trabajo anunciado, aprovechó el certamen convocado por la Academia para conmemorar en 1939 el Centenario de Villanueva, reconduciendo parte de lo investigado en el citado *Juan de Villanueva*. Paralelamente, y en la década que durara su inhabilitación, publicaría también varios artículos sobre Ventura Rodríguez, aquel que para Jovellanos fuera –como señalara en el *Elogio* que escribiera a su muerte– el excepcional arquitecto de la segunda mitad del siglo XVIII.

Lo singular tanto en la monografía sobre Villanueva como en los artículos sobre Ventura Rodríguez es que Chueca se posicionaba (consciente o inconscientemente)

1. CHUECA, Fernando y MIGUEL, Carlos de. *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid: s. n., 1949.

2. CHUECA, Fernando y MIGUEL, Carlos de. *Modelo para un Palacio en Buenavista. Ventura Rodríguez*. Madrid: Plutarco, 1935.

3. CHUECA, Fernando. *Retazos de una vida. Recuerdos de la Guerra*. Madrid: Dossat, 2000.

a contracorriente de la historiografía de aquellos años. Su trabajo en aquella década se caracterizó por desarrollar dos ideas: frente al tópico de quienes machaconamente señalaban cuánto la «arquitectura neoclásica española» se había configurado gracias a los arquitectos italianos presentes en la Corte de Isabel de Farnesio, valoró aquella arquitectura desde la reflexión teórica y no desde la práctica. Dicho de otro modo, hizo ver cómo la arquitectura española de la segunda mitad del XVIII tenía un origen no italiano sino francés, lo que suponía reconducir el mito del «gusto romano» hacia el debate sobre el clasicismo esbozado en la Francia de 1750. Al tiempo, entendió cómo la arquitectura gestada en la España de Fernando VI y Carlos IV se desarrolló desde supuestos distintos, diferenciando el barroco clasicista de la arquitectura de finales del XVIII y comienzos del XIX. Propuso encarar lo que cabría definir como «arquitectura de la Ilustración» desde una triple perspectiva: en primer lugar, la práctica de quienes sustituyeron la «máscara barroca» por lo que hemos llamado la «máscara clasicista». En segundo lugar, analizó las actitudes y propuestas de quienes, enfrentados a aquel barroco, entendieron la necesidad de estudiar las antigüedades buscando en ellas las «reglas» que permitieran dar lógica al proyecto. Por último, buscó comprender cuál fue –en los finales del XVIII y principio del XVIII– y cómo se originó una arquitectura ajena ya al estudio de las ruinas (esto es, al estudio del lenguaje clásico) y preocupada por asumir e interpretar las tipologías de aquel mismo pasado.

Reclamar una arquitectura (la francesa) frente a otra (la italiana) no era un planteamiento formal sino conceptual. Si los italianos que llegaron al Madrid de Fernando VI eran constructores (Ruta, Pavía, Rabaglio, Saquetti, Sabatini...) indiferentes (cuando no ignorantes) ante el debate sobre la antigüedad abierto en esos mismos años, tomar la arquitectura francesa como referencia implicaba asumir la idea de cómo, a partir de 1750, la arquitectura se guiaba por la reflexión de los filósofos. Consciente Chueca de cómo en la España de 1750 se había producido la sustitución de una arquitectura caracterizada por el uso de grutescos y rocallas por otra compuesta en fachada por elementos pertenecientes al lenguaje clásico (pero manteniendo tanto la ordenación general del edificio como la definición de sus espacios interiores), su intención fue evidenciar cuánto la nueva máscara barroca nada tenía que ver con el ideal clásico. Estudió la obra de Ventura Rodríguez haciendo ver cómo su composición en planta y sección difería del clasicismo asumido en fachada y, en consecuencia, identificó a Ventura Rodríguez⁴ con quienes, en los años cuarenta, se habían formado (a pie de obra) en la construcción de la obra del Palacio Nuevo, formación bien distinta a la de quienes, a partir de 1750, se educaron en el conocimiento teórico de la arquitectura propiciado por la Academia. En su *Juan de Villanueva* enfatizó la diferencia existente entre el

4. CHUECA, Fernando. «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana». *Archivo Español de Arte*, 1942, 52, pp. 185-210; «Dibujos de Ventura Rodríguez para el Santuario de Nuestra Señora de Covadonga». *Archivo Español de Arte*, 1943, 56, pp. 61-87.

recurso a los tratados renacentistas y la crítica arquitectónica difundida en Francia, analizando no sólo el contenido del «Curso de Geometría» propuesto por Diego de Villanueva y José Castañeda, sino comentando también el contenido de los *Papeles Críticos de Arquitectura* que redactara Diego de Villanueva (hermanastro de aquél) y donde tradujeron al castellano algunos de los más significativos textos franceses, además de proponerse como referencias para el estudio una bibliografía de arquitectura compuesta, en su casi mayoría, por textos franceses.

La novedad, para Chueca, radicaba en la aparición de un debate teórico que condujo, a corto plazo, a valorar las ruinas no como paradigmas del lenguaje clásico, sino como ejemplo sobre cómo ordenar el espacio. Y diferenciando lo que había sido mera sustitución de un lenguaje por otro encaró el estudio de Juan de Villanueva haciendo ver cuánto dicho arquitecto había sido capaz de supeditar el debate sobre el lenguaje a la voluntad por componer espacios interiores, desde programas de necesidades que nada tenían ya en común con la cultura de las ruinas.

Chueca afrontó el estudio de la arquitectura de la Razón cuando las referencias (en España o fuera) eran más que escasas: al margen de algún trabajo aislado, donde se comentaban planos encontrados, pero donde no había análisis ni reflexión, quizá hubiera que mencionar, antes de 1936, el comentario de Moreno Villa (en la revista *Arquitectura*)⁵ sobre la «Pirámide» de Goya o el sugestivo texto que Sánchez Mazas publicara en *Cruz y Raya*, la revista de Bergamín, sobre Francesco Algarotti (*Algarotti, sed non omnis*)⁶. Durante la Guerra Luis Moya (refugiado en una embajada) tradujo –«para pasar el rato», como comentara en distintas ocasiones– el libro de Emil Kaufmann *Von Ledoux bis Le Corbusier*⁷ si bien dudo que Chueca llegara a conocer un esfuerzo que quedaría inédito. Pero con su trabajo sobre Juan de Villanueva no sólo daba un quiebro a la tradicional interpretación dada a la arquitectura de la segunda mitad del XVIII. Asumía, además, un hecho latente desde que, en 1833, Inclán Valdés publicara sus *Apuntes para la Historia de la Arquitectura*⁸: la necesidad de aproximarse a la historia de la arquitectura con perspectiva propia, con criterios distintos a los manejados por una historia del arte formal y erudita, preocupada por el dato pero ajena a lo que en esos momentos Chueca aprendiera de Torres Balbás: valorar, interpretar y entender que el único documento a considerar debía ser el monumento.

Inclán había basado su reivindicación en una realidad política del primer tercio del XIX, cuando se buscaba precisar qué era «la invención de la Nación». Los argumentos para avalar la «identidad nacional» sabemos que fueron tanto el estudio del folclore y la lengua; luego, la diplomática (las cartas medievales que

5. MORENO VILLA, José. «Proyecto arquitectónico de Goya». *Arquitectura*, junio 1928.
6. SÁNCHEZ MAZAS, Rafael. «Algarotti, pero no todo». *Cruz y Raya*, febrero 1936.
7. KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
8. INCLÁN VALDÉS, Miguel. *Apuntes para la Historia de la Arquitectura*. Madrid: Ibarra, 1833.

asignaban fueros y privilegios a determinadas aéreas), y, por último, los catálogos que enumeraban y describían el patrimonio monumental, al entender que al ser posible diferenciar una arquitectura de otra se hacía factible definir la extensión, ámbito y límites de las diferentes «patrias locales». Si a comienzos de la segunda mitad del XIX la historia de la arquitectura había buscado identificar cuál era el «estilo nacional» (tema al que tanto Torres Balbás como Moreno Villa mostrarían su rechazo), tras la Guerra Civil la referencia a la «arquitectura nacional» (dejando de lado vacíos textos, como las *Directrices arquitectónicas para un estilo imperial* que redactara Diego Reina)⁹, entendida por algunos como sueño escurialense, supuso primar –sobre cualesquiera otros– los estudios sobre la historia de la arquitectura del Renacimiento o del Barroco. Quizá por ello los trabajos de Chueca sobre la arquitectura de la segunda mitad del XVIII, al romper con los criterios erudito-documentales de quienes identificaban la historia de la arquitectura con la redacción de catálogos monumentales, fueron positivamente valorados, glosados y frecuentemente citados si bien ni el planteamiento, ni el método ni tampoco los temas tratados fueron retomados por una más que tradicional historiografía del arte, quedando en consecuencia «encapsulados».

Finalizada –en 1949– la inhabilitación profesional impuesta tras la «depuración política», Chueca compaginaría la práctica profesional con los estudios sobre historia de la arquitectura, publicando no sólo trabajos sobre la arquitectura del Renacimiento, sino también evidenciando –en su *Manifiesto de la Alhambra* o en sus *Invariantes castizos*– cuánto su formación oscilaba entre Ortega (lo que le llevaría, en consecuencia, a conocer a Dilthey) y el Unamuno autor de *En torno al casticismo*, aquel que había reclamado estudiar la intrahistoria... «silenciosa y continua como el mismo fondo del mar, sustancia de progreso, verdadera tradición, tradición eterna y no tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, monumentos y piedras». Durante casi veinticinco años (hasta su *Varia Neoclásica*, Discurso de Ingreso en la Academia de San Fernando)¹⁰ Chueca apenas retomaría el estudio de la arquitectura de la Ilustración. Sin embargo, en torno a 1970 la cultura arquitectónica cambiaba no sólo en Italia y Francia, sino también en España.

Tras la I Guerra Mundial la arquitectura había dado un singular quiebro respecto a la situación anterior, apuntando como prioritario tanto dar respuesta al problema de la habitación económica como definir una correcta gestión de la ciudad. En torno a 1970 se tomó conciencia de haberse cerrado el ciclo que caracterizara los años de las vanguardias (esto es, a la modernidad) abriéndose la imprecisa situación que algunos llamaron «postmodernidad». La falta de objetivos

9. REINA, Diego. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo Imperial*. Madrid: Verdad, 1944.

10. CHUECA, Fernando. *Varia Neoclásica*. Discurso de Ingreso en la Academia de San Fernando. Madrid, 1973.

precisos hizo que, en torno a 1970, la historia de la arquitectura se valorara como referencia ante el vacío, buscando conocer –a través de ella– cuáles fueron las respuestas dadas en situaciones similares. «Nosotros necesitamos de la historia, pero no como el holgazán mal criado en el huerto del Saber» había apuntado Nietzsche. Interesaba la historia de la arquitectura pero, y es importante destacarlo, no toda la historia de la arquitectura, volcándose el interés hacia los momentos en los que se produjo una ruptura epistemológica y centrándose en dos momentos concretos: los años veinte y treinta y, paralelamente, en la arquitectura de la segunda mitad del XVIII.

Frente al *art nouveau* o al eclecticismo regionalista de comienzos del XX, frente a una arquitectura concebida constructivamente desde criterios artesanales, destinados a una clase concreta y precisa, la aparición de los nuevos materiales (cristal y acero) tuvo como primera consecuencia –como señalaron Pevsner, Giedion o Banham¹¹ la normalización y estandarización de la arquitectura. Y comprender cómo desde distintas perspectivas se encaró la cuestión (no dieron igual respuesta los próximos a Le Corbusier que los constructivistas rusos, los arquitectos alemanes que reclamaron como opción la *Sachlichkeit* o los arquitectos holandeses, pero sí encararon el problema desde idénticas premisas) fue tema central de aquella historia. Lenguaje y tecnología fueron las referencias desde las que analizar una arquitectura de cambio; pero, y por otras razones, lo fue igualmente la arquitectura de la segunda mitad del XVIII.

La arquitectura de la Ilustración se convertía en referencia al valorarse en ella su voluntad por recuperar (frente a gestos gratuitos) la disciplina o, lo que es lo mismo, como buscando un nuevo punto de partida. Desmitificadora frente a quienes reclamaban héroes o buscaban referencias en el pasado con intención de utilizarlas, como armas arrojadas, enfrentarse a la arquitectura del pasado se hizo buscando comprender cuáles eran las contradicciones y cuáles las aportaciones. La historia debía definirse como disciplina caracterizada por la voluntad de entender. No toda la historia era referencia: porque frente a quienes reclamaban la historia como recorrido por hitos singulares surgía entender tanto las contradicciones como la pluralidad de planteamientos. Frente a quienes encaraban la historia desde opiniones preestablecidas se afrontó el estudio del pasado buscando comprender las contradicciones, entendiendo en cada momento el valor y alcance de los recursos arquitectónicos. Comprender cuáles fueron, en el pasado, las contradicciones fue la base de su análisis sobre la arquitectura contemporánea. Se abandonó la cultura local afrontando cuestiones que caracterizaban a la cultura de la época, entendiendo que la erudición era sólo parte del trabajo del historiador, debiendo éste centrarse en la reflexión y el análisis.

11. PEVSNER, Nicolaus. *Pioneros del diseño. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 1958; GIEDION, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat, 1980; BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

Se reclamó la opinión de Laugier sobre la cabaña (sobre la «arquitectura de nuestros primeros padres») del mismo modo que se asumió la reflexión de un Lodoli que había señalado cómo... «son los filósofos quienes han de llevar la antorcha de la Razón en la obscuridad de los principios y de las reglas». Por ello, la importancia dada a la respuesta dada por Boullée a la pregunta «¿Qué es arquitectura?», al afirmar...

¿La definiré, como Vitruvio, como el arte de edificar? No. Hay en esa definición un grosero error. Vitruvio toma el efecto por la causa. Es preciso concebir para efectuar. Nuestros primeros padres sólo construyeron sus cabañas tras haber concebido su imagen. Esta producción del espíritu, esta creación es lo que constituye la arquitectura, a la que, en consecuencia, podemos definir como el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio. El arte de construir no es, pues, sino un arte secundario, que nos parece adecuado denominar la parte científica de la arquitectura.

La arquitectura de la segunda mitad del XVIII fue, en los comienzos de los setenta, referencia obligada para quienes buscaban un punto de referencia que permitiese salir del punto negro en que se encontraba la reflexión. Aldo Rossi escribió la introducción al manuscrito de Boullée; Rafael Moneo prologó el texto de Kaufmann publicado en castellano¹² y, por sólo citar algunos, Manfredo Tafuri dedicó años al estudio del periodo de manera tal que el tema se convirtió en referencia obligada en la mayor parte de las revistas especializadas (de las publicaciones profesionales), convirtiéndose éstas en marco donde los «teóricos» de aquellos años expusieron sus argumentos y reflexiones sobre la arquitectura de la segunda mitad del XVIII.

De algún modo, frente a una historiografía más tradicional (los trabajos, por ejemplo, de Bottineau o, incluso, de Bedat sobre la Academia de San Fernando) fue en aquellos momentos cuando se retomaron los trabajos de Chueca, desde una doble visión. Por una parte, el gran hispanista George Kubler enviaba a España a su discípulo/ayudante Thomas Reese para elaborar una tesis sobre Ventura Rodríguez. Contemporáneamente, los trabajos de Chueca empezaron a ser revisados y tomados como punto de partida en una tesis sobre «El pensamiento arquitectónico en la Ilustración»: y recuerdo cómo Chueca –director de mi trabajo– tras la tercera o cuarta entrevista que mantuve con él, puso a mi disposición unas doscientas fotografías de planos inéditos archivados en la Academia de Bellas Artes.

Es difícil explicar, en pocas líneas, la importancia que el trabajo de Reese tuvo entre los estudiosos españoles y viene ahora a la memoria la brillante presentación que hizo –en un pequeño congreso celebrado en Nueva York (organizado en 1980 conjuntamente por la Universidad de Harvard, la Hispanic Society y la

12. KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la Ilustración*. Prólogo de Rafael Moneo. Barcelona: Gustavo Gili, 1974; *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

cátedra de Xavier de Salas en la Universidad Complutense)– de su trabajo, analizando el proyecto urbanístico del Salón del Prado. Pronto surgieron las primeras publicaciones tanto suyas como mías y poco más tarde un grupo de jóvenes doctorandos centraron sus investigaciones sobre el tema. Sería injusto no destacar el entusiasmo de Ignacio Henares, entonces joven profesor adjunto en la Universidad de Granada, impulsando a investigadores tan excepcionales como Esperanza Guillén o Juan Calatrava y sería no sólo injusto sino (lo que es peor) equivocado no encomiar la excepcional labor llevada a término por Delfín Rodríguez al investigar (en aquellos años, por cuanto su obra posterior es ingente) tanto la figura de José de Hermosilla como la del jesuita expulso padre Márquez. Por lo mismo, diría bien poco de quien esto firma omitir y no recordar la labor desarrollada por José Enrique García Melero, profesor muy prematuramente desaparecido, pero autor de una amplísima y fundamental bibliografía, coherente toda ella con la línea de reflexión que en su día abriera Chueca, de igual modo que merece destacarse la tesis que en su día hiciera Pedro Moleón.

Pronto las publicaciones sobre la arquitectura o el urbanismo de la segunda mitad del XVIII establecieron líneas de reflexión propia, distante de las asumidas por quienes se dedicaban estudiar otros momentos del pasado. Se estudiaron los tratados; se afrontó conocer qué fue la arqueología no sólo en la Roma de Arostegui, sino también en los años finales; se analizaron los dibujos de la Academia de San Fernando; se buscó conocer qué fue la arquitectura en el momento josefino; cuáles los proyectos de caminos y canales; en qué medida se hizo presente aquella nueva arquitectura en el continente americano; entender qué noticias sobre arquitectura y ciudad aparecieron en la prensa de la época; valorar los informes elaborados por quienes realizaron la cartografía de dichos años; contrastar la arquitectura efímera (fiestas y ornatos) de aquella otra que caracterizó la vida cotidiana, los debates sobre la vivienda y el espacio doméstico; contraponer los trazados de nuevas poblaciones proyectadas en los primeros años de la Razón con aquellas otras trazadas en los comienzos del XIX; plantear cuánto la configuración de nuevos espacios económicos fue determinante en la posterior división administrativa de España...

Desde una vocación pluridisciplinar, algunos de los temas señalados son los que a continuación se presentan. Señalar cómo algunas ausencias son –y no me importa decirlo– clamorosas, sólo se pueden entender (que no justificar) desde la torpeza en la gestión del coordinador de este monográfico, quien nunca pensó que compromisos anteriores impidieran contar con textos en su día comprometidos. Por último, apuntar cómo hoy una muy importante generación de jóvenes investigadores (y ejemplo de ello sería el catálogo de la reciente exposición sobre Ceán Bermúdez) se aproxima a la arquitectura de la Razón con trabajos más que singulares.