

La visión del Románico en la historiografía española del «Neoclasicismo romántico»

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO

Se ha considerado a la revalorización plena de la arquitectura gótica como una de las notas más características del llamado romanticismo decimonónico, aunque los orígenes de esta estimación nueva hayan sido dados por la historiografía artística ya en la segunda mitad del siglo XVIII. Así, tal coordinada estética sirve al mismo tiempo y de una manera paradójica de nexo y también de separación entre los gustos neoclásico y romántico, pues, a pesar de que a finales de esta centuria se acrecentó mucho el interés por ese estilo urbano bajomedieval, siempre sería percibido desde una óptica clasicista. Es posible apreciar en esta imagen las tensiones y contradicciones de la Ilustración al iniciarse de tal forma una duda racionalizada y metódica hacia el código clásico, debido a que ya era advertido el carácter utópico del clasicismo. Se abría con ello una alternativa «romántica» a ese sistema unitario que produciría una mayor libertad creativa y una diversificación de los lenguajes artísticos.

Nuestra historiografía se ha ocupado de este problema; pero le ha pasado prácticamente inadvertida la visión que se tenía en España sobre el románico durante las décadas finales del siglo XVIII y las iniciales del XIX, quizás por considerar que o no existía o no era demasiado digna de estudio por su insignificancia. La falta de óptica sobre un estilo determinado en una época y por unas generaciones concretas y su aprecio por las siguientes resulta con frecuencia a todas luces elocuente, pues señala una variación significativa en el gusto.

En este artículo se pretende ofrecer una panorámica erudita basada en las principales fuentes literarias acerca de este tema y también llamar la atención del estudioso sobre él, pues es posible considerar la visión del románico como una de las claves para profundizar en la polémica entabla-

da entre clasicistas y románticos. Todo ello se debe a que algunos historiadores decimonónicos de la arquitectura, cuyo ejemplo más elocuente se halla en Caveda, acusaron a los neoclásicos por no haber tenido una idea clara sobre este estilo de los siglos xi y xii. Así, se podría afirmar aquí que, si bien es verdad que el auge adquirido por el gusto hacia el gótico y su nueva práctica en edificios religiosos resulta uno de los aspectos más sobresalientes de la estética del siglo xix, también lo es que **la revalorización del románico**, del estilo «latino-bizantino», **parece una de sus notas más significativas y singulares frente a lo ya aportado por el neoclasicismo dieciochesco**.

Se han seleccionado algunos de los autores principales del período para tratar de analizar globalmente la visión que el románico sugería a la historiografía española del último cuarto del siglo xviii —cuando el neoclasicismo, apenas codificado, llega a su momento más «romántico»— y de la primera mitad del xix, el período durante el cual el romanticismo es más clasicista. De esta forma se tendrán en cuenta varias publicaciones de Jovellanos, Ponz, Llaguno, Ceán, Bosarte, Inclán Valdés y Caveda. Se establecerá como límite convencional el año 1848, fecha de la salida a la luz del *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, escrito por éste último con la finalidad de realizar el plan de un viaje arquitectónico por las provincias de España, que le fue encargado junto con José de Madrazo y Aníbal Álvarez¹. Es nuestra intención continuar tal análisis más allá de esta fecha y con el estudio de otras fuentes igualmente significativas, hasta 1875, cuando la restauración de la monarquía borbónica parece ya silenciar los últimos brotes del romanticismo decimonónico.

El deseo de alcanzar la visión general de un estilo desde la óptica de otra época más o menos lejana o cercana, que no es la nuestra, obliga a todo estudioso del arte a la consulta de diversos tipos de objetos y de fuentes. De este modo es preciso acudir a las obras artísticas de ese momento para comprobar formalmente la existencia posible de influencias del estilo, cuya imagen se pretende ver plasmada en él, así como a reproducciones de los monumentos de ese pasado hechas por artistas de entonces y a los documentos y a los estudios publicados, en donde se proporcionan ideas estéticas sobre los estilos anteriores contemplados desde su óptica temporal. Así, el pasado se refleja doblemente en el presente a través de dos imágenes de cronologías diferentes unidas y relacionadas: primero en los tiempos más próximos a nosotros y después en el hoy.

¹ JOSÉ CAVEDA: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid, Imp. de Santiago Saunague, 1848. XIII, 544 págs., 3 h. 27 cm.. B.N.: B.A./ 1.281.—C.O.A.M.: XIX—128.—B.D.V.: 142/2.

La visión, que una determinada tendencia artística proporciona en un período concreto, resulta fundamental para comprender a éste mucho mejor. Su conocimiento o desconocimiento, su aceptación o rechazo son aspectos básicos a fin de hallar una persistencia o un cambio en el gusto, un nexo o una ruptura substanciales con otros tiempos. A través del seguimiento de la interpretación dada a un estilo en diferentes períodos históricos es posible establecer un análisis válido de la evolución estética.

Resulta imprescindible acudir a las fuentes literarias de la época para lograr esta imagen. Con la lectura detenida de las publicaciones salidas a la luz entonces se logra una aproximación mayor a esa concepción, a ese juicio crítico, a esa mirada retrospectiva. Estas obras recogen, o promueven, un estado espiritual de agrado o de rechazo colectivos, y actúan, así, como auténticos documentos para el futuro.

La multiplicación de tales fuentes literarias durante el neoclasicismo y, sobre todo, a lo largo del romanticismo, período en el que comienza a formarse la moderna historia del arte, aumenta considerablemente las dificultades del estudioso y le obligan a seleccionarlas ante la imposibilidad material de consultar todas ellas. De esta forma, en tal selección se han tenido en cuenta tanto la importancia de los autores y de sus textos como la facilidad en la localización de las publicaciones en las bibliotecas públicas.

En el presente artículo se ha dado una preferencia total a la bibliografía retrospectiva, pues es muy difícil el hallar las influencias medievales en las formas arquitectónicas de entonces por ser sumamente escasas, en la realidad casi inexistentes. La incidencia de los estilos medievales tuvo lugar en España sobre todo a un **nivel teórico y estético** y no práctico durante este período, que podríamos calificar de clasicismo romántico dentro de la arbitrariedad lingüística e ideológica de toda clasificación. La plasmación más significativa en el arte se realizó en las representaciones, en especial en las litografías, en donde se reprodujeron algunos de los monumentos románicos, ya a lo largo del reinado de Isabel II, en libros como los *Recuerdos y Bellezas de España*, de la mano de ilustradores como Parcerisa². Estas imágenes grabadas influyeron mucho en el cambio del gusto por su gran capacidad de divulgación.

² Pablo PIFERRER Y FABREGAS (y otros): *Recuerdos y Bellezas de España*... Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades, en láminas dibujadas del natural por F.J. Parcerisa. Barcelona, 1839–1865. Varios vol.. En esta obra PIFERRER redactó los textos de los volúmenes dedicados al *Principado de Cataluña* (Barcelona, 1839) y *Mallorca* (S.I., 1842). José María QUADRADO es el autor de la parte literaria de los tomos correspondientes a *Castilla la Nueva* (Madrid, 1853), *Asturias y León* (Madrid, 1855), *Ávila y Segovia* (Barcelona, 1865), *Valladolid, Palencia y Zamora* (Madrid, 1861–1865) y *Aragón* (Barcelona, s.a.). Se debe a Pi i

Capítulo aparte y muy interesante, y en el que tal vez sea posible hallar la incidencia del románico en las formas clasicistas, es el análisis de aquellas realizaciones neoclásicas hechas en edificios medievales. No obstante, estos arquitectos debieron despreocuparse totalmente de hacer concordar estilísticamente sus construcciones con los templos en donde trabajaban, pues estaban convencidos de la superioridad de su sistema sobre el de los estilos de la Edad Media.

Los **pastiches** clasicistas se dieron mucho más en las obras góticas que en las románicas, quizás debido a las dimensiones mayores de los edificios y a su importancia como catedrales. Este es el caso, por ejemplo, del transparente de San Julián realizado por Ventura Rodríguez en 1753 en la catedral de Cuenca en la crujía central de su ambulatorio gótico, en donde una concepción todavía barroca, aunque algo atenuada, predomina sobre la clásica. En tal sentido aún resulta más significativa la portada que en 1783 construyó en la catedral de Pamplona, ocultando visualmente el medievalismo del templo a base de un pórtico tetrástilo al modo antiguo y por medio de contrastados efectos lumínicos de un carácter casi romántico, como si se tratara de un telón o de una arquitectura fingida, que camufla la realidad gótica. En todo ello, a pesar de su casi modélico clasicismo, pervive una teatralidad barroca.

De esta forma, el «neoclasicismo» o se interfiere aisladamente en los espacios arquitectónicos medievales, como es el caso de la sacristía y de la capilla Palafox de la catedral de Burgo de Osma (Soria), creando su propio *habitat* independiente, o trata de taparlos, mejor «cegarlos», de una forma un tanto teatral. Así, hay una capacidad teórica y una afición por la historia del arte que acerca a los eruditos neoclásicos al gusto goticista como parte, ya aceptada, del pasado. Pero también existe una práctica artística que parece bien ignorar, bien desdeñar, tanto las técnicas como las estéticas medievales al considerarlas inadecuadas ideológicamente, distantes del sistema clásico, el «verdadero estilo».

LA ERUDICION HISTORICA EN LAS PUBLICACIONES ILUSTRADAS SOBRE LAS BELLAS ARTES

Durante la segunda mitad del siglo XVIII los estudios históricos se desarrollan en España de una forma muy notable, tal y como había sucedido en el resto de Europa. En realidad, el cultivo y el fomento de la historia

MARGALL el volumen sobre el *Reino de Granada* (Jaén, Granada, Málaga y Almería) (Madrid, 1850) y a Pedro de MADRAZO el de Córdoba (Madrid, 1855). B.N.: E/390.

obedecía a una nueva manera de entender y de justificar la situación presente; pero también hay que considerarles cual un juego erudito promovido por la curiosidad hacia el pasado, que un minoría de intelectuales reformistas sentía.

Así, la inmensa mayoría de los discursos políticos y culturales se introducían, por lo general, con largas disertaciones históricas muy rigurosas basadas en las fuentes documentales y bibliográficas. Esto sucedía en un momento durante el cual ambos conceptos, política y cultura, solían identificarse bajo el denominador común de la idea del progreso. Optimistas en la capacidad humana por mejorar no se concebían racionalmente los avances social y económico sin la educación, sin el desarrollo y la difusión de los conocimientos bajo un matiz enciclopédico. A través de tales exposiciones históricas se trataba de explicar las distintas circunstancias del presente con sus diversos factores positivos y negativos y con la intención de corregir las directrices futuras para lograr el progreso continuo del hombre.

Estos estudios históricos, que suelen acompañarse con análisis y juicios críticos, eran frecuentísimos en la mayoría de las publicaciones sobre las Bellas Artes aparecidas durante la Ilustración. Es posible que en un principio se tratara de fomentar y hasta justificar con ellos la restauración del nuevo clasicismo de la época. Estaba presente en tales disertaciones el concepto cíclico de la historia introducido por el pensamiento de Vico. De este modo los periodos no clásicos eran considerados como oscuros, vacíos, decadentes y muchas veces incluso aberrantes. Contrariamente, se hacía coincidir a los momentos culminantes del clasicismo con los instantes de logro máximo de perfección en el arte, las edades artísticas doradas.

Todo ello se plasmó en la historiografía española de la Ilustración en la estimación y en el desprecio por determinados estilos que, ahora, debido a ese afán erudito tan propio de la época, eran cada vez mejor conocidos. Así, a la aceptación de la Antigüedad clásica, cuyo ejemplo máximo se daba en la Grecia de los siglos v y iv antes de Cristo, sucedió en un principio el rechazo de las culturas medievales y la alabanza del renacimiento, especialmente de la arquitectura herreriana, como materialización modélica del clasicismo hispánico. En contraposición se establecería entonces una crítica muy rigurosa del barroco, debido sobre todo a lo que los eruditos calificaban como sus extravagancias ornamentales tan distantes de la sencillez y majestuosidad de los antiguos.

Algunos historiadores actuales, como Henares Cuéllar, han señalado cómo en este afán historiográfico de nuestros estudiosos de la Ilustración es posible observar un cierto afán por desagaviar al arte español de la

falta de consideración con que había sido juzgado por algunos historiadores extranjeros. Ello les movió a su análisis y a su difusión, y hasta al elogio de determinados periodos, estilos, artistas y obras, en especial de aquéllas más próximas al ideal clásico³.

Si durante las décadas centrales del siglo XVIII se promovió, al principio un poco fría y críticamente, el estudio de las artes medievales, en el transcurso de las finales de esta centuria se acrecentó poco a poco tal curiosidad y se reafirmó su valoración positiva. Se llegaría, así, a alcanzar casi un fervor religioso por los siglos del gótico y a identificar las formas goticistas con el cristianismo, pues se pensaba que eran las que se acomodaban mejor a su ideal y a su modo de pensar⁴.

BOSQUEJO DE LA VISION DEL GOTICO EN LA HISTORIOGRAFIA NEOCLASICA

Por lo tanto, la afición de los ilustrados durante la segunda mitad del siglo XVIII por la historia, que es el punto de partida de la mayoría de los discursos eruditos y un modo de justificar el presente, su clasicismo y la idea del progreso humano, hará a los literatos, artistas y doctos fijarse en la literatura y en las formas artísticas de la Edad Media, sobre todo en el periodo calificado de «gótico». Así, en plena Ilustración se inició este interés por una época entonces tan desconocida y calificada como el «milenio de la barbarie». Tal sentimiento ha sido considerado cual una de las notas más distintivas del romanticismo, lo que contribuye a hacer aún más indefinidas las fronteras cronológicas existentes entre el neoclasicismo y el periodo considerado como específicamente romántico.

A partir de entonces se inició la recuperación historicista de la arquitectura gótica, que fue alabada no sólo por la habilidad de sus buenas construcciones, sino también debido a las proporciones usadas. A ello siguió una tendencia a la imitación de sus formas. En este sentido se manifestaron en Francia los arquitectos Soufflot en sus escritos dirigidos

³ En este sentido puede consultarse el libro de Ignacio HENARES CUELLAR: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1977. 275 págs. 21 cm.. Véase págs. 120 y ss..

⁴ Sobre el concepto de la historia durante la Ilustración pueden verse las publicaciones siguientes: J.A. MARAVAL: «Mentalidad burguesa e idea de la Historia». *Revista de Occidente*, núm. 107, febrero, 1972, págs. 250-286; Claudio SANCHEZ ALBORNOZ: *Jovellanos y la Historia*. Buenos Aires, Losada, 1958; J.M. SANCHEZ DIANA: «Ideas españolas sobre la ciencia de la historia en el siglo XVIII». En *Theoria*, núms. 7-8. Madrid, 1964, págs. 51-64.

a la Academia de Lyon, y Constant d'Yvry, así como anteriormente los Félibien des Avaux, ya desde 1699⁵. Soufflot quiso dar a las formas en la construcción de la iglesia de Santa Genoveva de París, luego denominada Panteón de Hombres Ilustres, la ligereza gótica. Algunos escritores, como Montesquieu, racionalizaron y justificaron el uso de este estilo bajomedieval en función de la geografía y de la climatología de los países nórdicos, así como de su momento histórico, aunque el escritor francés también le criticara por su compleja minuciosidad y su confusión formal en el *Ensayo sobre el gusto*⁶. No obstante, opinaba que sus cubiertas inclinadas y el empleo de las gárgolas se acomodaban perfectamente al clima lluvioso de su patria, del inglés y del alemán, mucho más que los edificios clásicos con techos planos, propios de regiones soleadas.

Esta misma preocupación por las artes medievales, sobre todo de la Baja Edad Media, puede hallarse en los escritos de notables eruditos italianos de la Ilustración, como Lami, el matemático Frisi y Baretti, pero sobre todo en la célebre *Historia de la escultura en Italia* del conde Leopoldo Cicognara, obra aparecida ya en 1813. Este historiador y bibliófilo rechazó por considerarlo inadecuado el calificativo de bárbaro que se daba al arte medieval, pues pensaba que se acomodaba perfectamente al espíritu religioso de la época⁷.

⁵ Louis HAUTECOEUR: *Histoire de l'Architecture classique en France*. Tomo IV: Seconde moitié du XVIII^e siècle. Le style Louis XVI. 1750–1792. Paris, Editions A. et J. Picard, 1952, págs. 67 y 193–196. Resultan fundamentales el concepto de André Félibien des Avaux sobre el arte gótico y todas sus ideas y escritos por la repercusión que tuvieron en la historiografía española de la segunda mitad del siglo XVIII y sobre todo en Jovellanos. André FÉLIBIEN DES AVAUX: *Conférences de l'Académie Royale pendant l'année 1667*. Paris, 1669 y Londres, 1705 (B.N.: B.A./2.167). Otras obras suyas eran conocidas en España: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des excellents peintres anciens et modernes avec le vie des architectes* (Paris, 1883–1888. 5 Vol.–Trevoux, 1725: B.N.: B.A./ 882–87. Edición de A. Blunt: Londres, Groeg, 1967); *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts, qui en dépendent*. Avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts (Paris, 1676, 1690, 1697, 1699, 2^a ed.: Paris, 1690: A.S.F.: 1715); *Descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy* (Paris, 1671. B.N.: B.A./ 2.178 y A.S.F.: 937)... De su descendiente Jean François FÉLIBIEN: *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique*. 1699.

⁶ Jean EHRAUD: *Montesquieu, critique d'art...* Paris, Presses Universitaires de France, 1965. 149 págs. 25 cm. (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Clermont, 2^eme serie, fasc. 21).—Charles de Secondat, Barón de MONTESQUIEU: *Oeuvres complètes...* Publiées sous la direction de M. André Masson... Paris, Nagel, 1950–1955. 3 vol..

⁷ Leopoldo CICOGNARA: *Storia della Scultura del suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*. Venecia, 1813–1818. 2^a ed.: Prato, Giachetti, 1823. 2 vol.: B.N.:B.A./8008–17.—A.S.F.: A.986–99— Giovanni LAMI: *Lezioni di Antichita Toscane espezialmente della Città di Firenze*. Firenze, Andrea Bonducci, 1766. 2 Vol. 22 cm.: A.S.F.: C. 1292–3.—P. FRISI: *Saggio sopra l'architettura gotica*. Livorno, 1766.

En Inglaterra, el gótico, a pesar de haber sido también objeto de sentimientos despectivos comparándosele con el barroco, no yacía en el olvido sino que tuvo una pervivencia latente y una resurrección temprana. Esto lo demuestra, por ejemplo, la construcción de la «pintoresca» residencia campestre de Strawberry Hill por Horacio Walpole entre 1750 y 1770, que es considerado como el primer edificio importante del historicismo gótico, ideado en la época de plenitud del palladianismo en este país. En realidad estas formas nunca habían desaparecido totalmente y, así, Christopher Wren al reconstruir el centro de Londres tras el incendio de 1666 de la *city*, en el cual se arruinó la catedral gótica de San Pablo, empleó elementos tomados del gótico en las torres de las nuevas iglesias⁸.

En la historiografía inglesa del siglo XVIII este estilo es tratado con mucha frecuencia, viéndose, por lo general, en él una mezcla de belleza y barbarie con el uso de sorprendentes detalles ornamentales, que aportaban notas de elegancia y de magia. Así, el gótico despertaba en Inglaterra sentimientos contradictorios, pues si bien es cierto que la mayoría de estos escritores no se atrevían a contradecir el racionalismo y la perfección del sistema regular clásico, también reconocían en las formas goticistas bellas proporciones y leyes propias. Pero, por lo general, ya se le vinculaba, tal y como después se confirmaría durante el periodo considerado específicamente romántico, con la religión, el sentimiento, la libertad y la imaginación, y no faltó quien le comparó con Shakespeare, tal como hicieron Pope y Walpole, advirtiéndose de este modo la tendencia implícita a nacionalizarle, a considerarle como un estilo propio⁹.

En Alemania, Goethe escribió en 1772 en la plena juventud de sus 23 años un ensayo *Sobre la arquitectura gótica*, cuya finalidad era la de alabar la catedral de Estrasburgo, edificio que consideró como una creación genuinamente alemana. Además, justificó esta tendencia artística en base a su capacidad creativa, su belleza, sensibilidad y libertad, pues «el genio

⁸ Sobre Pope y Walpole y el gusto inglés por el gótico durante el clasicismo romántico y el romanticismo puede verse Peter COLLINS: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750–1950)*. 4ª ed.. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Págs. 29–35 y 99–109. También en el capítulo 6, «Romanticismo y Edad Media», de la *Historia de la crítica de arte* (Barcelona, Gustavo Gili, 1979, págs. 166–190) dedica Venturi un epígrafe al «gothic revival» en Inglaterra a Walpole, Batty Langley, Hurd... Aspectos propios de la práctica arquitectónica se incluyen en el capítulo 6, «El pintoresquismo y el neogótico» (págs. 155–182) del libro de Henry Russell HITCHCOCK, *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid, Cátedra, 1981). También K. CLARK: *Il Revival gotico* (Torino, Giulio Einaudi, 1970) y L. PATETTA: *L'Architettura dell'eclettismo* (Milano, Gabriele Mazzotta, 1975).

⁹ Batty LANGLEY: *Gothic Architecture improved by Rules and Proportions*. Londres, 1747.– Horace WALPOLE: *Anecdotes of painting in England*. Strawberry Hill, 1762–1771. 5 vol. B.N.: E.R./418–21.

—afirmaba— no debe imitar, ni observar regla alguna, ni aprovecharse de las ajenas, sino de las propias». No obstante, Goethe abandonaría algunos años después su entusiasmo por el gótico, del que renegaría, por lo griego bajo la influencia de su compatriota Winckelmann, a quien consideró un mito¹⁰.

De esta forma el despertar de la valoración del gótico por la historiografía europea de la segunda mitad de la centuria de la Ilustración parece vincularse con la tendencia que algunos historiadores del arte han calificado como *neoclasicismo romántico*, previo y origen del *romanticismo pleno* del siglo XIX.

La revalorización del gótico en la España de la Ilustración, que coincidió cronológicamente con la del arte hispano—musulmán, se manifiesta en las publicaciones de destacados eruditos como Jovellanos, Capmany, Borsarte, Ponz, Llaguno y Ceán. Estos escritores se ocuparon de ese estilo en sus estudios históricos y bajo la influencia de otros estudiosos extranjeros como Félibien. La historiografía española de entonces suele ser bastante generosa en sus juicios sobre esta tendencia artística, que es calificada por ellos en repetidas ocasiones de «atrevida», «maravillosa», «delicada», «gentil», «firme», «alegre», «lujosa»...

No obstante, en tales juicios es posible percibir muchas veces demasiadas contradicciones. Hay en ellos un dualismo crítico y estético entre el racionalismo, tan típico de la época y la sensibilidad creciente, la propia ya del romanticismo¹¹. Estas contradicciones se manifiestan frecuentemente en sus escritos de una forma bastante clara. Así, aunque siempre juzgaron al gótico desde una óptica clasicista, la que imperaba en ese período, por medio de una lectura que ha sido calificada de vitruviana—aristotélica, todo ello no les impediría el saber apreciar en este estilo una serie de notas sensibles y distintas tan sorprendentes como agradables.

Estos estudiosos de la Ilustración también apreciaban los valores técnicos del gótico, a pesar de que fueran tan diferentes de los principios clásicos. Alabaron su fortaleza; les maravillaba el escaso espesor de sus muros, y algunos de ellos, como Jovellanos y Ponz, elogiaron hasta su decoración, «la finura de sus ornamentos», «sus filigranas», la «gentileza de sus adornos»... En este aspecto, en el puramente ornamental, es muy significativo cómo varios de nuestros eruditos ilustrados estimaron la orna-

¹⁰ J.W. GOETHE: *Obras completas*. Traducción de Rafael Cansinos Asséns. Madrid, 1958. 3 vol.. En este sentido: José CAMÓN AZNAR: «La arquitectura gótica en algunos pensadores alemanes». En *Revista de Ideas Estéticas*, III, 1945, núm. 11, págs. 285 y ss.

¹¹ Ignacio HENARES CUELLAR: *La teoría...*, *op. cit.*

mentación gótica, pues juzgaban a este estilo desde una óptica bien distinta a la del barroco¹². Si la exhuberancia de tal tendencia era considerada una depravación del clasicismo, siendo criticada con aspereza y acritud, la riqueza ornamental del gótico se disculpaba y hasta les resultaba agradable en muchas ocasiones. Se opinaba que este arte bajomedieval era algo distinto; un estilo surgido en un momento de ruptura y de crisis total de la Antigüedad. Lo cual obedecía a múltiples causas históricas muy específicas; entre ellas a las invasiones bárbaras y musulmanas, que habían arruinado al clasicismo.

Así, el uso de la erudición histórica, que en un principio sirvió durante la segunda mitad del siglo XVIII para reafirmar la superioridad del clasicismo, se convertiría después en una réplica contra la primacía y la unidad de ese sistema clásico. Esta disposición cultural prerromántica y romántica ha sido considerada como una reacción de la estética sentimental, surgida en pleno neoclasicismo, frente a la racionalista y ortodoxa, nacida de una actitud de nostalgia por el pasado y un rechazo del presente barroco. Al justificar la hegemonía del arte clásico frente a los demás estilos profundizaron en el conocimiento de éstos y gustaron de su estética. Se pasó, así, de una unidad a una diversidad conceptual al observarse la multiplicidad del fenómeno artístico en base a un determinismo muy distinto: histórico, geográfico, climatológico, religioso...

JOVELLANOS Y EL «ARTE ASTURIANO»

Jovellanos quizás sea uno de los eruditos españoles, junto con Ponz, Bosarte, Llaguno y Ceán, que más y mejor hicieron por la revalorización del arte medieval durante el último cuarto del siglo XVIII. Muchas de sus publicaciones sobre las Bellas Artes tratan acerca de determinados edificios góticos mallorquines o se refieren en cierta forma en una de sus partes a la Edad Media. De aquí el éxito que sus obras, algunas de ellas editadas ya póstumamente en el siglo XIX, tuvieron durante el romanticismo español. Así, es posible considerarlas como el punto de partida de la nueva visión del período bajomedieval.

En las publicaciones de Jovellanos sobre las Bellas Artes hay que distinguir entre los libros aparecidos antes de su prisión en el Castillo de Bellver y los escritos durante los siete años que pasó allí, en ese edificio que ha sido calificado como una «Bastilla desmoronada y solitaria, aunque

¹² José María AZCARATE: «Valoración del gótico en la estética del siglo XVIII». En *El Padre Feijóo y su siglo*, III. Oviedo 1966, págs. 525-549. (*Cuadernos de la Cátedra Feijóo*, núm. 18).

circuida de frondosos alrededores a los márgenes del Mediterráneo»¹³. En las primeras se puede advertir su formación clásica en las ideas de Mengs y de Milizia, y su tendencia a generalizar e interpretar en materia artística.

Luego, aprisionado entre los torreones góticos de su cárcel, viviendo una Edad Media ilustrada, Jovellanos empleará un método más monográfico en sus trabajos, en donde se aprecia una mayor erudición basada en una sistemática labor investigadora con la consulta de documentos de los archivos y numerosa bibliografía, como las obras sobre Palma de Juan Dameto, Mut y Juan Binimelis¹⁴. De esta ciudad estudió, además del castillo de Bellver¹⁵, la Lonja y la Catedral, los edificios de los conventos de Santo Domingo y San Francisco y las casas del Ayuntamiento. Allí comenzó también unas interesantes notas para ilustrar la crónica de D. Jaime I el conquistador, así como una bibliografía sobre los escritores de Baleares, un diccionario sobre los artistas célebres de Mallorca y un monetario o valor de las monedas que corrían por la urbe. Son obras que carecen de la gracia estilística de Jovellanos¹⁶, de su genialidad habitual y en las que el tedio de su prisión, huyendo tal vez del recuerdo de Godoy, le hacen sumergirse en una labor erudita, que más que interpretar parece bosquejar en una telaraña de datos y noticias.

De entre las muchas obras escritas por Jovellanos sobre las Bellas Artes se han seleccionado aquí dos de ellas, quizás las más significativas, para tratar de apuntar la visión, o la falta de consideración, que el polígrafo asturiano tenía de los siglos del románico. Estas publicaciones son la *Historia y destino de las Bellas Artes en España*¹⁷, oración pronunciada en la

¹³ Véase la «advertencia preliminar del editor», datada el 19 de abril de 1813, fol. 2 reverso, en Gaspar Melchor JOVELLANOS: *Memorias históricas sobre el castillo de Bellver en la isla de Mallorca*. Obra póstuma de D. ... Palma, Imp. de Miguel Domingo, 1813, 5h., 96 págs. 21 cm. B.N.: 1/3.423 y C.O.A.M.: XIX-67.

¹⁴ Juan DAMETO: *La Historia General del Reyno Balearico...*(Mallorca, en casa de Gabriel Guasp, 1633-1650) 2v. 30 cm. B.N.: R./2.458 y 2/9.623-4.- Vicente MUT: *Historia del Reyno de Mallorca...* En Mallorca, en casa de los herederos de Gabriel Guasp, 1650. Tomo 2, grab. fol. B.N.: 5/3.182.

¹⁵ Gaspar Melchor JOVELLANOS: *Carta histórico-artística sobre el edificio de la Lonja de Mallorca*, que escribió en 1807 el... a un amigo profesor de Bellas Artes. Se publica por disposición del Real Consulado de esta isla. Palma, en la imprenta de Brusi, año 1812. 3h., 53 p. 22 cm. B.N.: 2/2.404 y C.O.A.M.: XIX-56. Otra edición en Palma, 1835.- ...*Carta histórico-artística sobre el edificio de la Iglesia Catedral de Palma de Mallorca*, que escribió el Excmo. Sr. D. ... a un amigo aficionado a las Bellas Artes y a la Historia, la que publica con varias notas D. Antonio Furió y Sastre. Palma, Imp. de D. Felipe Guasp, 1832. 22 p. 21 cm. B.N.: 2/46.493 y C.O.A.M.: XIX-57. ...*Espectáculos y diversiones públicas. El Castillo de Bellver...* (Madrid) Espasa Calpe (1966). 144 págs. 17,5 cm. (Col. Austral, v. 136).

¹⁶ Véase la «advertencia preliminar del editor» en JOVELLANOS, *Carta histórico-artística...*, op. cit., fol. 1-3.

¹⁷ Gaspar Melchor JOVELLANOS: *Historia y destino de las Bellas Artes en España*. Oración

Academia de San Fernando y salida a la luz ya en 1840, y su famosísimo *Elogio a D. Ventura Rodríguez*, leído en la Real Sociedad Económica de Madrid en la junta ordinaria del 19 de enero de 1788 e impresa en 1790¹⁸.

Las imágenes literarias, que Jovellanos ofrece sobre las centurias altomedievales, reflejan la desolación y las ruinas. Atribuye estas ruinas al espíritu destructor de los «feroces» visigodos, cuya capacidad desbordadora se percibe en los restos arqueológicos de la «magnificencia romana» de Mérida, Itálica, Sagunto, Numancia y Clunia, en donde aún es posible hallar las huellas de ese esplendor cultural. Así, en la *Historia y destino de las Bellas Artes en España* el polígrafo asturiano dice:

«Aquí sería preciso, Señor Escelentísimo, interrumpir el curso de nuestra oración, y pasar de un salto el vacío que nos presenta la historia de los conocimientos humanos. En este vacío se hunden a un mismo tiempo la literatura, las ciencias, las artes, el buen gusto y hasta el genio criador que les podía reproducir. Parece que cansado el espíritu humano de las violentas concusiones con que le habían afligido el desenfreno y la barbarie, dormía profundamente, negado a toda acción y ejercicio, abandonando el gobierno del mundo al capricho y a la ignorancia»¹⁹.

Se puede apreciar en los párrafos siguientes a esta cita un cierto halo poético y romántico en Jovellanos, quien usa de metáforas y de adjetivos como pedregoso, quebrado, pobre y desfigurado, triste y memorable..., calificativos que están siempre en relación con la época altomedieval. Así, el polígrafo asturiano sumerge literariamente a estas centurias en medio de una densa niebla, «tinieblas –escribe– que cubrían la Europa en esta época triste y memorable», sin que aquí se vislumbre vestigio alguno de lo que hoy se llama arte románico.

«En el espacio de muchos siglos –Jovellanos escribe– casi no encontramos las artes sobre la tierra; y si de cuando en cuando divisamos algunos de sus monumentos, es tal, que apenas nos libra de la duda de su existencia: así como aquel río que después de haber conducido penosamente sus aguas por sitios pedregosos y quebrados, desaparece repentinamente de nuestra vista sumido en los abismos de la tierra, y vuelve a brotar después de trecho en trecho, no ya rico y

pronunciada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando por el Excmo. Sr. D. ... Barcelona, Imp. de Joaquín Verdaguer, 1840. 64 págs. 17,5 cm. C.O.A.M.: XIX-62.

¹⁸ Gaspar Melchor JOVELLANOS: *Elogio de D. Ventura Rodríguez* leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio D. ... en la Junta ordinaria del sábado 19 de Enero de 1788. Ilustrado con notas, é impreso de acuerdo de la misma Sociedad. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1790. 4 h., 178 págs. 18 cm. B.N.: U/10.837 y V/Ca 2.721-48.– C.O.A.M.: XVIII-20. También en la «Biblioteca de Autores Españoles», vol. XLVI. Madrid, 1944, págs. 369-388.

¹⁹ JOVELLANOS, *Historia y destino...*, op. cit., pág. 10.

majestuoso como antes era, sino pobre, desfigurado, y con más apariencia de lago que de río».²⁰

Jovellanos en su *Historia y destino de las Bellas Artes* parece salvar de este caos histórico, cultural y artístico de la España altomedieval al siglo XII. Libera a esta centuria de esas tinieblas porque entonces comienzan a abrirse estudios públicos para la enseñanza de la ciencias y de las artes liberales, y al XIII debido a la aparición de la lengua castellana «despojada de su antigua rudeza, y cubierta ya de esplendor y magestad».

En el *Elogio a Ventura Rodríguez* Jovellanos se reafirma en todos estos juicios negativos sobre la época altomedieval. Ahora el asturiano habla por boca del célebre arquitecto y, tal y como antes hiciera en su *Historia y destino de las Bellas Artes*, compara esas centurias con la dominación romana, que es la referencia al verdadero estilo, al clasicismo vitruviano, y, por lo tanto, una época culmen en el devenir cíclico de la historia, cuyo momento de decadencia es encarnado por la Edad Media:

«Quando Rodríguez —escribe Jovellanos— subiendo á las primeras épocas de nuestra arquitectura tendió la vista sobre la superficie de la España romana, la halló sembrada de aquellos magníficos edificios, cuyas ruinas acreditan todavía á la presente generacion el poder y la cultura del pueblo dominador del orbe. Entonces vió cómo el zelo del christianismo se afanaba por levantar sus Iglesias sobre los escombros de estos insignes monumentos, y como las artes ofrecian resignadas el sacrificio de su antigua pompa al nuevo culto que empezaba á santificarlas, empleándolas en objetos mas sublimes y mas dignos de su magestad y belleza»²¹.

En este párrafo Jovellanos se muestra ambivalente en sus juicios, pues, si bien habla por una parte del ofrecimiento resignado de las artes al sacrificio de su antigua pompa, por otra se refiere a su santificación al ser empleados en algo más noble y sublime en concordancia con su majestad y belleza.

De nuevo, Jovellanos alude a continuación, ahora en este *Elogio a D. Ventura Rodríguez*, a la Alta Edad Media y una vez más la sumerge en tristeza, obscuridad y turbulencia al compararla con el «glorioso espectáculo» de la España romana, referencia obligatoria de todo credo clásico. Y califica a su arte de primitivo, imperfecto, áspero, humilde y mezquino, aunque le considere firme, duradero y robusto. Así, significa culturalmente el seno de la ola de la historia, cuyas crestas contiguas son la dominación romana y el Renacimiento, si bien al siglo XII y a la época gótica les eleva de entre este caos.

²⁰ JOVELLANOS, *Historia y destino... op. cit.*, págs. 10-11.

²¹ *Idem, Elogio..., op. cit.*, págs. 17-18.

La crisis del clasicismo durante la Edad Media y la destrucción de sus monumentos en España tuvieron una doble causa para Jovellanos: las invasiones primero de los bárbaros y después de los árabes. Pero, mientras que disculpa a los visigodos porque no les animó el «espíritu de destrucción como el vulgo cree», sino el escándalo que les provocó la visión de los templos, los teatros y los circos «consagrados a un culto que habían sinceramente abandonado y proscrito», a los musulmanes les condena. La época visigoda, dice Jovellanos, «pareció a Rodríguez singularmente memorable por el vacío espantoso que ofrecía en la nuestra arquitectura»; pero, afirma a continuación, «a la entrada del siglo VIII los Árabes abren á los ojos de Rodríguez otra perspectiva todavía más desagradable». De esta forma los árabes lo asolaron todo, hasta el «pobre asilo» que la arquitectura encontró en los templos católicos de los visigodos.

En las notas que acompañan a este *Elogio*, escritas posteriormente y en donde se aprecia una precisión mayor en los juicios de Jovellanos, siguió esta tendencia de disculpa de los visigodos por actuar siempre por motivos religiosos católicos. Sin embargo, les acusa de no haber hecho prosperar a las artes bajo su dominación y llega a afirmar que con ellos «la arquitectura perdió... hasta el nombre»²². Esto se debió al abandono de la ornamentación, al olvido de la proporción, del gusto y de la comodidad, y al descuido del arte de mezclar materiales y de levantar paredes.

El estilo románico parece quedar dividido, siguiendo a Jovellanos en el texto del *Elogio a Ventura Rodríguez*, en dos etapas diferentes cuyas fronteras cronológicas establece en la reconquista de Toledo, límite cultural que se reafirma con la batalla de las Navas de Tolosa. Así, mientras que incluye al primer estilo románico en ese momento de crisis formando una unidad con las tendencias asturiana y mozárabe, eleva culturalmente al siglo XII y lo une al gótico. Jovellanos denominó genéricamente «asturiano» al arte que se desarrolló en la España cristiana entre los siglos VIII y XI y lo caracterizó por su primitivismo, por el uso de una arquitectura que no sirve al gusto y a la comodidad, sino a la seguridad y al abrigo, por la falta de simetría y de decoración, por la firmeza, duración y robustez de la fábrica.

Sin embargo, en la nota IX al texto del *Elogio a Ventura Rodríguez*²³ Jovellanos profundizó en esta clasificación, que en un principio parece obedecer más a aspectos históricos y culturales que específicamente artísticos. En tales aclaraciones escritas muy probablemente bastante des-

²² JOVELLANOS, *Elogio...*, op. cit., nota VII, pág. 87.

²³ *Ibidem*, nota IX, págs. 92 y ss.

pués, y fruto de la meditación sobre sus afirmaciones precedentes estableció un período muy amplio, comprendido desde el establecimiento en España de la monarquía visigoda hasta el inicio del arte gótico también denominado «tudesco». A continuación distinguió entre aquella fase histórica de dominación de los pueblos septentrionales de la práctica artística hecha desde la invasión árabe hasta finales del siglo XII, que atribuye un carácter peculiar. Pero dentro de este período extenso de cuatro centurias y media diferenció la arquitectura «arabesca» de la «asturiana» o cristiana, así llamada «por el país, en que principalmente se usó».

Aunque Jovellanos manifestó tener conocimientos de los edificios de su tierra natal en dicha nota, ignora las construcciones específicas del estilo románico. Todo ello le hizo no distinguir entre las diferentes tendencias arquitectónicas y darlas unas características comunes más propias del arte específicamente asturiano que del desarrollado durante los siglos XI y XII. Así, afirma que son pequeñas en extremo, de escaso y grosero ornato, más macizas que firmes y pesadas que sólidas, pobres, humildes y ruines, cubiertas de madera, porque se ignora el arte de hacer bóvedas...²⁴.

LA «ANTIGUALLA GOTICA» DE PONZ

El castellonense Antonio Ponz Piquer (Bechi, Castellón, 1725–Madrid, 1792) ha sido considerado por la historiografía como uno de los eruditos más representativos, militantes en los ideales de la Ilustración, apasiona-

²⁴ La bibliografía sobre Jovellanos es copiosísima. Como fuente biográfica y bibliográfica contemporánea resulta muy interesante la publicación de su amigo Juan Agustín CEAŒ BERMUDEZ: *Memoria para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos, y noticias analíticas de sus obras*. Madrid, Imp. que fue de Fuentenebro, 1814 (B.N.: 1/3.231, 1/3.550 y U./3.680.– C.O.A.M.: XIX-44). Con relación a sus publicaciones sobre las Bellas Artes: Gaspar Melchor de JOVELLANOS: *Diferentes trabajos relativos a Bellas Artes*. Madrid, Imp. de Ribadeneyra, 1958. («Biblioteca de Autores Españoles»). Tomo I: 1958 y tomo II en 1959. Ambos con prólogos de Cándido Nocedal. En 1956 se publicaron otros tres tomos que incluían (el núm. 85) un estudio amplio de Miguel Artola sobre la vida y el pensamiento de Jovellanos y la *Disertación sobre la arquitectura inglesa y la llamada Gótica* del polígrafo asturiano. Destaca el artículo de R. del ARCO sobre «Jovellanos y las Bellas Artes» en la *Revista de Ideas Estéticas* (IV, núm. 13, 1946, págs. 31-64) así como el de J. ARCE titulado «La sensibilidad prerromántica de Jovellanos» en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (XXXVI, 1960, págs. 174-176). También resultan básicas las publicaciones de A. del Río y J. CASO GONZALEZ (*La poética de Jovellanos*. Madrid, Prensa Española, 1972). Sobre la influencia inglesa en Jovellanos: J.H.R. POLT: *Jovellanos and his english sources*. Philadelphia, 1964. A través de la *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII* de AGUILAR PİNAL (Madrid, C.S.I.C., 1986, t. IV, G-K, pág.735, ficha 5.722) tenemos noticias de una obra de consulta

dos y apasionantes de la segunda mitad del siglo XVIII, y cual un clasicista convencido, quien trató de culminar la crítica española contra el barroco churrigueresco. Esta fue una de sus obsesiones mayores junto con la aspiración a restaurar el buen gusto en las artes, basado en el racionalismo, la utilidad, la economía y la ética²⁵.

Pensó que la Academia, en cuya Junta preparatoria se había formado entre 1748 y 1751, era el instrumento más idóneo y principal para lograr todos estos deseos tan ilustrados, y que tal institución borbónica con su carácter centralista y absoluto debía velar y controlar la calidad estética de las obras artísticas. Nada le parecía entonces más adecuado como complemento suyo que la realización de un inventario exhaustivo de los tesoros existentes en España en su época. La Academia podría conocer, así, las riquezas artísticas del país, conservarlas y depurarlas a partir de este catálogo, y también le sería posible acometer la realización de nuevas empresas ideadas bajo la ortodoxia del clasicismo más puro.

Tal aspiración de control artístico del incansable viajero se cumpliría en gran parte al promulgarse el 25 de noviembre de 1777²⁶, cuando Ponz

obligada en este caso, que, por desgracia, no se ha podido ver: Víctor Manuel BARON THAIDIGSMAMM: *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura altomedieval*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Oviedo, 1983. 166 págs. Oviedo, Biblioteca del Centro de Estudios del siglo XVIII. XVII-C-21.

²⁵ La bibliografía sobre Ponz es, asimismo, muy abundante: FRANCISCO ABBAD RÍOS: «Antonio Ponz. Nota y selección». *Revista Ideas Estéticas*, t. V, núm. 17. Madrid, 1947, págs. 89–124. CLAUDE BEDAT: «Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, t. 29, Madrid, 1969, página 19.—J. de M. CARRIAZO: «Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. V, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929, págs. 157–187.—J. DANTIN CERECEDA: «España vista por D. Antonio Ponz». *Revista de Occidente*, núm. 25. Madrid, 1925, págs. 331–358.—«EPISTOLARIO artístico Valenciano: Don Antonio Ponz». *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1915, pág. 38, pág. 118; 1916, pág. 39 y pág. 105.—VICENTE LLORENS CASTILLO: «Antonio Ponz en el reino de Valencia». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. 7, Castellón, 1926, pág. 1.—J. de la PUENTE: *La visión de la realidad española en los viajes de don Antonio Ponz*. Madrid, Moneda y Crédito, 1968.—F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: «El viage de España y el arte español». *Revista de Occidente*, núm. 25, Madrid, 1925, págs. 307–330.—DIEGO VIDAL: «Don Antonio Ponz». *Seminario Pintoresco*, Madrid, 1875, pág. 89.

²⁶ EXPEDIENTE formado en virtud de Real Orden de S.M. en que manda que el Consejo prevenga a todos los Magistrados y Ayuntamientos de los Pueblos del Reino que siempre que se proyecte alguna obra pública consulten a la Academia de San Fernando, haciendo entrega al Secretario de ella, con la conveniente explicación por escrito, los dibujos de los planos, alzados y cortes de las fábricas que se ideen, para que, examinados atenta, breve y gratuitamente por los profesores de Arquitectura, advierta la misma Academia el mérito o errores que contengan los diseños e indiquen el mérito más proporcionado para el acierto. Madrid, Real Orden de 23 de noviembre de 1777 y Rl. Od. 11 octubre de 1779. A.H.N.: Consejos, Leg. 2.076.

llevaba ya varios años catalogando las obras artísticas de varias provincias españolas, y definiendo sus estilos y calidades estéticas, una Real Cédula de Carlos III que daba a la Academia de San Fernando la potestad de centralizar en ella el control de todos los planos y alzados de cuantos edificios civiles se construyeran en España. El castellonense precisamente había sido nombrado un año antes secretario de esta institución. Se realizaba de esta forma una de sus máximas aspiraciones.

Ponz se había cultivado en el clasicismo durante su viaje a Italia entre los años 1751 y 1760, en donde residió principalmente en Roma y en Nápoles. Sempere y Guarinos afirmó en su *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del Reynado de Carlos III*, que allí «adquirió un gusto muy exquisito, y un particular tino para discernir el mérito, y conocer los estilos de las diferentes escuelas y obras de los más famosos artífices»²⁷. Acostumbrado como estaba su gusto artístico a la estética clasicista, aprendida en Italia, desde esta óptica valoraría cuantos edificios analizó en sus famosos viajes por España.

Antonio Ponz realizó una relación casi exhaustiva de las principales obras artísticas existentes en varias provincias españolas en su famoso *Viage de España*, publicado en la imprenta madrileña de Ibarra de dieciocho tomos entre los años 1772 y 1794 y bajo el género epistolar²⁸. Se ha afirmado que el precedente de este viaje se puede hallar en la Comisión que Campomanes le encargó para que hiciera el inventario de las pinturas conservadas en las casas de los jesuitas expulsos en Andalucía. Con un itinerario calificado de confuso resulta dudoso que intentara, al parecer, rebatir las afirmaciones contenidas en un libro de viajes, las *Lettere d'un vago Italiano*, salido a la luz en Lucca en 1766, y atribuido al religioso Norberto Caímo²⁹. Pero su labor enorme quedó incompleta al no referirse en él a otras importantes regiones y provincias como Galicia, Asturias, Cantabria, Vascongadas, Navarra, la Rioja, Zamora, Soria, Huelva, Almería, Granada, Murcia, Alicante y a las islas. Sin embargo, el libro tuvo entonces un éxito singular, tal y como lo confirma el hecho mismo de que antes de que se concluyera su primera edición en 1794 conociera otras dos reimpresiones: la de 1776 a 1788 en doce volúmenes y la de 1787

²⁷ Juan SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid, en la Imp. Real, 1786. (Madrid, Gredos, 1969). En el t. IV, págs. 251-252.

²⁸ Antonio PONZ: *Viage de España*, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella... Su autor D. Pedro Antonio de la Puente (Seudónimo de...) Madrid, por D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1772-1794. 18 v., 8º. B.N.: R./11.212 y B.A./725.

²⁹ Juan Antonio GAYA NUÑO: *Historia de la Crítica de Arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, (1975), pág. 143.

a 1793 de los ocho tomos iniciales³⁰. Pero también fue traducido su primer volumen al francés por Juan Andrés Díez, profesor de Historia Literaria de Gottingen en 1775 en Leipzig³¹.

El secretario de la Real Academia de San Fernando reflejó en esta obra todo el academicismo existente en su tiempo, su óptica artística basada en la estética clásica a través de los elogios a lo que consideraba como el «verdadero estilo» y la crítica al arte ornamentalmente recargado de la primera mitad de la centuria. A través de la lectura del viaje de Ponz es posible estudiar los juicios de valor que las diferentes tendencias artísticas merecían a los ilustrados españoles, manifestándose en él todas las contradicciones y hasta tensiones que los edificios medievales despertaban en el espíritu de estos eruditos, pues si bien no se acomodaban a la poética clasicista, no por ello dejaban de reconocer en ellos ciertos valores técnicos como, por ejemplo, su resistencia al paso del tiempo, e incluso poéticos. De esta forma, ante la catedral de Toledo se refirió a la «admiración» que provocaba en sus coetáneos por la «grandeza», «solidez» y «los adornos que la hermosean». La de Burgos sugería a Ponz «alegría» y «delicadeza» por sus torres y cimborrios trepanados, al mismo tiempo que le daba la sensación de «fortaleza». Se pueden advertir términos similares en sus comentarios a la de León, en donde usó palabras como «gentil», «delicada», «finura de los ornatos»...³².

Pero, por desgracia, Ponz se refirió poco, demasiado poco, a la arquitectura románica en su viaje, pues únicamente aludió con cierta extensión a San Isidoro de León, San Vicente de Avila y a la catedral vieja de Salamanca. Así, resulta muy significativo que en ciudades como Segovia, en donde la presencia de este estilo es bien manifiesta, no advirtiera nada destacable en sus templos del siglo XII y llegara a afirmar que: «Hablaré, pues, de las iglesias donde yo haya observado algo que sea notable, dexando las demás»³³. De esta forma, Ponz aludió a edificios construidos en el llamado gótico moderno como el «suntuoso en su género» monasterio del Parral³⁴, el convento de los padres dominicos y la catedral; sin embargo, pasó por alto toda referencia a la arquitectura de San Juan de los Caballeros, San Millán, San Martín, San Esteban... o simplemente comentó con mucha brevedad algún retablo o sepulcro conservados en ellas. Pare-

³⁰ PONZ, *op. cit.*, ed. 2ª corregida y aumentada en Madrid, por D. Joachin Ibarra, 1776–1788, 13 v. B.N.:U./8.481–98. 3ª Edición Madrid, por la Viuda de Ibarra, 1787. B.N.: 5/5.214.

³¹ SEMPERE, *op. cit.*, t. V, p. 254.

³² PONZ, *op. cit.*, Catedral de Burgos: t. XII, pág. 23; Catedral de Toledo, t. I, carta 11, págs. 53–54.

³³ PONZ, *op. cit.*, t. X, págs. 238–239.

³⁴ *Ibidem*, pág. 239.

cía estar más obsesionado en tratar sobre la relación de su contenido que en las construcciones que contenían estas obras.

Resulta muy difícil deducir de la lectura del *Viage de España* la opinión general que Antonio Ponz tenía sobre el románico. En realidad su juicio era bastante nebuloso, muy confuso. Denominó a este estilo «gótico sin finura» al referirse a la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca) con sus bóvedas ya angevinas³⁵ y también «**antigualla gótica**» frente al gótico moderno, si bien es verdad que casi siempre suele aludir a edificios de clara transición como es el caso, por ejemplo, de la catedral de Tarragona³⁶. Así, se manifiesta al tratar sobre la de Avila «obra grande, y espaciosa, es una antigualla gótica de tres naves hasta el crucero»³⁷. Afirmó sobre la catedral vieja de Salamanca, después de describir extensamente la nueva, que «es la tal Iglesia de fortísima construcción, y está para durar otros tantos, y más siglos de los que tiene»³⁸. De esta forma le llama la atención la fortaleza del románico, y en este caso en concreto también su famoso cimborrio.

LLAGUNO Y EL ESTILO GOTICO GERMANICO ANTIGUO

Los comentarios que D. Eugenio Llaguno y Amirola (1724–1799) dedicó a la arquitectura medieval en sus famosas *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*³⁹ no son demasiado extensos ni tan poéticamente expresivos como los escritos por la ágil pluma de Jovellanos. Se limitaría en ellos, lo que no era poco para la época, a describir y dar datos sobre una serie de edificios siguiendo un orden cronológico por la fecha de su construcción basados en fuentes documentales y sobre todo bibliográficas, sin aportar excesivas opiniones críticas, y enclavándolos con sencilla brevedad dentro de su entorno histórico. Todos estos aspectos quizás fueran los que llevaron a Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* a «aplaudir en Llaguno la tem-

³⁵ PONZ, *op. cit.*, t. XII, pág. 340, párrafo 34.

³⁶ *Idem* t. XIII, pág. 165, párrafo 34.

³⁷ *Idem*, t. XII, pág. 311.

³⁸ *Idem*, t. XII, pág. 189.

³⁹ Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA: *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, por..., ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Censor de la Real Academia de la Historia, Consiliario de la de San Fernando, e individuo de otras de las Bellas Artes. Madrid, en la Imp. Real, 1829, 4. v. 21 cm.. B.N.: B.A./1.520–3 y U./6.949–52.–C.O.A.M.: XIX–77–80. Contiene: Vol. I: XL, 380 p..–Vol. II: 416 p., 1 h..–Vol. III: 440 págs.–Vol. IV: 428 págs. 1 h.. Ed. Facsimil: Madrid, Turner, 1977.

planza y parquedad en los juicios, la firmeza y seguridad en los datos, la discreción en los elogios, la limpieza y modesta elegancia del estilo, y sobre todo, la copia de documentos»⁴⁰.

Se recordará aquí con brevedad que este libro fue anotado y adicionado muy extensamente por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien había recibido el manuscrito tras de la muerte de Llaguno en 1799 y por voluntad última suya. El alavés ya se lo había ofrecido al asturiano un año antes para que lo incorporara en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*⁴¹, que no incluía a los arquitectos; pero éste lo rechazó porque no deseaba privar «al público de una obra original, de que ya tenía noticias y esperaba su publicación»⁴² y porque debería cambiar el orden cronológico con que estaba escrita para acomodarlo al alfabético por los apellidos de los artistas. Las *Noticias* aparecerían publicadas en 1829, año precisamente del fallecimiento de Ceán, quien con su trabajo había duplicado la labor del que fuera primer oficial de la Secretaría de Estado.

La parte que Llaguno dedicó a los edificios altomedievales sobre todo a los románicos, resulta bastante reducida y realmente poco significativa al analizarla desde la óptica actual, aunque el libro sea una aportación importantísima para la entonces naciente Historia de la Arquitectura. La obra se inicia con los albores de la reconquista, con la invasión árabe, y con el hecho histórico que denomina «ruina total del imperio gótico»⁴³.

Llaguno no distinguió en sus *Noticias* —era muy difícil que así se hiciera en su época— ni entre las tendencias artísticas ni entre las escuelas diferentes en el arte altomedieval a lo largo de las páginas que dedicó a este período. No obstante, parece diferenciar por capítulos distintos el primitivo estilo asturiano (cap. I), el momento de plenitud (cap. II), el llamado mozárabe (cap. III) y el románico inicial (cap. IV) en la sección primera intuyendo ya unos límites formales específicos, aunque fuera en base a la cronología y a los hechos históricos. Así, opinaba que el modo de construir de los godos y de los primeros reyes de Asturias y León perduró hasta finales del siglo XI⁴⁴, fenómeno que atribuía al aislamiento de los castellano-leoneses con respecto a Europa. De esta manera las «antiguas

⁴⁰ Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de las ideas estéticas en España*. 4ª Ed.. Madrid, CSIC, 1974, t. I, pág. 1546.

⁴¹ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800. 6 v. 17 cm.. B.N.: B.A./445-40. También edición de Madrid, Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, 1965. 6 v. 17 cm..

⁴² LLAGUNO, *Noticias...* op. cit., t. I, pág. IX.

⁴³ *Ibidem*, sección primera, cap. I., pág. 1.

⁴⁴ *Ibidem*, sección segunda, cap. I, pág. 15.

costumbres» arquitectónicas persistieron hasta Alfonso VI, cuyo reinado significó la apertura hacia Francia. Los matrimonios del monarca con tres mujeres francesas y la venida de los nobles Enrique de Lorena y Raimundo de Borgoña, que casó respectivamente con sus hijas Teresa y Urraca, contribuyeron a ello.

Todos estos acontecimientos políticos motivaron, según Llaguno, la penetración y la difusión de una práctica arquitectónica que calificó con el nombre de «arquitectura gótico-germánica», conocida después como «mazonería, crestería, obra nueva y gótico moderno, para distinguirla de la grecorromana»⁴⁵. De este modo, el estilo llamado actualmente románico quedaba dividido, siguiendo al estudioso alavés, en una primera fase vinculada con el denominado de una forma genérica como arte de los godos, que coincidiría con lo que hoy se suele designar cual románico inicial o primitivo, y en una segunda etapa desde mediados del siglo XI a los albores del XIII, que llama «arquitectura gótico-germánica antigua» para distinguirla del gótico específico.

El autor de las *Noticias* atribuyó a esta arquitectura gótico germánica antigua las sensaciones de «pesadez» y «obscuridad»⁴⁶ frente a la «elegancia, gentileza, claridad y bella proporción» de las catedrales del siglo XIII, cuyo ejemplar más significativo era a su juicio la de León⁴⁷. Indicó que su origen se hallaba en la forma de construir de la época de Carlomagno y advirtió en ella una evolución significativa al afirmar que «desde entonces se fue transformando poco á poco la pesadez y rudeza gótica en una ligereza y aparente debilidad, que causaría miedo si no se hubiese experimentado que los templos de esta arquitectura no ceden en duración á los de la arquitectura greco-romana»⁴⁸.

Hay en la parte escrita por Llaguno de las *Noticias* un desconocimiento casi total de las construcciones altomedievales catalanas, que Ceán trató de cubrir en sus adiciones sin demasiada fortuna. Las fuentes documentales y bibliográficas usadas por aquél fueron, sobre todo, castellanas, y al reino castellano-leonés dedicó casi la totalidad de los capítulos que se ocupan de la arquitectura de esta época.

La erudición quizás sea uno de los aspectos más atractivos de la parte dedicada a la arquitectura altomedieval en las *Noticias*, pues Llaguno, como arquetipo del estudioso ilustrado, usó para la redacción de su obra numerosas fuentes bibliográficas retrospectivas y de la época, que

⁴⁵ LLAGUNO, *Noticias...*, *op. cit.*, segunda parte, cap. I, pág. 15.

⁴⁶ *Ibidem*, sección segunda, cap. VI, pág. 34.

⁴⁷ *Ibidem*, sección segunda, cap. VI, pág. 35.

⁴⁸ *Ibidem*, sección segunda, cap. I, pág. 15.

indica en notas al pie de las páginas. Conocedor de las principales historias generales de España y de las de ámbitos regionales y locales, se basó en ellas, en documentación inédita y en inscripciones, así como en antiguas crónicas y en cronicones, cual las del Obispo Sebastiano, del clérigo zamorano Sampiro⁴⁹, y Albelda o Albeldense⁵⁰, y en la *Historia Compostelana o Registrum, historia eclesiástica de Galicia*⁵¹, para buscar y certificar con sus citas de autoridad cuantos datos y descripciones aportaba en el texto. En realidad, realizó una auténtica labor de síntesis, de recopilación bibliográfica de obras dispersas, con la idea de ofrecer una visión de conjunto de los conocimientos existentes hasta entonces sobre la arquitectura altomedieval.

Las antigüedades de las ciudades de España (1575) de Ambrosio de Morales⁵² es el libro que aparece más citado por Llaguno en esta parte, seguido por ese «teatro geográfico-histórico de la Iglesia» española, publicado entre 1747 y 1789, que es la *España Sagrada* del padre Enrique Flórez (1702-1773), catedrático de teología de la Universidad Complutense. Esta obra tan voluminosa, cuya redacción le había sido sugerida por Juan de Iriarte, bibliotecario de la Real Librería, fue completada por el padre Manuel Risco, Merino y Fray José de la Canal al fallecer este incansable viajero agustino⁵³.

El traductor de *Athalía* de Racine⁵⁴ supo usar en todo momento la fuente o las fuentes bibliográficas más precisas para el estudio del tema

⁴⁹ SAMPIRO (S. X-XI): *Chronicon*. Continúa la Crónica de Alfonso XIII comprendiendo el período 866 a 982. Vid.: Fray Justo PÉREZ DE URBEL: *Sampiro*. Su crónica y la Monarquía leonesa en el siglo X. Madrid, 1952.

⁵⁰ *CRONICA de Albelda o Albeldense* (Logroño). Terminada en el año 881 y completada en el 833. Supuestamente escrita por el clérigo toledano Dulcidio. Vid.: C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, «El autor de la crónica llamada de Albelda». *Bulletin Hispanique*, I, 1948, págs. 291-304.

⁵¹ *HISTORIA Compostelana o Registrum*. Sus autores son los franceses, canónigos compostelanos, Munio Alfonso y Hugo, y después, Girardo. Concluye en 1139. Vid.: SALA BALUST «Los autores de la "Historia Compostelana"». *Hispania*, III, 1943, págs. 16-69.

⁵² AMBROSIO DE MORALES: *Las antigüedades de las ciudades de España*, que van nombradas en la Crónica, con la averiguación de sus sitios, y nombres antiguos... En Alcalá de Henares, en Casa de Juan Íñiguez de Lequerica, año 1575. 6 f., 131 h. 30 cm.. B.N.:R/2.997-C.O.A.M.: XVI-22. En 1792 se reeditó en Madrid.

⁵³ ENRIQUE FLÓREZ: *España Sagrada*. Teatro geográfico histórico de las Iglesias de España... Madrid, Miguel Francisco Rodríguez, 1747-1789. 51 v. 21 cm.. B.N.:2/53.266-317 y 3/68.231-51.

⁵⁴ RACINE: *Athalía*. Tragedia de Juan Racine, traducida del francés en verso castellano por don Eugenio Llaguno y Amirola. En Madrid, en la Oficina de don Gabriel Ramírez, 1754. Vid: SEMPERE, *Ensayo de una Biblioteca...*, op. cit., v. III, págs. 188-197. Sobre Llaguno: Xavier de SALAS: «Cuatro cartas de Azara a Llaguno y una respuesta de este». *Revista de Ideas Estéticas*, t. IV, núm. 13, 1946, págs. 99-109- J. I.: TELLECHEA IDIGORAS: «Cartas inéditas de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno y Amirola (1780-1781)», *Academia*, núm. 28. Madrid,

que estaba tratando. Así, al referirse a la arquitectura asturiana acudió a las *Antigüedades y cosas memorables del principado de Asturias* (1695) del padre jesuita Luis Alfonso De Carvallo⁵⁵ y al hacerlo sobre la de León a la *Historia de las grandezas de la muy antigua e insigne ciudad e iglesia de León y de su Obispado* (1596) de Atanasio de Lobera⁵⁶, así como al *Teatro Eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas...* (1645) de Gil González Dávila⁵⁷ y a la *Historia de la ciudad de León y de sus Reyes* (1792) de Fr. Manuel Risco, regente de Sagrada Teología de la Real Academia de la Historia, quien continuó la labor del padre Flórez en la *España Sagrada* al tratar sobre las iglesias de Zaragoza, Calahorra y Pamplona, Nájera y Alava, y León⁵⁸. Llaguno utilizó también las obras del benedictino Fray Luis Ariz sobre Avila⁵⁹, de Juan Pallarés y Gayoso acerca de Lugo⁶⁰...

LA APORTACION ERUDITA DE CEÁN AL ROMANICO

Juan Agustín Ceán Bermúdez (Gijón, 1749–1829), a quien Gaya Nuño calificó de «personaje clave de la bibliografía artística»⁶¹, aunque también le criticara a continuación por sus simpatías hacia la causa de Fernando VII durante los años seniles de su larga vida, prescindió en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, publicado en 1800, de toda referencia a la pintura y a la escultura románi-

1969, págs. 53–57.–También sobre las relaciones entre Llaguno y Ceán *vid.*: F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: «En el centenario de Ceán Bermúdez». *Archivo Español de Arte*, t. XXIII. Madrid, 1950, págs. 89–113, con II lám.–Ricardo de APRAIZ: «El ilustre alavés don Eugenio Llaguno y Amirola». *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, t. V, 1948, pág. 53.

⁵⁵ Luis Alfonso de CARVALLO: *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias...* Madrid, por Julián de Paredes, 1695. 24 h., 470 págs., 15 h. 30 cm. B.N.: 1/11.015.

⁵⁶ Athanasio de LOBERA: *Historia de las grandezas de la Muy Antigua e insigne ciudad e iglesia de León y de su Obispo, y patrón Sant Froylan...* Valladolid, por Diego Fernández de Córdova, 1596. 8 h., 425 f., 3 h. 4. B.N.: R./4.082.

⁵⁷ Gil GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro Eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas...* Madrid, en la Imp. de Francisco Martínez, 1645. 3 h., 672 págs. 32,5 cm. B.N.: U/8.115.

⁵⁸ Manuel Fr. RISCO: *Historia de la ciudad y corte de León y de sus Reyes...* Madrid, en la Oficina de Don Blas Román, 1792. 2 v. 22 cm. B.N.:2/46.316–7.–C.O.A.M.: XVIII–97 y 98.

⁵⁹ Fray Luys ARIZ: *Historia de las grandezas de la Ciudad de Avila...* En Alcalá de Henares, por Luys Martínez Grande, 1607. 2 h., 58 h., 56 h., 42 h., 4 h., 14 h., 9 h., 2 h., pleg., 43 h. con lám. 28 cm. B.N.:R./15.091.

⁶⁰ Juan PALLARÉS Y GALLOSO: *Argos Divina Sancta María de Lugo de los Ojos grandes...* Santiago, en la Imp. del Doctor D. Benito Antonio Frays, 1700. 19 h., 579 p., 1 lám. 4. B.N.:U/6.608.

⁶¹ GAYA NUÑO, *Historia de la crítica...*, *op. cit.*, cap. VI, pág. 155.

cas, y aún de la medieval en general, a excepción de las del siglo xiv⁶². Las pocas alusiones que escribió en esta obra, imprescindible para el estudio de la Historia del Arte español, sobre la práctica artística de la Edad Media se localizan en el breve estudio introductorio y son frases, más bien, de rechazo. En ellas parece seguir las directrices ideológicas de su paisano y amigo inseparable Jovellanos, junto con quien estudió en la Universidad de Oviedo (1765) y al que acompañó a Sevilla, cuando éste fue nombrado alcalde del crimen de la Audiencia.

En el utilísimo diccionario biográfico, compendio de todos los conocimientos de la época sobre pintura y escultura, redactado con el uso de una bibliografía copiosa y bajo la sombra de las obras de Palomino y de Ponz, se refirió al arte de los visigodos y de los árabes en los términos siguientes:

«¿Y qué esperaríamos de los godos, pueblo bárbaro y sin cultura, que destruyó mucho, trabajó poco, extinguió los modelos del Arte y las semillas del gusto, y llegó en fin á aniquilar, ó por lo ménos, á empobrecer y apocar el espíritu, como prueban los pocos restos de su tiempo?».

«Menos diríamos de los árabes, á quienes vedada por el alcoran la representación de la figura humana, tipo de toda belleza artística y aun de toda la naturaleza viva, se le quitó hasta la posibilidad de ser pintores y escultores, reducidos á la profesión de meros adornistas»⁶³.

Para este erudito laboriosísimo, cuya obra no ha sido reconocida en su valía auténtica, aunque haya sido siempre consultada, las centurias del arte cristiano español previas a las del gótico se reducen en este diccionario a ser «siglos de tanta lentitud en el estudio de la naturaleza, y de tan cortos conocimientos en las bellas artes», que prescinde de ellas para buscar afanosamente las biografías de los artistas del xiv. No obstante, supo disculpar a esta época porque «demasiado hicieron nuestros restauradores y los que les sucedieron, envueltos en guerras y conquistas, con emprender estas artes sin otros modelos que los pocos y malos que hallarían de los godos en algunas partes septentrionales»⁶⁴.

La historiografía siempre ha considerado que la aportación erudita de Ceán está bajo la influencia estética indudable de su paisano Jovellanos, quien le dirigió en sus estudios y trabajos, proporcionándole numerosas noticias e ideas. Pero también se advierte en ella las huellas de sus con-

⁶² CEÁN, *Diccionario...*, *op. cit.*, en nota 41.

⁶³ *Ibidem*, t. I, pág. XXXVI.

⁶⁴ *Ibidem*, t. I, págs. XXXVI–XXXVII.

temporáneos Ponz y Llaguno. Así, se le calificó de trabajador incansable, carente de toda imaginación y originalidad, que, no obstante, supo aprovecharse de la bibliografía existente, tanto de la española como de la francesa e italiana para localizar datos sobre artistas extranjeros establecidos en España. El diccionario de Ceán resulta una obra muy útil por su carácter de compendio y el rigor de las informaciones aportadas, que siempre verificó pacientemente por medio de la consulta de abundantes documentos en los archivos monásticos y catedralicios, aportando, asimismo, manuscritos valiosos como los del pintor Pablo de Céspedes⁶⁵. El defecto mayor de este libro quizás se halle en lo que Gaya Nuño consideró cual su bondad más sobresaliente: su carácter de diccionario. Si bien es verdad que la disposición alfabética facilita el empleo al usuario e individualiza biográficamente, también resulta cierto que le quita calidad al descontextualizar de la época los datos aportados sobre cada artista, restando a la obra la visión histórica y global de cada período.

Resulta imprescindible acudir a la lectura de la introducción y de las notas que Ceán añadió a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* de Llaguno para tratar de profundizar en el análisis de la visión, a todas luces nebulosa, que tenía del románico como estilo. Menéndez y Pelayo consideró la aportación del erudito asturiano a esta obra importantísima del alavés como uno de los aspectos más positivos de su labor historiográfica, pues, además de ampliar cronológicamente su contenido hasta la época de Silvestre Pérez la dotó de una información numerosa y bien documentada⁶⁶.

Ceán se vio obligado a acomodar, lo que no debía serle difícil, su pensamiento sobre el arte altomedieval a lo ya escrito por Llaguno, advirtiéndose también en los comentarios la influencia indudable de Jovellanos. Así, en la introducción al libro se ocuparía realmente muy poco, en la práctica nada, del románico, que no individualiza. Parece sobreentenderse de la lectura de este texto que los siglos de auge de tal tendencia quedarían divididos en su arbitraria clasificación entre la denominada sexta época y la séptima o gótica, también llamada por él de estilo tudesco, obra de mazonería, de crestería o nueva. En realidad ignoraba la especificidad del

⁶⁵ En el t. V de su *diccionario*, págs. 267–352, incluyó un apéndice con los *Fragmentos de obras que escribió sobre la pintura el pintor Pablo de Céspedes, racionero de la santa iglesia de Córdoba*, que comprende el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventaja a la de los modernos*, dirigido a Pedro de Valencia, y escrito a instancias suyas en el año de 1604. También se publica un *Discurso sobre el templo de Salomón en que se habla del origen de la pintura*, el *Poema de la pintura y la carta que Céspedes escribió a Pacheco* el año de 1608 sobre los varios modos de pintar.

⁶⁶ Vid. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas...*, op. cit., t. I, pág. 1559.

románico, cuyas características quedarían reducidas o a la construcción de «edificios más firmes y de mejor forma» al extenderse el reino asturiano por León y Galicia frente a una primitiva fase «grosera en la construcción y bárbara en los adornos», o a una etapa inicial del gótico⁶⁷.

Algunas de sus notas al texto de Llaguno resultan algo más significativas; sobre todo, una incluida al final del capítulo I de la Sección II en la cual afirmó que el establecimiento del gótico en España «con todo el atavío de su adorno y gallardía» a finales del siglo XII ya no era dudoso⁶⁸. A continuación añade: «Por tanto todas las obras que se ejecutaron en el reino antes de esta época pertenecen al otro género de arquitectura que se ha descrito y explicado en la sección primera», distinguiéndolas por ser «siempre pesadas, groseras, oscuras y sin gracia ni esvelteza». De este modo Ceán es totalmente inoportuno en tal afirmación, pues su nota aclaratoria confunde la intuición más genial y lúcida de Llaguno, quien ya había visto la existencia del románico, de una tendencia específica dentro del estilo gótico, aunque todavía bajo el nombre de «gótico-germánico antiguo», la «antigualla gótica» de Ponz.

Sin embargo, Ceán, un erudito eficaz y con gran capacidad para documentarse, quien manejaba admirablemente las fuentes literarias del arte español, quizás bajo la lección e información permanentes de Jovellanos, su «tutor» y compañero, adicionó bastante —lo duplicaría en la práctica— el texto escrito por Llaguno sobre algunas construcciones específicamente románicas de Salamanca, Segovia, La Rioja burgalesa y logroñesa y Barcelona. El alavés se había ocupado sobre todo de aquellos edificios en los cuales se manifiesta con claridad la transición hacia el gótico, como es el caso de las catedrales de Lugo, de Tarragona y Avila, a la que el asturiano ilustraría con nuevas noticias obtenidas de las obras de Ponz y del Padre Risco. Así, y en resumen, se puede afirmar aquí que, si bien es verdad que Llaguno vislumbró mejor que Ceán la existencia de la especificidad de una tendencia previa al gótico pleno, pero unida estilísticamente a él, también resulta cierto que este último profundizó mucho más al tratar sobre edificios claramente románicos, mientras que el alavés se obsesionó con las construcciones en donde ya se manifiesta la presencia del gótico. En este sentido, en el erudito, Ceán significa un avance, aunque sea un retroceso en el aspecto estético, retroceso explicable ante la duda que los templos antiguos del románico le producían, pues sus formas parecían más relacionables con las prerrománicas asturianas que con la arquitectura del siglo XIII.

⁶⁷ Ceán en LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos...*, op. cit., t. I, pág. XXX y 33. Le califica de «fuerte y algún tanto grosera».

⁶⁸ Ceán en *Ibidem*, t. I, sección segunda, cap. 1, nota 1, pág. 17.

Las construcciones hechas a principios del siglo XII por Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega, su discípulo y compañero, en la Rioja logroñesa y los territorios burgaleses colindantes fueron las obras arquitectónicas a las que Ceán Bermúdez dedicó más espacio en sus adiciones al libro de Llaguno. De esta forma, destacó la labor de ambos santos construyendo varios puentes en Logroño sobre los ríos Oja y Ebro y en Nájera sobre el Najerilla, así como sus restauraciones de hospitales para peregrinos y el templo que llevaría el nombre de Santo Domingo en la Calzada.

Pero también se ocupó con cierta extensión sobre la catedral vieja de Salamanca, de la que destacó su famoso cimborrio y la tosquedad y fortaleza de sus espesos muros, y acerca de las iglesias parroquiales erigidas en esta ciudad durante tal siglo, así como de las de Solsona, Tortosa y Ciudad Rodrigo, llamándole la atención la iglesia templaria de la Vera Cruz en Segovia.

Una nota añadida al pie de la página al texto de Llaguno sobre la catedral de Tarragona también resulta muy significativa para comprobar cómo Ceán consideraba a la arquitectura del siglo XII cual una fase tosca y previa al gótico. Así, dice con relación a este templo: «lo cierto es que tardó mucho tiempo en concluirse la obra de la iglesia, y que no tuvo elegancia ni hermosura hasta el siglo siguiente, en que la arquitectura gótica se presentó en España con toda su riqueza de adornos»⁶⁹.

ISIDORO BOSARTE Y LA ARQUITECTURA DE LOS «CIMENTARIOS»

Podría considerarse a Isidoro Bosarte (1747–1807) como un estudioso ilustrado, que se halla en la misma línea erudita que Ponz, a quien sucedió en el cargo de secretario de la Real Academia de San Fernando en 1792

⁶⁹ Ceán en LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos...*, op. cit., t. I, sección segunda, cap. IV, pág. 26, nota 2.

Sobre Ceán pueden verse las publicaciones siguientes: «HOMENAJE a Don Juan Agustín Ceán Bermúdez». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre, 1951–52, núm. 2, pág. 95. E. LAFUENTE FERRARI: «Una obra inédita de Ceán Bermúdez: la Historia del Arte de la Pintura». *Academia*, I, 1951, núm. 2, págs. 149–209, con 21 lám.. Modesto LÓPEZ OTERO: «Don Juan Agustín Ceán–Bermúdez». *Academia*, I, 1951, núm. 2, págs. 97–119 y en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 1950, pág. 235 y 279. E. PARDO CANALIS: «Los diálogos de Ceán Bermúdez». *Revista de Ideas Estéticas*, XII, 1954, núm. 47, págs. 219–237. S.C.: «Cartas inéditas de Ceán Bermúdez». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. 27, 1919, pág. 198. X. SALAS: *Noticias de Granada, reunidas por Ceán Bermúdez*. Notas de Domingo Sánchez–Mesa. Granada, Universidad, 1966. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: «En el centenario de Ceán Bermúdez». *Academia*, 5, 1951, núm. 2, págs. 121–148 y

al fallecer el sabio caminante. Imitándole trató de completar su voluminosa obra, o escribir otra similar, al publicar ya en 1804 el *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen*⁷⁰, en donde se ocupó de Segovia, Valladolid y Burgos con la aportación de numerosos documentos, pero sin lograr la acogida necesaria entre los lectores a pesar de su exposición muy erudita. Este sería el único volumen escrito por Bosarte, salido a la luz en un ambiente en el cual aún se leía a Ponz con mucho agrado.

Mas su labor literaria, la de quien había viajado entre 1778 y 1786 a Turín y Viena en compañía del conde de Aguilar, no se redujo a la publicación de esta obra, poco más que una anécdota viajera. Antes había dado a la imprenta una *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de la pintura, escultura y arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona*, impresa en 1786⁷¹ y en 1791 unas *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*, leída un año antes en la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid⁷².

En estos libros se manifiesta claramente el racionalismo y el vitruvianismo de Bosarte, para quien toda obra artística tiene que juzgarse por una serie de reglas tales como por la invención, la composición, la expresión, el estilo, el diseño, la simetría, la eurytmia, la belleza, la gracia, el método, la utilidad, la novedad, la armonía y el decoro. Desde esta óptica

en *Archivo Español de Arte*, t. 23, 1950, págs. 89–113, con II lám. y 121–148. Marqués de SEOANE: «Correspondencia epistolar entre don José Vargas y Ponce y don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años 1803 a 1805». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1905.

⁷⁰ Isidoro BOSARTE: *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las Tres Nobles Artes, que en ellos existen, y épocas a que pertenecen...* Tomo primero: *Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*. Madrid, Imp. Real, 1804, XVI, 417 págs. 17,5 cm.. B.N.:B.A./3.379. En 1978 en Madrid, por la Editorial Turner, se publicó una edición facsimil con un importante prólogo de Alfonso Pérez Sánchez en el que se dan numerosas noticias inéditas sobre la vida y la personalidad de Isidoro Bosarte y su viaje.

⁷¹ Isidoro BOSARTE: *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de la pintura, escultura y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*. Hecha por Don... dirigida a la sociedad Patriótica de la ciudad de Baeza y reino de Jaén. Madrid, Antonio Sancho, 1786. 117 págs. 19 cm.. B.N.: V/C^a: 133–20, B.A./1.058 y U./10.153.–C.O.A.M.: XVIII–66.

⁷² Isidoro BOSARTE: *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*. Asunto propuesto en la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid al concluirse el primer año del curso académico... Parte cuarta. Contiene las observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos Egipcios. Leído por Don... el 13 de Julio de 1790... Madrid, en la Oficina de Don Benito Cano, 1791. 1 h., 132 págs., 1 h. 16 cm.. B.N.:B.A./5.119 y 1.484–C.O.A.M.: XVIII–19.

obsesiva, basada en el sistema clásico, le resultaba casi imposible admitir arte alguno que no fuera totalmente ortodoxo con las ideas de Vitruvio.

Isidoro Bosarte dentro de tal credo estético distinguió en su *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*⁷³ tres periodos diferentes, que, no obstante, coinciden entre sí por su anticlasicismo, en el arte de la Edad Media. Cronológicamente se corresponden a los siglos VI al IX, IX al XII y XIII al XVI, si bien estableció un cierto nexo entre los dos últimos, al distinguirlos del primero. Así, afirmó que «por estilo gótico o manera gótica de edificar se entiende comúnmente aquella que corre desde los tiempos de Carlo Magno hasta la restauración de las Artes en el siglo XVI»⁷⁴.

Bosarte identificó el primer periodo con las invasiones bárbaras y su asentamiento en las distintas provincias del imperio romano, época durante la cual se «acaban de arruinar las artes». Su visión de estas primeras centurias altomedievales encierra una lectura vitruviana con la referencia a que «de arquitectura no había quedado más que un libro, y ése ó no se sabía donde estaba, ó no se leía»⁷⁵. Criticó el «haberse olvidado» entonces «hasta el nombre de la arquitectura»⁷⁶ y caracterizó a esta fase arquitectónica comprendida entre los siglos VI y IX por una serie de notas negativas comunes: por ser la obra más de albañiles, de «cimentarios», que de arquitectos propiamente dichos y porque las construcciones eran «pesadísimas», «muy macizas» y «sin hermosura alguna por causa de la total ignorancia del dibujo»⁷⁷.

Aunque Bosarte uniera en un principio estilísticamente al complejo periodo comprendido entre los siglos IX y XVI, más adelante distinguió en esta disertación dos épocas diferentes en él, si bien a ambas dio la denominación genérica de estilo gótico o Imperial. Caracterizó a la arquitectura hecha durante la etapa que se extiende desde el IX hasta el XIII porque sus «edificios por lo general no eran muy grandes, ni muy adornados»⁷⁸, mientras que a partir de esta última centuria serían «de mucha capacidad y adorno». Al estilo que hoy día conocemos específicamente bajo la denominación de gótico Bosarte también le llamaría «imperial germánico»⁷⁹.

⁷³ ISIDORO BOSARTE: *Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España*. Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura. Madrid, Imp. Viuda de Ibarra, 1798. 3 h., 55 págs. 4 h., 53 p. 8º. B.N.: 3/52.490. En *Gabinete de Lectura Española, o Colección de muchos papeles curiosos de Escritores antiguos y modernos*, núm. III.

⁷⁴ BOSARTE: *Disertación sobre el estilo que llaman gótico...*, op. cit., pág. 7.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 4.

⁷⁶ y ⁷⁷ *Ibidem*, pág. 5.

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 8.

⁷⁹ y ⁸⁰ *Ibidem*, pág. 29.

El estudioso apenas se refiere al arte románico en esta obra incluida en la publicación periódica titulada *Gabinete de lectura española*. Su interés se centró casi exclusivamente en la arquitectura comprendida entre los siglos XIII y XVI, que en todo momento comparó con la antigüedad clásica. Bosarte criticaría al gótico por confundir la idea de la grandiosidad con la de magnitud, pues «no es lo mismo ser grande una obra que ser grandiosa»⁸⁰. Tampoco admitió el uso del arco apuntado, aunque reconocería su resistencia al paso del tiempo, ni se libró la decoración de este estilo bajomedieval de sus juicios siempre negativos.

A pesar de que Bosarte, un vitruviano acérrimo, renegó del gusto gótico, no por ello dejaría de alabar algunos aspectos técnicos en él, como «la habilidad de aquellos arquitectos en todo lo que es albañilería»⁸¹, así como «un cierto ayre de magestad» que «acompaña á muchas Iglesias del estilo gótico», aunque fuera «triste y adormecida, como la del ciprés en el jardín»⁸². En este aspecto el erudito advierte la forma de sentir, que hoy día calificaríamos de romántica, en algunas de las personas de su tiempo, quienes gustaban de la «magestad melancólica» proporcionada por las altas bóvedas de estas catedrales.

INCLÁN VALDES Y SU VISION RETARDADA DEL ROMANICO

Juan Inclán Valdés (1774–1853), teniente director y vicesecretario de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, publicó en 1833, en los albores del romanticismo español, que suele hacerse coincidir con el reinado de Isabel II (1833–1868), sus *Apuntes para la Historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*. Esta obra de carácter didáctico es bastante deficiente en sus líneas generales, pudiéndosela considerar, tal y como su autor indicó, unos simples apuntes para la historia de la arquitectura, que simplificó considerablemente al dividirla en el libro en cinco grandes fases o periodos arquitectónicos: tiempos de la primitiva construcción, arquitectura griega, grecorromana, gótica y restablecimiento de la arquitectura⁸³.

⁸⁰ BOSARTE: *Disertación sobre el estilo que llaman gótico...*, op. cit., pág. 29.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 41.

⁸² *Ibidem*, pág. 43.

⁸³ Juan Miguel DE INCLÁN VALDÉS: *Apuntes para la Historia de la Arquitectura, y Observaciones sobre la que se distingue con la denominación de Gótica*. Por el arquitecto Don... Madrid, Imp. Ibarra, 1833. 2 h., 76 págs., 1 lám. 22 cm. B.N.:B.A./3.018, U./10.079 y B.A./7.279. También es autor de unas *Lecciones de Arquitectura civil leídas a los alumnos de su Escuela Especial en el presente año académico del 46 al 47*, por el Director de la misma... Madrid, Eusebio Aguado, 1847. 1 h., 118 págs, 26 cm..

El concepto que Inclán Valdés tiene de la arquitectura gótica española resulta todavía demasiado amplio desde el punto de vista cronológico, al hallarse en este sentido muy próximo aún al de los eruditos de la Ilustración, a quienes suele seguir fielmente. Este arquitecto incluyó bajo tal denominación a todo el ciclo artístico cristiano medieval y en coincidencia temporal con el árabe. Para él las invasiones bárbaras no contribuyeron a la decadencia de la arquitectura, que se debe a la inercia de la época. No obstante, como Jovellanos, atribuyó a la dominación de los árabes una labor más devastadora.

Los «Apuntes» de Inclán Valdés se hallan bajo la influencia indudable de los textos de Félibien, de Ponz y de Jovellanos, a los que suele seguir en los juicios generales. Con un estilo confuso y farragoso en muchas ocasiones pensaba, como el francés, que la «arquitectura gótica se tomó de la naturaleza misma, y que los árboles delgados que subiendo paralelos, y enlazando con las ramas forman una especie de bóveda elevadísima dieron la primera idea de su carácter»⁸⁴.

Inclán Valdés no dedicó gran espacio a la arquitectura románica en su libro y, en realidad, no la distinguió de la gótica, el fin auténtico de la publicación. Pensaba que este estilo fue traído por los cruzados de la Tierra Santa a finales del siglo xi. Se refirió al arte de la Alta Edad Media de una forma muy general. Tan sólo consideraba que durante las centurias de auge del románico aumentaron considerablemente «el número de obras que se emprendieron, singularmente después que Don Alfonso VI tomó a Toledo, en cuya ciudad falleció en el año 1109». Hizo coincidir durante los reinados de Doña Urraca, Don Alfonso VII, Don Sancho III y Don Alfonso VIII el florecimiento de la arquitectura gótica en España, «cual en otro Reino alguno en Europa», hundiendo, así, cronológicamente las raíces de esta arquitectura urbana en el momento de máximo apogeo del románico⁸⁵.

A la hora de enumerar edificios de tal periodo se refirió a aquellas catedrales en donde ya se manifiesta con toda claridad la transición entre uno y otro estilos con partes góticas. Inclán Valdés cita a Antonio Ponz, quien llamaba a estos templos «antiguallas góticas». Se refirió, por ejemplo, a las de Avila, Lugo, Tarragona y Cuenca, que «aún carece su arquitectura de la gracia y esbeltez de las catedrales de España construidas en tiempos posteriores»⁸⁶, prefiriendo de entre ellas a la catalana «más suntuosa y elegante». Todo lo cual demuestra que su atención no se fijaba en

⁸⁴ INCLAN VALDÉS: *Apuntes...*, *op. cit.*, pág. 59.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 51.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 52.

los monumentos específicos del románico, sino que su gusto estaba aún exclusivamente por el gótico o por aquellos edificios que tenían su aspecto. En este sentido se puede considerar a Inclán Valdés como un retardatario, más próximo aún, ya en 1833, al espíritu clasicista que al romántico. Tan sólo seis años después se publicarían los *Recuerdos y bellezas de España* con texto de Piferrer y litografías de Parcerisa, uno de los primeros libros que revalorizarían el «Bizantino» en España.

El aspecto más avanzado de esta obra del asturiano Inclán Valdés, quien fue el primer director de la Escuela de Arquitectura de Madrid al crearse en 1844 y hasta su jubilación en 1852, se puede apreciar en el interés que el arte gótico promovía en un académico y en un técnico como él. Ello sucedía en los albores del romanticismo español en un momento previo a las publicaciones de las grandes colecciones litográficas del reinado de Isabel II. Inclán Valdés se aproximaba ahora con cierto objetivismo al gótico, aún profesando en su práctica arquitectónica un credo clasicista, como discípulo que era Juan de Villanueva⁸⁷.

CAVEDA: LA REVALORIZACION DEL ROMANICO Y LA CRITICA DE LA HISTORIOGRAFIA NEOCLASICA

La revalorización del arte español de los siglos x, xi y xii aparece vinculada muchas veces a la crítica del neoclasicismo durante la primera mitad del siglo xix y, sobre todo, de su historiografía artística, que había minimizado las realizaciones de esas centurias. Algunos autores, como Caveda al publicar en 1848 su *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana*, emprendieron un ataque sistemático contra los libros de la segunda mitad del siglo xviii dedicados a la historia de la arquitectura por haber prácticamente desconocido las realizaciones medievales⁸⁸.

Esta obra de Caveda, impresa en el pleno romanticismo, significó una puesta al día en los estudios del románico y su acomodo a la historiografía medievalista europea, a pesar de los juicios negativos de Gaya Nuño, que la calificó de «libro singularmente monótono, exento de novedades y hasta de criterio»⁸⁹. No pasó por alto, tal y como se había hecho

⁸⁷ F. CHUECA GOITIA: «Don Juan de Inclán Valdés (1774–1852)». *Revista Nacional de Arquitectura*, 1949, núm. 87, págs. 137–140.

⁸⁸ JOSÉ CAVEDA: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid, en la Imp. de Santiago Saunake, 1848. XIII, 15–544 págs., 3 h. 26 cm.. B.N.:B.A./1.281 y C.O.A.M.: XIX–128.

⁸⁹ GAYA NUÑO: *Historia de la crítica de arte en España*, op. cit., pág. 185.

prácticamente hasta entonces esta tendencia artística de la Edad Media. Se detuvo en tal período y trató de analizarlo rigurosamente. Así, es posible considerarle como el primer intento serio, aunque su estilo literario sea pesado y hasta demagógico, de sistematizar por vez primera el arte románico español. De ahí que Marcelino Menéndez y Pelayo le calificara con la precisión que le caracterizaba de «ensayo para su tiempo muy notable, pero sin duda alguna muy prematuro»⁹⁰.

Pero antes de analizar aquí con algún detenimiento sus criterios acerca del románico, se impone tratar previamente sobre la postura adoptada por Caveda ante la historiografía de la segunda mitad del siglo XVIII y la arquitectura altomedieval, ya que el concepto del arte de la Edad Media parece ser uno de los pilares fundamentales en el debate entablado entre neoclásicos y románticos. En este enfrentamiento había en el fondo un problema metodológico y así Caveda en el prólogo al *Ensayo histórico* dice lo siguiente:

«He seguido, sin guía, una senda nueva y difícil, por largo tiempo cubierta de tinieblas, donde las exigencias del clasicismo y el orgullo enciclopédico dejaron como extraviada y perdida la verdad histórica, cuando con sobrada confianza presumían haberla descubierto asegurando su triunfo. Por desgracia, concedían más importancia en el siglo XVIII á las vanas teorías, que á los hechos materiales y venerables recuerdos de nuestros padres»⁹¹.

Caveda, quien en el fondo deseaba revalorizar el arte medieval frente al clasicismo en esta historia de la arquitectura, criticó con cierta dureza en el prólogo a la erudición del siglo XVIII, que había confundido bajo el nombre genérico de gótico a la diversidad de estilos de la Edad Media. No admitía tampoco el desdén de entonces por estas artes medievales ya que, decía, «se proscribía su originalidad porque no era la de los Griegos y Romanos».

Este autor, a quien se le debe también las *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días* (Madrid, 1867)⁹², se extrañaba en su ensayo histórico de la falta de una historia de

⁹⁰ MENENDEZ Y PELAYO: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, op. cit., t. I, págs. 478–479.

⁹¹ CAVEDA: *Ensayo...*, op. cit., págs. XI–XII.

⁹² JOSÉ CAVEDA: *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, por el Excmo. Sr. D. ... Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1867. 2 h., 330 págs., VII, 1 h. 22,5 cm.. C.O.A.M.: XIX–86. También hay que indicar aquí que Caveda contestó a Francisco Enriquez y Ferrer, quien pronunció su discurso de ingreso a la Real Academia de Nobles Artes de San

la arquitectura española, cuando las naciones más cultas de Europa ya se habían ocupado de hacer la propia por ser «una parte muy esencial de los estudios literarios, y un comprobante seguro de la civilización de los pueblos».⁹³

También Caveda en su afán por sistematizar los estilos medievales y gustoso de los adjetivos calificativos para definir cada período histórico, denominó a los monasterios anteriores al siglo xi «graves y sombríos», a los de los siglos xi y xii «romano-bizantinos», a las catedrales desde el xiii al xvi «mágicas» y a las aljamas califales las describe como «risueñas y delicadas».

Llaguno fue la víctima propicia para la crítica de Caveda a la historiografía neoclásica. Le atacó porque preocupado en recopilar hechos arquitectónicos aislados, expuestos por orden cronológico, y obsesionado por hallar datos sobre fechas de edificios y nombres de arquitectos en los archivos, las crónicas y las inscripciones no se preocupó de relacionarlos entre sí ni en hacer una auténtica crítica histórica. Además, criticó a Llaguno porque confundió las escuelas artísticas, sin atender a sus orígenes, ni a sus variaciones. Así dice: «Con el nombre de gótico califica todos los edificios construidos desde últimos del siglo x hasta principios del xvi. Los romano-bizantinos, y los góticos-germánicos o sea ojivales, aparecen comprendidos en este período como el producto de una misma escuela».⁹⁴

Ceán Bermúdez no se libraría de los juicios contrarios de Caveda, quien se refirió al estudioso asturiano únicamente como comentador de la obra de Llaguno, comparándoles entre sí al considerarles «con la misma confusión de ideas».⁹⁵ Le censuraba por haber dado el nombre de arquitectura «ultramarina» al arte medieval cristiano al creer que el gótico era un estilo traído por los cruzados desde Palestina y Siria. De la misma forma criticó a Bosarte y a Ponz, el cual había calificado de «antiguallas góticas» a los monumentos altomedievales. También calificó de absurda la clasificación establecida por otros eruditos españoles y extranjeros dieciochescos, que designaban como construcciones góticas antiguas a los edificios hechos antes del siglo xi y góticas modernas a las posteriores. No obstante quiso disculpar de algún modo los errores de estos estudiosos al afirmar con cierta benevolencia de ánimo, pero con firmeza en sus opiniones anteriores, lo siguiente: «Así era como estos escritores, que con

Fernando el 11 de diciembre de 1859, disertando sobre el Arte árabe (Madrid, M. Rivadeneira, 1859. 59 págs. 26 cm). B.N.:V/C^a. 545 núm. 9.

⁹³ CAVEDA: *Ensayo...*, *op. cit.*, cap. I, pág. 3.

⁹⁴ *Ibidem*, pág. 124.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 125.

tan noble empeño se proponían ilustrar los anales de nuestra arquitectura, siguiendo las opiniones equivocadas de su época, comprendían en un mismo período diversos estilos arquitectónicos, y creyéndoles uno solo, daban a todos ellos el mismo nombre común e inoportuno, que ni se avenía con el objeto que designaban ni con las cualidades que la historia del arte concede»⁹⁶.

Asimismo, Caveda analizaría en su libro la labor historiográfica realizada por los estudiosos de la historia del arte desde los comienzos del siglo XIX hasta sus días en base a un minucioso estudio arqueológico y comparativo para dar el nombre adecuado a la arquitectura desarrollada durante la onceava y doceava centurias, y a fin de proporcionar una clasificación válida de la práctica artística medieval anterior al gótico. Se refirió a las distinciones hechas y a las denominaciones diferentes proporcionadas para diferenciar entre sí los estilos de las principales naciones europeas comprendidos entre los siglos VIII y XIII que designaron como lombardo al italiano, normando al francés, sajón al inglés, teutónico al alemán y gótico antiguo y aún bizantino al español. Todas estas tendencias eran para Caveda una misma en el fondo, pero diversas en los detalles «según los períodos que hubo de recorrer, y las revoluciones, que más o menos afectaron sus formas».

No obstante, Caveda se muestra partidario del empleo del término «romano-bizantino» para designar al románico frente a historiadores extranjeros como Gerville y Batissier, quienes ya habían inventado y divulgado este nombre. Pensaba que esta expresión reflejaba perfectamente la concurrencia en la arquitectura de los siglos XI y XII de dos influjos diferentes: el romano en el uso de templos de planta basilical latina con su distribución y sus formas principales, así como las prácticas de la construcción material, y las molduras y los perfiles; y el empleo de «columnas caprichosas, los capiteles y las basas, los algimeces y las cúpulas, las archivoltas bordadas y los arcos simulados y a veces la soltura y la pompa oriental, que los griegos de Constantinopla idearon para sus edificios, ya desde los tiempos de Constantino»⁹⁷. De esta forma, Caveda creía que la arquitectura románica no era ni plenamente romana ni bizantina, sino que al mismo tiempo participaba de ambas tendencias. No estaba de acuerdo con la teoría de Batissier, quien también veía en este estilo las influencias árabe y lombarda, siendo partidario del uso de la palabra románico, porque

⁹⁶ CAVEDA: *Ensayo...*, *op. cit.*, pág. 126.

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 127.

Siglas de Bibliotecas: B.N.: Biblioteca Nacional, Madrid; B.A.: Sección de Bellas Artes; A.S.F.: Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; B.D.V.: Biblioteca del Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., Madrid; C.O.A.M.: Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

creía que ambas tendencias derivaban a su vez respectivamente de la bizantina y de la romana. Gerville consideró que este estilo procedía del romano, pero ya «bastardo y corrompido», denominándolo «románico», a semejanza del romance vulgar.

Durante el neoclasicismo español no se advirtieron claramente las diferencias estilísticas existentes entre el románico y el gótico. En realidad, les desconcertaba aquel estilo artístico y no sabían en donde enclavarlo cronológicamente. Jovellanos dudó mucho en sus publicaciones a la hora de proporcionar una clasificación de la Edad Media por tendencias, advirtiéndose en sus deducciones un perfeccionamiento con el paso del tiempo. Así, las centurias del románico aparecen divididas —no sin carecer tal periodización de cierta lógica— en dos épocas distintas: el siglo *x* queda unido a esa época altomedieval, denominada «obscura» y «triste», que hoy, también quizás un tanto arbitrariamente, llamamos de las culturas prerrománicas. Por el contrario, el *xii* se suele vincular ya al momento gótico, siendo denominado por Jovellanos asimismo «tudesco» en contraposición con el término «asturiano» de las centurias anteriores. Ponz lo calificó de «antigualla gótica»; Llaguno «gótico—germánico antiguo»; Ceán no le da ningún nombre en concreto, pero le caracteriza por su pesadez, grosería, obscuridad y falta de gracia; para Bosarte viene a ser la continuación y última consecuencia de la arquitectura de los «cimentarios»; Inclán Valdés se muestra en su visión como un retardatario...

Todos estos autores parecen reflejar con bastante fidelidad los juicios de Jovellanos —el más intuitivo y genial junto con Llaguno—, quien, a su vez, se inspiró en las fuentes francesas e inglesas de la época. Así, el límite cronológico en esta tendencia a dividir al románico en dos épocas distintas se establece por la historiografía neoclásica en el reinado de Afonso VI (1072–1109) y, más concretamente en la reconquista de Toledo en 1085. Es durante este período cuando nuestros historiadores advierten una apertura de los reinos españoles hacia Europa, apertura que benefició tanto a la arquitectura como al resto de las Bellas Artes.

Los eruditos españoles de la Ilustración diferenciaban con toda claridad las artes de la Alta de las de la Baja Edad Media. Aquella época aparece reflejada en sus publicaciones muchas veces como en las de Jovellanos, ya bajo un halo poético y romántico, aunque fuera tan criticada como, en realidad, desconocida por él. El polígrafo asturiano usó en sus discursos adjetivos y metáforas muy plásticas y expresivas al referirse a este período: era «pedregoso», «triste», «pobre»... La Alta Edad Media le

parecía una fase histórica «desfigurada», pues, a su juicio, la «tristeza», la «obscuridad», «la turbulencia» y las «tinieblas» cubrían a toda Europa «en esta época triste y memorable». Y esta imagen aportada por Jovellanos perduraría en la visión de los demás eruditos, aunque la profundización en el estudio de tales centurias por medio de la consulta de documentos y de la bibliografía retrospectiva esclareciera algunos de sus aspectos al proporcionar unos datos y unas informaciones más numerosos y exactos, fruto de la erudición histórica del momento. Así, si Jovellanos es la avanzada teórica española, Llaguno y Ceán son los eruditos, quienes aportan más noticias históricas sobre los edificios románicos.

De esta forma, contrastaba la consideración de la Alta Edad Media con la opinión que les merecían los siglos del gótico, «alegres», «caballescrescos» y «galantes», y su arquitectura que para Jovellanos resultaba «robusta» y «sencilla» en las fortalezas, «liviana» y «suntuosa» en los templos, «osada» y «profunda» en los palacios. Había, así pues, una dicotomía manifiesta entre ambos períodos, un contraste entre ellos similar al de las «tinieblas» con la «luz» diáfana, a la «austeridad» con el «lujo», a la «pesadez» con la «ligereza», a los espacios reducidos con los amplios, a la «tristeza» con relación a la «alegría»...

Nuestros ilustrados de las décadas finales del siglo XVIII advirtieron, no obstante, una serie de notas que según sus opiniones caracterizaban a la arquitectura hoy llamada románica. Así, son edificios robustos, rudos, firmes y duraderos, pesados y oscuros, groseros en la construcción y bárbaros en los adornos, sin gracia ni esbeltez... Y en la lectura de esta tendencia arquitectónica parece haber siempre una doble referencia: por un lado al clasicismo, que sirve de medida de perfección, y por el otro al gótico, como código histórico temporalmente más próximo a ella, casi siempre disculpado, y que actúa cual elemento de contraste. De esta forma los siglos del románico, divididos, parecen situarse en un campo de nadie saliendo de una de las fosas cíclicas, del oscuro y profundo abismo de la Alta Edad Media. Pero también hay que señalar aquí que la atención estética y erudita de los ilustrados españoles se dirigió principalmente hacia aquellas construcciones en donde ya se manifiesta una cierta transición hacia el gótico, un «románico impuro». Gustaban del elemento goticista añadido a ellos.

Pero lo que aquí también interesa destacar con toda claridad es cómo esta visión del románico, o en su caso la casi total falta de ella durante las décadas finales del siglo XVIII, sirvió de una de las bases en la polémica entablada por los románticos españoles contra los neoclásicos a través de la crítica de Caveda en 1848, quien se sirvió de las clasificaciones aportadas por Gerville, la Comisión Central de las Artes y Monumentos de

Francia y por Albert Lenoir. La recuperación de la especificidad estilística de esta tendencia artística parece un logro del romanticismo decimonónico, fruto del positivismo y del historicismo, heredados del momento precedente. Este aspecto es, muy posiblemente, una de las aportaciones fundamentales y más novedosas, pues el gótico ya había sido recuperado antes, aunque todavía le sirviera de referencia en su lectura del código clásico.

Serían los eruditos románticos como, por ejemplo, Pablo Piferrer, José María Quadrado, Manuel de Assas, José Amador de los Ríos, José Villaamil, Passavant y, sobre todo, el inglés Street ya en 1865, quienes, junto con ilustradores como Parcerisa, proporcionaron una nueva visión bastante más real y exacta de la arquitectura española de los siglos xi y xii. Ello se logró, además, a través de publicaciones periódicas, de entre ellas del *Semanario Pintoresco*, el *Museo Español de Antigüedades* y el *Arte en España*, y de grandes empresas editoriales como los *Recuerdos y Bellezas de España* (1839–1861).



Fig. 1. Pamplona. *Fachada de la Catedral.*



Fig. 2. J.G. Soufflot: *Iglesia de Santa Genoveva o Panteón de Hombres Ilustres.*
París.

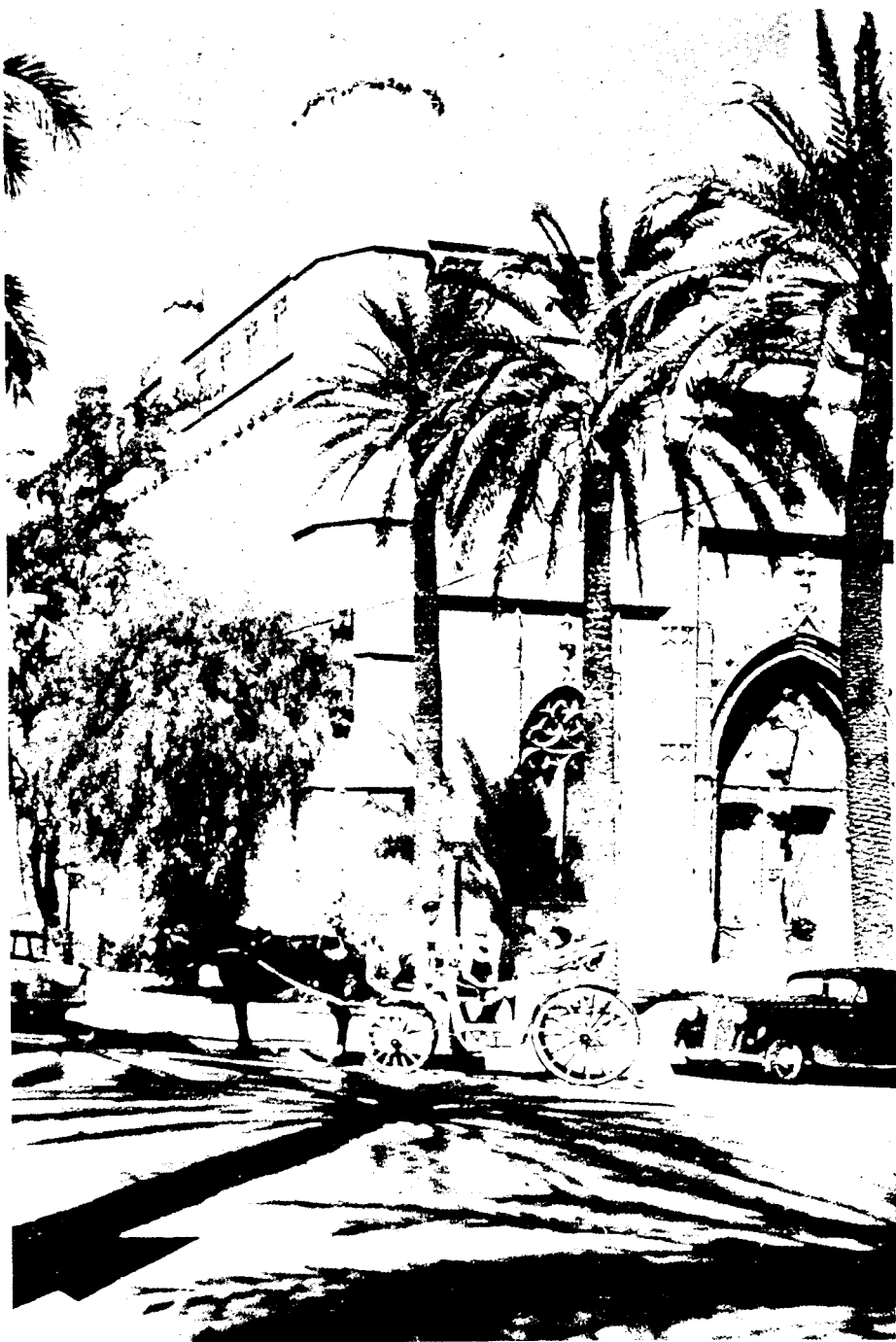


Fig. 3. *Lonja de Palma de Mallorca. Fachada.*



Fig. 4. Mérida. *El teatro: escena.*

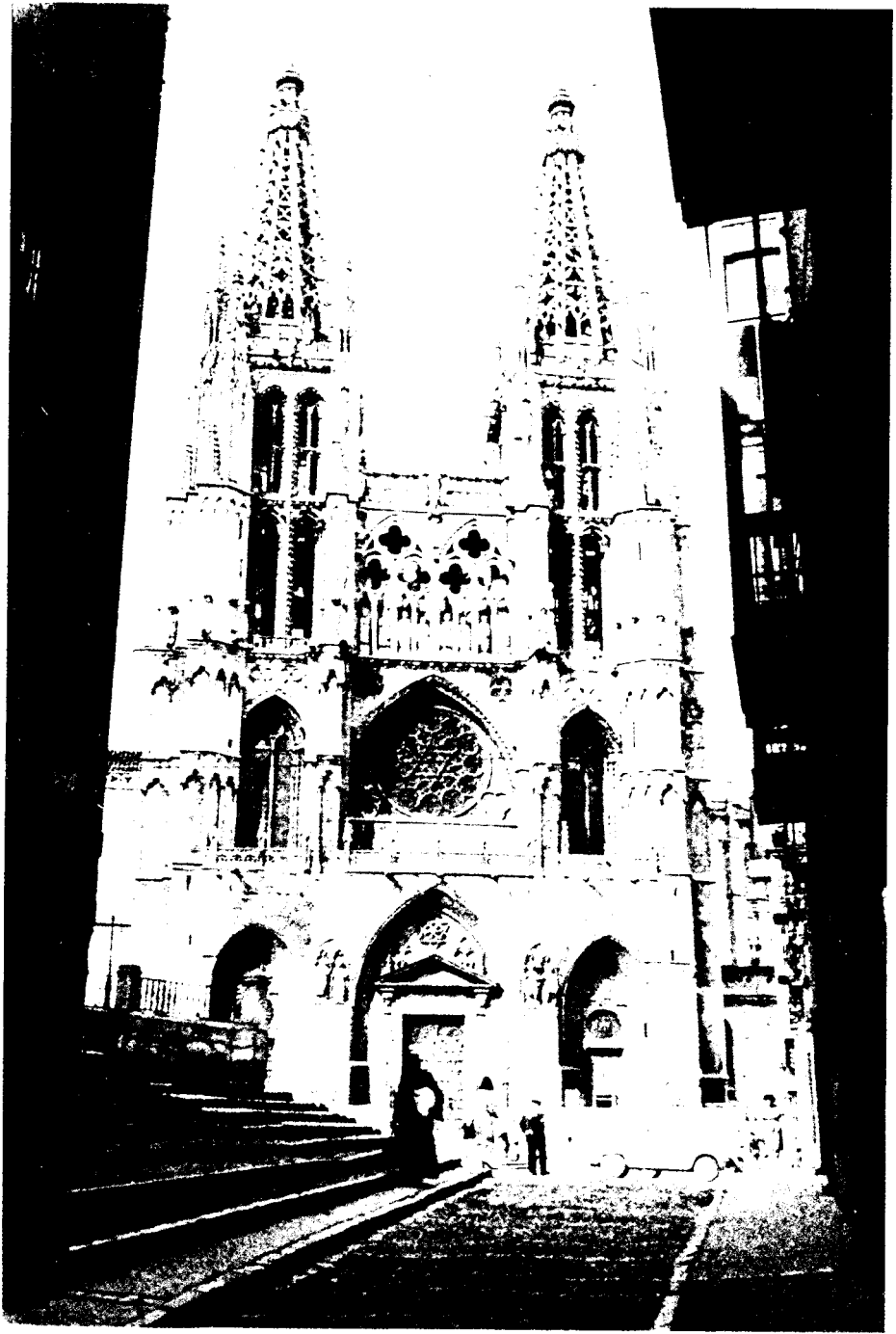


Fig. 5. Burgos. Catedral. *Fachada principal.*



Fig. 6. Toledo. *La Catedral: vista exterior.*



Fig. 7. León. *La Catedral: vista exterior.*

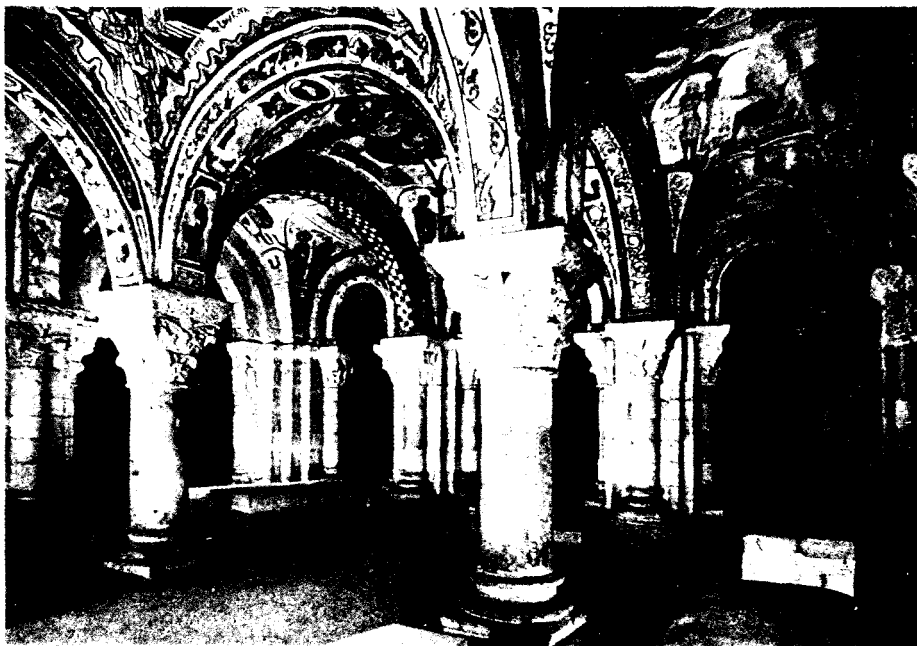


Fig. 8. León. *San Isidoro. Interior del Panteón de los Reyes.*

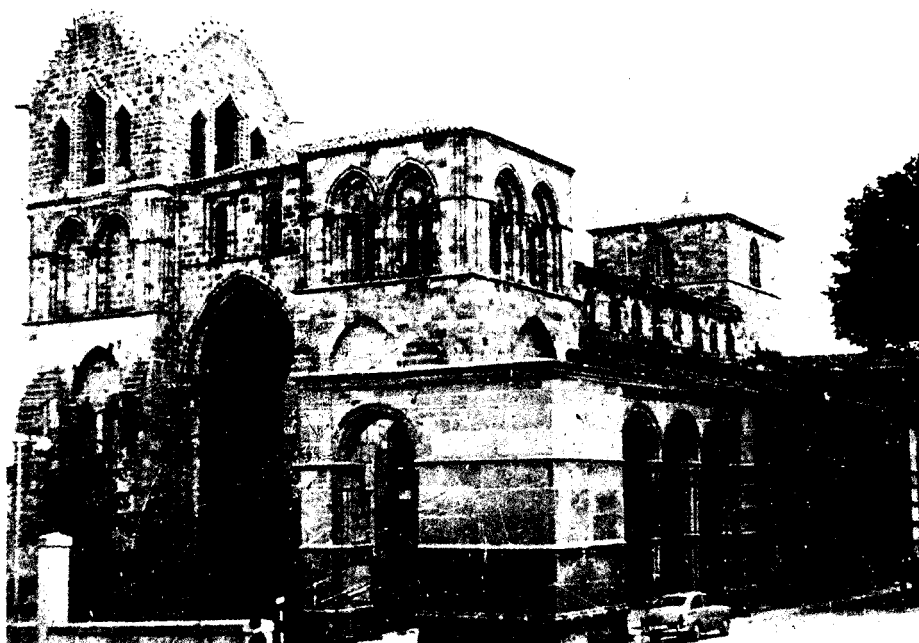


Fig. 9. *Basilica de San Vicente. Avila.*



Fig. 10. Ciudad Rodrigo (Salamanca). *La Catedral*.



Fig. 11. Tarragona. *Catedral exterior.*

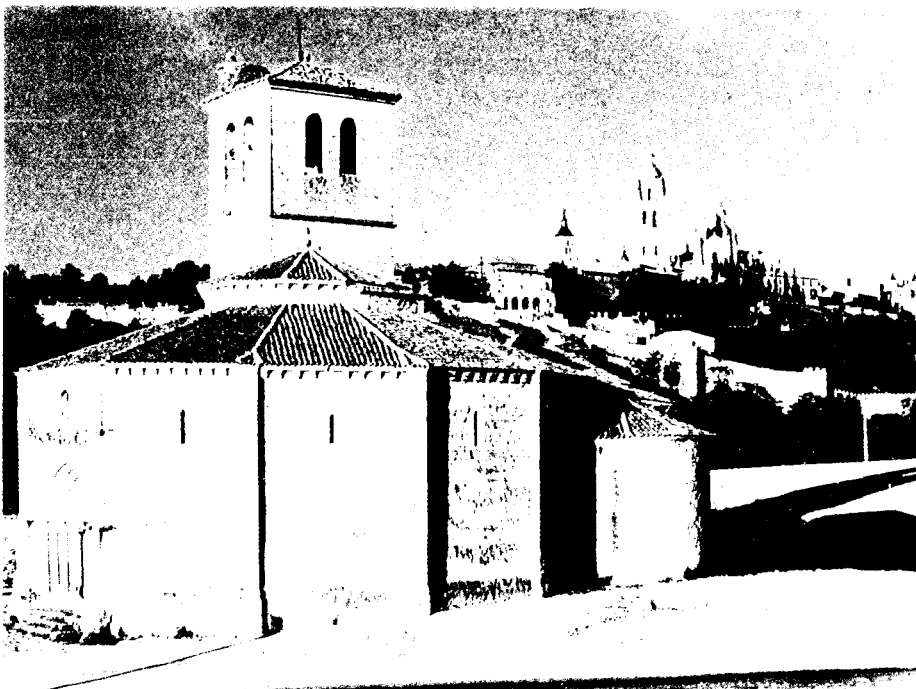


Fig. 12. Segovia. *Iglesia de la Vera Cruz.* Siglo XIII.