

## **El medievalismo decimonónico como base de la restauración monumental romántica en España**

Silvia García Alcázar

El siglo XIX supuso en nuestro país el establecimiento de las bases para el desarrollo de la teoría y la práctica de la restauración monumental moderna. Gracias a los debates, avances y logros conseguidos entonces se consiguió dar forma a un campo ocasionalmente abordado en siglos anteriores que se encontraba falto de una sistematización.

La época decimonónica española se caracterizó por una gran convulsión social y política que acabó generando graves consecuencias sobre el patrimonio monumental. Paradójicamente, y de manera paralela, fue entonces cuando comenzaron a desarrollarse las principales teorías restauradoras en nuestro país, las cuales serían puestas en práctica ya en aquellos días, en algunos casos con más fallos que aciertos.

El Romanticismo que se venía fraguando desde el siglo XVIII se asentó en España de manera definitiva y con más fuerza desde la década de los años 30 del siglo XIX y con él llegó una nueva forma de ver el arte y los monumentos. El movimiento romántico rechazó de pleno el academicismo y acabó con la jerarquía de estilos en cuya cúspide se encontraba el Clasicismo. El hombre comenzó a tener protagonismo en el ámbito estético pudiendo, por fin, juzgar el arte y la estética de manera subjetiva al margen de normas establecidas. De este modo, comenzaron a valorarse estilos hasta entonces olvidados en la creación artística como eran los estilos medievales vistos como una nefasta manifestación de la época oscura por excelencia.

De este modo, se volvió la vista a la Edad Media intentando recuperarla en todos los ámbitos (pintura, es-

cultura, arquitectura, literatura) y esa recuperación se quiso materializar a través de la restauración de algunos de los más importantes monumentos de nuestro país. Las grandes catedrales góticas se erigieron, como estaba ocurriendo en Inglaterra, Francia o Alemania, como sujetos estéticos a los que se les unían importantes contenidos religiosos y políticos. Se restauraron entonces íconos del patrimonio mundial como Notre Dame de París por parte de Viollet-Le-Duc y a través de su conocida «restauración en estilo».

### **EL MEDIEVALISMO ROMÁNTICO COMO TRIUNFO DEL SUBJETIVISMO EN EL ARTE**

Con el establecimiento durante el siglo XVIII del Clasicismo como estilo por excelencia en el ámbito artístico y el acusado intervencionismo de las academias, el mundo de la creación y el gusto artísticos se encontraba totalmente limitado a un lenguaje «a la romana». Igualmente, existía una importante jerarquía de estilos donde la Edad Media y el Barroco eran totalmente denostados. La primera era considerada como un nefasto episodio situado entre dos épocas gloriosas para el arte (Antigüedad y Renacimiento) suponiendo un episodio oscuro afortunadamente solventado con la vuelta de las formas clásicas. El segundo era tachado de excesivamente decorativista y de contar con escaso gusto estético concepción que se mantuvo en los primeros compases del XIX (García, 2009).

Pero esa situación comenzó a cambiar gracias al empuje del Romanticismo y su nueva forma de ver el arte donde el gusto personal se anteponía a cualquier mandato academicista. Se inauguraba con ello la «psicología del yo» donde cualquiera en tanto que individuo podía juzgar lo que era bueno o malo en el arte, al margen de las normas estéticas establecidas hasta el momento por parte de las academias artísticas. Además, esa filosofía se encontraba plenamente enraizada con el surgimiento y estudio de las nuevas categorías estéticas de lo *bello*, lo *sublime* y lo *pintoresco*.

El origen de esa universalidad del gusto lo podríamos rastrear hasta el siglo XVII en figuras como Joseph Addison (1672-1719) quien sentó las bases del subjetivismo en su conocida obra *Los placeres de la imaginación* (Addison, 1991, 131-132). Addison unió constantemente la consecución del placer a los sentidos del hombre, anteponiendo la vista a todos los demás.

Este nuevo pensamiento se consolidó ya en la Ilustración a través de la filosofía de Kant quien anticipó lo que sería la gran revolución ideológica en su *Crítica del juicio* de 1790 (Kant, 1989, 101-102), al apuntar que la experiencia estética surgía del sentimiento de la persona: «(la belleza) no es nada por sí misma, sin relación al sentimientos del sujeto». Esa sensación placentera común a todos los hombres era la Belleza la cual era difícil de definir por estar relacionada con el sentimiento y el gusto. De este modo, la Belleza dejaba de ser impuesta para surgir de la experiencia del individuo con lo que se daba vía libre a la validez de los juicios de gusto, permitiendo con ello la valoración de la Edad Media y sus manifestaciones artísticas (Bozal, 1991, vol. 2).

De este modo la imaginación y el subjetivismo se colocaron en la base de la teoría del arte romántico. El artista romántico desdeñaba la realidad cotidiana en favor de proyectos imaginativos en los que volcar sus inquietudes espirituales. Tanta fue la importancia de la imaginación que el Romanticismo se asoció irremediabilmente con lo mágico, lo sugestivo y lo nostálgico.

Por tanto, podemos ver como el Romanticismo supuso una etapa de ruptura, de novedad y, como no, de modernidad al margen de los preceptos férreos establecidos. El propio Schlegel, uno de los principales ideólogos del movimiento, consideraba abiertamente que lo romántico y lo moderno eran completamente

sinónimos apostando por revestir el término de un carácter positivo inusitado (Furst, 1969, 1).

Este cambio de mentalidad hizo que uno de los aspectos más destacados del Romanticismo tomara forma: la recuperación de la Edad Media. La identificación entre ésta y los intelectuales y artistas románticos fue tal que la vuelta a la misma se estableció como seña de identidad de todo el movimiento cultural.

Fue precisamente durante el siglo XIX cuando el término genérico de Edad Media hizo acto de presencia, así como se colocaron las bases para conseguir dejar atrás la imagen oscura del medievo y para abandonar definitivamente el concepto de *Dark ages*. El concepto de «medievalismo» habría sido ideado por el crítico de arte John Ruskin, el cual dotó al término de significado en relación a la arquitectura realizada durante los siglos medievales. Igualmente, él habría utilizado el término para referirse a los modos de pensamiento de aquella época, también para hacer alusión a la noción o gusto por las ideas y costumbres medievales así como para denominar el estudio de todo ello. Esta mitificación de la Edad Media llevada a cabo durante el XIX consistió en que las épocas pasadas pudieran mantenerse asequibles para después poder ser usadas de nuevo como referentes (Sanmartin, 2004, 232-233).

Rebeca Sanmartin ha sugerido igualmente en relación a esa vuelta a lo medieval (especialmente y con más fuerza desde el último tercio del siglo tal y como se constata a través del interés por la recuperación de monumentos en nuestro país), que ésta se usó como un discurso útil para reconducir una fase de pérdida de fe en lo absoluto provocada por el avance de la ciencia. De ese modo, la vuelta del medievo significaba en realidad una cierta recuperación espiritual acudiendo para ello en muchas ocasiones a los emblemas de la religión cristiana como lo eran algunos monumentos (Sanmartin, 2000, 332).

El Medievalismo español estuvo vinculado a las aportaciones, cargadas de imaginación, que desde el extranjero se hicieron sobre el país y su patrimonio. En este sentido, los viajeros y estudiosos tuvieron un importante papel, en especial los británicos quienes alabaron notablemente nuestras grandes catedrales y su buen estado de conservación, a pesar de los avatares bélicos decimonónicos, en comparación con las catedrales francesas (Mateo, 2000, 18).

En el ámbito artístico decimonónico se ensalzó es-

pecialmente el arte gótico siendo tomado como referencia para la nueva creación arquitectónica de tinte neogótica así como permitiendo crear una importante conciencia de recuperación del patrimonio monumental gótico. El gótico era el dueño de los contenidos por varios motivos: por una parte, suponía la encarnación del clasicismo de la Edad Media por ser el estilo que representaba la belleza formal y espiritual de la época; por otro lado, era la suma representación de la fe cristiana; y, finalmente, porque manifestaba un destacado sentido histórico.

En este sentido y adentrándonos ya en el campo de la restauración monumental, hubo dos personajes primordiales que ayudaron a dar vida a esa recuperación ideológica y material del gótico, al generar un nuevo corpus teórico y estético en el mundo de las artes decimonónicas: Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814-1879) y, el anteriormente reseñado, John Ruskin. Igualmente, fueron los autores de las más relevantes teorías restauradoras del momento, donde la gran catedral gótica se convirtió en el objeto fetiche y destino de la mayor parte de sus intervenciones.

El primero fue escritor, dibujante y arquitecto y ha sido considerado como el principal defensor de la restauración como disciplina científica, siendo el creador de la primera teoría amplia y coherente de la restauración arquitectónica que él mismo ejemplificará a través de numerosos casos prácticos. Su formación estuvo regida por las reglas del floreciente Romanticismo, movimiento con el que estuvo en contacto gracias a su círculo familiar (Arrechea, 1998, 86-87). Su denominada «restauración en estilo», basada en intervenciones que se asemejaban lo máximo posible al estilo original del edificio (logrado gracias al llamado «método filológico»), se encaminó sobre todo a la recuperación de los edificios góticos. Viollet encontró en el gótico el modelo a seguir por considerar que en él se unían la lógica mecánica, la diversidad de gustos y la proporción de escala humana, lo que lo convertía en un sistema modélico de construcción en contraposición a la arquitectura clásica. Sus pensamientos acerca de la edificación gótica quedaron plasmados en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de XIe au XVIe siècle*, concretamente en su artículo «Construcción» (Rabasa y Huerta, 1991, xxi).

Él conocía minuciosamente las principales catedrales góticas francesas a las que se había acercado siendo muy joven. Esto le había permitido estudiar

los edificios en profundidad hasta lograr dar una explicación totalmente racional a cada uno de los elementos que los conformaban. Hasta el más mínimo detalle parecía, a los ojos de Viollet, estar pensado para jugar un papel irremplazable en el gran engranaje de la máquina gótica por excelencia: la catedral. Por este y otros motivos, no dudaba en calificar al gótico como el referente constructivo por excelencia que debía servir de modelo a seguir para la arquitectura de su tiempo así como para la venidera.

Para Viollet la historia constructiva medieval podía ser puesta en relación con la historia general de la arquitectura pero el medioevo siempre sería un episodio sobresaliente en la misma, especialmente el gótico que era el paradigma por excelencia. Sabemos que sus planteamientos racionalistas se asentaron en un gran pilar que también se encontraba en las bases del *Romanticismo*: la importancia de la Historia o, lo que es lo mismo, el *zeitgeist* alemán. Todo ello le llevó a exaltar como el mayor de los románticos la arquitectura gótica anteponiéndola, irremediadamente, a la rectitud y supuesta frialdad de la edificación clásica y sus allegadas:

La construcción gótica no es en absoluto como la anti-gua, rígida y absoluta en sus procedimientos; es flexible, libre e inquieta como el espíritu moderno; sus principios permiten aplicar todos los materiales que ofrece la naturaleza o la industria en función de sus propias cualidades; jamás se detuvo ante una dificultad, es ingeniosa: esta palabra lo dice todo (Argan, 1977, 57).

La libertad que implicaba tener el subjetivismo como apoyo, le permitía ensalzar al gótico hasta hacerlo figurar con un carácter ejemplificador para los arquitectos decimonónicos instando, asimismo, a virar la dirección que el arte había tomado en los últimos años.

El concepto de libertad no solo estaba presente en sus pensamientos y manifestaciones sino que era una noción que él atribuía a la propia arquitectura del medioevo. Con ello, la citada edificación se hacía versátil y fácilmente recuperable para otras épocas. Esta contundente defensa de la construcción medieval, le llevó a plantearse incluso aspectos etimológicos en relación al adjetivo de «bárbaro» que había recaído tradicionalmente sobre el medioevo y sus manifestaciones artísticas. La palabra «bárbaro» hacía referencia a lo salvaje, lo cruel, a una persona poco instruí-

da, pero Viollet a través de sus reflexiones concluyó que el arte debía ser analizado de manera individualizada y al margen de este y otros apelativos (Dols, 1976, 51).

En 1866 fue publicado el octavo volumen de su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* dónde Le-Duc incluyó un artículo en el que dejaba clara su visión, más que discutible desde la perspectiva actual, de la restauración. Su concepción de la misma se encontraba marcado por su pasión hacia el medioevo y su intento de volver a él también desde el punto de arquitectónico. Así, defendía el hecho de devolver la supuesta imagen original de los edificios medievales con el fin de recrea la Edad Media en pleno siglo XIX. Por ello, definía el término de «Restauración» del siguiente modo:

La palabra y la cosa son modernas. Restaurar un edificio no es mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, es devolverlo a un estado completo que pudo no haber existido nunca (Le-Duc, 1875, 8: 14).

En consecuencia y para lograr ese objetivo no dudó en recurrir a la reconstrucción entendiendo ésta no solo como recuperación física sino también como recuperación de sus usos tal y como se desprende de su artículo en el *Dictionnaire*.

Para Le-Duc, era posible establecer una interpretación de la arquitectura de cualquier momento de la historia. Esto implicaba una apertura ideológica que suponía la ruptura con el clasicismo absoluto, fenómeno que debemos entender en relación a la ausencia de reglas teóricas sólidas por parte de la Academia francesa. Aquí encontramos la base del posterior eclecticismo y de la revalorización de los estilos medievales. Entre ellos, Viollet encontró en el gótico el modelo a seguir por considerar que en él se unían la lógica mecánica, la diversidad de gustos y la proporción de escala humana, lo que lo convertía en un sistema modélico de construcción en contraposición a la arquitectura clásica (Arrechea, 1998, 90-95).

Por su parte, John Ruskin (1819-1900), fue crítico de arte, literato y sociólogo, así como un importante moralista y creyente. Desarrolló sus teorías en el ámbito inglés, muy influido por el pintoresquismo romántico y en un momento donde se daba el *gothic revival*. Fue descubridor y defensor de la *Escuela Pre-rafaelista* así como el principal azote de

las teorías de Viollet-Le-Duc a pesar de que jamás se manifestó en contra de aquel o de sus restauraciones ya que abogaba por la «intocabilidad» de la arquitectura del pasado al considerarla como signo irremplazable de la actividad humana, fruto de unas circunstancias concretas que la hacían digna de conservación.

Destacó especialmente por ser igualmente un ferviente defensor de la arquitectura medieval por cuyos estilos sentía verdadera admiración aunque, como continuador de los pensamientos de Pugin, se sintió más cercano al edificio gótico que a ninguna otra manifestación arquitectónica de la Edad Media. Él se hizo eco de la ideología medievalista, mezclada con misticismo religioso, nacionalismo e historicismo, donde la arquitectura y la sociedad eran entes indisolublemente unidos. De este modo, si se pretendía volver al arte medieval, inevitablemente la sociedad debía cambiar desde lo más profundo para crear el marco adecuado a ese neomedievalismo. John Ruskin fue una de las muchas figuras que se apuntaron a esta tendencia que obtuvo especial preeminencia en Inglaterra y que, como no, exaltó la catedral gótica como el gran símbolo de esa cohesión entre arte y contexto social.

Su pensamiento quedó plasmado en la publicación en 1849 de *Las siete lámparas de la arquitectura*, donde definió la estética romántica arquitectónica destacando en concreto el capítulo titulado «La lámpara de la memoria». Esa memoria a la que alude el autor en el título del capítulo estaba llena de contenido al considerarla como la cualidad que generaba la historia y cuyas huellas imprimían personalidad propia a los monumentos. Debido a su educación anglicana, Ruskin concebía que la tierra no era propiedad del hombre sino que la recibía en depósito y, como tal, debía respetarla, teoría que trasladaba al ámbito de la restauración estableciendo que ningún hombre podía borrar los vestigios del tiempo en la arquitectura.

Ruskin consideraba que la intervención restauradora surgía como consecuencia del abandono y acababa por producir la destrucción y el falseamiento del monumento en su carácter histórico:

El verdadero sentido de la palabra *restauración* no lo comprende el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio: una destrucción de la que no se puede recuperar; una destruc-

ción acompañada de una falsa descripción del monumento destruido. No nos engañemos en este importante asunto; es *imposible*, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura (Ruskin, 1849, 161).

Su rechazo por la restauración llegó hasta tal punto que no dudó en criticar abiertamente a los restauradores y sus métodos arqueológicos y racionalistas por considerar que no actuaban con todo el rigor científico que era necesario en una intervención de ese tipo. Definitivamente, la restauración era para él un engaño por lo que en sus pensamientos no se estableció ningún método de actuación directa para conservar un monumento.

Pero aunque a priori parece rechazar absolutamente cualquier tipo de intervención fue consciente de los efectos del tiempo sobre la arquitectura por lo que trató de evitarlos siempre con procedimientos de consolidación que no engañasen a nadie. Esos efectos generaban una pátina que él valoraba como testimonio de la edad del edificio, muy acorde con la relación entre lo pintoresco y la arquitectura, al considerar que los monumentos lograban su máximo esplendor a medida que pasaban los años. Para él lo realmente importante era llevar a cabo tareas previas de conservación preventiva.

Otro de sus escritos importantes fue *Las piedras de Venecia* (1851-1853), fruto de su estancia en esta ciudad. Allí su influencia fue notabilísima, ya que rechazó abiertamente los trabajos había llevado a cabo Gianbattista Meduna siguiendo preceptos violetianos. Sus quejas llegaron hasta la mismísima *Society for the Protection of Ancient Buildings (SPAB)* en Inglaterra, la cual intervino hasta el punto de llegar a suspenderse las restauraciones llevadas en San Marcos por Meduna suponiendo el ascenso definitivo de las teorías de Ruskin.

Con todo ello, observamos que su influencia fue más que clara en la conformación del respeto hacia el monumento en la restauración contemporánea pero, sin embargo, su proyección no fue demasiada en la Inglaterra de su tiempo. Eso no evitó que contara con algunos discípulos que, lógicamente, siguieron algunas de sus teorías pero abandonaron su posición radical anti-restauradora. Su principal seguidor fue William Morris (1834-1896), político, crítico de arte y filósofo, que llevó a la práctica los escritos de su maestro.

## EL MEDIEVALISMO ESPAÑOL EN LA BASE DE LA RECUPERACIÓN DE LOS MONUMENTOS

El contexto ideológico europeo caló hondo en la praxis de la restauración monumental en España por lo que pronto se dejaron ver los efectos en numerosas intervenciones realizadas sobre el patrimonio medieval. Pero nuestro país contaba con una realidad distinta a la del resto de países europeos y esta era la de conservar vestigios medievales no solo cristianos sino también árabes. El interés por la recuperación de los restos dejados por ambas culturas estuvo muy presente en estos albores de la restauración monumental moderna.

Por lo que respecta a los monumentos cristianos, también España vio en las catedrales góticas el alma de la auténtica historia patria de ahí que las autoridades y arquitectos-restauradores se lanzasen a restaurar las más notables. En este sentido, no podemos obviar que los avances generados por Ruskin a favor de la revalorización de lo medieval fueron determinantes pero lo cierto es que en nuestro país fueron las teorías intervencionistas de Le-Duc las que triunfaron.

Aunque fue la arquitectura gótica la verdadera protagonista de aquellos momentos no podemos dejar de hacer referencia a los edificios románicos. Su importancia no fue equiparable a la de las grandes catedrales e iglesias ojivales pero es interesante destacar las intervenciones que sobre ellos se llevaron a cabo.

Si bien es cierto que en los primeros momentos en los que se estaba fraguando este respeto por los monumentos medievales, gracias al Romanticismo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se mostró reticente, finalmente también se dejó arrastrar por la ola medievalista. Ya desde el siglo XVIII lo medieval era usado con valor no solo histórico, sino también propagandístico para publicitar la monarquía.

Entrado el siglo XIX la estética del gótico clásico hizo también su aparición para acabar generando la que fue la plasmación más tangible del medievalismo en la Academia: su introducción en la temática de los discursos presentados en aquel foro (Sánchez, 1996, 168-199).

En este sentido, sin duda, uno de los discursos clave donde el estudio y exaltación de la Edad Media fue total fue el pronunciado el 10 de mayo de 1868 por José M<sup>a</sup> Escrivá de Romani, marqués de Monis-

trol (Escribá, 1868, 2: 14). Inició su intervención apoyándose en la importancia de la subjetividad, a la que ya hemos hecho referencia, hasta el punto de reivindicarla como si de una nueva norma académica se tratase. A partir de ahí, se adentraba en el apasionante arte cristiano medieval del que destacó su carácter espiritual, algo que para él no estaba presente en el arte de la Antigüedad donde sobresalía la forma por encima del contenido.

Sus reflexiones iban acompañadas de un estudio evolutivo del arte de la Edad Media. Los inicios del mismo fueron definidos por Escribá como primitivos, como un arte preocupado exclusivamente por alejarse lo más posible del paganismo, sin más pretensiones. A partir de ahí, se iría gestando el verdadero arte cristiano, con una iconografía propia diseminada por toda la arquitectura y unos templos que iban aumentando sus proporciones. Las formas se complicaron hasta dar lugar al románico que, aunque deudor del arte latino y bizantino, daba muestras ya de la inspiración creadora propia del tipo ideal de belleza cristiana. A medida que se acercaban los últimos años del siglo XII la arquitectura se aproximaba cada vez más a la consecución plena de la aspiración cristiana. Ya se estaban introduciendo elementos que anunciaban el gótico aunque aún con cierto regusto bizantinista. Llegado a este punto, el autor realizaba una interesante apreciación acerca del concepto de «gótico», denominación que consideraba, a todas luces, inadecuada, alegrándose de que en el siglo XIX se cambiara por la de «ojival».

Este desarrollo de la arquitectura era entendido por el marqués de Monistrol gracias a la importancia del sentimiento religioso que en esta época, según el autor, llegó al más alto grado de su apogeo siendo una fuente fecunda de grandes ideas.

El autor no dudaba en decir que gracias a la arquitectura ojival se había vuelto a un momento de esplendor en el mundo del arte que hacía tiempo que no se vivía. A partir de ese momento el texto se jalaba de muestras continuas de entusiasmo hacia el gótico entre las que merece la pena resaltar la reseñada a continuación:

La ojiva desde entonces se levanta dominadora; aunque inexperta y tímida, sin embargo, apenas se atreva a elevarse sobre los antiguos pilares, que humilla y vence, y a lanzarse al espacio, como hará en breve, exuberante de vida y de poesía, con adornos, torres, y esbeltas agujas, que caladas y transparentes parece que se entran en el

cielo, esbeltas, agudas, atrevidas, mensajeras de la oración del arte (Escribá, 1868, 2: 38).

Por su parte, los monumentos románicos fueron mucho menos idolatrados que los góticos aunque esa minusvaloración podríamos hacerla extensible de manera general a la arquitectura altomedieval. En este sentido podríamos hacer una excepción en relación al prerrománico asturiano que no sufrió un olvido tan acentuado, ya que algunas figuras como Jovellanos y después José Caveda dieron a conocer la historia y restos de esta arquitectura fraguando así un progresivo interés por las manifestaciones artísticas anteriores al románico (García, 1999).

Durante el Romanticismo la arquitectura románica fue valorada, más que la arquitectura clásica pero menos que la gótica. Desde el siglo XVIII asistimos, como ocurrió con el arte gótico, a los intentos por definir el románico y su arquitectura. Las denominaciones fueron para todos los gustos pero siempre, como era lógico, desde una perspectiva aún clasicista.

Por su parte, Antonio Ponz lo llamó desde «gótico sin finura» hasta «antigualla gótica», en contraposición al gótico moderno que sería el gótico propiamente dicho que nosotros conocemos. Eugenio Llaguno y Almirola, aunque no teorizó mucho sobre la estética altomedieval, sí se interesó por el estudio de algunos ejemplos puntuales de la tradición constructiva románica. Igualmente no dejó pasar la oportunidad para dejar clara su visión del románico, el cual consideraba oscuro y pesado. Juan Agustín Ceán Bermúdez tuvo también ante este arte una posición negativa que nunca ocultó. Su animadversión por la Edad Media fue tal que en su paradigmática obra *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800) prescindió de incluir artistas románicos e incluso góticos, a excepción de algunas figuras del siglo XIV. Isidoro Bosarte no se encontró muy lejos de esta teoría negativa del arte y la arquitectura románica dada su condición de racionalista y vitruviano. Juan Miguel Inclán Valdés, vicesecretario de la Real Academia de (la entonces) Nobles Artes de San Fernando resultó una figura interesante para este tema. Aunque sus obras las desarrolló ya una vez empezado el siglo XIX y en el momento en el que el Romanticismo se estaba fraguando, él se manifestaba aun anclado en las teorías del siglo anterior. En su obra *Apuntes para la Historia de la Arquitectura y Observaciones sobre la que*

*se distingue con la denominación de Gótica* (1833) observamos como continuó la tendencia a menospreciar la Edad Media.

Con el Romanticismo el románico se admiraba por haber usado los elementos clásicos pero desde una perspectiva diferente gracias a la influencia que la religión cristiana había ejercido sobre él. Aunque, como vemos, el románico era bastante respetado, lo cierto es que nunca llegó a ser considerado entre las filas románticas como un verdadero estilo. Su definición no venía dada por sí mismo, sino en relación con el arte gótico de modo que se le consideraba como un estilo intermedio, como un primer paso en el desarrollo y culminación de la arquitectura cristiana. Ese culmen ni qué decir tiene que se encontraba en la arquitectura gótica. En las construcciones románicas se atisbaban ya esos rasgos de cristiandad que anunciaban que algo estaba cambiando en el mundo del arte. Pero además presentaban novedades arquitectónicas las cuales, en muchos casos, iban orientadas a la exaltación religiosa (Panadero, 1999, 255-258).

Por otra parte, no podían faltar las interpretaciones de tipo estético tan comunes en el Romanticismo. El románico no quedó al margen de la fantasía decimonónica al valorarlo por su magnífico poder de evocación: era una arquitectura capacitada para generar sentimientos e imágenes que afectaban directamente al espíritu. Asimismo, a través de la contemplación de esa arquitectura se lograba trasladar la mente al momento en que había sido creada, a una época ruda y austera pero, a la vez, atrayente y misteriosa, tal y como apuntara en algún momento Pablo Piferrer. Se trataba de una arquitectura llena de verdad porque en ella estaban impresas las cualidades que le habían dado vida, esto era, su carácter rural y su marcada impronta religiosa que le hacía ser vista por los románticos como la arquitectura monacal por excelencia. Pero las impresiones estéticas que provocaba el románico no quedaban ahí ya que el Romanticismo decía percibir en él la manifestación de la sublimidad. Burke había definido lo sublime como aquello que se relacionaba con las cualidades de la fortaleza, la duración y la oscuridad, las cuales estaban presentes en la citada arquitectura (Panadero, 1999, 260-263).

Sin duda, el siglo XIX supuso la revalorización progresiva del románico la cual podemos ejemplificar del mejor modo a través de José Caveda. Él autor

se propuso lograr una denominación adecuada para referirse al románico, y así dejar atrás las poco acertadas definiciones dadas a éste por estudiosos del siglo anterior. Este interés demostrado por Caveda fue recogido por otros muchos teóricos de la arquitectura así como por numerosas figuras interesadas en devolver, también al Románico, el esplendor del pasado. Las restauraciones en edificios y conjuntos románicos comenzaban a ser una realidad gracias a la extensión del interés por todas las manifestaciones medievales, incluso las situadas al margen del gótico.

Si bien es cierto que el gótico y el románico se hicieron protagonistas de la estética decimonónica por su carácter cristiano, el arte árabe lo hizo por su exotismo. Su puesto en el repertorio fetiche del Romanticismo se afianzó por méritos propios, ya que aportaba un aire renovado a la tradición constructiva, una frescura inusitada gracias a una imagen llegada de lejos. Sus formas innovadoras y el halo misterioso y casi desconocido que rodeaban a Oriente, revestían a la arquitectura de un aspecto atrayente que no se encontraba en otras manifestaciones.

Esta irrefrenable atracción que el orientalismo estaba ejerciendo sobre el hombre del XIX podía justificarse en el interés por adentrarse en una cultura ajena a la europea y, hasta cierto punto, primitiva. Ya desde el siglo anterior, se había instaurado un gusto por lo originario, lo primitivo, a través del que conseguir huir de la civilización, entendiéndose ésta como el modo de vida propio de las ciudades europeas. En aquellos paraísos lejanos era donde se encontraría la génesis de todo, un mundo diferente en el que vivir al margen de las reglas y en contacto con una naturaleza salvaje.

El descubrimiento definitivo de Oriente fue llevado a cabo por Napoleón Bonaparte con su invasión de Egipto en 1798, marcando con ello el inicio del orientalismo y dando como fruto su *Description d'Egypte* publicada en diversos tomos entre los años 1803 y 1828. El espíritu que se reflejaba en esa obra fue el que acompañó a los viajeros y curiosos que desde entonces se acercaron a Oriente (Marí, 1995, 145-146).

El gran inconveniente para ellos era la distancia que habían de recorrer para acceder al conocimiento de aquellas exóticas maravillas. Fue ahí donde España empezó a jugar un papel destacado, ya que se convirtió en el lugar ideal donde conocer el legado oriental sin salir de Europa. Granada y Córdoba eran

referentes del momento y se establecieron como visita obligada de los amantes de las formas islámicas con lo que la imagen romántica de nuestro país se acababa completando. Al ingente patrimonio cristiano medieval se unía el descubrimiento de esas nuevas antigüedades que propiciaban la inclusión de España en el repertorio pintoresco europeo digno de conocer. Se consolidaba así el final de la imagen negativa que desde el XVIII se había tenido de este país.

La consecuencia más notable de estas novedades se tradujo en un interés inusitado por conocer y salvaguardar los monumentos y cualquier otro resto relacionado con la cultura islámica que durante siglos se asentó en la península. Pero, además, se dejó notar en la arquitectura de nueva creación al retomarse sus formas como ocurriera con la arquitectura gótica.

El interés por el legado árabe se había venido manifestando en ámbitos académicos ya desde mediados del siglo XVIII aunque siempre visto con unos ojos diferentes a los románticos. Por aquel entonces no se sentía la atracción casi mágica que se sentiría décadas después sino que más bien ese interés era fruto de una etapa de curiosidad e inquietud por conocer. Así, la Real Academia acometió la magna empresa de generar una gran publicación donde dar a conocer, a través de una presentación muy cuidada, los restos que de la cultura árabe aún se conservaban. De este modo vio la luz en 1756 *Antigüedades árabes de Córdoba y Granada* a modo de catálogo monumental acompañado por un importante corpus gráfico aunque su publicación se dio años después y en dos etapas: 1787 y 1804 (Sánchez, 1995, 299-343).

La aceptación total del estilo árabe experimentó un proceso progresivo que culminó con la presentación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del mítico discurso de Francisco Enríquez y Ferrer titulado «La originalidad de la arquitectura árabe» (Enriquez, [1872] 1996). La elección del tema fue justificado por el autor en base a la importancia de la citada arquitectura, lo que la hacía merecedora de volver sobre ella continuamente, aún a riesgo de no aportar nada novedoso. Para él, la ciencia constructiva árabe iba más allá de lo puramente material con lo que generar una bonita imagen exterior; se trataba de un complejo sistema donde todo estaba estudiado y donde todo jugaba un papel destacado.

La arquitectura islámica, en sus diferentes manifestaciones, también era objeto de exaltación por parte del académico; las mezquitas, hospitales y, como

no, la arquitectura doméstica, eran ejemplo de bienestar y buena construcción. El texto le sirvió igualmente para reivindicar el valor de esta arquitectura y elevar su voz ante la falta de interés por la misma que los estudiosos del arte habían manifestado hasta el momento. Para él, el mundo de la cultura había minusvalorado estas manifestaciones que sobresalían estéticamente pero que no habían logrado su lugar en la esfera del arte. Sabía que si aquellos que la habían pasado muy por encima la conocieran en profundidad quedarían para siempre enamorados de su estética. Su texto se planteaba casi como el inicial empujón necesario para esas personas que no habían terminado de lanzarse al entendimiento de la arquitectura islámica.

A partir de entonces el arte islámico, y más concretamente su arquitectura, pasó a ser objeto de análisis más generalizado en numerosos discursos académicos. En esta línea encontramos los pronunciados por parte de Juan Facundo Riaño o Pedro de Madrazo. Igualmente, esa aceptación del arte árabe propició el interés por otros estilos artísticos afines, que bebían de las formas orientales. Así, el 19 de junio de 1859, José Amador de los Ríos pronunció su discurso en la Real Academia «El estilo mudéjar en arquitectura» y, con ello, abría un amplísimo campo de trabajo que dio lugar a la crítica y reformulación de aquellos planteamientos por parte de sus contemporáneos y personajes posteriores hasta la actualidad.

Se había abierto de esta manera un camino sin transitar que debía dar muchos y buenos frutos. Era una temática aún si explotar, un vasto patrimonio aún sin estudiar. El arte árabe y los estilos que copiaban sus elementos formales se abrían y presentaban un mundo de posibilidades apasionante.

#### LISTA DE REFERENCIAS

- Addison, J. 1991. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor.
- Argan, G. C. [1974] 1977. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Arrechea, J. 1998. La Arquitectura como reencuentro: Viollet-Le-Duc. En *Restauración arquitectónica II*. Editado por I. Represa, 86 y 87. Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio cultural de la Universidad, 1998.

- Bozal, V. (ed.). 1996. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor. Vol. II.
- Dols J. (ed.). 1976. *Viollet-Le-Duc: ¿Qué es el arte?* Valencia: Fernando Torres Editor.
- Enríquez y Ferrer F. [1872] 1996. *La originalidad de la arquitectura árabe. Discurso de Don Francisco Enríquez y Ferrer, leído en Junta Pública de 11 de diciembre de 1869. Discurso del Excmo. Sr. Don José Caveda, en contestación al anterior*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello.
- Escrivá, J. M<sup>a</sup>. 1868. Discurso. En *Discursos leídos en la Real Academia de San Fernando (1868-1877)*. 2: 14.
- Furst, L. R. 1969. *Romanticism*. Fakenham: Methuen & Co.
- García, M. P. 1999. *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*. Oviedo: Editorial Sueve.
- García, S. 2009. Barroco y Romanticismo: concepciones del arte moderno durante el siglo XIX. En *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. Vol. I, 309-316. Málaga: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Hernández, A. 1999. *Documentos para la historia de la Restauración*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Kant, I. 1989. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marí A. 1995. Oriente y la voluntad de expresión romántica. En *La imagen romántica del legado andalusí*. Catálogo de la exposición editado por M. Pastor, 145 y 146. Granada: Lunweg.
- Mateo, M. 2000. Sobre miradas y destrucciones: los británicos y la arquitectura medieval española. En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Vol. 90, 18.
- Panadero N. 1997. La definición del estilo románico en la historiografía española del Romanticismo. En *Anales de la Historia del Arte*. Vol. 7, pp. 245-256.
- Panadero N. 1999. La valoración de la arquitectura románica en la España del Romanticismo. En *Anales de la Historia del Arte*. Vol. 9, 255-258.
- Rabasa, E. y Huerta S. (ed.) 1996. *Viollet-Le-Duc: La construcción medieval. El artículo «Construcción» en el Dictionnaire raisonné de l'architecture français de XIe au XVIIe siècle*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Ruskin, J. 1849. *The seven lamps of Architecture*. New York: Jonh Wiley.
- Sánchez de León, M. A. 1995. *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez, M<sup>a</sup> A. 1996. La Edad Media y los discursos de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Vol. 83, 168-199.
- Sanmartín, R. 2000. Del Romanticismo al Modernismo: análisis del medievalismo en la prensa ilustrada de las décadas realistas. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 18, 332.
- Sanmartín, R. 2004. De Edad Media y Medievalismos: Propuestas y perspectivas. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 22, 232 y 233.
- Viollet-Le-Duc, E. E. 1875. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle*. Paris: V<sup>o</sup> A. Morel & C<sup>ie</sup> Éditeurs, 10 vol.

