

Chueca, Sedlmayr y la arquitectura del siglo XVIII*.

Carlos Chocarro Bujanda
Universidad de Navarra

Resumen: Se analizan en este escrito los paralelismos entre el tratamiento académico llevado a cabo por Fernando Chueca Goitia de la arquitectura del siglo XVIII español –en especial de la figura de Juan de Villanueva– y la visión del barroco romano y de Fischer von Erlach trazadas por Hans Sedlmayr. Así, sus trabajos evidencian un certero análisis coincidente respecto a la trascendencia y repercusión de un *Settecento* romano entonces aún deficientemente conocido por la propia historiografía italiana. De esta forma, pese a la distancia que media entre los entornos profesionales en los que se inscribe la trayectoria profesional de uno y otro, en ambos casos se pone de manifiesto una profunda preocupación metodológica por lograr una historia global, una *Kulturgeschichte* estrechamente vinculada con el momento histórico vivido por dichos autores.

Palabras clave: *Kulturgeschichte*, historiografía, barroco romano, Juan de Villanueva, Johann Fischer von Erlach, Arquitectura del siglo XVIII, Fernando Chueca Goitia, Hans Sedlmayr.

Abstract: This paper focuses on the underlying parallelisms between Fernando Chueca Goitia's scholarly approach to eighteenth-century Spanish architecture and, specifically, to the work of Juan de Villanueva and Hans Sedlmayr's grasp of the decisive role of Roman baroque models in Fischer von Erlach's architecture. Chueca and Sedlmayr agreed upon the vast European impact of Roman *settecento* art, something Italian historians had only begun to consider at the time. In spite of their different professional backgrounds, both were engrossed with methodological issues directly related to their pursuit of a global history, which for them meant a *Kulturgeschichte* attuned to their own times.

Keywords: *Kulturgeschichte*, Roman Baroque, Juan de Villanueva, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Eighteenth-century architecture, Fernando Chueca Goitia, Hans Sedlmayr.

“A la llegada de los Borbones se inicia una transformación del arte español, que alcanzará su apogeo con la fundación de la Academia de Nobles Artes, y que nos aparta de nuestra herencia castiza, imponiéndonos otras maneras forasteras. A nuestro juicio, es la ruptura más grave con su propio ser que ha conocido el arte español después de la expansión del gótico francés. Desde el siglo XIV al XVII nos pertenecemos a nosotros mismos, y si importamos algo de fuera -menos de lo que a primera vista se cree-, nuestra propia capacidad creadora y su fuerza expansiva hace que la

balanza de nuestro comercio artístico con el exterior se incline a nuestro favor. (...).

Pero en el siglo XVIII la debilidad del cuerpo español no le permitía resistir el influjo forastero, y la ruptura con el pasado sobrevino finalmente. Sin embargo, habíamos vivido cinco siglos, los más grandes de nuestra Historia, sin que desmayara un momento nuestra facultad creadora en materia artística. En el campo de la arquitectura, aunque esta facultad creadora se expresó en varios estilos y maneras, siempre existió un *substratum* donde puedan hallarse los invariantes nacionales aun en el terreno formal (...).

En cambio, la reacción surge, aunque resulte paradójico, de la mano del arquitecto más académico y más neoclásico en su lenguaje, pero más patético en el contenido espiritual de su obra: Juan de Villanueva. En todas sus realizaciones vuelve a advertirse esa segura intuición del volumen que es característica del genio español”¹.

Esta larga cita extraída de los *Invariantes castizos*, a decir de su autor su obra más filosófica², resulta muy representativa de su manera de hacer Historia del Arte o de la Arquitectura y de su modo de acercamiento al siglo XVIII. Dos variables sobre las que hace unos años, centró su aportación al número monográfico dedicado a Fernando Chueca Goitia en la revista *Goya* J. Calatrava, ofreciendo una magnífica síntesis acerca de la vertebración entre el carácter reflexivo del Chueca historiador, su “proyecto intelectual claramente estructurado”, sustentado en las preocupaciones de la Generación del 98 y específicamente en Unamuno y Ortega, y su interés por una centuria, que había pasado inadvertida para la línea renovadora de la historia de la arquitectura en la que se inscribe, en la estela de

* Este trabajo tiene su origen en la investigación realizada gracias a la beca postdoctoral del Ministerio de Educación y Ciencia EX2004-1317 dirigida por Juan José Lahuerta en la Universidad Politécnica de Cataluña durante el año 2005.

¹ Fernando CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1947, pp. 75-7.

² Así la califica en su *Varia Neoclásica. Discurso del académico electo, Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, el día 24 de junio de 1973 con motivo de su recepción y contestación del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1973.

nombres como los de Lampérez, Gómez- Moreno o Torres Balbás³. De ahí que nuestro propósito resulte tangencial a la aproximación de este autor, incluso a su revisión de las fundamentales aportaciones historiográficas de D. Fernando Chueca Goitia sobre la arquitectura española del XVIII, y trate en consecuencia de abordar, más bien esbozar, el peso específico que pensamos tuvo Hans Sedlmayer –en especial su monografía sobre Fischer von Erlach y sobre el barroco austriaco⁴–, en su forma de ver y mirar la arquitectura. En esa manera que, como precisa D. Rodríguez, fue confirmada y revisada infinitas veces a lo largo de su trayectoria tomando como eje central, e inicial, el de estos *Invariantes*⁵.

En este sentido, pensamos que acudiendo al tipo de enfoque histórico adoptado por Chueca en sus estudios⁶, se pueden extraer elementos de juicio esclarecedores para centrar su figura. Desde una obra como los *Invariantes*, el más inmediato y nuclear, es esa capacidad sintética y de abstracción con la que dota al hecho arquitectónico de una dimensión diacrónica, imbricada en un devenir histórico nacional, y que como tal queda impregnado de un “espíritu” que sobrepasa los límites de la pura objetividad. El arquitecto-historiador nos descubre la lógica interna que la vertebra y cuyas consecuencias, como tantas veces manifestara, se perpetúan hasta

³ Juan CALATRAVA, “Fernando Chueca Goitia y la arquitectura del siglo XVIII”, *Goya*, 264 (monográfico dedicado a F. Chueca Goitia), 1998, p. 156. El artículo, pp. 155-64.

⁴ Hans SEDLMAYR, *Osterreichische Barockarchitektur*, Viena, Dr. B Verlag G.M.B.H., 1930.

⁵ Lo señala en el mismo número monográfico. D. RODRÍGUEZ RUIZ, “Fernando Chueca Goitia: la necesidad de ‘saper vedere’ la arquitectura”, p. 165.

⁶ Se propone mantener un equilibrio, “ver la historia de la arquitectura dentro de su marco histórico en cada caso y no a través de una determinada interpretación de la historia, que si bien puede ser útil en algunos casos, siempre resultará insuficiente”. Introducción escrita en julio de 1973. *Historia de la Arquitectura occidental, 1. De Grecia al Islam*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974, p. 10.

nuestros días⁷. La herencia castiza, las glorias del imperio prolongadas durante nada más y nada menos que cinco siglos, el genio español, y en lo que a la arquitectura se refiere, ese *substratum*, donde pueden hallarse los invariantes nacionales-castizos, entendidos como “esencias”⁸, son los elementos positivos que, como veíamos en la cita de inicio, se contraponen a la llegada de los Borbones, la subsiguiente imposición de maneras forasteras, francesas principalmente como en los siglos del gótico, hasta que llega la reacción de la mano de un arquitecto madrileño que redimirá la situación haciendo compatible en su obra, en sus edificios, esa segura “intuición del volumen que es característica del genio español” con el conocimiento del arte clásico⁹.

No obstante si sobre las raíces de este pensamiento no hay ninguna duda, según veíamos al comienzo, como no las hay sobre las ventajas que el resultado ofrecía para el discurso de historia nacional que desde perspectivas opuestas buscaba el franquismo en la postguerra, tiene su interés echar la vista un poco más atrás y situar al personaje como una de las jóvenes promesas que se embarcaron en el célebre crucero por el Mediterráneo a bordo del *Ciudad de Cádiz*, organizado el verano de 1933 por el decano de la Universidad de Letras de la Universidad Central, el neokantiano Manuel García

⁷ Vid a este respecto, Fernando CHUECA GOITIA, “El arte y la ley de la historia”, en *Homenaje a D. José Esteban Uranga*, Pamplona, 1971, pp. 157-73.

⁸ Sin salir de los *Invariantes* y del contexto de los años cuarenta P. Moleón destacaba “la búsqueda de las esencias que permitan alcanzar la consecución de una arquitectura enraizada con la tradición española, pero también comprometida con su propio tiempo”. Se acordaba de M. de Almagro San Martín, D. de Reina, J. Camón Aznar, G. Alomar, P. Bidagor, E. D’Ors o el propio L. Moya. Pero sobre todo la deuda específica que en esa conexión entre el arquitecto y su necesidad de interpretar en “formas modernas el espíritu tradicional” tenía Chueca con L. Torres Balbás. P. MOLEÓN, “Chueca desde dentro. A los cincuenta años del libro *Invariantes castizos* en la arquitectura española”, en *Goya...*, p. 150.

⁹ “Ningún arquitecto español llegó a conocer y manejar el arte clásico como Villanueva”. F. CHUECA GOITIA, *El Museo del Prado. Guiones de Arquitectura*, Madrid, Misiones de Arte, 1952, p. 15.

Morente. La historia de ese viaje, documentada en fechas recientes¹⁰, nos interesa en la medida en que ese joven arquitecto historiador comenzaba su despegue intelectual y su proyección pública por varias razones. Tres años antes de diplomarse por la Escuela de Madrid participa en esa suerte de rito iniciático que supuso aquella experiencia única en lo vital y en lo profesional, ya que inmediatamente antes de la guerra pudo palpar, como sus jóvenes compañeros de viaje, el nivel de profesionalización alcanzado por la historiografía en estas primeras décadas del siglo.

Y es que durante los treinta y seis primeros años del siglo XX, la historiografía científica española había convertido en un elemento esencial la preocupación metodológica, la búsqueda de rigor. La atención a los aportes teóricos de los investigadores foráneos había sido continua y el nivel alcanzado muy notable. Sólo había faltado tiempo para asimilar las corrientes europeas y elaborar un entramado de categorías con la densidad teórica suficiente para explicar el pasado nacional. Por eso, tal y como señala Gonzalo Pasamar, no es extraño que hasta bien entrado el decenio de los cincuenta las áreas de investigación por excelencia se redujeron a las que más atención habían concitado con anterioridad al 18 de julio, pero tampoco que quienes lo habían conocido, quienes habían tenido contacto directo, vivencial con ese modo de investigación perdieran ese referente después de la guerra. No en vano, en ese contexto de la subversión del

¹⁰ F. GRACIA y J.M. FULLOLA, *El sueño de una generación. El cruce universitario por el Mediterráneo de 1933*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006. A su vez Gonzalo PASAMAR e Ignacio PEIRÓ, *Diccionario Akal de Historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, Akal, 2002, p. 10 establecen 3 niveles entre los 188 asistentes al viaje, Manuel Gómez Moreno, Hugo Obermaier y Elías Tormo, los más venerables. Una segunda de Ayudantes y Profesores, Cayetano Mergelina, Antonio García Bellido, Emilio Camps, Juan de Mata Carriazo, Blas Taracena, Luis Pericot, y Enrique Lafuente Ferrari, “representantes de la generación que comenzaba a ponerse al frente de la investigación histórica nacional”, y una tercera con la que “para ser sinceros nos identificamos mucho más”, entre la que estarían Luis Díez del Corral, Antonio Tovar, Juan Maluquer, Salvador Espriu, Julio Martínez Santa Olalla, Manuel Ballesteros, Julián Marías, Martín Almagro, Jaime Vicens Vives, y Fernando Chueca Goitia, p. 9.

orden historiográfico, de la ruptura del proceso de formación histórica de nuestra historiografía, y el consiguiente inicio de la “travesía del desierto” como la definiese J. Vicens Vives¹¹, marcada por el exilio y los expedientes depuradores¹², la epistemología ofrecía un reducto oportuno y hasta necesario.

Así en un tiempo de autarquía, de repliegue historiográfico hacia temas clásicos hispanos lastrados por una sobrecarga interpretativa ideológica y moralizante, Fernando Chueca, suspendido en el ejercicio de la profesión de 1942 a 1946, tuvo la fortaleza y la inteligencia suficientes para dar la vuelta a la situación¹³, y como algunos de sus antiguos compañeros de aulas y de crucero, supo encontrar una vía de salida que le permitió sedimentar los contenidos adquiridos en su educación y estar al día de las líneas abiertas por la historiografía occidental en los años posteriores a 1945. Una vía de futuro que hundía sus raíces en la preocupación por la metodología desarrollada durante las dos primeras décadas del siglo en el seno de la historiografía liberal. Si el “método” había significado la apuesta teórica, intelectual, del tiempo de la profesionalización, una pretensión de “teoría de la ciencia” y básicamente de epistemología¹⁴, su perti-

¹¹ Vid. Josep Maria MUÑOZ LLORET, *Jaume Vicens i Vives (1910-1960). Una biografía intelectual*, Barcelona, Edicions 62, 1997.

¹² Sobre los procesos de depuraciones vid. Alicia ALTED, *Política de Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984. También *La Universidad española bajo el régimen de Franco. Actas del Congreso*, Juan José CARRERAS y Miguel Ángel RUIZ (eds.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991. La segunda parte de esta obra responde al epígrafe “Depuración, represión e institucionalización de la dominación (1937-1945)”.

¹³ “Entonces consideré que no tenía más remedio, ya que no podía hacer arquitectura, que contemplar la que otros habían hecho y decir algo sobre ella. De ahí viene mi condición de historiador, preparada por vocación pero ejercida por la fuerza de las circunstancias”. Fernando CHUECA GOITIA, *Materia de recuerdos*, Madrid, 1967.

¹⁴ Recordemos que el organizador del crucero y rector de la Universidad Central, Manuel García Morente era neokantiano y que “El neokantismo era sobre todo una filosofía con pretensiones de “teoría de la ciencia”, con

nencia era clave para establecer el criterio de definición de los que se consideraban auténticos historiadores profesionales. Y en el caso de Chueca su decisión personal de ahondar en este camino se vio acompañada de una continuidad de relación con sus referentes intelectuales: José Ortega y Gasset¹⁵, y uno de los vértices de los pasajeros de 1933¹⁶, Manuel Gómez Moreno, que junto a Leopoldo Torres Balbás siempre reconocería como su maestro.

Manuel Gómez Moreno, a quien puede considerarse como padre de la historiografía artística española, “conocía perfectamente la europea y a la manera de ciertas corrientes del continente la entendía como componente especializado e incluso autónomo de la historia del

objetivos metodológicos. (...) mientras la filosofía de la vida era una manera de elevar a rasgo especulativo funciones sociales de las clases más conservadoras y sus élites, presentándolas como contrarréplica del movimiento obrero, el neokantiano evitaba las embarazosas consecuencias que acarrea ese hecho convirtiendo la filosofía prácticamente en epistemología”. G. PASAMAR, *Historiografía...*, p. 147. Vid. También Miquel MARÍN GELABERT, *Los historiadores españoles en el franquismo, 1948-1975: la historia local al servicio de la patria*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2005.

¹⁵ Como señala Carlos Sambricio, “la vuelta de Ortega, en 1945, tuvo que ser un aldabonazo especialmente significativo para quien, de forma indirecta, formaba ya parte de un grupo intelectualmente coherente”. Mucho más en un momento en el como señala Chueca en *Materia de recuerdos*, “España se divide entre... Ellos y Nosotros (y yo formaba parte de la desvalida casta de los “Ellos”, no participando del acogedor y tibio “Nosotros”...). En: “Fernando Chueca Goitia historiador de la arquitectura”, en *Goya...*, p. 132.

¹⁶ Escapa al objeto de este artículo pero debemos recordar también la importancia que tuvo la relación de Chueca con otros dos pasajeros del *Ciudad de Cádiz* como fueron Enrique Lafuente Ferrari y Julián Marías. Éste último lo recordaba en “Semblanza de Fernando Chueca”, en VV.AA. *Fernando Chueca Goitia. Un arquitecto en la cultura española*, Madrid, Fundación Camuñas, 1992, pp. 15-26. Explica cómo se conocieron en 1933 y se fraguó una amistad que incluía también a Enrique Lafuente Ferrari. Además la Guerra Civil les situó a ambos en el bando de la República, los dos liberales y en la estela de Ortega.

Arte”¹⁷. Por eso, aunque Gómez Moreno pertenecía al entramado universitario anterior a la guerra dominado por las investigaciones consignadas principalmente a la historia de las instituciones medievales, las biografías de grandes personajes, además de consabida historia política, y la arqueología –en su caso revestida de lo artístico– puede reconducir al joven Chueca¹⁸ en el Instituto Diego Velázquez¹⁹ en sus investigaciones sobre un campo de estudio que se abría paso con fuerza junto al americanismo, el siglo XVIII. Es cierto que con esa centuria ya se había familiarizado en sus tiempos de estudiante en el archivo de Planos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando guiado por López Otero, y en el Gabinete de Dibujos de la Biblioteca Nacional dirigido por Lafuente Ferrari e inmerso en esas fechas en la organización de ese hito historiográfico que fue la exposición sobre Piranesi²⁰. Pero tras la guerra la novedad de estos temas ofrecía una ventaja indudable, la de ser susceptibles de ser enfocados con una mayor libertad metodológica²¹, y la de ensayar con

¹⁷ Gonzalo PASAMAR, *Historiografía e ideología en la postguerra española: la ruptura de la tradición liberal*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, p. 174.

¹⁸ “En ese viaje del Mediterráneo también se fue consolidando mi condición de historiador a la vista de todos aquellos monumentos de la antigüedad, y a través del contacto con unos maestros tan relevantes, con los que uno convivía diariamente, como eran Gómez Moreno, Tormo, Lafuente Ferrari, etc., en efecto, se aprendía mucho.

A Gómez Moreno le traté mucho, y durante todo el viaje estuve a su lado, como un perrito faldero, tratando de aprovechar sus enseñanzas, porque don Manuel Gómez Moreno no era –y lo he dicho muchas veces– simplemente un profesor, un erudito y un historiador sino un hombre distinto y de olfato extraordinario; él no seguía los libros demasiado, sino la realidad de las cosas. Yo aprendí mucho.

Luego, la otra persona relevante en mi vida es Torres Balbás”. A. FERNÁNDEZ ALBA, “Conversaciones con Fernando Chueca Goitia”, en *Fernando Chueca Goitia. Un arquitecto...*, p. 32.

¹⁹ También se debe destacar la relación que entabla con Gaya Nuño. Vid. C. SAMBRICIO, “Fernando Chueca Goitia historiador de la arquitectura”, p. 132.

²⁰ C. SAMBRICIO, “Fernando Chueca Goitia historiador de la arquitectura”, p. 131.

²¹ Gonzalo PASAMAR, *Historiografía...*, p. 142.

ellos la vocación de historiador sustentada en el rigor y la amplitud de miras de los grandes padres de la historia del arte, y de sus discípulos. Lo hacían factible además, la capacidad de discernimiento y la cultura de don Manuel, y por supuesto también la biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Frente a quienes ostentaban posiciones privilegiadas en el sistema aferrados al positivismo, a la seguridad del dato, frente a los que Ortega califica como “almogávares de la erudición” y Lafuente Ferrari “energúmenos del verbalismo”²², Chueca prosigue y reflexiona en un ambiente regido por la especulación y ajeno a adhesiones monolíticas, aunque éstas sean a la Escuela de Viena o a otros grandes nombres de la historia del arte²³. Fiel a los referentes de Ortega y Unamuno sobre los que deseaba erigir la historia del “arte nacional”, aquilatado en los *Invariantes*, no era la apología el medio de lograrlo, sino la “neutralidad” del método, la capacidad de adoptar un tipo de análisis objetivo y riguroso a partir del cual inferir consecuencias válidas y perdurables en el tiempo como los mismos valores de la intrahistoria nacional que pretendía rescatar. Y en esa aspiración es donde encaja la precisa lectura que realiza de la obra de Hans Sedlmayr, cuya historiografía, desde la *Österreichische Barockarchitektur* publicado en 1930, se fue incorporando periódicamente a la biblioteca del Consejo, o a la biblioteca privada de Enrique Lafuente Ferrari, hoy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁴.

²² C. SAMBRICIO, “Fernando Chueca Goitia historiador de la arquitectura”, p. 132 y n. 6, p. 142.

²³ Lo explicitará bastantes años más tarde. “Empezaremos por decir que la Historia del Arte, para hacerse construcción y no mero inventario ha ensayado muchos y muy diversos métodos. Ecologismo de Taine, el positivismo evolucionista del XIX, la pura visualidad de Wölfflin, el formalismo de Focillon, el espiritualismo de Dvorák, el criticismo humanista de Panofsky, el sociologismo de Arnold Hauser, hasta el ensayismo de M. Francastel... Será valioso contar con ellos...”, pero en su caso sin apartarse de los *invariantes* de signo totalmente orteguiano. Fernando CHUECA GOITIA, *El arte y la ley de la historia*, Pamplona, Aranzadi, 1971.

²⁴ Pese a la amabilidad de Fernando Chueca Aguinaga, quien nos ha atendido siempre con la mejor de las disposiciones, hoy por hoy nos ha [MyC, 10, 2007, 115-133]

Sedlmayr, a diferencia de Chueca, en su elección por la arquitectura barroca sí contaba con el precedente de la reciente tradición de la Escuela de Viena, siguiendo las enseñanzas de Alois Riegl, primero, Max Dvorák después y de Julius von Schlosser²⁵. Pero también el autor austriaco adopta su propio y personal camino, pues ya en el libro aparecido en 1925, que recogía su tesis de laurea sobre Fischer von Erlach defendida dos años antes²⁶, argumentaba, como ha destacado Giovanna Curcio, la necesidad de sondear un nuevo “método” al margen del emprendido por la “primera historiografía” de sus maestros. Un método que a la historia de los estilos (*Stilgeschichte*) y a la historia del espíritu (*Geistgeschichte*) contrapusiese una investigación sobre el lenguaje, bajo su punto de vista lo específico del arte (*Kunstwissenschaft*)²⁷. En su brillante análisis esta investigadora llega a calificar esta obra más que como una monografía como un “saggio di metodo”, coherente, en este sentido con la más precisa definición de su método fundado sobre la *Strukturanalyse* aquilatado desde el punto de vista programático en el ensayo que Sedlmayr consagra a la arquitectura de Borromini en 1930²⁸.

resultado imposible comprobar la presencia de la obra de Sedlmayr en la biblioteca privada de Fernando Chueca Goitia.

²⁵ Fernando CHUECA GOITIA, “La revalorización del barroco”, *Sesión conmemorativa de la fiesta nacional del libro español celebrada el 22 de abril de 1983 en la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1984, p. 11, Chueca destaca la figura de Burckhardt como uno de los primeros en centrar su atención en el Barroco, aunque como él dice “disculpándose dicho estilo”, luego Wölfflin (cuya cátedra ocupara luego Sedlmayr), con lo que el “portillo quedaba entreabierto”, y más tarde Eugenio D’Ors, Wittkower, o V. Tapie.

²⁶ H. SEDLMAYER, *Fischer von Erlach der Ältere*, München, 1925.

²⁷ C. CURCIO, “Premessa. “Johann Bernhard Fischer von Erlach” di Hans Sedlmayr: pregiudizio storico e ricerca”. En: H. SEDLMAYER, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, G. CURCIO (ed. de), Milán, Electa, 1996, p. 7.

²⁸ C. CURCIO, “Premessa”, pp. 7-8.

Desde este punto de vista poco importaba el abismo existente finalmente, entre la historia nacional de cuño liberal²⁹ a la que aspiraba Chueca³⁰ y la pangermania que Sedlmayr hace derivar del lenguaje barroco de Fischer hasta llegar al punto de inflexión que significa la equivalencia por él trazada en 1938, año del *Anschluß*, entre su arquitectura y el *Reichsstil*³¹. Compartían de entrada el punto de partida, tal y como se puede deducir de la siguiente afirmación formulada varias décadas más tarde.

“El método de los invariantes tiene por lo tanto que ir al fondo de la cuestión. En arquitectura, que es lo que ahora nos interesa, el fondo reside en el substrato del edificio más que en las formas externas que a él afloran. Debemos comprender y analizar en primer

²⁹ “Ortega y Gasset definió la arquitectura como un inmenso gesto social y al verdadero arquitecto como al pueblo en su integridad, verdadero artifice de las construcciones que lo representan. En ese aspecto pensé y sigo pensando que el concepto unamuniano de la Intrahistoria es válido para intentar comprender a su luz la historia de la arquitectura como algo instintivo en un plano casi biótico, no formalizado. Corrientes modernas de pensamiento pretenden ahora descubrir mediterráneos, cargando todo el acento sobre aspectos colectivos, sociales, económicos y ambientales, con total desdén de la actividad creadora del individuo. Ni es nuevo lo primero para considerarlo un descubrimiento, creo que Jacobo Burckhardt, por no citar sino un nombre ilustre del pasado, supo estudiar la Cultura del Renacimiento, no sólo desde sus grandes personalidades individuales, con ser estas tan descollantes, sino desde planos profundos, ni tampoco puede desdeñarse lo segundo sin caer en visiones unilaterales y decididamente fanáticas”. En: “Introducción” (escrita en julio de 1973) a *Historia de la Arquitectura occidental*, pp. 7-8.

³⁰ Este debate que hundía sus raíces en el XIX, había tenido como últimos pilotos a Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, quienes mantuvieron la antorcha del liberalismo español en la República, y sintieron la amargura de esta decepción. Así lo expresa él mismo años mas tarde, “desde siempre mi antorcha política fue el liberalismo”, y “mi identificación con la cultura tiene un nombre: José Ortega y Gasset”, Fernando CHUECA GOITIA, *Liberalismo. Ideas y Recuerdos*, Madrid, Dossat, 1989, pp. 281 y 371.

³¹ Lo realiza en “Die politische Bedeutung des deutschen Barocks”, en *Festschrift für Heinrich von Srbik*, Múnich, 1938, pp. 126-40. Cit. por G. CURCIO, “Premessa”, p. 8 y nota 17, p. 12.

lugar los fenómenos espaciales y estructurales que son el soporte último y radical de la arquitectura. Donde se expresan vivencias muy profundas”³².

El seguidor de Ortega, el discípulo de Torres Balbás y de su propuesta de *desdeñar lo episódico de una arquitectura histórica para ir a su entraña*³³ a través del atento estudio del monumento, se encontraba en una inmejorable situación intelectual para apreciar la completa información y el inmenso campo de conocimiento que para la narración histórica extraía Sedlmayr de su exhaustivo y riguroso análisis de las obras de arquitectura de Fischer von Erlach. Y en la misma línea, de la profunda comprensión de la lógica interna que confería su gran valor, y a la postre la vigencia, por encima de las delirantes interpretaciones patrias de las que hace objeto al sujeto de su estudio, de la monografía del historiador austriaco. Chueca estuvo en condiciones de aprehender una lección que no olvidó nunca como es, en la estela de los valores estructurales de la arquitectura y de su estudio y aplicación específicos a la arquitectura del XVIII, la lección académica. No en vano si el autor austriaco formulaba su desencanto con el movimiento moderno en 1948³⁴ y lo achacaba a la pérdida del divino en el arte, en contraposición a la catedral gótica como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que plasma dos años después en *Die Entstehung der Kathedrale*, el evidente paralelismo en esta faceta con la biografía de Chueca había que conducirlo al medio de *redención* que ambos supieron apreciar y encontrar en otro método, el de la composición académica de matriz romana.

No podemos entrar en esta breve exposición en la dimensión mayéutica que con matices demandaban uno y otro a la arquitectura, pero sí nos gustaría insistir en la doble acepción bajo la que es susceptible de ser interpretada la lección del clasicismo que supieron

³² F. CHUECA GOITIA, *El arte y la ley de la historia*, pp. 170-1.

³³ Leopoldo TORRES BALBÁS, “Mientras se labran los sillares”, en *Arquitectura*, junio 1918. Cit. por C. SAMBRICIO, “Fernando Chueca Goitia historiador de la arquitectura”, p. 135 y nota 15, p. 143.

³⁴ H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20 Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg, 1948.

perpetuar las academias. En sus *Ensayos críticos sobre arquitectura*, Chueca reflexionaba acerca de si el actual “zarandeo” de la “antigua imperdurable serenidad” de la arquitectura no obedecía “...a la falta de rigor y disciplina mental que ha presidido su proceso evolutivo”³⁵, que había a su vez que poner en relación con su defensa de un “academicismo subyacente” que garantizara el rigor y la educación del gusto de los arquitectos en el presente³⁶. Como decíamos más arriba, la conexión de pasado y presente es incuestionable, y por eso para ambos, la educación del gusto, mediante el estudio de la historia del arte resultaba indispensable para formación de los arquitectos. La Historia del Arte para Chueca podía subsanar en parte la desaparición del sistema académico. Y esta convicción nacía de su propia aceptación como continuador de la tradición académica, como heredero de un Ventura Rodríguez, de un Juan de Villanueva, de un Silvestre Pérez, de un Jareño, Cubas, Ayuso, y formando parte de esa misma tradición, de un Gómez Moreno³⁷. Y así era, porque además, en el XVIII y como muy bien sabía él, en la Academia, germinó una primera historiografía española del Arte.

³⁵ Fernando CHUECA GOITIA, *Ensayos críticos sobre arquitectura*, Barcelona, Edhasa, 1967, p. 12.

³⁶ La ventaja del modelo académico era que garantizaba un tono medio aceptable. Por eso abogaba en el presente por un “academicismo subyacente (puerto seguro de los más), feliz equilibrio de algunas épocas de la historia” que tanto nos sorprenden y nos admiran haciéndose caer en la cuenta de nuestra horfandad de hoy”, en una sociedad como la actual en la que un nivel medio no está asegurado por una formación y vigilancia de escuela”. Se hacía por lo tanto más necesaria que nunca la educación del gusto... ver y analizar las obras del pasado atendiendo al criterio de la posteridad, que nunca se equivoca. F. CHUECA GOITIA, *El arte y la ley...*, p. 158.

³⁷ *Discurso del Académico electo, Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, el día 24 de junio de 1973 con motivo de su recepción y contestación del Excm. Sr. Don Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1973, p. 10. Los elogios a Don Manuel Gómez Moreno son muy sentidos. También publicada en la *Varia Neoclásica*.

Como acertadamente señalase Pedro Navascués, Chueca sintió siempre la necesidad de hablar directamente de arquitectura³⁸, y eso implicaba un enfrentamiento directo con el edificio, un análisis de su estructura, de su historia, y en definitiva el ensayo de un lenguaje historiográfico propio de la arquitectura³⁹. Tenía razón Chueca al intuir en las entrañas de la arquitectura sus valores inmutables. En traspasar las fachadas y las más de las veces las portadas, como reprocha a la mayor parte de los historiadores, para introducirse en el estudio concienzudo de fachadas y plantas y desde ahí decantar o destilar la esencia de la Arquitectura. Y es aquí donde no nos cabe ninguna duda de la vinculación conceptual de la “línea genética” gestada en el seno de la académica arquitectura barroca romana que Sedlmayr argumenta con brillantez, con las preocupaciones más personales de quien estaba tan familiarizado con la idea de que *en arte es nula toda repetición: cada estilo que aparece en la historia puede engendrar un cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico*⁴⁰.

Es así como se puede ponderar la lectura libre y precisa del margen de elección por parte de Chueca, de una arquitectura y unos arquitectos que presentaban un estado de la cuestión bien distinto. Pero, y esto es fundamental, no únicamente en España. La mirada al exterior favorecida por Ortega y Gómez Moreno –en este caso siempre alejada del afán libresco, como le elogia Chueca– pasó por Sedlmayr porque era la referencia más aguda a la irradiación e irradiación diferente del barroco romano⁴¹. Y merece la pena recordar

³⁸ P. NAVASCUÉS, “Arquitectura e historia en la obra de Fernando Chueca”, en VVAA. *Fernando Chueca Goitia. Un arquitecto...*, pp. 63-121; p. 66

³⁹ Es así como junto a Carlos de Miguel, llega a la atribución del modelo del Palacio de Buenavista a Ventura Rodríguez. Fernando CHUECA GOITIA y Carlos de MIGUEL, *Modelo para un palacio de Buenavista*, Madrid, Plutarco, 1935.

⁴⁰ José ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas I, Meditaciones del Quijote, Meditación primera*. Cit. por C. SAMBRICIO, “Fernando Chueca Goitia historiador de la arquitectura”, p. 135 y nota 13, p. 143.

⁴¹ La vinculación de dos edificios casi contemporáneos como la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena de Fischer von Erlach y la iglesia de la

—al margen de su estudio de Villanueva sobre el que luego volveremos— que cuando Fernando Chueca escribe ese texto central en la historiografía española del XVIII que es el artículo publicado en *Archivo Español de Arte* en 1942 bajo el título de “Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana”, restaban nada menos que diecisiete años para que Emilio Lavagnino como organizador de la *mostra* que llevaba por título *Roma Barocca* introdujera el más importante punto de inflexión para la historiografía sobre el *Settecento* romano del que seguimos siendo deudores. Vale la pena ojear sus páginas para refrescar las ostensibles lagunas, problemas de atribución y biografías más que incompletas que se manejan casi al inicio de la década de los sesenta. Un estado de la cuestión que sin duda, realza las cualidades intuitivas de un Fernando Chueca Goitia, que en esto como en tantas otras cosas, se nos presenta como digno discípulo de Gómez Moreno.

Comenzábamos este texto con una extensa cita extractada de *Los Invariantes castizos* de 1948 que centrada en la evolución de la arquitectura española durante el siglo XVIII⁴², algo que no debemos pasar por alto si tenemos en cuenta la filiación de los *Invariantes*, con ese otro texto ¿programático? para la arquitectura española contemporánea que quería ser el *Manifiesto de la Alhambra*⁴³. Y decimos que no es casual porque, en definitiva, el siglo XVIII se presenta para Chueca como uno de los núcleos fundamentales para entender la historia y, en consecuencia, el presente de España. Si para Chueca, como decía el profesor Navascués, la historia de la arquitectura española es el espejo fiel de “un país contradictorio, paradójico,

Superga de Turín llevada a cabo por el gran Filippo Juvarra, fue a partir de la obra de Sedlmayr, lugar común en la historiografía.

⁴² Por poner tres ejemplos relevantes: “Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas”, *Revista de Ideas Estéticas*, 2, 1943. “Goya y la arquitectura”, *Revista de Ideas Estéticas*, 15-16, 1946, y “Repertorio biográfico de los arquitectos españoles: don Juan de Villanueva (1730-1811)”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 80, 1948.

⁴³ Vid a este respecto de Ángel ISAC, “Los Invariantes castizos y el Manifiesto de la Alhambra”, *Goya*, 264, 1998, pp. 175-86.

[MyC, 10, 2007, 115-133]

extremoso,” lleno de luces y sombras⁴⁴, una figura como la de Juan de Villanueva era la clave que podía explicar muchas cosas.

Por eso en 1949 se publica, por fin, la obra que había presentado junto a Carlos de Miguel al concurso para conmemorar el centenario de Juan de Villanueva convocado por la Academia de San Fernando “el año de la Victoria de 1939”. Diez años de espera para publicar un trabajo que dada su concepción biográfica, se ha entendido influenciada por la idea orteguiana⁴⁵ de hombre y circunstancia y que nosotros consideramos bastante próxima a la biografía realizada por Sedlmayr respecto de Fisher von Erlach. Para empezar porque con matices diferentes ambas obras explican sendas figuras en un análisis cuyos presupuestos están fundamentados también en la contemporaneidad, la una en clave pangermana como señalaba G. Curcio, y la de J. de Villanueva como reacción ante la pérdida de nacionalidad que había supuesto la primera arquitectura del 700 español tal y como se deduce de la cita inicial de los *Invariantes*. Una reivindicación de lo castizo, que no es óbice para que con el paso del tiempo la concepción de la arquitectura de Villanueva pueda seguir ofreciendo su lección:

“Uno de nuestros arquitectos –y voy a nuestro campo- que ha tenido una enorme imaginación sobre supuestos reales ha sido Juan de Villanueva; supuestos reales que él encontró en Roma, en la Roma de sus años de Pensionado, concibiendo toda aquella grandiosa arquitectura de otro tiempo que nunca imitó, que nunca copió servilmente, pero que es un supuesto real de su propia imaginación. Es decir, un edificio tan enormemente imaginativo –acaso peca de exceso de imaginación– como el Museo de El Prado es un ejemplo perfecto

⁴⁴ P. NAVASCUÉS, Prólogo de la reedición de 2001 de la *Historia de la arquitectura española* de 1965, p. X.

⁴⁵ J. CALATRAVA, “Fernando Chueca Goitia y la arquitectura del siglo XVIII”, p. 160, señala cómo esta obra debe entenderse bajo la óptica de la revisión unamuniana del concepto de tradición. C. SAMBRICIO en “Fernando Chueca Goitia, historiador de la arquitectura”, *Goya*, 264, 1998, p. 138, afirma que Villanueva es a Chueca lo que Velázquez a Ortega.

de una capacidad de imaginación enorme sobre base real, y esto se aprecia si lo analizamos”⁴⁶.

En esta conversación mantenida con el arquitecto Antonio Fernández Alba, Chueca no puede evitar transmitir una cierta sensación de pesimismo ante la situación actual de la arquitectura, además de una más que evidente nostalgia del pasado⁴⁷. Si a eso añadimos que ya años antes había llamado la atención sobre la gravedad derivada de la ausencia de una crítica de arquitectura independiente⁴⁸, nos encontramos ante nuevas concomitancias la figura de Sedlmayr. Ambos sin ningún temor a expresar sus pareceres, aunque puedan resultar incómodos, y capaces de defender sus convicciones hasta las últimas consecuencias. Dos fueron las obras más polémicas del historiador Austriaco, *La pérdida del centro*⁴⁹ ya mencionada, y *La revolución del arte moderno* ésta última del año

⁴⁶ A. FERNÁNDEZ ALBA, “Conversaciones con Fernando Chueca Goitia”, en VVAA. *Fernando Chueca Goitia. Un arquitecto...*, p. 56.

⁴⁷ “Sin duda alguna esto es consecuencia de la falta de principios y de doctrinas que en otro tiempo mantenían los grandes estilos. Cuando estos predominaban podían producirse obras de mayor o menor calidad, pero siempre tenían una base de sustentación razonable. Ahora la única razón que nos guía es la del éxito y el uso de una infantil propaganda, y eso es peligrosísimo”, pp. 50-1.

⁴⁸ “La arquitectura se encuentra hoy peligrosamente, en manos única y exclusivamente de los profesionales, incluso en aquellos países en que, por su grado más avanzado de cultura, por la mayor subdivisión del trabajo intelectual, existen algunos críticos prestigiosos, como Hitchcock, Mumford y Giedion, en los Estados Unidos; Bruno Zevi, en Italia, Richar, en Inglaterra, Roth, en Suiza etc. Pero ocurre que estos mismos críticos viven en estrecho contacto con los grupos profesionales más activos, y en lugar de orientadores independientes, son intérpretes, cuando no panegiristas incondicionales de los grandes creadores”. F. CHUECA GOITIA, *Ensayos críticos sobre arquitectura*, pp. 82-3.

⁴⁹ En castellano se tradujo como Hans SEDLMAYR, *El arte descentrado: las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de una época*, Barcelona, Labor, 1959, traducción de Gabriel Ferraté.

1955⁵⁰. Ambas obras se tradujeron al castellano precedidas, y ayudadas, por una considerable polémica y el subsiguiente éxito editorial en Alemania. Es más, en el caso del primero se comparaba su éxito e importancia al alcanzado treinta años antes por la obra de Oswald Spengler *La decadencia de occidente*. No vamos a entrar aquí, en diatribas en torno a la posible influencia de estas obras en la producción posterior del historiador madrileño. Lo que nos interesa es plantear a modo de conclusión la posibilidad de que ambos se conocieran gracias a las mismas, y en un escenario tan importante en los años posteriores para Chueca como fue el Ateneo de Madrid. En efecto, el 6 de mayo de 1960, Hans Sedlmayr disertó en el Ateneo dentro del ciclo “El hombre y la sociedad de masas”⁵¹. Su conferencia llevaba el título de *El arte en la era de la técnica*⁵², y en su presentación, como también había sucedido con la traducción de sus libros, se dejaba bien claro que era el fundador del “Análisis estructural” en la Historia del Arte.

⁵⁰ Fue vertida al castellano relativamente pronto, en 1957: Hans SEDLMAYR, *La revolución del arte moderno*, Madrid, Rialp. Traducida por Diego Bermúdez Camacho, y dentro de la serie “Biblioteca del pensamiento actual”, de Rafael Calvo Serer.

⁵¹ Hemos podido reconstruir el calendario y las conferencias de este Curso organizado por el Ateneo en 1960. Lamentablemente en esta institución no se conserva más documentación relativa al mismo que las invitaciones remitidas a sus miembros y que nos han servido para aportar la siguiente información: 13 de enero, Wilmor Kendall, “El hombre ante la asamblea”; 18 de marzo, Manuel Fraga Iribarne, “Promoción social y educación en la sociedad de masas”; 25 de marzo, Idem; 8 de abril, Antonio Garrigues, “La estructura de las empresas humanas”; 22 de abril, Jacques de Monleon, “Qué son las masas y el hombre de masas”; 26 de abril, Miguel Siguan, “Del campo al suburbio (consideraciones sobre la inmigración interior en España”; 6 de mayo, Hans Sedlmayr, “El arte en la era de la técnica”; 20 de mayo, Goetz Biebs, “Los problemas morales de las sociedades pluralistas”; 30 de mayo, Wilfred Ryder, “Gran Bretaña y España”.

⁵² Hans SEDLMAYR, *El arte en la era de la técnica*, Madrid, Editora Nacional, 1960, Colección “O crece, O muere”, Director, Florentino Pérez-Embid.

Fernando Chueca Goitia aspiró a poder ofrecer una visión global de la Historia y de la Historia del Arte. Por ello mostró desde sus inicios una preocupación metodológica, que puso de manifiesto la fertilidad de los métodos abiertos. Centró su atención en biografías de artistas importantes como el propio Juan de Villanueva, sobre edificios u obras capitales, como la Catedral de Valladolid, el Monasterio de El Escorial o el propio Museo del Prado, abogando por la percepción formal como el fundamento subjetivo del análisis estructural. Todo ello desde la combinación del trabajo científico y periodístico, y mostrando una especial preocupación por la conservación de los monumentos y el urbanismo de nuestras ciudades. Un balance heterogéneo sin duda, polémico muchas veces, y que resulta incomprensible sin tener en cuenta su intuición a la hora de elegir a las personas y los temas y su capacidad de adaptación a unas circunstancias políticas, culturales y sociales, no siempre fáciles.

Libros

Informes

