

Hace casi cincuenta años Emil Kaufmann publicaba un pequeño libro (*Von Ledoux bis Le Corbusier*) donde, tras estudiar la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII en Francia, introducía un sorprendente quiebro en la reflexión sobre la arquitectura europea al establecer un hilo conductor entre aquel pasado y su propia contemporaneidad. A aquel trabajo -escrito en 1933, desde su exilio americano- siguieron, pocos años después otros dos (*Tres Arquitectos revolucionarios: Ledoux, Boullée y Lequeu*, publicado en 1952, y *La Arquitectura de la Ilustración*, de 1955) que trastocaron en cierta medida la forma de valorar y entender no sólo aquel momento histórico sino, y sobre todo, el origen de nuestra contemporaneidad.

La reflexión sobre la Ilustración se daba a conocer en un momento difícil de la arquitectura: desde mediados de los años treinta, al derrumbarse la tranquilizadora alternativa que fue el Movimiento Moderno, el desánimo fue general entre quienes necesitaban de pautas; perdida la reconfortante referencia a una vanguardia ya sin contenido teórico, reducida a gestos formales, la desorientación en los cincuenta hizo que muchos volyesen los ojos hacia quienes poco antes habían sido oráculos de la modernidad, y los textos de Pevsner o Giedion sobre la historia de la arquitectura tuvieron efecto determinante. Quienes en los años de la vanguardia rechazaron la enseñanza de la historia -reclamando el "Nuevo Orden" surgido tras la Gran Guerra- ahora, por el contrario, al buscar un origen de la arquitectura identificaron esto con el uso y empleo de nuevos materiales (cristal y acero) constructivos, rompiendo así la reflexión que caracterizara el debate teórico de los años veinte.

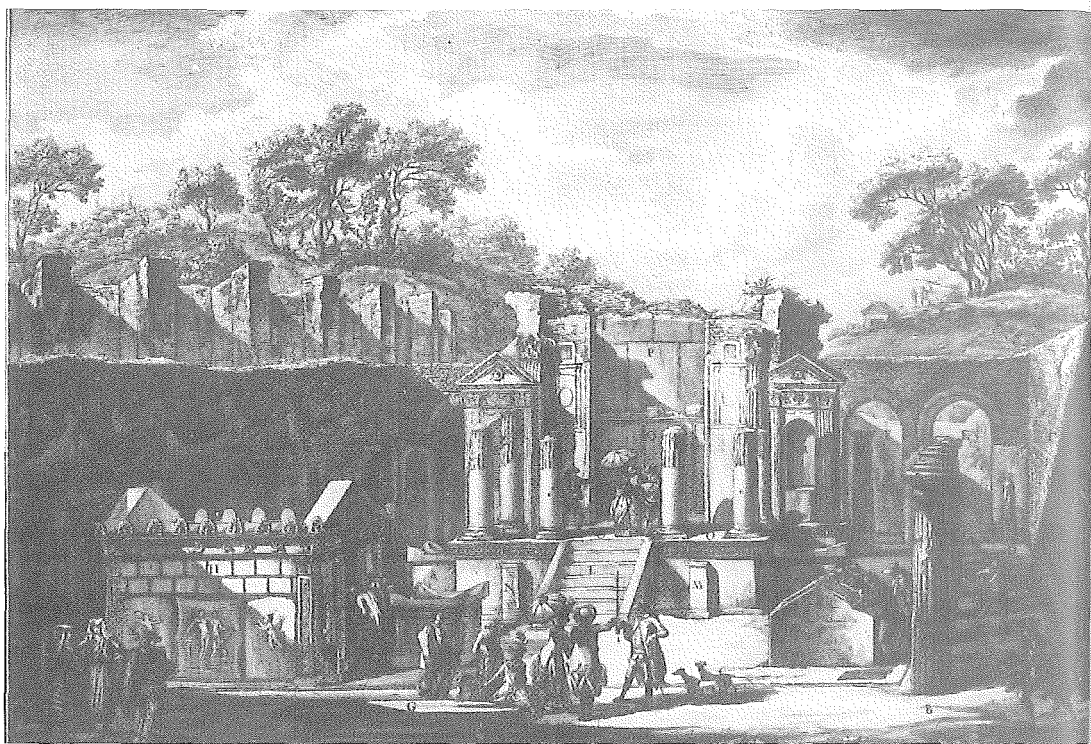
La publicación de los trabajos de Kaufmann fue determinante en un momento en el que se busca-

ba comprender la realidad de una situación: si en torno a 1750 se había producido -consecuencia no tanto de un rechazo formal al barroco como de la voluntad por identificar arquitectura con Saber- un rechazo al uso irreflexivo en los modos de componer (*el uso se ha convertido en ley*, diría el tratadista italiano Lodoli), generándose una ruptura epistemológica cuya consecuencia fue reflexionar sobre el origen de la arquitectura, muchos -en los años sesenta y setenta- entendieron cuanto el origen de la arquitectura moderna se encontraba no ya en el uso de materiales industriales y si, por el contrario, en el origen de una problemática similar.

Identificando los problemas de la segunda mitad del s. XVIII con los existentes en los años setenta y ochenta, hubo quien recurrió a la historia buscando identificar la realidad con la singularidad y excepcionalidad de ciertos proyectos; pero frente a éstos, otros entendieron la lección de la historia y -conscientes del salto en el conocimiento- estudiaron el sentido de las ruinas como pretexto; preocupados por buscar la lógica de un nuevo lenguaje, analizaron los conceptos de tipología y modelo, razonaron sobre la idea de programa... Gracias a estos trabajos, la arquitectura de la Ilustración dejó de identificarse con lo fantástico, con utópicos proyectos de arquitectura (que, incluso, se definían como "racionalistas") para valorarse como una reflexión sobre una realidad. Lo que en un principio fue exaltación de lo dionisiaco poco a poco fue quedando en análisis de una realidad desconocida, rechazándose los planteamientos de quienes recurrían a la historia como justificación a sus propuestas, al comprenderse como -en estos últimos- lo atractivo del discurso brillaba por encima del análisis histórico.

Frente a quienes buscaban aplicar análisis actuales a un orden del discurso de naturaleza diversa

Francesco Piranesi.
El Templo de Isis en Pompeya.
Museo Británico, Londres.

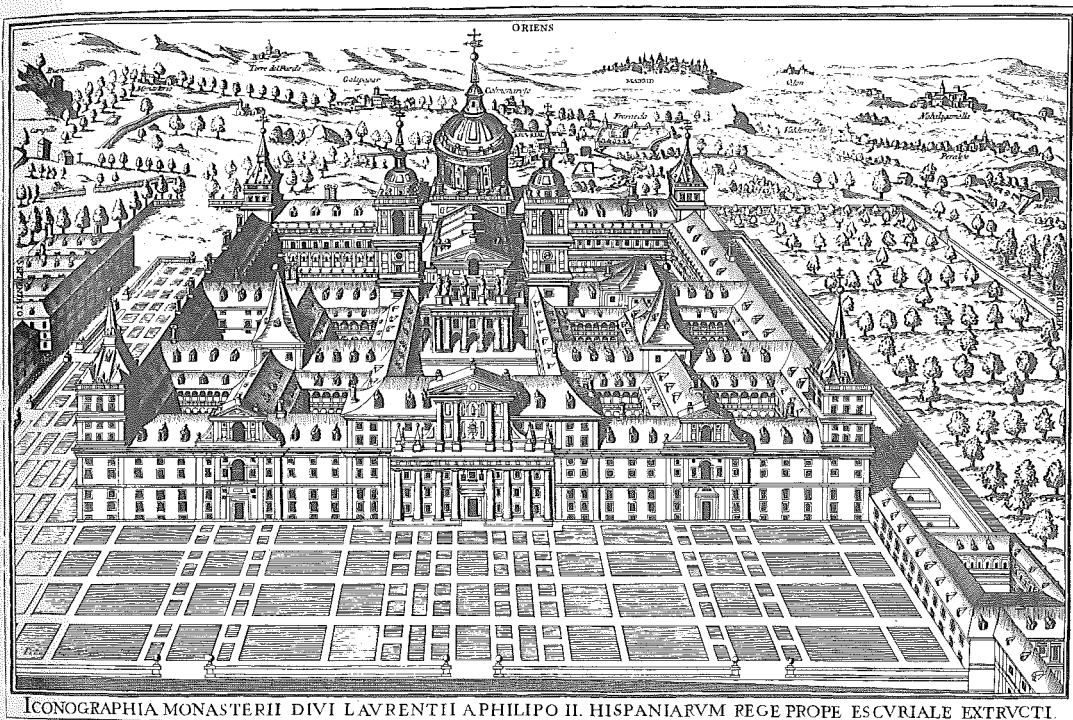


-a quienes entendían la historia como esperanza, buscando restos o “huellas”, preguntándose por el “a donde”, del devenir, de lo por llegar, por advenir, por lo que “aún no” está aquí- el análisis del período se encauzó al cuestionarse el estudio por el “de donde” y por el “como”. Entendida la historia como el búho de Minerva -que levanta el vuelo al anochecer, “post faestum”, cuando ya nada se puede hacer para intervenir en el curso del día -la fascinación por el pasado abrió la opción de entender que la lechuza atenaica había emprendido el vuelo al alba, presagiando -señala Trias- un nuevo día, haciendo comprender entonces cómo un pensamiento surge no sólo cuando una forma ha envejecido sino, y sobre todo, cuando amanece una nueva.

Los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquellos en los que un nuevo tipo surge... Cuando un nuevo tipo aparece, cuando el arquitecto es capaz de descubrir el juego de relaciones formales que produce una nueva categoría de edificios, es cuando su contribución alcanza el nivel de generalidad y de anonimato que caracte-

riza a la arquitectura como disciplina. Desde esta idea, Moneo partía en su análisis sobre la tipología arquitectónica, buscando entender el hecho ilustrado más desde la disciplina que desde la rememoración erudita del pasado. Consciente de cómo la referencia a la historia debe hacerse no desde la avaricia del coleccionista, sino que todo nuestro conocimiento es mero recuerdo; que si lo real es lo que ya aconteció, no queda sino recordarlo. El estudio de la historia que propusiera aquel *Von Ledoux bis Le Corbusier* sirvió para desarrollar, sobre todo, el análisis del presente.

Los estudios de Kaufmann abrieron puertas a un más que valioso debate: yendo más allá de la reflexión específica sobre dos arquitectos, la primera idea que surgía de sus trabajos era clara: el debate teórico que se esboza a comienzos de la segunda mitad del s. XVIII no se centra o circunscribe a un reducido núcleo de personas o a un espacio geográfico concreto sino que, por el contrario, se desarrolla simultáneamente en toda Europa. Francia, Italia e Inglaterra fueron estudiadas por Kaufmann e identificados como países



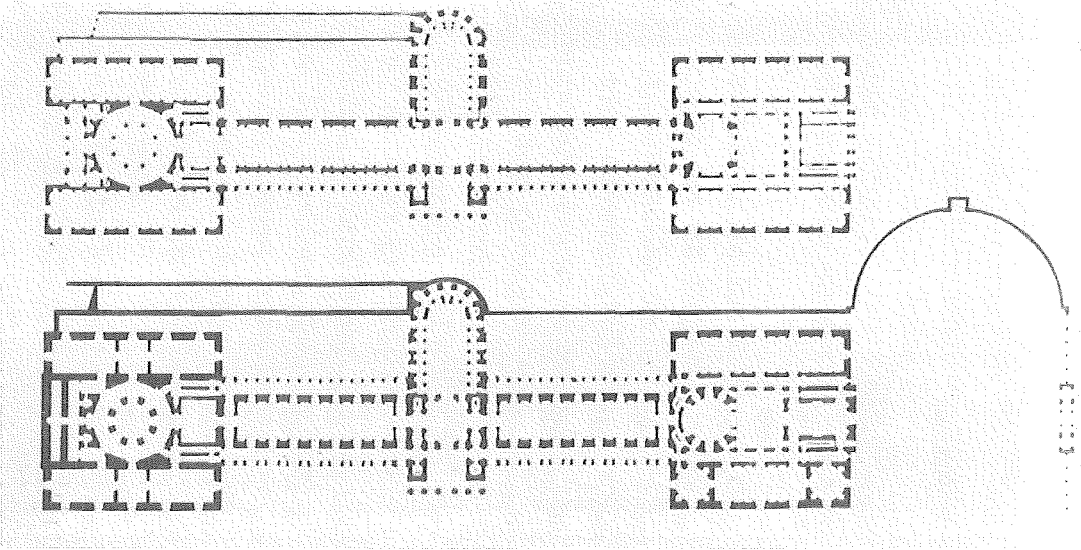
donde se desarrollaron tales supuestos: a ellos podríamos nosotros añadir Portugal, España, Suecia... En cualquier caso, en cualquiera de éstos se produjo en corto plazo, un doble fenómeno: en primer lugar, el concepto Centro/Periferia tuvo nueva significación.

Entendida la teoría arquitectónica al margen de lo que antes fuese el “gusto de Corte” y ligada en cualquiera de los casos al cambio filosófico de la Ilustración, simultáneamente se plantearon y debatieron idénticos problemas: el rechazo al mundo barroco; la referencia a la naturaleza, al origen de la arquitectura; el estudio de las ruinas y la recuperación del Saber grecorromano primero (y luego de las construcciones medievales, egipcias, chinas o mayas) fueron temas comunes en poco tiempo entre los estudiosos de la arquitectura, pudiendo decir que en torno a 1765 toda la Europa culta e interesada en la arquitectura era no sólo conocedora sino partícipe de estos planteamientos.

El segundo fenómeno que he apuntado es, sin embargo, de naturaleza distinta: no todos los países partían de una idéntica reflexión ni tenían un origen cultural común. Si el cambio en la Francia de las Luces se produce desde la línea de reflexión clasicista que marcan Perrault, Blondel y Soufflot, en la España Ilustrada -por ejemplo- la situación era completamente distinta por cuanto que, como señalara Chueca, al barroco clasicista de otros países se oponía aquí la idea de un “barroco mudéjar”, de la arquitectura de los Churrigeras o Riberras, de una forma de componer que voluntariamente ignoraba los preceptos vitrubianos y que sustituía el lenguaje clásico por la máscara barroca.

Si importante fue la ruptura epistemológica que se produjo en Italia, al pasar de Vitruvio a Fuga y de éste a Piranesi (igual que lo fue en Francia, al publicarse casi en los mismos años los textos de Blondel y de Peyre), que duda cabe que lo acontecido en la cultura arquitectónica española, entre 1750 y 1760, refleja uno de los más interesantes momentos de su historia. En pocos años arquitect-

Juan de Villanueva.
Museo-Academia de Ciencias.
(Actual Museo del Prado).



tos como Ruta, Pavía, Marquet o Bonavia pierden el papel determinante que habían jugado en la Corte de Fernando VI iniciándose frente a ellos el debate sobre las antigüedades y las ruinas, los primeros levantamientos, el cambio en el gusto, las traducciones de Vignola y Vitrubio... Lo que en su día fuera "la Escuela de Palacio", el pequeño grupo de arquitectos españoles que, formados en la obra del palacio Nuevo de Madrid, fueron capaces de plantear alternativa a la arquitectura churrigüesca, al poco -en apenas cinco años- se verán superados por una nueva generación más preocupada en entender -como dijera Diego de Villanueva en sus Papeles Críticos- cual es la buena arquitectura.

El cambio en España no proviene de los artistas sino, por el contrario, de la nueva cultura que se desarrolla tanto como consecuencia de la llegada de Carlos de Nápoles (Carlos III) como de la formación -y proyectos- que a partir de ahora tienen los políticos y ministros que acompañan al Rey:

Ensenada, Floridablanca, Aranda, Roda, Pignatelli... son sólo algunos de los reformistas que se preocupan por desarrollar la economía, por conocer la realidad del territorio, por crear riqueza. Sustituyendo el proyecto de "Pías Fundaciones" que estableciera Belluga en los comienzos del siglo por una política de colonización, de creación de nuevos mercados (de fundación de nuevas poblaciones) dentro de un proyecto de territorio que busca no ya repoblar sino -y sobre todo- ordenar el territorio desarrollando un modelo cualitativo capaz de crear riqueza. La aparición de ingenieros militares, de estudiosos y traductores de textos económicos o de arquitectos capaces de entender cuanto la arquitectura debe perder su "originalidad", buscando definir una única tipología de vivienda rural, capaz de ser repetida y retomada en un proyecto de la magnitud del concebido en Sierra Morena refleja cuanto la arquitectura va ligada a un proceso general de cambio.

En pocos años el debate sobre la *Hermosura y Decoración* de la fábricas pierde por completo su sentido, del mismo modo que las propuestas de Robert de Cotte quedan olvidadas. Conceptos tales como *Orden, Proporción, Simetría, Arquitrabe, Columna* o *Decoración*, que en Francia han sido fundamentales para establecer las bases del debate -al plantear Blondel lo absurdo de dilucidar si lo antiguo fue o no superior a lo moderno- en la Academia de San Fernando de Madrid son cuestiones que rápidamente (miméticamente quizá, consecuencia del nuevo gusto por las ruinas) apenas serán tratadas. Se obvia el debate sin duda porque, en la Academia, la crítica al barroco partía, en gran parte, de la ignorancia: identificando la arquitectura rococó con Borromini. No se comprende cómo las ideas de *Arabescos* o *Capriccio* que define la Enciclopedia, nada tienen que ver con la arquitectura de mitad del s. XVIII. Por ello, obviando en todo momento particular en la polémica abierta por la *Querelle* sobre la arquitectura de los antiguos y modernos, estudiosos como Ponz inducen al equívoco porque, creyendo así mejor reivindicar el gusto clásico, su condena se extiende tanto hacia el antiguo gótico como al primer barroco.

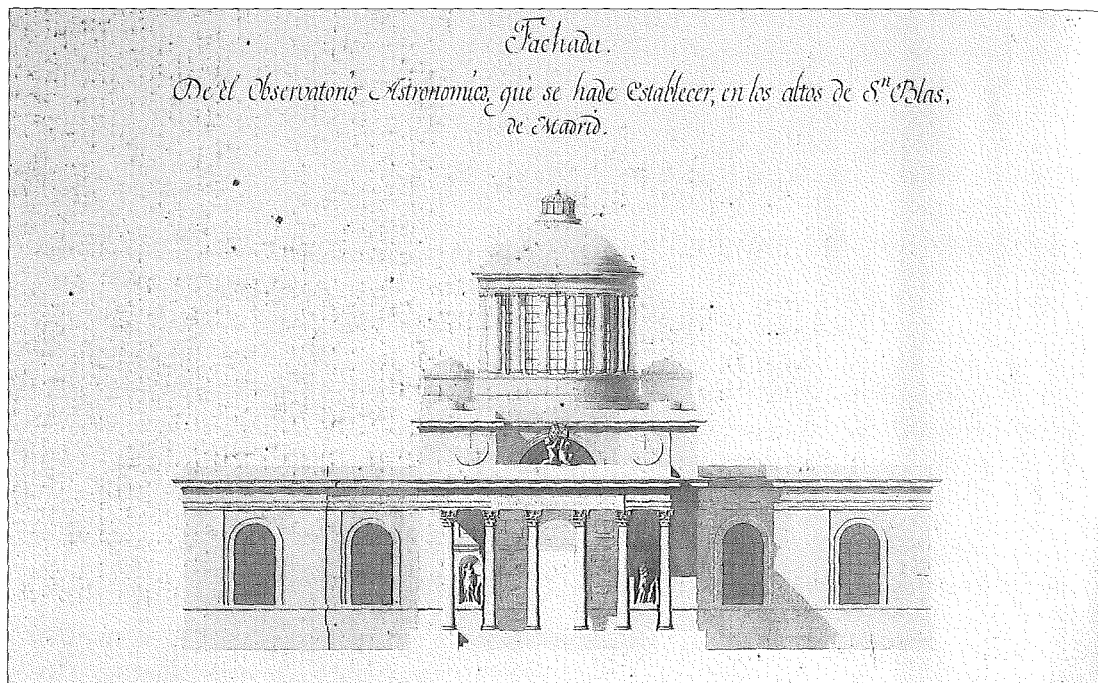
En 1760 Diego de Villanueva traducía la Carta a los Plateros de Cochin y recomendaba la lectura de los textos de Laugier. Y si Blondel plantea cómo Egipto y Grecia son los puntos de partida -el origen de la cabaña- del Saber arquitectónico, en España se realizan los levantamientos de las antigüedades árabes de Córdoba y Granada; el jesuita P. Marques publica sus trabajos sobre la arquitectura antigua mexicana, dando poco más tarde su estudio sobre la Casa de Plinio; se proponen los primeros viajes anticuarios; Cornide publica sus trabajos sobre la Torre de Hércules... con lo que -al margen de matices- se evidencia un hecho; el estudio que se hace de las ruinas tiene ya poco que

ver con los realizados por eruditos como Pérez Bayer, e incluso los levantamientos realizados en Pompeya y Herculano dejan de ser modelo, valorándose de ellos la grandeza e importancia de la antigüedad romana.

La traducción española al texto de Perrault, publicado en 1761, introducía una importante variante respecto al texto francés; al modificar el frontispicio original, Castañeda sustituía la imagen de la Columnata del Louvre propuesta por el francés y ofrecía en su lugar la fachada del Monasterio del Escorial, valorada ahora como nueva referencia de arquitectura clásica. Entendiendo cuanto el Escorial era el punto de partida olvidado sobre el clasicismo español, clásico no sólo por antiguo sino también por ejemplar, a partir de este momento -que coincide casi con el segundo Centenario del inicio de la obra, lo que motiva la publicación de los textos de Giménez y de Fr. Andrés de San Nicolás- la existencia de una referencia propia determina no sólo que Carlos III establezca unas ordenanzas de población por las cuales... *se manden y se cumplan todas las condiciones y reglas contenidas en el Reglamento hecho de acuerdo con el Real Monasterio de El Escorial y aprobado por S. M. para fábricas de las Casas que se quieran construir en aquél Real Sitio* (es decir, las nuevas construcciones tienen que ajustarse a la imagen del Monasterio), sino que un importante número de grabadores (Lázaro Gómez, Arellano, Gil o Gómez de Navia) dibujan el Monasterio, del mismo modo que lo harán arquitectos tan significativos como José de Hermosilla, Juan de Villanueva o Silvestre Pérez.

Frente al barroco clasicista del Palacio Real de Madrid, la imagen del Escorial aparece como referencia de la nueva arquitectura. Si en Francia ocurría que, durante un tiempo, la imagen de la Iglesia de Santa Genoveva es ensalzada en los

Juan de Villanueva.
Fachada del Observatorio
Astronómico.
Madrid.



comentarios de la Planches de la Enciclopedia como ejemplo de la buena arquitectura, el estudio de la historia y, sobre todo, la voluntad por rechazar un pasado inmediato determinan la nueva orientación de la arquitectura española. Pero si El Escorial significa la reflexión sobre el nuevo lenguaje -sobre todo cuando la referencia herreriana deja de ser tema erudito y se convierte, como demuestra Juan de Villanueva en sus proyectos de Casa de Infantes y Casa de la Reina, en la propia Lonja del Monasterio, en lección viva de arquitectura- en esos mismos años, entre 1765 y 1775 se produce un nuevo cambio al establecerse ahora una nueva reflexión sobre las tipologías.

Discípulo de Vantivelli, Sabatini llegaba a España en 1760 acompañando al Rey; consciente de la fortuna que el gusto francés tiene en los medios

ilustrados españoles, pronto abandona los supuestos clasicistas que viera en su Maestro y busca adoptar la imagen de una arquitectura francesa; por ello, cuando recibe el encargo de proyectar el Colegio de Cirugía de Madrid, toma el edificio de Gondoin como referencia y repite la disposición en planta. Carente de formación teórica e incapaz de comprender las características del proyecto francés, su propuesta se presenta como un cúmulo de errores en una tipología adoptada, demostrando cuanto la falta de oficio -de disciplina- determina la buena o mala fortuna de un proyecto. Y cuando en los años finales del siglo, su discípulo Ignacio Haan retome el tema al edificar la Universidad de Toledo, demuestra cómo en apenas veinte años lo que existe es un desarrollo del oficio que va más allá de la adopción mimética de una planta concreta francesa o italiana.

Poco a poco las tipologías varían y la política de equipamiento demuestra cómo el debate que caracteriza a la arquitectura de la Ilustración va más allá de un cambio en el lenguaje: las propuestas que llegan desde París se reflejan en los Premios que convoca la Academia de San Fernando y, en consecuencia, en las obras que en estos años se ejecutan. Sucede, por ejemplo, que los comentarios que Howard plantea en 1773 sobre la idea de espacio hospitalario se reflejan inmediatamente en los proyectos españoles, y el *Rapport des Commissions chargés par l'Academie de l'examen du projet d'un nouvel Hotel-Dieu*, el texto de Lerroy de 1787 o las Observaciones sobre los métodos empleados para renovar el aire en los hospitales, extracto de los Annales de Arte y Manofacturas de París, son citados cuando se plantea la construcción del Lazareto de Mahon, del hospital de Barcelona, cuando Valentín Foronda traduce el texto de Poyet o cuando se lleve el trabajo de Menuret *Essai sur l'histoire medico-topographique de París* a la realidad madrileña, publicándose en el Correo un trabajo sobre la Topografía médica de Madrid.

En ese continuo tránsito y cambio que es el momento de la Ilustración, las costumbres y la moral cambian, como se observa por ejemplo al contrastar la prensa periódica de los años cincuenta con la de fin de siglo, y los "clientes" modifican su gusto: por ello, los encargos de teatros, mataderos, lazaretos, hospitales, bolsas de comercio y contratación, cárceles o ayuntamientos se conciben desde la voluntad por transformar la ciudad, por establecer un proyecto urbano donde el concepto de "Agora" sustituye al de la Plaza; donde el espacio abierto frente al palacio se cambia por el espacio público, lugar de representación y fiesta.

Si en el comienzo de los años cincuenta se busca valorar las ruinas y entenderlas como ejercicio de arquitectura -frente a la visión coleccionista del

anticuario- a finales del siglo lo que se pretende, por el contrario, es repetir la sociedad de la nueva Roma. Frente al Goethe viajero aparece ahora el Davis que pinta a los Horacios; frente a Santa Genoveva, surge ahora el Teatro del Odeón y, en el caso español, el Gabinete de Ciencias Naturales que Villanueva proyecta en el madrileño Paseo del Prado y que conocemos como Museo del Prado. En apenas sesenta años los valores y los conceptos han cambiado: espectador de excepción del cambio -y él mismo lo relata en uno de sus libros- es Goethe. Compañero de los príncipes prusianos que han decidido enfrentarse a la Revolución Francesa, en su Campaña de Francia cuenta cómo la noche antes de la batalla, el fuego de campamento de los Príncipes es lugar de comentarios alegres y distendidos, seguros como están de la suerte de los "sans-coulottes" que se atreven a ir a la batalla; la noche siguiente, la situación es la inversa; por problemas de estrategia que no vienen al caso las fuerzas prusianas han sido derrotadas por un ejército francés mal equipado, mal mandado y sin experiencia. Y cuando alguien pide a Goethe -en la triste reunión que es ahora el fuego de campamento- que exprese su opinión sobre lo que ese día ha sucedido, su respuesta es terminante: *Aquí y ahora hemos asistido al nacimiento de una nueva era.*

Podríamos objetar que el nacimiento de esa nueva era se había ido anunciando a lo largo de casi cincuenta años: en todo caso es evidente que, para quienes de improviso se enfrentan a la realidad, el final del s. XVIII y los comienzos del s. XIX supone una nueva realidad: la realidad que, nosotros sabemos, pinta Goya desde su viaje a Italia a los años de su exilio en Francia

Carlos Sambricio
Profesor H^a Arquitectura y Urbanismo
E.T.S. Arquitectura de Madrid