

¹⁵ *The Contingency of Community*, op. cit., pág. 10.

¹⁶ En *Consequences of Pragmatism*, op. cit., págs. 191-210. Originalmente en *Canadian Journal of Philosophy*, 1981, vol. IX, 4. Con la excepción de la introducción, titulada *Pragmatism and Philosophy*, los doce ensayos publicados en *Consequences of Pragmatism* fueron publicados entre 1972 y 1980.

¹⁷ TAYLOR, Ch., «Interpretation and the

Science of Man», *Review of Metaphysics*, 25 sept. 1971. Incluido en DALLMAYR Y MCCARTHEY (eds.), *Understanding and Social Inquiry*, Notre Dame, Indiana, 1977, págs. 101-31.

¹⁸ GADAMER, *Wahrheit un Methode*, 5.^a ed., 1986, Tübingen, pág. 308, ver. esp. *Verdad y Método*.

¹⁹ Ibid, pág. 384.

²⁰ Ibid, pág. 183.

M.^a José Bueno, UNA HISTORIA DE BUENOS Y MALOS: Sambricio, C., *La arquitectura española de la Ilustración*¹

No quisiera que el título llevara a engaño. El libro de Sambricio es un estudio serio e importante hecho desde una perspectiva historiográfica realmente interesante y, en casos, atrevida. Consiste ésta en poner de relieve las posiciones ideológicas de los arquitectos y en tomar partido por ellos según su formación teórica sea acorde o no con las doctrinas que se debaten en ese momento en el resto de Europa, es decir, según sean o no progresistas en cuanto a teoría arquitectónica se refiere. Así, en lugar de un exhaustivo análisis formal —a los que ya nos tienen demasiado acostumbrados y aburridos—, Sambricio pone especial énfasis en estudiar los discursos de la Academia, los tratados de arquitectura que circulan y se leen en ella, las influencias de la filosofía contemporánea, etcétera.

El sistema, complejo y rico en sugerencias, tiene sus inconvenien-

tes. Argumentar claramente quiénes son los progresistas puede ser más sibilino de lo que parece. Para él lo son aquellos que han entendido en el contenido y no en la forma el sentido del nuevo clasicismo, frente a aquellos otros anclados aún en una tradición barroca difuminada más o menos hábilmente bajo exteriores simples y desnudos. Porque de este libro se deduce que no seguir las nuevas corrientes europeas es síntoma de testarudez, incultura e incapacidad.

El demonio negro que gravita en las páginas de Sambricio es Ventura Rodríguez —tradicionalmente considerado junto con Juan de Villanueva una de las figuras más importantes de nuestro tibio neoclasicismo—, quien con sus malas artes logra confundir no sólo a sus contemporáneos (ver pág. 156), sino también a más de un historiador despistado (ver pág. 158). El pobre Ventura no ha comprendido en absoluto lo que significa el nuevo estilo y se limita a aplicar una *máscara* formal a espacios netamente barrocos (pág. 158). Sambricio le hace responsable de la atrasada situación de la Academia de San Fernando, *lugar donde la confusión parecía haberse generalizado debido, sin duda, a las propuestas de Ventu-*

ra Rodríguez (pág. 9). El, sus discípulos y todos los que fueron como él tuvieron la culpa de que en España, en pleno siglo XVIII, se siguiese diseñando en claves de un barroco lastrante.

El deseo del autor de que se hubiese extendido profusamente el clasicismo por toda la Península le lleva a decir: *Otra hubiese sido [...] la arquitectura sevillana si en lugar de contar con Lucas Cintora —seguidor de Ventura Rodríguez— hubiese tenido a un individuo como Alexo de Miranda —se refiere a un arquitecto que trabajó en el País Vasco en la segunda mitad del siglo XVIII—, porque importa menos saber las obras que lleva a cabo que comprender cómo su auténtica actividad consiste en difundir y dar a conocer el modelo que la Academia apoya* (pág. 370). Carlos Sambricio olvida a veces, en su ilustrado afán, que los frutos más originales e interesantes del barroco español se dieron en el siglo XVIII, muy especialmente en Sevilla —basta recordar a los Figueroa—, y que la introducción en Andalucía de cualquier otro estilo que no fuese éste era ya bastante traumático, y que, hombre, al fin y al cabo, el barroco no está tan mal. Lo mismo podríamos decir cuando comenta que Miguel Fernández es un ejemplo de la **confusión barroca** existente, manteniéndose alejado del saber teórico e ignorando —voluntariamente, supongo— el nuevo gusto clasicista (pág. 372. El destacado en negra es mío). ¿Hay, pues, que sobreentender que lo claro es la arquitectura neoclásica y lo confuso la barroca? Si esta deducción es correcta, yo incluso afirmaré que Sambricio tiene razón; pero el problema se me plan-

tea cuando a estos términos les da una valoración positiva y negativa, respectivamente, es decir, pretende defender a ultranza un estilo contra otro.

Esta actitud no deja de recordarme a la de los propios intelectuales ilustrados (Jovellanos, Ponz), que estando inmersos en el debate Barroco-Clásico debían *pringarse* en la lucha. Ellos, además de no tener la suficiente perspectiva histórica, utilizaron las nuevas formas y conceptos artísticos como armas de combate contra una determinada situación política y cultural. Seguramente, la mirada del historiador debiera ser más fría y distinguir entre **historias apasionantes** e **historias apasionadas**. Una mirada escéptica que comprendiera que *las formas se prestan a todos los contenidos emblemáticos, y que no existe ninguna especificidad formal del arte revolucionario, ninguna ruptura entre la escenografía que Moreaux-Desprouz construyó en la plaza de Grève en París, el 21 de enero de 1782, para conmemorar el nacimiento del Delfín [...] [y] la montaña levantada por Brongniart en el interior de la catedral de Saint-André en Burdeos para la fiesta del 20 frimaire del año II². Así, después de dos siglos, no se puede por menos que dudar ante la creencia de los ilustrados españoles en la intrínseca maldad de unas formas como encarnación directa de un mal gobierno, y que parece un tanto ingenua la idea por la cual la implantación de otras normas estilísticas acabaría, quizá por efecto simpático, con la enquistada situación política, social y cultural de aquellos años.*

Por otra parte, las aportacio-

nes al estudio de la arquitectura de la Ilustración en España son, a pesar de todo, de primer orden. La más obvia, y no por ello la menos importante, es la enorme cantidad de planos e información publicados por primera vez, procedentes en su mayoría de la Academia de San Fernando. Aporta datos nuevos, por ejemplo, sobre la realización del Hospital General de Madrid, al que dedica un capítulo, y en donde trata temas tan importantes como la nueva tipología y el nuevo concepto de funcionalidad en cárceles y hospitales. Da a conocer figuras casi inexistentes hasta ahora, como la de Juan Gómez, arquitecto español que estudió en París en el círculo de Jacques-Nicolas-Louis Durand, y que junto con Jorge Durán es el que *más directamente conoció la arquitectura francesa de los primeros años del siglo y el ambiente parisino en los momentos de la Revolución* (pág. 278). Nunca se había mencionado tampoco hasta ahora la existencia del libro de dibujos publicado por Domingo Loys de Monteagudo, titulado **Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma, así antiguas como modernas... delineadas en su tiempo de residencia en Roma**, Madrid, 1760, y que según Sambricio *es un valioso testimonio para comprender la opinión de Ventura Rodríguez —o de su círculo— sobre las antigüedades romanas* (pág. 63). Con todo ello se abre una vía muy amplia de investigación que ensancha la perspectiva, de por sí escuálida, del neoclasicismo español.

Muy sugerente es, asimismo, la nueva lectura compositiva del Museo de Ciencias Naturales, el Prado, complementaria más que contra-

puesta —como él pretende— a la ya clásica de Fernando Chueca Goitia. También lo es su análisis sobre la asimilación del lenguaje herreriano por parte de Juan de Villanueva, a raíz del cual plantea lo que sería el triángulo de la arquitectura española de la Ilustración. Estaría formado por Ventura Rodríguez en un vértice (que significaría *la práctica a partir del ejemplo barroco*); Pedro Arnal o Hermosilla o Diego de Villanueva o Silvestre Pérez en otro (los *podríamos identificar con los ideales enunciados en las Academias de Francia o Italia*) y, por último, Juan de Villanueva, quien representaría *la reflexión —desde la arquitectura, desde el estudio de la historia— sobre la forma de componer y sobre el lenguaje clásico* (págs. 241-242).

Sambricio elabora una novedosa opción interpretativa de la arquitectura de este período. Simplificando, el problema consiste en saber quién importó el neoclasicismo a España, ya que todos están de acuerdo en que, desde luego, aquí no se originó. Para Botineau fueron los artistas franceses que llegaron a la corte de los Borbones; para Kubler ni siquiera existió este movimiento en España: los arquitectos de la segunda mitad del XVIII fueron tan sólo continuadores de un hacer barroco; la tercera alternativa, y según Sambricio la más aceptada, es la que presenta al grupo de italianos venidos a trabajar en las obras del Palacio Real como los difusores del nuevo clasicismo, teniendo a Ventura Rodríguez como elemento fundamental de esta labor divulgadora. Para el autor, sin embargo, *los contactos con la arquitectura clasicista se producen gracias a los viajes y estudios de los pro-*

pios españoles (pág. 11), que se enfrentaron tanto al barroco clasicista de Ventura como a los *viejos esquemas churriguerescos* (págs. 109). Y es por ellos por los que apuesta: Diego Villanueva, Juan Pedro Arnal, José de Hermosilla, Ignacio Haam y Silvestre Pérez entre otros, figuras que, por otra parte, siempre habían estado eclipsadas por la de Rodríguez o Juan de Villanueva. En esta misma corriente de arquitectos encuentra reminiscencias de Boullée, Laugier, Durand... Y, aunque Sambricio no lo comente, incluso de Ledoux: los edículos situados en una esquina y en el centro del proyecto de Nolasco Ventura para una aduana, de 1803, son exacta reproducción de la *barrière de l'Etoile* o de Neully que Ledoux construyó para una de las entradas-aduana de París en los años ochenta.

Para finalizar, quisiera señalar varios defectos de forma que, en ocasiones, por su gravedad, terminan siéndolo de contenido. Hay tres capítulos que no tienen notas, el 4.º, el 11 y el 12. Esto, en sí mismo, no tiene por qué ser una desgracia, pero sí puede serlo cuando el autor cita literalmente párrafos enteros y no nos dice, en algunas ocasiones, no ya el libro de donde lo ha extraído, sino ni siquiera el autor —y esto ocurre incluso en capítulos con sección de notas. Por ejemplo, en las páginas 11-12 reproduce un texto en italiano de Manfredo Tafuri sobre Piranesi, sin especificar de qué libro o artículo, aunque lo podríamos deducir consultando la bibliografía. Sigue, después de tres renglones, con un texto sobre Ignacio de Loyola en francés, de unas veintitantas líneas, en el que ya no da ni siquiera una pequeña pista sobre

quién pueda haberlo escrito. Por el tipo de cosas que se dicen en esta cita, se podría pensar que es de Roland Barthes, de su *Sade, Loyola, Fourier* —que, por cierto, no consta en la bibliografía—, pero, francamente, no sé por qué hay que someter al lector a esta especie de juego de adivinanzas.

Hay también gran cantidad de erratas (las supongo de imprenta), que si bien al principio no molestan demasiado, en un libro de más de 450 páginas terminan haciéndonos perder la benevolencia inicial, pues más de una vez las frases pierden su sentido lógico. A menudo, lo que se nota es falta de coordinación —quizá por ser un libro compuesto por artículos ya publicados en su mayor parte—. Por ejemplo, si en la página 167 dice que Sabatini es *un individuo más culto y preparado que Rodríguez*, en la 203 afirma: *Ventura Rodríguez había desplazado a los viejos arquitectos barrocos al imponer un lenguaje clasicista en las fachadas; Sabatini, con menor formación y menor capacidad arquitectónica que el anterior, desplazó a su vez a Rodríguez*.

En cualquier caso, las aportaciones del libro son lo suficientemente importantes como para considerarlo imprescindible para cualquiera que desee conocer o investigar la Arquitectura española de la Ilustración y, además, ¿quién no prefiere una excitante película de buenos y malos a una aburrida y anodina lista de teléfonos?

¹ Madrid, C. Of. de C. de Arquitectos de España, 1986.

² Georges Teyssot en el prólogo del libro de Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pág. 27.