

PROLOGO

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII las artes españolas, y en particular la Arquitectura, se vieron sacudidas por una serie de acontecimientos, de mayor importancia unos y otros de menor índole, que tuvieron en común entre sí el haberse producido en el interior de una institución como la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Entendida hoy de manera diferente, como lugar donde se garantiza una cultura, la Academia de Madrid jugó durante los cincuenta primeros años de su fundación un papel distinto, por lo que quizás conviniese, tanto para el lector desconocedor del tema como para el erudito que a menudo olvida ante el dato concreto —como aquél a quien los árboles le impiden ver el bosque— la complejidad del momento, recordar que las primeras noticias sobre la *Querelle* entre los arquitectos franceses; las ideas de una teoría arquitectónica racionalista, ligada a la filosofía de la Razón; las nuevas tipologías difundidas en Europa por los llamados arquitectos de la revolución o el sentido que en estos momentos alcanza el historicismo se dan, por vez primera en España, en el interior de la Academia de Madrid y precisamente en aquellos años iniciales de su fundación.

Lugar concebido en un principio para difundir unos conceptos nuevos desde la docencia, la verdad es que el caserón de la Calle de Alcalá en el que se instaló de forma definitiva, tras una estancia en la Casa de la Panadería, se convirtió en un lugar de discusión de tendencias, de centro de polémicas para llegar a ser, y éste es uno de los aspectos más importantes de la Academia, el lugar donde los profesores se transformaron en miembros de una llamada Comisión de Arquitectura que tuvo la facultad de autorizar o rechazar cualquier obra pública que en aquellos momentos se concibiese en España, debiendo por tanto los distintos arquitectos o maestros de obras remitir sus dibujos para obtener la aprobación de aquella Academia: y de esta manera un saber intelectual, abstracto para algunos, logró de manera definitiva primar sobre cualquier otra opinión y obligó a difundir unos conocimientos teóricos que caracterizan la Arquitectura de la segunda mitad del XVIII.

No hay que pensar, sin embargo, que esta fue la idea con la que se concibió la Academia de Madrid. Por el contrario, desde principios de siglo sabemos que un pintor, Meléndez, había planteado la necesidad de establecer en Madrid una sede de un pensamiento artístico, un núcleo difusor de conocimiento “...a imitación de las que hacen ilustres a Roma, París, Florencia y Flandes” que sirviese de lugar de formación de artistas, con la ventaja económica, se decía, de que así los jóvenes españoles no tendrían que desplazarse a ninguna de las Academias antes citadas y al mismo tiempo el Rey podría dejar de llamar a su servicio a los artistas extranjeros que en aquellos momentos dominaban en la Corte. Pero no sólo eran pintores los que hacían semejantes propuestas. También economistas, como Uztariz en su *Theoría y práctica de comercio y de marina* o el exiliado Amor de Soria, señalaban la conveniencia de crear en España Academias de Bellas Artes, de forma que los jóvenes aprendiesen así los principios de la construcción económica de fábricas y abandonasen unos supuestos barrocos decorativos que encarecían innecesariamente la construcción.

El verdadero motivo de la creación de la Academia de San Fernando viene dado, sin embargo, por la necesidad: ante la fábrica del Nuevo Palacio Real que en estos momentos se construye, puesto que el antiguo alcázar se había incendiado en diciembre de 1734, los arquitectos italianos encargados de la obra ven cómo los ayudantes españoles que les rodean carecen de conocimientos teóricos y sólo poseen la práctica que en estos momentos caracteriza a los Ribera o Churriguera. Planteada la idea del nuevo palacio como un intento de cambiar radicalmente los supuestos de un barroco mudéjar, como definió Chueca Goitia en su día, para sustituirlos por el barroco clasicista que en esos momentos se difunde por Europa, es así como se forma un grupo de estudios, dirigido sobre todo a la Arquitectura, donde se difunden los esquemas de un clasicismo que tienen ya poco que ver con la tradición local. Así se empieza a definir la Academia, siendo los alumnos aquellos jóvenes que se encuentran en Palacio de delineantes o de ayudantes y siendo, al mismo tiempo, los profesores de la Academia los arquitectos extranjeros, italianos o franceses, que en ese momento triunfan en España; y es así como encontramos a Ventura Rodríguez, Diego de Villanueva o José de Hermosilla a caballo entre la docencia —como ayudantes de los extranjeros que, a menudo, no conocerán nunca el castellano. Poco a poco el número de los estudiantes que, a través de la obra de Palacio, pretenden introducirse en la Arquitectura se amplía y al darse la circunstancia de que no poseen unos conocimientos concretos en la teoría arquitectónica es cuando la Junta Preparatoria da paso a la constitución definitiva de la Academia. Pero también es, desde el punto de vista artístico, cuando comienzan las discusiones teóricas en el interior de la Academia. Concebida en los momentos en los que surgen en Europa importantes polémicas sobre el sentido del clasicismo, sobre la idea de antigüedad y sobre el alcance que tienen en esos momentos los conceptos de Razón y de Naturaleza en la Arquitectura, difícilmente puede la de San Fernando mantenerse al margen de los nuevos supuestos, como también difícilmente puede asumir el aluvión de cambios que fluyen a ella. Cuando apenas hace diez años que se han iniciado las críticas que permiten pasar del rococó a los supuestos racionalistas que ponen en cuestión la forma de hacer tradicional, en la que "...el uso se ha convertido en ley", y cuando el descubrimiento de las ruínas supone en la mayor parte de los países de Europa un cambio radical en la arquitectura, al pasar aquéllas de valorarse desde los supuestos arqueológicos del coleccionista erudito a tener ahora por el contrario un valor de hecho arquitectónico del pasado, el plazo de diez años se muestra demasiado breve para la corporación madrileña como para que pueda asumir el cambio que significa pasar primero de un barroco madrileño a un barroco clasicista y luego aceptar la crítica teoría de los rigoristas sobre éste, valorando entonces el sentir de las ruinas de forma nueva. De esta manera la polémica que se inicia entre Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva sobre dos conceptos tan distintos como son la defensa por D. Ventura de un clasicismo próximo al italiano, frente a Villanueva que reclama por el contrario la necesidad de desarrollar los esquemas teóricos que en esos momentos se desarrollan en Francia e Italia, demuestra el sentido que alcanzan las inquietudes de cada uno dentro del ambiente artístico; y aunque Diego de Villanueva resulte marginado por la Junta Ordinaria de la Academia, es decir, por los artistas constituidos como auténticos

órganos de gobierno de la misma, la realidad es que sus argumentos van a ser oídos tanto por los aristócratas que constituyen la Junta Particular como por los intelectuales que poco a poco comienzan a influir en la Academia; y prueba de ello se verá tanto en las referencias que se establecen a la antigüedad y a la naturaleza en las Oraciones de la Academia, en los discursos que se pronuncian con motivo de las entregas de Premios, como en el tema mismo de los premios, que va variando poco a poco hacia los supuestos franceses e italianos del nuevo racionalismo.

Durante los primeros años de la Academia, el soporte intelectual de la misma se centra en los textos que Olivieri hace traer de Roma, de la misma manera que los enviados por Aróstegui y Roda complementaron aquella información. Centrados todos ellos en la difusión de un concepto barroco, esta línea hubiese podido ser la mantenida durante años por la Academia de no haber ocurrido un hecho de gran importancia para el país como es la muerte del Rey Fernando VI y la venida a Madrid, en 1759, de Carlos III; porque si durante diez años la Academia ha mantenido el gusto real, considerando a los que insinúan nuevos valores como personajes casi a marginar, la llegada de Carlos III significa la introducción de un nuevo concepto del arte, al tiempo que supone la introducción en la Academia de una aristocracia ilustrada, conocedora de los problemas que en esos años se desarrollan en Francia e Italia, y que va a pretender desarrollarlos en Madrid.

Es de todos sabido que Carlos de Nápoles, apenas terminado el *Albergo dei Poveri* construido por Fuga y sin poder ver acabar su Palacio de Caserta construido por Vanvitelli, tiene que venir a un Madrid sin Palacio Real terminado, sucio, sin empedrar, sin grandes monumentos ni paseos... lo cual es, indudablemente, un choque brusco con respecto a lo que él estaba ya acostumbrado. Pero además Carlos III había sido, como nos cuenta Mario Praz en su clásico estudio sobre el arte de la segunda mitad del XVIII, el monarca bajo el cual se llevan a cabo los grandes descubrimientos de la antigüedad, las ruinas de Pompeya y Herculano, y es él quien ordena la difusión de aquellos restos de la antigüedad a través de álbumes de láminas que fueron, se nos dice, uno de los regalos más preciados por los estudiosos de aquellos años. Al monarca a quien Jovellanos describe en su Elogio como el responsable de la nueva política que en aquellos momentos desarrolla Nápoles, y de quien se nos cuenta su voluntad por integrar a la que ahora sería la nueva capital, Madrid, en una órbita parecida a la de la ciudad abandonada, el ver lo que en aquellos momentos era el centro del saber artístico, la Academia de San Fernando, le tuvo que producir una cierta sorpresa puesto que allí se encontraban todos los artistas y arquitectos representantes de ese gusto que él había casi desterrado de Nápoles. La pretensión por tanto de San Fernando de identificarse con los esquemas de la romana de San Luca era, para quien venía de Italia, absurda, y cuando Carlos III comprende que los Directores y Tenientes Directores de la enseñanza son los arquitectos barrocos que su hermano hizo venir de Francia o Italia —Carlier, Marquet, Bonavia, Saquetti...— ayudados por los jóvenes españoles discípulos en Palacio, como son Felipé de Castro o Ventura Rodríguez, intentará por todos los medios desplazarlos sustituyéndolos por artistas más conforme al gusto de los años sesenta.

En un importante texto sobre la Academia de San Fernando, el investigador francés Claude Bedat comenta cómo los “neoclásicos” Felipé de Castro y Ventura Ro-

dríguez pierden su poder artístico al poco de llegar el Rey a Madrid, dándose además el caso de que ambos serán sancionados y aún deportados (durante algún tiempo tienen que marchar a Valladolid) por un incidente ocurrido en la Academia. La anécdota, aparentemente sin importancia, se debe a que un individuo, Graef, acude a la Academia y sin el permiso —esta es la discusión, si lo tenía o no— de Ventura Rodríguez y Felipe de Castro observa las salas de dibujo; contrarios a la entrada de éste en la Academia, ambos directores deciden que Graef sea puesto en el calabozo. Cualquiera, ante el relato de Rodríguez o de Graef, no daría más importancia al tema que el considerar que se trata de una vulgar disputa. Pero si especificamos, lo cual no lo hace Bedat, que el tal Graef es el editor de una publicación periódica en la que se insiste sobre la necesidad de sustituir el modelo barroco por los esquemas del nuevo gusto francés, y que esto lo da a conocer en su revista *Discursos Mercuriales* que ha tomado de otra francesa —en la que se elaboran precisamente este tipo de críticas y de argumentos— del mismo título, comprenderemos que el incidente no es sino la consecuencia de un enfrentamiento perfectamente explicable. Por ello, el que Ventura Rodríguez sea expulsado de la Academia y que desde este momento hasta casi su muerte quede marginado de la vida de San Fernando, sólo se entiende si tenemos de profesores individuos como Subirás, Castañeda, Bails... que representan un saber más ligado a la Enciclopedia y a la nueva filosofía que el reflejado por los antes citados.

Aparece entonces en el interior de la Academia una primera gran polémica centrada en el sentido que pueden tener las artes, y así, frente a los artistas ingresados en los primeros momentos de la Junta Preparatoria que dio pie a la creación de la Academia en 1744, aparecen ahora unos nobles ilustrados como son el Conde de Baños, Pignatelli, Aranda, Pedro Valiente... que pretenden que la Academia esboce los supuestos de un arte ligado a la razón y al conocimiento. Y no conformes con la forma en que los artistas llevan la dirección de la misma, depende ahora de esta junta de aristócratas ilustrados el definir el tema de los premios, el conceder los mismos, la decisión sobre el tema de Oración que se tiene que pronunciar en los Premios, quién tendrá que hacerlo... adoptando entonces la Academia de Madrid una curiosa forma de gobierno que no se da en ninguna otra de Europa.

Por esto mismo, por la forma de gobierno que tiene la Academia, cuando el pintor Mengs llega a España en 1761 y es objeto de todos los honores por parte de la corporación, se da el caso de que rechaza al poco los nombramientos, acabando por marcharse de la misma. D. Enrique Lafuente Ferrari señalaba, de forma correcta, que ello se había producido por sus enfrentamientos con la aristocracia que controla la Academia. En mi opinión, cierto; pero mientras que D. Enrique apunta como motivo de la marcha que a Mengs le irrita ver cómo "...la vida de la Academia, su vida, sus pensiones, recompensas, calificaciones de los artistas dependían de infatuados señores, cargados de títulos, de entorchados o de latines, pero que ignoraban el quehacer de las artes porque no habían hecho de estos saberes su profesión", yo me atrevería a insinuar que quizás estos señores fuesen los verdaderos representantes de la nueva razón y que Mengs, como se refleja en la *Carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes*, sólo se extraña de que la contestación a sus peticiones de dar el control de la misma a los artistas sea, por parte de la

Junta Particular “que era locura persuadirse a que solos los artistas puedan juzgar de sus respectivas artes”.

En verdad, para aquellos ilustrados era locura pensar que sólo los artistas pudiesen juzgar sus respectivas artes, sobre todo cuando ante ellos estaba la prueba de que su arquitectura era una valoración confusa de espacios más acorde a los esquemas de un barroco que conforme a la manera de organizar la nueva referencia histórica, que su lenguaje sólo era clásico como referencia a una nueva moda, pero que en ningún caso la Razón o la idea de Naturaleza había sido entendida y que la ornamentación para ellos era un problema idéntico —como comenta Diego de Villanueva— al de los plateros en sus obras. Es desde estos momentos cuando la Academia empieza a interesarse por el sentido de la antigüedad, de las ruinas, y de poco sirve entonces que Ventura Rodríguez redacte un largo memorial, que se encuentra en la Academia, en el que señala la necesidad de mantener dos poderes paralelos en la dirección de la misma.

Recordemos que los ilustrados del momento, y ejemplo de ello puede ser el periódico *El Censor*, bromean sobre el abigarrado gusto barroco rechazándolo de forma clara “...Soy hombre, en fin, que no ha pasado la segunda vez por la calle de Atocha por no exponerme a volver a ver la portada de San Sebastián”, nos dirá un sujeto presentado irónicamente por *El Censor* como ejemplo de los que intentan adoptar rápidamente el nuevo gusto. Cambios como el anterior, personajes ridículos que en poco tiempo, y sin comprender el sentido de la nueva filosofía, aparecen en el panorama español son, y lo sabemos por las peticiones de antiguos maestros de obras que ahora pretenden ser nombrados académicos, numerosos. Pero en el interior de la Academia la discusión se centra en conocer mejor los problemas de las demás academias, en valorar el sentido que ahora puede tener la antigüedad, en fomentar los viajes, y de esta forma el grupo de aristócratas organizados en torno a la Junta Particular empiezan a dar misiones a los mejores alumnos de la Academia, a organizar verdaderos núcleos intelectuales que puedan servir para la difusión de estos ideales.

El llamado Partido Aragonés, el núcleo de aristócratas partidarios del Conde de Aranda y que rechazan la auténtica invasión de extranjeros en la Corte se manifiesta también en la Academia, dándose además el caso de que sus miembros son a menudo, por tener mayores contactos con la realidad exterior, más críticos y sus comentarios más acertados que los de ciertos individuos ligados a la crítica o al estudio de la artes; y de esta forma la diferencia entre Ponz o Jovellanos y Pignatelli o el Conde de Baños se precisa de forma clara. Los primeros apenas comprenden el por qué de las críticas a los italianos y carecen, las más de las veces, de puntos de referencia para valorar un proyecto, dándose el caso que Jovellanos elogia constantemente el saber “clásico” de Ventura Rodríguez o propone proyectos a la Academia que serán rechazados por impropios o mal concebidos. Para Ponz o Jovellanos las críticas a Saquetti o Sabatini no tienen sentido, y sólo se explican desde los supuestos del nacionalismo del Partido Aragonés. Pero los segundos, los Pignatelli, Baños, Osuna, Aranda... van a ser capaces, gracias a su formación, de criticar no ya políticamente a los italianos sino sobre todo artísticamente y juegan entonces un nuevo papel de mecenas con los alumnos que comprenden y difunden el nuevo

sentido de la Arquitectura. De este modo Pedro Arnal recibe, concretamente al poco de terminar sus estudios, encargos de la casa del Conde de Baños y es nombrado arquitecto de la de Osuna, mientras que en esos mismos momentos Ventura Rodríguez empieza a tener problemas concretos por su arquitectura que le hacen tener que buscar refugio en el Consejo de Castilla.

Por problemas de independencia política de la Academia respecto a los italianos es como Ponz verá rechazado su nombramiento de Secretario de San Fernando, a pesar de que esta medida implique una aparente contradicción. Ponz, que a fin de cuentas es el abate estudioso y el historiador formado en el contacto con la antigüedad clásica que los eruditos españoles desconocen, si se ve rechazado es sólo por el hecho de que Grimaldi ha saltado las normas marcadas en los estatutos y ha usurpado entonces un derecho que corresponde a la corporación. Y sólo cuando la Academia logra esta independencia de planteamientos, cuando la discusión sobre la aceptación o no del modelo clasicista se logra, es cuando su mayor repercusión en el país aparece con la creación, ya años más tarde, de la llamada Comisión de arquitectura.

Entender entonces el tema de la Academia en sus primeros años, comprender el motivo de las polémicas entre unos y otros, estudiar el cambio nos llevaría a comprender el giro que se produce en las artes en la segunda mitad del XVIII; pero sólo el estudio de los problemas internos de la Academia en el momento nos permite acercarnos a la auténtica historia de esos problemas, a entender cómo y cuándo se plantean las contradicciones. Y, en este caso, el estudio que sigue es perfecto punto de partida para la reflexión.

Carlos SAMBRICIO